

VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



EL TEATRO RELIGIOSO EN LA COLECCIÓN
DEL CONDE DE GONDOMAR: EL MANUSCRITO
14767 DE LA BNE

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

ROSA DURÁ CELMA

Dirigida por:

DRA. TERESA FERRER VALLS

València, 2016

AGRADECIMIENTOS

Decía Eugenio D'ors que basta mirar algo con atención para que se vuelva interesante, y eso es lo que me ha ocurrido con esta investigación. Mi curiosidad por el teatro de los Siglos de Oro y por las obras que conforman el manuscrito estudiado en esta tesis ha ido en aumento a medida que me aproximaba al objeto de estudio. Y si mi mirada ha sido fundamental para ello, no lo ha sido menos el magisterio ejercido sobre mí de Teresa Ferrer Valls. Sin su dirección, orientación y dedicación esta tesis no sería lo que es. Por esa razón, y por muchas otras que por decoro silencio, quiero agradecerle, con todo el afecto y la admiración, su tiempo y cariño durante todos estos años.

Asimismo no puedo dejar de dar las gracias al profesor Julio Alonso Asenjo por responder amablemente a mis dudas y dificultades sobre algunos aspectos de las obras editadas.

Del mismo modo, quiero hacer una mención especial a la persona cuya línea de trabajo ha sido para mí una verdadera brújula, mi colega, compañera y amiga Josefa Badía. Sus consejos y sugerencias, especialmente en los primeros pasos de la investigación, pero no solo, han sido esenciales para mí. Mi más sincero agradecimiento.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Relevancia de la colección del conde de Gondomar en el panorama teatral de la época	10
1.2. La pasión bibliófila de un conde: breve historia de la colección	13
1.3. Sobre nuestro estudio: el manuscrito Ms. 14767 y la delimitación del corpus	18
1.4. Otras compilaciones de teatro religioso	21
1.4.1. El <i>Códice de autos viejos</i>	25
1.4.2. Otras colecciones	31
1.5. Lista de abreviaturas de los títulos de las obras estudiadas	38

2. EL DRAMA RELIGIOSO ANTERIOR A LA COLECCIÓN GONDOMAR: PANORAMA GENERAL

2.1. Consideraciones previas	40
2.2. El teatro bíblico	41
2.3. El teatro mariano	66
2.4. El teatro hagiográfico	69
2.5. Teatro escolar, de colegio y jesuítico	
2.5.1. Teatro hagiográfico	79
2.5.2. Teatro bíblico	82
2.5.3. Teatro mariano	84
2.6. Conclusiones	85

3. EL MANUSCRITO MS. 14767 DE LA BNE: PRESENTACIÓN

3.1. Características codicológicas	90
3.2. El uso de la lengua	107
3.3. Estudio métrico	113
3.3.1. Los autos religiosos: el camino hacia la polimetría	116
3.3.2. Las comedias	
3.3.2.1. Redondillas	117
3.3.2.2. Quintillas	118
3.3.2.3. Octava real	120
3.3.2.4. Endecasílabos sueltos	120
3.3.2.5. Tercetos y sonetos	121
3.3.2.6. Romance	122
3.3.2.7. Silvas y lira	123
3.3.2.8. Otras estrofas	124
3.3.2.9. La presencia de versos italianos y españoles	124
3.3.2.10. El cambio métrico en las comedias	126
3.4. Sobre la autoría de las obras	133

4. ESTUDIO DE LAS PIEZAS DRAMÁTICAS CONTENIDAS EN EL MANUSCRITO MS. 14767

4.1. Los autos religiosos y sus características	139
4.1.1. La temática bíblica en el <i>Auto de la cena a lo divino</i> y su valor eucarístico	140

4.1.2. La secuencia de milagros en el <i>Auto de un milagro que hizo Cristo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos</i> : el preludio de la exhibición hagiográfica	151
4.1.3. Un ejemplo de transición: la <i>Comedia a lo divino sobre la envidia que tuvo Lucifer de haberse Dios humanado</i>	159
4.1.4. Los autos como portadores de una doctrina	165
4.2. El crepúsculo de la materia bíblica: <i>La escala de Jacob</i> y <i>La conversión de la Magdalena</i> , entre la fidelidad a la fuente y la amplificación legendaria	169
4.3. <i>Vida y muerte de Nuestra Señora y Nuestra Señora de Lapa</i> y <i>un milagro que hizo</i> , el ensanchamiento de la materia asuncionista	189
4.4. Las comedias hagiográficas, signo de identidad de la colección	
4.4.1. La acción dramática de las comedias hagiográficas y algunos parámetros espacio-temporales	210
4.4.2. El santo como eje de la acción	
4.4.2.1. <i>San Antonio, Fray Diego, San Jerónimo, San Juan y San Agustín</i> : la estructura episódica como instrumento	213
4.4.2.2. <i>Santa Catalina</i> y <i>Santa Bárbara</i> : dos paradigmas del martirio y de la santidad femenina	228
4.4.2.3. <i>San Estacio</i> y <i>El católico español</i> : la hagiografía y su imbricación con otros géneros	237
4.4.2.4. <i>Santa Tais, San Isidro, San Martín</i> y <i>San Segundo</i> : el desplazamiento del personaje principal	248
4.4.2.5. <i>San Segundo</i> y <i>San Jacinto</i> : ejemplos de conexión con las circunstancias contemporáneas	273
4.4.3. La construcción de la santidad	279
4.4.3.1. La función especular en las vidas de santos	280
4.4.3.2. Representación de la santidad femenina: entre la meretriz y la mártir	285
4.4.3.3. Santos doctos y legos	291
4.4.3.4. Santos antiguos y santos modernos: en vías de la renovación de la santidad	298
4.4.3.5. El compromiso ideológico en la comedia hagiográfica I: la doctrina de la justificación y la intercesión	300
4.4.3.6. El compromiso ideológico en la comedia hagiográfica II: la tríada pecado arrepentimiento y penitencia	309
4.4.3.7. Las pruebas de la virtud	320
4.4.4. Más allá del logos: lo espectacular hagiográfico	328
4.4.5. Apunte sobre el número de personajes	376
4.4.6. La línea ondulante del humor: el peso de la comicidad en las comedias hagiográficas de la colección Gondomar	369
5. CONCLUSIONES/CONCLUSIONS	400
6. EDICIÓN	
6.1. Nota a la edición	438
6.2. Sinopsis argumental de las comedias	440
6.3. Sinopsis de la versificación	481
6.4. Abreviaturas de diccionarios y enciclopedias empleados en la edición	597
6.5. Los textos	
▪ <i>Comedia del católico español (el emperador Teodosio)</i>	498

▪ <i>Comedia de san Isidro Labrador de Madrid y victoria de las Navas por el rey don Alfonso</i>	556
▪ <i>Comedia de la santa vida y costumbres de Juan de Dios</i>	629
▪ <i>Comedia de santa Catalina de Sena</i>	683
▪ <i>Comedia del Glorioso san Martín</i>	746
▪ <i>Comedia a lo divino sobre la envidia de Lucifer de haberse Dios humanado</i>	785
▪ <i>Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua</i>	804
▪ <i>Comedia de san Segundo</i>	847
▪ <i>Comedia de san Jacinto</i>	933
▪ <i>Comedia de la vida y martirio de santa Bárbara</i>	1009
▪ <i>Comedia de la conversión de la Magdalena</i>	1062
▪ <i>Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora</i>	1098
▪ <i>Auto de la conversión de santa Tais</i>	1186
▪ <i>Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego</i>	1209
▪ <i>Auto de la cena a lo divino</i>	1283
▪ <i>Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos</i>	1301
▪ <i>Comedia de la vida y muerte de san Agustín</i>	1317
▪ <i>Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo</i>	1401
▪ <i>Comedia de la escala de Jacob</i>	1439
▪ <i>Comedia de san Estacio</i>	1496
▪ <i>Comedia de la vida y muerte de san Jerónimo</i>	1556
7. BIBLIOGRAFÍA	1612

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Relevancia de la colección del conde de Gondomar en el panorama teatral de la época

Stefano Arata (1996: 7) señalaba que, si bien las investigaciones sobre la tradición textual del teatro del Siglo de Oro habían conocido un importante avance en los últimos años, otra cosa muy distinta ocurría con la tradición manuscrita, puesto que pese a contar con valiosos estudios, esta adolecía de un planteamiento directo y global del fenómeno que orientase al investigador que debía enfrentarse con los problemas de esta transmisión. Pese al obstáculo de carecer de un conjunto de herramientas que faciliten el trabajo a la hora de abordar textos manuscritos (repertorios paleográficos, estudios codicológicos, catálogos de autógrafos, etcétera), hemos querido adentrarnos en arenas movedizas, como dice el investigador italiano, y emprender el estudio de una de las cuatro partes en que se divide la importante colección teatral de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626).

Resulta necesario expresar la deuda que nuestro estudio tiene adquirida con el profesor Arata, al ser este investigador quien catalogó y dio a conocer una colección teatral de extraordinario interés para el mejor conocimiento del teatro áureo español, dado que las obras que integran la colección fueron compuestas en el periodo de gestación de la exitosa fórmula teatral de la Comedia Nueva. Como se verá más adelante, se trata asimismo de un corpus de gran valor, ya no tanto por la calidad de las piezas dramáticas que lo componen, bastante disímil a decir verdad, sino por la fecha de composición de estas, pues su creación hay que emplazarla en las dos últimas décadas del siglo XVI. Dicho con otras palabras, se trata de obras cuya composición se encuentra en un momento de transición en el desarrollo del teatro religioso en un periodo de interesante transformación: por un lado, el auto religioso se va a ir paulatinamente especializando como género de exaltación eucarística; por el otro, se va a ir abriendo paso un género tan característico dentro de la Comedia Nueva como es el de la llamada «comedia de santos», un género que se convierte en el manuscrito que estudiamos, como se verá, en auténtica seña de identidad. El corpus que constituye nuestro objeto de estudio adquiere una dimensión extraordinaria, por tanto, al estar constituido por comedias hagiográficas compuestas en ese periodo. Josep Lluís Sirera, en dos de los estudios más relevantes sobre el género (1984b: 197-98; 1991a), reconocía el escaso conocimiento que tenemos sobre el teatro religioso de ese momento y reclamaba la necesidad de estudios globales que permitiesen ahondar sobre la génesis y las primeras manifestaciones de un teatro que gozó

de una gran aceptación entre el público barroco: la comedias de santos. Modestamente, nuestro trabajo quiere contribuir a llenar ese vacío. Es cierto que, más de veinte años después de que Sirera en sus trabajos reclamará una mayor atención sobre el género, las filas de los estudios sobre el teatro hagiográfico se han engrosado muy significativamente, como queda reflejado en la bibliografía que hemos empleado. Sin embargo, la mayor parte de estudios globales sobre la comedia hagiográfica se ciñen a las piezas compuestas por los dramaturgos más consagrados de nuestra tradición, es decir, Lope de Vega y Calderón de la Barca.¹

Cuando en 1996 Stefano Arata catalogó y dio a conocer la colección teatral del conde de Gondomar era consciente de la importancia que su descubrimiento iba a tener para el mejor conocimiento del teatro clásico español, y así lo reconocieron investigadores de la talla de Joan Oleza (1995: 184) o Mercedes de los Reyes (2003: 746). Con todo, y exceptuando una magnífica tesis doctoral, realizada por Josefa Badía (1996)²— indiscutible referencia de mi propio trabajo—, las obras que componen la colección teatral del conde de Gondomar (en lo que sigue haremos una sucinta relación de las que con seguridad pertenecieron al bibliógrafo y una delimitación de nuestro corpus) no han logrado despertar un excesivo interés entre la crítica, si bien algunas de ellas «como las lopescas o cervantinas, han sido bien estudiadas y cuentan ya con una tradición

¹ El clásico estudio de Garasa (1960) se centra en las comedias hagiográficas de Lope de Vega, al igual que el más reciente de Morrison (2000); Dassbach (1997) aborda el tema a partir de un corpus conformado por obras salidas de la pluma de Lope, Calderón y Tirso de Molina. También Anne Teulade (2012) lleva a cabo un valioso trabajo en el que establece una comparativa entre el teatro hagiográfico español y el francés pero, como en los anteriores casos, ciñe su análisis al periodo barroco. Lucette Elyane Roux, en su tesis doctoral fechada en 1975 —*Du logos à la scène. Ethique et esthétique la dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du siècle d'or (1580-1635)*— se centra en las producciones dramáticas compuestas entre 1580 hasta 1644. Roux distingue secciones dedicadas a los personajes, los temas, la puesta en escena, la acción y el marco temporal, pero extrae conclusiones generales sin distinguir entre las características de las obras más primitivas y las que, para esta investigadora, constituyen el momento de maduración del género, aproximadamente en torno al año 1635 (1975: sec. 2, 4). Hay que mencionar también la tesis de Lisa Falli, dirigida por M. Grazia Profeti, *La comedia de santos tra Spagna e Italia nel XVII secolo*, Firenze, Facoltà di Lettere (2008), trabajo de investigación que se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional de Florencia y que de ningún modo nos ha sido imposible consultar.

² Consideramos nuestro trabajo como un complemento del realizado por Badía en tanto que se centra en un conjunto de obras que fueron descartadas por esta investigadora dado que su trabajo focalizaba la atención en los géneros dramáticos de las obras profanas de la colección Gondomar. A partir de un corpus formado por 39 comedias, Badía analiza y justifica la adscripción de las obras a distintos géneros y subgéneros, proporcionando además un valioso análisis formal que comprende aspectos como el perfil de los personajes, la estructura interna y externa de las obras, la espectacularidad de las comedias, así como un pormenorizado análisis de la métrica. Por todos estos aspectos, su trabajo, recientemente publicado en forma de libro (2014), ha sido para nosotros una guía excepcional.

bibliográfica importante» (Badía, 2014: 19).³

Por lo que respecta al manuscrito compuesto por obras religiosas que constituye nuestro objeto de estudio, hay que decir que son muy pocos los investigadores que le han prestado atención, y en todos los casos han sido aproximaciones parciales.⁴ El parco panorama bibliográfico al que nos hemos tenido que enfrentar en relación con este grupo de piezas religiosas, responde, probablemente, al hecho de que, exceptuando la comedia de *San Segundo* –editada por primera vez por Menéndez Pelayo en la Biblioteca de Autores Españoles en 1965 y, más recientemente, por Jesús Arribas y Paloma Cuenca (2002) y Jesús Gómez (1993)– no existe edición alguna de las obras que constituyen el objeto de nuestra tesis.⁵ Un primer abordaje al tema lo planteamos en nuestro trabajo de fin de máster con el análisis y edición de dos de los tres autos contenidos en el volumen,⁶ trabajo del que ofrecemos un resumen en el capítulo 4.1 de esta tesis.

Intentando modificar las condiciones de estudio de este conjunto de obras tan relevantes para la gestación de la comedia barroca y, especialmente, para la comedia de santos, he dedicado tiempo y esfuerzo en ofrecer una edición de todas las obras que componen el volumen con la pretensión de facilitar la lectura a futuros investigadores. Somos conscientes de que el sentido de muchos pasajes ha quedado opaco y de que quizá no hayamos podido apurar correctamente su significado. El objeto inicial de nuestra tesis era el estudio de este manuscrito, y no podíamos desviarnos a la realización de una edición crítica anotada en profundidad, a riesgo de que esta fagocitase nuestro objeto primordial.

³Para una descripción detallada de los estudios y ediciones existentes sobre las comedias profanas que constituyen esta colección, remitimos al minucioso trabajo de Josefa Badía (2007).

⁴ *La escala de Jacob* fue objeto de estudio de Teresa Ferrer Valls (2008); Mercedes de los Reyes (2003) analizó *Vida y martirio de Santa Bárbara*; Natalia Fernández Rodríguez (2010) dedicó un artículo a *La conversión de la Magdalena* y Josefa Badía ha trabajado algunos aspectos de *Vida y muerte del santo fray Diego* (2010), la figura de la pecadora arrepentida a partir de, entre otras obras también pertenecientes a la colección Gondomar, *El auto de la conversión de santa Tais* y *La conversión de la Magdalena* (2012) y *Santa vida y buenas costumbres de san Juan de Dios* y su vínculo con los papeles de actor conservados en la BNE (2009).

⁵ Nos consta, por la propia investigadora, que Mercedes de los Reyes estaba preparando la edición de *Vida y martirio de santa Bárbara*, aunque hasta donde sabemos, esta publicación todavía no ha visto la luz. Desde aquí agradecemos a esta autora el que nos haya cedido amablemente una versión provisional de la obra, lo que nos facilitó el trabajo de lectura de los folios del manuscrito que contienen esta comedia. Por otra parte, sabemos de la existencia de una tesis doctoral a la que no hemos podido acceder sobre dos de las comedias de nuestro manuscrito: *A Diplomatic Edition of the Comedia de la vida y muerte de san Agustín, and the Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego*, tesis doctoral realizada por Gabriel Horace Engerrand, Iowa, University of Iowa, 1941.

⁶ Máster oficial en *Estudios Hispánicos: aplicaciones e investigación*. El título de este trabajo es: *El "Auto de la cena a lo divino" y "el Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos: dos muestras inéditas del teatro religioso de fines del siglo XVI. Estudio y edición*. Este trabajo está compuesto por 222 páginas, se leyó el 5 de septiembre de 2011 y obtuvo la calificación de 10 por unanimidad.

Pero creímos que valía la pena el esfuerzo de transcripción (téngase en cuenta que el volumen de versos alcanza casi la cifra de 39.000), por cuanto con ello podíamos contribuir a que hacer más accesibles los textos a futuros investigadores. Aun así, limitándonos a una transcripción razonablemente modernizada (véase la nota a la edición) y habiéndonos propuesto una sucinta anotación hemos alcanzado el volumen de 1211 notas aproximadamente, sobre todo referidas a personajes o referencias de carácter religioso, que en algunas obras eran más necesarias que en otras (como es el caso, por ejemplo, de *San Jacinto* o *El católico español*). Hay que señalar que la tarea no ha sido sencilla, pues el manuscrito presenta numerosos errores de copia y en ocasiones se advierte la falta de versos, razón por la que el significado de algunos pasajes queda mermado.

En fin, haciéndonos eco del vacío indicado por Sirera y continuando la senda abierta por Badía, esta tesis toma como objeto de investigación el códice manuscrito que, con la signatura Ms. 14767, perteneció al conde de Gondomar, hoy conservado en la Biblioteca Nacional de España. Se trata de un volumen homogéneo desde el origen de la colección en el que se quiso reunir exclusivamente obras de temática religiosa, en su mayor parte, como ya hemos avanzado, comedias hagiográficas pergeñadas bajo el impulso de las directrices de Trento, como se tendrá ocasión de comprobar.

Llegados a este punto, haremos a continuación una breve evocación de la historia de la colección Gondomar, que permita poner de relieve su importancia.

1.2. La pasión bibliófila de un conde: breve historia de la colección

Sin el celo bibliográfico de Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626) no habrían llegado hasta nosotros obras fundamentales para la historia de la literatura como el *Viaje de Turquía*, el *Cancionero musical de Palacio* o la primera traducción castellana de *Utopía*, de Tomás Moro (Arata, 1996: 17). Fue una de las personalidades más prestigiosas en las cortes de Felipe III y Felipe IV, y su labor diplomática, aunque discutida en la época, fue sin duda esencial (Manso Porto, 1996: 9). Pero no es por el desempeño de dicha función por lo que traemos su persona a estas páginas, sino porque, paralelamente a su servicio a la Corona de España, el conde de Gondomar se destacó siempre como un importante humanista, un reconocido mecenas y un afamado bibliófilo.

Diego Sarmiento de Acuña dejó tras sí una de las bibliotecas más importantes de la España de su tiempo, una biblioteca que ya entonces era elogiada por cuantos tuvieron

el privilegio de visitarla (Manso Ponto, 1996: 143). Gracias al espléndido y documentado trabajo de Carmen Manso Porto, podemos aproximarnos a las preferencias literarias de un noble que gustaba de sentarse a leer al calor de la lumbre en una sala concebida expresamente para tal función. Libros de caballería, de poesía, sobre la historia de España, o libros de linaje, por mencionar solo una pequeña muestra de entre una amplísima variedad de géneros, poblaban las estanterías de las tres salas que conformaban su biblioteca en la casa del Sol de Valladolid, lugar donde el Conde decidió ubicarla, y cuyo contenido podemos conocer gracias al completo inventario que en 1623 Enrique Teller, su bibliotecario, elaboró a petición del Conde.⁷ Dicho inventario se conserva en la actualidad en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Ms. 13593.

El conde de Gondomar, que había reunido durante tres décadas una rica y variada colección de libros y papeles manuscritos e impresos, era consciente del tesoro bibliográfico que poseía y quiso asegurarse de que su bien máspreciado no corriera la misma suerte que otras importantes bibliotecas de su tiempo cuyos fondos se habían dispersado saliendo a la venta pública después de que sus respectivos propietarios muriesen. Por ese motivo dispuso que su mujer Constanza y su hijo menor Antonio fuesen sus únicos herederos universales (Manso Ponto, 1996: 144). Su biblioteca, como hubiera sido el deseo de su fundador, tuvo un final feliz pues, después de disfrutarla su hijo y cinco titulares del linaje –periodo que abarcaría desde 1626 hasta 1785–, acabó engrosando, a petición de Carlos III, los fondos de la llamada Biblioteca particular de su Majestad. La mayor parte de los fondos manuscritos e impresos de la biblioteca del conde de Gondomar se conserva actualmente repartidos entre la Biblioteca de Palacio, la Real Academia de la Historia y la Biblioteca Nacional de España.

Centrándonos en la colección teatral manuscrita del Conde, el núcleo más importante se custodia en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. En un primer momento, los 31 manuscritos –copias en limpio, realizadas en cuadernos en 4º y con característica codicológicas comunes– se reunieron en dos grandes códices facticios (Ms. II-460 y Ms. II-463) que, ya entrado el siglo XIX, se volvieron a encuadernar, perdiéndose la antigua encuadernación y, con ella, las firmas que los designaban. Las comedias que pertenecen a este grupo central, repartidas en los dos mencionados códices, fueron, junto a los ocho manuscritos que pertenecieron a La Barrera y cuya importancia

⁷ Sobre las preferencias literarias del conde, véase Manso Ponto (1996: 51-83). Uno de los mayores aciertos de la autora es, junto a la nutrida selección de epístolas del Conde, la esmerada transcripción del inventario de su biblioteca (véase pp. 419-631).

tendremos ocasión de ver, objeto de estudio de Josefa Badía en una magnífica tesis leída en 2007 y a la que remitimos desde aquí para mayor detalle y profundidad. Las obras que conforman los dos códices facticios son las siguientes:

-Códice II-460 de la Real Biblioteca: *Los naufragios de Leopoldo*; *Las traiciones de Pirro*; *Las grandezas del Gran Capitán*; *El valor de las letras y las armas*; *Lucistela*; *Los propósitos*; *La descendencia de los marqueses de Mariñán*; *María la pecadora*; *La platera*; *Los infortunios del conde Neracio*; *La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón*; *El grao de Valencia*; *Belardo el furioso*; *Las burlas de amor*; *Los donaires de Matico*; *Las justas de Tebas y la reina de las Amazonas* y *Los amores de Albanio e Ismenia*.

-Códice II-463 de la Real Biblioteca: *Gravate*; *Los vicios de Cómodo, emperador romano*; *Las locuras de Orlando*; *Los amores de Tito y duquesa de Cantabria*; *La cueva de los salvajes*; *La descendencia de los Vélez de Medrano*; *Los Carboneros de Francia*; *La gran pastoral de Arcadia*; *Los contrarios de amor*; *La montañesa*; *El hijo de Reduán*; *El ganso de oro*; *El príncipe melancólico* y *Los enredos de Martín*.

El vínculo entre estos dos códices, por lo ya dicho, era patente. Otra cosa muy distinta era encontrarles la filiación, esto es, saber cómo y cuándo llegó a conformarse tan importante caudal dramático y a quién había pertenecido. Como explica Arata (1996: 9), quien desenmarañó la historia de estos códices, para encontrar la clave y establecer una relación entre los distintos manuscritos había que alejarse de la Real Biblioteca y desplazarse al mundo bibliófilo del Madrid decimonónico. En 1852, La Barrera adquirió ocho manuscritos teatrales. Años más tarde el erudito legó los manuscritos a la Biblioteca Nacional de España, donde todavía se conservan y, en opinión de La Barrera, los manuscritos presentan en su parte material características comunes entre ellos; sus letras, en cambio, eran distintas, aunque todas compartían rasgos con las de finales del siglo XVI o principios del XVII.

Los manuscritos sueltos de La Barrera contienen las siguientes comedias:

-*Las bodas de Rugero* (BNE, Ms. 16111); *Los pronósticos de Alejandro* (BNE, Ms. 16.064); *El milagroso español* (BNE, Ms. 16033); *La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya* (BNE, Ms. 16112), *El cerco de Numancia* (BNE, Ms. 15000); *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (BNE, Ms. 16037); *El maestro de danzar* (BNE, Ms. 16048) y *Esclavo fingido* (BNE, Ms. 16024).

Los pronósticos de Alejandro, presenta una importante nota final en la que se indica que la comedia había pertenecido en otro tiempo a Lope Sarmiento de Acuña,

primogénito del conde de Gondomar, quien compartió la afición bibliófila de su padre. A partir de este dato, Arata (1996: 11) pudo relacionar estos manuscritos sueltos con los dos códices facticios de la Biblioteca de Palacio (II-460 y II-463) con los que coincide el tamaño de los folios, el diseño de la portada, la letra de los diferentes copistas y la disposición del texto. Pero para completar el itinerario de las pesquisas llevadas a cabo por el investigador italiano, nos resta referirnos a un último manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 14767. Este manuscrito, compuesto enteramente por piezas religiosas, fue a la postre la clave que condujo a Arata a dar con la identidad del poseedor de toda la colección, el conde de Gondomar. Lo que permitió dicho descubrimiento fue que, a diferencia de los manuscritos de la Biblioteca de Palacio, este, cuyas características codicológicas eran idénticas a la de los otros dos y a la de los manuscritos de La Barrera, conservaba su antigua encuadernación, en pergamino, para mayor detalle, y en la que podía leerse «Comedias A». Este dato se reveló importante porque, por un lado confirmaba que los cuadernos fueron reunidos en época antigua –lo que explica en cierto modo que se hayan salvado de la dispersión común a casi todo el teatro de la época– y por otro, porque revelaba que los cuadernos fueron reunidos siguiendo un criterio temático, típico de un coleccionista: comedias palatinas y de argumento histórico de una parte; de otra, comedias hagiográficas (Arata, 1996: 11). A esa evidencia hay todavía que añadir el hecho de que en el *Índice inventario* de la Biblioteca del conde de Gondomar figura una entrada en la que se describe el volumen en los siguientes términos: «Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores 4º son ocho volúmenes y cada uno tiene una letra del abecedario por señal como 1º tiene A el 2º B el 3º C»⁸ (cit. Arata, 1996: 12).

Por no extendernos demasiado, la conclusión a la que llegó Arata en lo concerniente a la composición de la colección y su procedencia se resume en lo siguiente: el códice custodiado en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 14767), junto con los ocho manuscritos que en su día pertenecieron a Cayetano de la Barrera y los dos códices de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (II-460 y II-463) son las tres partes supérstites de un único conjunto formado por 58 cuadernos con características codicológicas similares que perteneció en su día al conde de Gondomar. Hay que hacer notar que en el inventario de 1623 se habla de ocho tomos, de los cuales puede decirse que A es el de la Nacional y B y C los que se conservan en la Biblioteca de Palacio. Arata (1996: 13) sugiere que es

⁸ Efectivamente, como apunta la descripción, los códices II-460 y II-463 contienen un número considerable de obras atribuidas al Fénix.

posible pensar que los ocho manuscritos de La Barrera procedan de un cuarto manuscrito que se desglosó, y que los otros sean los que llevan la actual signatura II-462, II-464, II-2803 de la Biblioteca de Palacio, aunque no hay razones suficientes para asegurarlo. En relación a estas comedias, en su mayoría anónimas, Arata (1989: 18-19) señaló que, pese al limitado valor literario de estas piezas (intriga muchas veces incoherente y estafalaria, personajes mal dibujados y versificación rudimentaria) «no se puede pasar por alto, sin embargo, el interés que (...) revisten para el estudio del teatro español en el periodo de formación de la Comedia Nueva».

* * *

Resulta evidente la importancia que el descubrimiento y catalogación de esta colección teatral supone a la hora de proporcionar los fundamentos de una más completa comprensión del teatro áureo en el momento de su gestación. En efecto, ha sido el intento de contribuir a desentrañar esa importancia señalada por Arata, lo que motivó nuestro propio trabajo.

Josefa Badía (2007: 21-32), en su tesis varias veces mencionada, destaca asimismo esta relevancia, y esboza un panorama de la producción dramática conservada en el arco de tiempo de las dos últimas décadas del siglo XVI, que permite apreciar el valor que encierra dicha colección. El panorama que traza tiene como fecha límite 1597, año en que Arata (1996: 14) fija la reunión de la colección teatral del Conde. Por tanto, las obras que la componen necesariamente fueron creadas con anterioridad a ese año. Dado que dicho panorama ya fue trazado por Badía, recordaremos exclusivamente las conclusiones a las que la mencionada investigadora llega, y que se pueden resumir en los siguientes puntos:

– El grueso de obras teatrales conservadas en este periodo parten de la pluma de Lope de Vega. Alrededor de cuarenta y siete piezas dramáticas.

– Otro importante corpus que debemos situar en esas dos décadas es el constituido por el teatro jesuítico con un total de setenta obras.

– En la Biblioteca Nacional de España se conserva un códice conocido como *Manuscrito de 1590*, compuesto por once obras religiosas y una profana (Flechniakoska, 1961: 21).

– A este periodo pertenecen también obras de diversos dramaturgos de los que, por no multiplicar los ejemplos, citamos a Lupercio Leonardo Argensola, Cristóbal de

Virués, Gaspar Aguilar y Guillem de Castro.

– Por último, Badía incluye en su cálculo un total de setenta piezas dramáticas, la mayoría autos religiosos, cuyos títulos es posible computar gracias al *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT* (Ferrer Valls et al., 2008).

Simplemente a partir de un cómputo numérico, establecido por Badía sobre las obras producidas en el período de las dos décadas anteriores a 1597 de las que hemos conservado noticia (recordemos, la fecha de reunión de la colección), se puede deducir la importancia de la misma: la colección teatral Gondomar está compuesta por al menos sesenta y una obras –es decir, el veintiséis por ciento del total–, constituyendo el setenta y cuatro por ciento restante la producción conservada que acabamos de resumir en los puntos que preceden estas líneas. Hoy por hoy y con los datos que tenemos, la colección del Conde representa una cuarta parte de las obras de ese periodo, con lo que resulta innegable la importancia que, cuantitativamente al menos, comporta dicho corpus.⁹

1.3. Sobre nuestro estudio: el manuscrito Ms. 14767 y la delimitación del corpus

Si reparamos en el inventario que proporciona Manso Porto (1996) de los libros que el Conde de Gondomar atesoraba en su librería, observaremos que no son pocas las obras que tenían como tema la materia religiosa: libros de devoción, misales, homilarios, vidas de santos e historia sagrada se alineaban en la biblioteca de un hombre que no solo coleccionaba libros, sino que también era una ávido lector. Asimismo, tampoco faltaban en sus estanterías un buen número de comedias, entre las que destacan en superioridad numérica las obras de Lope de Vega. No es de extrañar, entonces, que ambos gustos concurriesen en una obra manuscrita que, catalogada entre los «libros de poesía, comedias, y historias fabulosas», aparece recogida por su bibliotecario en un volumen titulado: *Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores*. Ocho volúmenes entre los que, como ya hemos explicado sumariamente, se encontraba uno que reunía veintiuna piezas religiosas, todas de los últimos años del siglo XVI marcado con la letra A. Un volumen que, valga decir, todavía estaba por descubrir hacia la mitad del siglo XIX (Arata, 1996: 10) y que es el que constituye el objeto de nuestra tesis, en el que se integran

⁹ J. M. Díez Borque (2010: 81-91), en un estudio de reciente publicación, dedica un capítulo a la presencia de libros de teatro en las bibliotecas más importantes de la primera mitad del siglo XVII. De entre las 59 bibliotecas que considera, sobresalen, tanto por sus características como por el número de libros que atesoran, la del Conde de Gondomar y la de Felipe IV.

las siguientes piezas:

– *Comedia del Católico español. El emperador Teodosio* (fols. 3r-23r); *Comedia de san Isidro labrador de Madrid y victoria de las Navas por el rey don Alfonso* (fols. 24r-42v); *Comedia de la santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios* (fols. 43r-60r); *Comedia de Santa Catalina de Sena* (fols. 61r-77r); *Comedia del Glorioso san Martín* (fols. 78r-91v); *Comedia a lo divino sobre la envidia de Lucifer de haberse Dios humanado* (fols. 92r-106r); *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua* (fols. 108r-122r); *Comedia de san Segundo* (fols. 123-148v); *Comedia de san Jacinto* (fols. 149r-171r); *Comedia de la vida y martirio de santa Bárbara* (fols. 172r-187r); *Comedia de la conversión de la Magdalena* (fols. 188r-201r); *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora* (fols. 203r-224r); *Auto de la conversión de Santa Tais* (fols. 225r-232r); *Comedia de la vida y muerte de santo fray Diego* (fols. 233r-249r); *Auto de la cena a lo divino* (fols. 250r-255v); *Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos* (fols. 256r-260v); *Comedia de la vida y muerte de san Agustín* (fols. 261r-282r); *Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo* (fols. 283r-294v); *Comedia de la escala de Jacob* (fols. 295r-312r); *Comedia de san Estacio* (fols. 313r-330v); *Comedia de la vida y muerte de san Jerónimo* (fols. 331r-346v).

Antes de continuar, conviene advertir que si bien este códice está compuesto exclusivamente por obras religiosas, no son estas las únicas composiciones de naturaleza sacra que se encuentran en la colección Gondomar, pues a ellas hay que añadir *Lucistela* y *María la pecadora*, presentes en el códice II-460, y *La famosa Teodora alejandrina*, título que se encuentra en uno de los manuscritos sueltos que perteneció a La Barrera (Ms. 16112). La comedia *Lucistela* ha sido objeto de estudio de la tesis doctoral de Mercedes Flores (2010). Como ya hemos explicado, Josefa Badía (2008) estudió profusamente los códices que contienen estas tres obras y, aunque en su tesis doctoral no abordó la materia religiosa, la mencionada investigadora sí estudió dichas obras en otro lugar (Badía, 2012). Por ello centramos nuestro interés en las veintiuna piezas que componen el manuscrito Ms. 14767 de la Nacional, aunque en nuestro estudio hemos tenido en cuenta las conclusiones a las que han llegado los citados investigadores sobre estas obras como perspectiva complementaria a nuestro trabajo.

Atendiendo tan solo a los títulos de la mayor parte de las obras que conforman nuestro manuscrito, puede apreciarse que nos encontramos ante un conjunto de comedias en su mayor parte hagiográficas. Arata (1996: 10), al dar a conocer este volumen, apunta

que, junto a las cuatro loas que en él figuran, analizadas por él mismo en colaboración con Fausta Antonucci (1995), se encuentran veintiuna comedias hagiográficas.¹⁰ Es decir, en un primer balance, la importancia de la materia hagiográfica en las obras de la colección, le hizo al estudioso italiano afirmar que todas las obras contenidas en el volumen tenían como base esta materia. Pero, un análisis más detenido muestra que la afirmación no es exacta, puesto que realmente no todas son comedias en un sentido estricto ni todas tienen como eje la vida de un santo. En primer lugar tenemos dos piezas cristológicas: el *Auto de la cena a lo divino* y el *Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos*. Ambas obras llevan en el manuscrito el título de «auto».¹¹ Además de estos dos autos, en los que se dramatizan sendos episodios de la vida en la tierra del Mesías, el manuscrito cuenta con dos comedias mariológicas (*Vida y muerte de Nuestra Señora y Nuestra Señora de Lapa*), un comedia veterotestamentaria (*La escala de Jacob*), y una «comedia a lo divino» de naturaleza alegórica (*La envidia que tuvo Lucifer de haberse Dios humanado*). En consecuencia, restando estas obras, la materia hagiográfica sirve de base a catorce comedias, que constituyen en sí mismas un importante corpus en el marco de un estudio como el nuestro que pretende arrojar algo de luz sobre la gestación del género conocido en la época como «comedia de santos».

La religión, cualquiera que esta sea, constituye un sistema y responde a ciertas estructuras profundas. Para Durkheim el sistema religioso es un sistema que, a su vez, codifica otro sistema: el de las relaciones sociales en el interior del grupo; Lévi-Strauss, por contra, pone de relieve que el sistema de la religión es autónomo respecto del sistema de la sociedad (Eliade y Couliano, 1994: 22). Nuestro estudio no pretende arrojarse por caminos que ciertamente podrían resultar muy interesantes, pero que se salen de nuestro objeto. Nuestro trabajo no pretende ser un estudio antropológico, aunque resultarán inevitables algunas consideraciones sobre la estructura social y cultural que envuelven las obras de nuestro corpus. Tampoco es esta una investigación de carácter teológico, a pesar de que, como es natural, tratándose de piezas religiosas sería imposible obviar los postulados, dogmas y demás cuestiones teológicas que pueblan estos textos. Nuestro

¹⁰ A este grupo resta añadir el soneto de Hernando de Acuña titulado «A nuestro señor, Carlos I», copiado al finalizar la *Comedia a los divinos sobre la envidia que tuvo Lucifer de haberse Dios humanado*.

¹¹ También aparece bajo la denominación genérica de «auto» el *Auto de la conversión de santa Tais*, pero en este caso las características de la pieza (por ejemplo, está dividida en cuatro jornadas) la acercan más a la categoría comedia que a la de auto, como veremos. Por otra parte, lo que nos interesa destacar ahora es la materia que conforma la obra, siendo en este caso el arrepentimiento, penitencia y muerte de una santa que vivió en el siglo IV.

estudio quiere acogerse al ámbito de la historia del teatro, y contribuir humildemente a su mejor conocimiento.

Con el objeto de ofrecer un contexto en el que enmarcar nuestro corpus, a continuación, y para cerrar este capítulo, presentaremos otras colecciones de teatro religioso del siglo XVI que se han conservado, con el propósito de ubicar la nuestra en este panorama.

1.4. Otras compilaciones de teatro religioso

No nos detendremos aquí en realizar un amplio repaso que dé cuenta de la evolución del teatro religioso,¹² cuestión esta que abordaremos más extensamente en el capítulo segundo de este trabajo. No obstante, vale la pena recordar que desde las postrimerías del siglo xv, con la figura de Juan del Encina hasta llegar al valenciano Juan Timoneda, pasando por importantes dramaturgos como Gil Vicente, López de Yanguas, Sebastián de Horozco o Sánchez de Badajoz,¹³ por apuntar algunos ejemplos señeros, la producción de teatro religioso ha sido una constante en cuya evolución pueden apreciarse las transformaciones que esta práctica teatral ha ido experimentando en sus múltiples facetas. Para el estudio de esas transformaciones, junto a la obra de autores como estos, hay que tener en cuenta las obras conservadas en compilaciones cuya finalidad original no siempre resulta clara. Se trata de colecciones de piezas religiosas que, circunscritas cronológicamente al Quinientos, es preciso tener en cuenta para complementar el panorama del teatro religioso. El agrupamiento temático con vocación recopilatoria, la anonimidad que caracteriza a la mayoría de obras que conforman estas colecciones y la proximidad cronológica de todas ellas en relación al conjunto que nos ocupa, nos ha llevado a la inclusión de este apartado. Como se verá, a pesar de tratarse de compilaciones de piezas religiosas, el propósito difiere, al menos según lo supuesto por quienes las han tratado, del proyecto bibliófilo que llevó al conde de Gondomar a la reunión de su colección.

Antes de adentrarnos en el *Códice de autos viejos*, colección a la que prestaremos especial atención, y en el resto de repertorios de obras religiosas, conviene delimitar las

¹² En este sentido, son de necesaria consulta los estudios de González Pedroso (1952); Flechniakoska (1961); Bataillon (1964); Hess (1976); Surtz (1979) y Wardropper (1967), entre otros especialistas.

¹³ Véanse para mayor información sobre Gil Vicente los estudios de Tobar (2003), Calderón (1996) y Hart (1975); para López de Yanguas, González Ollé (1967); para Sebastián de Horozco, González Ollé (1979) y, finalmente, para Sánchez de Badajoz son imprescindibles los trabajos de Pérez Priego (2003a), (1982).

circunstancias de producción del teatro religioso en la primera mitad del siglo XVI respecto de las de las composiciones circunscritas a la segunda mitad del siglo, pues en la producción de las mismas, salvando las particularidades de escritura de cada dramaturgo, obviamente, intervienen factores que las condicionan.

El teatro religioso del siglo XVI, ya lo hemos dicho, no constituye un todo homogéneo, y es a todas luces evidente su división en dos etapas bien diferenciadas correspondientes, desde el punto de vista cronológico, a la época de Carlos V y a la de Felipe II (Reyes Peña, 2005: 94-95). En la primera mitad el teatro religioso surgía con ocasión de las principales festividades litúrgicas, como la Navidad, la Epifanía, la Pasión y Resurrección y, más tarde, el Corpus Christi. Conforme avanza el siglo, y de acuerdo con el ideario reformador –piénsese en Luis Vives, Francisco de Navarra, Francisco Bobadilla o Alonso Manrique– se intenta depurar ese tipo de representaciones a las que se le habían ido adhiriendo una variada serie de elementos indecorosos e irreverentes (Ferrer Valls, 1984: 121-127). Desde esa postura, se intenta promover un modelo de teatro reformado en el que se potencie la doctrina y la catequesis, y del que Sánchez de Badajoz es una muestra ejemplar (Pérez Priego, 2003b, 59-60). Por otra parte, las obras centradas en los ciclos de Navidad y Pascua cayeron en desuso, fundamentalmente como consecuencia de la creciente oposición eclesiástica a que dichas obras se representasen en el interior de las iglesias. A esta última circunstancia, aún quedaría por añadir la competencia que las obras del Corpus Christi, cada vez más frecuentes y populares, suponían para estos primeros dramas asociados a los ciclos religiosos, lo que forzó a autores como López de Yanguas, Horozco, Gil Vicente, Sánchez de Badajoz, etcétera, a adaptar algunas de sus obras a dicha festividad, dando así un paso decisivo hacia el futuro auto sacramental (Ferrer y García Santosjuanes, 1984: 83). Por otra parte, sobre los dramaturgos de la primera mitad del siglo no pesaba del mismo modo la censura que marcará el signo del teatro de la segunda mitad, y buena prueba de ello la encontramos en el *Índice expurgatorio* de 1559, donde figuran obras como la *Propalladia* de Torres Naharro, que integra sus obras teatrales, la *Josephina*¹⁴ o *Plácida y Vitoriano* de Encina, composiciones todas ellas que habían gozado inicialmente de libre circulación.

Bien diferente es el panorama teatral en la segunda mitad del siglo. Las repercusiones que para la creación dramática tenía la existencia de la figura de un censor, con las limitaciones y los condicionantes que establecía, estaban estrechamente

¹⁴ Según Marc Vitse (2005: 96), nada objetivo permite afirmar que se trata de la obra compuesta por Micael de Carvajal.

vinculadas a las disposiciones emanadas del Concilio de Trento (1545-1563). Sustancialmente, en lo tocante al teatro, lo que promueven dichas disposiciones es la creación de un gran espectáculo, severamente dogmático, en torno a la festividad del Corpus Christi. Este espectáculo –cuyas obras tienen su origen en un hecho de Reforma católica y no de Contrarreforma, según Bataillon (1964: 189)¹⁵– era costado con todo esplendor por los cabildos catedralicios y los consejos municipales, que debían contratar a las mejores compañías de representantes profesionales (Pérez Priego, 1998c: 108). Y es que si las directrices postridentinas en España marcaron profundamente el teatro religioso, no solo en cuanto al auto sacramental se refiere, sino también a otro tipo de representaciones religiosas como las obras que se representaban en el marco de las fiestas en honor de un santo o del patrón de una ciudad, otro factor no menos decisivo fue la creciente profesionalización del teatro.

Si hasta ahora venían siendo los cabildos, las cofradías y gremios, los propios clérigos y aficionados piadosos los encargados de mantener las fiestas y ejecutar las representaciones, en torno a 1560, puede observarse cómo, sobre todo en las grandes ciudades y con ocasión de la fiesta del Corpus, empiezan a aparecer compañías de actores que se hacen cargo de las representaciones dramáticas (Pérez Priego, 1998c: 100).

Sito Alba (1990: 381), que no concibe el fenómeno teatral como una práctica exclusivamente literaria o textual, estudia las condiciones de representación que se dan en el siglo XVI como una parte ineludible de la historia del teatro. Este investigador supone que al comenzar la centuria, tanto en los espectáculos callejeros como en los realizados en los interiores de las iglesias y de los palacios, se continuaba recurriendo, en lo que respecta al lugar, a la decoración, a los trajes y a la forma de representar los intérpretes, a ingredientes y modos precedentes. A medida que pasan las décadas los elementos humanos que intervienen en la realización del teatro sufren un proceso de profesionalización decisivo y de gran trascendencia para el porvenir del teatro. Del mismo modo, la escenografía evoluciona también, aunque de manera variada y paulatina, con lo

¹⁵ Para Mercedes de los Reyes (2003a), en la explicación del auto sacramental, convendría tener algo más en consideración el aspecto de la lucha antiherética, ya que, no solo en algunas piezas del *Código de autos viejos*, sino en muchos otros textos teatrales, se aprecia formas solapadas en contra de la herejía que el hispanista francés, en su explicación global del género, no considera en su justa medida.

que la tarea de fijar con precisión las fechas de cada innovación resulta bastante dificultosa (Sito Alba, 1990: 417).

Sumariamente, y seguimos en este punto a Mercedes de los Reyes, podemos establecer significativas diferencias en cuanto a las distintas manifestaciones del teatro de la primera y segunda mitad del siglo. En cuanto a la producción y la recepción, mientras que en la primera mitad se desarrolla en un ámbito cortesano o eclesiástico y depende del mecenazgo de los nobles o de la Iglesia, en la segunda mitad, a medida que las compañías profesionales van asentándose, la creación dramática depende más del gusto del público que de aquellos primeros patrones. Respecto a la temática, la primera mitad está marcada por los ciclos litúrgicos, como ya hemos comentado, mientras que en la segunda, sin que desaparezcan las obras vinculadas con los tradicionales ciclos de Navidad y Pascua, que se ven renovadas con la introducción de temas y personajes alegóricos o bíblicos y con una particular atención a la figura de Nuestra Señora, nos encontramos con las piezas de tema eucarístico, que son, en opinión de la mencionada investigadora, «la gran aportación del teatro religioso del siglo XVI» (2005: 18)–. En lo relativo al espacio de la representación, predomina la variedad de lugares en los que se ejecuta este teatro, sin que la distinción entre la primera y segunda mitad de siglo sea tan notable, al menos hasta que, en las últimas décadas de la centuria, aparezcan los primeros corrales de comedias, donde la representación de comedias hagiográficas iba a ser habitual. Entre los espacios que podemos mencionar se encuentran, desde salas palaciegas de nobles, civiles o eclesiásticos, hasta el interior o el pórtico de las iglesias y catedrales, pasando por el espacio callejero, donde se representaba sobre tabladros o carros.

En cualquier caso, lo que debemos tener en cuenta ahora es que, siguiendo las disposiciones del Concilio de Trento, los concilios provinciales de 1565 exhortarán a la celebración solemne de la fiesta del Corpus y señalarán importantes y significativas recomendaciones sobre la procesión y la representación de autos. Los gremios y hermandades renuncian a seguir siendo mantenedores de las fiestas y serán los cabildos municipales o eclesiásticos los que contratarán compañías de actores profesionales para dar mayor esplendor a la celebración. Como consecuencia de esto, aumenta la demanda de obras para tal fin, habida cuenta de que los representantes debían contar con un amplio repertorio que ofrecer a los encargados de la fiesta (Reyes Peña, 2005: 14).

El teatro religioso de la segunda mitad es, en gran medida, un teatro oficial e institucionalizado, en tanto en cuanto está promovido y controlado por las autoridades civiles y eclesiásticas. En este ambiente religioso y social de los años inmediatos a la

clausura del Concilio de Trento en el que Madrid y otras ciudades compiten por sobresalir en la celebración de las fiestas religiosas hay que encuadrar un repertorio de piezas como el que se incluye en el *Códice de autos viejos*.¹⁶

1.4.1. El *Códice de autos viejos*

A juicio de la crítica especializada, este grupo de obras que bajo el título *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* publicó por primera en 1901 Léo Rouanet,¹⁷ es la muestra más representativa e importante del teatro religioso de la segunda mitad del siglo del XVI (Flechniakoska 1961: 17-21).

Esta rica colección de nuestro teatro sacro está compuesta por 96 piezas, de las cuales solo una posee nombre de autor, el *Auto de Caín y Abel*, de Jaime Ferruz.¹⁸ Algunos investigadores han hecho propuestas de atribución para algunas de ellas,¹⁹ otros, en cambio, han optado por mantenerse al margen en una cuestión, la de la paternidad de las obras, de muy difícil constatación, como atinadamente señala Bruce Wardropper (1967: 127) cuando afirma que las indagaciones en este sentido no dejan de ser «adivinanzas, y nada más».

Centrándonos más en las obras que conforman el *Códice de autos viejos*, Pérez Priego (1988: 24) insiste en varios de sus trabajos en que, como consecuencia de la gran abundancia de materia dramática que para conmemorar las festividades religiosas necesitaban los autores de las compañías, estos tuvieron que formar sus repertorios con obras de naturaleza muy heterogénea. Unas obras serían las que ya venían siendo representadas anteriormente y contaban con la legitimación de la tradición y la costumbre; otras serían las que pusieran a su disposición los propios cabildos o municipios que, a su vez, las habrían encargado a clérigos, maestros de retórica, poetas espirituales, etcétera.

¹⁶ Madrid no es la única ciudad que, estimulada por la rivalidad, fomenta extraordinariamente la actividad teatral. Sevilla, Toledo o Valencia serán también paradigmáticos núcleos urbanos en los que, en palabras de Bataillon, un gran concurso del pueblo encontraría diversión y edificación religiosa en torno a las representaciones sacras (1964: 187). En este sentido, véase San Román (1935) para Toledo; José Sánchez Arjona (1898) y J. Sentaurens (1984) para Sevilla y Cristóbal Pérez Pastor (1905-1906) para Madrid.

¹⁷ El manuscrito se encuentra en la BNE bajo la signatura Ms. 14711. Una detallada descripción del mismo, así como un completo estudio de las 96 piezas que lo conforman, puede encontrarse en Mercedes de los Reyes Peña (1998:16-43).

¹⁸ Este auto fue estudiado por Teresa Ferrer, como un intento fallido por parte del autor de construcción de un teatro religioso de inspiración culta (1984).

¹⁹ Entre las posibles atribuciones a una o varias de las obras de la colección, Mercedes de los Reyes menciona a dramaturgos como Vasco Díaz Tanco de Fregenal, Micael de Carvajal, Lope de Rueda, el Padre Juan Álvarez, Juan Timoneda, Luis Díaz y Alonso de Torres (1998: 152-176).

En ambos casos,

Se trata siempre de obras anónimas, en las que no ha habido una voluntad individual de perpetuar el nombre del autor, bien debido al carácter tradicional y colectivo con que se venía concibiendo este teatro religioso, bien debido a la escasa estimación literaria que los propios autores, en su mayoría clérigos, concederían a estas obrecillas.

La atribución de las obras no es el único problema que plantea la colección, puesto que sobre la compilación del *Códice de autos viejos*, así como sobre la cronología particular de las obras que la conforman, disponemos de escasos datos, probablemente, dada la condición de fenómeno colectivo, tradicional y casi folclórico de este teatro religioso (Pérez Priego, 1988: 9). Wardropper (1967: 218) advirtió sobre el problema que implicaba la datación de este conjunto de obras y reconocía que los criterios de Rouanet al establecer la cronología –entre 1550-1574– no eran sólidos, ya que en la colección se encontraban piezas bastante rudimentarias y piezas con un grado mucho mayor de desarrollo. Por su parte, Mercedes de los Reyes (1998: 218), tras el estudio de todas y cada una de las obras del manuscrito, no pudo avanzar mucho en este sentido. Ante las escasas referencias a hechos contemporáneos y ante la ausencia de elementos que permiten fijar una cronología concreta –obras literarias, fuentes, métrica y léxico, entre otros métodos de indagación–, esta investigadora mantiene, como fecha de aproximación, la fijada por su primer editor, admitiendo, por tanto, ese intervalo de tiempo como el más probable para fijar las fechas de composición de la mayoría de las piezas, sin perder de vista, como el mismo Rouanet hizo notar, que algunas pudieran ser anteriores.

Otro problema que presenta el *Códice de autos viejos* es el de la procedencia. A pesar de la licencia incluida tras el *Auto de la Resurrección de Christo* (LX) y la existencia de obras aptas para ser escenificadas en los tradicionales ciclos dramáticos de Navidad, Pasión y Pascua, así como las piezas mariológicas y hagiográficas que tienen cabida dentro de la colección, es muy probable que el *Códice de autos viejos* fuese «un repertorio dramático para la festividad del Corpus Christi». Así parece corroborarlo la tendencia que se manifiesta a lo largo del XVI a asociar las obras religiosas con esta festividad en detrimento de otras solemnidades, y el amplio muestrario de autos representados en Sevilla en dicho día, muchos de los cuales coinciden en tema con los tratados en la

colección que nos ocupa (Reyes Peña, 1998: 123).²⁰ Evidentemente, la licencia de representación de 1578, estampada en el auto LX, apunta al hecho de que en esa fecha fue utilizado o estuvo en posesión de una compañía de actores, lo que hace pensar en que pudiera ser un repertorio dramático. Así lo señala Shergold, que recurre a un contrato realizado en Toledo el año 1593 para los autos del Corpus de 1594 en el que queda reflejada la costumbre de que los autores de comedias debían ofrecer varios autos a los organizadores de la festividad para que pudieran elegir, costumbre que también documenta Flecniakoska en la ciudad de Segovia (Reyes Peña, 1998: 124). Sin embargo, el elevado número de piezas, la cuidada escritura que presenta la colección –toda de la misma mano–, así como el buen estado del manuscrito, son datos que parecen oponerse a esta hipótesis, aunque, como advierte esta investigadora, lo mismo podría decirse, aduciendo idénticos argumentos, para la teoría de que el *Códice de autos viejos* fue un repertorio propiedad de una iglesia o de un coleccionista, hipótesis que Pérez Priego niega categóricamente, ya que un repertorio como este solo es concebible, dada la ubicuidad y diversidad geográfica que relacionan muchas de las obras con otros lugares, desde el punto de vista de una compañía teatral «que trajera y llevara las obras de un lugar a otro».²¹

Nada dice Bruce Wardropper (1967: 220-21) sobre los posibles orígenes de la colección, pero sí se detiene, por la afinidad con el tema de su estudio, en hacer una primera sistematización de la materia de la misma, reduciéndola a categorías temáticas y focalizando su atención en las piezas involucradas en la evolución del auto sacramental: las llamadas por él seudomoralidades –autos alegóricos no eucarísticos y farsas alegóricas eucarísticas– y las que denomina de tipo intermedio, cuyo tema es la figura de Adán o el de la Resurrección. Fuera de su examen deja los denominados seudomisterios por ser piezas no alegóricas de tema bíblico y hagiográfico.

²⁰ Pérez Priego relaciona un amplio número de obras del *Códice* con piezas de las que tenemos noticia de representación, tanto en Sevilla, como en Toledo o en Alcalá de Henares, pero de la que no se conservan los textos, por lo que nos movemos en el terreno de la especulación. Con todo, y aun aceptando que estas obras fuesen las que se representaron en esas áreas geográficas, estas supondrían alrededor de un veinte por ciento del contenido del *Códice*, siendo las más reveladoras las que guardan relación con la capital del reino (1998: 12-15).

²¹ A esta circunstancia, el autor añade más argumentos, como la diversidad de autores y cronología de algunas obras que forman la colección, la repetición de obras con idéntico argumentos en versiones diferentes, la presencia de loas y coplas de gran funcionalidad para una compañía de actores de cara a la representación, incluso, la misma ordenación de las piezas (1988: 16-29).

Por su parte, el examen de la totalidad de las piezas que lleva a cabo Reyes Peña, a cuya detallada clasificación remitimos,²² pone de relieve que los argumentos de las obras del *Códice de autos viejos* proceden principalmente del *Antiguo y Nuevo Testamento*, de la hagiografía y de la doctrina católica –con referencias eucarísticas y tratamiento alegórico, según los casos–, coincidiendo los criterios de selección de sus autores anónimos con los ya señalados por Flechniakoska para el periodo de 1550 a 1635, es decir, desde Sánchez de Badajoz hasta Lope de Vega. Estos criterios se concretan en los siguientes puntos:

- a) Una de las fuentes de argumento más importantes es el *Antiguo Testamento*, del que se eligen episodios prefigurativos o suministradores de ejemplos morales.
- b) Asimismo, del *Nuevo Testamento* se hace una selección de pasajes que conocieron una boga especial, y lo mismo cabe decir del tema de la Iglesia y el de los sacramentos –especialmente el de la Eucaristía y la Penitencia–.
- c) Otro de los temas recurrentes es la hagiografía, derivada básicamente de la *Leyenda Áurea*, que proporciona a los autores de este periodo argumentos y ejemplos para ilustrar pasajes de sus autos, sin embargo, los personajes hagiográficos aparecerán poco en las listas de figuras de los autos, dado que se reservarán para las comedias de santos, con todo, en el *Códice* aparecen nueve obras hagiográficas.
- d) La doctrina católica es uno de los temas a los que los dramaturgos de esta etapa acuden con frecuencia; entre los más significativos se encuentra la Trinidad, las Tres Leyes, las dos vías que conducen al Paraíso y al Infierno y la inutilidad de la fe sin la compañía de las obras (Reyes Peña 1998: 894-99).

Para terminar con el *Códice de autos viejos*, reparemos muy esquemáticamente en algunos de sus aspectos compositivos. De forma general, se puede afirmar que la mayoría de las obras presentan entre sí una notoria uniformidad artística. Dejando de lado

²² Mercedes de los Reyes (2003a: 398) ofrece una clasificación de las 96 piezas dividida en siete grandes categorías –bíblicas, bíblico-alegóricas, alegóricas, marianas, hagiográficas, histórico-legendarias y profanas–, subdivididas a su vez en otras categorías que afinan la tipología. Por otro lado, esta investigadora advierte una voluntad diferenciadora en las denominaciones genéricas de las piezas muy alejada de la arbitrariedad que algunos críticos han querido ver. Salvo algunas excepciones, del agrupamiento y distribución de las obras puede deducirse el criterio de ordenación de un copista o un compilador.

la recurrencia de temas, personajes²³ y motivos que comparten, todas son piezas breves en un acto, alrededor de los quinientos versos, casi siempre en quintillas. Por ese motivo, y en opinión de Wardropper (1967: 225), la colección no presenta un avance métrico respecto al drama religioso anterior, con lo que las piezas adolecen de la vitalidad rítmica que caracterizará la comedia del Siglo de Oro que «solo pasará al teatro religioso cuando a los autores profesionales de comedias profanas se les encomienda la composición de los autos (...), lo único que alivia la monotonía métrica es la costumbre saludable de terminar con un villancico».²⁴ En resumidas cuentas, y reparando en el estudio métrico de Reyes Peña: la métrica del *Códice* responde a la habitual y vigente entre los años que van de 1550 a 1575, periodo al que parecen apuntar la mayoría de las piezas de la colección.²⁵

Las obras de esta colección no aparecen divididas en jornadas: son dramas desarrollados en un solo acto y, normalmente, responden a una composición tripartita constituida por una loa o un argumento, el cuerpo dramático de la pieza y una parte final cantada –aunque hay que tener presente que tanto la parte inicial como la final pueden faltar–. La parte central desarrolla una acción de ordinario inspirada en una fábula procedente, en la mayoría de los casos, de la *Biblia* o de la hagiografía, siendo excepcionales las obras que tienen en los apócrifos o en las leyendas piadosas su punto de partida. En todos los casos, el autor sigue puntualmente la fuente y, si introduce mínimas modificaciones, suele hacerlo recurriendo a la amplificación poética e histórica mediante el desarrollo de amplios monólogos o de nuevos núcleos escénicos que allí solo estaban enunciados (Pérez Priego, 1988: 40). Con respecto a las piezas que sirven de introducción hay que anotar dos ausencias significativas, en primer lugar, la del denominado «introito» –monólogo cómico que, unido al argumento, constituía el prólogo habitual en los dramas religiosos y profanos de la primera mitad del XVI–, en segundo lugar, la comicidad. Lo que predomina en la colección es un tipo de prólogo serio cuya

²³ Personajes alegóricos, históricos y genéricos forman las listas de figuras de las obras del *Códice* (Reyes Peña, 1988: 996-98).

²⁴ La presencia de un villancico de tema eucarístico en muchos de los autos, no solo del *Códice*, ha sido uno de argumentos que una crítica más remota ha aducido como explicación de la evolución de las pseudomoralidades y de los pseudomisterios hacia el auto sacramental. No obstante, en expresión de Bataillon, no es necesario recurrir a esta breve composición musical para explicar el nacimiento del género, puesto que la costumbre de celebrar la Navidad, bien mediante autos pastoriles herederos del *Officium pastorum*, bien mediante moralidades relacionadas bien con dicha festividad, estaba perfectamente arraigada, es muy plausible que surgiese la idea de «aplicar más o menos ingeniosamente otras obras religiosas (coloquios pastoriles o alegóricos) a la glorificación del Santísimo sacramento» (1964: 184-85).

²⁵ La quintilla se encuentra ausente solo en 7 obras de las 93 escritas en verso, cauce expresivo que predomina en el código, a excepción de algunos prólogos y tres obras (Reyes Peña, 1998: 881).

tradición en obras religiosas se advierte ya a partir de 1540 (Reyes Peña, 1998: 935). ¿Quiere esto decir que el elemento cómico ha abandonado el teatro sacro? No exactamente, y el gran número de obras que conforman esta colección obligaría a entrar en cada una de ellas y ver en qué grado y extensión se manifiesta la comicidad. Sin embargo, sí parece resultar evidente, y es perentorio reparar en ello, que, si bien en algunas obras del repertorio el desarrollo queda interrumpido en determinado momento para dar paso a la representación de un entremés independiente de la obra cuyo texto no recoge el manuscrito –la aceptación dramática que ya había alcanzado el término «entremés» hace pensar en pasajes cómicos–, y si bien en algunas de las obras, en mayor o menor medida, aparecen escenas episódicas de carácter cómico no independientes de la trama principal, puede advertirse, «en relación con los intermedios e introitos de la primera mitad de siglo (...) un notable aligeramiento de los elementos jocosos y hasta procaces que allí tantas veces aparecían con lo sagrado» (Pérez Priego, 1988: 40). En este corpus, parece haber ciertas obras que resultan más porosas a la comicidad que otras, las de tipo bíblico, concretamente, ya que estas se prestan mejor a la interpolación de escenas cómicas que las de tipo alegórico y las farsas, caracterizadas por una mayor seriedad y propósito docente (Reyes Peña, 1998: 945-96). En este sentido, Wardropper (1967: 236) no deja de señalar que la particular mezcla de lo cómico y lo grosero, inseparable de los autos del *Códice* –se refiere a los pseudomisterios– se deja notar también en los autos alegóricos, no obstante, poco a poco, esta tendencia estaba condenada a desaparecer.

La intensificación doctrinal de las piezas y la paulatina reducción de la sátira y la risa en las obras, son consecuencia y correlato del momento histórico en el que se escriben, y es que no podemos olvidar que el *Códice de autos viejos*, respecto a la evolución del teatro religioso, representa la etapa inmediatamente anterior a la especificación del auto como fenómeno sacramental y exclusivamente religioso (Ferrer Valls, 1984: 116).

Aunque no creemos posible ni operativo desde el punto de vista explicativo establecer líneas fronterizas entre las manifestaciones del teatro religioso de la primera mitad y de la segunda, si parece posible, a la luz de lo expuesto, apreciar las diferentes tendencias existentes entre los primeros cincuenta años del siglo y los últimos. La producción y recepción, los temas, los agentes de la práctica teatral o las formas predominantes cambian de signo igual que la historia lo hace en su devenir. Dicho esto, juzgamos oportuno remitir de nuevo a Pérez Priego (1998c: 112) y concluir este apartado

con unas palabras suyas acerca de la determinación ideológica que sirve de trasfondo a la creación dramática de este periodo:

La evolución del teatro del siglo xv [sic por xvi] responde a un prolongado proceso de reforma religiosa, que se inicia a fines del siglo xv y culmina en los concilios provinciales de 1565. Pero en esa evolución conviene distinguir dos momentos distintos. Uno es el de la intensificación doctrinal (...) del primer Renacimiento. Otro será el de la imposición de un teatro dogmático (ciertamente en la misma línea reformadora y que, por tanto, no va contra aquel teatro doctrinal, sino que más bien lo constriñe y limita), que emana de Trento y que podemos calificar, en ese sentido, de contrarreformista.

1.4.2. Otras colecciones de teatro religioso

Si bien es cierto que, como opina Mercedes de los Reyes (2005: 94-95) al hablar del teatro religioso del siglo XVI, es necesario partir del presupuesto de que fue mucho lo que se destruyó y de que solo tenemos un conocimiento parcial de lo que realmente existió, es posible reconstruir, en buena medida, el panorama teatral de ese periodo. Por no resultar prolijos, enumeramos solo algunas de las referencias y fuentes que permiten dicha recomposición: catálogos clásicos como los de La Barrera (1860), Salvá (1872) Cotarelo y Mori (1902) y, especialmente para el teatro religioso, el de Alenda y Mira (1916); catálogos modernos como el de Miguel García-Bermejo Giner (1996) o el de Héctor Urzáiz Tortajada (2002); documentación biográfica sobre autores y actores (Ferrer Valls, 2008); fuentes históricas y documentales sobre administración y arquitectura de los locales teatrales.²⁶ Asimismo, de notable interés son también los inventarios de bienes, como por ejemplo el de algunos impresores que atestiguan la gran cantidad de obras profanas que se imprimieron en el Quinientos;²⁷ recopilaciones de obras teatrales que han llegado hasta nosotros gracias al interés de algunos coleccionistas, mediante copias más o menos esmeradas, o bien, en forma más descuidada y a veces incompleta, como en el caso de los llamados «papeles de actores»,²⁸ que constituyen interesantes muestras de

²⁶ En este sentido, pueden destacarse los múltiples trabajos publicados en Tamesis, reunidos en la colección titulada *Fuentes para la historia del teatro en España*, buena parte de ellos a cargo de los hispanistas Shergold y Varey. Asimismo, un buen ejemplo de heurística teatral podemos encontrarlo en el artículo de M^a Jesús Framiñán de Miguel, titulado «Estudio documental sobre teatro en Salamanca (1500-1630): avance de resultados» publicado en 2006.

²⁷ Sobre esta afirmación conviene matizar, siguiendo a Pérez Priego (1996: 107-119), que si bien en la primera mitad del siglo XVI predomina la transmisión impresa en detrimento de la manuscrita, en la segunda mitad de la centuria sería a la inversa, la tradición manuscrita, como consecuencia de una «menor permisividad con el impreso teatral» iba a adquirir una preponderancia determinante.

²⁸ Una muestra única de estos se encuentra en un manuscrito aislado que no forma parte de ninguna colección (BNE, Ms. 14612), constituido por casi setenta copias fragmentarias de piezas profanas y

fragmentos de textos teatrales, la mayor parte de los cuales se han perdido. Finalmente, hay que agradecer el trabajo de numerosos investigadores cuyo esfuerzo ha contribuido a esclarecer el fenómeno teatral abarcado desde sus múltiples perspectivas.²⁹

Complementándose cronológica y artísticamente con el *Códice de autos viejos*, se encuentra una colección de piezas religiosas anónimas cuya fecha de reunión la crítica especializada sitúa en el último cuarto del siglo XVI. Se trata del llamado *Manuscrito de 1590*, compuesto por once obras religiosas y una profana conservado en la actualidad en la BNE (Ms. 14864).³⁰ De las once piezas religiosas de este manuscrito, cinco son historiales por su argumento,³¹ y de estas solo una, la *Cuarta comedia*, lleva el nombre genérico de «auto sacramental». Las seis restantes son de argumento alegórico y aluden al sacramento, llevando todas, excepto una, la denominación de «auto sacramental».³²

Gran parte de la crítica llama la atención sobre los diferentes nombres genéricos que se emplean para denominar las obras. Por primera vez aparece el término que triunfará para los dramas del Corpus, «auto sacramental», dejando de lado ya la palabra farsa y «todas sus frívolas concomitancias» (Wardropper, 1967: 238). No obstante, el membrete «sacramental» se utiliza, tanto para denominar piezas con argumento historial, como alegórico (Ferrer Valls, 1984: 111) y, aunque en las piezas se haga una o más referencia a la Sagrada Forma, es indudable que sin alegoría no podemos hablar propiamente de auto sacramental,³³ aunque también es indudable que estas piezas son «el

religiosas que se concibieron como instrumento de trabajo para el actor. Dicho legajo fue descrito en su conjunto por Stefano Arata y Debora Vaccari (2002: 25-68). Más recientemente, Josefa Badía Herrera (2009) analizó la vinculación entre los papeles de actor y el drama religioso titulado *Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios* (BNE, Ms. 14767), una obra perteneciente a la colección teatral del Conde de Gondomar (2009).

²⁹En este sentido, nos gustaría destacar, con especial afecto, el esfuerzo que, desde hace varias décadas, vienen realizando desde el Departamento de Filología Española de la Universitat de València investigadores de la talla de Teresa Ferrer Valls, Joan Oleza, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera.

³⁰ Algunas piezas de este manuscrito fueron publicadas por Vera Buck (1937) y Alice Kemp (1936).

³¹ *Auto de la degollación de la degollación de san Joan* (1.142 vv., en dos jornadas), *Cuarta comedia y auto sacramental de la conversión de san Pablo* (604 vv.), *Comedia sétima y auto para representar del martirio de san Lorencio* (en tres jornadas y en verso), *Comedia novena de la historia y adoración de los tres Reyes magos* (555 vv.) y *Comedia undécima del nacimiento y vida de Judas* (1.408 vv., en cuatro jornadas) (De los Reyes 2003a: 414-15).

³² *Segunda comedia que trata del rescate del Alma* (1.050 vv., más un corto pasaje en prosa), *Tercera comedia y auto sacramental: Sacramento de la Eucaristía* (630 vv.), *Quinta comedia y auto sacramental de los amores del Alma con el príncipe de la Luz* (en prosa con versos cantados y dividida en cuatro jornadas), *Comedia sexta y auto sacramental del castillo de la Fee* (631 vv.), *Comedia octava y auto sacramental del Testamento de Cristo* (664 vv.) y *Auto sacramental y comedia décima delicado y muy subido de buena y santa doctrina* (1200 vv., en cuatro jornadas). (De los Reyes, 2003a: 414-15).

³³ Los elementos de especificidad de los autos sacramentales forman parte de la tradición crítica sobre el tema y han sido ampliamente discutidos. Wardropper hace un repaso sobre las distintas concepciones que han ido surgiendo con el tiempo en el capítulo 2 de su estudio. Es por esto que Flechniakoska (1961: 2), en vistas de que existen demasiados rasgos comunes entre los autos eucarísticos, mariales, hagiográficos y navideños, prefiere hablar de «auto religioso» en vez de utilizar el título genérico de «auto sacramental».

campo en que se ensayaron nuevas teorías dramático-sacramentales. Representan un avance en varios sentidos, de los cuales algunos, por ser infructuosos, fueron rechazados por los dramaturgos profesionales, y otros, por mostrar cierta promesa, fueron adoptados». Entre esos avances hay que destacar el paso de la forma métrica predominante en el *Códice de autos viejos*, la quintilla, a la polimetría que caracterizará los textos posteriores; el ingenio exhibido por algunas de las obras en lo referente a la selección de alegorías o el empleo atrevido de fuentes profanas (Wardropper, 1967: 238-43).

Un segundo códice del siglo XVI es el conservado en la *Hispanic Society of America* (Ms. B2476). Si en 1961 Flecniakoska (26) pasó a vuela pluma sobre este grupo de obras que perteneció en un principio a fray Bernabé de Padilla y más tarde a Francisco de Porras –racionero de la iglesia hispalense a principios del XVII–, admitiendo que no le había podido seguir la pista, Mercedes de los Reyes localizó este manuscrito en 1988 y procedió a su estudio. Compuesto por seis piezas anónimas, nos encontramos de nuevo, con bastante probabilidad, ante un repertorio destinado a la festividad del Corpus. Cuatro de las obras son alegóricas y están dedicadas al Sacramento, una quinta es historial y dramatiza un tema del *Antiguo Testamento* sin alusiones eucarísticas, y la última, de corte alegórico y de la que también están ausentes las referencias al Sacramento, a diferencia de las que la acompañan, está probablemente escrita para la Navidad.³⁴

Mucho más pequeña que la anterior es la colección constituida por un pequeño cuaderno de 24 hojas, que se conserva en la Biblioteca Menéndez y Pelayo (Santander). Como puso de manifiesto Flecniakoska (1961: 26-27), las tres piezas eucarísticas anónimas que componen la colección, son contemporáneas al *Códice de autos viejos*.³⁵ Ahora bien, el mencionado investigador no deja de advertir que una de ellas, *El viaje del cielo*, se vincula con el teatro escolar, justificando su afirmación en los nombres de los personajes. A partir de esta vinculación, Mercedes de los Reyes apunta la posibilidad de que se trate de un repertorio de teatro de colegio que podría haber formado parte de un códice mayor del que se hubiera desgajado. El nexo establecido por Flecniakoska junto a

³⁴ *Acto del Santísimo Sacramento. Año 1572* (660 vv.), *Auto del Santísimo Sacramento* (742 vv.), *Loa hecha año 1574. Un acto hecho en el mismo año* (332 vv.) y *Acto del Santísimo Sacramento, hecho en Andújar, año 1575* (673 vv.); *Auto de Tamar* (340 vv.); *Auto del nacimiento* (...). Hecho en el año de 72 (496 vv.). (De los Reyes, 2003a:409). Como se ha podido apreciar, esta colección presenta pocos problemas de datación, pues cuatro de los seis autos aparecen fechados.

³⁵ *Égloga al Santísimo Sacramento sobre la parábola evangélica Mateo 22 y Lucas 14* (604 vv.); *Égloga intitulada Viaje al cielo* (699 vv., con prólogo y dos fragmentos en prosa); y *Égloga al Santísimo Sacramento sobre la figura de Melquisedec* (868 vv.) (De los Reyes Peña, 2003a:409).

los nombres cultos de los personajes que aparecen en otras piezas, así como la cita latina incluida tras el encabezamiento de la *Égloga al Santísimo Sacramento sobre la figura de Melquisedec*, son razones suficientes, en opinión de esta investigadora, para sostener dicha afirmación (Flechniakoska, 1961: 26-27).

Para Ricardo Arias (1987: 1-2), que editó las tres obras, no hay ninguna duda de que se trata de auténticos autos sacramentales. La primera y la tercera, según el orden que hemos citado, dramatizan pasajes de la *Biblia*; la segunda, es de tema devocional y místico que arranca de la Antigüedad clásica y que Jesucristo hace suyo. Si la extensión de las obras, así como el metro predominante –la quintilla– no ofrece particularidad alguna, si es un rasgo notable, a decir del Arias, la generosa abundancia de canciones que rompen con la monotonía del recitado.

El panorama de las colecciones religiosas dentro del dominio lingüístico-geográfico del castellano no estaría completo sin una breve mención a los repertorios del teatro escolar, concretamente en dos de sus colecciones más destacadas. El teatro universitario y colegial se apoya en textos salidos de la tradición teatral greco-latina y está exclusivamente condicionado por una finalidad didáctica. Es, por tanto, un teatro destinado a la instrucción académica y moral, orientado a promover la reflexión intelectual. En este teatro, y es algo que no podemos olvidar, se educó «buena parte de los escritores que más tarde llenarían con sus obras corrales y palacios» (Hermenegildo 2003: 476). Como aclara Julio Alonso Asenjo (1995), se trata de una práctica caracterizada por la amplitud y la variedad pues, ante todo, el teatro de colegio es un teatro ecléctico que ya desde sus inicios yuxtapone lo erudito y lo popular, vetas que muy pronto se fusionan. En la veta erudita encontramos la imitación del teatro clásico grecolatino, pero fundida ya con la tradición medieval de las representaciones alegóricas –las moralidades– y religiosas –misterios, hagiografía...– y con elementos de la dramática popular, como entretenimientos, villancicos, danzas, y tipos populares. Después, cada vez con más fuerza, aparecen elementos tomados de los espectáculos públicos o incluso de los de la corte, siendo además testigo y compañero del teatro religioso del siglo XVI y de la evolución de este, primero hacia el auto sacramental y, a finales del siglo, del teatro hagiográfico, que prepara los grandes espectáculos barrocos del siglo XVII.³⁶

En esta tendencia dramática del Quinientos ocupa un lugar relevante, por el número de composiciones que contiene, la *Comoediae dialogi et orationes q̄ P. Açvedus*

³⁶ Para más información, véase Jesús Menéndez Peláez (2005).

sacerdos soci. Iesu componebat (Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Colección de Cortes, Ms. núm. 383). Está formada por 25 piezas compuestas para diferentes festividades del año, escritas por el P. Pedro Pablo de Acevedo, y una pieza más, transcrita en las últimas hojas, ajena a este autor. Excepto dos, todas las obras están fechadas, lo que ha permitido situar la producción entre los años 1556 y 1572, fecha que coincide también con el manuscrito (Reyes Peña, 1998: 110-12).

El segundo repertorio, la *Colección de Cortes*, –que se encuentra en la misma biblioteca que acabamos de mencionar con la signatura Ms. 384,– contiene un número considerable de obras, 17 concretamente. Todas ellas se encuentran reunidas en un manuscrito procedente del Colegio de Villagarcía y, al igual que la *Comoediae dialogi...*, presenta obras de tema apropiado para diversas festividades del año, con predominio de las de tema bíblico y sacramental. Por la semejanza de estilo y estructura Flechniakoska opina que parecen ser obra de una misma mano, la de P. Juan Bonifacio. Con respecto a la datación, el mencionado investigador disiente de la establecida por Justo García Soriano, que estima que la fecha límite de composición hay que situarla antes de 1580, y considera más acertado, atendiendo al estilo, a la utilización directa de la *Biblia* y a la estructura interna simple, situar las piezas entre 1560 y 1570 (Flechniakoska, 1961: 231-32).

En el ámbito catalán-valenciano hay que destacar, en primer lugar, una de las colecciones religiosas más importantes que conservamos, las *Consuetas* mallorquinas,³⁷ conocidas por el nombre de «Manuscrito Llabrés» en honor de su descubridor, que la halló en un archivo parroquial de Mallorca en 1887 (Reyes Peña, 1998: 85).³⁸ En un primer momento, Llabrés atribuyó a Miquel Pascual, presbítero de Palma en 1618, la autoría o transcripción del manuscrito, y fijó la fecha de la colección hacia finales del siglo XVI. Posteriormente, Josep Romeu afinó la fecha de composición –finales de 1598 y durante 1599– a la vez que reconocía a Miquel Pascual solo como copista (Ferrer Valls, 1984: 110).³⁹ La colección está compuesta por 49 piezas dramáticas, algunas incompletas,

³⁷ El nombre de *consueta* se aplicaba en principio al *ordinarium* o libro que registraba las ceremonias habituales del culto de una catedral o iglesia, y más adelante, en virtud de un desplazamiento de sentido, también pasó a designar las mismas representaciones (Huerta Viñas, 1976: 24).

³⁸ Conviene citar la tesis de María Luisa Mateo Alcalá, dirigida por M. Dolores González, *La contribución escénica de las figuras infernales en el teatro religioso del S. XVI. Dos ejemplos para el análisis: El Códice de autos viejos y el Manuscrito Llabrés*.

³⁹ Huertas Viñas (1976:24) apunta la dificultad de atribuir una fecha determinada a estas piezas, debido a su carácter tradicional y medieval. No obstante, en las seis piezas veterotestamentarias que edita de la colección mallorquina, sí encuentra uniformidad en cuanto al estilo y otras características, lo que apunta a que se compusieron en una misma época.

escritas en el catalán que se escribía en Mallorca en el siglo XVI.⁴⁰ El repertorio, como muchos de los que hemos revisado, posee piezas para diversas fiestas del año, razón por la cual la colección presenta gran variedad de asuntos, entre los que destacamos los relativos a la vida de Jesús, los que hunden sus raíces en el *Antiguo Testamento* y las hagiografías.⁴¹

La colección que pone el broche a este apartado pertenece también al ámbito catalán-valenciano, en concreto a Valencia. Está formada por tres misterios escritos en valenciano de los siglos XV y XVI, y no presenta ninguna clase de filiación autorial. Los misterios han llegado hasta nosotros en un manuscrito de 1672, copia de un original en la actualidad perdido, del que se sabe que se conservaba entonces en los archivos de la ciudad para uso de los *ministriles* encargados de las representaciones sagradas de la procesión del Corpus; es por tanto, un repertorio para dicha festividad, por más que en las obras no aparezca ninguna alusión a la Eucaristía.⁴²

La datación que propone Romeu, según la autorizada opinión de un experto en teatro valenciano como Josep Lluís Sirera, puede ser cuestionada. Romeu sitúa los tres misterios en pleno siglo XVI (da como fechas seguras 1517 para el misterio de *Adam y Eva*, 1587 para el del *Rei Herodes* y 1553 para el de *Sant Cristòfol*. Las noticias de que estos misterios existían ya en el siglo XV son discutidas por Romeu, pues considera confusas las noticias que de ellos se conservan. Pero esa datación no es tan fácilmente aceptable para Josep Lluís Sirera, que afirma que, independientemente de si estos autos fueron escritos o no en el siglo XVI, entroncan claramente con el teatro religioso medieval. «Es difícil, por ejemplo, concebir –aduce el investigador valenciano– que una obra tan *medieval* como el *misteri del Rei Herodes* (...) haya sido escrita veinte años después que Timoneda acometiera en Valencia la reforma del teatro religioso» (1984^a: 99). Y concluye que, ante la falta de eslabones entre los misterios del Corpus y el auto sacramental en Valencia, el «misteri del Corpus», del que esta colección es ejemplar

⁴⁰ Como apunta Huerta Viñas, un catalán lleno de mallorquinismos, castellanismos y vulgarismos (1976: 25). Con respecto a la lengua de las *Consuetas* hay que anotar que Fleckniakoska afirma que están escritas en valenciano (1961: 25).

⁴¹ Varias de estas piezas fueron publicadas en 1957 por Josep Romeu con el título de *Teatre hagiogràfic*.

⁴² Se trata del *Misteri de Sant Christofol* (94 vv.), el *Misteri del rey Herodes* (593 vv., con una loa de 20 que va incluida en ellos) y el *Misteri de Adam y Eva* (278 vv.) (De los Reyes 1998:94). La primera obra citada y la segunda fueron publicadas por Romeu en *Teatre hagiogràfic* (Vol. I) en 1957; la tercera la publicó Huerta Viñas en 1976.

muestra, es la última manifestación del teatro religioso catalán en el País Valenciano (1984a: 100).

Para concluir y volviendo al manuscrito que nos atañe. Dado el carácter recopilatorio que el volumen de piezas dramáticas religiosas del conde de Gondomar presenta, y a pesar del distinto origen de las diferentes colecciones, nos hallamos en circunstancias semejantes a las que caracterizan al *Códice de autos viejos* y otras colecciones afines, es decir, un conjunto de obras heterogéneas que si bien tienen en común la materia religiosa, se distinguen también por profundas diferencias: fechas de producción más o menos próximas a la fórmula de la Comedia Nueva, distintos dramaturgos con disímiles habilidades técnicas, propuestas dramáticas destinadas – hipotéticamente– a espacios de representación diferentes y planteamientos ideológicos, si bien muchas veces comunes, otras más particularizados. Estas colecciones, motivadas por distintos impulsos que llevaron a la recopilación, constituyen, junto a las obras dramáticas de autores como Juan del Encina, Diego Sánchez de Badajoz, Juan Timoneda y otros, un caudal dramático de temática religiosa de relevancia evidente a la hora de mencionar los antecedentes de la colección de piezas religiosas que componen nuestro objeto de estudio. No obstante, nuestras obras, como se verá, representan un salto adelante en la dirección del tratamiento de la materia hagiográfica.

1.5. Lista de abreviaturas de los títulos de las obras estudiadas

Título completo	Título abreviado
1. <i>El Católico español, el emperador Teodosio</i>	<i>El católico español</i>
2. <i>San Isidro Labrador de Madrid y victoria de las Navas por el rey don Alfonso</i>	<i>San Isidro</i>
3. <i>Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios</i>	<i>San Juan</i>
4. <i>Santa Catalina de Sena</i>	<i>Santa Catalina</i>
5. <i>El glorioso san Martín</i>	<i>San Martín</i>
6. <i>Comedia a lo divino sobre la envidia de Lucifer de haberse Dios humanado</i>	<i>La envidia</i>
7. <i>Vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua</i>	<i>San Antonio</i>
8. <i>San Segundo</i>	<i>San Segundo</i>
9. <i>San Jacinto</i>	<i>San Jacinto</i>
10. <i>Vida y martirio de santa Bárbara</i>	<i>Santa Bárbara</i>
11. <i>La conversión de la Magdalena</i>	<i>La conversión</i>
12. <i>Vida y muerte de nuestra señora</i>	<i>Nuestra Señora</i>
13. <i>Auto de la conversión de santa Tais</i>	<i>Santa Tais</i>
14. <i>Vida y muerte del santo fray Diego</i>	<i>Fray Diego</i>
15. <i>Auto de la cena a lo divino</i>	<i>La cena</i>
16. <i>Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos</i>	<i>El Milagro</i>
17. <i>Vida y muerte de san Agustín</i>	<i>San Agustín</i>
18. <i>Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo</i>	<i>Nuestra Señora de Lapa</i>
19. <i>La escala de Jacob</i>	<i>La escala</i>
20. <i>San Estacio</i>	<i>San Estacio</i>
21. <i>Vida y muerte de san Jerónimo</i>	<i>San Jerónimo</i>

2. EL DRAMA RELIGIOSO ANTERIOR A LA COLECCIÓN
GONDOMAR: PANORAMA GENERAL

2.1. Consideraciones previas

Las piezas teatrales que conforman nuestro corpus, independientemente de la desigual excelencia dramática que encierran, resultan sumamente interesantes en tanto que su composición debe situarse en las dos últimas décadas del Quinientos, periodo de gestación de un género, el de la comedia hagiográfica, que gozó de una enorme producción en el siglo XVII. A la hora de ponderar su importancia, resulta imprescindible dibujar un panorama que abarque las distintas propuestas dramáticas que han antecedido a este corpus, lo que implica un itinerario en el que no se distinguen autos religiosos y comedias, pues no hay que olvidar que la comedia de santos hunde sus raíces no solo en el teatro de colegio, que abordaremos en su momento, sino también en los primitivos autos religiosos (Sirera, 1991: 55).

Como afirma Aparicio Maydeu (1992: 169), denominaciones como *comedia bíblica*, *comedia hagiográfica* o *comedia mariana* son acuñaciones temáticas que establecen una tipología moderna alejada de los usos de los Siglos de Oro, donde para aislar la comedia devota de la comedia profana se solía utilizar el sintagma *comedia a lo divino* o *comedia divina*. Sin afán de exhaustividad, y con el propósito de contextualizar el teatro religioso del siglo XVI, ofrecemos una visión global de las piezas teatrales de temática bíblicas, marianas y hagiográficas más representativas, puesto que es sobre esta materia sobre la que se centran las obras que componen nuestro códice.⁴³ Somos conscientes de que dejaremos fuera muchas composiciones y de que tan solo haremos alusión a algunas de ellas; nuestro propósito es recalcar con mayor detenimiento en aquellas que, a nuestro juicio, resultan más relevantes para la evolución del teatro religioso y el objeto de nuestra tesis. Además de los estudios concretos a los que recurrimos, nos han sido de gran utilidad los trabajos de García-Bermejo (1996), Menéndez Peláez (1995, 2012), Díez Borque (1987), y los clásicos trabajos de Wardroper (1967), Flecniakoska (1961) y la Historia del Teatro dirigida por Huerta Calvo (2003), entre otros.

Por otro lado, y puesto que seguimos en la medida de lo posible un criterio temático, hay que anotar que no hacemos distinciones entre las múltiples nominaciones que acompañan las obras dramáticas de nuestra tradición. Así encontraremos acuñaciones equiparables entre términos como auto, farsa, representación, égloga, comedia o tragedia.

⁴³ Las comedias hagiográficas, bíblicas y marianas tienen su origen en los autos religiosos. Más aún, algunos autos compuestos en el XVII se reescriben para dar lugar a comedias (Valladares Reguero, 2012: 262).

Un buen ejemplo de esta vacilación nominal son las obras que conforman el llamado *Manuscrito de 1590*, denominadas conjuntamente como comedias y auto. Como bien señala Rainer Hess (1976), en España, pertenecen al drama religioso piezas teatrales con títulos tales como *danza, farsa (sacramental), égloga, coloquio, historia, representación, auto (sacramental), obra, diálogo, tragedia, comedia, o tragicomedia*. Aunque se puedan detectar tendencias en la utilización de estas nomenclaturas en determinados periodos, el título no resulta ser un factor decisivo a la hora de adscribir una pieza a las obras de carácter religioso; solo el tema tratado y la forma de su exposición pueden orientarnos en ese sentido.⁴⁴ Asimismo, y aunque nuestra intención es realizar un panorama de las obras religiosas ajustándonos a una taxonomía lo más ordenada posible temáticamente, no siempre ha sido posible, pues muchas presentan diversas influencias o fuentes que haría posible emplazarlas en más de una categoría. Adoptamos, por tanto, un criterio amplio.

2.2. El teatro bíblico

Como es sabido, la liturgia tiene un papel decisivo en el nacimiento del teatro, y dado que la mayoría de los textos litúrgicos son de origen bíblico, la relación entre Biblia y Liturgia es una relación más que privilegiada (Castro, 2012: 47).⁴⁵ La presencia o influencia de los textos bíblicos, fundamentalmente de los veterotestamentarios y neotestamentarios, aunque no solo dado que también los textos apócrifos constituyen los intertextos de numerosas obras, forman parte del pensamiento y de la cultura de Occidente. Por otro lado, las historias bíblicas que pasaron al teatro también eran conocidas a través de devocionarios, lecturas religiosas y otros libros piadosos (Valladerares Reguero, 2012: 257).

En la primera mitad del XVI, y puesto que el nacimiento del teatro está estrechamente relacionado con el *Officium Pastorum*, son muchas las composiciones que tratan el tema navideño, aunque también el motivo de la pasión, muerte y Resurrección de Cristo es frecuentemente dramatizado. El teatro de Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro y Gil Vicente constituye una excelente muestra de ello. Frecuentemente estos

⁴⁴ Para un estudio más detallado remitimos a los siguientes trabajos: Pérez Priego (2005); Huerta Calvo (2003: 303-316); Díez Borque (1987).

⁴⁵ Las distintas teorías sobre el origen del teatro medieval ya las abordamos más por extenso en nuestro TFM leído en septiembre de 2011.

motivos se encuentran con mayor o menor acierto imbricados con otros aspectos como pueden ser la exaltación mariana o episodios y personajes veterotestamentarios.

Tres de las primeras obras de Encina giran en torno al tema de la anunciación de Cristo donde los personajes principales ya no son José, la Virgen o los Reyes, sino cuatro pastores (Lucas, Marcos, Juan y Mateo). Se trata de la *Égloga de Navidad*, la *Segunda égloga de Navidad* y la *Égloga de las grandes lluvias* (Sito Alba, 1990: 182). Esta amplificación y desplazamiento constituye una importante novedad, a la que hay que agregar la inclusión de temas de actualidad, la individualización dramática de los evangelistas metamorfoseados en pastores y la creación de un personaje tipo que gozará de una larga vida en el teatro posterior: el pastor-bobo. Todo ello constituye una importante evolución dramática que no se aprecia en las églogas de tema pascual con muchas menos innovaciones (López Morales, 2003: 172), por lo que no repararemos en ellas.

Las composiciones de Lucas Fernández también constituyen piezas dramáticas de gran interés, aunque no se puede negar que este dramaturgo sigue en buena medida los pasos de Encina. De las seis obras que han llegado a nuestros días tan solo el *Auto de la Pasión* es exclusivamente religioso, mientras que la *Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo* y el *Auto o Farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* mezclan la temática sacra y la profana.⁴⁶ A juicio de Huerta Calvo (1984: 35) en el *Auto de la Pasión* se produce la primera alusión a la Eucaristía; y no solo es la creación más conseguida del dramaturgo, sino que constituye una importante contribución a la tradición eucarística en el teatro. Además de esta aportación, la actitud revisionista de la religiosidad, que incluye cierta sátira anticlerical, y la aparición de un personaje con claras reminiscencias celestinescas en la última composición nombrada suponen importantes novedades (Hermenegildo, 1972: 35).

Poniendo en serie las producciones dramáticas de ambos dramaturgos tomamos prestadas las palabras de López Morales (2003: 178) para quien los tópicos argumentales que sirven de sostén a estas piezas religiosas aparecen engarzados en estructuras dramáticas extremadamente simples y en ocasiones muy deshilvanadas, consecuencia directa de la ausencia de modelos dramáticos, de una parte, y del peso de la tradición narrativa o lírica, de otra. Nada ocurre en escena, todo se cuenta. Por otro lado, la galería

⁴⁶ La obra de Lucas Fernández se transmitió a través de un único ejemplar y edición con el título de *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, que se imprimió en Salamanca en 1514, todas ellas escritas entre 1495 y 1505, y representadas algunas en la propia catedral (Pérez Priego, 2003b, 29).

de personajes bíblicos de estas piezas se caracterizan por una nota bien definida: el hieratismo. «Nadie verá en estas obritas más que unas simples estructuras dramáticas, donde unos personajes sin perfil, inmóviles, lanzan sus piadosos recitativos», aunque tampoco «nadie negará, por ejemplo, el servicio catequístico de la segunda égloga navideña de Encina, ni el fervor religioso que inspiró el *Auto de la Pasión*».

Aunque la producción dramática de Torres Naharro está imbuida de un criticismo religioso, solo el *Diálogo del Nacimiento y adición del diálogo* es de tema religioso (Huerta Calvo, 1984: 37). El título de esta obra podría sugerir una pieza de espíritu medieval, pero lo cierto es que entronca en muchos sentidos con el ideario erasmista, donde se adivinan ciertos ecos de la degeneración espiritual de la Roma papal. A decir de Zimic (2033: 350) la pieza evoca de modo inequívoco muchas de las ideas del humanista de Rotterdam. Por otro lado, si bien es cierto que la obra se constituye como una completa lección catequística, también lo es que el dramaturgo trata con gran libertad la materia sagrada, mezclándola hábilmente con lo bufo e irreverente (Pérez Priego, 1987: 24).

Gil Vicente comienza su quehacer teatral escribiendo autos religiosos de tema navideño en la línea del teatro peninsular de la época. En los primeros autos del portugués –por ejemplo en el *Auto pastoril castellano*–, si bien todavía se deja sentir la influencia de Encina, puede apreciarse ya cierta distancia con respecto a su ascendente dramático. En lugar de ser una figura sobrenatural o un ermitaño quien explica el misterio a los pastores ignorantes (el caso de Encina y Lucas Fernández respectivamente) es el pastor quien piensa (Wardropper, 1967: 174). En la línea del *Ordo stellae* se encuentra el *Auto de los Reyes Magos*, donde integra la adoración de los pastores con la de los Reyes venidos de Oriente y tanto en esta obra como en el *Auto de la fe*, el símbolo de la cruz aparece claramente uniendo dos momentos fundamentales de Cristo, su nacimiento y su muerte redentora (Tobar, 2012: 236). Si estas obras están todavía muy pegadas a la liturgia, el *Auto de los cuatro tiempos* y el *Auto de la Sibila Casandra* suponen ya una importante diferencia respecto a sus modelos. En el primero concurre un impresionante cortejo de figuras alegóricas, bíblicas y mitológicas. En consideración de Pérez Priego (1984: 35), esta obra supone cierto grado de evolución, sin embargo, no deja de resultar un tanto extraña y de difícil catalogación, debido a la combinación de figuras diversas y a la ausencia de una verdadera acción dramática. Esta utilización de los mitos clásicos a través de un procedimiento alegórico le parece a María Luisa Tobar razón suficiente para

afirmar que Gil Vicente si no fue el primero que produjo un auto sacramental, sí puso las bases para su desarrollo futuro (2012: 240).

El *Auto de la Sibila Casandra* es una obra compleja en la que Gil Vicente recoge tradiciones diversas: personajes pertenecientes a la tradición clásica, del *Antiguo Testamento* y contemporáneos. La pieza plantea dos niveles de significación: uno superficial en el que la protagonista rechaza el matrimonio de Salomón por pensar que no hay ningún pastor, por rico que sea, que la merezca, y también porque casarse significa para ella perder la propia libertad; otro más profundo, alegórico, que implica una interpretación teológica. Solo al final del auto se descubre que el verdadero motivo de su aversión es que se cree la Virgen destinada a engendrar al Mesías, escena que sirve de preludeo al descubrimiento de un Nacimiento, y que provoca en Casandra el arrepentimiento por su soberbia y su encomienda a la Virgen. Salomón es aquí una prefiguración de Cristo, mientras que Casandra simboliza la soberbia de quien se encumbra por encima de los demás y no reconoce a Cristo, aunque finalmente se rinda a él (Tobar, 2003: 326). La solemnidad que presenta la obra está salpicada de cierto carácter cómico, algo completamente común en el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI.

Otros dramaturgos que se ejercitaron en el binomio Biblia y teatro fueron López de Yanguas, Vasco Díaz Tanco, Michael de Carvajal y Luis de Miranda.

La obra de López de Yanguas (ca. 1487-1550?) supone uno de los primeros pasos del género sacramental y patentiza un importante paso en la adaptación del esquema representacional de las piezas de Navidad a las del Corpus (Pérez Priego, 2003b: 64). Quizá por ese motivo, la *Farsa sacramental* sea una de las más estudiadas y discutidas de este autor. No es este el lugar para entrar en disquisiciones de si este es el primer auto sacramental de nuestra tradición, como opina Emilio Cotarelo, descubridor de la pieza, en contra de lo que sostiene Wardropper (1967: 178), nos limitaremos a señalar la relevancia que alcanza en la gestación del género sacramental. Lo mismo ocurre con la *Farsa sacramental*, atribuida no sin voces discordantes a López de Yanguas,⁴⁷ en la que el personaje alegórico de la Fe expone la explicación del misterio eucarístico. Menos relevante para la evolución del teatro es la *Égloga en loor de la Natividad de Nuestro Señor*, composición que sigue muy de cerca la tradición pastoril. En definitiva, se puede afirmar que algunas de las obras de López de Yanguas sirven de nexo entre el pasado y

⁴⁷ González Ollé refuta la atribución, aunque Cotarelo, basándose en metro, el estilo y la huella humanista opina lo contrario (Wardropper, 1967: 180-81).

el futuro, es decir, que se encuentran entre las dos líneas de representación en continua tensión en la primera mitad del siglo XVI, la que arraiga en las formas de teatralidad litúrgica y, por tanto, más próximas a la Edad Media, o las que intentan desligarse de sus conexiones con el rito religioso (Sito Alba, 1990: 262).

Vasco Díaz Tanco compuso, entre otras obras, veinticuatro autos y tres coloquios, citadas por el propio autor en su *Jardín del alma christina*, la mayor parte de ellas hoy en día perdidas.⁴⁸ Por su afinidad con el presente apartado debemos mencionar la *Tragedia de Absalón*, *Tragedia de Amón y Saúl* y *Tragedia de Jonathás en el monte Gelboe*.⁴⁹ La bibliografía sobre este autor es muy escasa, por no decir inexistente, y apenas ha recibido atención más allá de breves menciones que pasan por señalar una biografía peregrina. Joseph E. Guillet, en un breve apunte sobre las obras dramáticas de Díaz Tanco, señala precisamente el enigma literario que suponen las obras dramáticas de este dramaturgo.⁵⁰ Lamentablemente, la desconocida producción dramática de Díaz Tanco, impide valorar su importancia dentro del panorama teatral del siglo XVI. Cabe suponer, a tenor del título de algunas de ellas, según conjetura Miguel A. Teijeiro Fuentes (1997: 407), que sus comedias retomasen el inevitable influjo de Torres Naharro, sus farsas estuviesen en la misma línea catequística que las compuestas por Sánchez de Badajoz, y que sus tragedias, siguiendo los modelos propuestos por las Sagradas Escrituras, entroncasen con la misma tradición que animó los pasos de Micael de Carvajal y Luis de Miranda, autores que veremos a continuación.

La obra más interesante de Micael de Carvajal⁵¹ (ca. 1500 o 1510-1578) es la *Tragedia Josefina*, compuesta para ser representada en la festividad del Corpus. Como puede leerse en el título completo, la composición «está sacada de la profundidad de la santa escritura» y pone en escena los diversos episodios de la historia de los hijos de Jacob: la venta de José por sus hermanos, su estancia en Egipto, la pasión que despierta en la mujer de Putifar, Zenobia, quien al sentirse rechazada provoca su encarcelamiento, la interpretación de los sueños del faraón, etcétera. Narra, como vemos, un suceso bíblico cuya materia pretende adecuarse al festejo conmemorado, es decir, a la compleja

⁴⁸ Mercedes de los Reyes Peña (1988: 153) recoge algunos autores a los que la crítica ha atribuido la posible paternidad de una o varias obras del *Códice de Autos Viejos*, siendo uno de ellos Vasco Díaz Tanco.

⁴⁹ Para una ampliación sobre todas las obras dramáticas de este autor, véase García-Bermejo (1996: 123-26).

⁵⁰ Puede consultarse esa breve reseña en <http://ab.dip-caceres.org/virtuales/guillet0.1.htm>. [consultado el 12 de febrero de 2013].

⁵¹ Este dramaturgo es otro de los que Mercedes de los Reyes (1988: 153) menciona como uno de los que la crítica ha propuesto como posible autor de una de las piezas del *Códice de Autos Viejos*.

significación de la Eucaristía. Aunque las referencias a la Pasión del Mesías son escasas, la historia de José vendido por sus hermanos prefigura el sacrificio de Cristo vendido por Judas. Por añadidura, a las concomitancias existentes entre ambas historias, hay que sumar el hecho de que la misma circunstancia de representación era ya una referencia inevitable para el auditorio (Teijeiro Fuentes, 1997: 336-339).⁵²

Hay que llamar la atención sobre las dimensiones alcanzadas por esta obra, nada menos que 4.258 versos, divididos en cinco partes que en tiempo de representación se traducían en seis horas, según se advierte al comienzo de la tercera parte. No obstante, y a pesar de la extensión de los pasajes bíblicos seguidos fielmente, el autor incluye episodios que propician el dramatismo y construye modelos literarios cuyos comportamientos sobrepasan los límites de la ficción, desarrollando una acción dramática perfectamente trabada y diseñando personajes de gran verosimilitud. Ese realismo y autenticidad con el que Carvajal sabe poner en escena la vieja y conocida historia bíblica, es, como destaca Pérez Priego (1998: 117), «el mayor logro de su creación y una de las más poderosas razones de su éxito». Tanto por su composición artística, como por los problemas humanos que presenta, la adscripción genérica de esta obra ha suscitado discrepancias entre la crítica. Mientras Crawford o Guillet apuntan hacia el género de la tragedia, otro investigador, Hermenegildo, relativiza dicha aseveración aduciendo que la pretensión del autor era distanciarse del tipo de tragedias senequistas (cit. Sito Alba, 1990: 264), opinión que Teijeiro Fuentes (1997: 313) parece compartir cuando afirma que, cronológicamente, Carvajal es uno de los pioneros que junto al maestro Ferruz y su *Auto de Caín y Abel* conforman esa presencia del componente religioso en la tragedia, si bien no se preocupan en seguir las reglas de la concepción clásica.⁵³ En cualquier caso, lo que sí debemos tener en cuenta es que, fijándonos en su composición artística, la *Tragedia Josefina* refleja una estructura dramática inusitada por entonces en el teatro religioso castellano. Supone una novedosa fórmula dramática en la que se combinan la forma externa de la tragedia clásica difundida por el Renacimiento –título, cinco actos, prólogo y coros– con un tema de historia sagrada adaptado a la representación popular de la fiesta del Corpus, además de incorporar varios elementos del teatro religioso tradicional, como

⁵² Por su parte, Fleckniakoska, entiende que muchos autos que parten argumentalmente del *Antiguo Testamento* son claras prefiguraciones del *Nuevo*, y la prefiguración implica una exégesis del sentido literal (1961: 400).

⁵³ Debemos recordar, en cuanto a la adscripción del auto de Ferruz al género de la tragedia, la opinión de Teresa Ferrer (1984: 127), investigadora para quien esta pieza no merece el apelativo de tragedia, aunque sí contenga elementos trágicos.

son las escenas de pastores, el costumbrismo, los villancicos y el sentido moral y edificante.

Sin embargo, como destaca Pérez Priego (2003a: 383), a quien seguimos en este aspecto de la obra, en esa síntesis de elementos parece no decidirse Carvajal a apurar plenamente ninguno de ellos.

Como tragedia, aunque consigue crear aceptables caracteres dramáticos (...) y pasajes de gran patetismo, la obra resulta un tanto desequilibrada por su extensión y termina decayendo su vigor dramático (...). Como pieza religiosa popular, dista aún de la trabada arquitectura doctrinal y alegórica del auto sacramental, aunque no deja de insinuar una cierta intencionalidad figurativa y un simbolismo eucarístico.

Pese a esto la *Josefina* no deja de ser una obra de singular valor e interés. Entre sus muchos aciertos Teijeiro Fuentes destaca la recreación de un personaje alegórico como la Envidia, y la construcción de dos personajes marcadamente dramáticos, Jacob y Zenobia, figura esta última que no en vano ha sido considerada con toda justicia como una de las más valiosas recreaciones femeninas del teatro renacentista (1997: 324). Este y otros logros de la composición es lo que hace de la *Tragedia Josefina*, como destaca Ruiz Ramón, la mejor pieza del teatro religioso popular de la primera mitad del siglo XVI (1988: 95).

Placentino como Micael de Carvajal es el dramaturgo Luis de Miranda, en cuya *Comedia pródiga* repararemos seguidamente. De ella únicamente se nos ha conservado una edición sevillana de 1554, aunque la aparición de alguna referencia histórica parece apuntar a una fecha de composición anterior. Dentro del marco teatral de la época, la obra no deja de ser una creación muy particular, sobre todo desde el punto de vista del género de la comedia –personajes de baja condición, estilo medio y final feliz– (Pérez Priego, 198b: 120). De indudable ascendencia celestinesca resultan muchos de los aspectos que dan forma a la obra: su división en un número amplio de actos; algunos tipos dramáticos que la pueblan –el bravucón Olivenza y la alcahueta Briana, remedos de Centurio y Celestina respectivamente–; o el argumento en prosa al frente de todo ilustran esta filiación. A la influencia de la tradición celestinesca cabría añadir temas y motivos de diversa procedencia que confluyen en la pieza enriqueciéndola notablemente, pero excusamos adentrarnos en dichos aspectos para centrarnos en otro más relacionado con nuestro tema, concretamente el rasgo que le da un especial valor y significado: la multiplicidad de planos interpretativos que encierra.

En el varias veces citado capítulo sobre el teatro de Plasencia, Pérez Priego (1998 b: 123) señala, a propósito de la *Comedia pródiga*, tres niveles de interpretación bien diferenciados. El primero de ellos es el plano vivencial y autobiográfico, que se proyecta sobre la trama argumental mediante Felisero y Pródigo –Miranda y su amigo Villalba–, personajes ambos con una vida aventurera y licenciosa que parten de la casa del padre y, después de recorrido su periplo, regresan a ella para separar definitivamente sus caminos: el primero renuncia a esa vida y se hace ermitaño, el segundo sufre un proceso de degradación moral–. El segundo nivel de interpretación es el de la crítica social. La pieza de Miranda se sirve para ello de la escenificación de la vida aventurera y desprendida de los rufianes y soldados, así como de la holganza y corrupción de estos, recreando acertadamente los ambientes prostibularios y marginales en los que se mueven. Todos estos personajes y situaciones están tratados con un acentuado realismo costumbrista que consigue trasladar al tiempo presente la acción y personajes de la parábola del hijo pródigo, último plano sobreañadido al argumento, explicitado fuera del texto. En esta tercera vía interpretativa simbólico-moral, Pródigo es el género humano que, por sus muchos pecados, se ha alejado del amor divino, mientras que Cadán, el padre, es Cristo, la propia divinidad que, después de que aquel regresara arrepentido, lo acoge con el perdón de la redención.⁵⁴

La estructura cíclica en la que se cimienta la obra y el paralelismo argumental entre los dos protagonistas, desde el punto de vista adoctrinador, resulta altamente eficaz, especialmente en el último tramo de la comedia, cuando Pródigo regresa y recibe la bendición del padre y se hace efectiva la simbolización del paso de la vida en el pecado a la gracia divina. Como hombre de Iglesia, Miranda habría reflexionado sobre las fuentes sagradas y encontró en uno de los argumentos bíblicos más sugerentes y preferidos del teatro áureo, el del hijo pródigo, un modelo de ejemplaridad digno de ser representado.

Aun siguiendo de cerca el texto evangélico, la *Comedia Pródiga*, empeñada en ofrecer una tesis moralizadora, convierte la parábola en una sugerente experiencia para sus contemporáneos, merced a la actualización del tema, a la descripción realista de los ambientes y a la concreción en el dibujo de los personajes, elementos todos estos que dan rigor y consistencia al argumento a la vez que favorecen el entendimiento de la moralización que atesora.

⁵⁴ Interpretación de Corominas que Pérez Priego toma prestada. También Teijeiro Fuentes (1997: 295) ve factible esa lectura en función de las posibilidades que ofrece el tema.

Por su larga extensión –más de dos mil versos repartidos en siete actos–, su variedad argumental, así como por su propósito aleccionador y edificante, y su inspiración religiosa, la más importante obra dramática de Miranda se nos presenta como una muestra de ese teatro semiculto, síntesis de la tradición popular y de la de ciertos ambientes escolares y eruditos (Pérez Priego, 1998b: 121). Una obra que, por todo lo dicho, resulta fundamental para el desarrollo del teatro renacentista.

Si estamos tratando con mayor detalle las obras religiosas de estos últimos autores por parecernos que tienen una importante relevancia en el teatro religioso de la primera mitad del Quinientos, no podemos dejar de hacer lo mismo con las propuestas dramáticas sacras de Sebastián de Horozco, Sánchez de Badajoz y Juan de Timoneda.

Marc Vitse, en un artículo titulado «Sobre las *Representaciones* de Sebastián de Horozco» (1980: 81), afirma sobre el conjunto del teatro del dramaturgo toledano lo siguiente: «si ha de ser hermanado con algo, no ha de serlo con el *Lazarillo* (...), sino que merece estudiarse como una prefiguración, no por cierto muy original pero sí digna de interés propio, de algunos de los supuestos básicos que será la Comedia Nueva».⁵⁵ Ya hemos visto anteriormente cómo Pérez Priego indicaba la importancia que para el género comedia tenía la obra de Luis de Miranda; ahora, el hispanista francés apunta en la misma dirección al hablar de un contemporáneo de aquel, Sebastián de Horozco (¿1510-1578?), padre del célebre autor del *Tesoro de la lengua castellana* (1611), Sebastián de Covarrubias y Horozco.

De su actividad dramática se conocen solo cuatro breves composiciones, tres tituladas «representaciones», inspiradas en episodios sacros del *Nuevo* y del *Antiguo Testamento*, y una calificada de «entremés», considerada como la primera muestra de ese género cómico (Pérez Priego, 2003b: 76). Las cuatro obras que constituyen la dramaturgia del autor se encuentran insertas entre las poesías que componen la mayor parte de su *Cancionero*.

Iniciaremos las consideraciones sobre la dramaturgia del jurista toledano con una obra en cuyo encabezamiento puede leerse un interesante dato: se representó en Toledo, el día del Corpus de 1548. La *Parábola de san Mateo* constituye el desarrollo teatral de la *Parábola de operariis in vineam conductis* del *Evangelio de san Mateo*, texto que Horozco sigue para desarrollar el motivo del hambre que solo saciará el señor que contrata

⁵⁵El estudioso galo se refiere a las propuestas de atribución de *Lázaro de Tormes*. Sobre esta filiación autorial, González Ollé (1979), en el estudio que precede la edición de las obras de Horozco, establece un sucinto estado de la cuestión.

a los trabajadores de la viña y que a todos paga igual. El argumento de la contrata de mozos sirve para introducir un interesante y variado desfile de personajes en el que comparecen soldados mendicantes regresados de los tercios, clérigos mercenarios, bulderos y villanos viejos y bobos (Pérez Priego, 2003b: 77). Este ir y venir de los personajes está precedido de un *argumento* en el que el dramaturgo presenta al auditorio el asunto que va a dramatizar y destaca cada incidente de la parábola, lo que cumple con la función habitual de saludo al auditorio y de encarecimiento de la obra. Las once escenas en las que está dividida la pieza, se subordinan a las cuatro salidas del Padre de las Compañas. Este va buscando jornaleros que cuiden de su viña y en cada salida se va poniendo de acuerdo con los distintos personajes con los que se va topando: dos jornaleros, dos soldados, un clérigo mercenario y un cuestor, y, finalmente, un padre y su hijo *bobo*. Hacia el final de la obra, todos los trabajadores van a recibir su jornal y el Padre de las Compañas a todos pagar por igual, aunque unos hayan comenzado a trabajar antes que otros. Las quejas de los primeros no se hacen esperar y es en ese punto, cuando se hace explícito el tema de la parábola: «los últimos serán los primeros».

Sobre el importante personaje del Padre pone el acento Vitse para señalar la función que desempeñan algunas de sus intervenciones, yendo más allá del mero adoctrinamiento y reflejando preocupaciones propiamente económicas que, en cierta medida, podrían calificarse de «burguesas», aunque sería un error –continúa– «confinar esta representación en un papel de mero reflejo de las ideas de los teóricos de la mendicidad de aquel entonces».⁵⁶ Los dos ejemplos que a continuación mencionamos, ilustrarán lo que este especialista quiere decir:

Justo es ser admitidos
cuantos fueren;
a la ora que vinieron,
se les dará en qué entender
y, en el tiempo que sirvieren,
podrán ganar, si quisieren,
su jornal a su placer; (vv. 90-96)
(...)
Por andar
ociosos, sin trabajar
no es mucho que no tengáis

⁵⁶ El fundador de la revista *Criticón* no tarda en matizar la etiqueta que utiliza y aclara que bajo el término «burgués» debe entenderse «un explotador urbano-rural» de propiedades. En cualquier caso, una vez hecha esa advertencia, Vitse ve en el Padre de las compañías una proyección literaria del Padre de pobres por el que clamaban, a mediados del siglo XVI, las compañías manufactureras. Michel Cavillac, en dos trabajos de 1994 y 1975) estudió espléndidamente las controversias en torno al problema de la mendicidad en la España del Siglo de Oro.

qué comer ni qué gastar;
mas, si os queréis alquilar,
ganaréis de qué comáis. (vv. 215-220)

Dejando de lado esta línea interpretativa, y teniendo en cuenta lo reducido de la composición, 540 versos, Horozco, pese a seguir fielmente el texto evangélico, especialmente en la escena quinta que constituye el núcleo doctrinal de la obra, como bien apunta González Ollé (1979: 28-31), también sabe llevar a escena una considerable proporción de creación original, que se plasma en cada uno de los breves cuadros costumbristas en los que incide el padre de familia, en las simplezas del bobo acuciado por el hambre, o en la situación de los dos soldados que regresados de la guerra de Alemania lamentan la miserable situación en que se encuentran.

Sobre la *Historia evangélica de san Juan* no tenemos ningún testimonio que precise el momento en que se representó. La acción está basada en la historia del mendigo que nació ciego y el milagro que Cristo obra en él devolviéndole la vista. Tal como la dramatiza Horozco, la acción principal palidece al compararla con los tres incidentes secundarios de animado popularismo que apuntalan la obra: el del Ciego y el Lazarillo, el de los Rabíes, y el que ocurre entre un procurador y un litigante (Mazur, 1977:23), considerado este último como un entremés relativamente independiente a la acción, pero con una doble función dramática: la comicidad y la comunicación de la sensación del devenir temporal (González Ollé, 1979: 33). En 583 versos, el toledano escenifica cómo Jesucristo devuelve la vista a un ciego de nacimiento, cómo las gentes y el propio interesado se admiran de dicho milagro y cómo este comparece ante los dos rabíes, quienes repudian a Jesucristo. Finalmente, negándose a creer en el Mesías, se retiran a la sinagoga para discutir el milagro y el resto se queda cantando un villancico para glorificar el nombre de Dios. Tan solo en dos pasajes la invención de Horozco irrumpe en la trama bíblica. Con todo, la *Historia evangélica...*, además de la escena inicial del ciego y del lazarrillo que forman un perfecto cuadro folclórico, resulta sumamente interesante en cuanto a la agilidad y vivacidad de algunos diálogos.

A diferencia de las dos primeras obras que hemos visto, la *Representación de la famosa historia de Ruth*, está basada en el *Antiguo Testamento*; también a diferencia de ellas, es la única pieza de Sebastián de Horozco inacabada. El asunto bíblico está aderezado con múltiples elementos cómicos y costumbristas que el propio dramaturgo justifica en las palabras liminares en una reflexión sobre las desviaciones que lleva a cabo en su transposición teatral del texto sagrado. Reparemos en ellas:

Es de notar que la historia va sacada en lo sustancial al pie de la letra de la historia, según y como se contiene en la *Biblia*. Mas, porque la representación sea más sabrosa y por dar gusto a los oyentes, se introducen en ella, el Bobo, criado de Noemí y de Ruth, y el gañán Reventado, y los dos pastores Gil y Bras.

Resulta muy sugerente esta aclaración previa del autor, teniendo en cuenta el devenir del teatro religioso, y las resonancias que provoca esa alusión al *gusto* de los oyentes. Con respecto a lo primero, querríamos abundar en la idea de que, tal y como se deduce de las actas conciliares y constituciones sinodales, «el teatro religioso se había contaminado de elementos espurios e irreverentes» (Pérez Priego, 2003: 59-60) que se mezclaban con la rememoración de la palabra y episodios sagrados. Esa tendencia, a medida que avanzaba el siglo, tratará de frenarse en aras de un teatro reformado en el que se potencie la doctrina y la catequesis orientándose hacia fórmulas más serias y edificantes. En cuanto a lo segundo, tan solo señalar que la preocupación por agradar al receptor de las obras no es originalidad de Lope, por más que fuese él quien inmortalizase en un pareado el célebre juego entre «gusto» y «justo». Y es que, como explica Oleza, la concepción que atribuía al Fénix la fundación de la Comedia Nueva no resulta ya válida, como están demostrando en los últimos años numerosos estudios entre los que indudablemente se encuentran los del recién mencionado especialista (1995: 182-226).

Si volvemos al texto de Horozco repararemos en que la acción principal, como hemos podido comprobar en palabras del propio autor, está basada en la *Biblia*. Noemí decide regresar a su tierra, tras haber perdido a su marido y a sus hijos. Ruth decide acompañar a su suegra en este viaje y ambas se dirigen a Belén. Una vez allí, Ruth consigue que le permitan espigar las mieses de Booz, un rico propietario de tierras amigo de su difunto suegro, quien se muestra generoso con ella y con la anciana. El drama se interrumpe cuando Noemí hace una extraña petición a Ruth –que por la noche se acueste a los pies de Booz (vv. 591-614)–, previa a la escena en la que Booz espera que su mayordomo le traiga alguna «refección». Intercaladas con esta historia central se encuentran escenas de marcado costumbrismo como la que se produce entre el propietario y su mayordomo, o entre Ruth y el nutrido grupo de segadores,⁵⁷ a las que hay que añadir la salida cómica de un perezoso y siempre hambriento Bobo, que contribuye con mucho a la jocosa y desenfadada comicidad que reside en las obras de Horozco, característica

⁵⁷ En la introducción del autor puede leerse una indicación que evidencia la preocupación del dramaturgo por la recepción de su obra: «aunque aquí se introducen segadores, que son de sustancia de la historia, por escusar prolixidad y confusión, habla solamente uno».

esta que, en expresión de Vitse (1980: 89), constituye lo mejor y más vivo de su producción literaria.

Uno de los aspectos que más llaman la atención de esta obra es la yuxtaposición de dos lugares y tiempos diferentes, pues la habilidad del dramaturgo consiste en este caso en saber borrar las fronteras existentes entre la tierra bíblica –Moab y Bethlehem– y Castilla y, consecuentemente, también entre el tiempo de una y otra geografía. Horozco lo consigue mediante un procedimiento, que si bien no es nuevo, sí está manejado con cumplida pericia dramática, el de combinar la presencia de personajes bíblicos con personajes próximos a su realidad social. Un rápido examen de los personajes que habitan sus obras dramáticas nos cercioran de ello: pícaros, frailes, soldados, mercenarios, pregoneros, villanos, mayordomos..., junto a personajes como Ruth, Noemí, Cristo, o los rabís.

Terminaremos nuestra revisión del teatro de Horozco anotando las conclusiones con las que Pérez Priego (2003b: 77) se refiere de forma global a las producciones teatrales de este dramaturgo:

Lo más original y significativo del teatro de Horozco, en definitiva, reside precisamente en este aspecto de haber sabido infundir animación a aquellos argumentos sagrados y contenidos graves, en que inicialmente se inspira, mediante la incorporación a las obras de una gran diversidad de episodios costumbristas y tipos folclóricos de gran colorido local y verosimilitud histórica.

Si bien no deja de ser cierto, como advierte Vitse (1980: 89), que el teatro de Horozco tiene algunos puntos de contacto con las piezas dramáticas de Diego Sánchez de Badajoz (ca.1490- ca.1549), muchas son también las diferencias.

Nacido en Extremadura, región de importante actividad teatral durante el periodo que venimos tratando, como muy bien ha estudiado Pérez Priego y Teijeiro Fuentes en varios de los trabajos ya citados, Sánchez de Badajoz compuso su producción dramática entre 1525 y 1547. A la luz de lo expuesto por Pérez Priego sobre las ocasiones de representación de las farsas, es posible afirmar que lo que motivó su puesta en escena, para la mayoría de los casos, fueron las dos festividades religiosas más memorables del siglo XVI: la Navidad y el Corpus Christi. La primera de ellas, como hemos podido comprobar en lo hasta aquí dicho, poseía una larga tradición teatral desde el drama litúrgico de la Edad Media –el *Officium pastorum*–, que se mantiene todavía vigente en el momento en que nuestro autor escribe sus farsas, aunque tendremos ocasión de exponer qué desviaciones lleva a cabo Sánchez de Badajoz con respecto a sus modelos, y en este

marco escribió Sánchez de Badajoz obras como la *Farsa teologal* y la *Farsa de Navidad*; la segunda, la del Corpus, no se apoyaba en tradición litúrgica medieval alguna y surge como fenómeno enteramente nuevo, marcado por el mismo afán didáctico y moralizador que las composiciones creadas para conmemoración del nacimiento de Cristo. A esta importante fiesta religiosa van dirigidas casi todas las farsas de argumento bíblico, la de *Issac, Moisés, David, Susana y Abrahán*). Asimismo, de tema exclusivamente bíblico y evangélico son *Salomón, Tamar*, la *Farsa de la salutación* y la *Farsa de los doctores*. Finalmente, dedicadas a la Cuaresma o Semana Santa, hay que mencionar la *Farsa de la fortuna* y la *Farsa de la muerte*.

Aun dentro de la misma tradición, las diferencias entre Juan del Encina y Sánchez de Badajoz no se limitan al cambio de espíritu epocal que podía animar a ambos autores –recordemos que entre el quehacer dramático de uno y otro transcurre casi medio siglo–, sino a detalles prácticos relacionados con la dramaturgia, como son la forma, la escenografía, la versificación y hasta la misma convención pastoril. Lo pastoril, como el resto de recursos dramáticos empleados, sirve a Diego Sánchez para realzar las ideas ético-teológicas que suministran sus obras (Wardropper, 1967: 187-188). Efectivamente, la filiación de este clérigo al teatro doctrinal resulta indiscutible, hasta el punto de ser considerado como el dramaturgo más representativo del teatro reformado y catequístico que la Iglesia intentaba promover ante los excesos que amenazaban en convertir el acto religioso en una mascarada (Pérez Priego, 1982: 57-58). ¿Pero cómo entender que junto a serias explicaciones de los intrincados dogmas de la religión católica –puro catecismo escenificado que abunda en las farsas– tengan lugar diálogos cómicos y escenas como la que se produce en la *Farsa teologal*, donde un sacamuelas, intentando aliviar el falso dolor de un soldado fanfarrón le extrae diente tras diente?:

SOLDADO	Paso, señor
SACAMUELAS	No ajas medo, Mostra tú col le tu dedo.
SOLDADO	¡O, que estoy atormentado! ¡Ta, ta, ta! Paso, señor.
SACAMUELAS	Preste te la bota fuera. ¿Call es?
SOLDADO	Aquesta cabera.
SACAMUELAS	Solmente es descarnador.
SOLDADO	Descarna mucho arredor.
SACAMUELAS	Non troves ningún reselo, Que te jura a Dio del sielo... Limpia tu fas del sudor.
SOLDADO	¡O, triste de mí, mezquino!

Ya hemos visto cómo aludía Horozco a la incursión de elementos cómicos en la *Representación de la famosa historia de Ruth* como un modo de agradar al auditorio y aligerar lo que para él era «una historia dificultosa de sacar en limpio para poderse representar al natural. Y ella, de suyo larga»; Diego Sánchez es mucho más audaz, como acabamos de comprobar mediante esta muestra de su teatro, y combina perfectamente la predicación de las verdades dogmáticas, con toda suerte de situaciones y personajes festivos, irreverentes y jocosos. A propósito de esta particular mezcla del teatro del extremeño, escribe Carmen Nácher Escriche (1996: 43):

Es curioso que la condición cómica de las farsas venga vehiculada precisamente por la intención seria de conectar con el público, de cautivarle, de mantenerle ahí, a la escucha, con los sentidos concentrados en lo que ocurre en el escenario, y de conseguir, no solo enseñarle, sino además, convencerle. Digamos que se unen aquí objetivos didácticos-propagandísticos; se quiere dar a conocer una doctrina y al mismo tiempo se quiere convencer de la misma, pasando incluso por encima de la demostración.

En este sentido, hay que tener en cuenta que, a diferencia de los primeros dramaturgos que hemos tratado –Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente– que escribieron teatro religioso, pero dentro de un marco cortesano, la actividad teatral de Sánchez de Badajoz, igual que la López de Yanguas, Horozco, o Micael de Carvajal, hay que inscribirla dentro de la práctica escénica pública,⁵⁸ lo que implica, entre muchas otras cosas, un público amplio y heterogéneo al que se pretendía, tanto ilustrar sobre los dogmas de la religión católica como proporcionar una norma de conducta que encaminase su salvación.⁵⁹ Dicha catequesis dramática entroncaría con la voluntad de cultura religiosa que animaba entonces a la capa selecta del clero, como puso de manifiesto Bataillon

⁵⁸Esta división no implica en absoluto que no existan concomitancias entre los autores que compusieron para un público cortesano y los que lo hicieron para la masa social. Díez Borque, en su edición crítica de las *Farsas* de Diego Sánchez, aborda las relaciones de su teatro con la dramaturgia del siglo XVI, señalando tanto las semejanzas como las diferencias con algunos de sus máximos representantes.

⁵⁹Pérez Priego (1982) divide el «catecismo dramatizado» que vienen a ser las farsas de Sánchez de Badajoz en dos bloques que siguen muy de cerca los catecismos de la época, de manera que «la doctrina de que se hace portador el espectáculo dramático responderá a idénticos supuestos y esquemas que las obras puramente catequísticas»: la exposición de la «doctrina cristiana», por un lado –confesión, símbolos, artículos de fe, examen de los misterios, sacramentos, etcétera –y por otro, la exposición de la «doctrina moral y exterior», que facilitan el camino del hombre hasta Dios y posibilita el mejor funcionamiento de la república –amonestación sobre el trabajo y la ociosidad, alabanza de los oficios, crítica anticlerical, la recriminación contra mendicantes, entre otros–. Es, por tanto, en ese entramado doctrinal donde algunos elementos secundarios, como la crítica social, la sátira anticlerical o la postura del autor ante el judaísmo, por mencionar solo algunos temas presentes en la obra del extremeño, cobran su verdadero sentido.

(1964: 189), que buscaba proporcionar a los fieles una instrucción religiosa que les hiciese sentir, si no comprender, los misterios fundamentales de su religión.

Françoise Cazal (1993), señala que el teatro de Diego Sánchez, orientado a ilustrar y vulgarizar la doctrina católica, participa de una triple naturaleza –dramática, didáctica y religiosa– que, tal y como entendemos la argumentación de esta investigadora, vendría a amalgamarse en lo que ella misma denomina una técnica de tensión y distensión. Recordemos que la acción evangelizadora que Diego Sánchez persigue utilizando el teatro, no era ajena a esta disposición, posiblemente porque, como sugiere Sito Alba (1990: 275), la acción teatral, e incluso el diálogo, concertaban perfectamente con la idea de palabra viva que la explicación real del catecismo implicaba.⁶⁰ Diego Sánchez, como tantos otros, alternó su oficio pastoral con la creación literaria, y dirige su teatro al público de la diócesis de Badajoz –no olvidemos que fue en el interior de las iglesias donde a partir del *Quem quaeritis* medieval arrancó la evolución del teatro– pues como observa Joan Oleza (1984a: 17) en el templo se encontraba un público ávido de diversión y con ganas de apropiarse del espectáculo religioso, de manera que este proceso que comenzó a las puertas del Quinientos ya habría recorrido algunos pasos más en tiempos de Sánchez de Badajoz–. El sacerdote, para mantener la atención del público popular y poder facilitar la transmisión de su mensaje, no duda en recurrir a una acción cómica⁶¹ que raya muchas veces lo irreverente y a una serie de estrategias dramáticas que cristalizarán en sus obras en forma de creación de personajes, disparatadas anécdotas, peculiares situaciones, e incluso, como mantiene Díez Borque (1978: 43), en la utilización de coloquialismos y expresiones populares que evidencian que el bachiller era muy consciente de la composición de su público y de la función de su teatro.⁶² En otras palabras, el propósito adoctrinador y religioso se adecua a unas técnicas dramáticas que, bien tomadas de la tradición anterior, bien como importantes innovaciones, dan con una fórmula teatral de gran porvenir.

⁶⁰En este sentido, sirva como refuerzo a la idea del teatro como un instrumento sumamente poderoso como transmisor de ideas, estas palabras de Morón Arroyo (2007, 156): «Pero bien mirado, el teatro es la vida misma por su lado de acción externa. El ser humano en su dimensión más honda es actor. Ninguno de nosotros podemos separar nuestro yo de nuestro actuar, aunque ninguna de nuestras acciones sea expresión completa de nuestro yo».

⁶¹ De inevitable referencia para el estudio de los elementos cómicos en el drama religioso español en sus múltiples manifestaciones resulta el estudio de Rainer Hess (1976).

⁶² También Náchter Escriche (1996: 45) subraya el hecho de que, probablemente, fueron las exigencias del público las que más tuvieron que ver en la fusión y mezcla de las diferentes tendencias teatrales de la época, de la que es ejemplo acabado Sánchez de Badajoz.

Aunque en muchos sentidos el teatro de Diego Sánchez tiene su base en la tradición litúrgica medieval y guarda relación con la división tradicional de milagros, misterios y moralidades, sus farsas se sitúan dentro de la dramaturgia contemporánea, tanto en la observancia de algunos esquemas y modelos, como por algunos aspectos que la inscriben en el sistema de pensamiento renacentista. En este sentido, en las farsas late la máxima horaciana del *prodesse et delectare*, tan presente en el siglo XVI. Asimismo laten también resonancias erasmistas⁶³ y, como hace notar Sito Alba (1990: 276), pueden descubrirse trazas del ideario de Luis Vives, humanista que solo aceptaba el teatro con fines éticos.

Como hemos comentado anteriormente, Diego Sánchez de Badajoz aportó a la dramaturgia de la primera mitad del XVI veintiocho piezas dramáticas breves de distinta extensión,⁶⁴ contenido y maestría, que suponen una intervención decisiva para el teatro profano, en tanto que en sus farsas el tema se ha independizado ya de la circunstancia religiosa de la representación; consolidan la escena cómica de unidad interna y cerrada sobre sí misma; aportan una galería de personajes con gran porvenir dramático, como son el soldado fanfarrón, la negra, o el diablo; y, por último, se conectan con la participación popular activa en las fiestas del Corpus a través de los encargos de los gremios a que corresponden algunas de ellas (1984a: 26).⁶⁵

Igualmente, las farsas son piezas fundamentales para la evolución del teatro religioso, en especial hacia el auto sacramental, y así lo entiende Wardropper cuando pone de relieve la trascendental influencia de este dramaturgo –por más que concluya que, a pesar de su aproximación al género eucarístico, el cura de Talavera no llegó a componer un auténtico auto sacramental (se refiere en concreto a la *Farsa de la Iglesia*)–. Entre los

⁶³ La filiación de un determinado autor al ideario erasmista es tema recurrente por parte de la crítica. No es lugar aquí para detenernos en este aspecto con detenimiento, baste decir que si bien Bataillon (1950: Tomo II, 215), en su reconocido estudio sobre la influencia del humanista de Rotterdam, afirmaba que el anticlericalismo de Sánchez de Badajoz no sonaba distinto al de Torres Naharro y al de Gil Vicente, es decir, que prácticamente es inapreciable y los atisbos que asoman obedecen más que al influjo del humanista a un sentimiento popular presente ya en la Edad Media, Pérez Priego (1998a: 97-102), que subraya el hecho de que Bataillon solo analice la ascendencia de Erasmo desde el punto de vista del anticlericalismo, afina un poco más su análisis y, pese a que renuncia a considerar a Diego Sánchez instalado en la órbita del erasmismo, sí considera que en algunas de las farsas resuenan ecos de las ideas del autor del *Enchiridion*, aunque no exentas de limitaciones y contradicciones.

⁶⁴ Alguna llega a los mil quinientos versos, pero por término medio no pasan de los quinientos (Pérez Priego, 2003a: 372).

⁶⁵ Con respecto al último aspecto que menciona este investigador, hay que señalar que, efectivamente, la alabanza de los distintos oficios que desde sus agrupaciones gremiales y cofradías serían muchas veces mantenedores de la representación, se convierten en motivo común de numerosas piezas. Wardropper (1967: 193) agrupa bajo el marbete de «dramas escritos en honor de los gremios» una serie de farsas, entre las que se encuentra la *Farsa del herrero*, la *Farsa del colmenero* y la *Farsa del molinero*.

numerosas aciertos de Diego Sánchez, y sin profundizar en cada una de las piezas, mencionamos aquellos que en opinión de Wardropper resultan más relevantes: como es el uso de la sátira –aspecto este que también Díez Borque señala como un elemento clave de las farsas del bachiller–;⁶⁶ la modificación sutil del tipo del coloquio pastoril, sustituyendo personajes universalizados por pastores convencionales;⁶⁷ la presentación de problemas dogmáticos sin atenerse a una cronología rigurosa; la utilización de la prefiguración, esto es, la interpretación o explicación de una historia sacada del *Antiguo Testamento* para explicar conceptos del *Nuevo Testamento*, recurso que, valga decir, pasó a sus sucesores en el arte dramático del Corpus con gran productividad; el considerable avance en el uso de la alegoría y el símbolo;⁶⁸ la renovación de los temas litúrgicos; y para terminar, los personajes alegorizados y las apoteosis finales. Todo esto constituye la contribución de Diego Sánchez al teatro religioso.

Para matizar mínimamente las excelencias del teatro del bachiller, habría que decir que el teatro presacramental está mucho más próximo del auto sacramental en tema que en desarrollo con espectacularidad escénica. En efecto, el suyo es un teatro parco en elementos escenográficos. El dramaturgo se sirve de un decorado esencial, siempre subordinado al conjunto dramático de la farsa. Como consecuencia de la intensa carga doctrinal, hay un predominio absoluto del texto y de la palabra, cuya puesta en escena sigue todavía las directrices de la Edad Media. En cualquier caso, la valoración y estimación de su teatro no ha de basarse exclusivamente en su aportación al género

⁶⁶En opinión de Díez Borque (1982: 30), Sánchez de Badajoz pergeña sus obras, más que para servir como un arma de crítica social, como un instrumento al servicio de la moral cristiana, y es ese moralismo el que trasvasa a sus obras con el propósito de que nadie se desvíe de su función ética, con esa intención ataca tanto a clérigos como frailes, tanto a ricos como pobres, a mujeres, soldados fanfarrones, etcétera.

⁶⁷La figura del pastor, como hemos ido comprobando, es fundamental para el teatro religioso, al menos en sus inicios. El pastor de Diego Sánchez es uno de los muchos que habitan en el universo dramático de las farsas, siendo muy habitual que, junto al fraile, recaiga sobre él el sostén de la acción principal. Lejos todavía del canon de figuras dramáticas que van a caracterizar la Comedia Nueva, Pérez Priego (1982: 187-190), apunta a cierto esquema fundamental en lo que a personajes se refiere. Así, aunque la caracterización empleada por el dramaturgo es parca y elemental, no deja de ser altamente eficaz. Ciertamente destaca por su habla rústica, heredada de la tradición pastoril, fuente de hilaridad, pero no es este su único cometido en las obras, pues se trata de un personaje que tiene funciones añadidas, por ejemplo, su faceta didáctica y moralizadora. A los apuntes de este crítico nos gustaría añadir la atinada observación de Nácher Escriche (1996: 45-46), quien señala, creemos que acertadamente, que el pastor de Diego Sánchez, no debiera considerarse tan *bobo* como sus antecesores, pues, a diferencia de otros, no acepta y cree porque esté escrito, sino que se cuestiona sobre distintos temas. Esto obedece, al decir de la autora, a que, aun siendo un personaje divertido que debía provocar la risa en el espectador, también debía evitar mostrarse lo suficientemente ignorante, y no más, como para poder plantear las mismas dudas que pudieran tener aquellos que se encontraban al otro lado de la función. En cuanto al tratamiento de este personaje, hay que mencionar los estudios clásicos de N. Salomon (1965), J. Brotherton (1975) y R. Surtz (1979).

⁶⁸Especialmente en la *Farsa racional del libre albedrío*, también en la *Farsa moral*, la *Farsa militar* y la *Farsa del juego de cañas*. Esta última pieza ocupa un lugar destacado, no solo por su acción simbólica y sus personajes alegóricos, sino también por su complicada escenografía (Wardropper, 1967: 200-204).

sacramental, pues las farsas constituyen un tipo de teatro distinto al del auto sacramental (1982: 195).

Nos gustaría terminar con esta figura principal del teatro renacentista, mencionando una aportación que, sin ser privativa de Diego Sánchez, sí nos permite, mediante dos muestras significativas de su dramaturgia, ilustrar la importancia que el teatro religioso tiene, no solo en la conformación del gusto teatral de las capas populares, sino también en la implantación, siempre sujeta a cambios, claro, de una convención escénica que resulta fundamental para que el hecho teatral adquiriera pleno sentido.

En el *introito* de la *Farsa militar*, el pastor se dirige a su público en los siguientes términos:

Pero notad con cordura
esto que quiero avisar:
que el Diabro en su figura
es invisibre criatura
y por tal lo eis de notar.
Digo, en fin, que imaginesmos,
cuando va en forma brutal,
que no es visto ni lo vemos;
si se cubriere sabremos
que va en forma corporal. (vv. 131-140)

Diego Sánchez, que no duda en desviarse del dogma que persigue aclarar o del acontecimiento religioso que enmarca la representación –Navidad, Pascua, etcétera– recurriendo a una gran diversidad temática y a múltiples recursos dramáticos con tal de edificar a un auditorio falto de doctrina y guía, evidencia también, como expresa Sito Alba (2003: 450), una clara conciencia de lo teatral, fruto probablemente de su deseo de hacer llegar el mensaje catequístico. Creemos que el fragmento que hemos reproducido es bien significativo de ello. Quizá la condición sacerdotal de Diego Sánchez prevaleciese sobre su actividad dramática, pero fuese así o no –tampoco todos los dramaturgos que hasta aquí hemos visto exhiben al mismo nivel que Torres Naharro su percepción de lo teatral– lo cierto es que las farsas del bachiller extremeño, tanto por el valor que en sí mismas encierran, como por su interés para la comprensión de la evolución del teatro, constituyen un corpus de excepcional valía.

La figura de Juan Timoneda (ca. 1520-1583) merece atención por dos hechos. De un lado, por el trascendental papel que desempeñó el autor valenciano en el proceso de formación del auto sacramental; de otro, por su posición ante el mismo hecho teatral. En cuanto a este último aspecto tan solo subrayaremos el destacado papel que el

dramaturgo jugó en la historia del teatro español del siglo XVI, tanto por la labor que llevó a cabo como difusor y editor del teatro de su época, entre el que hay que incluir el suyo propio, como por la proeza de conseguir crear unas formas escénicas para un público popular (Sito Alba, 1990: 303). Ambas facetas pueden sintetizarse diciendo que la actividad profesional de Timoneda favoreció la transformación del viejo teatro de tradición medieval en un teatro profesionalizado, renovado en sus temas, en sus técnicas y en su público.

En el terreno del teatro religioso, ya lo hemos apuntado, Juan Timoneda resulta una figura clave, si bien es necesario distinguir entre el grupo de obras desvinculadas por completo del tema eucarístico inscritas en la tradición de las piezas pascuales y navideñas, tal es el caso del *Auto de la Quinta Angustia* y del *Auto del Nacimiento*, y otro grupo de obras adaptadas específicamente a la liturgia del Corpus, con la inclusión, más o menos desarrollada, de la exaltación al Sacramento. El distingo que acabamos de hacer es la razón por la que García Santosjuanes estudia la producción religiosa de Timoneda segmentándola en tres bloques claramente diferenciados que van, desde las obras que acabamos de mencionar, caracterizadas por un enfoque particularmente tradicional del género; un segundo bloque de obras en la que se adivina ya la orientación que el autor acabará dando al resto de sus piezas sacras, todavía ligadas a las fórmulas viejas de las farsas religiosas –*La oveja perdida*, *Acto de la Fe* y *El castell de Emaús*–; y por último, el grupo de piezas que responde a la utilización del espectáculo teatral como vía de explicación de la ortodoxia ideológico-religiosa reformista –tal es el caso de *La Iglesia*, *La fuente de los siete sacramentos* y *Los desposorios de Cristo*–.

Pese a que todas las obras mencionadas son obras religiosas, no todas ellas obedecen a las mismas circunstancias ideológicas, ni técnicas. Aunque volveremos más tarde sobre algunas de las diferencias que marcan las obras teatrales de la primera mitad del XVI y de la segunda, podemos adelantar ya un hecho que hay que tener muy presente:

Los espectáculos teatrales contemporáneos al autor valenciano no se adecuaban a las intenciones religiosas de la Reforma. Sobraba tradicionalismo en muchos enfoques ideológicos, y sobraban, igualmente, elementos populares y festivos considerados, desde siempre, como irrespetuosos por las jerarquías eclesiásticas. La Iglesia (...) estaba determinada a poner fin a cualquier irreverencia en un intento de retomar la dirección de las representaciones religiosas, orientándolas, claro está, al espíritu devoto que las había motivado (García Santosjuanes, 1984: 143-144).

En este sentido, Juan Timoneda se nos revela como una suerte de gozne que se encuentra a caballo entre las dos mitades de un siglo. Sus obras evolucionan asumiendo los postulados ideológicos que la nueva situación requería, circunstancia esta que iba a repercutir en la práctica teatral, tanto desde una perspectiva ideológica como estructural.

Por otro lado, y aunque no podamos ahondar en las circunstancias históricas que se estaban produciendo en Valencia durante el desarrollo de la actividad dramática de Timoneda, hay que apuntar que la renovación del teatro que lleva a cabo no es ajena a la intervención de prelados como Francisco de Navarra y el arzobispo Juan de Ribera, que ocuparon sucesivamente la diócesis valenciana (Pérez Priego, 2003b: 119). Parece ser que en Valencia, a mediados del siglo XVI, la jerarquía eclesiástica, imbuida de un sentimiento de urgencia propagandística, llegó a interesarse por el drama del Corpus. En opinión de Wardropper, los autos, pese a ser una importación exótica, podían aprovecharse para combatir la infidelidad de gran parte de los habitantes. Cuando este investigador se refiere a los autos como una importación exótica, está refiriéndose a la idea tradicionalmente aceptada de que el drama religioso de los siglos XV y XVI debe encontrar su modelo explicativo partiendo de la aceptación de dos líneas: la del área catalana y la de la castellana.⁶⁹ En el primer caso el resultado es el *misteri*; en el segundo, el auto sacramental castellano.⁷⁰ Sin entrar en la espinosa cuestión de los vínculos entre uno y otro, como antesala del breve repaso de las piezas dramáticas religiosas más significativas de Juan Timoneda, podemos decir con Josep Lluís Sirera (1984a: 99) que el auto sacramental, sin ser el único teatro religioso de la época, consiguió paulatinamente imponerse con el tiempo a los *misteris*. El celo de las jerarquías eclesiásticas, que consideraban el auto más útil doctrinalmente; la lengua empleada en ellos, ya que el castellano gozaba de mayor prestigio cultural y político que el catalán; su más lograda trabazón dramática; así como su mayor nivel de espectacularidad, tuvo como consecuencia la desaparición de los *misteris* dentro del panorama teatral.

Timoneda «remoza la antigua tradición del *misteri* y del auto castellano, sustituyéndola exclusivamente por piezas sacramentales para representar el día del

⁶⁹ Wardropper (1967: 253) se refiere a la gran población morisca que había en Valencia alrededor de 1555. Las conjeturas en torno a las motivaciones del dramaturgo y su relación con ambos prelados resultan demasiado intrincadas como para dar cuenta de ellas aquí, por lo que remitimos a la obra citada, y al estudio de Teresa Ferrer (1984), autora que dedica buena parte de su trabajo a la actividad reformista y contrarreformista en la ciudad del Turia.

⁷⁰ La afirmación de que ambas manifestaciones teatrales evolucionan de forma independiente, ha de ser matizada a la luz de los datos aportados por nuevas investigaciones. Quizá se trate simplemente de una cuestión terminológica: a zonas lingüísticas diferentes corresponden términos diferentes (Ferrer Valls y García Santosjuanes, 1984: 83).

Corpus Christi» (Pérez Priego, 2003b: 119) y el resultado dramático logrado lo convierte en un autor ineludible para comprender cabalmente la reforma del teatro religioso.

Muy brevemente, repasemos las obras sacras de Timoneda, siguiendo para este cometido la división tripartita que propone García Santosjuanes.

Las composiciones del primer grupo, como hemos mencionado, continúan, en muchos sentidos, con las estructuras y formas tradicionales del teatro sacro. Ese tradicionalismo se exterioriza principalmente en la alta densidad de palabra que presentan las obras; en el estatismo que caracteriza las composiciones; y en los largos parlamentos narrativos, descriptivos o explicativos de la doctrina católica que contienen, por más que estos estén todavía muy lejos de alcanzar la precisión teológica del resto de dramas. A todos estos rasgos habría que añadir, como elemento definitorio de este grupo, el ensamblado de estos en una acción que no genera conflicto dramático alguno.

Como particularidad de cada una de las piezas cabría señalar, por lo que respecta al *Auto de la quinta angustia*, que mantiene todavía importantes resonancias litúrgicas que lo acercan al tipo de teatro tradicional levantino; en él prevalece más el aspecto ceremonial y espectacular que el propiamente religioso-dogmático. En cuanto a al *Auto del Nacimiento*, ponemos el acento en una desviación del género que, llamada a consolidarse en el futuro, aparece ya apuntada en esta pieza, nos referimos a la extracción del elemento cómico del cuerpo de la obra, encarnado en la figura del pastor bobo, y su traslado al introito (García Santosjuanes, 1984: 148).⁷¹

El segundo grupo de obras que trataremos representa un importante avance hacia la reformulación del teatro religioso. La estrategia dramática que el dramaturgo emplea en *Auto de la oveja perdida*, así como los presupuestos ideológicos que lo rigen, revelan la adhesión del valenciano al ideario de la Contrarreforma, afirmación esta que se apoya en el reiterado interés del dramaturgo por poner en valor o legitimar el Pontificado. Sin embargo, el diseño de Pedro como un personaje portador de comicidad, supone una *grieta* en la fórmula que el Timoneda perseguía, asumible aún en 1557, año en que se representó en el Corpus de Valencia ante Francisco de Navarra, pero difícilmente aceptable una vez clausurado Trento. Algo similar podría decirse del *Auto de la fe* y del *Auto o Misteri del Castell de Emaús*, donde la comicidad todavía tiene cabida en la obras, si bien en esta última, a diferencia de las anteriores, ya no aparece integrada en la intención teológica,

⁷¹En este sentido, conviene aludir a la opinión de Pedroso recogida por Wardropper acerca de que el elemento cómico es el índice por el que se puede juzgar la antigüedad de una pieza del Corpus (1967: 258). A la luz del estudio de C. García Santosjuanes, esta máxima parece cumplirse.

sino que cristaliza en una escena autónoma. Las tres tienen en común el hecho de haber organizado el material dramático de manera que sirviera a los intereses religiosos de la época, pero el *Auto del Castell de Emaús* resulta una obra con muchos contrastes y contradicciones. Por este motivo, García Santosjuanes afirma que si bien es este el auto de Timoneda más estrechamente vinculado con espectáculos tradicionales tales como los *misteris* y los autos de Pascua, a su vez transgrede y supera esos enfoques, pues convierte la exposición del dogma eucarístico en el argumento de la última parte de la pieza (García Santosjunes, 1984: 153-156).

El esquema que aparece ya apuntado en este último auto es el que se consolidará en las obras del tercer bloque. En el *Auto de la Iglesia*, Timoneda dirige un claro y abierto ataque contra la herejía protestante. Los instrumentos de la Iglesia son los representantes del poder terrenal –el Papa y Felipe II–, y los propios principios doctrinales. En el enfrentamiento dialéctico que se produce, la Iglesia católica resulta la vencedora. El elemento eucarístico se introduce en los versos finales, aprovechando la exposición de los deberes del buen cristiano. Si en esta última obra el sacramento tiene una presencia puntual, en *La fuente de los siete sacramentos* la exposición del dogma eucarístico se convierte en argumento, y después de que san Joan explique el misterio de la transustanciación a los personajes alegóricos de Entendimiento y Sosiego, estos obtienen el preciado premio, es decir, el Sacramento eucarístico. Wardropper (1967: 261-267) compara este auto con el que afirma es su modelo, la *Farsa del Sacramento de la fuente de san Juan*, incluido en la colección del *Códice de autos viejos*. El mencionado hispanista encuentra sustanciales diferencias entre uno y otro. Esquematizadas, son las siguientes: Timoneda, en el introito, se dirige al «cristianísimo colegio», es decir, el clero de Valencia, y posteriormente agasaja al pueblo; en la obra del valenciano se aprecia una economía de personajes en los que ya no son perceptibles los rasgos cómicos o irreverentes; Timoneda limita sensiblemente la parte histórica de sus adaptaciones, lo que revela una clara tendencia hacia la alegoría; asimismo, Wardropper repara en el tratamiento más sutil y cuidado de las cuestiones teológicas por parte del valenciano; lo cómico de la farsa es sustituido por lo lírico; finalmente, la Comunión es el sacramento privilegiado.⁷²

⁷²La relación por nuestra parte de las diferencias entre ambas obras obedece al hecho de que, en nuestra opinión, estas marcan dos modos de hacer teatro religioso, uno más en consonancia con la tendencia de la primera mitad del siglo, otro ya inscrito en una vertiente contrarreformista.

Los desposorios de Cristo escenifica la parábola del matrimonio del rey según el Evangelio de san Mateo. La ideología que subyace en la obra pone el acento en resaltar la bondad de Dios enfatizándola mediante la representación simbólica de la Pasión y Muerte de Cristo en el transcurso del banquete. Al igual que las otras dos obras de este último bloque, en esta pieza puede apreciarse un trabajo de renovación no exento de contradicciones que da con soluciones que oscilan entre los programas teatrales y la urgencia de reorganizar esos mismos materiales dramáticos de modo que se adaptaran a las coordenadas político-religiosas de la España de la segunda mitad del XVI (García Santosjuanes, 1984: 160-161). En este sentido, entendemos la afirmación de Wardropper, cuando a raíz de la comparativa que hemos mencionado, afirma que los cambios que introdujo el dramaturgo estuvieron impuestos desde arriba, y no por el deseo del pueblo, el cual habría preferido «los interludios divertidos de las farsas a las piezas sobrias de Timoneda», teniendo que conformarse (Wardropper, 1967: 260).

Concluyendo. La frecuentemente citada opinión de Marcel Bataillon (1964: 195) sobre el surgimiento del auto sacramental como resultado de una transacción entre la costumbre de festejar el Corpus con espectáculos teatrales y las exigencias de la Reforma católica, resulta ineludible a la hora de abordar la figura de Juan Timoneda, ya que la explicación del dogma mediante la representación alegórica coloca a nuestro dramaturgo en el nacimiento del género (Ferrer y García Santosjuanes, 1984: 86). En el auto sacramental, que acabará vía Calderón en la cima del teatro religioso, lo serio desplaza gradualmente lo cómico. Con todo, y con bastante probabilidad, por el motivo antes apuntado en relación a las preferencias del público por lo lúdico, los elementos profanos y cómicos no desaparecieron por completo de la fiesta del Corpus, pues si bien dejaron de estar integrados con mayor o menor acierto en el cuerpo de las obras con el objeto de cumplir con las disposiciones postridentinas, estos, por decirlo de alguna forma, quedaron relegados a la periferia, materializándose en forma de mojigangas, entremeses, jácaras y danzas que hacían de la celebración de la festividad en honor del sacramento uno de los acontecimientos públicos más importantes del año. A propósito de esto, escriben Arellano, Díez Borque y Santonja (2007: 9).

No hay que olvidar, por otra parte, que el auto, como la comedia, no se representaba solo. Iban acompañados de loa, entremés y mojiganga, lo que significa pasar del mundo trascendente del auto –aunque también hubiera en él elemento de comicidad– al mundo cómico del entremés y hasta del disparate y el absurdo de la mojiganga. Esto, que puede sorprender hoy, era asumido con toda naturalidad en el siglo XVII.

Menos estudiados que los autores que venimos tratando son Cairasco de Figueroa y Juan Rodrigo Alonso, autores que dedicaron a la historia bíblica de Susana sendas obras dramáticas.

La *Tragedia de santa Susana*, fue compuesta por Cairasco de Figueroa para ser representada el día del Corpus, sigue bastante de cerca la fuente bíblica en la que se inspira y, como observa José Ismael Gutiérrez en su estudio, la comedia plantea problemas de encasillamiento genérico en tanto que se encuentra a medio camino entre la comedia y la tragedia (2002-2003: 341).⁷³ Se trata de una obra de poca extensión, unos 900 versos, compuesta enteramente en verso que relata la injusta acusación de la que Susana fue víctima. La aportación más original, según Cioranescu, es una especie de prólogo en el que se produce un ejercicio retórico entre el Amor y la Muerte que explica las pasiones de los dos viejos en el que no faltan algunas alusiones al ambiente canario y a circunstancias contemporáneas (1954: 76-78). La nómina de personajes está compuesta por trece nombres, entre los que se encuentran personajes bíblicos, genéricos y alegóricos. Según Reyes Peña (2003: 424), la tragedia está muy engastada en un marco alegórico, no obstante, en cuanto a su factura dramática y métrica, con abundante presencia de metros italianos, está más próxima a las obras que contiene en *Manuscrito de 1590* que a otras colecciones y, por tanto, más próxima a nuestro corpus.

La otra obra dedicada a santa Susana es la comedia que compuso Juan de Rodrigo Alonso (o Pedraza). La *Comedia de santa Susana*, de 927 versos, está escrita en redondillas y sigue muy de cerca los pasajes bíblicos. A partir de la lectura de la única edición moderna (Garrardo, 1968) y de un artículo de Rina Walthaus (2002) sobre las representaciones de este personaje bíblico en nuestro teatro, observamos que, aunque la acción se limita a los episodios esenciales de la historia, donde la escena del baño ocupa un lugar preeminente, ofrece un desarrollo más elaborado que la farsa de Sánchez de Badajoz. No obstante Walthaus observa que en oposición a las comedias dedicadas a Susana en el siglo XVII, estas dos obras, además de privilegiar el mensaje de que la justicia divina salva a los que confían en la bondad de Dios en lugar de enfatizar la castidad del personajes, presentan menor complicación estructural y carece de referencias al tiempo y al espacio (2002: 1833).

⁷³ Tampoco Josep Lluís Sirera menciona esta obra entre la relación sin afán de exhaustividad que cita en su artículo (1991: 59) y Mercedes de los Reyes la considera más bien una obra bíblica (2003: 424).

Joan Oleza (2012: 359), al trazar el panorama de las ocurrencias veterotestamentarias en la obra de Lope de Vega, afirma que el paso de la Biblia por los corrales no fue nada fácil. Nada hay de materia bíblica en clasicistas como Juan de la Cueva, Cervantes, Virués o Rey Artieda, y tampoco en los trágicos valencianos como Tárrega, Aguilar o Miguel Sánchez. Incluso el propio Lope, con atribución segura, dedicó solo cuatro obras a esta materia, y todas excepto una pertenecen a su periodo de madurez.⁷⁴

La panorámica que venimos trazando para el teatro bíblico estructurada por autores se completa con la serie de colecciones de teatro religioso que hemos tratado en el apartado correspondiente al que desde aquí remitimos [1.4]. Las estrechas concomitancias que presenta el *Códice de autos viejos* y otros grupos de obras respecto a nuestro corpus (carácter recopilatorio, anonimia y proximidad cronológica) nos han inducido a un tratamiento aparte.

2.3. El teatro mariano

Muchos dramas basados en el *Nuevo Testamento* recogen escenas en las cuales la Virgen desempeña papeles importantes, aunque no llegue a convertirse nunca en protagonista, piénsese, por ejemplo, en las obras que versan sobre Navidad, la Pasión y muerte de Cristo. Pero desde la Edad Media el número de obras que honraban a la madre de Jesús comenzó a aumentar de forma gradual.

La Virgen María ocupa un lugar importantísimo en el culto católico, a pesar de que en los Evangelios tiene un papel muy secundario, quedando su figura eclipsada por la de su hijo. La leyenda de la Virgen, sin fundamento en los textos sagrados, fue una cristalización tardía. Réau (1996: 61) la localiza como hipótesis en Siria, a principios del siglo V. Su leyenda no tiene nada de histórico y es simple imitación hagiográfica. El culto a la Virgen tuvo dificultades para establecerse, no obstante lo consiguió gracias a un artificio de los teólogos que la asimilaron a una mártir. A partir de ese momento, no sin dificultades, la difusión del culto mariano fue abriéndose camino hasta que en la Edad Media llegó a inhibir el culto de Cristo y de las otras personas de la Trinidad. Lo que nos interesa resaltar aquí es que en el siglo XVI, en el marco de los partidarios de la Reforma, el culto a la Virgen fue puesto en entredicho. Lutero y Calvino lo consideraron una forma

⁷⁴ Se trata de *La corona derribada y vara de Moisés*, fechada por Morley y Bruerton hacia 1598-1600, por lo que queda fuera de nuestro arco cronológico.

de idolatría. La Iglesia Católica no compartía este juicio, aunque sí moderó los excesos a los que, en su opinión, había llegado el culto mariano relegando a Cristo a un segundo plano.

En lo que sigue mencionaremos obras que claramente tienen la función de ensalzar la figura de la Virgen o dramatizan pasajes de su leyenda, prestando especial atención al tema asuncionista, motivo más representado en la tradición dramática del siglo XVI, una tradición con escasa vocación mariana.

En el *Códice de autos viejos*, colección que ocupa un distinguido lugar en la esfera del teatro religioso, encontramos tres autos mariológicos homónimos, *La asunción de Nuestra Señora*. El corpus que fue editado por primera vez por Rouanet en 1901 tiene en igual consideración los Evangelios canónicos como los apócrifos, fuentes textuales de donde proceden los tres autos de tema mariano (2012: 200).⁷⁵ Se trata de piezas muy semejantes entre ellas, tanto por los episodios escenificados (anuncio de la muerte de la Virgen, llegada de los apóstoles, muerte de esta, sepultura y Ascensión) como por un escaso movimiento escénico, una corta lista de personajes y una puesta en escena sencilla. Incluso a nivel textual se producen coincidencias en algunas estrofas. Los tres autos se componen mayoritariamente en series de redondillas, aunque uno de ellos (el 32, según la clasificación de Reyes Peña) presenta un esquema métrico más evolucionado con el empleo de la polimetría. En cuanto a la extensión, hay que mencionar que se trata de composiciones breves que no exceden en ningún caso los 400 versos. Por último, conviene aclarar que en ninguno de estos autos se hace alusión a la Eucaristía.

El clásico estudio de Julià Martínez (1961) dedicado a la Asunción y el teatro primitivo español, en el marco de la zona central peninsular, analiza trece piezas dramáticas entre las que se incluyen las tres ya mencionadas pertenecientes al *Códice de autos viejos*. Excluimos dos loas por razones obvias y aportamos una serie de conclusiones sobre el resto de obras de tema asuncionista. El auto de *La Asunción de Nuestra Señora* (A) (BNE., Ms. 14628), el *Auto acerca de la muerte de Nuestra Señora* (B) (BNE., Ms. 9661) y el *Auto sobre la Asunción de Nuestra Señora* (C) (BNE., Ms. 9661) son anónimos. Se trata de composiciones muy breves que van desde los 757 versos del primero a los 132 y 242 de los que le siguen, protagonizados por muy pocos personajes

⁷⁵ La Asunción de la Virgen es un tema que no aparece en ninguno de los Evangelios canónicos, aunque el tratamiento literario del tema aparece en obras como el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais o la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine (Reyes Peña, 1988: 452-465).

El primero de ellos (A), el más extenso, presenta ya, a diferencia de los otros dos, un esquema polimétrico, y combina versos italianos y castellanos. Además de ello simplifica muchos las acotaciones y presenta la particularidad de contener música. No obstante, a decir de Juliá (1961: 241) en lo relativo al movimiento escénico y métrica, es superior a las composiciones del *Códice de autos viejos*.

Las otras dos obras están compuestas exclusivamente en redondillas y fueron compuestas para ser representadas en casas religiosas. La primera de ellas sigue muy de cerca la tradición y sitúa el foco en la muerte de la Virgen. Por contra, la segunda de ellas, que probablemente conocería la primera, se desvió del tema y en lugar de una conmemoración asuncionista, hizo una exaltación de la Concepción (Juliá: 1961: 246). Ahora bien, si en aquella la acción está reducida al mínimo y presenta una modesta escenografía sin apenas cambios espaciales, el autor de la segunda, mucho más interesado en introducir la originalidad en su obra, atendió más a los efectos escénicos que a la devoción religiosa, utilizando recursos que luego emplearán dramaturgos como Guillén de Castro y Tirso de Molina (Juliá, 1961: 234).

Dentro del tema asuncionista, aunque mucho más compleja, es la *Farsa del mundo y moral* escrita por López de Yanguas para ser representada el día de la Asunción, cuyo propósito explicita el autor en las palabras preliminares, donde afirma que su intención es manifestar «las cautelas del Mundo: cómo engañan a cada uno de nosotros, que se entiende por el Apetito».⁷⁶ Expresión que ya anuncia la presencia de personajes alegóricos. A pesar de que en ella aparecen personajes propios del auto sacramental, Wardropper opina que el argumento de la farsa es el básico de la ficción pastoril, injustificado, a su entender, pues la obra no celebra la Navidad (1967, 181). Por su parte Mazur (1990: 61) destaca en la obra la representación de los problemas cosmológicos, en otras palabras, la farsa plantea la idea de la estructura del universo según la composición en una serie de círculos concéntricos. La Virgen, para llegar a su hijo, debe pasar por muchos planetas y signos del zodiaco correspondientes al sistema ptolemaico, y en esta subida Yanguas «parece haber asimilado bien los movimientos secretos del alto firmamento». En cualquier caso, el interés de la pieza radica, no tanto en el distinto tratamiento de la materia cosmológica que el dramaturgo lleva a cabo ni en el motivo pastoril, sino en la intención alegórica (cuyo empleo descansa en una intención moralizante que la convierte en una pieza clave en la evolución de la representación del

⁷⁶ Cita extraída de la edición de González Ollé (1967) de la obra dramática del autor.

misterio sacramental) y en el progreso que sus farsas presentan con respecto a las producciones que derivaban del antiguo *Officium pastorum*. Reminiscencias mitológicas, ecos del ideario erasmista y la erudición clásica conviven con muchos aspectos de la tradición medieval (Pérez Priego, 1998: 94; González Ollé, 1967: LXIII).

Al decir de Juliá, que también estudia el tema asuncionista en la zona de Levante, las manifestaciones dramáticas levantinas estaban cimentadas sobre una evolución teatral amplia, mientras que en Castilla se luchaba contra una técnica teatral elemental (1961: 241). Con el tiempo los autores se irán separando de la fidelidad a los apócrifos e irán componiendo obras cada vez más complejas por el contacto con los cambios introducidos por la Comedia Nueva.

2.4. Teatro hagiográfico

La materia hagiográfica ha recorrido un amplio camino desde que, acaecidas las primeras persecuciones cristianas, nació la necesidad de documentar para recordar, bien por medio de escritos oficiales, bien a través de textos literarios, esas primeras víctimas que dieron su vida por su fe. Según Réau (2008: 393) las fuentes de la hagiografía son múltiples, desde los relatos del *Nuevo Testamento*, fundamentalmente los *Hechos de los Apóstoles*, los atestados del martirio de los santos (*Acta y Pasiones* redactadas por testigos contemporáneos), los martirologios y los menologios, los panegíricos y, por último, las compilaciones del tipo de *La leyenda dorada*, cuyo papel en la hagiografía medieval se puede comparar con los comentarios bíblicos de Isidoro de Sevilla, entre otros. Con el transcurrir del tiempo, los documentos y fuentes, con dispar grado de historicidad, fueron sufriendo un proceso de literarización en el que la exactitud documental fue cediendo terreno al componente maravilloso de los relatos.

En la España de la segunda mitad del XVI la exigencia de transmitir las ideas y el espíritu contrarreformista cristalizó en un teatro religioso que trató de propagar la llamada teología de los santos, sistematizada y aprobada en la sesión XV celebrada en Trento en 1563 (Denzinger-Schönmetzer, 1976: 419), donde quedó fundamentada la naturaleza ejemplar de los santos y su poder de intercesión. El teatro, por tanto, se convirtió en un eficiente instrumento para representar ideas y conceptos que facilitaba la asimilación del ideario postconciliar. Pero ni la representación dramática de la santidad ni las estrategias dramáticas y formales empleadas eran las mismas en el momento de gestación del género que en el periodo de su mayor apogeo, es decir, el siglo XVII. Puesto que nuestro trabajo

tiene, en buena medida, un enfoque prospectivo en el sentido de que se propone como un intento de describir y estudiar una serie de obras teniendo muy presente el grado de articulación de estas con la fórmula de la Comedia Nueva, resultará también interesante una visión retrospectiva que dé cuenta del teatro hagiográfico precedente a las obras de nuestra colección, tarea a la que dedicaremos las páginas que siguen.

En su origen, el drama de asunto hagiográfico era una rama de ese fértil y gran tronco que fue el teatro sacro medieval, un teatro subsidiario del dramatismo de la liturgia. No nos detenemos en las diversas hipótesis en torno al origen del teatro medieval por ser un tema marginal a nuestro objetivo, y partiremos de una idea sostenida por Josep Lluís Sirera (1991: 57-58) en torno a la ascendencia del teatro hagiográfico. El mencionado investigador afirma que el teatro hagiográfico anterior al siglo XVI muestra un desarrollo desigual en las dos áreas peninsulares, puesto que mientras que en el área catalana abundan las manifestaciones dramáticas,⁷⁷ en el área castellana se aprecia una singular falta de textos hagiográficos. En el caso catalán se conservan nueve textos que forman parte del llamado *Manuscrito de Llabrés* y otros tres de diversa procedencia.⁷⁸ En el área castellana, en cambio, antes del siglo XVI las noticias son muy escasas, y con posterioridad a esta fecha «empezamos a encontrar más textos según avanza el siglo; así, si todavía son pocos los autores de principios del XVI que se preocupan por escribir obras hagiográficas, el número de estas aumenta en el último tercio de siglo (Sirera, 1991: 59), marco cronológico en el que, recordemos, se compusieron las obras que constituyen nuestro corpus.⁷⁹

Comenzaremos nuestro itinerario⁸⁰ con el *Auto de san Martín*, obra en la que se escenifica uno de los episodios más difundidos de la vida del santo, que se representó en la procesión del Corpus del año 1504. Aunque se ha considerado en ocasiones el primer auto sacramental, en opinión de María Luisa Tobar (2003: 328), todavía no es una alegoría sacramental. Efectivamente, el auto consiste en una escenificación del momento en que san Martín reparte su capa con un pobre. Se trata de una obra breve compuesta por ochenta versos distribuidos en diez octavas que, en palabras de Bruce Wardropper, en

⁷⁷ Varias de estas piezas fueron publicadas por Josep Romeu (1957).

⁷⁸ Dos de ellos proceden de representaciones celebradas en las tierras del Principado y el tercero es una obra que se representó en el Corpus de Valencia.

⁷⁹ Con el objeto de no dilatar en exceso el presente apartado, obviaremos recalcar en la tradición hagiográfica del ámbito catalán y nos limitaremos a la tradición castellana.

⁸⁰ El teatro hagiográfico ha sido objeto de muy pocos estudios globales y los pocos trabajos existentes centran su atención fundamentalmente en Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca.

nada se parece a los autos sacramentales de fines de siglo (1967: 172), es más, Hart afirma que es una «obrita que apenas tiene importancia poética ni dramática» (1962: XXVI).

Más interesante resulta la breve farsa de tema hagiográfico que escribió Sánchez de Badajoz: la *Farsa en la que se trata como el ánima de santa Bárbara fue presentada delante de Dios*, compuesta para conmemorar una festividad hagiográfica. Hay que advertir que Sirera (1991: 59), atendiendo a que los personajes tienen un desarrollo fuera de la Biblia, considera también obras hagiográficas la *Farsa de san Pedro* y la *Farsa en la que se trata como santa Susana fue condenada a muerte por los dos jueces viejos*. Sin embargo, a nuestro modo de ver, se trata más bien de obras bíblicas. En este sentido, Pérez Priego (1992: 119) asevera que ambas «reproducen con notable fidelidad el suceso que le[s] ofrece la Escritura». Consideradas como obras bíblicas, y ese es el criterio que seguimos en la clasificación temática del conjunto de obras que estudiamos, hemos abordado en el apartado correspondiente la que dramatiza el episodio de Susana.

La farsa que Sánchez de Badajoz dedicó a santa Bárbara consta de tan solo un acto y está escrita en octosílabos quebrados distribuidos en cuartetas o quintillas. En ella se desarrolla una acción esquemática (Pérez Priego, 2003a: 372), y narra el juicio de la santa ante Dios con una estructura semejante a la del debate medieval y con la participación de tan solo cinco personajes (Mazur, 1990: 62).

La siguiente obra que acometeremos es la *Representación de los mártires Justo y Pastor*, de Francisco de las Cuevas, representada por primera vez en Alcalá de Henares en 1568 en la procesión que acompañaba las reliquias de los niños. Lola González, que estudia muy detenidamente las condiciones de representación de esta pieza religiosa, opina que la puesta en escena de esta obra emplea la misma técnica que la utilizada en épocas anteriores en este tipo de espectáculos sacros (1998: 339), es decir, representación en carros que exigían la escena múltiple,⁸¹ la utilización de nubes y arcos, un decorado suntuoso con un claro propósito de explotar los efectos auditivos y visuales. Con lo hasta aquí dicho acerca de la escenificación de esta obra, ya puede intuirse que se trata de una composición en más estrecha relación con el medievo que con las comedias de santos del periodo áureo, pero será necesario una breve aproximación al texto dramático a partir de la única edición conocida realizada por Crawford en 1908.

⁸¹ Shokerman utiliza esta expresión para designar obras que requerían una escena compartida provista de decorados simultáneos donde los diversos espacios estaban divididos a escasos metros unos de otros (1957: 19-20).

Lo primero que se advierte es la naturaleza de los personajes, siendo gran número de ellos alegóricos: Ignorancia, Temor, Gentilidad, Niñez o Martirio alternan con personajes históricos del ámbito de lo pagano como Daciano y con personajes sobrenaturales. En total una nómina de veinte figuras. El cauce de expresión oscila entre el verso, la prosa y el canto, lo que evidentemente va en detrimento de la acción dramática, que está prácticamente ausente. Cuevas supedita el drama al lirismo, a la dialéctica que se establece entre los personajes alegóricos y a las impresiones plásticas y sonoras, pues la conmoción buscada y la exacerbación piadosa se alcanzan aquí por medio de la emoción y la sensibilidad. Si bien en las dos últimas décadas del Quinientos es índice de evolución dramática el hecho de que las obras estén divididas en tres jornadas, la estructura tripartita de la *Representación...* no obedece a esa causa,⁸² sino que responde a las propias exigencias de escenificación, debido a que esta está subordinada al evento religioso y a sus condiciones, pues la fastuosa procesión que le sirve de marco debía hacer varias paradas en su recorrido (González, 1998: 342). Con todo, tan solo se llegó a representar la primera parte de la obra, pues las otras dos fueron suspendidas por falta de tiempo (Reyes Peña, 1988: 431).

La *Historia de la gloriosa santa Orosia* (ca. 1524-1530) es obra de Bartolomé Palau, y se imprimió en Barcelona en 1637. El único ejemplar antiguo de la obra se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia Española y la única edición moderna es la que llevó a cabo Oleh Mazur en 1986. No nos interesa aquí tratar las muchas hipótesis sobre la patria y fecha del martirio de la santa, y remitimos al mencionado estudioso para mayor detalle, lo que resaltaremos son cuestiones formales y de contenido que consideramos interesantes para establecer una comparativa con nuestras comedias, llegado el caso.

La *Historia de la gloriosa santa Orosia* aúna el asunto histórico con la vida de Orosia, mártir con un acendrado sentido patriótico que murió a manos de sus enemigos al negarse a abandonar la fe cristiana. La materia histórica que sirve de tema y contexto a la obra gira en torno a la tragedia del último rey godo, don Rodrigo, y se articula con la materia hagiográfica, aunque el drama, a decir de Mazur (1986: 65), no se preocupa por la verdad histórica, uno de los escasos datos que extraemos del mencionado estudio, que, desafortunadamente, focaliza su atención más en consideraciones históricas que formales

⁸² Según Arata la transición de la división en cuatro jornadas a tres, se puede datar aproximadamente en torno a 1586 (Arata, 1996: 13).

y dramáticas, lo que nos obliga a analizar el drama, aunque, eso sí, sin afán de exhaustividad y aportando una serie de datos de forma sumaria.

La obra se compone de 2361 versos, predominantemente sextetos de pie quebrado con muy escasas excepciones: nueve redondillas, una copla de arte mayor y dos canciones. Tres de los seis actos (primero, segundo y quinto) constan de una sola escena, formando un único cuadro; mientras que los otros tres actos están constituido por tres y dos escenas respectivamente;⁸³ esta organización en cuadros es solidaria al teatro cortesano y a la tragedia valenciana (Canet, Sirera, 1986: 125). El total de personajes que intervienen son dieciséis, entre los que se encuentran personajes históricos, como don Rodrigo; personajes genéricos, como pastores y pajes; y personajes sobrenaturales. Orosia es una santa de origen noble, reina de Bohemia, caracterizada por la beligerancia, su senequismo y una férrea fe que termina sufriendo el martirio, aunque el dramaturgo decide no representarlo en escena. La presencia de la sangre en el escenario es un recurso propio de la tragedia de corte senequista que se va abandonando en aras del decoro poético a medida que el teatro se aproxima a la formulación de la nueva comedia. Por otro lado, una lectura rápida de la obra permite advertir que, aunque a decir de Yndurain, la *Historia de santa Orosia* revela una técnica teatral más avanzada que las restantes del autor, todavía está lejos de las comedias hagiográficas del siglo XVII. No obstante, hay que decir que es una de las obras que anticipan el género. La ausencia de una trama paralela, los largos parlamentos de los personajes, el esquematismo de estos, la escasa espectacularidad⁸⁴ y algunos rasgos formales que hemos ido mencionando, sitúan la obra en un periodo previo al de muchas de las obras de nuestro corpus, aunque no tan alejada de él, al menos cronológicamente, puesto que Francisco Yndurain apunta como fecha de composición el año 1569 (1953: 167).

La *Tragedia y el martirio de santa Catherina de Alejandría*,⁸⁵ de Bartolomé Cairasco de Figueroa, se encuentra en uno de los manuscritos que, según Arata, podría haber pertenecido a la colección Gondomar (Biblioteca de Palacio, signatura II-2803). Queda fuera de nuestro propósito adentrarnos en esta problemática y, al igual que hemos

⁸³ Entendiendo por cuadro la unidad definida entre dos espacios vacíos escénicos y escena como cualquier cambio en la configuración de los personajes, a excepción de casos insignificantes en los que un personaje se introduce en la acción, aunque sin constituir una ruptura en el núcleo de esta (Oleza, 1986: 276-278).

⁸⁴ Tan solo figuran ocho acotaciones, y fundamentalmente, se trata de indicaciones de entrada y salida de los personajes.

⁸⁵ No es este lugar para entrar en el complejo problema de la delimitación genérica entre comedia y tragedia. Esta obra, al igual que la ya tratada dedicada a Orosia, también conocida como tragedia, y a la que Canavaggio denomina farsa a lo divino (2000: 23), lleva este membrete únicamente por el martirio final de la protagonista en conformidad con la tipología heredada de la tradición retórica (Gutiérrez, 2006: 77).

hecho con el drama de Palau, resaltaremos algunas características de la obra a partir de su edición más reciente que no presenta estudio previo, realizada por Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco en 1989,⁸⁶ de las breves notas de Cioranescu (1957) y del artículo de José Ismael Gutiérrez (2006).

La única fecha que presenta el códice se encuentra al pie de la *Comedia del Recevimiento*: 1582. Las tres obras dramáticas que la acompañan carecen de fecha. Según Mercedes de los Reyes las comedias de Cairasco de Figueroa debieron de componerse con anterioridad a este año (2003: 423). La comedia consta de unos 950 versos y está dividida en doce escenas precedidas por un argumento como el que presentan la mayor parte de las obras del *Códice de autos viejos*, extensión que equivale a una jornada aproximadamente de una obra posterior del teatro español del Siglo de Oro. Los veintiocho personajes que pueblan la obra pertenecen a la esfera sobrenatural, histórica y alegórica, y se expresan tanto en verso como en prosa y, según Gutiérrez (2006: 67) predominan las octavas reales y el verso blanco, aunque figuran también algunas quintillas, redondillas y serventesios. Catherina comparte con santa Orosia su origen noble. Esta obra es, en opinión de Cioranescu (1957: 80), la mejor organizada del autor desde el punto de vista de su desarrollo teatral. Presenta polimetría y su acción es variada, dinámica y con la dramatización de un interesante conflicto en el interior de la santa. El avance de esta y el resto de obras de Cairasco de Figueroa es señalado por Reyes Peña al afirmar que la factura dramática de las composiciones de este autor está más próxima a las obras del *Manuscrito de 1590*, mucho más evolucionadas desde el punto de vista teatral, que del resto de compilaciones anteriores.

Procederemos a abordar en lo que sigue las obras hagiográficas anónimas que se encuentran en dos importantes colecciones de teatro sacro. La primera de ellas, de la que ya hemos hablado, es el *Códice de autos viejos*, cuyos argumentos proceden principalmente del *Antiguo y Nuevo Testamento*, de la hagiografía y de la doctrina católica –con referencias eucarísticas y tratamiento alegórico, según los casos–. Sin embargo, los personajes hagiográficos aparecen poco en las listas de figuras de los autos, dado que, en opinión de Flechniakoska (1961: 362, 302), su protagonismo se reservará para las comedias de santos. Efectivamente, tan solo nueve de los noventa y seis autos que conforman esta importante colección tienen como protagonista una figura del santoral, y a decir de Mercedes de los Reyes (1988: 898), los anónimos dramaturgos que las

⁸⁶ Cioranescu editó esta y otras obras del autor en 1957.

componen siguen, en mayor o menor medida, la hagiografía derivada de *La leyenda áurea*. Para las consideraciones sobre las piezas hagiográficas del *Códice de autos viejos* seguimos el estudio de la recién nombrada investigadora. Se trata de las que enumeramos a continuación.

El *Auto de cuando santa Elena halló la cruz de Nuestro Señor* (1988: 469-475) sigue el relato de Santiago de la Vorágine, del que lo separan escasas diferencias, empleando incluso fórmulas narrativas que resultan inadecuadas para el drama. Intervienen en la obra once personajes y un número indeterminado de comparsas y está compuesto exclusivamente en quintillas.

El *Auto del martirio de santa Bárbara* (1988: 493-497) también sigue muy de cerca la *Leyenda áurea*, aunque Mercedes de los Reyes subraya dos interesantes desviaciones de la fuente: una amplificación de un diálogo entre dos rústicos, muy del gusto del auditorio, y una simplificación de la escena del martirio. Intervienen en esta obra también compuesta en quintillas, al menos doce personajes.

El Auto del martirio de santa Eulalia (1988: 497-504) podría beber de diversas fuentes, pues Prudencio, Isidoro, Beda y otros autores narraron la vida de esta santa. Sin entrar en el argumento de la obra, destacamos el poco movimiento dramático que presenta, la escasa acción y los largos parlamentos de los personajes que adensan la pieza privándola de dinamismo. El auto está compuesto en quintillas e intervienen en él ocho personajes.

El *Auto de san Francisco* (1988: 505-512) se compone en parte de lo contenido en *La leyenda Áurea*, pero el autor debió utilizar además otras fuentes. La dilatada vida del santo se abrevia con un ritmo demasiado acelerado y ofrece una imagen excesivamente simplificada del santo en relación a las posibles fuentes. En este auto compuesto mayoritariamente en coplas de pie quebrado intervienen nueve personajes.

Auto de la visitación de san Antonio a san Pablo (1988: 749-752). El tema de este auto está tomado de la vida de san Pablo, primer ermitaño, escrita por san Jerónimo, relato que sigue muy de cerca. La obra está compuesta en quintillas y en ella aparecen ocho figuras.

El *Auto de san Cristóbal* (1988: 415-421) sigue también el relato de la *Leyenda Áurea*, o bien el de Pedro de la Vega, que a su vez se inspira en el De la Vorágine, del que se desvía en muy pocos detalles con el objeto de prolongar el escueto relato legendario e incrementar su valor docente. Sin necesidad de entrar en detalles argumentales, este breve auto en el que participan once personajes, compuesto

enteramente en quintillas, resulta ser una composición notablemente amena gracias a la comicidad que comportan algunas de sus escenas.

Según Rouanet, primer editor de este corpus, el *Auto de san Andrés* (1988: 421-4289, sigue con extrema fidelidad la *Leyenda Áurea*. Compuesto en quintillas y protagonizado por cinco personajes dramatiza las tentaciones a las que es sometido un obispo y la ayuda prestada por el santo a su devoto.

Auto del martirio de san Justo y Pastor (1988: 429-433). Con bastante probabilidad el anónimo autor de esta pieza se basó en la conocida historia de estos dos mártires, de los cuales se conservan muy pocas noticias fidedignas referentes a su vida y martirio. Compuesto también en quintillas y escenificado por seis personajes.

El *Auto de san Jorge cuando mató a la serpiente* (1988: 408-414) toma como base la leyenda de san Jorge narrada por De la Vorágine, aunque solo dramatiza la primera parte de ella: el episodio de la matanza del dragón. Aun siguiendo de cerca esta fuente, el dramaturgo modifica, omite o añade situaciones y personajes con el objeto de conferir mayor verosimilitud y humanidad a la historia. Al igual que el resto de autos que comentamos, está compuesto en quintillas y protagonizado por un reducido número de personajes, en esta ocasión nueve.

Concluyendo con los autos hagiográficos presentes en el *Códice de autos viejos*. A modo de recapitulación diremos que: 1) se trata de breves composiciones anónimas —el de menor extensión es el auto dedicado a santa Bárbara, tan solo 305 versos, y el más extenso es el *Auto de san Francisco*, con 628 versos—; 2) el vehículo de expresión es el verso, concretamente la quintilla, por lo tanto se caracterizan por la falta de variedad métrica; 3) en ninguno de los autos hagiográficos se hace referencia a la Eucaristía; 4) están protagonizados por un número de personajes que oscila entre 12 y 5, siendo 8.7 la media de figuras que intervienen en ellos; 5) en cuanto a la tensión dramática, y de forma general, se puede afirmar que los autos hagiográficos presentan escaso conflicto. Destacan en este sentido el *Auto de los mártires Justo y Pastor* por el enfrentamiento de creencias religiosas opuestas y el *Auto de san Jorge*, pues en él se produce un conflicto interior; 6) excepto dos de ellos, el resto de autos dedicados a santos en esta colección, incorporan la música; 7) por último, la cronología de los santos de esta colección hay que situarla mayoritariamente en los primeros tiempos del cristianismo. Tan solo san Francisco y san Antonio escapan a ese periodo, mientras que san Jorge y san Cristóbal son considerados como santos fabulosos. Es decir, y con esto concluimos, no se encuentra

en este repertorio ningún santo contemporáneo a la época de composición de los autos, tendencia que observa Sirera para las comedias de santos posteriores (1991: 61).

Con toda razón, la crítica ha concedido al que conjunto de autos que conforman el *Códice de autos viejos* una importancia capital debido al gran número de obras que los conforman y la variedad y significación de estas en el conjunto del teatro religioso de la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, como ya vimos, no es esta la única colección de teatro sacro enmarcada en ese periodo, y tanto el llamado *Manuscrito de la Hispanic Society of America* (Ms. B2476) como el conservado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (M/199)⁸⁷ y el conocido como *Manuscrito de 1590* (BNE, Ms. 14864) constituyen importantes muestras de nuestro teatro. Si bien en ninguno de los dos primeros se encuentra drama hagiográfico alguno, el *Manuscrito de 1590*, así llamado por incluir obras escritas entre 1575 y 1590 (De los Reyes, 2003: 414), sí contiene una obra de este género, la de *El martirio de san Lorenzo*, escrita en verso y estructurada en tres jornadas.⁸⁸ Sobre esta comedia afirma Flecniakoska «*qui ne comportent aucun personnage allégorique, ce qui est normal, puis qu'il s'agit de drames si l'on peut dire 'historiques'*». En relación a las obras del *Códice de autos viejos*, esta obra, junto al resto de piezas del manuscrito, representa un avance en varios sentidos, uno de ellos, por ejemplo, el relacionado con las formas métricas, pues se pasa de las monótonas quintillas de aquel a la polimetría de este, con un observable predominio de la quintilla y con una presencia significativa de los metros italianos, de acuerdo con los metros usados en la comedia profana de ese periodo (Wardropper, 1967: 238-239) y la división en tres jornadas.

Alonso Remón, autor cuya fama debió ser notable, no solo por sus libros sino también por su teatro, tiene atribuidas dos comedias hagiográficas, *San Jacinto* y *El católico español*, cuyo estudio abordaremos en el apartado correspondiente, pues se trata de obras que forman parte de nuestro corpus.

Afirma Josep Lluís Sirera que con *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, Agustín Tárrega establece las bases de la comedia hagiográfica barroca (2003: 511), pero la segura fecha de composición de esta comedia no está establecida, aunque es posible que esta sea la última obra que escribió el Canónigo para las fiestas en honor del mercedario san Raimundo de Peñafort, celebrada en Valencia a inicios de 1602 (Canet; Sirera, 1986: 107), cronología que la deja fuera del periodo del que damos cuenta

⁸⁷ Colección formada por tres piezas alegóricas, que editó Ricardo Arias en 1997, como ya hemos señalado.

⁸⁸ Existe una tesis doctoral de difícil acceso dedicada a esta obra. Fue leída en Chicago en 1932 por Mary Julia Dillingham, y no hemos podido consultarla.

al igual que obviamos adentrarnos en tres obras dedicadas a santos como son *La vida y muerte del santo fray Luis Beltrán*, estrenada en 1608, y *El gran Patriarca don Juan de Ribera*, ambas de Gaspar Aguilar, y *El triunfante martirio y gloriosa muerte de san Vicente Mártir, natural de Huesca y patrón de Valencia*, de Ricardo de Turia (Sirera, 1986). Tampoco podemos incluir aquí *El rufián dichoso*, una comedia de santos «atípica», según Villanueva (2001: 449), que Cervantes publicó en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* en 1615. Canavaggio ubica esta comedia en la segunda etapa del teatro cervantino, la que abarca desde 1587 a 1606 (citado por Maestro, 2003: 757-758), pero la crítica está de acuerdo en considerar que la fuente principal de la comedia es una obra de 1596 con lo que *El rufián...* se compuso con posterioridad a esa fecha (Nagy, 1975: 21-22).

Para concluir, nos gustaría mencionar algunas obras que, de no haberse perdido, habríamos podido incluir en este apartado.

El Misterio de la bienaventurada santa Cecilia, de Bartolomé Aparicio (ca. 1562), es una obra desconocida (Díez Borque, 1987: 101) de la que fueron editadas algunos fragmentos.⁸⁹ García Bermejo deduce que se trata de una traducción bastante libre de un *Misteri* oriental (1996: 152). Al no poder acceder al texto, tan solo dejamos aquí constancia de su existencia, al igual que hacemos con la obra dedicada a santa Susana de Vasco Díaz Tanco de Frenegal, hoy en día perdida (García-Bermejo: 125) y con la *Historia de la santa Librada*, de Palau. Sobre esta última se ha supuesto que su representación tuvo lugar en Burbáguena en 1569 con motivo del traslado de algunas reliquias de la santa (García- Bermejo: 164). A decir de Mazur la obra dramatiza la lucha entre el paganismo y el cristianismo que paga sus triunfos con la sangre de mártires como Librada y sus ocho hermanas (1986: 31). La última obra perdida que mencionaremos es *Santa Margarita* de Tárrega.

Concluyendo. Ya hemos aducido anteriormente [epígrafe 1.4] y desde una perspectiva más global, las significativas diferencias en cuanto a las distintas manifestaciones del teatro religioso de la primera y segunda mitad del siglo. Aunque muy sumariamente podemos extraer algunos de los rasgos diferenciales de las obras anteriores a la conformación de nuestra colección que hemos recogido en este apartado. Se advierte una tendencia a las composiciones breves escritas en verso, con predominancia a la

⁸⁹ José María Quadrado y Nieto la editó en *Recuerdos y bellezas*, tomo I.

monometría y con la inclusión de introitos o argumentos. Respecto a la estructura, y con las excepciones que acabamos de mencionar, se trata de composiciones en un solo acto, que presentan acciones esquemáticas, generalmente tomadas de *La leyenda dorada*, y que no presentan apenas aportaciones originales. El número de personajes, porcentualmente, es muy inferior a las comedias de nuestro objeto de estudio, así como su esquematismo contrasta notablemente con muchos de los santos que protagonizan nuestras comedias, menos hieráticos y con mayor complejidad de carácter. Respecto a la naturaleza del resto de figuras, hay que mencionar que en las obras hagiográficas previas se observa mayor presencia de personajes alegóricos –personajes que no desaparecen, ni mucho menos, de nuestras composiciones, aunque sí tienen menor protagonismo–. Por otro lado, como se advertirá más adelante, no todas nuestras comedias presentan tramas secundarias, así como no todas plantean una escenografía excesivamente espectacular, no obstante sí apreciamos una evolución en ambos sentidos que contrasta con las tramas unitarias y carentes de tensión dramática de la mayor parte de obras que las preceden, caracterizadas, además por puestas en escena sencillas y austeras.

2.5. Teatro escolar, de colegio y jesuítico

2.5.1. Teatro hagiográfico

Como es sabido, el teatro se constituyó en un instrumento fundamental para las enseñanzas de los *Studia humanitatis* en muchas universidades españolas en el siglo XVI, y la necesidad de la transmisión del latín o de la retórica, entre otras materias, es solidaria de la composición y representación de obras dramáticas encuadradas en el llamado teatro escolar, universitario o humanístico. Este teatro está estrechamente vinculado a la pedagogía de la Compañía de Jesús, para quien el teatro va a ser un perfecto auxiliar de su didáctica. Se trata de obras que, además de la consecución de objetivos académicos, perseguían imprimir en sus alumnos una huella ascético-moral, o en palabras de Menéndez Peláez, un teatro que aspira a un didactismo bifrontal (1995: 56).

De entre el amplio repertorio que conforman estas obras son muchas las obras perdidos y pocas las compuestas exclusivamente en castellano, como puede comprobarse si consultamos la valiosa base de datos incluida en TeatrEsco, dedicada exclusivamente al teatro escolar (Catálogo del Antiguo Teatro Escler Hispánico), dirigida por Julio Alonso. No obstante, Sirera señala que el género hagiográfico nace de una doble tradición

teatral: los primitivos autos religiosos y el teatro de colegio (Sirera, 1991: 55).⁹⁰ Sin ánimo de exhaustividad, nos proponemos un breve acercamiento a tres de las más relevantes que, a modo de ilustración, dan cuenta del tratamiento de la materia hagiográfica dentro de esta tradición teatral.⁹¹

La primera de ellas es la *Tragedia de san Hermenegildo* es una de las mejores muestras del teatro jesuítico, sino una de las mejores tragedias del periodo renacentista. La obra fue escrita en colaboración y el autor principal de esta es Hernando de Ávila.⁹² La *Tragedia de san Hermenegildo* se estrenó en Sevilla en 1591. La acción se enmarca en los primeros tiempos del cristianismo y dramatiza la rebelión de Hermenegildo, que ha abjurado de la religión arriana y ha abrazado el cristianismo, contra su padre, el rey Leovigildo. A la historia propiamente de san Hermenegildo precede un prólogo que parece apuntar a la inauguración del colegio en el que se enmarca la representación. La acción de la obra descansa en la relación padre-hijo, separados por sus creencias religiosas. No podemos detenernos en detalles argumentales, aunque sí mencionaremos muy sumariamente algunos aspectos formales que extraemos de los estudios previos a las ediciones de Menéndez Peláez (1995) y Julio Alonso (1995). El primero de ellos hace referencia a la extensión de la obra. Se trata de una tragedia compuesta de 6.071 versos,⁹³ dividida en cinco actos que a su vez se estructuran en escenas de número y longitud variable con una nómina de treinta y dos personajes. La factura de la obra presenta ya una rica polimetría que no constituye ninguna novedad en la época, que puede compararse con los usos del primer Lope y de otros dramaturgos de la generación teatral de 1580 en donde se advierte un uso predominante de redondillas (31%) y quintillas (21%), seguido por los tercetos (19%) y las octavas (14%), metros más utilizados en esta tragedia (Alonso, 1995: 456). A pesar de su extensión y la importancia que se concede a los

⁹⁰ Muchas son las opiniones sobre el lugar que ocupa el teatro jesuítico en el conjunto de la historia del teatro en los siglos XVI y XVII, y sobre ella Menéndez Peláez (1995: 93-97) realiza una breve cala a la que remitimos.

⁹¹ Hemos comenzado nuestra pesquisa de obras hagiográficas comprendidas en el arco cronológico propuesto, esto es, desde inicios del Quinientos hasta 1590, a partir de dos textos de Julio Alonso Asenjo corregidos y ampliados que pueden encontrarse en la base de datos TeatrEsco: «Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones» y «Teatro humanístico y escolar hispánico. Perspectiva de autores». Asimismo, hemos recurrido al apéndice que Menéndez Peláez (1995) aporta en su estudio sobre teatro de colegio en el que ofrece una extensa encuesta bibliográfica, y el recorrido que lleva a cabo Díez Borque (1987) por los géneros dramáticos del siglo XVII en el que dedica un apartado a la comedia universitaria y de colegio.

⁹² P. Melchor de la Cerda sería el responsable de la parte en latín, mientras que Juan de Arguijo fue el autor del tercer acto (Menéndez Peláez, 1995: 138).

⁹³ La edición de Julio Alonso incluye el entretenimiento que acompaña a la tragedia, razón por la que la extensión de esta asciende a 7.877 versos.

contenidos doctrinales, la obra consigue acaparar el interés del espectador/lector en todo momento gracias al sostenimiento de un conflicto, tanto externo como interno protagonizado por Hermenegildo, a la construcción de una lograda intriga y a la utilización de recursos escenográficos de gran espectacularidad encaminados a conmover al receptor.

También de Hernando de Ávila es la *Comedia de santa Catarina*,⁹⁴ última obra compuesta por este dramaturgo, fechada en 1596. A decir de Julio Alonso (2005, 1996), la obra está escrita en versos castellanos, fundamentalmente quintillas, con algún fragmento en latín, y dramatiza la historia de Catalina de Alejandría en tiempos de las persecuciones a los cristianos; Catalina, de sangre real, muere martirizada al negarse a apostatar. La acción se distribuye en cinco actos, entre cuyos cuatro primeros se inserta un entretenimiento burlesco extensísimo en tres partes; el espectáculo duraría en total unas seis horas (Alonso, 1996: 396). Como la mayoría de piezas dramáticas enmarcadas en el teatro de colegio, su representación constituye un gran espectáculo, como es el caso de la escena de la destrucción de la rueda del martirio de la santa (Garzón-Blanco, 1982: 107), lo que no obsta para que esté atravesada por continuas disputas filosófico-teológicas y exposiciones del dogma cristiano, pasando, además, por una extensísima *disputatio* escolástica de casi 600 versos. La finalidad explícita de la comedia no es otra que la de ofrecer un ejemplo de vida que conduce al cielo, sin olvidar la perspectiva adoctrinadora dirigida a los estudiantes espectadores de la comedia, en la que se produce un final apoteósico tan propio del género hagiográfico. Tanto esta como la *Tragedia de san Hermenegildo*, son grandes contribuciones al teatro hagiográfico (Garzón-Blanco, 1982: 107).

El *Triunfo de los santos, en que se representa la persecución de Dioceclano y la prosperidad que siguió con el imperio de Constantino*, es una tragedia hagiográfica escrita por Pedro Morales, representada en 1578. Divida en cinco actos, pero con una extensión de 725 versos. El metro que predominan en ella es la octava real, seguida de la lira y el terceto, en definitiva, predominancia de los metros italianos. La tragedia se representó en el marco festivo del traslado de unas reliquias destinadas enviadas por el Papa Gregorio XIII a la Compañía de Jesús en México. Como reza el título de la obra, la acción se ubica en tiempos del primer cristianismo, durante las persecuciones a los fieles,

⁹⁴ Garzón-Blanco ha publicado el texto de la comedia en sucesivas entregas: en *Entemu* [UNED, Gijón], X, XI, XII.

y combina elementos históricos, clásicos, alegóricos y bíblicos, principio compositivo «típico de una tragicomedia escolar» (Rojas; Arrom, 1976: 22).

Johnson (1941: 32-60), en el estudio introductorio que antecede a su edición, considera que el *Triunfo...* tiene muy poca acción y se caracteriza por unos largos parlamentos dramáticamente endebles, muchas veces proferidos por personajes alegóricos que exteriorizan las voces de la conciencia, recurso empleado por los autores griegos y latinos en su teatro. Siguiendo la estela del teatro de colegio, *El triunfo...* presenta gran espectacularidad en su puesta en escena. En opinión de Johnson (1941: 40), «to Seneca's influence is due the excessive» y se refleja, entre otros aspectos, en el gusto por la sangre, lo que emparenta *El triunfo...* con la tragedia senequista española. Otros rasgos que caracterizan esta tragedia son los frecuentes anacronismos que atraviesan la obra.

A partir de lo expuesto y de lo que Menéndez Peláez (1995; 39-93) extrae como características fundamentales del teatro jesuítico podemos concluir que este teatro se presenta como un teatro profundamente ejemplar, una suerte de «sermón disfrazado» en el que la retórica sacra deja una fuerte impronta. Se trata, por tanto, de un teatro con gran densidad teológica dirigido a la formación de estudiantes, tanto en una dimensión escolar como religioso-moral. Como puede comprobarse por los títulos hagiográficos que hemos tratado, la acción se desarrolla en los primeros tiempos del cristianismo, lo que coincide con las manifestaciones del teatro hagiográfico ya tratadas. Suelen constituir composiciones dramáticas de gran extensión, divididas comúnmente en cinco actos y protagonizadas por un gran número de personajes, debido a pretensión de propiciar la entrada en escena del mayor número de estudiantes. La polimetría es otra de las características de estas obras, así como el empleo del verso y la prosa y una puesta en escena de gran riqueza escenográfica en la que la música, la danza y el canto intervienen de manera fundamental. Esta magnificencia y suntuosidad visual y sonora se intensificará todavía más a lo largo del siglo XVII.

2.5.2. El teatro bíblico

Las Sagradas Escrituras tuvieron un gran impacto en la cultura renacentista. Los intentos de renovación teológica y espiritual que se produjeron en el siglo favorecieron el surgimiento de manifestaciones artísticas que aspiraban la consecución o reafirmación de

dichas renovaciones.⁹⁵ En una tradición teatral orientada, precisamente, por la necesidad de instruir y adoctrinar, como es el del teatro jesuítico, la Biblia surte a las composiciones dramáticas de un rico material, y a pesar de que determinados círculos teológicos se manifestaron en contra de la literatura de *exemplum*, tanto el *Antiguo* como el *Nuevo Testamento* siguieron alimentando la piedad popular.

La cualidad de la ejemplaridad tiene dos extremos, el negativo y el positivo, y esta polaridad cristaliza más llamativamente en las obras que toman como fuente los textos veterotestamentarios, poblados por personajes aberrantes, dominados por sus vicios y pecados o, por el contrario, por personajes de virtuosa y proba conducta. Composiciones como las de Juan Bonifacio –*La tragedia de Naamán*, la de *Naval del Carmelo* o la de *Jezebel*, o la de *Nabucodonosor*, uno de los pasajes que más reproducirá el teatro escolar (Menéndez Peláez, 2012: 189) entre otras– suben a escena personajes que encarnan comportamientos que el espectador debe evitar y en el que el castigo divino actúa evidenciando las consecuencias de dichos proceder.

Frente a la ejemplaridad negativa, el *Antiguo Testamento* también ofrecía numerosos ejemplos de personajes dignos de imitación como Salomón, Judit, Aarón o José, representantes de atributos morales que los dramaturgos erigen como paradigmas de virtud, privilegiando siempre los imperativos religiosos por encima los sentimientos humanos. Por citar solo algunas de ellas, mencionaremos la *Comedia de Salomón*, *Del sacerdocio de Aarón* o la *Tragedia de Judit*, todas anónimas.

De entre las obras que parten de los textos neotestamentarios destacan las del padre Pedro Pablo de Acevedo, y si algo tienen en común obras como *Guerra entre el vicio y la virtud* o la *Tragedia Metanoea* es un único hilo conductor: la Biblia es superior a la cultura clásica. De ahí el tema de la lucha entre Cristo y el demonio o el del temor de los dioses paganos ante el advenimiento del Dios de los cristianos.

«Desde los inicios del teatro jesuítico en España, en 1556, los dramaturgos del teatro jesuítico venían utilizando personajes alegóricos» (Menéndez Peláez, 2012: 191), y esta es una de las principales características de este teatro debido a la fuerte carga moralizante que este recurso implica. Por esa razón, tanto vicios y pecados como virtudes y conceptos teológicos y catequéticos se materializan en personajes de carne y hueso con

⁹⁵ Frente a la teología especulativa y conceptual, se impone la llamada teología positivista, interesada en la Biblia y la patrística. Por lo que atañe a la renovación espiritual, esta viene regida por los cambios teológicos, y cristaliza en numerosos tratados de espiritualidad con repercusiones como el recurso pedagógico del ejemplo (Menéndez Peláez, 2012: 183).

una finalidad pedagógica. Alegorías de ciudades bíblicas asociadas a pecados capitales o a sus gobernantes tales como la soberbia o la idolatría encontramos en obras como *La Escolástica triunfante y nueva Babilonia* del padre Salas, donde la sabiduría divina se superpone a la sabiduría humana. Esta y otras obras se proponen ratificar el valor de la justificación mediante las obras de penitencia que, como es sabido, fue un tema candente en el Concilio de Trento.

Terminando con el teatro bíblico jesuítico, una breve nota acerca de los recursos compositivos más recurridos. Al recurso alegórico de este teatro al que ya hemos aludido, habría que añadir el de la amplificación. Dicha adición afecta al argumento y a los personajes, que aumentan considerablemente, e implica, asimismo, un intento de adecuación del momento contemporáneo de escritura y el tiempo bíblico que, como consecuencia, genera claros y flagrantes anacronismos. Otra técnica de los dramaturgos jesuíticos es la de la utilización de la retórica del deleite, que convierte el teatro en un púlpito en el que la obra se convierte, como afirma reiteradamente Menéndez Peláez en varios de sus trabajos, en un sermón disfrazado.

2.5.3. Teatro mariano

Afirma Flecniakoska que ni Cristo, ni Dios ni la Virgen aparecen en los autos jesuíticos (1961: 260), y lo mismo ocurre con otro tipo de composiciones, pues a decir de Menéndez Peláez (1995: 87) llama la atención la asepsia del teatro jesuítico en sacar a la Virgen y a Cristo a escena, pero a diferencia de las razones aducidas por Flecniakoska, que lo explica debido al carácter extremadamente moralizador de ese teatro, para el investigador español la razón habría que buscarla en el pudor y recelo de aquellos dramaturgos que no encontrarían un papel y unos parlamentos dignos para tales personajes. No obstante, puesto que el teatro jesuítico está muy ligado a la celebración de las fiestas de la liturgia cristiana, los títulos de algunos títulos remiten a la Virgen. En los apéndices que incluye Menéndez Peláez (1995: 433- 520) no aparecen apenas obras que indiquen la presencia de la Virgen; rescatamos títulos como el *Coloquio de la expectación de Nuestra Señora*, el *Coloquio de la Natividad de la Virgen*, ambos anónimos, o *La Virgen de la Salceda*, del padre Calleja.

También el inmaculismo y la polémica suscitada por él tuvieron su lugar en la escena de los Siglos de Oro. La polémica arranca en la Edad Media y es en el siglo XVII cuando toma plena intensidad. Los jesuitas fueron fervientes defensores de la inmaculada

concepción de María, y sus dramas se convirtieron en un instrumento de defensa de su posición teológica. El *Auto del nacimiento de María* o *Encomios al felicísimo Nacimiento de la Virgen en la colocación de la imagen*, de Juan de Cigorondo,⁹⁶ son algunos títulos representativos de este teatro.

2.6. Conclusiones

Por lo que respecta a los autos religiosos, hay que mencionar que, como hemos podido comprobar, el teatro en la primera mitad del Quinientos, es un teatro muy adherido a la liturgia y a las Sagradas Escrituras. Si algunas obras siguen *ad littere* las fuentes de las que se nutren, con el correr del tiempo los dramaturgos van integrando nuevos materiales o fusionando diversas tradiciones dando lugar a novedosas propuestas que suponen un desarrollo del modelo teatral. Las obras de Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente todavía son subsidiarias de los ciclos de Pascua y Navidad. Más avanzado el siglo, este tipo de composiciones fueron cayendo en desuso como consecuencia de la proliferación de obras en las que el tema eucarístico va adquiriendo mayor presencia, y dramaturgos como Horozco o Diego Sánchez de Badajoz van acomodando sus composiciones al tema eucarístico como consecuencia de la creciente popularidad de la festividad del Corpus. No obstante, la temática religiosa no era incompatible con la introducción cada vez mayor de elementos cómicos y profanos que aligeraban el contenido dogmático. Sánchez de Badajoz fue, en este sentido, un importante agente que contribuyó a la independencia del teatro religioso de la liturgia. De manera que cada vez son más los autos que aluden al tema eucarístico o hacen de él el eje sobre el que gira la obra, tendencia que conduce a los primeros pasos de la conjunción de la alegoría y el tema eucarístico como procedimiento de explicación de un dogma, algo que encontramos ya en las obras de Timoneda.

Siguiendo cierta tendencia ya presente en la primera mitad del siglo, también en la segunda mitad, clausurado Trento y en paralelo con la evolución del auto sacramental, las obras ligadas a los ciclos tradicionales se ven renovadas con la introducción de temas y personajes alegóricos, bíblicos y con la figura de la Virgen. Estas composiciones también podían estar ligadas a la procesión del Corpus como espectáculo callejero.

⁹⁶ Biblioteca Real de la Academia de la Historia, Ms. 9/2566 y BNE., Ms. 17286 respectivamente (Menéndez Peláez, 2012: 192).

Pero la práctica teatral religiosa, que en tiempos de Diego Sánchez y el *Códice de autos viejos* todavía no se ha dividido entre una práctica específicamente religiosa y una práctica populista, no solo está conformada por piezas breves como los autos, sino que también dramaturgos como Micael de Carvajal, Luis de Miranda o Cairasco de Figueroa plasmaron su talento dramático en tragedias bíblicas. Si reparamos en las comedias o tragedias bíblicas que hemos encontrado en nuestro recorrido, se advertirá la escasez de obras que abordan dicha materia. La razón se localiza, al menos para lo concerniente a la segunda mitad del XVI, en que el entusiasmo bíblico resulta indisociable de aquel entusiasmo por la Reforma católica de la Iglesia y por un nuevo cristianismo, en definitiva por el sueño humanista. En palabra de Joan Oleza (2012: 361):

La Biblia, sus textos y sus interpretaciones dibujaron la línea del frente en que humanistas y luteranos, reformadores y contrarreformadores se enfrentaron para dirimir la batalla por la hegemonía política e ideológica de Europa (...) Pero esta guerra (...) está liquidada ya a mitad de los años 60 y principios de los 70.

En relación a las composiciones marianas, hemos visto obras con desigual evolución dramática centradas en la figura de la Virgen; unas, como la farsa de López de Yanguas, muy vinculada a la Navidad; otras, como la anónima *Asunción de Nuestra Señora*, cuya factura constituye una muestra más que evidente de su proximidad con el nacimiento de la comedia. Otro tanto ocurre con el teatro hagiográfico. Según Mercedes de los Reyes (1195: 269) a medida que el auto sacramental se va consolidando como género en el tercer cuarto del XVI, el tema hagiográfico se desplaza de las representaciones del Corpus, teniendo que buscar nuevos espacios escénicos. Estos serán los corrales de comedias, aunque se continuarán escenificando en carros y tablados en el marco de procesiones, traslados de reliquias, beatificaciones, etc. Desde el *Auto de San Martín* de Gil Vicente, las obras hagiográficas se han ido produciendo, aunque no con gran profusión, y la mayor parte de ellas hay que enmarcarlas en el último tercio del siglo. Circunstancia que no extrañará si se tiene presente que la génesis de la llamada comedia de santos está estrechamente vinculada con uno de los tres aspectos nucleares de la teología dogmática tridentina, el culto a los santos. Como en el caso de los autos sacramentales, cuyo desarrollo y enraizamiento hay que ver a la luz del espíritu contrarreformista, desde que en 1563 se promulgó el decreto tridentino acerca del culto a los santos (*De invocatione, veneratione, reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus*, sesión 35, 3 y 4 de diciembre de 1563), la hagiografía pasó a ser moneda de uso corriente para

la defensa de la ortodoxia católica (Aparicio Maydeu: 1993: 141). Las obras dramáticas hagiográficas, por tanto, se inscriben en el marco de un proyecto de uniformización de las devociones católicas que pergeñaron un nuevo modelo de santidad ajustado el programa ideológico de Trento.

Las primeras muestras de este teatro constituyen piezas muy vinculadas todavía al espíritu medieval, piezas muy breves compuestas en un solo acto que presentan una acción muy esquematizada y con apenas tensión dramática. A partir de la segunda mitad del Quinientos las composiciones teatrales de tema hagiográfico aumentan en número, pero sin llegar a la producción del periodo áureo, momento de mayor plenitud del género. En este momento, además de los autos hagiográficos del *Códice de autos viejos* que constituyen piezas muy breves compuestas en un solo metro, con escasa tensión dramática y protagonizados por muy pocos personajes, hemos reparado en tres obras de mayor extensión, firmadas respectivamente por Palau y Cairasco de Figueroa, y que junto a la anónima que se encuentra en el llamado *Manuscrito de 1590*, presentan ya diversos grados de evolución con respecto a sus antecesoras. Mayor extensión, división en jornadas o escenas, uso de la polimetría y acciones más complejas en las que se ya aprecia un avance respecto a la tensión o conflicto dramáticos.

Si bien se aprecia una diferencia entre un primer periodo y otro, la acción de todas, excepto la del auto del *Códice de autos viejos* dedicado a San Francisco, sucede en tiempos del primer cristianismo. Propensión que destaca Josep Lluís Sirera en el teatro hagiográfico peninsular anterior a fines del siglo XVI.

Con respecto al drama humanístico hemos visto algunos ejemplos de las tres vertientes del teatro religioso que venimos desplegando. Las tragedias hagiográficas divididas en cinco actos donde la espectacularidad, la polimetría, una nutrida lista de personajes, su ambientación en los tiempos de las persecuciones de los cristianos y el gusto por la escenificación de martirios constituyen características comunes. Al igual que las composiciones bíblicas, estas tragedias están regidas por una perspectiva adoctrinadora y ejemplar orientada a la transmisión de una serie de valores cívicos, morales y religiosos.

A medida que avanza el siglo XVI la complejidad, tanto textual como dramática, del teatro religioso va en incremento. Las antiguas fórmulas adheridas a la liturgia, paulatinamente van quedando obsoletas. Estos primitivos planteamientos dramáticos van ampliando sus límites en lo relativo no solo a sus temas y motivos, sino también en cuanto a procedimientos dramáticos, técnicas y escenificación se refiere.

El grueso de obras que conforman esta breve panorámica está compuesto, en buena medida, por composiciones breves, circunstancia explicable por el hecho de que estas se sitúan en el origen de nuestro teatro y constituyen, por tanto, buena parte de la simiente a partir de la cual, y por contacto con la Comedia Nueva, surgirá la comedia de santos y la bíblica.

A diferencia del corpus que constituye nuestro objeto de estudio, en el que tan solo se hallan tres autos, constituyendo el resto de obras comedias de mayor o menor longitud, en el *Códice de autos viejos*, tan solo se recopilaron autos religiosos breves. También en cuanto a la temática encontramos una notable diferencia. Si en el *Códice...* prevalecen las composiciones bíblicas, en la colección Gondomar lo que predominan son las comedias hagiográficas. Este hecho constata, no solo la clara influencia en este grupo de obras de la fórmula de la Comedia Nueva, sino la tendencia apuntada por Flechniakoska (1961: 302) en torno a la presencia del santo en los autos religiosos ya que «on les trouve peu dans les listes de personnages de l'auto, on les garde pour les *comedias de santos*».

3. EL MANUSCRITO MS. 14767 DE LA BNE:

PRESENTACIÓN

En el presente capítulo abordamos la descripción del manuscrito objeto de estudio, reparando en sus características codicológicas y lingüísticas. Asimismo llevamos a cabo un estudio métrico del conjunto de obras del código y concluimos con unas breves consideraciones en torno a la autoría de las comedias.

3.1. Las características codicológicas del manuscrito Ms. 14767

En el trabajo varias veces mencionado de Stefano Arata, el investigador italiano realiza una descripción bastante condensada del manuscrito de la colección Gondomar compuesto exclusivamente por obras religiosas.⁹⁷ Este código facticio con encuadernación antigua en pergamino reúne 21 cuadernillos con características codicológicas similares, según Arata, y efectivamente así es, aunque como tendremos ocasión de comprobar también se aprecian destacadas excepciones que diferencian unos de otros. Ya hemos advertido que las particularidades físicas de este volumen coinciden con las de los ocho manuscritos que pertenecieron a La Barrera y con las de los códigos II-460 y II-463 de la Biblioteca de Palacio,⁹⁸ «incluso la costumbre de añadir loas al final de los cuadernos cuando quedaban hojas en blanco y que era característica de la colección palatina, la volvemos a encontrar en los pliegos del código de la Nacional» (Arata, 1996: 11). Efectivamente, el propio Arata llevó a cabo en colaboración con Fausta Antonucci (1995: 18) la edición de todas las loas que se encuentran intercaladas en la colección teatral Gondomar. En el estudio introductorio que precede a este corpus de teatro breve, se apunta que es probable que el grupo de al menos tres copistas que se dedicaron a sacar en limpio todos estos manuscritos teatrales decidiese transcribir algunas loas en los folios en blanco que quedaban al final de los cuadernillos con el fin de evitar que fuesen arrancados o utilizados como pruebas de pluma. Por lo que concierne al manuscrito de la Nacional (Ms. 14767), Arata y Antonucci (1995: 21) mencionan un total de cinco loas concentradas en el cuadernillo que contiene la comedia de *La conversión*⁹⁹ no obstante,

⁹⁷ El manuscrito (Ms. 14767) se encuentra en la actualidad custodiado en la BNE y en diciembre de 2012 el laboratorio de restauración de la mencionada biblioteca iba a proceder a la inmediata rehabilitación. Su estado estaba bastante deteriorado y era especialmente sensible en los cuadernillos que contenían *Santa Bárbara* y *San Agustín* respectivamente, presentando numerosas manchas marrones diseminadas sobre la superficie del papel.

⁹⁸ Para una descripción codicológica de estos manuscritos, véase la minuciosa descripción de Josefa Badía (2007: 37-47).

⁹⁹ Llama la atención que los copistas no tuviesen un criterio temático a la hora de introducir loas de temática hagiográfica o devota como sí ocurre en el resto de los manuscritos, y se decantasen por las de historias peregrinas y ejemplares o las de espejos y alegoría del teatro, según la clasificación que de estas composiciones realizan Arata y Antonucci.

obvian mencionar la loa que, como se indica en el manuscrito (f. 150r),¹⁰⁰ está «hecha al mismo efeto», es decir, tiene como tema principal la figura de san Jacinto. Teniendo en cuenta la extensa acotación que precede a la loa y al inicio de la primera jornada en la que se proporcionan indicaciones relacionadas con efectos sonoros y movimiento escénico de los personajes, podemos deducir que la loa que sirve de pórtico a la comedia fue compuesta por el mismo dramaturgo que realizó la obra, en este caso, como reza en el texto manuscrito, Ramón. Para completar el total de composiciones que conforman este volumen hay que mencionar que en *La envidia* figura la copia del soneto de Hernando de Acuña titulado «A nuestro señor, Carlos I». Dicho esto, pasamos a la descripción de las características físicas del manuscrito que nos atañe con el objeto de ampliar los datos que el profesor Arata, dado el propósito global de su estudio, no pudo aportar de una manera tan pormenorizada.

El manuscrito se compone de 346 folios cuyos 21 cuadernillos están realizados en 4º, y presenta una foliación moderna en lápiz correlativa en todos los folios del códice. Al mismo tiempo, algunos cuadernillos exhiben una numeración propia, escrita con tinta azul y de mano diferente a la escrita a lápiz. Estas comedias son *San Segundo*, en la que la numeración aparece en medio del folio; *La conversión*, numerada en la columna «b» del folio, bien a la izquierda, bien a la derecha; y *Santa Tais*, con doble foliación en el margen derecho del folio recto.

Precede a las comedias una lista en la que figuran todas y cada una de las obras en el orden en que aparecen. Hay que señalar que en esa enumeración se producen algunos desajustes. Uno de ellos es que el copista, junto al título completo de la comedia dedicada a san Isidro Labrador, señala que esta no está dividida en actos ni jornadas, aunque en realidad sí lo está. Otra cuestión es que en esta lista el copista omite la puntualización genérica «a lo divino» que figura junto al marbete «comedia» en *La envidia*. Por último, tras *Santa Tais*, el amanuense especifica que se trata de una comedia, y efectivamente, la obra está dividida en cuatro jornadas.¹⁰¹

El primer folio de cada obra sirve de portada y ofrece el título, siempre en minúsculas y normalmente ornamentado con una cruz –aunque en contadas ocasiones el adorno del título es mucho más elaborado, como en el caso de *La Conversión*. Al título le sigue la nómina de personajes presentados bajo el sintagma «figuras siguientes», a

¹⁰⁰ En este epígrafe remitiremos a la foliación que figura en el manuscrito para aducir ejemplos. En el resto de apartados indicaremos el número de verso o versos de la edición que hemos llevado a cabo.

¹⁰¹ La colección presenta problemas de género que plantearemos en su momento.

excepción de dos títulos: *El católico español*, donde se lee «figuras de ella» y *La envidia*, en la que precediendo, a los personajes que intervienen, aparece la fórmula «en que entran personas». Por lo que se refiere a la atribución de las comedias que figuran en el manuscrito tan solo en tres casos nos encontramos con el nombre del supuesto dramaturgo. En el folio que sirve de portada a *El católico español* se dice «compuesta por Ramón»,¹⁰² e idéntica adscripción autorial figura en la comedia de *San Jacinto*. Por último, en la portada de *San Segundo* se dice que fue «compuesta por Lope de Vega», y al finalizar la obra puede leerse la siguiente nota: «Lope de Vega la acabó en Alba en 12 de agosto de 1594 años», comedia que Morley y Bruerton (1968: 590) no dudan en atribuir al Fénix.¹⁰³

Por lo general, al encabezamiento del folio en el que figura el título le sigue la lista de personajes dividida en dos o tres columnas separadas por líneas verticales. Tras las figuras de la comedia suelen aparecer dos rúbricas o tres, aunque en otros casos no presentan rúbrica alguna debido a que la lista de personajes es tan amplia que no queda en el folio espacio en blanco. En disposición textual de la comedia de *San Jacinto* se observa cómo el copista ha calculado mal el espacio y se ve obligado a recortar una de las columnas y hacer un recuadro en el que transcribir el resto de personajes. Por último, en las obras en las que la nómina de personajes es muy escasa, el amanuense dispone los nombres de los personajes en una sola fila.

Otro rasgo común a la mayor parte de los cuadernillos es la división del folio en dos columnas marcadas por una línea vertical. Tan solo las comedias *San Martín*, *San Isidro* y *La envidia* escapan a esta característica, pues en ellas no hay línea que separe las columnas. En ocasiones el copista ha preferido dejar una sola columna en algún pasaje compuesto por estrofas de arte mayor. En la comedia de *El católico español*, *San Segundo* o *La conversión* tenemos ejemplo de ello.

Asimismo, por lo que se refiere a la distribución de las acotaciones externas, hay que decir que lo corriente es que se encuentren separadas del texto de los personajes por una línea superior y otra inferior. Conviene aclarar en este sentido que la comedia de *San Jacinto*, pese a ajustarse estrictamente a lo recientemente dicho, presenta una peculiaridad en lo que supone la primera acotación del texto, porque entre el título y las figuras de la obra y el texto de la loa que se ha de decir, seguido de la indicación de la primera jornada,

¹⁰² Apunta Paz y Melia (1934: 85) la posibilidad de que se trate de Alonso Remón o Ramón.

¹⁰³ Esta comedia la publicó en 1964-65 Menéndez Pelayo dentro del volumen dedicado a las comedias de vidas de santos de Lope de Vega.

aparece una extensa acotación dispuesta en «v» enmarcada por dos líneas que siguen el recorrido del texto (figura 1).

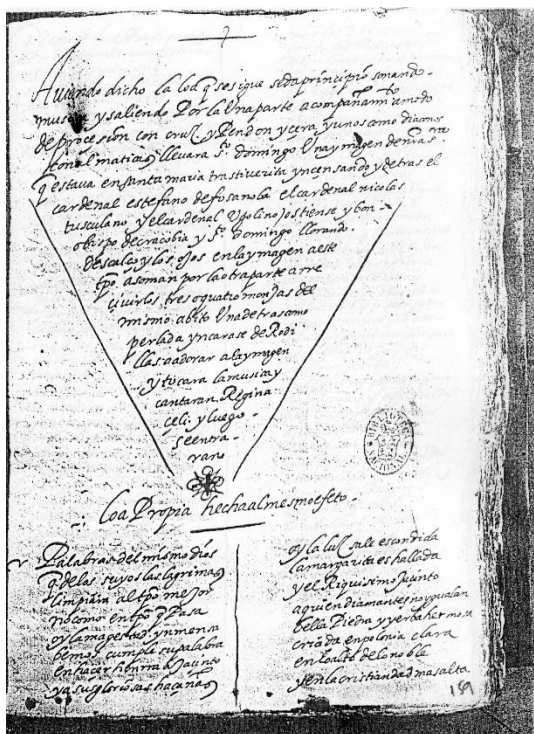
Pese a que lo habitual para las acotaciones externas sea el diseño que acabamos de describir, no es extraño que indicaciones muy breves como «vase» (f. 8r), «corren el velo» (f. 109r) o «arrodíllanse los dos» (f. 139r) se encuentren en uno de los márgenes de la columna, probablemente por un olvido del copista que enmienda. La excepción a esta particularidad, la encontramos de nuevo en *La envidia* y *San Martín*, cuadernillos que veremos más adelante con mayor detenimiento por tratarse de los dos únicos casos que se sustraen más llamativamente a las características comunes. Otras dos notas distintivas de los cuadernos de este manuscrito son, de un lado la marcación de las estrofas con una especie de «v» –de muy distinto cuño, de nuevo, en *La envidia*, como tendremos ocasión de comprobar en breve–, de otro, el modo en que se indica el fin de la comedia. Predomina la palabra «finis» escrita en mayúscula, y con menor incidencia escrita en minúscula, y tan solo en tres comedias figura «fin»: *El católico español*, *La envidia* y *San Jacinto*. Lo frecuente es que a la palabra que indica el cierre de la comedia le siga una o más rúbricas que completan el folio. Menos habitual, en cambio, es la presencia de algún sencillo adorno junto a «finis», como en el *La cena*; la indicación por duplicado del final, como en el caso de la comedia dedicada a Juan de Dios en la que entre el primer y segundo «fin» se intercala una última acotación y unas palabras en latín; y la aparición de una enigmática cifra por debajo de la palabra «finis» a la izquierda que aparece únicamente en *San Agustín*. Josefa Badía, al describir las características codicológicas del resto de manuscritos que con seguridad pertenecieron a la colección Gondomar, explica que La Barrera señaló la presencia de esta pequeña cifra al final de una de las comedias que adquirió en 1852 en la librería de Tiburcio. Por su parte, Badía (1996: 40-41) detectó también esta cifra en algunos de los cuadernillos de la Biblioteca de Palacio. La cifra, o signo, que presenta *San Agustín* es la misma que la que aparece en *Las burlas de amor*. Aunque no podemos saber qué sentido se oculta en esa cifra o qué finalidad perseguía el copista al estamparla en ese lugar, resulta, junto al resto de características que comparten todos los cuadernillos, una evidencia más de su pertenencia a la colección Gondomar.

La descripción física de nuestro manuscrito no estaría completa si no reparásemos en las características particulares que presentan dos de las obras: *La envidia* y *San Martín*, con una distribución textual bien diferente en casi todas sus facetas.

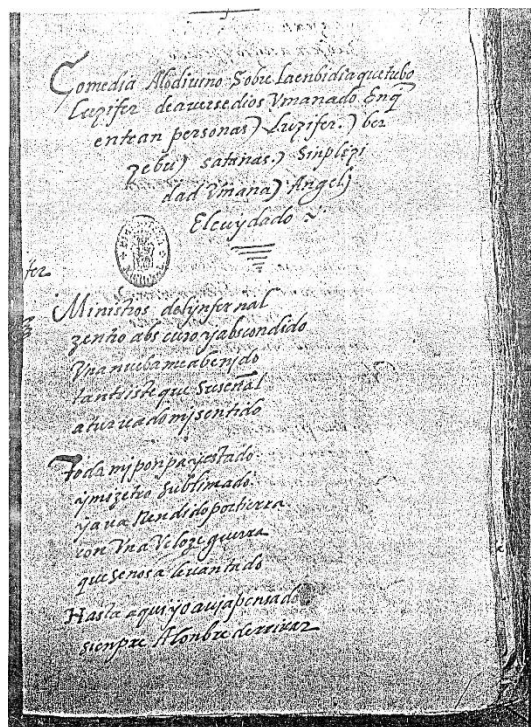
La investigación de Arata (1996: 11) puso de manifiesto que solo dos de los cuadernos del manuscrito Ms. 14767 presentan una tipología codicológica ajena al resto

de la colección, a saber, *La envidia* y *El milagro*, obras de las que afirma dejar fuera del cómputo final de los manuscritos de la colección Gondomar. Como puede comprobarse no coincidimos con el profesor Arata en lo que se refiere a uno de los títulos implicados, lo que exige por nuestra parte cierta profundización que esclarezca y justifique nuestra divergencia.

Comencemos con la descripción de la obra en la que claramente se percibe una diferente composición física: *La envidia*. Lo que primeramente llama la atención en la copia de esta comedia a lo divino, que así reza en la portada del cuadernillo, es la distribución del título y la lista de personajes. A diferencia del resto de obras, ambas indicaciones aparecen en texto corrido y formando un triángulo terminado con unas breves líneas en definición (figura 2).



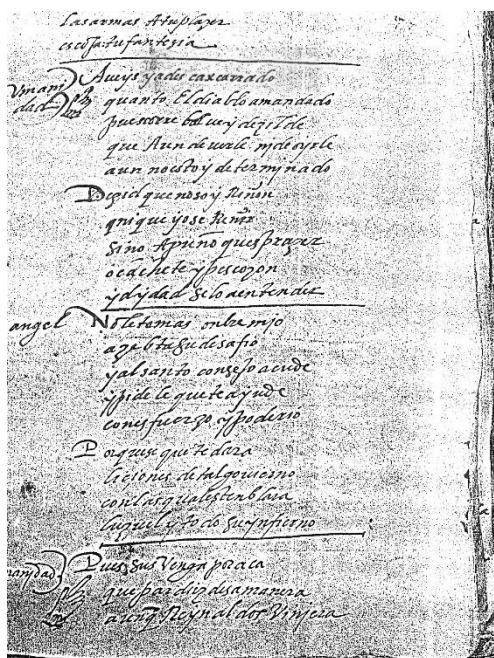
[Figura 1: fol. 150r]



[Figura 2: fol. 92r]

El texto de la comedia se copia en una sola columna, no en dos como suele ser común en el resto de obras. También hasta el final de la segunda jornada, las líneas que separan las acotaciones presentan unas pequeñas ondulaciones. En lo que atañe a las indicaciones de las intervenciones de los personajes, esta comedia presenta tres modos diferentes, bien sin ningún tipo de marca detrás del nombre, bien con una suerte de paréntesis en forma de tres, bien con ese mismo paréntesis pero llevando sus dos extremos

hasta el principio del nombre. Por lo general, los demás cuadernillos marcan las intervenciones con una línea más o menos recta detrás del nombre del personaje o sin ningún tipo de trazo. La manera de marcar los cambios estróficos es otro aspecto que diferencia este cuadernillo: en lugar de la marca habitual, lo que aquí aparece es la primera letra escrita bien en mayúscula, bien en minúscula, pero en un tamaño mucho mayor que el resto. A esta peculiaridad hay que añadir el dibujo de unas pequeñas manos con el dedo índice indicando hacia el texto que aparecen en algunos parlamentos a la izquierda del texto junto a las acotaciones que indican la intervención de los personajes (figura 3). Por último, el copista tiende a adornar las letras «O» y «D» mayúsculas rellenándolas de minúsculos puntos y rayas (figura 3). Como puede apreciarse, no le falta razón a Arata para decir que esta comedia dista mucho, desde el punto de vista de codicológico, de ser homogénea respecto al resto de composiciones de la colección. Sin embargo, como ya hemos apuntado, no encontramos ninguna razón para afirmar lo mismo de *El milagro*, considerando que tanto la disposición del texto, de las acotaciones, las adscripciones a los personajes, así como el modo de marcar las estrofas coincide con las características físicas del resto de obras (figura 4).



[Figura 3: fol. 93r]



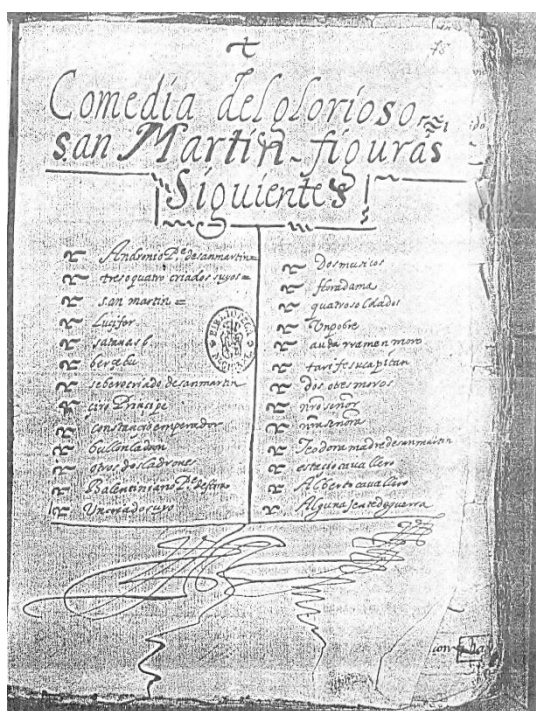
[Figura 4: fol. 257v]

Dada la evidencia de este hecho, en nuestra opinión el profesor Arata simplemente confundió uno de los títulos: se refirió a *El milagro*, en lugar de, creemos, a *San Martín*. El cuadernillo que la contiene sí presenta a las claras rasgos distintivos.

No podemos saber si la circunstancia de que ambas obras aparezcan seguidas en el manuscrito obedece a algún tipo de relación, tan solo podemos constatar que *San Martín* ocupa el quinto de los cuadernillos, seguido de *La envidia* que ocupa el sexto lugar. Para evitar la repetición, no describiremos pormenorizadamente las características que este cuadernillo comparte con sus compañeros de manuscrito, y nos limitaremos a señalar los dos o tres rasgos que lo separan del resto. Al igual que el copista de *La envidia*, el de *San Martín* no marca con una línea la separación de las columnas del texto. Asimismo, enmarca el título y el rótulo de las figuras en lo que parece una caja que encierra por debajo la última palabra (figura 5). Hay que mencionar además que el amanuense al finalizar la columna «b» del folio vuelto, anota en el borde derecho el comienzo del primer verso de la columna «a» del folio recto, algo exclusivo de este cuaderno (figura 6). Por otra parte, el modo en que señala las intervenciones de los personajes en los versos truncados, es bien diferente: si lo acostumbrado en el resto de cuadernos es a continuación del verso que pronuncia un personaje colocar el nombre del

otro, seguido de una línea que separa ambos parlamentos, todo en el mismo verso, aquí el nombre del segundo personaje va encerrado en un rectángulo.

Por último, y este constituye su rasgo más particular, el modo en que están planteadas las acotaciones externas. En este caso se aprecia su enmarcación en los llamados bocadillos (figura 6), empleados hoy en día en los cómics y chistes gráficos. En definitiva, y por todo lo dicho, a nuestro entender los cuadernos que presentan características codicológicas diferenciadas al resto del manuscrito son *La envidia* y *San Martín*. La pregunta sobre si estos cuadernillos formaban parte del mismo volumen desde el origen emerge a la luz de lo expuesto. Aunque no es posible asegurarlo, dadas las diferencias que separan estas copias del resto, podría aventurarse la hipótesis de que fueron de obras ajenas al trabajo de reunión y copia del conjunto, que fueron adquiridas y añadidas a la colección con el propósito de integrarse en ella.



[Figura 5: fol. 78r]



[Figura 6: fol. 84v]

Para finalizar con el presente apartado, debemos agregar algunas consideraciones relacionadas con los diferentes copistas que pueden advertirse en el manuscrito. Stefano Arata, en una primera aproximación al grueso de la colección teatral del conde de Gondomar, afirmaba que algunas de las obras estaban copiadas por diferentes amanuenses, dos y hasta tres (1996: 15). Josefa Badía (1996: 443) menciona la

intervención de cuatro copistas en la factura de los manuscritos que pertenecieron a La Barrera (BNE, Ms. 16033, BNE, Ms.16111) y los que forman parte del fondo manuscrito de la Biblioteca de Palacio (II.460 y II-463). Por lo que respecta al volumen compuesto íntegramente por piezas dramáticas religiosas, hay que decir que tras la edición de las veintiuna obras que lo conforman y el detenido examen de los 346 folios que lo componen, podemos afirmar que, a nuestro juicio, se aprecia la presencia de cinco amanuenses.

De los cinco copistas que intervienen, ninguno proporciona su nombre. Como ya hemos dicho, tras la lista de personajes en el caso de que haya espacio (ej.; f. 233r) o al final de obra (ej.: 77r), observamos diferentes rúbricas que completan el blanco del folio. Con todo, no es posible hacer una correspondencia entre rúbrica y letra, siendo la variedad de las primeras mucho superior a la de las segundas. No podemos saber si estas rúbricas fueron trazadas por los diferentes copistas o bien representaban una suerte de aprobación por parte de un revisor. La mayor parte de las comedias están transcritas por una sola mano, concretamente quince de ellas, la mayor parte realizadas por el que designamos como copista A. En otras, en cambio, se distingue la colaboración de una segunda mano, bien del copista B, como en el caso de *El católico español*, *San Jacinto*, *Santa Tais*; bien con un tercer amanuense (copista C): *Santa Bárbara*. Incluso se advierte la asistencia de una cuarta mano (copista D) en la comedia dedicada a *San Diego*. El copista A trabaja en solitario en diez obras; el B en ninguna, el C y el E tan solo en una y el D en cuatro. Para mayor claridad, véase la siguiente tabla.

Título	Copista que intervienen
<i>El católico español</i>	(A) (B)
<i>San Isidro labrador</i>	(D)
<i>Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios</i>	(A)
<i>Santa Catalina de Sena</i>	(A)
<i>El glorioso san Martín</i>	(C)
<i>La envidia de Lucifer</i>	(E)
<i>Vida, muerte y milagros de san Antonio de Padua</i>	(A)
<i>San Segundo</i>	(A)
<i>San Jacinto</i>	(A) (B)
<i>Vida y martirio de santa Bárbara</i>	(A) (C)
<i>La conversión de la Magdalena</i>	(A)
<i>La vida y muerte de Nuestra Señora</i>	(A)
<i>La conversión de santa Tais</i>	(A) (B)
<i>La vida y muerte del santo fray Diego</i>	(A) (D)
<i>Auto de la cena a lo divino</i>	(A)
<i>Auto de un milagro que Cristo</i>	(A)
<i>La vida y muerte de san Agustín</i>	(A)
<i>Nuestra Señora de Lapa</i>	(A)
<i>La escala de Jacob</i>	(D)
<i>San Estacio</i>	(D)
<i>Vida y muerte de san Jerónimo</i>	(D)

[Tabla 1]

Con el fin de no resultar demasiado morosos en la descripción que nos ocupa, procederemos a ofrecer algunos datos que afectan a las copias de manera transversal en lugar de hacer una relación sistemática de todas y cada una de ellas, lo que nos evitará repeticiones innecesarias. Sin embargo, en algún caso nos veremos obligados a hacer consideraciones de orden más particular.

Es una característica, no solo de este códice, sino de los que estudió Badía en el trabajo citado, que el/los copistas señalen la falta de algún verso mediante una llamada de atención que dice «ojo», situada en uno de los márgenes de la columna (ejs.: f. 49r^b; f. 198r^b)¹⁰⁴, dejando un espacio en blanco más o menos amplio en función de los versos que faltan (ejs.: f. 254r^b; f. 319r^b) o bien trazando una línea horizontal allí donde falta el verso, acompañado o no de advertencia (ej.: f. 49r^b).¹⁰⁵ Asimismo, se aprecian lo que parecen despistes del copista que olvida transcribir la acotación externa y la coloca en alguno de los márgenes de la columna (f. 279r^b; 255r^b) o incluso, como en la comedia de *San Estacio*, insertándolas en el interior de un círculo entre la línea vertical que separa la columna «a» de la «b» (f. 318r).

Reparando en *El católico español*, observamos que detrás de las dos rúbricas que ocupan el blanco del folio se halla lo que podría considerarse unos segundos versos de cierre escritos a una sola columna y precedidos de una llamada de atención del copista que dice: «ojo», seguida de un asterisco (f. 23r). Tras ellos una rúbrica distinta a las del primer final cierra el folio. Marco Presotto (1994: 44), en la edición de *Los donaires de Matico*, comedia integrada en el Ms. II-460 de la Biblioteca de Palacio, lanza la hipótesis de que trabajaron en ella dos copistas, uno de los cuales advertía de la falta de versos, y un segundo copista y corrector que añadía los fragmentos faltantes generalmente al final de la obra a partir del cotejo con un ejemplar procedente de otra tradición. Ahora bien, el mismo investigador, a partir de una serie de consideraciones en las que no entraremos ahora, desecha esa posibilidad. Desafortunadamente, a diferencia de Presotto, no contamos más que con un único testimonio de la obra, por lo que no podemos poner en paralelo el texto con ningún otro, tan solo podemos apuntar que, a diferencia de la mayoría de sus compañeras de manuscrito, a *El Católico español* no le falta ningún verso. Ni el copista señala la ausencia de versos ni después de la realización del estudio métrico de

¹⁰⁴ Indicamos con la letra ‘a’ y ‘b’ en letra volada si se trata de la columna izquierda o derecha del folio.

¹⁰⁵ El hecho de que existan estos avisos por parte del copista evidencia que una segunda persona revisaba las copias realizadas. Hay que decir que la letra de la advertencia es la misma que la del copista.

esta comedia se ha evidenciado ningún verso faltante. A eso habría que añadir que se trata de una tirada de octosílabos compuesta por doce versos que, a todas luces, constituyen una suerte de alternativa de broche a la comedia, como se puede leer a continuación:

Salió a su esfera la llama
bajo la pompa a su centro
que como hijos del aire
ambos aspiran un viento.
Así tu padre acabó,
así queda el mundo, y quedó
tú sin padre y lastimado
y estos villanos contentos.
Constantinopla te escribe,
esto contiene este pliego,
esto ha sucedido agora
y esto vido Felisberto. (f. 23r)

Este es el único ejemplo que encontramos de esta práctica en el manuscrito. Otro rasgo excepcional que presenta la copia de *El Católico español* es el que puede observarse en el folio 8v^a. Parece evidente que en este caso el amanuense dejó una columna en blanco y continuó su labor pensando en complementarla posteriormente, aunque parece que el espacio reservado resultó insuficiente, razón por la que tuvo que recurrir a aprovechar el margen del folio escribiendo en vertical, como puede apreciarse en la figura 7.



[Figura 7: fol. 8v]

La factura de la copia de *San Martín*, realizada por el que hemos denominado copista C, presenta bastantes tachaduras y manchas de tinta (ej.: 84v^a-85r^a). También la copia de *San Jacinto* resulta en una de sus partes (la trasladada por el copista B) notablemente más descuidada, presentando numerosos casos de acotaciones explícitas en los márgenes de las columnas (f. 167v^b, f. 168r^b).

Antes de pasar a las conclusiones, queda por añadir a modo de curiosidad, que en una de las acotaciones explícitas de la comedia dedicada a san Juan de Dios, advertimos un error del amanuense que inmediatamente corrige del siguiente modo: «Vase Llorente / digo, el atambor» (f. 49r^b). Un verso posterior confirma que Llorente continúa en escena, de manera que el copista refleja su autocorrección como si de un rasgo de oralidad se tratase.

Como resultado de lo dicho hasta aquí, y teniendo en cuenta las excepciones que hemos mencionado, podemos concluir que en general, y pese a las tachaduras que afectan a líneas completas (f.335r^a), palabras (f. 62v^b) o estrofas (f. 92v), así como a la escasa presencia de palabras o versos sobrescritos (161v^b) y términos interlineados (127r^b) que dificultan la lección del texto, se trata de un volumen bastante cuidado cuya factura recayó mayoritariamente en el copista A. Otros amanuenses menos diestros le reemplazan

ocasionalmente en la transcripción de la obra, retomando normalmente el primero la labor de transcripción (ej.: f. 184v^b).

Llegados a este punto consideremos ahora de dónde pudieron ser copiadas las obras que conforman el manuscrito. En opinión de Stefano Arata, los amanuenses trabajaban sobre copias de actores, incluso en algunos casos es posible que trabajasen sobre autógrafos del mismo Lope, pues las quince comedias atribuidas al Fénix que presenta la colección han sido consideradas auténticas por Morley y Bruerton (1996: 15), lo que demuestra que los copistas conocían muy bien a los dramaturgos de la época o trabajaban sobre materiales de primera mano. Marco Presotto (1994: 46), al editar *Los donaires de Matico* sostiene que posiblemente los dos amanuenses que intervienen en la copia utilizaron «un guion o en todo caso un manuscrito que presentaba a su vez tachaduras, estrofas enjauladas y reajustes, intervenciones que con mucha probabilidad derivaban de arreglos para la puesta en escena de la comedia». Este investigador llega a esta conclusión tras estudiar una obra que cuenta tanto con testimonios impresos como con el manuscrito que forma parte de la colección Gondomar. A partir del cotejo que lleva a cabo, Presotto afirma que, aunque la tradición impresa de esta comedia ha transmitido un texto más completo y correcto respecto de la copia manuscrita, esta presenta numerosas adiciones. Inversamente, el manuscrito presenta también numerosas omisiones. En cualquier caso, y puesto que no se conserva el autógrafo de esta comedia, no es posible saber en qué medida las dos versiones de la obra fueron sometidas a la manipulación de los editores o de los autores de comedias con el propósito de ajustar el texto a las condiciones de representación. Por su parte, Mercedes de los Reyes (2003: 749), al estudiar *Santa Bárbara* –obra que forma parte de nuestro corpus– basándose en una redondilla incompleta, en los errores de copia que presenta y en la abundancia de acotaciones explícitas que posee, se inclina a pensar que la transcripción de esta comedia se hizo a partir de un manuscrito de actor o autor de comedias.

Para el caso que nos ocupa, y teniendo en cuenta que nos hallamos ante testimonios únicos, no es posible realizar el deseado cotejo de las obras. Asimismo, y es algo que veremos más adelante, el número de acotaciones que presentan las obras es bastante elevado.¹⁰⁶ Por todo ello debemos afirmar que no hallamos razones que

¹⁰⁶ Por avanzar unos datos, y de forma muy generalizada, pues el número de acotaciones que presenta una pieza teatral se ha de poner en relación con el número de versos que la componen, podemos decir que la mayor parte de las obras está en torno a ochenta acotaciones; algunas sobrepasa la centena y son pocas las que presentan menos de veinte indicaciones externas.

menoscaben la teoría de que las obras que conforman este manuscrito fuesen copiadas a partir de uno o varios repertorios que pudiesen pertenecer a una compañía teatral. Más bien al contrario, fundamentalmente si tenemos en cuenta el vínculo existente entre algunas de las comedias que conforman la colección Gondomar¹⁰⁷ y el centenar de papeles de actor que se conservan en la BNE con la signatura 14.612/8, como demostraron en su día Arata (1997), Arata y Vaccari (2002) y más recientemente Badía (2009). Sabemos que los papeles de actor eran hojas manuscritas que utilizaban los representantes para memorizar su papel, y es un hecho constatado que debido a sus cargos oficiales y a su afición al teatro, el Conde tenía una estrecha relación con el mundo de la farándula (Arata 1996: 18), lo que refuerza la hipótesis de que los amanuenses trabajaban sobre copias de actores o autores que contenían errores que los copistas advertían sin poder enmendarlos cuando se trataba a todas luces de falta de versos. En este sentido, señalamos una anotación en latín al final de la comedia dedicada a Isidro en la que se dice que [la copia] concuerda con el original (f. 42v^b).

De lo hasta aquí ahora resumido podemos concluir que, a pesar de los errores que afectan a la rima y a la medida de los versos¹⁰⁸ –no es posible delimitar si atribuibles a los copistas o a los dramaturgos–, nos encontramos ante una copia bastante cuidada, aunque como hemos ido precisando, con errores, extraída de ejemplares transcritos

¹⁰⁷ Las comedias referidas son: *La conquista de Jerusalén* (Biblioteca de Palacio, Ms. II-460), *Los vicios de Cómodo* (Biblioteca de Palacio, Ms. II-463), *La descendencia de los marqueses de Mariñán* (Biblioteca de Palacio, Ms. II-460) y *Santa vida y costumbres de Juan de Dios* (BNE, Ms. 14767).

¹⁰⁸ Sin ánimo de ser exhaustivos y con el objeto de ofrecer una muestra ilustrativa, aportamos algunos ejemplos, tanto de rimas anómalas como de versos en los que no es posible aplicar las licencias métricas y resultan hipométricos o hipermétricos. Para más ejemplos acúdase a la edición de las obras donde hemos señalado todas las anomalías de este tipo.

Ejemplos de errores de rima:

- Riman irregularmente «enfrenado» y «hombre» (f.272v^b).
- Riman irregularmente «veréis» con «usando» (f. 340v^a).
- Riman irregularmente «grande» con «arda» (f. 327v^a).

Ejemplos de hipometría e hipometría:

- «A los que están conformes y tan amables» (f. 345v^b). Hipermétrico.
- «Disgusto en el que se le das. / Él sabe» (f. 308r^a). Hipermétrico.
- «Ruegoos que me perdonéis» (f. 49r^a). Hipermétrico.
- «¿Cómo? / Aqueso hombre» (f. 173r^a). Hipométrico.

Ejemplos de otro tipo de deturpaciones:

- «disrecios» en lugar de «discreción» (f. 332r^a).
- «teniales» en lugar de «feriales» (f. 333r^a).
- «al para» en lugar de «al paso» (f. 301^a).
- «en dando» en lugar de «en tanto» (f. 44v^a).
- «gustando» en lugar de «contando» (f. 109r^b).

Casos en los que la rima exige una pronunciación diferente:

- «partió rima con entro» (f. 287r^b).
- «dé» rima con «paréceme» (f. 316r^b).
- «creído rima con Plácido» (f. 319r^b).

pertenecientes a una o varias compañías de actores en la que no abundan las tachaduras y en la que intervienen cinco manos con distintos grados de participación. Por otro lado, las elisiones de versos no son excesivas, como puede comprobarse en la tabla 2:

Título	Nº de versos faltantes	Localización en la edición
<i>El católico español</i>	0	-
<i>San Isidro Labrador</i>	10	versos: 423, 633, 903, 904, 1021, 1022, 1076, 1077, 1327, 1886
<i>Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios</i>	15	219, 283, 284, 454, 455, 519, 520, 556, 663, 725, 726, 878, 881, 882, 1464
<i>Santa Catalina de Sena</i>	5	1394, 1475, 1659, 1688, 1690
<i>El glorioso san Martín</i>	0	-
<i>La envidia de Lucifer</i>	2	584, 585
<i>Vida, muerte y milagros de san Antonio de Padua</i>	4	103, 104, 1085, 1086
<i>San Segundo</i>	0	-
<i>San Jacinto</i>	6	323, 1185, 2420, 2421, 2564, 2565,
<i>Vida y martirio de santa Bárbara</i>	0	-
<i>La conversión de la Magdalena</i>	5	179, 825, 1057, 1058, 1196
<i>La vida y muerte de Nuestra Señora</i>	1	2535
<i>La conversión de santa Tais</i>	6	159, 184, 337, 707, 785, 786
<i>La vida y muerte del santo fray Diego</i>	1	156
<i>Auto de la cena a lo divino</i>	2	479, 480
<i>Auto de un milagro que Cristo</i>	0	-
<i>La vida y muerte de san Agustín</i>	0	-
<i>Nuestra Señora de Lapa</i>	8	256, 257, 258, 819, 820, 1010, 1369, 1370

<i>La escala de Jacob</i>	5	788, 831, 1551, 1552, 1600
<i>San Estacio</i>	6	282, 367, 738, 1168, 1327, 1335
<i>Vida y muerte de san Jerónimo</i>	0	-

[Tabla 2]

En total hemos localizado 76 versos faltantes. Teniendo en cuenta que el cómputo de versos que componen el corpus son 39.151, la proporción resulta mínima. No hemos detectado incoherencias en cuanto al sentido que permitan pensar que faltan estrofas¹⁰⁹ y, lógicamente, las omisiones de versos han sido descubiertas al realizar el estudio métrico, aunque, como ya se ha visto, en ocasiones el mismo copista ya nos ponía sobre aviso con sus anotaciones. Estas indicaciones, así como los exámenes paleográficos que realiza Arata (1995: 23) al estudiar las loas de la colección, conducen a pensar que, como pone de manifiesto el investigador italiano, «los cuadernos fueron confeccionados en un verdadero taller de copias, por unos amanuenses que trabajaban en colaboración y según criterios precisos».

El esmero que, de forma global, presenta el códice apunta a un proceso de copia que tendría como fin la lectura privada, idea perfectamente solidaria a la clara voluntad temática que presenta el manuscrito, propia de los coleccionistas.¹¹⁰

3.2. El uso de la lengua

En este apartado llevaremos a cabo una descripción de algunos de los rasgos lingüísticos que caracterizan las obras. El hecho de que no nos hallemos ante un manuscrito autógrafo, sumado a la circunstancia de que se trata de un ejemplar único cuyas obras, por no contar con otros testimonios, resultan imposibles de cotejar, nos ha

¹⁰⁹ Evidentemente, asegurar esto sin ningún tipo de duda resulta imposible. Podrían faltar estrofas enteras, que han pasado inadvertidas al no afectar ni al sentido del pasaje ni a la acción dramática.

¹¹⁰ Hay que hacer notar que, pese a que en los manuscritos que pertenecieron a La Barrera y en los custodiados en la Biblioteca de Palacio (II-460 y II-463) se encuentra alguna obra de carácter religioso, aunque en su mayoría se trata de comedias palatinas, el códice que nos ocupa está enteramente constituido por obras de carácter religioso.

inclinado a tratar con cautela y brevemente los aspectos lingüísticos de las piezas de la colección en tanto en cuanto no son representativos de un único autor y además se conservan en un manuscrito que es una copia realizada por varios copistas. No solo por ese motivo, sino porque es difícil atribuir las al autor o a un copista (que puede serlo en primera, segunda, tercera o más instancia), las conclusiones, por tanto, son poco indicativas dadas las dificultades de su atribución a uno u otro.

Debido al volumen de material textual que manejamos, hay que prevenir sobre la posible existencia de un margen de error en los datos que ofrecemos. Dicho esto comenzaremos con una serie de fenómenos lingüísticos que tienen presencia en algunas de las piezas, aunque hay que advertir que no en todas. En primer lugar, los fenómenos fonéticos de seseo y ceceo, y en segundo lugar los fenómenos gramaticales de laísmo, leísmo y loísmo.

Solo en seis de las obras que nos ocupan, no se produce ninguna muestra de seseo y ceceo: *La Cena*, *Fray Diego*, *San Isidro*, *San Juan*, *Santa Catalina* y *San Martín*. En el resto, y con presencia variable, se produce la confusión entre la interdental fricativa sorda <z> y <c> y la sibilante alveolar fricativa sorda <s>, siendo mucho más frecuente el seseo, con un total de 36 casos, que el ceceo, con tan solo 11 ocurrencias. Las obras más significativas en este sentido son *La escala*, *San Antonio* y *Nuestra Señora de Lapa*. Significativas, no solo porque en ellas estos dos fenómenos fonéticos se dan con mucha mayor profusión que en el resto (cinco casos de seseo y uno de ceceo; nueve de seseo y dos de ceceo; seis de seseo respectivamente), sino porque en las dos primeras los ejemplos se encuentran en posición de rima.

En *La escala* encontramos «braso» en vez de «brazo», rimando con «abraso» (f. 298r); «tozca» en lugar de «tosca» en rima con «conozca» (f. 300r), «asero» por «acero» (f. 303v), y «haser» en vez de «hacer» (f. 304v) entre otros ejemplos.

También en *San Antonio* tenemos una muestra similar, donde el dramaturgo hace rimar «caza» con «escasa» (f. 109v) confundiendo ambos sonidos. Otros ejemplos de seseo y ceceo en esta comedia son: «serca» por «cerca» (113v), «sifra» por «cifra» (f. 113v), «selda» por «celda» (f. 113v), «mansilla» por «mancilla» (f. 114v) o «alsad» en lugar de «alzd» (116r). Los siguientes ejemplos se encuentran en *Nuestra Señora de Lapa*: «paresco» por «parezco» (f. 294r), «padeser» por «padecer» (f. 293v), «desime» por «decidme» (288v).¹¹¹

¹¹¹ Por no extendernos demasiado aduciendo ejemplos, nos limitaremos tan solo a aportar el número de ocasiones en que encontramos estos fenómenos en el resto de las obras: En *El milagro* (2 casos de seseo);

El hecho de que el copista o copistas no corrijan los casos de ceceo y seseo podría indicar que no los advierten y que son ellos los que los introducen. La presencia de dichos fenómenos en estas comedias, pero no en posición de rima, podrían explicarse bien como simples errores de copia, bien porque los copistas fueran oriundos del área geográfica incluida dentro de la norma meridional, es decir, Andalucía, Extremadura, Canarias y la mayor parte de Hispanoamérica (Echenique, Martínez, 2005: 139). Sin embargo, en las comedias en que encontramos mayor frecuencia de seseo y ceceo, y además en posición de rima, habría que atribuirlo a un rasgo dialectal del propio dramaturgo.

Por lo que se refiere al empleo de los pronombres átonos de tercera persona fuera de la norma, hay que anotar que la muestra más frecuente en el corpus del manuscrito hay que adscribirla al fenómeno del laísmo, con 18 ejemplos. Detrás le sigue el leísmo, con 11 casos, y el loísmo, con 4. Mercedes de los Reyes (2003: 749), al estudiar la comedia dedicada a santa Bárbara, ubica el posible origen del anónimo autor de la obra en Castilla o León, precisamente atendiendo a los casos de laísmo que en ella se encuentran. Efectivamente, en relación al resto de obras Santa Bárbara cuenta con el mayor número de ejemplos de este fenómeno, un total de 7, uno de ellos se encuentra en posición de rima: «donde pretende sacarla / para triste afrenta darla» (185r). Algún que otro ejemplo son «la dije» (f. 176v) y «el dolor que la acarrea» (182v).

Otra comedia digna de destacarse en este sentido es la de *Fray Diego*, con las siguientes muestras de laísmo: «porque la soy muy devoto» (f. 239r), «que la abajamos la cresta» (f. 243v); 2 de leísmo: «su asiento dónde le tiene» (f. 235r), «no le hay ni le ha habido» (f. 238r) y uno de loísmo: «como una vez los dé» (f. 237v); *San Juan*, en la que aparecen un caso de laísmo y otro de leísmo: «que no la hagan reparo» (f. 53v), «tú se le darás más fuerte» (f. 495r) y dos de loísmo: «que Dios los inspiró los corazones» (f. 59v), «y supliquen a Dios que los dé muerte» (f. 60r); y *San Jerónimo*, con 2 ejemplos de leísmo: «como le tienes propicio» (f. 334r), «si tan malo le vieron en vosotros» (f. 332r).¹¹² Según Rafael Lapesa, en la primera mitad del siglo XVI, tanto el laísmo como el leísmo dominaba en Castilla la Vieja y León, más tarde en Alcalá y Madrid, es decir,

en *San Jerónimo* (2 de seseo, 1 de ceceo); en *La envidia* (2 de seseo); en *El católico español* (1 caso de seseo); en *San Estacio* (2 de seseo, 2 de ceceo); en *Nuestra Señora* (2 de seseo, 1 de ceceo); en *San Jacinto* (1 caso de seseo); en *San Agustín* (1 de seseo, 1 de ceceo); en *Santa Bárbara* (1 caso de seseo, 2 de ceceo).

¹¹² En *Santa Tais*, *La conversión*, *San Estacio*, y en *El católico español*, un solo caso de laísmo; en *San Antonio*, un ejemplo de loísmo; en *Nuestra Señora*, dos de laísmo y uno de leísmo; en *Santa Catalina*, *La escala*, *San Isidro*, *San Jacinto*, *San Agustín* y *San Segundo*, uno de leísmo. En las tres obras que no nombramos no se da ninguno de estos fenómenos.

en el Norte y Centro peninsulares, pero no en Aragón y Andalucía, «que se mantienen fieles al criterio etimológico basado en la distinción de casos» (1997: 405-406).

A continuación, un recuento muy esquemático de algunos fenómenos gráficos, fonéticos y fonológicos, gramaticales y sintácticos característicos de la lengua del periodo, tal y como los estructura Rafael Lapesa en su estudio de 1997 (367-417), a quien tomamos como guía para aducir algunos ejemplos.

La vacilación vocálica en posición átona es frecuente en el periodo clásico y en nuestro corpus es un fenómeno que ofrece numerosos casos de los que extraemos: «disierto» (f. 152r), «cudicia» (f. 205v), «escuridad» (182r).

Tenemos ejemplos de <f> arcaizante en «halda» (f. 185v) y «huera» (f. 235v), aspiración de la <h> en lugar de <f> ante los diptongos /ue/, /ie/, un caso este último que Lapesa considera propios del habla rústica; de simplificación de las consonantes implosivas: «aceto» (f. 119v), «perfeta» (f. 99r) como del mantenimiento de dichos grupos consonánticos: «acebta» (f. 93r), «absкуро» (92r), «subjeto» (f. 93r). También tenemos casos de simplificación del grupo <sc>: «diciplina» (f. 195v), «decendiente» (f. 13r).

Siguiendo con los grupos consonánticos, en este caso, cultos, afirma Lapesa que todo el período áureo es época de lucha entre el respeto a la forma latina de los cultismos y la propensión a adaptarlos a la forma de pronunciación del romance (1997: 390). En nuestro corpus lo mismo figuran palabras como «rectitud» (f. 13r) como «seta» (f. 267r), «dina» (293v) o «coluna» (146r), además de ejemplos, también corrientes en el periodo, de deformación de cultismos como « lición » (160r).

En el español del Siglo de Oro era frecuente confundir los fonemas /ž/ (transcrito <g>, <j>) y /š/ (representado con <x>) con /z/ sonora (<-s-> en la grafía) y /s/ sorda (escrita <s>, entre vocales), no admitidos de ordinario por la literatura (Lapesa 1997: 369). Sin embargo, varias obras de nuestro ejemplo presentan esta confusión «Magimino» en lugar de «Maximino» (f. 195v) y «megías» en vez de «mesías» (f. 257r).

Asimismo las asimilaciones con las consonantes líquidas finales de los verbos eran muy habituales en el español del siglo XVI. Sirvan como botón de muestra: «barrella» y «regalla» (f. 14v), «reducilla» (f. 36v), «vella» (64r), «abrilla» y «subilla» (f. 299v).

Lo mismo ocurre con las metátesis del tipo «acortalde» (f. 53v), «tomalde» (f. 308r), «daldas» (f. 235r), que se mantendrán hasta la época de Calderón (Lapesa, 1997: 391). Otros ejemplos de metátesis muy frecuentes en nuestras obras son: «begnino» (f.

49v), «probeza» (258r), «perlado» por «prelado» (f. 110r), «pedricador» (f. 219v), muchas veces también relacionadas con el habla rústica. Acerca de esta última forma, Perez Priego (1988: 96, nota 100) afirma que aparece con cierta frecuencia en la colección de *El Códice de autos viejos*.

El futuro condicional «terné», «verné», «porné», se mantuvieron alternando con «tendré», «vendré», «tendré» hasta fines del XVI (Lapesa 1997: 392): «ternán» (f. 332v), «terné» (f. 308v), «verná» y «porná» (f. 257v).

Es habitual también la construcción «tengo de» que aparece en numerosos ejemplos en varias de las comedias, por ejemplo en *Santa Bárbara*, *San Agustín*, *Nuestra Señora* y *San Estacio*, entre otras.

Por lo que se refiere al imperativo, hay que recordar, y así ocurre en las obras que nos ocupan, que en la lengua de la época alternan las formas terminadas en <d> con las terminadas en vocal (Lapesa, 1997: 393). «Venid» (f. 266r) y «perdonad» (f. 293v), pero también «volvé», «temé» (f. 227), encendé (f. 235v), «sentá» (f. 212r).

Muy común es también, la utilización de la segunda persona del singular del pretérito indefinido de indicativo, terminada en <s>: «hicistes» y «prometistes» (f. 205v), «vencistes» (f. 110r), «derribastes» (f.53r).

Y algún caso, asimismo, de segunda persona del plural del presente de subjuntivo en la forma «vais» en lugar de «vayáis»: «que vais a Polonia os mando» (f. 160v).

Otros ejemplos relacionados con las formas gramaticales que siguen la tendencia de la época es la duplicidad de formas del verbo haber, de las que encontramos variada muestra en *Fray Diego*: «heis» (235v), «habeis» (236v); «hemos» (f. 244r) y «habemos» (f. 239v), y la vacilación de las formas consonante oclusiva sorda y sonora, por ejemplo <zg> y <zc>: «luzga» (f. 220r) y «merezco» (f. 222r). Señala Lapesa (1997: 395) que el lenguaje literario aceptaba algunas formas, de las que encontramos sobradas muestras en el corpus, tales como «huigamos» (f. 113r), «quíés» (f. 235r), que serán tenidas más tarde como vulgarismos.

Desde el siglo XVI se van produciendo las fijaciones de funciones diferenciadas de haber, ser y tener, y en el siglo XVII «haber» con valor transitivo queda en formas ya fosilizadas (Echenique, Martínez, 2005: 190), pero en hemos hallado muestras del verbo «haber» con valor de posesión en algunas de las obras. «La que ha nombre pecadora» (f. 197v), «aún no ha mala coyuntura» (f. 300r).

No es nuestro propósito apurar aquí todos los fenómenos lingüísticos que se pueden documentar en el conjunto de obras de este manuscrito, pero es necesario reparar

en dos aspectos relevantes. El primero de ellos es el relativo a la conjunción disyuntiva <u> antecediendo a una palabra que no comienza por <o>, bastante común en las obras del manuscrito «que las hicistes por respeto humano / u porque [el] pueblo las conozca y vea» (f. 260r), «Salen dos marineros u tres» (f. 323r), «¿vuelvole yo u le adelanto?» (f. 25r). El segundo de ellos se refiere a una puntualización acerca del uso de diminutivos en las comedias de *San Agustín* y *San Isidro*. En la primera tenemos numerosos ejemplos terminados en «-ico»: «estudiantico» (f. 261r), «vestidico», «manteíco» (f. 277), utilizados esporádicamente para caracterizar a dos personajes humildes, un labrador y un bailarín. En opinión de Lapesa (1997: 395), hasta la época de Calderón, este sufijo no tenía limitación geográfica, es decir, se utilizaba abundantemente en las dos Castillas; no fue hasta después que quedaron restringidos al área de Aragón, Murcia y Andalucía oriental, por lo que no es un rasgo que ayude a delimitar la procedencia del dramaturgo. Por lo que atañe a *San Isidro*, hay que notar que son muy abundantes los diminutivos en «-illo», aunque en este caso el dramaturgo los pone en boca de muchos de los personajes, entre ellos el protagonista: «asnillos» (31v), «poquillo» (28r), «pajarillos», «pobrecillos» (f. 30r); más aún, encontramos un ejemplo en una de las acotaciones del texto: «Sale con Rufo, con un látigo y un gabán blanco, metida la cabeza en la capilla. Isidro con un asnillo y en él un costal de trigo» (f. 29r).

Finalizaremos esta parte del estudio aportando ejemplos de dos modos de instrumentalización lingüística, uno relacionado con el habla rústica, y otro con la recreación de un lenguaje antiguo destinado a ambientar el tiempo de la acción.

De entre las 21 obras que constituyen nuestro corpus, ocho tienen entre sus *dramatis personae* pastores. Un total de 38 pastores cuya modalidad lingüística declara en ocasiones, pues el fenómeno no es muy acusado, su pertenencia al mundo rural. A partir de la explicación de González Ollé (1979: 54-55) sobre el sayagués literario, extraemos algunos ejemplos ilustrativos: «prazme» (f. 167v), «Bras» (f. 234v), «robre» (f. 25r), «huera» (235v), «repapilaos» (f. 212r), «juro a ños» (f. 29v).

Tanto en *San Isidro* como en *El católico español* y *San Jacinto* se observa la voluntad del dramaturgo en reproducir un lenguaje arcaico que, acompañado de un vestuario antiguo, inspire un tiempo anterior. En *San Isidro* encontramos palabras como «tolled», «sodes», «nuestras», «faga» (ff. 39r), en *El católico español* «lueñe», «fablar», «convusco», «fablanzas» (ff. 15v y 16r), y, finalmente aportamos ejemplos de *San Jacinto* «homes», «nesuna», «asmo», «finquéis» (156r), muestras evidentes no tanto del habla de

la época como, según señalamos, de la caracterización de los personajes o de la representación lingüística de un pasado histórico.

3.3. Estudio métrico

Puesto que como ya hemos señalado con anterioridad, el conjunto de textos que conforman la colección teatral del conde de Gondomar supone una cuarta parte de la producción dramática conservada de los últimos veinte años del Quinientos, resulta ineludible detallar y analizar las estructuras métricas que se observan en el conjunto de obras de nuestro manuscrito. Para ello, tendremos en el horizonte las diversas aportaciones sobre las tendencias métricas que se han ido formulando sobre otras obras de la colección –y de nuevo será el trabajo de Badía el que con mayor atención repasemos– tomando como referencia, asimismo, los fundamentales estudios realizados por Morley y Bruerton.

Lo que aquí aportaremos tiene, principalmente, una naturaleza descriptiva, y las conclusiones a las que lleguemos deberán tomarse con especial cautela, pues, los datos proporcionados por los mencionados investigadores se circunscriben en su mayor parte a la producción dramática de Lope de Vega, mientras que los datos que podamos aportar en lo que sigue responden a un corpus heterogéneo marcado además, en general, por la anonimia.

Por razones de género y de estructura externa, abordaremos por un lado los tres autos religiosos que se encuentran en el corpus y por otro las comedias, teniendo muy presente en este último caso, la división en jornadas que presentan cada una de ellas.¹¹³ Adviértase que para mayor detalle y claridad, puede acudir a los esquemas métricos que acompañan la sinopsis de cada una de las obras que preceden a la edición de estas [epígrafe 6.3].

La tabla 3 visualiza el porcentaje de estrofas empleadas en cada una de las obras del manuscrito.

¹¹³ Si nos fijamos en los títulos completos de las 21 obras, observaremos que la división que aquí estamos haciendo no se acomoda a la nominación genérica que allí figura. Las razones que fundamentan este desajuste quedan expuestas en el apartado correspondiente de este trabajo.

Título	Redondilla	Quintilla	Tercetos	Octavas	Silva	Lira	Romance	E. sueltos	Soneto	O. sueltos	Otros
<i>El Católico español, el emperador Teodosio</i>	55	31	1.3	4.9	-	-	5.3	-	2.1	-	-
<i>San Isidro Labrador de Madrid ...</i>	70.2	18.4	-	2.1	0.9	-	4.9	1.5	1.1	0.8	-
<i>Santa vida y buenas costumbres de Juan ...</i>	58.7	4.7	-	31.2	5	-	-	-	-	-	-
<i>Santa Catalina de Sena</i>	92.6	1.8	1.7	-	-	-	3.2	-	0.6	-	-
<i>El glorioso san Martín</i>	80.5	7.3	-	10.4	1.8	-	-	-	-	-	-
<i>Comedia a lo divino sobre la envidia...</i>	7.7	91	-	-	-	-	-	-	-	0.6	0.6
<i>Vida y muerte y milagros de san Antonio...</i>	80.1	0.3	-	4.7	-	-	-	14.5	-	0.4	-
<i>San Segundo</i>	40.5	32	2.8	5.5	-	2.5	9.7	6	0.9	-	0.2
<i>San Jacinto</i>	61.5	5.9	-	14.5	0.8	6.2	1.8	6.5	2.5	-	-
<i>Vida y martirio de santa Bárbara</i>	93.8	-	5.4	0.8	-	-	-	-	-	-	-
<i>La conversión de la Magdalena</i>	79	-	17.7	3.3	-	-	-	-	-	-	-
<i>Vida y muerte de Nuestra Señora</i>	42.3	44.5	1.6	2.1	1.3	-	1.3	6.8	-	-	-
<i>Auto de la conversión de santa Tais</i>	0.9	91.8	-	6.7	-	-	-	-	-	-	0.4
<i>Vida y muerte del santo fray Diego</i>	93.3	-	-	1.2	0.8	-	-	3.4	0.5	0.1	0.8
<i>Auto de la cena a lo divino</i>	98.4	1.6	-	-	-	-	-	-	-	-	-

<i>Auto de un milagro que Cristo hizo...</i>	78.5	-	21.5	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>Vida y muerte de san Agustín</i>	91.5	0.1	-	1.6	-	-	-	5.3	0.5	-	-
<i>Nuestra Señora de Lapa y un milagro...</i>	44	24.6	-	29.5	-	-	-	1.3	-	0.4	-
<i>La escala de Jacob</i>	100	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>San Estacio</i>	75.1	5.1	1.7	4.7	-	-	2.2	9.9	1.2	-	-
<i>Vida y muerte de san Jerónimo</i>	22.4	32.8	5.1	13.6	-	5.6	-	20.6	-	-	-

[Tabla 3]

3.3.1. Los autos religiosos: el camino hacia la polimetría

A la hora de tratar los usos métricos en *La cena*, *El milagro* y *La envidia*, tendremos muy en cuenta las conclusiones a las que Mercedes de los Reyes (1988: 881) llega a propósito de la versificación empleada en las piezas del *Códice de autos viejos*. El carácter anónimo y compilador de las obras, así como la proximidad cronológica estimativa de la composición de los autos, entre 1550 y 1575, justifica el tomar en cuenta la amplia muestra que ofrece el *Códice* como referente.

Los tres autos se caracterizan por poseer escasa variedad métrica y una extensión semejante que no excede los 700 versos en ningún caso. *La cena* presenta el 98.4% de redondillas y el 1.6% de quintillas; *El milagro* el 78.5% de redondillas y el 21.5% de tercetos; y *La envidia* el 91% de quintillas y el 7.7% de redondillas, con un particular empleo de ambas estrofas en este último que comentaremos en las líneas que siguen por tratarse de un fenómeno bastante corriente en las comedias del manuscrito. Prácticamente se trata de composiciones monométricas cuya variedad responde a tres, dos y cuatro cambios respectivamente. Esta monotonía versificadora hace innecesaria la pregunta general acerca de la función de los metros empleados, aunque hay que señalar que en *El milagro*, el anónimo dramaturgo rompe la aplicación de la redondilla con una tirada de tercetos para la dramatización del conocido sermón de la montaña que Cristo hizo delante de sus discípulos, una variación con la que el autor imprime al pasaje la gravedad requerida para el momento en que el Mesías se hace con la palabra. Fuera de esta excepción, no observamos nada reseñable, restándonos por apuntar las consideraciones que Mercedes de los Reyes hace en relación a la métrica y extensión de las obras que componen el *Códice de autos viejos*. El cotejo del casi centenar de obras de esta colección con los tres autos de la nuestra aducirá unas conclusiones que deben ser tomadas con precaución, dada la disimetría entre el volumen de piezas de una y otra.

El *Códice* se caracteriza por la falta de variedad y la casi total ausencia de la polimetría. Tan solo cuatro de las noventa y seis composiciones están formadas por dos o cuatro tipos estróficos. Esta proporción global es mucho menor que la que encontramos nosotros para nuestros tres autos, 60% son redondillas, el 31% quintillas y el 7% son tercetos (gráfico 3), donde en todos se emplean dos estrofas, si bien en *La cena* la proporción de quintillas sea tan exigua que podría decirse que está compuesto enteramente por redondillas. En cualquier caso parece que la tendencia, tanto al uso

predominante de la quintilla como a la monimetría de los autos religiosos del *Códice* aparece invertida en los autos religiosos de nuestro manuscrito. Por otra parte, también en cuanto a la extensión de las obras se refiere, advertimos una diferencia, pues si atendemos a la tabla que De los Reyes (1988: 881-85) aporta en la que aparece el número total de versos de las obras, restados los versos de loas y argumentos, observaremos que es se trata de autos de mucha menor extensión.

Como resultado de todo lo dicho, podemos concluir que los autos religiosos reunidos en la colección Gondomar, aun siendo antiguos, son menos primitivos que los del *Códice*. En primer lugar por tender hacia la polimetría, aunque como se ha visto, muy moderada –Flecniaoska (1961: 280) afirma que el empleo de estrofas diversas aproxima las obras a la fórmula de *El arte nuevo*–. En segundo lugar, por la extensión, pues a mayor extensión más cerca nos encontramos de las composiciones del siglo XVII (Reyes Peña, 1988: 886; Flecniaoska, 1961: 274).

3.3.2. Las comedias

3.3.2.1. Redondillas

Como muestra el gráfico 1, el porcentaje de redondillas empleadas en nuestro corpus (67%) supera con mucho al del resto de estrofas, siendo además el único metro que está presente en todas. Este porcentaje sobrepasa el promedio de redondillas utilizado por Lope en las comedias anteriores a 1604, el 52% (Morley y Bruerton, 1968: 627-29) y acopla, a su vez, con la afirmación de Morley (1925: 528) al constatar el predominio de redondillas en las composiciones de autores anteriores al Fénix del denominado tercer periodo, esto es, los años comprendidos entre 1575 y 1587, incluso siendo esta estrofa la única empleada. Este es el caso de *La escala*, armada exclusivamente con redondillas, a la que le siguen comedias como *Fray Diego* (93.3%), *Santa Catalina* (92.6%) o *Santa Bárbara* (93.8), dato que coincide con el aducido por Reyes Peña (2003: 752). Aunque en número muy inferior, de las dieciocho comedias tan solo cuatro presentan menos de un 50% de redondillas: *San Segundo* (40.5%), *Nuestra Señora* (42.3%), *Nuestra Señora de Lapa* (44%) y muy por debajo *San Jerónimo* (22.4). Tanto el uso de un alto porcentaje

de redondillas como la tendencia contraria, fue detectado por Badía (2007: 513) para treinta y nueve obras que con toda seguridad pertenecieron a la colección Gondomar.

No redundaremos en el hecho de que diversos autores dramáticos que escribieron en el periodo en que se enmarca nuestro corpus, es decir, las dos últimas décadas del siglo XVI, emplearon profusamente la redondilla. Para esta estrofa, así como para la que nos ocuparán en páginas sucesivas, remitimos a los dos investigadores que más intensa luz han arrojado sobre el tema: Bruerton (1956) y Morley (1925).

3.3.2.2. Quintillas

Según Morley y Bruerton (1968: 632, 112), de las ciento cinco comedias compuestas por Lope con anterioridad a 1604, noventa y cinco contienen quintillas, o lo que es lo mismo, un promedio del 25%. Por otro lado y, siendo los años 1598 y 1599 el periodo en que el dramaturgo recurrió con mayor prodigalidad a la quintilla, a partir de 1603 dejó de servirse de ella. Este dato, aunque interesante, poco aporta para lo que nos atañe, pues no se circunscribe al periodo de composición de nuestras obras, sobre el que Morley y Bruerton reconocen tener poco que decir. Algo más podemos extraer de la investigación realizada por Bruerton en 1925 (339-48). A partir de la relación ordenada cronológicamente de ciento ochenta y tres comedias –de Lope y de otros autores–, extraemos los datos de las obras fechadas entre 1580, la primera fecha que aporta, y 1597 por tratarse del término *ad quem* que Arata (1996: 14) estableció para la reunión de la colección. Un total de veintitrés comedias de las que resulta un promedio del 16%, ahora bien, entre ellas encontramos obras como *El maestro de danzar* o *La francesilla*, de Lope (1.1% y 3.5% respectivamente) y obras como las también lopescas *Viuda, casa y docella* (39.7%) o *Torneos de Aragón* (51.6%).

En nuestro corpus catorce de las dieciocho comedias contienen quintillas, es decir, un 15% que coincide prácticamente con la media que hemos extraído a partir de la relación de Bruerton, y que es sensiblemente inferior al observado por Badía para las obras de estudio, con un 24.13% de empleo de quintillas.

Algunas de nuestras obras presentan un alto empleo de esta estrofa, como *Santa Tais* (91.8%), *Nuestra Señora* (44.5%) y *San Jerónimo* (32.8), frente a otras en las que la

proporción es mínima, 0.1%, o lo que es lo mismo, cinco quintillas en *San Agustín*, 0.3% en *San Antonio* y 1.8% en *Santa Catalina*.

Antes de continuar con la tercera estrofa más frecuente en el conjunto de las comedias, nos detendremos en hacer una breve consideración en torno al uso combinatorio de redondillas y quintillas.

Por lo que respecta a Lope de Vega, tan solo en cinco obras del amplio número de comedias analizadas por Morley y Bruerton (1968: 182), alternan pasajes de redondillas y quintillas, y «todas excepto una, parecen ser anteriores a 1604». En las obras de la colección Gondomar encontramos este fenómeno de forma habitual sin que, en ningún caso, pueda hablarse de una distinción formal entre ambos metros, tal como Diego Marín (1968: 22) señala a propósito del primer Lope, pero con la peculiaridad que señalan tanto Badía como Presotto, pues se trata, en muchos caos, de alternancias muy breves.¹¹⁴ Los ejemplos más ilustrativos de este fenómeno lo encontramos en *Juan de Dios*, principalmente en la primera jornada, donde la tirada en la que alternan ambos metros corresponde a un diálogo entre Juan y un demonio, compuesto en su inicio con redondillas y que a partir del verso 229, el anónimo dramaturgo lo construye con la alternancia de una redondilla con una quintilla. Lo mismo ocurre en la cuarta jornada, donde el diálogo de Juan con una dama está compuesto en su origen por redondillas para pasar a una tirada de alternancia en el verso 1189.

Sin entrar en tanto detalle, también en *Nuestra Señora* y en *La envidia* (auto), es significativa la combinación de una o dos estrofas de uno y otro metro. Menos acentuado, aunque igualmente presente, hallamos esta alternancia en *San Martín* y *Santa Tais*. La intercalación de tiradas más extensas de una y otra estrofa es muy habitual en la mayor parte de las obras y encontramos ejemplo acabado en *San Isidro*, *El católico español*, *Nuestra Señora* y *Nuestra Señora de Lapa*, entre otras, algo muy habitual en algunos predecesores de Lope (Morley y Bruerton, 1968: 182, 590), y esta es la cronología *ad quem* de las obras que nos ocupan pues, recordemos, fueron compuestas con anterioridad a 1597, y la primera obra fechada con seguridad del Fénix es la que los mencionados estudiosos fijan para *El príncipe inocente*, es decir, 1590.

¹¹⁴ Puede consultarse el esquema métrico que Marco Presotto (1994) ofrece de *Los donaires de Matico*, en donde se observa la intercalación de una sola quintilla entre una tirada de redondillas (vv. 1250-54), y el broche de un pasaje de redondillas con una quintilla (2808-12), así como las consideraciones y ejemplos que Badía (2007: 517-20) aporta sobre su corpus.

3.3.2.3. Octava real

La octava real aparece en noventa y tres comedias de Lope anteriores a 1604, suponiendo un promedio total del 5.2%; es su estrofa más consistente y la más estable después de la redondilla (Morley y Bruerton, 1968: 650, 141). También en las obras que nos ocupan, la octava tiene su importancia al tratarse de la tercera estrofa más empleada y la primera si consideramos por separado los versos españoles e italianos. La octava aparece en dieciséis de las dieciocho comedias, siendo *Santa Catalina* y *La escala* las únicas obras en las que está ausente. El promedio de empleo se cifra en el 7%, superior al establecido por Morley y Bruerton, pero inferior al 10.2%, obtenido por Badía a partir del total de las obras de su corpus. A partir de lo que Bruerton aporta en su trabajo de 1956, en cuanto al empleo de las octavas se refiere, extraemos que a mayor antigüedad de las comedias, mayor porcentaje de octavas emplean. El hispanista inglés establece en un 68.5% el porcentaje de empleo de octavas para las comedias compuestas antes de 1587, frente al 11.5% de las comedias fechadas entre 1587 y 1610 (1956: 357), proporción que debe ser tomada con reserva, pues el primer grupo está compuesto por tan solo veintiséis comedias, mientras que el segundo consta de ciento ochenta y tres comedias en total. Advertido esto, globalmente nuestro corpus estaría más próximo al segundo periodo que al primero. Dicho esto, entre las obras con menor número de versos en octavas de nuestro grupo de obras, se encuentra *San Isidro* (2.1%), *Santa Bárbara* (0.8%), *Fray Diego* (1.2) o *San Agustín* (1.6), todas divididas en 3 jornadas, lo que indica que fueron compuestas después de 1586 (Arata, 1996: 13). En cambio las que mayor número de octavas presentan, como *San Juan* (31.2) o *Nuestra Señora de Lapa* (29.5), están estructuradas en cuatro jornadas, lo que induce a pensar que son más antiguas. A esta tendencia también observada por Badía (1997: 523) en cinco de sus treinta y nueve obras, encontramos excepciones, como por ejemplo *San Estacio* y *Santa Tais*, comedias divididas en cuatro jornadas que presentan un bajo empleo de octavas, el 4.7% y el 6.7% respectivamente.

3.3.2.4. Endecasílabos sueltos

De nuevo comenzaremos con los porcentajes de endecasílabos sueltos empleados por Lope en las comedias compuestas antes de 1604: cien de las ciento cinco composiciones contienen esta estrofa en una proporción del 6.1% (Morley y Bruerton,

1968: 656). En nuestro corpus, los endecasílabos sueltos son la cuarta estrofa más utilizada (y en cuanto a versos italianos, la segunda), con un porcentaje del 5%, siendo esta una cifra muy pareja al 5.4% aportado por Badía (1997: 525). Aparece en diez de las dieciocho comedias del corpus, aunque, siguiendo la tónica de las estrofas utilizadas en el corpus, unas comedias recurren al endecasílabo suelto en mayor índice, como *San Jerónimo* (20.6%) o *San Antonio* (14.5%), y otras tiene una presencia más pequeña, como es el caso de *San Isidro* (1.5%), *Nuestra Señora de Lapa* (1.3%) o *Fray Diego* (3.4%). En contraposición a lo que indica Badía (1997: 526) acerca de que las comedias de su corpus que mayor porcentaje de endecasílabos presentan están estructuradas en cuatro jornadas y, por consiguiente, son más antiguas, tan solo *Nuestra Señora de Lapa*, de las citadas, está dividida en 4 jornadas. Bruerton establece el empleo de endecasílabos sueltos en un 90.1% en las comedias anteriores a 1587 y un 19.4% en el periodo comprendido entre 1578-1610. A la luz de este dato, el empleo de este metro en nuestro corpus encuadraría las obras entre 1578 y 1597.

3.3.2.5. Tercetos y sonetos

Hemos reunido en un mismo apartado la presencia de tercetos y sonetos, puesto que en ambos casos estamos ante versos italianos que se emplean en similar proporción: un 2% en el caso de los tercetos, el 0.6% en cuanto a sonetos se refiere.

Lope de Vega recurrió al terceto en sesenta y dos de las ciento cinco comedias documentadas antes de 1604, esto es, empleó esta estrofa en un promedio del 3% del total de las obras (Morley y Bruerton, 1968: 653), por consiguiente, una cifra muy similar a la que encontramos en nuestro corpus, como es lógico por la datación *ad quem* de las obras, y algo inferior a las comedias palatinas estudiadas por Badía (1997: 524), un 5.7%. Ocho de las dieciocho comedias que estudiamos utilizan esta estrofa, siendo en *La conversión* la comedia en que con mayor profusión se emplea (17.7%). En el extremo contrario se encuentra *El católico español* (1.3%), *San Estacio* (1.7%) y *Santa Catalina* (1.7%). Un rápido repaso a la tabla comedias ordenadas cronológicamente ofrecida por Bruerton muestra a las claras cómo el uso de tercetos se va abandonando paulatinamente a medida que pasa el tiempo.

En lo que toca a los sonetos, también en ocho de las dieciocho comedias, tiene cabida esta composición estrófica, superando con el 0.6% citado el 0.29% obtenido por

Badía (1997: 527). Destaca entre las obras que contienen sonetos, los cinco de *San Jacinto* (2.5%) y los tres de *El católico español* y *San Segundo* (2.1%). En cuanto a la tipología, predominan con mucho los sonetos del tipo B (ABBA ABBA CDE CDE), con doce poemas, frente a los del tipo A (ABBA ABBA CDC DCD), de los que solo figuran tres. Esta preferencia por los del primer tipo confirma la tendencia apuntada por Morley y Bruerton (1968: 156) sobre Lope de Vega, que hasta 1604 prefirió este modelo. Mención aparte merece quizá *San Jacinto*, con dos sonetos de tipo B, dos de tipo A y un quinto que Morley y Bruerton no tipifican, que presenta el siguiente esquema ABBA ABBA CDE DEC. Devora Vaccari (2009: 35), al analizar un grupo de manuscritos que contienen papeles de autor datados en una fecha próxima a la de nuestro corpus, recoge la regla formulada por Otto Jörder (1936: 52), en torno a la aparición de sonetos que dice: «Se deben fechar como posteriores a 1598 todas las comedias que contengan cuatro o más sonetos A, y probablemente todas las que contienen tres sonetos A con ninguno de otro tipo». Aunque esta *regla* no se cumple estrictamente en *San Jacinto*, sí es la comedia que más se le aproxima. A esto último habría que sumar todavía una más que interesante voluntad de artificio, o si se quiere, de estilo, muy visible en cuatro de ellos: uno soneto en esdrújulos,¹¹⁵ otro en el que las palabras «muerte», «vida» y «madre» constituyen las tres únicas en posición de rima de todo el poema (tipo A), otro soneto construido sobre la anáfora «cual» (tipo B), y por último, un soneto en eco. Esta voluntad compositiva no resultaría llamativa si no se pusiese en serie con un buen número de sus compañeras de manuscrito, cuyo anónimos dramaturgos no dominan del todo el arte de la escritura poética ni el de la retórica, como señala acertadamente Reyes Peña (2003: 750) al abordar esta cuestión en la comedia de *Santa Bárbara*. En cambio otras como *El católico español*, comedia que junto a *San Jacinto*, aparece atribuida a Remón en el manuscrito, sí presentan mayores logros poéticos.

3.3.2.6. Romance

Lope de Vega, probablemente fue el introductor de tres nuevas formas estróficas en las comedias: el romance, antes solo empleado para canciones, la décima y la silva (Morley, 1925: 528), y comenzó a usar este metro solo a partir de 1588, año a partir del

¹¹⁵ También la tercera jornada se abre con una tirada de treinta y dos endecasílabos sueltos en esdrújulos.

cual fue intensificando su uso.¹¹⁶ Con respecto al empleo de romance en la etapa anterior a 1604, Morley y Bruerton verifican un 6.7% como promedio de empleo. Pues bien, el porcentaje global de empleo de romance en las comedias del manuscrito es del 1.8%, una cifra muy inferior a la que acabamos de aportar y ligeramente inferior también al 2.4% constatado por Badía (1997: 523) en sus treinta y nueve comedias palatinas. El romance aparece en siete de las dieciocho comedias de nuestro corpus con una incidencia por arriba del 9.7% en *San Segundo*, dato que coincide exactamente con el aportado por Morley Bruerton (1968: 42), y por debajo del 1.3% en *Nuestra Señora*.

3.3.2.7. Silvas y lira

Tanto la silva como la lira son metros minoritarios en el conjunto de las comedias. La primera está presente en seis de las dieciocho piezas y alcanza un porcentaje total del 0.5%, cifra muy similar al empleo de esta estrofa en los manuscritos con comedias palatinas estudiado por Badía. La comedia con mayor promedio de empleo de silvas es *San Martín*, con un 1.8% y con el menor *San Jacinto* y *San Diego*, ambas con el 0.8%. Por su parte, la lira representa un 0.9%, y tan solo aparece en tres de las obras, también en la misma línea que el 1% de los mencionados manuscritos (Badía, 1997: 526). La obra con mayor presencia de liras es de nuevo *San Jacinto* (6.2%), y la que menos *San Segundo* con un 2.5%.

Antes de 1604 las comedias del Fénix presentan un promedio de empleo de liras del 1.1% (Morley y Bruerton, 1968: 658, 42-73), y en cuanto a la silva se refiere, y sin distinguir tipologías, acudimos a la tabla de las 179 comedias auténticas fechadas de Lope para extraer el siguiente dato: hasta 1604, Lope de Vega no emplea la silva en ninguna de sus comedias y lo hace en *La montañesa*. No vuelve a recurrir a esta estrofa hasta 1613 en *La dama boba*. A partir de ese momento la silva entrará a formar parte de sus comedias de forma más regular, aunque sin ser un metro usado profusamente. Si acotamos ahora las comedias comprendidas entre 1587 y 1597 en la tabla ofrecida por Bruerton (1925: 339-48) observamos que en ninguna de las veintitrés comedias se utiliza la silva; hay que esperar hasta la comedia de Remón, *Don Juan de Austria*, fechada en 1603 para encontrarla, en un exiguuo porcentaje, el 0.6%. En definitiva, que el uso de la silva y de la

¹¹⁶ Arata aporta dos antecedentes a Lope en el uso del romance, el primero de ellos en *La infeliz Marcela*, de Virués, y el segundo en la *Farsa del Obispo don Gonzalo*, de Francisco de la Cueva (1989: 35).

lira en las obras de nuestro manuscrito está en consonancia con los empleos de estos metros en las comedias coetáneas.

3.3.2.8. Otras estrofas

Como puede comprobarse en la tabla 1, hemos determinado una sección en la que se recogen otras estrofas que tienen presencia minoritaria en nuestro corpus, razón por la que no entraremos en detalles. Entre estos metros se encuentra un cuarteto, una copla y varios octosílabos sueltos en proporción variable. Cabe señalar asimismo una significativa ausencia de décimas, dato coincidente con el uso de este metro en Lope, pues Morley y Bruerton (1968: 113) no pudieron aportar pruebas de su empleo antes de 1596.

3.3.2.9. La presencia de versos italianos y españoles en las comedias

En 1925 Morley distinguió tres periodos en el teatro anterior a Lope de Vega fundamentado en los empleos métricos. En ese trabajo, el mencionado investigador afirma: «The incorporation of the Italian meters into the current scheme was, to be sure, anticipated in the literary eclogue, but the advancement of the *redondilla* to a chief place was by no means to be expected» (519). Estas palabras se refieren a la etapa que Morley delimita entre 1575 y 1587, un periodo del que afirma estar caracterizado por importantes cambios en la versificación dramática. Traemos a colación esta cita porque, a nuestro entender, resulta pertinente para enmarcar los datos que sobre la presencia en la colección de metros italianos y españoles aportaremos.

La tabla 4 muestra en escala descendiente los porcentajes de empleo de ambos versos en las comedias del manuscrito, acompañados del número de jornadas de cada una de ellas.

Título	Versos españoles	Versos italianos	Jornadas
<i>La escala de Jacob</i>	1954 (100%)	0	3
<i>Santa Catalina de Sena</i>	2146 (98%)	51 (2%)	2
<i>Vida y martirio de santa Bárbara</i>	1816 (94%)	120 (6%)	3
<i>Vida y muerte del santo fray Diego</i>	2436 (94%)	148 (6%)	3
<i>San Isidro Labrador de Madrid ...</i>	2437 (94%)	147 (6%)	3
<i>Vida y muerte de san Agustín</i>	2698 (93%)	218 (7%)	3
<i>El Católico español, el emperador...</i>	1798 (92%)	165 (8%)	3
<i>Vida y muerte de Nuestra Señora</i>	2674 (88%)	359 (12%)	2
<i>El glorioso san Martín</i>	1208 (88%)	169 (12%)	4
<i>Auto de la conversión de santa Tais</i>	768 (84%)	56 (16%)	4
<i>San Estacio</i>	1837 (83%)	389 (17%)	4
<i>San Segundo</i>	2402 (82%)	518 (18%)	3
<i>Vida y muerte y milagros de san Antonio...</i>	1235 (81%)	293 (19%)	3
<i>La conversión de la Magdalena</i>	972 (79%)	256 (21%)	3
<i>Nuestra Señora de Lapa y un milagro...</i>	954 (69%)	427 (31%)	4
<i>San Jacinto</i>	1876 (69%)	834 (31%)	3
<i>Santa vida y buenas costumbres de Juan ...</i>	1149 (65%)	665 (37%)	4
<i>Vida y muerte de san Jerónimo</i>	1135 (55%)	922 (45%)	3

[tabla 4]

Aunque Morley y Bruerton (1968: 206) afirmaron que el incremento de versos españoles en las comedias de Lope con el tiempo no sigue una curva regular, sí llegaron a la conclusión de que las comedias con menos de un 70% de versos españoles son tempranas, aunque aclaran que no todas las comedias tempranas tienen menos del 70%. Antes de 1604 los versos españoles oscilan del 53.6% al 100%, «y si el primer porcentaje es claramente temprano, el último es de 1595 como muy tarde». El promedio global de

versos españoles en nuestro corpus asciende a un 85% y el de versos italianos es del 15% (Gráfico 4). Y a la luz del dato proporcionado por los citados estudiosos, tan solo cuatro de las veintiuna obras presentan menos de un 70% de versos españoles, estando dos de ellas divididas en cuatro jornadas. Badía confirma en las treinta y nueve comedias de su corpus que existe una tendencia a la disminución en el porcentaje de versos italianos a medida que transcurre el tiempo, tomando como medida la división en tres o cuatro jornadas. En contraste con esto, no creemos poder observar esa tendencia en las dieciocho comedias analizadas, pues como puede observarse, tres de las comedias presentan un alto porcentaje de versos españoles, *San Martín* (88%), *Santa Tais* (84%) y *San Estacio* (83%) están divididas en cuatro jornadas, en cambio *San Segundo* (82%), *San Antonio* (81%) y *La conversión* (79%), con porcentajes más bajos incluso que las recién mencionadas, están estructuradas en tres jornadas. En consecuencia, y a la luz de estos datos, solo podemos secundar la afirmación de Morley y Bruerton acerca de la inexacta correspondencia entre número de versos italianos y españoles en relación a su encuadre cronológico.

3.3.2.10. El cambio métrico en las comedias

El número de estrofas empleado en una comedia así como las veces en que un dramaturgo cambia de un metro a otro son datos de especial relevancia y de obligada atención en el estudio de una obra dramática. Así lo consideraron Morley y Bruerton (1968: 188) cuando pusieron el acento en que los cambios de verso y el número de formas métricas en Lope de Vega no ocurrieron al azar, sino que respondían a reglas bien definidas y convencionales que ya habían usado sus predecesores.

La siguiente tabla [5] visibiliza el número de versos de las comedias, el número de metros empleados y los cambios métricos que se producen en cada una de las obras del manuscrito. Es necesario advertir sobre varios de los criterios que hemos aplicado para determinar si considerábamos que había cambio métrico en algunos pasajes que planteaban ciertas complicaciones. Apoyándonos en que la confirmación de las propensión del primer Lope a no distinguir funcionalmente entre redondillas y quintillas, y una vez explicado el fenómeno de alternancias breves entre una y otra estrofa, nos parece más acertado, para no desvirtuar los datos que podamos aportar sobre los cambios métricos que presenta nuestro corpus, considerar una tirada compuesta alternativamente

por redondillas y quintillas como una única estrofa. El ejemplo de *La envidia* nos permitirá justificar a la perfección la adopción de este criterio. De no considerar como una sola estrofa las tiradas alternas de ambos metros, con longitud variable en este caso, arrojaríamos el dato final de veinticuatro cambios métricos para una obra compuesta por tan solo 675 versos, frente a la conclusión final de que no se produce ningún cambio, pues está compuesta por entero por redondillas y quintillas en combinación alterna.¹¹⁷ En cualquier caso, puede acudirirse para mayor concreción al esquema métrico de cada una de las obras [epígrafe 6.3]. Tampoco consideramos cambio métrico los casos en que una tirada de versos, como ocurre en *San Isidro*, por ejemplo, se ve interrumpida por un fragmento en prosa. Huelga decir que no consideramos cambio métrico, aunque sí computamos como verso, los octosílabos sueltos cuando aparecen aisladamente y tampoco en forma de pareado. Normalmente se trata de un solo verso que probablemente pertenecía a otra estrofa. Nos encontramos también algunas anomalías, como puede verse a modo de ejemplo en el esquema métrico de *La envidia*, obra en la que se encuentra una estrofa de cuatro versos de difícil clasificación conformada por versos de once, nueve y ocho sílabas, que hemos computado, pero que no consideramos cambio métrico por parecernos que debe tratarse de un pasaje estragado.

¹¹⁷ Esta particularidad de muchas de las comedias de este corpus puede plantear problemas metodológicos, pues si bien en *La envidia* las alternancias son de una o dos estrofas, en otras obras, por ejemplo, en *Nuestra Señora de Lapa*, la alternancia es igualmente sistemática, pero con tiradas de un mayor número de estrofas: cinco quintillas, cuatro redondilla, tres quintillas, seis redondillas, etc. En definitiva, es la sistematicidad del empleo indiferenciado de estas dos estrofas la que determina si consideramos cambio métrico o no.

Título	Nº de versos	Nº de estrofas Empleadas	Cambios métricos
<i>El Católico español</i>	1963	6	21
<i>San Isidro</i>	2585	8	26
<i>San Juan</i>	1814	4	22
<i>Santa Catalina</i>	2198	5	10
<i>San Martín</i>	1377	4	12
<i>La envidia</i>	675	2	0
<i>San Antonio</i>	1528	5	15
<i>San Segundo</i>	2923	8	33
<i>San Jacinto</i>	2711	8	41
<i>Santa Bárbara</i>	1936	3	6
<i>La conversión</i>	1228	3	9
<i>Nuestra Señora</i>	3034	7	27
<i>Santa Tais</i>	828	4	7
<i>Fray Diego</i>	2607	6	14
<i>La cena</i>	634	2	0
<i>El milagro</i>	576	2	2
<i>San Agustín</i>	2916	5	18
<i>Nuestra Señora de Lapa</i>	1382	5	28
<i>La escala</i>	1954	1	0
<i>San Estacio</i>	2226	7	20
<i>San Jerónimo</i>	2057	6	8

[tabla 5]

Morley Bruerton (1968: 188) sitúan en once el máximo de estrofas utilizadas por Lope en una comedia, *La limpieza no manchada*. Ninguna de las obras estudiadas se aproxima a esa cifra, aunque algunas no quedan demasiado lejos, como *San Isidro*, *San*

Segundo, San Jacinto, con ocho metros diferentes, y *San Estacio* y *El católico* con siete, todas ellas divididas en tres jornadas a excepción de esta última que está dividida en cuatro. Las comedias estructuradas en cuatro jornadas presentan generalmente menos variedad estrófica, *San Martín*, *Juan de Dios* y *Santa Tais* emplean cuatro estrofas diferentes, y *Santa Bárbara* y *Santa Magdalena* tan solo tres. No obstante se trata de comedias de reducida extensión, característica esta que indica mayor antigüedad.

En cuanto a las variaciones métricas se refiere, los datos aportados por Morley y Bruerton para las 105 comedias anteriores a 1604 son los que siguen [tabla 6]:

Cambios métricos	4-10	11-15	16-20	21-25	26-30	31-35	36-40	41-45
Comedias/	7	7	17	25	20	17	9	3
porcentaje	6.7%	6.7%	16.2%	23.8%	19%	16.2%	8.6	2.8%

[tabla 6]

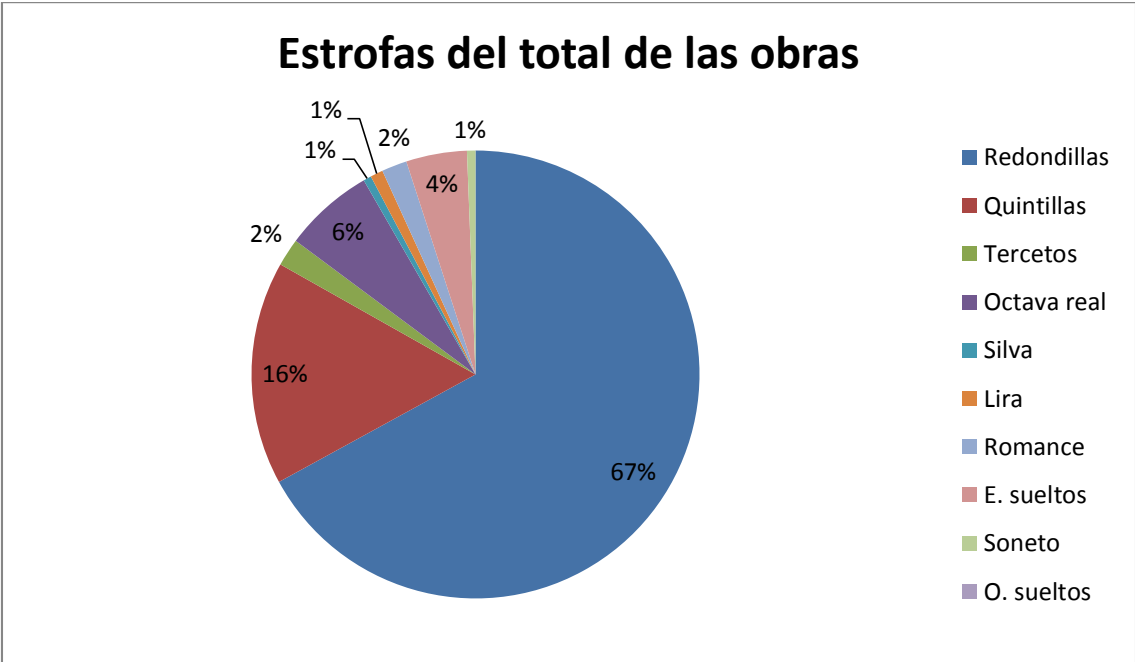
Obsérvese el siguiente cuadro en el que hemos aplicado las mismas franjas para las comedias de nuestro corpus [tabla 7]:

Cambios métricos	4-10	11-15	16-20	21-25	26-30	31-35	36-40	41-45
Comedias/	5	4	2	2	3	1	0	1
porcentaje	27.7%	22.2%	11.1%	11.1%	16.6%	5.5%	-	5.5%

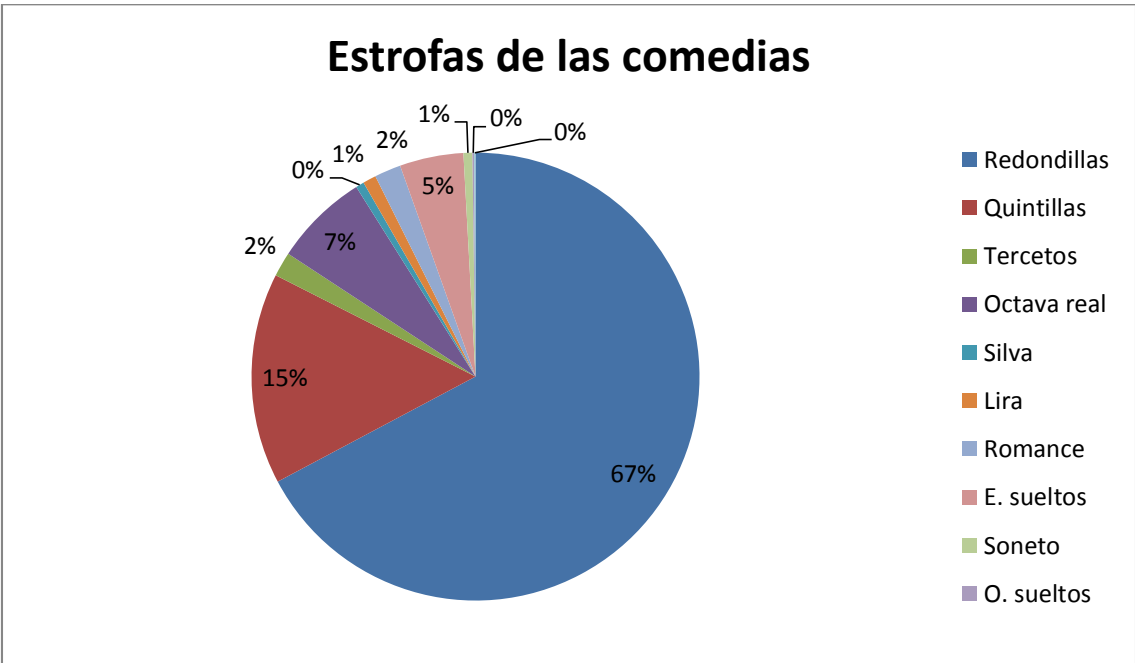
[tabla 7]

Si en Lope el mayor porcentaje de casos se da en el intervalo de 21-25 cambios, y en eso coincidían el total del corpus estudiado por Badía (2009: 101), en nuestras obras es el intervalo de 4-10 cambios, seguido de aquel en que se varía de metro entre 11 y 15 ocasiones, el que ofrece mayor número de casos. Sin embargo, sí se aproximan más a nuestras cifras las proporciones aportadas por esta investigadora una vez excluye del

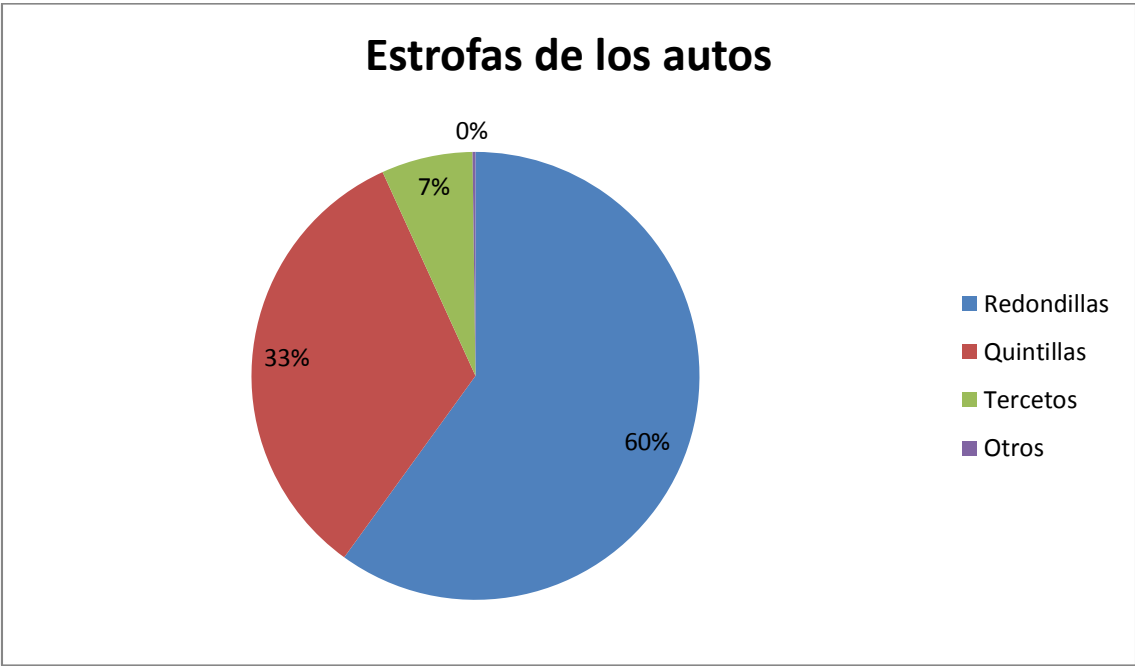
cómputo las obras compuestas por Lope de Vega, donde disminuye el porcentaje de obras con una media de cambios entre 26 y 30 y aumenta el porcentaje de obras con una media de cambios entre 11 y 15. En conclusión, las comedias de nuestro corpus presentan menor número de cambios estróficos que los observables en las comedias de Lope compuestas antes de 1604, y que se aproximan al resto de las obras comprendidas en la colección Gondomar, si excluyésemos de ellas precisamente las obras del Fénix.



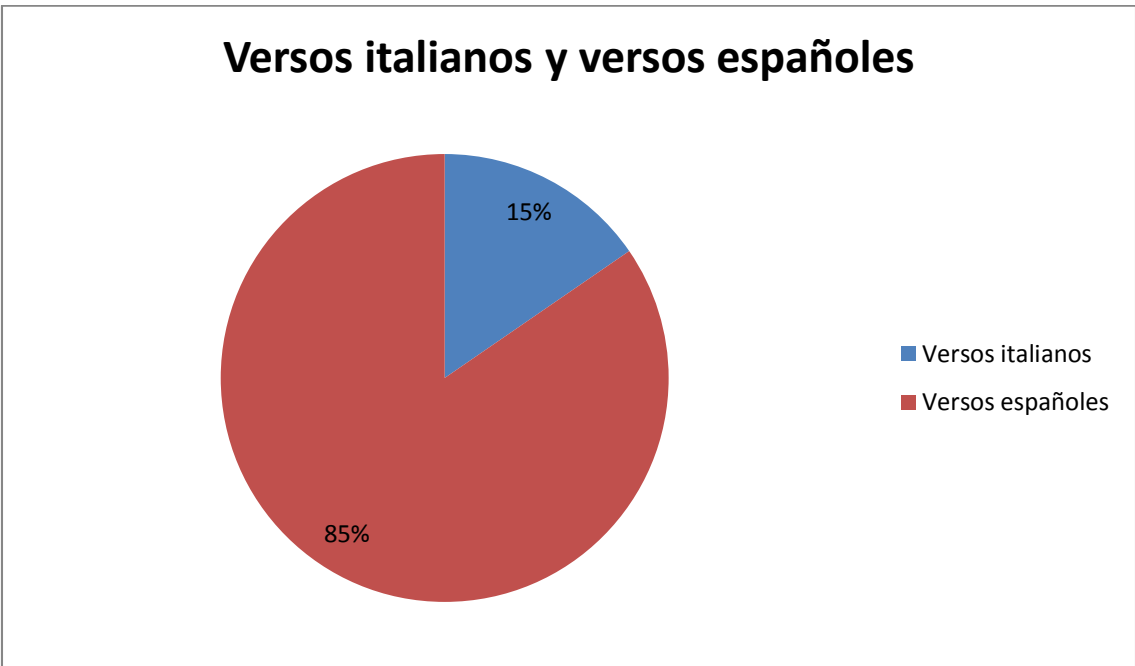
[Gráfico 1]



[Gráfico 2]



[Gráfico 3]



[Gráfico 4]

3.4. Sobre la autoría de las obras

La anonimidad es una de las marcas características de las más importantes colecciones de teatro religioso del Quinientos; pensemos, por ejemplo, en el *Códice de autos viejos* o en el llamado *Manuscrito de 1590*. La colección Gondomar no es ajena a esta particularidad, y el estudio realizado por Josefa Badía (2007: 541) sobre 39 de las comedias que la conforman así lo confirma. De igual modo, la mayor parte de las obras que conforman nuestro objeto de estudio aparece sin atribución alguna.

En este breve apartado, no acometeremos de manera sistemática una pesquisa sobre la autoría de las obras, sino que ofreceremos una serie de consideraciones que puedan servir de punto de partida a futuras investigaciones.

En los primeros folios del código (ff. 1r y 1v) consta una lista con los títulos de las veintiuna obras que lo constituyen, seguido de algunas anotaciones que resultará de interés mencionar. Por ejemplo, las comedias de *San Isidro* y *San Segundo* aparecen, en esta lista y en las respectivas portadas de las obras, atribuidas a Lope de Vega, esta última va acompañada de una anotación en la que se dice que es autógrafa, lo que en realidad indica que se basó supuestamente en un autógrafo de Lope. Nuestra comedia dedicada a san Isidro no tiene nada que ver con las comedias que forman la trilogía dedicada al santo compuesta por el Fénix. Morley y Bruerton, que fechan la primera que el dramaturgo compuso –*San Isidro, labrador de Madrid*– entre 1604 y 1606, no la mencionan, quizá por desconocimiento. En cualquier caso, hasta donde sabemos, no existe ningún estudio que descarte por completo la atribución a Lope de Vega.

Con respecto a *San Segundo*, la crítica es unánime en conceder la paternidad a Lope, y el único testimonio manuscrito de la comedia forma parte del código que estudiamos.

El otro dramaturgo que aparece mencionado en el código es «Ramón». Junto a los títulos de *El católico* y *San Jacinto* aparece la anotación «Compuesta por Ramón». Con seguridad el copista se refiere a Alonso Remón (1561-1632), dramaturgo coetáneo de Lope de Vega (Vázquez, 2004: 41). En opinión de Fernández Nieto (1974: 9) la confusión entre Remón y Ramón es muy común en novelas, repertorios, libros históricos y religiosos, una vacilación vocálica sin ninguna duda. En torno a la atribución a Remón de *San Jacinto* no existe ninguna duda (Smieja, 2000; Serna, 1971: 634; Fernández Nieto, 1974: 28; Vázquez, 2004: 41), y tampoco en lo que respecta a *El católico español*, obra

que Serna menciona como *El católico emperador* (Serna, 1971: 634; Vázquez 2004: 41; Urzáiz, 2002: 457), a pesar de que Fernández Nieto (1974) no la menciona.

Con respecto a otra de las comedias del manuscrito, *Santa Catalina de Sena*, nos ha llamado la atención un detalle recogido por parte de la crítica. Luis Vázquez (1974: 41) afirma que en el manuscrito la comedia aparece atribuida a Remón; y también Serna (1971: 634) adscribe *Santa Catalina* al mercedario. Desconocemos si el error parte del clásico estudio de Placer (1945), autor al que Vázquez dice seguir, o tiene origen en otro lugar, pero lo que debemos constatar es que en el manuscrito que manejamos, único testimonio de esta y el resto de obras, la comedia no aparece atribuida a ningún dramaturgo. Caso diferente es el que presenta Menéndez Peláez (2004), que al recoger los títulos de muchas de las comedias que conforman nuestro manuscrito los atribuye erróneamente a Remón. Podríamos deducir que se debe a que la primera obra que figura en el manuscrito salió de la pluma una obra de Remón –*El católico español*– y da nombre a todo el conjunto, aunque no se trata de esto, puesto que algunas de las obras que conforman el códice son consideradas por Menéndez Peláez como anónimas, tal es el caso de *La conversión de la Magdalena* y la obra dedicada a santa Tais (2004: 54, 56).

Dicho esto, hay que subrayar que muchos de los santos protagonistas de las comedias que forman parte de nuestro objeto de estudio lo fueron, asimismo, de comedias compuestas posteriormente por Lope de Vega. *El divino africano* tiene a san Agustín como personaje principal; san Jerónimo protagoniza *El cardenal de Belén*; también Lope dedicó una comedia a fray Diego, *San Diego de Alcalá*; y otra a la pecadora por antonomasia, *La mejor enamorada, la Magdalena*, y a san Juan de Dios: *Juan de Dios y Antón Martín* (además de la trilogía dedicada al patrón de Madrid ya mencionada). Aunque hoy en día perdidas, Lope de Vega menciona en la segunda lista de *El peregrino* (1618) *El glorioso san Martín* y *San Antonio de Padua*, santos que, como todos los que acabamos de citar, protagonizan comedias del volumen que estudiamos.

De entre todas las comedias hagiográficas que se atribuyen con certeza a Lope, según las cronologías ofrecidas por Morley y Bruerton, tan solo una está datada con toda seguridad antes de 1597, *San Segundo* (1594), obra que, por otro lado, forma parte del volumen que estudiamos. Próxima a esa fecha de producción se encuentra *La Madre Teresa de Jesús*, compuesta entre 1590 y 1604, y ya con mayor vaguedad cronológica *El santo Ángel*, escrita antes de 1605, y *El santo negro Rosambuco*, compuesta antes de 1607. Es decir, tres comedias que podrían ser contemporáneas a nuestras piezas, cuyo

término *ad quem*, recordemos, es 1597. Muchas de las obras de la colección son obra del Fénix, aunque la mayor parte de ellas se encuentran en los manuscritos de la Real Biblioteca y en los pliegos que pertenecieron a La Barrera (Badía, 2007: 21-25), no es casual, pues que el título completo de la colección sea *Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores*.

Para concluir. A excepción, lógicamente, de las comedias lopescas desconocidas o perdidas, a cuya lectura es imposible acceder, podemos afirmar que el esquema métrico general de las obras de las comedias de nuestro corpus –aunque encontramos excepciones como por ejemplo *El católico español* y *San Jacinto*, se aleja de los usos de Lope en el periodo anterior a 1604. Pese a tratarse de obras posteriores de Lope, pondremos algunos ejemplos para establecer una comparativa. La comedia que el Fénix dedica a san Agustín –*El divino africano* (1610?)– emplea un 33.3% de redondillas, mientras que el porcentaje de esta estrofa en la que se encuentra en nuestro manuscrito es del 91.5%. Asimismo, también es significativa la ausencia en nuestra comedia del romance, mientras que en la comedia lopesca es la segunda estrofa más empleada (23.6%). Diferencias igual de significativas encontramos en las obras dedicadas a Jerónimo, fray Diego y san Isidro, comedia esta última en la que repararemos con más detalle, puesto que, como hemos mencionado, en el manuscrito objeto de estudio, esta comedia aparece atribuida a Lope de Vega. La siguiente tabla [8] permite advertir con mayor claridad las diferencias entre una y otra:

Estrofas	<i>Juventud de san Isidro</i> (1622)	<i>San Isidro</i>
Redondillas	29.3%	70%
Quintillas	-	18.4
Décimas	17.7%	-
Romance	35.6%	4.9%
Silva	-	0.9%
Octosílabos	9.3%	0.8%

Soneto	2.3%	1.1%
Lira	5.3%	-
Sueltos	0.5%	1.5%

[tabla 8]

Desde el punto de vista métrico, e incluimos en esta consideración la variedad estrófica que presentan, siempre muy superior en las comedias salidas de la pluma del Fénix, y la falta de pericia que presentan buena parte de nuestras obras –en distinto grado como es natral tratándose de un corpus heterogéneo– no podemos establecer una relación las composiciones anónimas de nuestro manuscrito y las comedias de Lope de Vega.

**4. ESTUDIO DE LAS PIEZAS DRAMÁTICAS CONTENIDAS
EN EL MANUSCRITO MS. 14767**

En este capítulo, núcleo de nuestro trabajo, nos centramos en el estudio de las piezas que componen el manuscrito Ms. 14767, analizando tanto los autos y comedias de temática bíblica y mariana (siete composiciones en total) como las obras de materia hagiográfica (las catorce restantes).

4.1. Los autos religiosos y sus características

Los tres autos que presenta nuestro volumen son: el *Auto de la cena a lo divino*, que figura en decimoquinto lugar; el *Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos*, situado en decimosexto lugar, y la *Comedia a lo divino sobre la envidia que tuvo Lucifer por haberse Dios humanado*, que ocupa el sexto lugar en el códice.

Puede comprobarse por los títulos que los dos primeros figuran con la denominación genérica de «auto», no así el tercero. Sin embargo, como se explicará, las características estructurales de *La envidia* exigen adscribir la obra al género auto. Por el contrario, y conviene advertir también aquí otra particularidad en el mismo sentido, el *Auto de la conversión de santa Tais*, pese al título, es una comedia, y así lo aclara uno de los copistas en la tabla de contenido que figura en el manuscrito, en la que, tras el título de la obra, añade «es comedia». *Santa Tais*, pese a su breve extensión (828 versos) está dividida en cuatro jornadas [tabla 9] y, siguiendo a Flechniakoska, (1961: 403, 21-22) para quien lo que distingue fundamentalmente un auto de una comedia es la división en jornadas, el estudio de esta lo llevaremos a cabo en otro lugar. Esto evidencia una vez más que los límites entre unas denominaciones genéricas y otras no estaban del todo claros en este periodo del Quinientos. Encontramos piezas en el llamado *Códice de 1590* que, o bien contienen el doble marbete de auto y comedia o bien, al igual que sucede con esta pieza de nuestro manuscrito, figuran como auto pero el texto aparece dividido en jornadas, tal es el caso del *Auto sacramental y comedia de buena y santa doctrina* (1200 versos y dividida en cuatro jornadas), el *Auto de la degollación de Sant Joan* (1151 versos y tres jornadas) o la *Comedia y auto de los amores del alma*, escrita en prosa y dividida en cuatro jornadas (De los Reyes, 1988: 104). Y aún añadiremos una nueva evidencia. En la celebración que acompañó el traslado de las reliquias de san Segundo en Ávila en 1594 se representó la comedia Lopesca de *San Segundo*. Una nota del cabildo de la catedral en que se representó la comedia, recogida por Arribas (2002: 17) en su edición, pone en

evidencia la indistinción entre auto y comedia, pues considera la obra de Lope como un auto.

Ahora bien, esta indefinición no es privativa del teatro religioso, sino que también se observa en obras profanas que pueden recibir el nombre de auto, como el *Auto de Clarindo* y el *Auto de la destrucción de Troya*, con tres y cuatro actos respectivamente, o el *Auto de Navidad* que Eloy Benito Ruano (1966) atribuye a Pedro Álvarez de Acebedo, dividido en tres actos.

En este apartado analizaremos los tres autos separadamente. Centraremos nuestra atención principalmente en aspectos como la extensión, la estructura externa de la obra, la acción que organiza la pieza en su vinculación con la tensión dramática, los personajes, la densidad de palabra de las obras y la ocupación de actores por escena. También abordaremos las coordenadas espacio-temporales de cada uno de los autos. En relación con este último aspecto, y con la determinación de proponer una hipótesis de la puesta en escena, dedicaremos especial atención al sistema de acotaciones externas e internas.

Por último, y con el propósito de no extendernos en exceso, obviamos por lo general ilustrar mediante citas textuales, puesto que el lector tiene acceso a la globalidad de las obras en el apartado correspondiente.

4.1.1. La temática bíblica en el *Auto de la cena a lo divino* y su valor eucarístico

La cena se caracteriza por su brevedad. Tan solo consta de 634 versos. Este dato lo sitúa en la misma línea que la mayor parte de autos que forman el *Códice de autos viejos*, donde excepto siete composiciones el resto constituyen piezas cuya extensión no excede los 600 versos. El cauce de expresión es el verso, y como puede apreciarse en el esquema métrico, la redondilla es el metro mayoritariamente utilizado (98.4%).

A diferencia de la mayor parte de las obras del *Códice de autos viejos*, normalmente con una composición tripartita constituida por una loa o argumento, el cuerpo dramático y una parte final cantada, la estructura externa de nuestro auto constituye una unidad sin división alguna.

Apunta Flechniakoska (1961, 313) que para que exista drama debe de haber necesariamente acción, es decir, movimiento, y también tensión entre fuerzas antagónicas. Consideradas así las cosas, *La cena* es una pieza dramática esencialmente

estática, apenas existe conflicto; no lo hay entre los personajes y tampoco en su construcción interna. Ni siquiera en los momentos en que resultaba perentorio que surgiese, puesto que este se encuentra ya en germen en la misma fuente de la que bebe el auto, nos referimos, claro está, a la traición de Judas. En este sentido, no debemos olvidar que el anónimo dramaturgo está llevando a las tablas un episodio sobradamente conocido que hace que cualquier viso de intriga resulte imposible, como sucede en piezas de inspiración bíblica.

La *acción* se desarrolla a partir de una macrosecuencia que escenifica la última cena de Cristo con sus discípulos, formalizada mediante cinco secuencias. El siguiente gráfico concreta esta división,¹¹⁸ así como la extensión de cada escena, la configuración¹¹⁹ que estas presentan y el espacio en el que tienen lugar.

CUADRO 1. ESTRUCTURA DE LA ACCIÓN

ESCENA	VERSOS	PERSONAJES	UBICACIÓN
1	1-32	(Huésped, Mujer)	Exterior de la casa
2	33-80	(Cristo, Apóstoles)	Exterior de la casa
3	81-112	(Cristo, Apóstoles, Huésped, Mujer, Hijo)	Exterior de la casa
4	113-148	(Pedro y Juan)	Exterior de la casa
5	149-634	(Cristo, Apóstoles, Huésped, Mujer, Hijo, dos Ángeles)	Interior de la casa

¹¹⁸ Hay que aclarar que en la quinta secuencia hemos obviado dos modificaciones en la configuración por parecernos que en sí mismas no tenían la suficiente entidad como para constituir una nueva escena. Nos referimos al momento en que la mujer y el huésped se encuentran ya en el interior de la casa preparando la mesa para la cena e, inmediatamente después, entra Cristo y los apóstoles. Se produce un cambio en el número de personajes en escena, pero esos cuatro versos no funcionan como escena independiente, aunque sí tienen una doble funcionalidad. La primera es predecir la entrada de Cristo en la casa (vv. 149-153). La segunda opera como unión de dos escenas. Lo mismo cabría decir de la intervención de los dos Ángeles (v. 240, acot.), que ni siquiera tienen voz dentro de la obra. Se trata de entradas que funcionan como bisagras entre dos escenas.

¹¹⁹ Siguiendo a Kurt Spang (1991: 176), entendemos por configuración el conjunto parcial de figuras en un determinado momento del drama.

Como se aprecia, el auto plantea en su segmentación interna un claro desequilibrio. No obstante cada microescena constituye un núcleo argumental propio, a excepción de la última, cuya extensión permite organizarla en varios de ellos.

El primer núcleo parte de la referencia relatada en los sinópticos a la preparación de la cena pascual, pero se inicia en el momento en que los huéspedes se complacen en acoger al profeta. Su función es la de informar sobre lo que en ese espacio va a tener lugar. En el segundo se produce la llegada de Cristo y los apóstoles a las proximidades de la casa. En él algunos de los discípulos con voz expresan su incondicional amor a la figura del Mesías y su absoluta adhesión a la doctrina que trae consigo. El encuentro entre los huéspedes, Cristo y sus seguidores junto a la entrada de la casa constituye el tercer núcleo en el que continúa la exaltación de la figura de Jesús, esta vez por parte de los dueños de la casa. El cuarto núcleo viene a romper la atmósfera de júbilo al expresar Pedro y Juan sus temores. Pese a su brevedad, evoca narrativamente varios momentos en que Jesús presagió su muerte. Dado el conocimiento del tema, estos malos augurios no contribuyen en nada a la creación de una tensión dramática.

Como ya hemos apuntado, la quinta y última escena puede dividirse en cinco núcleos que dramatizan distintos motivos. El primero de ellos (vv. 149-176) constituye una mínima ambientación realista de la vida cotidiana en el que los dos huéspedes aderezan la mesa para el banquete pascual: manteles, cuchillos, servilletas... sin que estén excluidos otros elementos cargados simbólicamente como el cordero, el pan, o la sal. Dentro del estatismo predominante del auto, este es uno de los momentos con mayor dinamismo gracias al ir y venir de los huéspedes, de los apóstoles, incluso de Cristo, que pese a la resistencia de aquellos insisten en preparar la mesa. En el segundo núcleo (vv. 177-220) los apóstoles y Cristo se sientan a la mesa y comienza la cena, en la que Cristo ofrece una nueva muestra de humildad sirviendo a los apóstoles. En esta secuencia resultan significativos los versos finales en los que Jesús invita a Judas a comer de su plato (vv. 217-20). El espectador del auto sabría que esa acción de Iscariote era la que lo denunciaba como futuro delator de Cristo y tras esas intencionadas palabras suyas se introduce el tercer núcleo (vv. 221-464), que se abre con una acotación explícita sobre el movimiento que debe realizar Judas, lo que sirve de resorte a Cristo e introduce un cambio de situación, ya que a partir de ese momento el auto sigue casi *ad pedem litterae* el *Evangelio de San Juan* (13:1-20), cuyo componente dialogal ya tiene rasgos propiamente dramáticos. Cristo interrumpe la cena generando cierta intriga entre los apóstoles, pero

con casi total seguridad, no entre el público, que sabría que el relato de la cena que Cristo celebró con sus discípulos la víspera de su pasión se completaba con la narración del lavatorio de pies que hace san Juan.

La cena dramatiza la ceremonia del lavatorio, que se celebra el Jueves Santo en conmemoración de la humildad de Cristo, de ahí que resulte una microescena fuertemente ritualizada, morosa y reiterativa, tanto en lo que se refiere al movimiento escénico, como a las fórmulas empleadas: la petición de Cristo a un apóstol para se deje lavar los pies; el asombro y reticencias de este; la insistencia de Cristo a llevar a cabo su acción; y por último, la aceptación y el acto mismo del lavatorio. Este movimiento se repite, si seguimos el texto, diez veces, aunque es muy plausible pensar que se escenificasen también los lavatorios de los dos apóstoles restantes pues Cristo así lo explicita (v. 458). Pese al carácter marcadamente ceremonial de la escena, la tensión dramática asoma tímidamente en el momento en que Pedro se resiste a ser lavado por Cristo. Este lo acusa de porfiado (v. 278) y solo consigue su objetivo bajo amenaza (v. 295-96) —pertinacia de Pedro que, valga decir, está ya presente en el texto bíblico—.

La acción continúa con las palabras que Cristo dirige a Judas de nuevo en términos que implican una información compartida con el público, pero no con el resto de personajes, a excepción del traidor, cuyo comportamiento sobre el escenario (frío, temblor) transluce su temor a ser descubierto. Esa complicidad con el público, el hecho de retrasar el lavatorio de los pies de Judas, el doble sentido de las palabras de Cristo que evidencian que sabe lo que va a ocurrir (vv. 381-84), sus sentimientos encontrados, pues es consciente de que Judas juega un papel fundamental en la salvación del hombre puesto que es necesaria su muerte para redimirlo (vv. 371-72) resultan, en definitiva, uno de los momentos más interesantes de la pieza. En este sentido, la interacción entre Judas y Cristo es uno de los pasajes que mayor tensión dramática encierran, el más próximo a un conflicto que, insistimos, se encuentra en el en el *Nuevo Testamento*. Los apóstoles y los huéspedes están rendidos a Cristo, todos ellos representan el bien, que encuentra su contrapunto en la figura de Iscariote.

El núcleo cuatro constituye el grueso dogmático del auto, y arranca cuando Cristo y los apóstoles vuelven a la mesa (vv. 465-545). Se formaliza en un monólogo explicativo de Cristo en el que expone una serie de puntos claves de la doctrina. En primer lugar, una exégesis del lavatorio de los pies donde se propone como ejemplo a seguir. En segundo lugar, anuncia su inmediata Pasión y muerte por deseo expreso de su padre.

Seguidamente explica la doctrina eucarística pasando por los puntos clave de esta, es decir, la presencia real de Cristo (vv. 501-04) y el misterio de la transustanciación (vv. 505-516), sin omitir alusiones a la importancia del arrepentimiento y el perdón de los pecados (vv. 529-32). Tras todos estos puntos que constituyen el resumen conceptual del auto, tiene lugar el trascendental momento para el cristiano de la institución del Sacramento que se produce en un ceremonioso y poco dramático silencio (504 acot.).¹²⁰

El penúltimo núcleo lo constituye la revelación del traidor (vv. 546-601). El dramaturgo sigue muy de cerca las preguntas y gestos que aparecen en los textos evangélicos, así como la tensión que en ellos se encuentra. Cristo, quien oculta la identidad de este, anuncia ante unos agitados discípulos que señalará al delator mediante el significativo gesto de darle un bocado (vv. 594-97). Tras la súbita salida de Judas, se inicia un apresurado último núcleo (vv. 602-634) en el que el tiempo comienza a apremiar, dada la proximidad del prendimiento de Cristo. Los apóstoles ven partir al Mesías con tristeza; el final del auto se hace explícito y concluye con un canto del salmo 112, el *laudate pueri dominum*, que enfatiza más todavía el vínculo del auto con la liturgia.

Para la representación del auto se necesitaría un mínimo de 16 actores, si entendemos que ninguno de los huéspedes está presente en la escena del lavatorio y que los dos actores que interpretasen al padre y al hijo, podrían doblar papel e interpretar a los dos ángeles. Hay que tener en cuenta que de los dieciocho personajes que forman las *dramatis personae*, 7 actúan de comparsas mudos (Andrés, Matías, Bernabé, Pablo, Tomás y los dos Ángeles). Con todo, son muchos actores sobre el escenario, principalmente si reparamos en que, como afirma Díez Borque (1978: 300), hacia 1585 el número de actores de los que constaba una compañía de título era de 13 a 14, número que se fue ampliando paralelamente al desarrollo de la comedia.¹²¹ Así las cosas, podría pensarse que para representar a las comparsas el autor de comedias hubiese podido recurrir a actores no profesionales.

Los personajes de *La cena* tienen raíces narrativas. Trece de ellos son personajes histórico-bíblicos, mientras que la familia de huéspedes constituye personajes genéricos y los dos ángeles entidades espirituales. Afirma Flecniakoska (1961, 302) que el *Nuevo*

¹²⁰ De aquí en adelante, citaremos las acotaciones a las que hagamos referencia mediante la abreviatura 'acot.', precedida del número del verso que la antecede en el texto.

¹²¹ Por su parte Flecniakoska (1961: 300) apunta exceptualmente a quince actores para las compañías importantes, o lo que es lo mismo, para las que escribían los dramaturgos más afamados.

Testamento proporciona pocos personajes a los autos religiosos, a excepción de Jesús y la Virgen, seguidos de san Pedro y san Juan Evangelista, aunque con mucha menor presencia.¹²² El *Auto de la cena* encaja perfectamente con esta línea trazada ya que, indiscutiblemente, la figura de Cristo se erige como personaje principal. Esta afirmación viene avalada tanto o más que por la extrema devoción que todos los personajes le profesan, como por la clara focalización del dramaturgo, que convierte su figura en el centro de toda acción y diálogos. En la misma línea, debemos interpretar el no menos significativo dato de las intervenciones que realiza, que suponen el 50% del total de versos que componen el auto. Tras Cristo se encuentra san Pedro (18%) y san Juan (10%).

Hechas estas consideraciones acometeremos el estudio de los personajes de *La cena*, prestando especial atención a Cristo, eje articulador que, incluso en las escenas en las que no está presente, se erige como protagonista monopolizando las intervenciones del resto de personajes.

Por su carácter histórico-bíblico, la caracterización de Cristo como personaje estaba determinada de antemano; el dibujo que nuestro auto hace de su figura sigue perfectamente los atributos con los que se le ha representado tradicionalmente, de manera que, tanto la autocaracterización como la heterocaracterización que perfila al personaje apunta en la misma dirección sin que en ningún momento se den informaciones contradictorias. Entre los atributos que lo caracterizan subrayamos su naturaleza divina (vv. 12, 31, 98); su condición de guía, intercesor y redentor (vv. 68, 33, 269-272) y, finalmente, uno de los rasgos privilegiados por el dramaturgo, su humildad (vv. 466-476). Pero, sin duda, el rasgo que mejor caracteriza a Cristo, el más importante desde el punto de vista de la finalidad de la pieza, es su condición de guía y maestro, ejemplo para el cristiano. Para la comunidad cristiana Cristo es el supremo maestro, el único que pudo decir a la humanidad entera: «yo soy el Camino, la Verdad y la Vida» (Pérez-Rioja, 1997: 145), es decir, representación de Cristo que corresponde con la iconografía del sumo sacerdote, vinculada desde el arte bizantino con la comunión de los apóstoles y con la celebración del santo oficio con la asistencia de dos ángeles (Réau, 1996: 44), como ocurre en el auto. Ya hemos señalado un ejemplo de ese valor de guía que se le supone a Cristo, y hemos visto en el último fragmento transcrito cómo él mismo se declara

¹²² En el *Códice de autos viejos* parece observarse la misma tendencia. Mercedes de los Reyes (1988: 910-18) aporta una útil lista en la que ofrece una clasificación de los personajes, junto al número de veces que los dramaturgos han puesto en escena una determinada figura. En esa nómina podemos observar cómo los personajes del *Antiguo Testamento* y los alegóricos superan con creces a los del *Nuevo*.

abiertamente maestro para los demás. En este sentido, resulta altamente significativo la desviación que con respecto a la fuente se produce, pues si bien el dramaturgo recurre al mismo ejemplo del siervo y el señor que aparece en el texto bíblico (*San Juan*, 13,16), introduce una significativa variación, pues en esta se habla de la igualdad entre el enviado y quien envía, y en nuestro auto la igualdad se establece entre el que enseña y el discípulo enseñado (vv. 475-76). No es este el único momento en el que Cristo se autoproclama maestro, cuestión esta sobre la que no insistiremos puesto que los ejemplos hacen legión (vv. 229-236, 31, 237, 402), pero sí la completaremos con una idea fundamental en la que reside la concepción ideológica que presenta el auto, y es la reiterada identificación de Cristo con el pan, bien directa o metonímicamente (vv. 78, 512, 520). Como maestro de maestros, Cristo es portador de una doctrina (v. 41) de la que el dramaturgo, siguiendo las directrices emanadas de Trento, selecciona unos conceptos y no otros. En ese mensaje cristiano, el sacramento de la Eucaristía tiene un lugar privilegiado. Sobre este particular volveremos en las conclusiones finales.

El personaje de Cristo privilegia tres de entre todos los discípulos presentes en la cena: Juan, Pedro y Judas, y son, precisamente, las palabras de Cristo las que informan mínimamente sobre ellos Juan es el primero para Cristo y de ese modo lo distingue sirviéndole a él primero (vv. 191-92); a Pedro, por su parte, lo anuncia como primera piedra de la futura Iglesia (vv. 313-16), aunque en el relato neotestamentario de la cena no hay ninguna referencia en esa dirección. La preferencia de Cristo por Juan y Pedro se traduce en el auto, como ya se ha indicado, en el número de intervenciones que llevan a cabo, pero también en que, dentro del esquematismo que caracteriza a todos los personajes, son los únicos que además de su devoción por Cristo, expresan otro sentimiento, el temor y la congoja producido por los augurios de muerte de su maestro.

Finalmente Judas. Uno de los procedimientos con los que cuenta un dramaturgo para generar tensión en el espectador consiste en suministrar información de acontecimientos futuros. No obstante, aquí el recurso pierde efectividad por tratarse de una historia conocida por todos. Judas se caracteriza como traidor y cobarde sin que el dramaturgo explote un posible conflicto interior en el personaje ni sus motivaciones.

En relación al resto de personajes, y sin ánimo de extendernos demasiado, tan solo haremos una puntualización que a nuestro modo de ver puede resultar relevante sobre la familia de huéspedes que aparece en el auto. Escribe Hess (1976: 46) que en el teatro religioso con mucha «frecuencia las personas de baja condición social son los sujetos de

las comicidad burlesca y chabacana» y, en efecto, así venía siendo tradicionalmente, pero en los personajes humildes del auto de *La cena* no reside ni un ápice de comicidad, todo lo contrario. Fuera de su pobreza y su oficio, no hay rasgos físicos ni psíquicos que los caractericen más allá de su respeto y adoración por la figura de Cristo. Al igual que ocurre con el resto de los apóstoles, de los que trataremos sucintamente en las siguientes líneas.

En resumen, las relaciones que se establecen entre los personajes del auto son, con la única excepción de lo esbozado sobre Judas, relaciones de correspondencia, no de contraste, con lo que no podemos hablar en ningún caso de la presencia de conflicto en nuestro auto.

No suele ser habitual en los estudios críticos de los autos, reparar en el análisis del tiempo, probablemente a causa de la brevedad que los caracteriza, la continuidad que una representación en un acto exige y por la abstracción que, en el caso de los autos sacramentales alegóricos, es característica en ellos. A pesar de ello, haremos unas breves consideraciones al respecto. El tiempo referencial del *Auto de la cena* es muy concreto, la noche del Jueves Santo el año de la muerte de Cristo, por lo tanto nos hallamos ante un tiempo histórico que se concreta, escénicamente, siguiendo una continuidad lineal que circunscribe la acción a unas pocas horas. Pese a que el tiempo de la representación y el tiempo de lo representado no suelen coincidir, sí podemos afirmar que, en el auto que nos ocupa, ambas concepciones temporales están muy próximas; los tránsitos de una escena a otra no implican ningún tipo de elipsis, más bien podríamos concluir que la acción se desarrolla casi *a tiempo real*.

Junto al tiempo escénico nos encontramos con dos tiempos extraescénicos: el del recuerdo en la rememoración de Pedro y Juan de sucesos relacionados con Jesús en un tiempo anterior —«aquella jornada varia...» (v. 122), «cuando multiplicó/ el pan para tanta gente» (vv. 128-29)—, y un tiempo proyectado hacia el futuro que se percibe desde la duplicidad inherente al tema. Con esto queremos decir que si de un lado la futura muerte de Cristo se percibe como una suerte de *fatum* que va recortando su vida en la tierra (v. 549-50) —idea que por repetida introduce cierto apremio en los acontecimientos—, de otro, el tiempo futuro queda establecido positivamente, en el sentido de que su Pasión y muerte se lee como una promesa de salvación y gloria (vv. 271-72). Poniendo en relación la dimensión temporal con el ritmo dramático del auto hay que añadir que muchas de sus escenas —el lavatorio y la institución del sacramento— resultan extremadamente morosas y se aproximan en gran medida, en cuanto a estructura se refiere, a los ritos y ceremonias

litúrgicas; de alguna manera, y tomando prestadas palabras de Spang (1991: 226), podemos interpretar que este tipo de escenas funcionan como una suerte de atisbos de eternidad.

No tenemos noticia de cuándo pudo representarse este auto, aunque por la materia que trata, es probable que se compusiese para ser representado en la fiesta del Corpus; sin memoria de apariencias ni ningún otro tipo de documentación, los únicos datos de los que disponemos para el estudio de la posibilidad escenográfica son las referencias que nos proporciona el dramaturgo en forma de acotaciones explícitas (cuadro 4) y las que están insertas en el texto. En lo que sigue, intentaremos llevar a cabo una hipótesis de reconstrucción de la puesta en escena del auto, atendiendo a la información que nos facilitan ambos sistemas. Empezaremos con algunas consideraciones sobre el espacio. En la primera palabra del auto encontramos ya una indicación que nos ubica el comienzo de la acción: el exterior de una casa. La pareja de huéspedes se encuentra fuera de la vivienda, y como se deduce de las palabras de la mujer («yo quiero entrarme de aquí / y ver lo que dentro pasa» vv. 21-22, nos encontramos ante un doble espacio exterior-interior al que se alude en varias ocasiones (vv. 105, 110, 111, 80 acot.). La mención a esta puerta sugiere una decoración que reprodujese de algún modo la casa, o bien esta fuese parte del decorado verbal, eso si pensamos en una escena múltiple horizontal sobre un tablado. Otra posibilidad sería que el auto se hubiera representado sobre dos carros, uno para el exterior de la casa, otro para el interior, comunicados ambos mediante una suerte de pasarela que hiciera posible el paso de los personajes de un espacio a otro; en esa pasarela tendrían lugar, probablemente, el encuentro entre los apóstoles y los huéspedes antes de entrar en la casa (vv. 81-112). A partir del estudio de Shoemaker (1957), deducimos que el auto de *La cena* no requeriría esta última técnica escénica mayoritariamente empleada en casos en los que los espacios dramáticos estuviesen más alejados entre sí. Los dos espacios de nuestro auto están muy próximos entre sí y bastaría con apelar a la imaginación del espectador para la construcción, fundamentalmente, del exterior, pues la mayor parte de la obra ocurre en el interior de la casa y requiere ciertos elementos de atrezzo que debían de estar en escena antes de que comenzase la representación (mesa, sillas, vasos, cuchillos, platos...). En definitiva, un espacio exterior desnudo de elementos y uno interior que incluye accesorios emblemáticos que contribuyen a la creación de una atmósfera litúrgica (el pan y cáliz). Estos elementos y la

acción que tiene lugar en el interior de la casa proponen una división espacial circunscrita por una parte al ámbito profano, y por otra al sagrado.

Terminaremos nuestro análisis con algunas consideraciones acerca de las acotaciones que nos informan sobre el movimiento escénico, el vestuario y la utilería. En comparación con la colección de autos que componen el *Códice de autos viejos*, de las que solo dos de las 96 piezas rondan la veintena de acotaciones explícitas, siendo las más numerosas las que integran entre 6 y 10 acotaciones (Reyes Peña, 1988: 966), *La cena* presenta abundante número de ellas como puede observarse en el cuadro que sigue:

ACOTACIONES EXPLÍCITAS DE LA CENA¹²³

1. *Sale el Huésped y su Mujer*
2. *Vase la mujer del Huésped*
3. *Vase el Huésped. Sale Cristo y los doce Apóstoles con él*
4. *Llegan san Pedro y san Juan y llaman a la puerta del Huésped*
5. *Allega el hijo del Huésped y échase a los pies de Cristo*
6. *Vase Cristo y los apóstoles, y sale san Pedro y san Juan*
7. *Vanse y sale el Huésped y la mujer y ponen la mesa*
8. *Sale Cristo y los doce Apóstoles*
9. *Pone la mesa el Huésped y ayuda san Felipe y san Andrés y Santiago y san Juan*
10. *Ase Cristo de los manteles y siéntanse todos*
11. *Alarga Judas la mano y métela en el plato*
12. *Aquí da Cristo al hijo del Huésped la túnica morada y quédase en una blanca y ciñese una toalla*
13. *Aquí salen dos ángeles con una bacia de agua con que lava los pies a los apóstoles*
14. *Ahora san Pedro ha [de] meterse entre los pies de Cristo y Cristo se los tiene con las manos*
15. *Besa Cristo los pies de san Pedro*
16. *Aquí acaba de lavar a san Pedro y lava a san Juan*
17. *Aquí lava Cristo un apóstol de los que no hablan y en acabando lava al apóstol Diego*

¹²³ Debido a la brevedad de los autos religiosos de la colección, hemos recogido el total de acotaciones que aparecen en ellos. No procederemos del mismo modo cuando abordemos el estudio de las comedias con un volumen de indicaciones explícitas mucho mayor.

18. *Aquí llega Cristo los pies de Judas mucho*
19. *Lava Cristo a otros dos apóstoles que no hablan los pies y luego a san Bartolomé*
20. *Ahora se tornan a sentar todos a la mesa*
21. *Sacan los apóstoles uno[s] pañizuelos y límpianse*
22. *Aquí estituye Cristo el santo sacramento*
23. *Toma Cristo un panecito y hácele doce partes y le va dando a los apóstoles y luego de beber con un cáliz*
24. *Aquí se recuesta san Juan al lado de Cristo y dice Cristo*
25. *Vase Judas*
26. *Aquí se levanta Cristo de la mesa y los apóstoles lloran porque se va su maestro*
27. *Vase Cristo y bajan todos las cabezas y los discípulos que quedan se despiden unos de otros*
28. *Aquí cantan laudate pueri dominum*

De estas 28 acotaciones, 9 indican entrada y salida de personajes, mientras que 21 apuntan al movimiento de los actores, siendo en algunos casos una combinación de distintas informaciones (nº 7 y 12). Canet y Sirera (1986: 118) afirman que un nutrido grupo de acotaciones apunta a una obra que no fue compuesta para ser representada por actores profesionales. No obstante, también sería plausible pensar que el auto fue escrito por un dramaturgo no profesional que tenía un conocimiento limitado de las capacidades interpretativas de los actores o bien, que fue compuesto en un momento previo a la profesionalización de las compañías de actores, lo que explica indicaciones accesorias para un actor con oficio que sabría adaptar su actuación al contexto dramático.

Sobre utilería las acotaciones nos proporcionan bastantes datos que apuntan a una puesta en escena simple y nada aparatosa: una mesa, sillas, manteles y accesorios para una modesta cena (vv. 159-64). Entre todos ellos destacaremos la presencia del cáliz y del «panecito» (nº 23), por su valor simbólico y la bacía con agua (nº 13), por tratarse de un objeto imprescindible y no menos simbólico para que se produzca el lavatorio de pies. Por último, queremos llamar la atención sobre la única referencia al vestido que se halla en el auto y que permite que Cristo, ritualmente, mude de traje: la tunicela blanca y la morada (nº 12), un cambio de indumentaria que, sin matiz cromático, se halla presente en el texto bíblico (*San Juan*, 13:4-5).

4.1.2. La secuencia de milagros en el *Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos*: el prelude de la exhibición hagiográfica

En el *Evangelio de Mateo* (16: 4), Jesús se pregunta: «¿Por qué esta generación [los fariseos] pide un prodigio?». Tanto en tiempos de Jesús como en la Edad Media la imaginación popular necesitaba milagros. En opinión de Réau (1996: 375), fueron los humanistas y los reformadores del siglo XVI los primeros en reaccionar contra la creencia de estos prodigios. No obstante, los decretos del Concilio de Trento y la reorganización de la Iglesia Romana no fueron sino los cauces del río de la santidad (Balderas Vega, 2007: 319). Y aludir a la santidad es, al menos en el imaginario popular, aludir al milagro.

El Jesús histórico realizó diversas acciones a favor de enfermos o endemoniados que aparecen recogidas en los Evangelios, y este auto escenifica de forma muy elemental cuatro milagros sin que ello implique ningún tipo de efectismo o aparatosidad: la curación de un ciego,¹²⁴ de un sordo, de un mudo y de un endemoniado. La acción transcurre en 576 versos compuestos por redondillas (78.5%) y tercetos encadenados (21.5%). Al igual que *La cena* tampoco este auto presenta ningún tipo de fragmentación, lo que lo sitúa en la misma línea que aquel. La presencia de un metro italiano constituye una diferencia sin que este dato cambie en nada la ubicación cronológica a la que apunta la métrica, ya que, si la redondilla simple, como ya se ha dicho, es el metro más utilizado en el tercer periodo (1575-1587), la presencia de metros italianos es también abundante en ese arco temporal.¹²⁵

El explicativo título de la obra avanza la importancia que los milagros adquieren en la obra. Estos se encuentran enmarcados por una primera escena de disputa entre los dos rabinos, caracterizada por largos parlamentos, y un último bloque conceptual constituido por un monólogo de Cristo en el que se reproduce con mucha fidelidad el sermón de la montaña. Siguiendo el criterio basado en las entradas y salidas de personajes –en este caso concreto solo podemos hablar de entradas– la estructura de la acción queda plasmada en lo que sigue:

¹²⁴ *La historia evangélica del capítulo nono de san Joan*, de Sebastián de Horozco, comparte con nuestro auto varios de sus protagonistas (Cristo, un ciego y dos rabíes), sin embargo, no tiene mayores puntos de contacto.

¹²⁵ Recordemos que, según Morley y Bruerton, y para el caso de Lope, esta estrofa decayó después de 1595.

CUADRO 3. ESTRUCTURA DE LA ACCIÓN

ESCENA	VERSOS	PERSONAJES	UBICACIÓN
1	1-231	(Rab. 1, Rab. 2)	Un camino
2	232-274	(Los mismos, un ciego, un sordo y un mudo)	Un camino
3	275-383	(Los mismos, dos hombres y un endemoniado)	Un camino
4	384-580	(Los mismos, Cristo, san Juan san Pedro y tres hombres)	Un camino y un monte

Dividimos en 4 niveles de acción o escenas, considerado como una sola la constituida por las entradas de los personajes que esperan el milagro de Cristo, debido a su brevedad y semejanza, y a que constituyen una mínima unidad temática y de acción. Cosa distinta es la escena 3, cuyas características nos parece que tienen entidad suficiente para ser independiente. En el primer núcleo los dos Rabinos debaten sobre las consecuencias que la llegada de Jesús tiene, sobre la naturaleza de sus virtudes y poderes y, en consecuencia, sobre si es el Mesías profetizado en la antigua ley. Según la creencia cristiana el *Antiguo Testamento* tenía validez independiente solo hasta el nacimiento de Cristo; llegado este, aquel era verdadero solo en la medida que profetizaba o prefiguraba los acontecimientos de la nueva ley. Este axioma que cristaliza en muchos autos posteriores mediante el mecanismo alegórico aparece en *El milagro* dialogizado, lo que se traduce dramáticamente en estatismo, o lo que es lo mismo, en falta de acción. En el evangelio de san Juan aparece la idea de que «las señales» que hace Cristo, es decir, los milagros, contribuyen a la adhesión de seguidores con la consecuente amenaza que eso implica para la ley antigua (*San Juan*, 11: 45-49). Podría ser a partir de este pasaje que el autor de nuestro auto recrea una conversación entre dos representantes de dicha ley con la particularidad de que uno de ellos se declara abiertamente partidario de Jesús, mientras que el otro es un enfurecido adversario. Mediante este procedimiento, el dramaturgo hace una exposición doctrinal sobre cómo se deben interpretar las Sagradas Escrituras y sobre la misión de Cristo en la tierra. La pareja conceptual ley nueva-ley vieja, con los argumentos encontrados que de ellas surgen, introduce un mínimo de tensión dramática,

aunque muy desdibujada como consecuencia de los largos parlamentos en los que ambos aducen sus razones. Cristo considerado un novelero, un fingidor, un destructor que amenaza al pueblo; la lectura literal de las Escrituras en estrecha relación con la preeminencia de la ley Antigua, frente a la concepción de Cristo como verdadero mesías, como modelo de virtud y santidad, como un bien para el pueblo y la lectura alegórica de las Escrituras en relación con la ley Nueva, ilustran esquemáticamente la dialéctica que se produce en la primera escena.

Tras este diálogo entran en escena los lisiados (núcleo 2), produciéndose escenas paralelas. Por un lado los rabinos que, a un lado del tablado, se convierten en espectadores privilegiados de los movimientos de los enfermos; solo en la escena siguiente ambas acciones, aunque mínimas, se ensamblan. La unidad de esta escena viene dada por el objetivo común que los une: conseguir que Cristo obre en ellos el milagro, de ahí que salgan a su encuentro en el camino.

La escena 3 arranca con una voz desde el vestuario (v. 271 acot.) que anuncia la llegada de un endemoniado custodiado por dos hombres. El maniqueísmo entre bien y mal característico de este tipo de composiciones religiosas está en nuestro auto mínimamente apuntado en esta escena en la que, indirectamente, las fuerzas del bien representadas por Jesús se oponen, vicariamente mediante el endemoniado, a las del mal y su máximo representante, Satán. El demonio habla siempre en el cuerpo que atormenta (vv. 350-51) y desde esa envoltura se postula enemigo del hombre y de la doctrina de Cristo (vv. 341, 46, 148). Desde el punto de vista doctrinal, el auto se hace eco de la pérdida naturaleza divina de Satán, que fue expulsado del cielo por su rebeldía (vv. 306-07 y 331), así como de su odio por los hombres; como él pecaron, pero ellos tuvieron una segunda oportunidad gracias al sacrificio de Cristo. Es, por lo tanto, el enemigo por antonomasia de la salvación universal, y el hombre debe estar prevenido contra él (vv. 360-64).

La escena 4 se convierte en multitudinaria, pues la última entrada de un grupo de 6 personas se suma a los que ya están en ella, conformando una congregación que conviene a lo que a continuación tiene lugar. La configuración de esta última parte permanece estable, aunque sí convendría segmentarla en dos partes. En la primera de ellas Cristo efectúa las sanaciones y el exorcismo, y se caracteriza por una manifiesta simetría en la acción en la que los enfermos, vicariamente el endemoniado, demandan a Cristo socorro. A este esquema siguen cinco imperativos versos de Cristo que se hacen eco de

las capacidades curativas de su palabra (v. 47) que da pie a la reacción de los cuatro beneficiados, siguiendo una nueva pauta simétrica: prosternación del personaje y reconocimiento del poder de Cristo, de su divinidad o de su piedad y virtud; la creencia en su grandeza de Cristo, potenciada por medio de la admiración y reconocimiento del Rabino 2, que refuerza la opinión de los curados.

Por lo que respecta a la segunda parte, y desde un punto de vista dramático, este segmento resulta muy deficiente. Si las dos intervenciones previas de Cristo estaban marcadas por un tono predicativo, en esta, y contribuyendo a ello el cambio a tercetos, su intervención se vuelve homilítica debido a que se circunscribe estrictamente a la escenificación del mítico sermón de la montaña. Nuestra pieza, que sigue muy de cerca la letra de *Mateo* (5-7),¹²⁶ se sirve de una serie de 41 tercetos encadenados que solemnizan el discurso de Cristo y lo distinguen del resto de personajes, confiriéndole así la entidad y gravedad que la situación requiere. La función dramática de esta estrofa, tan adecuada al didactismo que persigue la pieza es, desde el punto de vista formal, uno de los pocos rasgos que comparte nuestro auto con los planteamientos de la llamada Comedia Nueva, sin que por ello haya que pensar que se encuentra próximo a su influjo; en cualquier caso, es digno de mención, sobre todo si lo comparamos con las intervenciones de Cristo en el *Auto de la cena*, en las que no aparece ningún cambio.

Resumiendo, la estructura de la acción parece evidente. La 1 y 4 sirven de marco a las 2 y 3. Si aquellas conllevan la carga doctrinal, y por consiguiente, resultan mucho más fijas y exhiben mayor densidad verbal, estas se caracterizan por un mayor movimiento escénico, réplicas más ágiles y mucha más gestualidad –piénsese, por ejemplo, en la mímica que implica la representación del ciego y el mudo, o en los aspavientos y forcejeos entre el endemoniado y sus custodios. También son las escenas centrales las que mayor tensión dramática aportan: la oposición conceptual de las fuerzas del bien y del mal y un atisbo de lucha interior en el hombre poseído por el demonio (vv. 372-84), que gracias a la intervención de Cristo será exorcizado. Con todo, el conflicto es prácticamente inexistente, con lo que, en definitiva, en el auto prevalece la concepción estática y expositiva sobre la visión dramática.

Las *dramatis personae* de este auto son 14, de las cuales 4 son comparsas mudos (tres hombres y san Juan). A excepción de la escena número 2, en la que los personajes

¹²⁶ También aparece, aunque con menor extensión, en (*Lucas* 6:20-29; 1:45 y 14:15).

salen uno detrás de otro, y en el mismo orden en que aparecen en la lista inicial, las figuras salen en grupos de 2, 3 y 5; de forma acumulativa van llenando el escenario, de manera que en este caso la práctica del doblete resulta imposible.

La temática de la obra determina la tipología de los personajes. En este caso, nos hallamos ante figuras histórico-bíblicas del *Nuevo Testamento*, Cristo, los dos apóstoles que lo acompañan, a los que hay que añadir personajes genéricos como los rabinos, los lisiados, el endemoniado y los hombres.

No merece la pena detenerse en los apóstoles, pues apenas intervienen. Tampoco el ciego, el sordo y el mudo revisten demasiado interés, desde el punto de vista dramático, aunque sí el anónimo dramaturgo ha tomado en cuenta las curaciones de hombres más habituales en el *Nuevo Testamento*: ciegos, sordos, poseídos y leprosos (Réau, 1996: 386-96). Los personajes del auto, más allá de sus respectivas deficiencias físicas, carecen de rasgos personales. Aunque resulta difícil de asegurar, no se deduce del texto que la gestualidad que los acompaña tuviese connotaciones cómicas. Si como dice Hess las deficiencias físicas son un campo abonado para la creación de situaciones risibles y han sido repetidamente explotadas por los dramaturgos en sus piezas religiosas (1976: 133-55), no creemos que en este caso se cumpla este rasgo. Pese a que Cristo tan solo interviene en cinco ocasiones, pronuncia 149 versos (12,3 %), su importancia es indiscutible, puesto que toda la *acción* gira en torno a su persona: la disputa de los rabinos versa sobre él y la presencia de los lisiados y el endemoniado está en función de su aparición. Tras su llegada, obra los milagros y se eleva significativamente sobre un monte desde el que hace público su mensaje. Las palabras de los lisiados y del Rabino 2 hacen un dibujo del personaje de Cristo que, si bien toca tangencialmente otros atributos (virtuoso, justo, humilde), ponen el acento en su poder redentor (v. 76) y en su capacidad para obrar milagros, siendo esta última la que parece querer destacar el anónimo dramaturgo. La curación de los enfermos, por un lado, y el sermón, por otro, son las dos vías mediante las que Cristo gana adhesiones en este auto.

Desde el punto de vista de la posible recepción de la obra, hay que tener en cuenta que si bien la gente sencilla podría relacionar los milagros escenificados de Cristo con otra serie de milagros obrados por los santos, otros entenderían estos como signos anticipadores de la vida eterna, del reino de Dios (Floriastán, 1991: 47-48). Dado el carácter popular de la obra, sin complicaciones teológicas ni excesos intelectuales, parece plausible entender que la intención estaba más cerca de la primera posibilidad que de la

segunda. Por otro lado, la importancia dada a los milagros en este auto entroncaría con el auge que la comedia de santos, que con sus intervenciones milagrosas, estaba cobrando desde el último cuarto del siglo XVI, y explicaría, a su vez, su inclusión entre un repertorio compuesto por obras de este género.

Anteriormente, hemos apuntado un cierto planteamiento maniqueísta entre las fuerzas del bien –representadas por Jesús– y las del mal, encarnadas en el endemoniado. Lejos de las representaciones medievales del eterno enemigo de Dios, el envoltorio humano permite dar voz a Satán sin caer en ridículas representaciones, quizá intentando evitar cualquier atisbo de comicidad. Este esquema regido por la cosmovisión polar entre el *principium boni* (representado por Dios) y el *principium mali* (representado por el diablo), se cimienta sobre los discursos confrontados de uno y otro (vv. 46, 148, 341, 98-99, 178, 282-83), que desde la perspectiva del Demonio, tiene como origen su envidia e intento de igualarse a Dios, uno de sus rasgos más acusados. El enfrentamiento entre Cristo y Satán no se realiza de forma directa, ya que la naturaleza humana coexiste en ese cuerpo y Cristo no podría nunca aparecer perjudicando a un hombre inocente; al contrario, la presencia del poseso tiene mayor efectismo y fuerza que la del resto de lisiados, ya que se presenta como vehículo que constata y refuerza el poder de Cristo, quien lo rescata del mal y lo encauza hacia la salvación, demostrando así que su poder no se limita a curaciones físicas, sino que salva, en este caso, lo que para el católico era más importante, el alma. No es casual, entonces que sea él quien figure en el título y que de entre todos los lisiados sea el que mayor porcentaje de versos pronuncia, 6'2 del total, frente al 2'3 del ciego, el 1'5 del sordo y el 0'1 del mudo, lógicamente, que se ciñe a los versos que pronuncia al recuperar el habla.

Nuestro análisis de los personajes quedaría trunco si no abordásemos las dos figuras con mayor número de intervenciones en el auto, los rabinos. La estructura maniqueísta es, en esta primera escena que protagonizan, mucho más evidente. En ese *agón* inicial, marcado por largas intervenciones –una media de 17 versos por intervención para el Rabino 1, y 18 para el Rabino 2–, se establece la oposición fundamental, la contraposición de dos leyes, o lo que es lo mismo, la hegemonía de una sobre otra. En relación con esto último, debemos tener en cuenta, para una interpretación cabal del auto, el contexto de tensión racial que se estaba produciendo en el momento de composición de la pieza. El planteamiento ideológico que subyace en el auto está condicionado por la contextura social. En ese sentido, la oposición entre el bien y el mal, donde Cristo es el

representante de la primera noción y el demonio de la segunda, se hace extensible a la oposición que se produce entre ambos rabinos, donde el Rabí 1, como representante de los judíos que se niegan a abandonar su fe, es identificado con el mal –lo que cristaliza en el auto mediante una reiterada descalificación–, y el Rabí 2 con el bien, ya que desde el principio se muestra predispuesto a aceptar a Cristo y termina convirtiéndose en uno de sus seguidores.

Como opositor de la nueva ley, y por tanto, de quien la trae consigo, el Rabino 1 aparece bajo los atributos del egoísmo y de la envidia. Excusándose en el bien común, a cuya consecución está obligado por su oficio, propone atajar la amenaza que para el sistema establecido supone la venida de Cristo. Viendo crecer la influencia de este entre su gente, se nos dibuja como un ser indignado y enfurecido con lo que sucede a su alrededor. Es precisamente el temor a perder su poder y control sobre el pueblo lo que lo desespera, haciendo de él un personaje caracterizado por cierto grado de crispación. Por otro lado, la acusación de su compañero de ser envidioso e interesado cumple con la clara función de desacreditar ante los espectadores a un personaje que insiste una y otra vez en descalificar al Mesías (vv. 35-36 y 41-42). Además de estos rasgos, nos queda por tratar uno que, en nuestra opinión, es el más llamativo: su incredulidad. En un primer momento podríamos pensar que su descreimiento es el punto de arranque de una situación que, con el desenvolvimiento del auto iba a modificarse. Su compañero no logra cambiar su opinión. Cabría pensar que tras presenciar los cuatro milagros de Cristo, se produciría el cambio, pero el Rabino 1 se muestra impertérrito ante los prodigios de los que está siendo testigo. Podríamos pensar que la adhesión se lograría tras el convincente sermón de la montaña y, sorprendentemente, cuando este finaliza y el resto de personajes, que valga decir estaban ya convencidos de la grandeza de Cristo, declaran su lealtad y su propósito de convertirse discípulos, el Rabino 1, con palabras que sirven de broche al auto renuncia a seguir a Cristo (vv. 574-75). Menos interesante que la figura que acabamos de tratar es su igual en la disputa, cuya principal función es poner el acento en los móviles malintencionados y egoístas de su contrincante con el fin de desautorizar sus razonamientos. Por lo demás, perfectamente podría formar parte de los incondicionales que aparecen en el *Auto de la cena*, con los que comparte su querencia por Cristo. Como ellos ensalza sus excelencias y cree que es el redentor profetizado, pero a diferencia de aquellos, tanto el Rabino 2 como el 1, exhiben una capacidad retórica, en su acepción de persuasión mediante palabras y razonamientos, de la que el resto carece.

El enfrentamiento entre ambos rabinos funciona, en definitiva, como un modo de exposición doctrinal en el que, fundamentalmente, se abordan contenidos de la historia sagrada relacionados con el carácter mesiánico de Jesús, que pasan por la transmisión y defensa de uno de los cuatro sentidos bíblicos tradicionales utilizados por los teólogos para comentar la Sagrada Escritura, el alegórico.¹²⁷

En cuanto al tratamiento temporal del auto hay poco que decir. La acción transcurre en aproximadamente 2 o 3 horas, y lo hace de forma ordenada y lineal, remitiendo al tiempo histórico del *Nuevo Testamento*. La condensación de la acción en un lapso tan breve hace que la historia resulte un bloque compacto, que transmitiría al hipotético espectador una impresión de coherencia con un plus de *realidad*, pues, al igual que la pieza previamente analizada, el tiempo ficcional está muy próximo al tiempo escénico, esto es, al tiempo real de duración de la representación.

El argumento requiere de un único espacio, un camino, del que tenemos la primera referencia en una acotación interna (v. 233) y al que se vuelve a aludir más tarde (v. 272); casi al finalizar la pieza, conocemos por Cristo que el camino está ubicado en las inmediaciones de la ciudad (v. 573). La ausencia de referencias espaciales induce a pensar en un decorado muy sencillo; la única indicación que apunta a la puesta en escena alude al monte en él que Cristo proferirá su sermón, visualizándose así el simbolismo, varias veces expresado, de la altura espiritual de Dios (vv. 93-94; 153; 166), procedimiento de raigambre medieval que continuaba vigente en la puesta en escena en carros o tablados, y que pasa a las representaciones en corrales (Ruano de la Haza, 1989: 88). He aquí la lista de acotaciones explícitas de este auto:

ACOTACIONES EXPLÍCITAS DE *EL MILAGRO*

1. *Salen dos rabíes*
2. *Entra el ciego y dice*
3. *Entra un sordo y dice*
4. *Entra un mudo haciendo señas*
5. *Dice un hombre desde el vestuario*
6. *Sácanle asido al indimoni[ado]*

¹²⁷ Como es sabido, los cuatro sentidos a los que nos referimos son el literal, el alegórico, el moral y el anagógico.

7. *Entra Cristo y san Pedro y san Juan y gente que le sigue para ver el milagro y sermón que Cristo hace*
8. *El hombre*
9. *Hace señales el mudo*
10. *Híncase el mudo de rodillas*
11. *Híncase de rodillas el endemoniado*
12. *Híncase de rodillas el sordo*
13. *Híncase de rodillas el ciego*
14. *Aquí sube Cristo al monte a predicar y la gente se queda al pie del monte sentadas. Han de subir con Cristo, san Pedro y san Juan*

Las acotaciones aquí recogidas se reducen a marcar las entradas y salidas de las figuras y el movimiento de estas sobre el escenario, estando completamente ausentes las instrucciones relativas a la interpretación de los actores. Para terminar conviene señalar que tampoco las acotaciones implícitas del texto son muy orientadoras, pues se reducen básicamente a salidas y entradas, y alguna indicación de gestualidad. Aunque, como se ha indicado, una de ellas apunta a la necesidad del uso de un «monte» como elemento escénico.

4.1.3. Un ejemplo de transición: la *Comedia a lo divino sobre la envidia que tuvo lucifer de haberse Dios humanado*

En la misma línea que los dos autos que hemos analizado, *La envidia* consta de 675 versos y a diferencia de aquellos, está compuesto mayoritariamente en quintillas (91%). Sin embargo, esta breve pieza presenta una estructura externa dividida en cuatro jornadas que, al menos formalmente, la separa de aquellas. En este sentido ya hemos mencionado el hecho de que algunas de las obras dramáticas compiladas en el llamado *Manuscrito de 1590*, coetáneo a que nos ocupa, contiene obras que, por un lado, tienen la doble nomenclatura de comedia y auto, y por otro están divididas en dos, tres y cuatro jornadas. Tal es el caso del *Auto de la degollación de san Joan*, la *Comedia séptima y auto para representar del martirio de san Lorenzo* o el *Auto sacramental y comedia décima delicado y muy subido de buena y santa doctrina*. La división de nuestro auto en jornadas que corresponden más bien con escenas o bloques de acción, podría responder

al intento de separar el cuerpo del texto en función de las necesidades de representación, por ejemplo en el marco de una procesión en la que se efectúan una serie de paradas en las que se representaría una parte del auto; corresponder a un momento de producción dramática, concebida como un campo de ensayo, en el que se está experimentando con nuevos modelos y estructuras teatrales, y en el que se están conformando nuevos géneros; o corresponder a un intento de adaptarse a la moda de la división en cuatro jornadas de las comedias.¹²⁸ El auto sacramental y la comedia de santos son acabados ejemplos que nos atañen especialmente.

La acción de *La envidia* se sustenta fundamentalmente en la palabra y se va armando mediante el desarrollo de una metáfora basada en la estructura de un desafío en clave espiritual. Un reto a vida o muerte en el que está en juego el alma del hombre. Los bloques de acción del auto se corresponden con la división que establece el texto y presentan cierta descompensación.

CUADRO 3. ESTRUCTURA DE LA ACCIÓN

JORNADA	VERSOS	PERSONAJES	UBICACIÓN
1	1-105	(Lucifer, Belcebú, Satanás)	¿El infierno?
2	106-277	(Satanás, Belcebú, Ángel, Satán)	El mundo
3	278-596	(Humanidad, Santo Consejo)	El mundo
4	597-675	(Lucifer, Humanidad, Ángeles)	El mundo

La primera jornada consiste en un diálogo de 105 versos en el que Lucifer, advirtiendo las consecuencias que el nacimiento de Cristo, como redentor del hombre, supone a su causa, encomienda a Belcebú y Satanás que reten a la humanidad en su nombre. La jornada segunda, con algo más de extensión nos presenta al hombre en abstracto, pero en su faceta más simple: sin conciencia de haber pecado y contentándose

¹²⁸ Teresa Ferrer Valls, que dedica un estudio a una de las comedias bíblicas de nuestro corpus, considera *La envidia* un auto (2012: 170).

con las cosas más sencillas que le ofrece la vida. Tras la aparición de los enviados de Lucifer, y viéndose incapaz de aceptar el reto, se declara sin defensa, pero la ayuda celestial en forma de ángel aparece para infundirle ánimos y recomendarle que acuda al santo consejo en busca de enseñanzas que le ayuden en su batalla contra el mal. Con la aceptación del desafío concluye la segunda jornada. Tras ella principia la jornada con más concentración doctrinal de toda la pieza, razón por la que requiere de casi la mitad de versos que componen la totalidad del auto. Como las jornadas que la anteceden, esta se caracteriza por su estatismo y por un extenso parlamento expositivo de Santo Consejo que aumenta considerablemente la alta densidad de palabra de esta pieza (6.9%), seguido de un diálogo entre este y Humanidad basado en el esquema pregunta-respuesta (vv. 507 y ss., 535 y ss.). Este procedimiento de gran rendimiento adoctrinador utilizado por catecismos de la época como los de Astete y Ripalda se articula en torno a la tópica analogía de la lucha contra el mal a través de una metáfora bélica.

Armada y aleccionada, Humanidad está preparada para resistir al pecado y al mal. La indicación textual que anuncia la siguiente jornada anticipa lo que en ella tiene lugar: «Jornada cuarta y desafío», y va seguida de una acotación en que se especifica los personajes que intervienen en ella: los contendientes Lucifer y Humanidad. Es la jornada más breve de todas, y se resuelve en 79 versos en los que Lucifer hace alarde de su triunfo sobre los primeros padres y Humanidad se defiende de sus amenazas mencionando a santa Ana, lo que le concede la victoria en la lid, aunque proporcionando a la pieza un final extremadamente abrupto. El auto concluye con un coro de ángeles que entona un cántico portando la corona del valor, que remite a la *Epístola universal de Santiago* (1:12).

La envidia es una pieza profundamente estática, sustentada en torno a un único resorte –el triunfo sobre el mal y la obtención del amparo divino– y el conflicto por excelencia de las composiciones religiosas, a saber, la lucha entre el bien y el mal. Sin Satán, el agente del mal por antonomasia, no hay drama (Flechniakoska, 1961: 323). Sin embargo, la reducción a dos polos tan claramente diferenciados y el esquematismo en las dudas iniciales de Humanidad y su pronta resolución (v. 245), si bien son esencialmente conflictivos, carecen de vibración dramática. El juego de contrastes que presenta el auto está más enfocados hacia la catequización del público que a la constitución de una trama que sostenga la tensión hasta su conclusión.

La envidia es la única composición de nuestro corpus protagonizada por entero por personajes alegóricos y entidades sobrenaturales, y es también la obra que cuenta con

la nómina más exigua. Las siete figuras concretas que aparecen –al final de la obra aparece un coro de ángeles en número indeterminado– lo hacen en grupos de tres y cuatro personajes por jornada, por lo que la ocupación de actores por escena es muy baja, el 2,75%. El exiguo número de personajes se encuentra en la misma franja que la mayor parte de autos que conforman el *Códice de autos viejos*, entre siete y nueve personajes por obra, según la clasificación establecida por De los Reyes (1988: 909).

La encarnación de conceptos abstractos en nuestro teatro tiene su origen en el teatro medieval y litúrgico. Como es sabido, los autos sacramentales posteriores hacen de la alegoría un elemento estructural, pero no solo en cuanto a la aparición de personajes alegóricos, sino, más importante todavía, mediante una serie de complejas correspondencias analógicas orientadas a la explicación o exaltación del misterio eucarístico. El auto sacramental en plena madurez, pues, se construye sobre la base de un esquema alegórico. Dicho esto, no podemos vincular *La envidia* con este género, pues en él las figuras son las clásicas representaciones sobrenaturales del mal, y tampoco se hace la menor mención al tema eucarístico. La presencia de figuras alegóricas y seres sobrenaturales para representar conceptos abstractos son la esencia y razón de ser de los autos religiosos (Dassbach, 1997:124). Si bien estas encarnaciones poseen una eficiencia catequética fundamental, la unilateralidad de su caracterización no presenta grandes particularidades. No obstante esbozaremos algunas pinceladas en torno a los tres personajes que se recortan con mayor nitidez, Lucifer, Simplicidad Humana y Santo Consejo.

La pintura de Lucifer que plantea el auto, además de la tradicional envidia al hombre, pone el acento en el temor que le causa la venida al mundo de Cristo, pues cuando hacía suyas todas las almas, como consecuencia del pecado original, la llegada del Redentor puede desbaratar sus planes. Por esa razón, son reiteradas las referencias a su cobardía, tanto en boca de sus súbditos, aunque con respeto (v. 55), como sobretodo en palabras de Humanidad, que envalentonado en el duelo final, tacha a Lucifer de cobarde y gallina (v. 617), con el añadido de la despedida despavorida tras oír mencionar a santa Ana (vv. 655-66). El regocijo por el aparente e inicial éxito de su trabajo y su lamentable impotencia ante los poderes divinos sigue el esquema de tantísimas otras representaciones teatrales del Diablo de los siglos XV y XVI (Hess, 1965: 280), y su función dentro de la obra es probar la fortaleza y la fe de Humanidad, además de propiciar el despliegue de las armas con las que cuenta el cristiano para vencer al mal, pero también, el miedo de

Lucifer, así como las palabras que Humanidad le dirige, ridiculizan al máximo su figura y ofrecen una tenue nota de humor que aligera el contenido dogmático del auto.

Mucho más acentuado, aunque también respondiendo a un tópico, resulta el rasgo humorístico en Humanidad con claras resonancias de los rasgos característicos de la figura tradicional del pastor bobo.¹²⁹ Simplicidad Humana, nombre con el que aparece en la nómina de personajes y en su primera intervención, exhibe las cualidades y el característico modo de hablar del simple. Gusto por las cosas «humildes» (v. 112), llano, sin afán de riquezas, amigo de pullas (vv. 233-37), pero también sabe ser burlón e insolente en su trato con Lucifer (v. 607, 633). Sin embargo, en el núcleo doctrinal del auto, estas propiedades quedan eclipsadas por el interés que le suscita las lecciones que Santo Consejo se dispone a ofrecerle, convirtiéndose en un aplicado discípulo de este, que recuerda al pastor ignorante que introdujo Lucas Fernández, cuya principal característica era la costumbre de hacer preguntas, en este caso a un ermitaño, y escuchar atentamente sus respuestas.¹³⁰

La existencia de un discípulo lleva aparejada la aparición de un maestro, labor que Santo Consejo cumple a la perfección y que es reconocida por Humanidad en numerosas ocasiones. La aparición, en cuatro ocasiones durante la jornada, de una fórmula que alude a esta función de Santo Consejo no deja lugar a dudas del interés que el anónimo dramaturgo pone en la función adoctrinadora del personaje y del auto: «Gracias a Dios soberano, / al maestro y a las gentes» (vv. 492-495; 520-523; 549-552; 573-576), reiteración con valor impresivo y con un valor fundamental en la cultura popular oral.

La envidia es una pieza dramática prácticamente desvinculada de las coordenadas espacio- temporales. La única referencia espacial que aparece es la que sitúa el duelo de Humanidad con el Mal en el mundo, puesto que es en el dominio terrenal donde el hombre debe resistir los embates de los enemigos del alma. La concreción textual es nula, ninguna acotación indica los lugares en que se desarrolla la acción, excepto la ya mencionada. No obstante podría aventurarse que la primera jornada tiene lugar en los dominios de Lucifer, ya que consiste en un diálogo de este con sus súbditos. La presencia de Humanidad en la segunda jornada transcurre, presumiblemente, en el mundo, lugar en el que recibe a los emisarios de Lucifer y la visita del Ángel. La tercera acontece en la

¹²⁹ En este sentido son imprescindibles los clásicos estudios de N. Salomon (1965) y J. Brotherton (1975).

¹³⁰ Sobre este particular, véase Huerta Calvo (1984: 170-71).

escuela del Cuidado (v. 270) donde tiene lugar el adiestramiento. Estos cuatro emplazamientos, que no requieren del espacio múltiple, son evocados verbalmente y exigen la colaboración de un público que construya imaginariamente el escenario vacío que el autor le propone, a pesar de que el marco espacial del asunto tratado no es otro que el alma del hombre, un lugar al margen de las leyes físicas, que no obstante el dramaturgo ubica en tiempos del nacimiento de Cristo, fecha a la que Lucifer alude en los primeros versos del auto (v. 26). Fuera de esta referencia al tiempo histórico, las escasas acciones del auto se desarrollan linealmente.

Dicho esto, repararemos sucintamente en las posibilidades escénicas que presenta *La envidia*, basándonos en las escasas indicaciones que nos ofrece el texto, con tan solo dos acotaciones que aluden al modo de interpretar un parlamento y a la entrada de dos personajes («Cartel», «Exclamación», «*Entran ángeles cantando con una corona en la mano diciendo lo siguiente*»). No es posible saber si la utilería mencionada en la jornada tercera –coraza, brazales, celada, etcétera– formaba parte del decorado o consistía en meras alusiones verbales, pero lo que sin duda forma parte del atrezzo de la obra es el cartel, con fuerte sabor medieval, mediante el que Lucifer desafía a Humanidad, presente en el transcurso de toda la pieza y con un peso fundamental en la misma, tanto desde el punto de vista de la acción como por su dimensión doctrinal, dada la insistencia del Ángel a que permanezca en el escenario (v. 263-64). Por otro lado, podría pensarse que los mencionados elementos de atrezzo formarían parte de la vestimenta de Humanidad en la última jornada, y que la lucha dialéctica podría estar acompañada de la escenificación de un combate, lo que conferiría a la representación cierto dinamismo visual que compensaría el estatismo que la caracteriza.

En cuanto a la posible representación del auto, y en este aspecto nos movemos en el campo de la conjetura, llamamos la atención sobre la doble alusión al nacimiento de Cristo, con una clara referencia deíctica: «el invencible Señor / nacerá hoy por amor» (vv. 444-45), y también, dada la importancia que se le da a santa Ana en la resolución del duelo, sobre la posibilidad que la composición del auto estuviese vinculada a la festividad de santa Ana.

4.1.4. Los autos como portadores de una doctrina

Durante el transcurso de nuestro análisis, hemos abordado cuestiones que nos han situado en la vía de la interpretación conceptual de los tres autos. Las tres piezas dramáticas que nos ocupan presentan una clara vocación edificante y dogmática y, en lo que sigue, nos dedicaremos a proporcionar algunas claves más que completen dicha interpretación, enmarcándola ahora en el contexto histórico de su composición y recepción.

Como afirma Canavaggio (1994: 212), el teatro religioso de la segunda mitad del siglo XVI es un teatro «contemporáneo de la reflexión dogmática instituida por el Concilio de Trento». Tanto si entendemos que el surgimiento del auto sacramental, desde una perspectiva histórica, apareció para contrarrestar los golpes asestados contra la fe por la reforma protestante (Wardropper, 1967: 117-22) como si consideramos que el género pretendía enderezar la vida religiosa amenazada por la relajación del celo católico, es decir, que es un fenómeno de Reforma y no de Contrarreforma, como afirma Bataillon (1964: 189), lo cierto es que las disposiciones surgidas de Trento, sin que haya que esperar a su clausura para que se dejaran sentir y arraigaran en la vida social y civil, condujeron a la Iglesia a intentar depurar el espectáculo religioso, huyendo de esquemas anteriores en los que tenían cabida elementos cómicos considerados muchas veces irreverentes. El principio de seriedad que se intentó establecer es el que rige la producción dramático-religiosa de Timoneda y algunas de las piezas del *Códice de autos viejos*, entre otros.¹³¹ Esa misma voluntad, a nuestro juicio, es la que late en nuestros autos.

Uno de los puntos nucleares en el que la Iglesia postridentina puso el acento fue en la confirmación de los sacramentos, especialmente el de la Eucaristía, al que se consideraba compendio de todos los misterios de la fe católica. En la Sesión del 11 de octubre de 1551 del Concilio de Trento (XIII) se reafirmó la doctrina de este sacramento y se recomendaba una particular veneración, especialmente el día del Corpus. Tras la clausura de Trento, el teatro religioso adquirió paulatinamente una nueva orientación para cumplir con el nuevo programa ideológico.

No cabe duda de que la liturgia eucarística se cimenta en el rito observado por Jesús en la última cena. Además, como afirma Balderas Vega (2007: 280) «los apóstoles

¹³¹ Algunos trabajos que inciden en este aspecto son: García Santosjuanes (1984); Ferrer Valls y García Santosjuanes (1984); Reyes Peña (1988 y 2005).

fueron constituidos sacerdotes por Nuestro Señor Jesucristo en la cena, al tiempo que instituía la eucaristía». En este contexto en el que la institución eclesiástica pretende reforzar una serie de postulados para establecer los términos de la ortodoxia, es en el que el *Auto de la cena* cobra todo su sentido. La primera referencia a la Eucaristía la encontramos en los primeros versos, cuando el texto identifica metonímicamente las migas con Cristo (vv. 78-80), pero el pasaje más significativo, en este sentido, es aquel en el que se escenifica el momento inaugural de la institución del sacramento, que responde a esa misma fuente ideológica. Cristo, como máxima autoridad, procede a una exposición eucarística en la que pasa por dos de los hitos de la espiritualidad tridentina, a saber, la catequesis sobre la Eucaristía (institución del sacramento, presencia real y transustanciación) y el papel de este sacramento en la salvación del hombre. Asimismo, el dramaturgo se preocupa de remarcar el carácter sacrificial del acto. En definitiva, la estrategia ideológica parece consistir en una suerte de respuesta a la doctrina protestante, en vista de que los *heterodoxos* rechazaban de pleno el carácter sacrificial de la Eucaristía, negaban la presencia real de Cristo en la Forma y consideraban innecesaria la intervención de los representantes de la Iglesia. Nuestro auto, aunque sin insistir demasiado, es cierto, se hace eco del poder conferido por Cristo a la posteridad de san Pedro como padre de la Iglesia, función esta que se metaforiza en «un rico edificio y fuerte» (v. 316). En definitiva, la dramatización de la Última Cena asumía a la perfección los postulados ideológicos de la Iglesia contrarreformista, puesto que en ella se afirmaban conjuntamente dos de los principios centrales del catolicismo, aquellos que, sintomáticamente, desestimaba el protestantismo.

Dicho esto, y obligados por la ausencia de pruebas documentales, podemos lanzar la hipótesis de que el *Auto de la cena* pudo representarse en el marco de las fiestas del Corpus, la importante presencia de la Sagrada Forma en él permite dicha conjetura. Por otro lado, también sería posible inscribir la escenificación del auto en el contexto religioso de la Semana Santa (el tiempo histórico es el del Jueves Santo, la ceremonia del lavatorio es una práctica circunscrita a esa festividad), sin embargo la referencia final de san Pedro a los preparativos de la fiesta (v. 605) hace que inclinemos la balanza hacia la primera posibilidad.

El argumento de *El milagro* es elemental: varios personajes van al encuentro de Cristo con la finalidad de que obre en ellos el milagro. Tras el prodigio, se produce la admiración, el reconocimiento y, muy importante, la voluntad de seguir sus pasos. A

diferencia de *La cena*, la pieza no hace ninguna alusión a la Eucaristía. Este dato aparta nuestro auto de la tendencia que se estaba produciendo en un género orientado cada vez más hacia el tema eucarístico, pero no es un caso aislado, y en el *Códice de autos viejos*, por señalar un dato significativo, cincuenta y ocho de los noventa y seis autos que lo conforman, no hacen mención alguna al sacramento.¹³²

Por lo que se refiere al significativo cierre del auto, fijémonos solo en que el Rabino 1, que se ha declarado desde el principio adversario de Cristo, persiste en su opinión hasta el final de la pieza. Ni los argumentos esgrimidos por el Rabino 2, ni la visión de los milagros de Cristo, y ni siquiera el importante sermón de Cristo modifican su animadversión. El hecho de que este personaje, que representa la ley judía, persevere en su negativa concepción del Mesías, es más, lo rechaza categóricamente (v. 576), apunta al interés por intensificar la maldad del Rabino 1 ante el virtual destinatario cristiano del auto. A diferencia de los autos sacramentales posteriores, el enfrentamiento dialéctico entre ambos rabinos no entra en profundidades teológicas, ni recurre a una complicada elaboración retórica. *El milagro*, en ese sentido, apela a la adhesión indiscutible de los espectadores a su fe, y lo hace de forma sencilla y clara. Así las cosas, tanto la ideología del auto como su voluntad didáctica resultan evidentes. El largo sermón de la montaña y la discusión entre los dos rabinos son el marco dogmático de la pieza, y el alto porcentaje de versos que ocupan ambas escenas (el 73%) evidencia dicha intención. La discusión sobre la ley antigua y nueva está estrechamente vinculada con la legitimación de Cristo como representante de la nueva ley. Esta escena y todas las que le siguen están al servicio de una sola cosa: la exaltación de Cristo y la de su fundamental función redentora en contestación al judaísmo.

Los dos núcleos dogmáticos del auto lo constituyen el poder de Cristo testimoniado por los milagros (vv. 412-13) y la escenificación del sermón de la montaña, donde Cristo anuncia la doctrina de la salvación y donde desgrana numerosos puntos del ideario cristiano: la observancia del recato y de la castidad (v. 485), el amor al prójimo (v. 500), la falsedad de la vida terrenal (v. 550) y la necesidad de cumplir con las leyes del cielo (v. 511), pero el punto más significativo, desde el punto de vista ideológico, es

¹³² Hacia la segunda mitad del siglo xvi la mayor parte de obras religiosas que se compusieron tendieron a asociarse con la festividad del Corpus (García Santosjuanes, 1984: 145); bien hacían del sacramento el asunto de la obra, bien se presenta verbalmente o se aludía a él. Ahora bien, no todas las piezas cumplían con este requisito necesariamente, lo que por otra parte no impedía, como asegura Mercedes de los Reyes (2003: 409), que pudiesen representarse en el marco de dicha festividad.

el que atañe a la teoría de la justificación. Frente a la afirmación de Lutero de que el hombre solo puede obtener la salvación por medio de la fe, el Concilio de Trento decretó que las obras, junto a Gracia de Dios, eran la *vía regia* del hombre para alcanzarla la salvación (Balderas, 2007: 19). También en la referencia al vestido de Cristo en su valor de reliquia (vv. 240-43) puede apreciarse ecos de lo dispuesto en la última sesión del Concilio de Trento (XXV) en torno a la veneración de los santos y de las reliquias. Aunque en varios de los milagros que narran los textos neotestamentarios se hace alusión al poder curativo de las ropas de Cristo, no deja de ser digno de mención el hecho de que nuestro auto se haga eco de ello, sobre todo si tenemos en cuenta que el protestantismo rechazaba el culto a estos vestigios.

Dramáticamente, los milagros son potenciales golpes de efecto que, de hecho, tendrán un indudable porvenir en las comedias de santos, no obstante, en el caso que nos ocupa, apuntan más bien hacia un primitivismo que lo hermanaría con muchas de las piezas del *Códice de autos viejos*. Con todo, y considerando la pieza en su conjunto, las escenas de curación resultarían atractivas a un espectador que vería cómo un mudo, que se comunicaba mediante señas, habla; cómo un ciego, que probablemente evidenciaba su limitación mediante la mímica gestual, ve; y cómo un poseído muda su comportamiento colérico y se proclama sumiso seguidor de Cristo.

El planteamiento polarizado de *La envidia* responde a un propósito pedagógico que simplifica la doctrina católica de manera que excluya cualquier posible ambivalencia o duda surgida a la luz de profundas complejidades teológicas. Asimismo, la representación moderadamente cómica de Lucifer impide al espectador asociar su imagen con cualquier viso trágico y lo orienta hacia la fácil transmisión del mensaje: un repertorio de cómo el cristiano puede defenderse del mal y cómo puede abatirlo. «El público [de los dramas religiosos] no debía abandonar el teatro bajo la impresión de que el Mal es un enemigo digno del Bien y de igual calidad que este» (Hess, 1965: 292).

La tercera jornada de este auto presenta un adensamiento doctrinal muy superior al del resto de actos, en la que Santo Consejo alecciona a Humanidad en lo concerniente a tres niveles. En primer lugar, sobre cómo defenderse del Demonio: propósito firme, magnanimidad, templanza y castidad. En segundo lugar, cómo acometer la ofensiva: mediante la devoción, la fe y la justicia. En tercer lugar, Santo Consejo alecciona en relación al modo de vida cristiano, y sigue aduciendo armas con las que resistir al mal, como la oración, el ayuno y un largo etcétera. Una selección, como se aprecia, de virtudes

teologales y cardinales, forjadas por el arrepentimiento (v. 295, 403) y «adornadas» con el bautismo (v. 336, 371).¹³³ De entre todos estos consejos, destacamos una nueva alusión a las buenas obras (v. 466) –tema al que ya hemos hecho referencia– y llamamos la atención sobre una inusual mención al «sectario bando» (v. 558). Si bien es cierto que las composiciones dramáticas religiosas del Quinientos hay que considerarlas a la luz de las disposiciones posttridentinas, en estos tres autos no se aprecia apenas referencias directas ni ataques virulentos al protestantismo, sino más bien un especial interés en presentar y reforzar aquellos argumentos que habían sido fuente de polémica con un afán divulgativo y explicativo. Tal es el caso de la exaltación eucarística en el primer auto, la importancia de los milagros y la devoción por las reliquias en el segundo, así como la doctrina de la justificación por las obras en relación con la precisión del arrepentimiento y del bautismo.

En definitiva, el auto de *El milagro* así como el de *La cena* constituyen una suerte de predicación dramatizada, mientras que *La envidia* entronca más bien, al menos en su parte nuclear, con el esquema adoctrinador de los catecismos. Los dos autos cristológicos, presentan a Cristo como maestro de unos discípulos que en la ficción dramática son los personajes que escuchan sus enseñanzas y fuera de las tablas son los receptores de la obra, y lo mismo sucede en *La envidia*, donde el portavoz de la doctrina es un personaje alegórico. Como señala Cristo en *El milagro* hay que revelar los misterios y predicar (vv. 472-73), y los tres autos cumplen cabalmente con esa función instructiva que garantizaba la homogeneización ideológica.

4.2. El crepúsculo de la materia bíblica: *La escala de Jacob* y *La conversión de la Magdalena*, entre la fidelidad a la fuente y la amplificación legendaria¹³⁴

Las muchas veces conflictivas, dramáticas y escabrosas historias bíblicas resultaron muy fértiles para un programa con clara vocación didáctica, doctrinal y multitudinaria como fue el del teatro religioso del Quinientos.

La escala es la única obra de nuestro corpus basada en un argumento del *Antiguo Testamento*. Este dato es significativo sobre todo si lo ponemos en serie con las veintiocho

¹³³ Los protestantes reconocen dos sacramentos: el bautismo y la Cena, pero no como medios de salvación o de Gracia, que es como los concibe el catolicismo (Delumeu, 1995: 188-89).

¹³⁴ Es muy poca la atención que nuestro objeto de estudio ha despertado en la crítica, pero en este apartado podemos contar con tres aportaciones que tendremos muy en cuenta. La primera de ellas firmada por Teresa Ferrer (2012), la segunda por Josefa Badía (2008) y la tercera por Natalia Fernández (2012).

de las noventa y seis obras que, en el *Códice de autos viejos*, beben de dicha fuente. Como señala Teresa Ferrer (2012: 172), la tendencia temática entre una y otra colección ha quedado invertida. Efectivamente, pero no solo en lo referente a la materia veterotestamentaria, sino que también se voltea la preferencia por el género auto, en nuestro manuscrito escasamente representado, así como por la presencia de contenidos hagiográficos, mucho mayor en nuestro corpus que en el *Códice de autos viejos*. Y la misma propensión encontramos en el teatro de Sánchez de Badajoz, por ejemplo, donde casi la tercera parte de su producción está basada en asuntos extraídos del *Antiguo Testamento* (Pérez Priego, 2005: 143). El progresivo abandono del argumento veterotestamentario como manantial dramático ya fue señalado por Flecknioskoska (1961: 349). Cuatro de los autos del *Códice* se centran en episodios concretos de la historia de Jacob –la lucha contra el ángel, la huida a Arán, su muerte y el rapto de Dina–, y sus respectivos títulos dan cuenta de ellos. Pero en *La escala*, al igual que ocurre en la otra comedia bíblica que abordamos, *La conversión* (donde, como veremos, el dramaturgo despliega tras la transformación de la protagonista su apostolado en Marsella y el proceso de penitencia), el autor trasciende el motivo aludido por el título. Antes del sueño de Jacob se dramatiza el modo en que Jacob *compra* la primogenitura a Esaú, el engaño que pergeñan Rebeca y Jacob para que este obtenga la bendición de Isaac, y tras el pasaje de la escala, se escenifica la llegada a tierras de Labán, el engaño de su tío para hacer permanecer a Jacob en sus dominios, el regreso a Canaán, la disputa con el ángel y la reconciliación con Esaú. Todos estos episodios se despliegan en 1954 versos, es decir, casi cuatro veces más que el más extenso de las obras del código, el *Auto del finamento de Jacob* (470 versos). En lo que sí se asemeja nuestra comedia a los cuatro autos del *Códice* es en la monimetría que presenta, aunque a diferencia de la mayor parte de las piezas que conforman esta colección, compuesta en quintillas, *La escala* es la única obra de todo el corpus escrita por entero con una sola estrofa, en este caso la redondilla.

Por su parte *La conversión* arranca de una tradición híbrida por partida doble. La figura de María Magdalena, testimonio primigenio de la resurrección de Cristo y fiel discípula, se fusiona con otros dos personajes del *Nuevo Testamento*: María de Betania, hermana de Lázaro, Marta, y la pecadora arrepentida que se menciona en el *Evangelio de Lucas*.¹³⁵ Eso por lo que respecta a su gestación dentro de un marco neotestamentario,

¹³⁵ Para las complejas cuestiones que explican el proceso simbiótico por el que se crea la mítica figura de Magdalena, remitimos a Haskins (1996), Delicado (2011) y Arias (2005).

pero la representación de Magdalena se construye también a partir de la *Leyenda Dorada*, y pasa del papel activo que desempeña en el Evangelio, como apóstol de apóstoles, a convertirse, en palabras de Haskins (196: 120), en un paradigma de arrepentimiento para el cristiano que, en la etapa postconciliar, se pone al servicio de la defensa y consolidación de la doctrina católica.

José Luis Sánchez Lora (1988: 400-401) aporta interesantes datos numéricos a partir de un amplio muestreo de narraciones hagiográficas fechado entre los periodos comprendidos entre 1500-1509 y 1670-1679 que, sin tener valor absoluto, ilustran aquellos santos que más atención recibieron en la época. En esa lista María Magdalena es la protagonista de cuatro obras, número importante solo superado por Catalina de Sena y Teresa de Ávila. En estas hagiografías el acento se desplaza más que a la imagen de la pecadora de Magdala, a la imagen del más sentido dolor, arrepentimiento y penitencia. Por otro lado, y entrando en materia dramática, si reparamos en la encuesta bibliográfica sobre el teatro hagiográfico del Siglo de Oro español que lleva a cabo Jesús Menéndez Peláez (2003), repararemos en la impronta que este controvertido personaje dejó en nuestro teatro, lo que demuestra que la conversión, arrepentimiento y vida de la pecadora más paradigmática del cristianismo fue un tema muy del gusto de los dramaturgos de la época. Tan solo igualan o superan su protagonismo personajes de la talla de Cristo, la Virgen y, en diferente nivel, san Antonio de Padua. La preferencia por la Magdalena no es de extrañar en un momento en el que la exaltación del sacramento de la penitencia se revela como una pieza fundamental en la doctrina contrarreformista.

Ambas comedias están divididas en tres jornadas, y si bien *La escala* presenta una estructuración equilibrada (512, 768, 674) –tan solo la segunda jornada queda algo descompensada como consecuencia de la intercalación de dos escenas inorgánicas que la enmarcan protagonizadas por pastores y zagales–, *La conversión* plantea una estructura en la que merece la pena detenerse. La comedia se compone de 1228 versos, desigualmente distribuidos, pues la primera jornada está compuesta por 700, mientras que la segunda y la tercera por 184 y 344 respectivamente. Josefa Badía, tras estudiar un corpus de cerca de cuarenta comedias pertenecientes a la colección Gondomar, observó una tendencia relativa a la extensión de las obras: las comedias con menor número de versos son textos cronológicamente más antiguos, mientras que una longitud mayor los

aproxima a finales del Quinientos (2007: 494).¹³⁶ Mercedes de los Reyes establece para las comedias hagiográficas plenamente desarrolladas, las que se componen en pleno siglo XVII, una media de 3000 versos por obra (1995: 259). Podríamos pensar que la descompensación de la obra obedecería a que, en una supuesta versión primitiva, la comedia estuviese dividida en cuatro actos y, posteriormente, fue reconvertida a tres para ajustarse a la tendencia exitosa de la nueva fórmula teatral.¹³⁷ Sin embargo, podría pensarse en otra posibilidad. La primera jornada principia con la presentación de Magdalena como una mujer de extrema belleza que se vanagloria de los muchos amantes que posee, pero que ante la insistencia de su hermana Marta, y azuzada por la curiosidad, acude al templo a oír el sermón Cristo. Tras las palabras de Jesús asegurando el perdón para todo aquel que se arrepiente, Magdalena comienza a despojarse de sus objetos y galas, símbolos del apego a la vida mundana y, tras una contienda dialéctica puesta en alegoría entre Temor y Amor divino, comienza el proceso de arrepentimiento. La jornada concluye abruptamente, pues lo hace cuando Magdalena se encuentra a las puertas de la casa de Simón el leproso, lugar en el que sabe que encontrará a Cristo. En las primeras tiradas de versos de la segunda jornada culmina el camino espiritual iniciado en la primera, pues tras lavar los pies de Cristo con sus cabellos en señal de humildad y arrepentimiento, este concede el perdón. A esta escena sigue un diálogo entre un Ángel y Magdalena:

MAGDALENA	¡Ay, Dios!, qué pesada carga de mis hombros se ha quitado.
ÁNGEL	Sí, pues has resucitado de la muerte a vida larga.
MAGDALENA	Otro cielo es el que veo y este que piso otro suelo.
ÁNGEL	Todo te parece cielo en la imagen del deseo.
MAGDALENA	¿Quién sacó tal interés de una obra tan perdida? ¡Hallar gloria, hallar vida solamente en unos pies!

¹³⁶ La breve extensión de esta comedia es un rasgo que comparte con muchas de las obras de la colección teatral Gondomar.

¹³⁷ Podría tratarse del mismo fenómeno que el profesor Arata señaló a propósito de una de las comedias de la colección Gondomar, *La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón*, afirmando que probablemente, dada la desproporción en cuanto al número de versos de sus tres jornadas, se trataría en realidad de una obra que en origen estaría estructurada en cuatro partes (1992: 11). Si bien esta comedia tiene una extensión mucho más elevada que nuestra comedia, un total de 2634 versos, Badía (2007: 491-502) advirtió esta particularidad en algunas de las comedias analizadas. Recordemos que el propio Arata (1996: 13), consideraba que las comedias divididas en cuatro jornadas son anteriores a 1585-1586.

¡Ay, querida hermana mía!,
 si supieses ya cual vengo;
 no sé cómo te entretengo
 las nuevas de mi alegría.
 ÁNGEL Deja, que el mundo sabrá
 presto tu fama y tu gloria,
 y en esta acabada historia
 vida en la muerte hallarás. (vv. 739-758)

Como se aprecia, estos versos que tienen lugar en el pórtico de la segunda jornada se asemejan a los característicos desenlaces de muchos autos y comedias; al menos como hipótesis, el sentido de este diálogo con ecos conclusivos deja abierta la posible composición de la comedia, y más si tenemos en cuenta que la siguiente escena se desarrolla en un lugar y tiempo bien diferente, una playa de Marsella donde se despliega el tema del apostolado de la protagonista. Entraría dentro de lo posible pensar que la obra, tal y como la conocemos, estuviese compuesta por la fusión de dos composiciones diferentes o bien que, a partir de esta supuesta «historia acabada»,¹³⁸ una segunda mano emprendiese la tarea de amplificar la pieza primitiva hasta convertirla en una comedia dividida en tres jornadas. Quizá dramatizando en parte lo que en el diálogo entre Temor y Amor se avanza sobre el devenir de la protagonista, su estancia en Marsella y su glorificación (vv. 529-548). En este sentido no podemos dejar de mencionar que Agustín de la Granja, en el marco de su investigación sobre un texto perdido de Lope de Vega que tiene que ver con «la penitencia» de la Magdalena pone en relación, a modo de hipótesis muy provisional, este texto con un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional titulado *La conversión de la Magdalena* (signatura Ms. 16642) y con la comedia que nos ocupa. No nos adentraremos en esta dificultosa tarea, pero era de obligada referencia aludir a la investigación a la que el profesor De la Granja, como él mismo confiesa, se dedica en «cuerpo y alma» (2000: 41). Confiemos en que dicha pesquisa dé pronto sus frutos.¹³⁹

¹³⁸ El título de la comedia que solo alude a la conversión de Magdalena corroboraría esta suposición sobre la composición primigenia de la obra.

¹³⁹ El hecho de que el membrete que acompaña a la obra que nos ocupa sea el de comedia no invalida la posibilidad de que se trate del auto al que nos hemos referido. De la misma manera que es posible que una «comedia a lo divino» de las que entonces se escribían para la celebración del Corpus se dividiese en dos, conformando dos partes de un solo acto, como si de dos autos sacramentales se tratase (De la Granja 2000: 38-39), también podría darse la acción contraria, esto es, que un auto se estructurase en varias jornadas de tal modo que, al menos externamente, adviniese en comedia. La intervención textual que caracteriza las piezas dramáticas en los Siglos de Oro por parte de las compañías dramáticas tiene como resultado problemas de estas características.

El hecho de que *La escala* siga el texto bíblico con mucha fidelidad (diversos capítulos del *Génesis*) no significa que la comedia no presente notas originales y lo mismo cabe decir de *La conversión* (*Lucas* 7:40; *San Juan* 12:1; *Mateo* 26:6; *Marcos* 14:3-8; y la *Leyenda áurea*). Veamos en primer término algunas cuestiones relacionadas con la acción de ambas comedias.

Los variados episodios de *La escala* se articulan en torno a la figura de Jacob, pero en muy estrecha relación con el conflicto al que apunta la primera escena de la comedia, el cambio, por parte de Esaú, de su primogenitura por un plato de lentejas. Leonino acuerda que aparece en el *Génesis* (25: 34), que aquí no deja de estar exento de reservas, si no censura, por parte del criado de Jacob, Elaiser: «No sé / si pudo aqueso comprarse» (v. 66-67), «y entiendo sin falta alguna / que has errado este negocio» (vv. 73-74), advertencia que no será la única, pues tras esta escena se dramatiza el episodio en el que Jacob se hace pasar por Esaú y engaña a su padre Isaac para conseguir el mayorazgo, logro que también Elaiser cuestiona (vv. 155-56, 319-320). Una vez Esaú e Isaac descubren el engaño que Jacob, alentado y ayudado por su madre, Rebeca, ha pertrechado, el conflicto ya está planteado. Pese a que Isaac intenta apaciguar la ira de Esaú, este está decidido a vengarse, razón por la que Jacob abandona sus tierras y va a refugiarse a casa de su tío Labán en Mesopotamia.¹⁴⁰ De camino, tiene lugar el conocido pasaje del sueño de Jacob (*Génesis* 28: 10-22) que da título a la obra, una escena que contemporiza el texto bíblico. Según Pérez Priego (2005: 142), la materia veterotestamentaria permitía a los dramaturgos desarrollar, siguiendo la tradición exegética, los sentidos simbólicos y prefigurativos que atesoran, de manera que personajes del *Antiguo Testamento* «podían ser interpretados como anuncios de la nueva ley y de la redención cristiana». No es que *La escala* presente dobles planos de lectura, pero sí advertimos en ella, aunque sin un amplio desarrollo, el uso de la prefiguración y de la interpretación de los textos, al servicio, en este caso, del enaltecimiento de la Trinidad y el anuncio de la acción redentora de Cristo (vv. 450-51). Dios padre, como suprema autoridad espiritual, anuncia desde un trono en lo alto la encarnación de una de sus personas, lo que se materializa en la escena mediante la fusión de las tres piedras en las que reposaba la cabeza de Jacob antes del sueño en una sola. Exaltación, decimos, del misterio trinitario (vv. 500-504), que no

¹⁴⁰ Tal como señala Ferrer (2012: 181), el conflicto entre Jacob y Esaú se complica con las varias alusiones que el autor de la obra hace a la historia de Caín y Abel; el arrepentimiento de Jacob y la capacidad de perdonar de Esaú hace que la comedia termine con reconciliación en lugar de muerte.

explicación, como sí ocurre en otras comedias de nuestro corpus, con mucha más carga dogmática y teológica que la que nos ocupa.

En la segunda jornada la acción principal, esto es, el conflicto fraterno, pasa a un segundo plano tras emerger una segunda acción que se desarrolla en Jarán,¹⁴¹ en casa del tío de Jacob, donde este es objeto del engaño de aquel que, pese haberle prometido que le daría a Raquel como esposa, si permanecía allí siete años a quien le da en matrimonio es a Lía, poco agraciada, como se desprende del texto en boca de un paje (vv. 995-96). Jacob debe pasar otros siete años hasta conseguir también a Raquel, y para compensar el engaño, Jacob acuerda con Labán que se apropiará de todos los animales manchados que le nazcan (v. 1115). Pese a que la acción de la segunda jornada se traslada a Jarán y se centra en las relaciones del patriarca con su suegro y con las dos hijas de este, el dramaturgo, saliéndose del *guión* bíblico, intercala dos escenas (vv. 821-928) protagonizadas por Esaú e Isaac en Canaán, que reavivan la tensión de la trama –Isaac intenta persuadir a Esaú para que no le haga guerra a su hermano– y unifican la acción al enlazar lo que ocurre en la primera jornada con lo que sucede en la tercera, en la que, transcurridos varios años Jacob, con sus mujeres, hijos y posesiones, emprende el camino de regreso. Durante el mismo, se dramatiza el episodio en que Labán da alcance a Jacob y la lucha *cuerpo a cuerpo* con Dios, que en la comedia es un ángel. La acción se simultánea en escenas protagonizadas por Jacob, que prepara el encuentro con Esaú, y escenas en las que este último se encamina, asimismo, hacia el encuentro con un grupo de soldados. Para estas escenas se aprovecha un plano superior, donde se encuentra el grupo de Jacob, bien la galería, bien un monte, mientras que sobre las tablas se encuentra Esaú e Ismael. En ese lugar Jacob se humilla ante su hermano y obtiene su perdón.

Pese a ser una comedia muy pegada al texto fuente, no dejamos de advertir una interesante manipulación dramática; el autor pasa por alto varios episodios, por ejemplo el que relata la descendencia de Jacob (*Génesis* 29:31-35 y 30: 1-24) o el tratado de este con Labán (*Génesis* 31: 43-54), mientras que reduce considerablemente otros; a la vez introduce escenas originales con diversas funciones. A las que ya hemos mencionado, hay que agregar las escenas protagonizadas por un grupo de pastores, entre los que destacan Jaral y Paral y a los que hay que insertar dentro de la tradición pastoril humorística con la característica riña entre pastores, alusiones a la comida y al vino,

¹⁴¹ La comedia no es rica en topónimos y este, al igual que Betel y otros, no figuran en él.

además de la presencia de un lenguaje cómico que incluye el tradicional latín macarrónico (vv. 753-758). Si esta escena sirve de pórtico a la segunda jornada, lo que le sirve de cierre es otra escena inorgánica en la que se celebra una fiesta con música, zapateado y diversos juegos (vv. 1153-1280). Por último, introduce personajes que no aparecen en el *Antiguo Testamento*, como son los mencionados pastores, a los que el autor concede cierta entidad, pues los bautiza con dos nombres que, por homofonía, evocan el lugar en el que transcurre la acción –Jarán, según el *Génesis* (29:4), pero que no figura en el texto dramático–; Ismael, auxiliar de Esaú, pero que nada tiene que ver con el hijo de Abraham; Eliaser y un paje, de los que destacaremos algunas cuestiones más adelante.

En definitiva, la trama está bien trabada, la tensión, si bien está en el mismo argumento bíblico, al igual que las numerosos engaños que en ella se despliegan, resulta bien planteada y la alternancia de escenas, así como los interludios populares dinamizan la comedia y le confieren variedad. El conflicto principal es entre Esaú y Jacob, pero también tiene relevancia, aunque no desde el punto de vista ideológico, como veremos, la tensión entre Labán y Jacob.

La acción de *La conversión* es más sencilla y la escenificación del conflicto se lleva a cabo por procedimientos dramáticos más arraigados en el medievo. La primera escena está compuesta por tres breves cuadros. En la primera escena de la comedia una complacida Magdalena se vanagloria indecorosamente de su vida, mientras su criada la ayuda a vestirse. Esta escena es seguida de una escena de galanteo entre la pecadora y dos de sus siete amantes, Superbo y Curioso. Ambas escenas dejan patente al espectador la condición pecadora de Magdalena y su inclinación a la lujuria, pecado de gran rendimiento dramático que, a decir de Hess (1965: 182) se constituye como el más amplio y complejo de los siete pecados capitales. Como contrapunto a la exhibición descarada de la protagonista llega su hermana Marta, representante de la vida virtuosa, que la reprende y propone que la acompañe a escuchar el sermón de Cristo. Movida, no por un sentimiento piadoso, sino por la curiosidad de ver la hermosura de Cristo –interpreta su belleza solo en un sentido físico, no espiritual (v. 279)– decide acudir al templo. Mientras escucha las palabras de aviso de Jesús en torno a los peligros de la sensualidad, su pensamiento se encarna en las alegorías de Temor divino y Amor divino. Esta escena congrega en el escenario a gran número de personajes e implica acciones paralelas y simultáneas. Por un lado, Jesús hablando desde el púlpito, rodeado de fariseos y discípulos, por otro, Marta y Magdalena sentadas escuchando el sermón, pero

advirtiéndose ya el inicio de la conversión, gracias a que Magdalena comienza a despojarse de sus galas. A esto hay que añadir la encarnación del proceso interior de Magdalena en dos figuras alegóricas como Temor del tormento y Amor divino, que se enfrentan cuerpo a cuerpo y dialécticamente. Dicho enfrentamiento es visto y comentado por Curioso y Superbo. Cuatro acciones combinadas en escena, todas ellas enfocadas al momento que registra el título de la comedia: la conversión. El triunfo de Amor sobre Temor prepara a Magdalena para recibir a Cristo. Efectuada la conversión, Magdalena ya no puede deleitarse con los halagos que le dirigía su criada Dulatrice, a quien sustituye en la obra, y así se explicita (vv. 562-67), la Humilde, que desde esos momentos guía sus pasos. En el tercer cuadro, y precedida de una escena en la que Superbo y Curioso dudan de la naturaleza divina de Cristo, asistimos a un pasaje protagonizado por Magdalena, a quien siguen un ángel y un demonio, que se encamina a casa de Simón el leproso para encontrarse con Jesús. Magdalena oye el diálogo entre ambos, aunque en la ficción dramática no son visibles para ella. Los discursos enfrentados de estos dos personajes sobrenaturales giran en torno a la idea de si el arrepentimiento de la pecadora será o no suficiente para obtener el perdón de Dios. Con Magdalena a las puertas de casa de Simón concluye esta primera jornada.

La segunda jornada (vv. 701-885) es breve en extremo, y la conforman dos cuadros bien diferenciados. El primero de ellos continúa la acción que en la primera jornada había quedado en suspenso: Magdalena humildemente lava los pies a Cristo y los seca con su cabello. Simeón, el anfitrión, duda de la divinidad de Jesús al dejarse tocar por una pecadora, y Jesús recrimina al anfitrión por ello y perdona a Magdalena.¹⁴² En este punto, la acción se traslada a una playa de Marsella, donde Penitencia espera la llegada de Magdalena en compañía de su hermano Lázaro. Informada de que es tierra de gentiles, Magdalena emula a Cristo en el sermón de la Montaña y logra con sus palabras, como Jesús hizo con ella, la conversión del rey. Conviene subrayar en este punto el protagonismo que esta comedia concede al género sermón. La presencia de homilias apunta al estímulo adoctrinador del dramaturgo más que a una voluntad dramática, característica esta que no extraña ya que, como ya señaló Caro Baroja (1978: 91, 316), el sermulario era algo de incalculable importancia en la formación espiritual de los

¹⁴² No insistiremos en que las palabras finales de esta escena resuenan a conclusión, y efectuamos el estudio en función de cómo está estructurado el cuerpo del texto.

españoles de los Siglos de Oro y, desde el punto de vista formal no dejan de existir claros vínculos entre la función de los predicadores y la de los autores teatrales.

Volviendo al texto, la tercera jornada (885-1228) constituye un único cuadro que se desarrolla en las inmediaciones de una cueva donde, como muy bien observa Natalia Fernández (2012: 542) se despliega «el barroquismo de la estética penitencial»: la cueva que, junto al desierto, es el lugar penitencial por excelencia, las armas con las que Magdalena se defiende de los enemigos del alma, emblemas de la penitencia, la disciplina, el silicio, una imagen de Cristo y una calavera que, significativamente, Penitencia asimila al espejo (v. 884 acot.). Con estas armas Magdalena se enfrenta a la tentación, con la tónica triple encarnación en el Demonio, la Carne y el Mundo, los enemigos del alma. La comedia concluye con la visita de dos ángeles que le anuncian la proximidad de su muerte, el óbito y la ascensión del alma bella, acompañada de música celestial, desenlace prototípico en las comedias de santos. La brevedad de la segunda y la tercera jornada de esta comedia justifican la precipitación en la que se desarrolla la acción.

Si reparamos en el auto homónimo que se encuentra en el *Códice de autos viejos*, observaremos muchas divergencias entre una y otra composición. Si bien nuestra comedia comparte con su más directo antecedente el núcleo temático de la conversión, difiere de este en el desarrollo del tema del apostolado y la penitencia de Magdalena. A diferencia del auto, el primer acto se enriquece con una disputa alegórica que materializa las dudas de Magdalena, con la tentación a la que es sometida de camino a casa de Simeón, así como por la dinamización de la acción mediante escenas protagonizadas por personajes que, sin ser estrictamente alegóricos –Dulatrice, Superbo y Curioso– dan cuerpo a los pecados más reseñables de la protagonista y vehiculan diálogos de muy diversa índole. En la segunda jornada el dramaturgo escenifica la vida apostólica de Magdalena en Marsella, tal como lo hace Santiago de Vorágine, pero reduciendo sustancialmente una historia que en *La Leyenda dorada* tiene muchas concomitancias con la novela bizantina; nuestro autor trasciende así el texto bíblico y se adentra en un campo mucho más libre y poroso a la invención como son los *flos sanctorum*. En la leyenda un gobernador convertido por la predicación de Magdalena emprende un viaje en barco con su mujer embarazada para comprobar si lo que «la apóstol » predica de Cristo se corresponde con lo que san Pedro predica en Roma. Después de un periplo de varios años, regresa al lugar donde tuvo que dejar el cuerpo de su mujer muerta y de su hijo recién nacido, y comprueba asombrado que ambos están vivos. La comedia reduce la historia a la llegada de

Magdalena y su hermano al puerto de Marsella con la consecuente interrupción del sacrificio que el rey pagano está dispuesto a hacer a Marte.

Si el núcleo temático de la primera jornada es la conversión (unido al arrepentimiento y el perdón) y el de la segunda, el apostolado de Magdalena, el de la tercera jornada es la penitencia. La función del primer diálogo entre Penitencia y Magdalena tiene varias funciones. En primer lugar orienta al espectador y sitúa la acción en otro espacio y otro tiempo. En segundo lugar, cierra narrativamente la acción anterior refiriendo la conversión del rey pagano, la concesión de los obispados a Maximino y Lázaro y el retiro espiritual de Marta. Por último, y más relevante desde un punto de vista ideológico que dramático, esta primera escena explicita la renuncia de Magdalena al apostolado.¹⁴³

MAGDALENA El que dice que ha ordenado
con su divino saber
que no pedrique mujer
el evangelio sagrado,
aunque yo pudiera hacello,
como soy apostolada,
de voluntad no forzada,
quiero conceder con ello;
que si en la escuela divina
aprendió el santo varón
cualquier determinación,
si ya Dios lo determina,
con la boca publiquemos
quién es Dios y con fe pura,
y la sagrada escritura
a los varones dejemos. (vv. 901-916)

Es difícil saber si el dramaturgo está teniendo en cuenta la primera *Epístola de los Corintios* (14: 34-35) en la que puede leerse «Las mujeres cállense en las asambleas; que no les está permitido tomar la palabra, antes bien, estén sumisas como también la Ley lo dice. Si quieren aprender algo, pregúntenlo a sus propios maridos en casa; pues es indecoroso que la mujer hable en asamblea». Lo que sí es cierto es que en el contexto postridentino en el que se compuso la comedia de *La conversión*, el papel de esta como *apóstol de apóstoles*, obtenido no solo por el favor que Cristo le dispensó en vida, sino

¹⁴³ Formando parte de la disputa del padre Fomperosa y el padre Guerra en torno a la polémica sobre la legitimidad del teatro sagrado, se encuentra el tema de la predicación de las mujeres. Para más detalle, véase Herzog (2006).

también por ser el primer testigo de su resurrección, ya había sido eclipsado por su representación como pecadora arrepentida y penitente (Haskins 1993: 110-112). La gran reforma que la Iglesia vive a lo largo del siglo XVI tuvo su impacto en la creación artística en general y en el teatro religioso en particular. Nuestra comedia está atravesada por el espíritu de la Contrarreforma y ratifica muchas de sus preocupaciones y dogmas, siendo la penitencia, en relación con la teoría de la justificación, una de las cuestiones más enfatizadas. La convicción luterana de la negación de la libertad humana en el encuentro con la gracia en la que se reafirma la justificación (perdón de los pecados, regalo de la gracia) solo por la fe, es decir, no por méritos humanos ni en un proceso de transformación interna del pecado (Egido 1991: 26) tiene debida contestación en una comedia en la que Magdalena cumple un papel ejemplar que la virgen María no podía desempeñar, el de pecadora que por medio de un proceso de mortificación exterior e interior alcanza el perdón de Dios, sirviendo como modelo de arrepentimiento para un público cristiano. No son los mencionados los únicos aspectos que ubican la comedia dentro del ideario postridentino. Como botón de muestra en este sentido cabe mencionar la referencia a los obispos de Maximino y Lázaro, donde se pone de manifiesto la dignificación de la figura del obispo, uno de los muchos productos tridentinos (Egido 1991: 96). El controvertido capítulo de la presencia real de Cristo en la Eucaristía, cuestionado por los protestantes, encuentra su correlato dramático en una de las escenas finales de la comedia, cuando Magdalena encomienda al ermitaño un mensaje para Maximino: «Que esta noche me aguarde en los maitines / con el divino pan ya consagrado, / hecho cielo. Mas ¿qué digo?, / hecho Dios mismo» (v. 1135). Asimismo, aunque Magdalena renuncie a su función evangélica, esta escena recoge el motivo de las misiones evangelizadoras, un fenómeno que, al decir de Rico Callado (2002: 363), tuvo enorme importancia en la cultura barroca.

El hecho de haber anticipado, aunque indirectamente, aspectos relacionados con las coordenadas espacio-temporales de las comedias, nos permitirá abordar con mayor agilidad y concisión el tratamiento de estas dos dimensiones.

Si bien, por ser ambas historias conocidas, podemos saber en qué lugares tiene lugar la acción. En *La conversión* tan solo se menciona una playa de Marsella, y es allí donde transcurre la segunda jornada. La primera acaece en Jerusalén, mientras que la penitencia de Magdalena, según la leyenda, tiene lugar en la cueva de Sainte-Baume (Francia). Cada uno de los emplazamientos está vinculado a uno de los núcleos temáticos

que atrás mencionábamos –conversión, apostolado y penitencia–, pero estos no se corresponden, como ya se ha anotado, con la división en jornadas. En *La conversión*, por tanto, una vez terminado un núcleo de acción se abandona el espacio que lo ha alojado y no se retorna a él. Igual que ocurría en *Nuestra Señora* y en muchas comedias de santos, nos encontramos con una acción itinerante que avanza siempre en línea recta. En cambio, en *La escala* se observa otro planteamiento; se desarrolla fundamentalmente entre Canaán, Mesopotamia, Penuel y Betel (el texto solo alude a los dos primeros), aunque el grado de concreción toponímica no es muy relevante desde el punto de vista dramático, sí lo son la variedad y los cambios espaciales que envuelven la acción. Frente a los seis cambios espaciales de *La conversión* (predominan los interiores), los catorce que tenemos en *La escala* (con un claro predominio del espacio exterior).

Por lo que se refiere a la plasmación de los ambientes sobre las tablas, conviene detenerse en el sistema de acotaciones, y lo que ambos revelan es que se trata de puestas en escena muy sencillas. Para la primera jornada de *La escala* tan solo se requiere una silla en la que Isaac descansa en el exterior de su casa, además de las tres piedras sobre las que duerme de camino a Mesopotamia. Una acotación de la segunda jornada especifica que, en las primeras escenas que transcurren en un pasto, debe haber un pozo figurado (v. 512 acot.), cubos y una artesa, «todo de apariencia verdadera» (v. 780 acot.), lo que evidencia el interés del dramaturgo por conferir a la escena cierto grado de realismo mediante los accesorios. Recordemos que el pozo era un elemento de uso común en los corrales de comedias (Ruano de la Haza, 2000: 217), pero que también podría fácilmente *figurarse* sobre un tablado. En este caso no es un pozo practicable. La segunda jornada concluye con un festejo en el que se precisa que Labán se sienta en «un teatro alto y Jacob más bajo», mientras los pastores se divierten «en el suelo» (v. 1152 acot.). Es probable que esta elevación sea después aprovechada en las últimas escenas de la comedia, cuando Jacob se encuentra en lo alto de una colina (v. 1649 acot.) y Esaú permanece bajo.¹⁴⁴ El empleo del espacio múltiple vertical en esta comedia queda también constatado por el uso de un trono (v. 464 acot.) y por acotaciones del tipo *Échase a dormir y descubre en lo alto Dios padre...* (v. 432 acot.).

También en *La conversión* encontramos el empleo de un monte, desde donde Magdalena pronuncia su sermón ante los paganos (v. 830 acot.) y desde donde un

¹⁴⁴ Shoemaker (1957: 57) documenta muy temprano el uso de elevaciones que figuraban rocas o colinas en tabladillos, que, en su opinión, debían representarse por medio de caballetes o andamios.

ermitaño ve cómo su alma asciende (v. 1108 acot.) de un púlpito dispuesto para un sermón (v. 308 acot.). Tan característico como las peñas en este género de comedias son las cuevas, lugar por excelencia junto al desierto para cumplir la penitencia. La cueva era un elemento habitual en los corrales de comedias, aunque de nuevo, y sin pruebas documentales, no podemos pensar que, tal y como sugiere Ruano de la Haza (2000: 189), la cueva de nuestra comedia estuviese situada en los corredores del escenario.

La ambientación de *La conversión* se completa con muy pocos accesorios, pero que presentan un interesante cromatismo simbólico. En primer lugar el vestuario de la protagonista y el que porta en la última jornada la Carne. La conversión de Magdalena es intervencionista, se produce por efecto de las palabras de Jesús, y la primera muestra de su conversión se advierte por el gesto de ir despojándose de sus galas. Del mismo modo, el vestido tiene una función muy clara en la última jornada, pues la Carne se quita las raídas vestiduras que lleva y «se queda bien vestida» (v. 1044 acot.) con el fin de tentar a Magdalena con el poder que tiene la belleza femenina bien adornada. Aunque en la comedia encontramos algún que otro accesorio, también importante, como el vaso de alabastro, mencionado en *Mateo* (26: 7) y *Marcos* (14:3) o una estatua de Marte (v. 829 acot.), terminaremos con una alusión al tradicional simbolismo de las armas de las que dispone el cristiano para defenderse de los enemigos del alma (la disciplina, un silicio y una calavera), pero con el añadido de la identificación de esta última con un espejo (vv. 942-44), elemento este que en la comedia cobra un especial protagonismo. En las primeras escenas el espejo en el que Magdalena se embelesa con su belleza (v. 488 acot) se convierte en una calavera en la que la penitente se mira como si de un espejo se tratase, igual que lo había hecho en la primera jornada, retomando el tópico del *ubi sunt*, pero desde una perspectiva religiosa (vv. 1065-1076). El proceso de conversión se cierra de este modo y se pone a la vista del público mediante un procedimiento simbólico. Al espejo como símbolo de la vanidad de Magdalena y como transitoriedad de la vida terrena, hay que añadir un tercer plano de significación: el del penitente como arquetipo al que emular. Con una finalidad edificante, la metáfora del espejo, con una larga tradición teatral (Hess, 1965: 33-37) aparece explicitada en varias ocasiones a lo largo de la comedia: en palabras de Amor divino (v. 607); del ermitaño poco antes de morir Magdalena (v. 1203) y por Penitencia (v. 942). «Cuanto más fuerte es el cuerpo, más fuerte es el alma» (Réau 2008: 413) y por eso Magdalena, como ejemplo de pecadora penitente, declara la guerra a su

propio cuerpo, resultando vencedora ante Mundo, Demonio y Carne con lo que obtiene la palma.

Y por lo que atañe al atrezo de *La escala*, cabe señalar que, salvo los escudos y lancillas que portan los ángeles, el resto constituyen elementos cotidianos que definen los espacios exteriores: unos de ellos exigidos por el guion bíblico, como el guante vellosos o las figuras que representan los ídolos; otros que el dramaturgo selecciona para ambientar las escenas cotidianas, tales como una bota de vino, comida, cubos, cintas para el juego, un zurrón, etc.

La sencillez que exhiben estas comedias hay que hacerla extensible al uso de aparato escénico. Siguiendo con *La escala*, y exceptuando la espectacularidad que aporta el empleo del trono, no encontramos voluntad de asombrar o admirar al espectador mediante este tipo de recursos. Y en este sentido, tan solo nos es dado señalar la utilización de efectos sonoros como campanillas, cencerros y balidos de ganado (v. 780 acot.), así como el recurso a la música (v. 1152 acot.). Igualmente, *La conversión* es parca en espectacularidad; si bien recurre a la música de chirimías en dos ocasiones, tan solo podemos destacar la ascensión de Magdalena acompañada de dos ángeles (v. 1108 acot.). Con todo, son varias las escenas que se apoyan en la seducción por la imagen, por ejemplo, y aunque la acotación no lo refiera, sería plausible pensar que la comitiva del rey de Marsella (v. 830 acot.) «con grande acompañamiento» y con la figura del Dios pagano en los hombros, iría ataviada de acuerdo a su condición bárbara, o la plasticidad de escenas lograda por el movimiento o gestualidad de las figuras. Pensamos principalmente en la escena del lavatorio, en la que Magdalena limpia los pies de Cristo con sus cabellos (v. 701 acot.) o en las escenas en que, tanto ella como más tarde la Carne, van mudando su traje a vistas del espectador (v. 347 acot. y v. 1044 acot.).

Algunas generalidades sobre el marco temporal de las comedias. En ambas el tiempo de la ficción abarca un buen número de años. Si bien no se explicita en el texto, de nuevo, la historia sagrada y la leyenda nos ayudan a establecer la cronología de las mismas. La primera jornada de *La escala* transcurre en 4 o 5 días y concluye tras el sueño de Jacob. El paso de una jornada a otra marca un lapso temporal inconcreto, pues no sabemos cuánto tardó el patriarca en llegar a casa de Labán. Las primeras escenas de la segunda transcurren el día en que Jacob llega a casa de su tío, interrumpidas por dos escenas en Canaán que, además de la función que ya hemos señalado, marcan un intervalo de siete años. De nuevo, el cambio de jornada implica, al menos, el transcurrir de otros

siete años, pues ya Jacob está casado con Lía y con Rebeca. En este acto se produce el viaje de retorno. Se suceden a continuación escenas localizadas en las tierras de Labán, que les da alcance, en la que se intercala el célebre pasaje de la lucha de Jacob con el ángel.

El uso del cambio de acto en *La conversión*, exceptuando el de la primera jornada por las características textuales que ya hemos comentado, también implica un avance temporal importante, dado que del marco neotestamentario se ha pasado a la estancia legendaria de Magdalena en Marsella. El tercer acto nos sitúa su figura en la cueva en la que hará su penitencia, recién llegada si reparamos en los primeros versos de la jornada, en los que Penitencia invita a Magdalena a recluirse en una cueva (v. 896). Una vez dentro, la visitas de las tentaciones encarnadas en Carne, Mundo y Demonio, implican, según la leyenda, tres décadas hasta el aviso de su muerte.

Tanto *La escala* como *La conversión* presentan cuantitativamente el mismo número de personajes, veinticuatro, si bien la primera nómina está compuesta casi por entero por personajes bíblicos, a los que se suman los pertenecientes al ámbito rural, cuatro ángeles, y Dios padre. Por su parte, los personajes de *La conversión*, algunos de ellos bíblicos, están acompañados por más de una decena de personajes alegóricos y sobrenaturales. Esta diferencia se relaciona con una de las divergencias más llamativas entre una y otra comedia, pues si *La escala* es portadora de un claro mensaje católico como es el arrepentimiento y el perdón, no incluye pasajes dogmáticos; tan solo el misterio de la Trinidad y la redención encuentran cabida en esta obra, aunque sin que ello suponga un profundo calado en el tema.¹⁴⁵ Dicho mensaje tiene un colofón en boca de Ismael, que sirve de explicación y cierre de la comedia en los siguientes términos:

Aqueste ejemplo y su intento
que os es referido y llano
es lo que con el cristiano
hace Dios cada momento (vv. 1939-42)

En cambio, *La conversión* está atravesada por cuestiones dogmáticas. Recordemos que en ella se dramatizan dos sermones, el de Cristo y el de Magdalena;¹⁴⁶ una disputa

¹⁴⁵ Imbricados con el tema de la comedia y con su mensaje se encuentra la condena del pecado de la ira y del ansia de venganza.

¹⁴⁶ Tanto la predicación como el teatro pusieron al alcance de los laicos más iletrados la Sagrada Escritura (Reáu, 2008: 302). Esta comedia, como hemos advertido, reúne ambas manifestaciones, por lo que el poder catequético de esta resulta notablemente potenciado.

entre Amor divino y Temor al castigo; la puesta en diálogo de temas como el arrepentimiento, la humildad, etc. por medio de diálogos entre Magdalena y diversos personajes alegóricos, como la Humilde o Penitencia; así como la batalla contra la tentación encarnada por los enemigos del alma, que como fuerzas interiores dotadas de personalidad física independiente, aparecen sobre la escena relacionándose directamente con el alma de la mujer.

En ambas comedias el personaje principal se convierte en el eje de la acción, pero mientras en *La escala* el conflicto aparece ramificado y supone una alteridad (entre Jacob y Esaú –tensión principal de la trama–; Jacob y Labán; Jacob Lía; Jacob y el ángel), en *La conversión* nos encontramos que el primer enemigo de Magdalena es ella misma, de ahí relaciones de tensión en su propio pensamiento (Amor y Temor; entre Magdalena y su inclinación al pecado: Mundo, Carne, Demonio).

La primera intervención de Jacob deja clara su orientación por la vía de Dios (vv. 7-8), y es que, pese a que su acción podría acarrear cierta controversia moral para el cristiano –Jacob engaña a su hermano y a su padre para conseguir la primogenitura– sus acciones quedan en todo momento justificadas por la voluntad divina: afirma Jacob que Dios le prometió que alcanzaría mayores bienes (v. 125), Rebeca confía en que Dios les ayudará en su empresa (v. 134) e Isaac intenta calmar la cólera de Esaú apelando a la voluntad del cielo (v. 279). La aparición en lo alto de Dios padre respaldando a Jacob termina de despejar cualquier duda sobre el proceder de Jacob (v. 461, 578). Fuera de su fe en Dios, Jacob se caracteriza por la obediencia a su madre y por una inclinación a la humildad que se desarrolla en la tercera jornada, cuando decide regresar a su lugar de origen e intentar reconciliarse con Esaú, declarándose su siervo (v. 1689). La enseñanza bíblica cobra fuerza al final de la comedia, puesto que la humillación de Jacob corre pareja al tema del arrepentimiento y del perdón y se contrapone al rasgo que diferencia a Esaú, unidimensionalmente caracterizado por medio de la ira (v. 925, 830, 310, etc.), y que solo en su desenlace se amplía mediante su capacidad de perdonar (v. 913), por más que Isaac ha ido advirtiéndole a Esaú sobre los peligros de la cólera, advirtiéndole que no se convierta en otro Caín (v. 889).

La escala propone diversos ardidés dentro de su trama que, si bien se encuentran todos ellos en el *Antiguo Testamento*, no por ello dejan de resultar interesantes. El primero de ellos, el consabido engaño del guante veloso pergeñado por Rebeca, la madre solícita, amorosa y parcial de Jacob, no tanto de Esaú (v. 244), al que hay que agregar el engaño

de Labán para retener a Jacob o el de sus hijas intentando esconder los ídolos que han robado, todos ellos constituyen pequeñas tramas dentro de la acción principal que amenizan, con un argumento conocido, la comedia, al igual que las múltiples escenas de corte pastoril o costumbrista, como la del banquete que cierra la segunda jornada, contribuyen a la diversidad y dinamismo de esta. En este sentido, cabe señalar a Jaral y Paral, las dos figuras portadoras de comicidad de la pieza que, siguiendo la tradición pastoril, se definen por su inclinación a la pendencia, entre las que se advierte un comentario peyorativo sobre los moros (v. 574), las intromisiones humorísticas comentando la escena de galanteo entre Jacob y Raquel (vv. 677-96), las comunes disputas en torno a la comida y el vino (790-820) o el empleo del latín macarrónico (vv. 751-61).

Terminaremos el análisis de los personajes de *La escala* aludiendo a dos que, al igual que los pastores, no se encuentran en el texto fuente. En primer lugar Eliaser, que solo aparece en la primera jornada, pero constituye un importante contrapunto al discurso de Jacob, pues problematiza moralmente el plan trazado por Jacob y su madre, aunque como ya se ha dicho, estas objeciones pierden peso a medida que la acción de estos está justificada por el designio divino. En segundo lugar, cabe destacar el papel de un paje que sirve a Labán, cuya función podemos poner en serie con la de Eliaser. En dos monólogos (vv. 981-1004; 1137-1152), este paje pone el foco en los planes de Labán para engañar a Jacob, aunque con un tono menos reprobador y más cómico, debido a sus comentarios jocosos sobre el acicalamiento de Lía.

La conversión plasma la prototípica caracterización de Magdalena en sus tres facetas, cada una de ellas dramatizada en una jornada. La primera jornada se detiene en su representación como pecadora penitente, la segunda en el de su apostolado y la tercera en su condición de penitente. Previo a un proceso de conversión es una existencia pecaminosa que visibilice el viraje, y la pintura que nos ofrece la comedia de Magdalena comprende rasgos físicos y morales que circunscriben su persona a la prototípica mujer sensual, pecadora y hermosa. Descrita en su fisonomía según los parámetros de la mujer del renacimiento –hebras de oro, frente espaciosa, labios de coral, cejas como arcos, etc. (vv. 94-124)–, interesa decir que esa descripción es demandada por Magdalena a su lisonjera criada Dulatrice, con lo que de la prosografía se pasa a su etopeya como una mujer vanidosa, amiga de adornos, aceites y joyas que valora sobremanera esa cualidad de su criada: «Qué diligencia notable / qué palabras tan sabrosas» (vv. 153-54). Pero

todavía va más allá la descripción de Magdalena, y es ella misma quien se encarga de descubrirse mediante la expresión jactanciosa de una vida libre y licenciosa que alcanza su máximo impudor con la enumeración de seis de sus amantes principales –Gulava, Prigo, Vaniloquio, Curioso, Superbo y Lascivo–, que no son más que proyecciones de sus propios pecados.¹⁴⁷ Entre todos ellos sobresale la lascivia, pues con el correr del tiempo el pecado de la carne fue para la Iglesia incluso más pernicioso que el de la soberbia (Arias, 2005: 133).

Una vez efectuada la conversión, varios de los pecados que describen a la protagonista se transforman en algunas de las virtudes capitales. La lujuria se torna castidad y la soberbia humildad, de manera que Dulatrice, que alimentaba la vanidad de Magdalena, desaparece de escena, dando paso a un nuevo personaje, la Humilde. Mudanza que el dramaturgo se asegura de que no pase desapercibida al público:

HUMILDE	Dulatrice ya se es ida y dejó tu estancia sola. Mas yo entré a guardar por ella.
MAGDALENA	Vaya y quede, humilde, amiga, que ya me daba fatiga tan habladora doncella.(vv. 559-64)

Una vez obtenido el perdón, y en su condición de apóstol en Marsella, el dramaturgo explicita esta faceta de Magdalena por medio de un breve sermón que, emulando el de Cristo sobre el monte, persigue la conversión de los adoradores de ídolos. El tercer aspecto de la caracterización de Magdalena es el de penitente, y en nada se distingue del modelo clásico del penitente: renuncia al mundo, concedora de que Dios está de su lado y poseedora de una inquebrantable fe que le permite defenderse de los enemigos del alma, paradigma de la transformación interior y de la ascesis. Tras saber que se reunirá con Dios, la alegría embarga a Magdalena. La escenificación de la muerte de los santos supone la mayor parte de las veces el broche que pone fin a la acción. Igual que la vida de conversión de Magdalena constituye un ejemplo y una esperanza para el católico, en cuanto que el pecado puede ser perdonado, también su fin se propone como triunfo sobre la muerte en tanto que esta implica el nacimiento a la vida eterna (De Carlos, 2007).

¹⁴⁷ En realidad Magdalena afirma enumerar a siete de sus amantes, en clara correspondencia con los siete pecados capitales, pero solo menciona a seis (vv. 35-44).

El resto de personajes de la comedia están al servicio del personaje principal en cada una de las jornadas y, por lo general, están adscritos a cada una de las facetas que diseñan la figura de Magdalena: Marta, su hermana, es la que la conduce a Jesús y, de algún modo, la que propicia su conversión; los personajes semialegóricos como Dulatrice, Curioso o Superbo funcionan como pantallas en las que se proyectan varios de los vicios de Magdalena, mientras que la Humilde es el resultado del arrepentimiento y conversión de la protagonista. La aparición de estos y los judíos que asisten al lavatorio se limita a la primera jornada. Penitencia, en cambio, como guía de su nueva vida, aparece en los dos últimos actos, al igual que el pintoresco rey pagano y Lázaro, que tan solo pronuncia dos versos. Y por lo que respecta a la tercera, destacan los enemigos del alma, sin una caracterización distintiva, una pareja de ángeles y un ermitaño, personaje que recoge la Leyenda dorada, testigo de la ascensión de Magdalena y mensajero al que envía esta para que advierta a Maximino sobre su muerte.

Como afirma Jesús Menéndez Peláez, el teatro religioso del siglo XVI ha de ser interpretado a través de una línea de catequesis que por medio de la representación sensible «predica a los ojos» (2005: 57). Las dos comedias bíblicas de nuestro corpus siguen con bastante fidelidad las fuentes a la vez que presentan un importante componente doctrinal, si bien en distinto grado. El tema del perdón es capital en ambas, y este es un aspecto clave de la iglesia contrarreformista, no obstante en *La Escala* se trata de un concepto de perdón más vinculado a la esfera humana, es decir, a lo moral en tanto restitución del orden social, mientras que *La conversión* se aproxima a esta idea desde la perspectiva del pecado: es posible, mediante el arrepentimiento y la penitencia, obtener el perdón de Dios y, por consiguiente, la gracia. Pese a contener mayor carga doctrinal, *La conversión* no tiene una gran densidad teológica y su mensaje está pensado para ser fácilmente asimilable. Exenta de comicidad, resulta mucho más catequética y militante, en definitiva, que su compañera de manuscrito, sin embargo, ambas comedias se decantan más por el lado serio y, sobre todo, ejemplarizante que por el lado cómico o de entretenimiento, tal y como señala Joan Oleza (2012: 636) a propósito de las comedias lopescas posteriores que toman la materia bíblica como fuente de escritura.

4.3. Vida y muerte de Nuestra Señora y Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo: el ensanchamiento de la materia asuncionista

En el apartado anterior hemos comprobado el lugar que ocupa la materia bíblica en un volumen que reúne mayoritariamente piezas hagiográficas. En las páginas que siguen, acometemos el análisis de las dos comedias marianas que se incluyen en el manuscrito: *Vida y muerte de Nuestra Señora y Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo*. Ambas representan interesantes muestras dramáticas que entroncan con la tradición mariana, pero que, a diferencia de la gran cantidad de piezas que abundan en la última fase del ciclo biográfico de María –también en el periodo medieval, como afirma Sirera (1984a: 892)– ensanchan la acción o la desplazan a una trama de celos instigada por el demonio que promueve la devoción a la Virgen y al rosario. Aunque las obras dedicadas a Jesús y a su madre tienen una representación mucho menor en el códice, su inclusión responde al mismo criterio de selección que se encuentra en los *Flos sanctorum* y en los devocionarios, que contienen vidas de santos y pasajes dedicados a Cristo y a la Virgen (Aragües, 2005).

La primera afirmación fundamental del protestantismo –«Solo Dios»– despoja de todo aspecto mediador a la Iglesia, los santos y también a la Virgen. Si bien el culto a María progresó a pasos agigantados durante la Edad Media, en el siglo XVI la hiperdulía de la Virgen se vio notablemente socavada por humanistas como Erasmo y partidarios de la Reforma. Después de la Reforma, la Iglesia Católica se esforzó en moderar los excesos marianos que relegaban a Cristo a un segundo plano (Réau, 1996: 74). Desde la perspectiva protestante, en la que la madre de Dios no tiene papel alguno y se niega su función intercesora, la composición y representación de unas comedias que exaltan su figura, supone en sí misma, no solo una respuesta a la doctrina protestante, sino también, en correlación con ello, el acatamiento de la recomendación católica de la veneración de las imágenes. Las comedias entroncan de este modo con uno de los actos devotos tipificados en los catecismos: la devoción hacia la Virgen.

El número de comedias de tema o exaltación mariana no son muy abundantes en la tradición teatral del Quinientos, al menos aquellas en las que se vislumbra una clara vocación popular, pues al margen consideramos las obras compuestas en el marco del teatro universitario o de colegio, escritas las más de las veces en latín y en castellano. Por esa razón, *Nuestra Señora y Nuestra Señora de Lapa* constituyen dos interesantes

testimonios que presentan entre sí notables diferencias arquitectónicas y temáticas. La primera de ellas desarrolla prolijamente la vida de María desde su juventud hasta su muerte y Ascensión, mientras que en la segunda, la Virgen (del Rosario), si bien se revela como una parte fundamental en el desarrollo de la acción dramática y está presente *in absentia* en prácticamente todas las escenas de la obra, su presencia física en escena es muy reducida. No obstante, reparando en el argumento de la obra, lo que el autor pretende demostrar no es otra cosa que el poder mediador de la Virgen con el objeto de afianzar su devoción. La función de las comedias es, por lo tanto, el criterio clasificatorio que hemos adoptado en esta parte del trabajo.

La acción de *Nuestra señora* comienza antes del nacimiento de Cristo, por lo tanto el dramaturgo no tiene en cuenta los Evangelios canónicos. El nacimiento, la infancia y la juventud de María tan solo figuran en los Evangelios apócrifos, relatos que fueron popularizados en el siglo XIII por Vincent de Beauvais en su *Speculum Historiae* y por el arzobispo hagiógrafo Santiago de Vorágine en la *Leyenda dorada* (Réau, 1996: 163).

Desde el punto de vista argumental, *Nuestra Señora* es una comedia ambiciosa que tiene su punto de inicio poco antes de los desposorios con José, recorre las escenas más significativas de su leyenda y concluye con su ascensión. Desde los desposorios hasta la visitación a su prima Isabel, que incluye todos los episodios del viaje, el encuentro con ella, el nacimiento de Juan y los posteriores reproches y celos de José; desde el viaje a Belén hasta la adoración de Jesús, pasando por el nacimiento; desde la huida a Egipto hasta su regreso a Nazaret; desde el bautismo de Cristo hasta la muerte de este; y por último, desde el temor de María por su hijo hasta la visita del ángel que le anuncia su próxima muerte y glorificación. Pero el recorrido vital de la Virgen no solo se escenifica, sino que, por economía dramática, la obra incluye varias escenas narradas en las que se relatan o explicitan otros momentos relevantes de su vida y la de su hijo, por ejemplo, la estancia de María en el templo desde los tres años, la última cena o la pasión y muerte de Jesús. Todo este material dramático, trufado con algunas escenas originales, entre las que se encuentran pasajes costumbristas, alcanza una extensión de 3034 versos, y hacen de *Nuestra Señora* la obra más extensa del manuscrito.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Si bien no de toda la colección teatral Gondomar, como explica Badía (2007: 492), pues entre las obras palatinas se encuentran dramas que sobrepasan con mucho los 3000 versos, como por ejemplo *Los naufragios de Leopoldo* y *Los contrarios del amor*, que rondan los 4000 versos.

Un argumento y extensión bien diferente es el que plantea *Nuestra Señora de Lapa*, comedia compuesta por 1382 versos, cuya trama tiene claros ecos de los milagros que Gonzalo de Berceo poetizó en el siglo XIII. La devoción mariana de Estefanía es el hilo conductor de la obra. Acusada injustamente de adulterio, es asesinada por su marido, y una vez enterrada, la Virgen obra el milagro y resucita a la esposa y a su hijo nonato, logrando el arrepentimiento de su Rafael y el perdón de los pecados.

También la estructura externa de ambas comedias presenta importantes divergencias. *Nuestra Señora de Lapa* está dividida en cuatro jornadas al igual que un buen número de comedias que conforman no solo nuestro manuscrito, sino la colección Gondomar, lo que indica que es una obra probablemente compuesta antes de 1585-1586, años en los que las comedias comienzan a fragmentarse en tres actos. En cambio, *Nuestra Señora* se divide en dos jornadas. Esta particularidad la vincula con otra de las comedias que forman parte de nuestro estudio –*Santa Catalina de Sena*–. Muchos coloquios o comedias compuestas dentro del ámbito del teatro humanístico están divididos en dos partes, y en el llamado *Manuscrito de 1590* se encuentra una obra que presenta la misma bipartición –*Auto de la degollación de san Joan*–, aunque en este caso se trata de una obra más breve que la que nos ocupa (1142 versos),¹⁴⁹ al igual que ocurre con *Santa Catalina de Sena*, compuesta por 2198 versos. Para completar lo dicho sobre la estructura de la comedia, habría que aducir un dato interesante, porque si bien *Nuestra Señora* es, temática y argumentalmente, una comedia mariana, el planteamiento dramático que despliega estructurado en escenas, no en cuadros, la aproxima a la fórmula de la Comedia Nueva. Sirera (1991: 56, 71) apuntó una tendencia a la estructuración en cuadros en la etapa inicial del género, esto es, a partir de 1610. A diferencia de estas, nuestra comedia está organizada mayoritariamente en escenas. Podríamos considerar dos cuadros iniciales, uno en el templo, otro en casa de José y María que corresponden con dos bloques de acción diferenciados, sin embargo, esta disposición solo se mantiene en los primeros 650 versos de la obra; a partir de ese momento las escenas se van sucediendo desarrollándose en lugares muy distantes, propensión que se acentúa todavía más en la segunda parte de la obra en donde nos encontramos con grandes divisiones temporales y espaciales que impiden, como decíamos, la estructuración en las grandes secuencias que implican los cuadros.

¹⁴⁹ En el estudio de los autos religiosos que hemos realizado, ya hemos considerado la indistinción denominativa existente entre los términos «auto» y «comedia».

El desencadenante dramático en *Nuestra Señora* es inexistente, y no se encuentra en ella un conflicto global que haga evolucionar la acción, sino más bien se trata de una concatenación de episodios marianos que no encierran ninguna intriga para el espectador por ser la historia sobradamente conocida, aunque no carece de ciertas tensiones puntuales que, unas veces escenificadas, otras narradas o simplemente aludidas, confieren fuerza a la comedia. Pensamos, por ejemplo, en el modo de seleccionar marido para María, en las dudas y celos de José ante el embarazo de su mujer, en el viaje forzoso a Belén y en los sucesivos relatos que san Pedro, san Juan y Verónica hacen de los últimos días de Jesús en la tierra. En este sentido, hay que destacar una escena de violencia narrada en torno a la matanza de los inocentes, que tiene lugar tras el escenario y va acompañada del relato culpable de dos sayones empuñando sendas espadas (vv. 1671-1706).

Existe, sin embargo, un personaje que aparece en distintos momentos de la obra y que tiene una clara función de hacer avanzar la acción. Nos estamos refiriendo a san Gabriel, mensajero de la divinidad que en su primera aparición, y tras la anunciación, recomienda a María que acuda a visitar a su prima Isabel, impide que José abandone a María tras pensar que le ha sido infiel, propicia el viaje de la sagrada familia a Egipto, en un primer momento y su regreso a Judea después e informa a la Virgen que morirá en pocos días. Sus intervenciones funcionan como resorte de la itinerancia de los personajes, y por lo tanto, de la acción. Pero además de ello, su aparición interrumpiendo la escena de vela de los pastores para anunciarles el nacimiento de Jesús, hace menos autónoma esta escena costumbrista, y contribuye a integrarla mínimamente en la acción principal.

Con respecto a esta última escena, hay que decir que no es el único momento en que el anónimo dramaturgo introduce una escena de sabor costumbrista. El cierre de la primera jornada se produce cuando, de camino a Egipto, José, María y Jesús se unen a un grupo de gitanos que van en la misma dirección cantando y bailando. A este tipo de escenas hay que sumar aquellas en las que se nos muestran aspectos cotidianos de la familia y que tienen la función de, o bien acompañar la exposición dogmática, como la escena en la que Jesús, primero con José (v. 2165 y ss.) y más tarde con Juan (vv. 2203-2274) trabaja la madera mientras se va exponiendo la doctrina de la cruz, en la que se anuncia ya la muerte de Cristo; o bien una función emotiva, como la escena doméstica en la que vemos a María y a Jesús devanando una madeja (v. 2139 acot.); o bien mostrar algunos de los atributos más sobresalientes de los protagonistas principales. Este propósito cumple la primera escena de la segunda jornada, donde José y María, cada uno

abocado en su labor, reciben en su tienda a un gitano que les roba impunemente (haciendo gala de su templanza y prudencia),¹⁵⁰ a una mujer que viene a pagar a María por unas labores (Dios siempre provee), y un peregrino al que socorren generosamente, que a la postre resulta ser Gabriel.

Contribuyendo a la variedad que presenta la comedia, no faltan algunas escenas que tienen lugar en el terreno sobrenatural, protagonizadas por las tres personas de la trinidad (v. 227 acot.) y por Dios (v. 1500 acot.), y escenas que, sin suponer tramas secundarias y estando ligadas a la acción principal, introducen cambios de situaciones que dinamizan el drama. Ejemplo de ellos son las escenas protagonizadas por tres romanos (v. 1082 acot.), por judíos (v. 1117 acot., v. 1467 acot.), por dos sayones (v. 1650 acot.) o por la familia de Isabel.

Retomando el tema de las dudas de José, y para establecer un puente con la acción de *Nuestra Señora de Lapa*, conviene señalar que, si bien esta escena presenta cierto conflicto, el dramaturgo no explota el tema del honor. La *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* de Manrique ya se hizo eco de este pasaje sucintamente aludido en el *Evangelio de San Mateo* (1:19), pero es que el motivo de las dudas de José, ampliamente desarrollado en los Evangelios apócrifos, fue popularizado con complacencia por el los misterios medievales (Réau, 1996: 215). *Nuestra señora* incorpora este motivo tradicional, pero, al igual que ocurre con el resto de episodios que retoma, no tiene un amplio desarrollo. En resumidas cuentas, la aspiración de encadenar el mayor número de pasajes significativos de la vida y leyenda de María hace que uno de los rasgos más definatorios de esta comedia sea la variedad y la extensión, en lugar de la intensidad.

Por el contrario, el tema de los celos constituye el motor de la acción de *Nuestra Señora de Lapa*. El desencadenante dramático es la envidia que, personificada y en connivencia con Lucifer, se propone introducir la discordia en un matrimonio feliz formado por Rafael y Estefanía, fiel devota de la Virgen del Rosario. Aunque poseído por Satán, un vecino murmurador que ya ha deshonrado con sus calumnias a muchas mujeres, Prefirio mueve a intriga para hacer creer a Rafael que su mujer le es infiel con un dominico, lo que desencadena los celos y venganza de este. Si el argumento de la comedia

¹⁵⁰ En este pasaje el dramaturgo recoge el tópico tradicional que vincula a los gitanos con el latrocinio, igual que previamente lo había hecho en relación a la itinerancia de esta raza, que normalmente viaja acompañada de animales (Fernández Álvarez, 1989: 218-19).

podría haber resultado novedoso para el virtual espectador, no resulta serlo, porque en la primera escena de la obra *Satanás*, en poco más de treinta versos (vv. 169-204), avanza la acción casi hasta su conclusión. El personaje desarrolla pormenorizadamente el plan que ha trazado para envenenar la armonía conyugal, desvelando el objetivo secundario que persigue, esto es, la condena de las almas de Prefirio y Rafael, lo que supondrá un triunfo sobre el poder del rosario y un golpe a la devoción mariana. Sin embargo, el final que él imagina, por intervención de la Virgen, no tiene lugar, pues si bien Rafael llega a asesinar a su mujer y a su hijo nonato, la Virgen resucita a ambos y media para que los culpables sean perdonados. La primera escena, por tanto, funciona como una suerte de introito en el que se explica el argumento. González Fernández (2001: 106) señala en este sentido que la primera intervención del demonio en muchas de las piezas del *Códice de autos viejos* y en la Comedia Nueva tiene, por un lado, la función de presentar al maligno y por otro, declarar sus intenciones futuras. Por tanto, en nuestra comedia tenemos el mismo procedimiento dramático, pero con la excepción de que el desenlace permanece oculto. El avance de lo que ocurrirá se detiene allí donde los personajes malignos imaginan que terminará su acción, es decir, cuando consigan las almas de Rafael y Prefirio.

Bien porque el público era conocedor de la historia, bien porque, no solo en la primera escena de *Nuestra Señora de Lapa*, sino a lo largo de la comedia, los personajes adelantan sus acciones, el espectador de ambas se ve reducido a un papel pasivo en el que sus expectativas con respecto a la acción no entran apenas en juego. En esta última, el dramaturgo hace uso del malentendido, pero no apuntando en dirección del público, sino desde el punto de vista de los personajes, formando parte de la trama y fundamentado en el lenguaje corporal de uno de ellos, que aprovechando la distancia y la perspectiva, hace creer a Prefirio que las palabras de amor que Estefanía dirige a la Virgen van en realidad dirigidas a él, un dominico tras el que se esconde la Envidia.

Reparando en el marco temporal de ambas comedias, observamos importantes diferencias. La primera de ellas se refiere al tiempo de ambas desde una perspectiva histórico-ficcional. En *Nuestra Señora de Lapa* se trata de una cronología indeterminada en la que no encontramos referencia alguna a un tiempo histórico. Por contra, el nacimiento de Jesús al poco de iniciarse *Nuestra Señora* concretiza la cronología de la acción, al igual que lo hace la muerte de María, con lo que el arco temporal de la acción de la comedia queda bastante fijado, dentro del ámbito legendario, por su puesto.

La segunda de ellas viene determinada por la elección de la materia dramática. Mientras que las múltiples acciones de *Nuestra Señora* exigen una duración muy dilatada con importantes aceleraciones del tiempo cronológico, *Nuestra Señora de Lapa* tiende a la condensación temporal, pues por lo que se deduce de la lógica de la trama, el tiempo de la ficción podría no superar las cuarenta y ocho horas. Un día para la primera y la segunda jornada, y otro para la tercera y la cuarta. El equilibrio, pues, entre la extensión en número de versos de las jornadas coincide con el tiempo de la acción en esta comedia. La única referencia temporal que hallamos es la que menciona Rafael al informar a Estefanía de que va a ausentarse durante tres días, aunque se trata de un ardid para poder acecharla. En esta comedia los cambios de acto implican pequeños saltos temporales al igual que algunas escenas.

Al tratarse de una obra segmentada en dos partes que abarca más de treinta años, el desarrollo cronológico de *Nuestra Señora* es bien diferente. La primera jornada, compuesta por 1777 versos, se inicia poco antes de los desposorios de María con José y concluye de camino a Egipto tras la orden de Herodes, por lo tanto un lapso de tiempo breve, pues Jesús es todavía un niño. La división externa de la segunda jornada funciona como marcador temporal. Aunque sin determinar, han transcurrido varios años, pues Cristo, pese a ser todavía un infante, se dirige a sus padres con un discurso articulado (la primera intervención de Cristo niño se produce en este momento, v. 1943). A partir de ese momento, y en los 1258 versos que componen este acto, se produce un nuevo cambio temporal. Se inicia con una escena en la que la familia ya se ha instalado de nuevo en Nazaret. Pese a que la indicación «niño» ya solo se aplica a Juan y no a Jesús –aunque aquel es mayor que este–, no ha transcurrido demasiado tiempo, dado que parientes como Isabel y Zacarías les visitan en la carpintería y para darles la bienvenida (vv. 2176-2185).¹⁵¹ Entre esta escena de niñez o adolescencia de Cristo y la que le sigue transcurren varios lustros. En esta última la acción se ha trasladado a tiempos de Caifás (v. 2203), sumo sacerdote responsable de la condena de Cristo, y va seguida de la escena del bautismo de este en el Jordán, donde Jesús proyecta verbalmente su próxima muerte. En este punto, se produce cierto desfase temporal, debido a que la escena que prosigue dramatiza el llanto de María que llora la reciente muerte de José.¹⁵² Consolada por su hijo,

¹⁵¹ No obstante, el discurrir discreto, profundo y decoroso de Jesús resulta inverosímil en un niño pequeño, aunque la verosimilitud no es rasgo específico de este tipo de obras.

¹⁵² Aunque no se conoce la fecha de la muerte de José, está ausente de la Crucifixión (Réau, 1997: 163).

este le anuncia lo que su padre celestial exige de él, con lo que nos sitúa ya en la Pascua, tiempo explicitado por Eleazar (v. 2557) al que sigue la entrada de Jesús a Jerusalén. A partir de aquí se abre un paréntesis en el que el tiempo escenificado cede su lugar a un tiempo extraescénico en el que san Pedro primero, san Juan y Verónica después, relatan lo ocurrido a Cristo desde la última cena hasta el Viacrucis. Esta y otras escenas narrativas responden al propósito acumulativo de episodios, pero también, en distinto grado, resultan decisivos para el desarrollo de la acción.

Tras este pasaje de nuevo un salto temporal que viene marcado por una pausa musical en la que el escenario se queda completamente vacío, como indica la acotación «Llevan a Nuestra Señora los dos en medio, y la Verónica va mostrando el paño y vanse, y han de salir a cantar alguna cosa a lo divino, y salga Nuestra Señora luego». De nuevo, el tiempo dramático vuelve a precipitarse, aunque en esta ocasión, al igual que en el paso de la primera a la segunda jornada, la artificialidad de la aceleración temporal queda atenuada por una pausa musical en un deshabitado escenario. Según la leyenda, la Virgen murió transcurridos quince años desde la muerte de Jesús, y la escena que sigue al interludio musical nos presenta a María recibiendo la última visita de san Gabriel para anunciarle su próximo encuentro con Dios. Tras esta escena, María comunica a su sobrino Juan la noticia de su cercana muerte y, ya en la siguiente, todos los apóstoles, que han llegado a Judea en un solo día movidos por una «ligereza extraña» (vv. 2849-52) —desde Antioquía, Etiopía, España, Persia, etcétera— se reúnen en torno al lecho de María precipitándose el fin de la comedia, que se cierra con la ascensión de la Virgen y su encuentro con Cristo. En definitiva, y pese a una percepción acelerada del tiempo que se proyecta hacia el futuro, no solo en la dramatización de las acciones, sino que también el marco espacial amplía sus límites mediante el frecuente uso de la profecía (los repetidos anuncios de la venida de Cristo, las palabras de Juan que se sabe «precursor» del Mesías o las reiteradas anticipaciones de su muerte), al espectador no debía resultar difícil seguir el curso de la acción, pues ayudado por códigos lingüísticos proferidos por los personajes que emplazan las diversas situaciones o mediante códigos extralingüísticos como son los cambios espaciales, dada su condición de *preinformado* por el título de la comedia y por sus conocimientos en torno a la leyenda mariana, lograría ubicar rápidamente la acción que se estaba desarrollando.

La configuración del espacio dramático de *Nuestra Señora de Lapa* concreta la acción en un espacio urbano (v. 1043) próximo a Lapa (v. 319). Esta alusión, unida a la

que se hace al obispado de Lamego (v. 74), diócesis portuguesa, vincula la comedia con la Virgen de Lapa. No podemos hablar de un espacio único para esta comedia, pero sí resulta bastante concentrado en el sentido de que la acción, a diferencia de *Nuestra Señora*, se desarrolla en un radio espacial muy limitado. El sistema de acotaciones tan solo menciona un espacio, la ermita, mientras que el resto de lugares escénicos se deducen de la acción y por lo especificado por las figuras de la obra, aunque en algún caso debamos recurrir a la conjetura, como ocurre con las escenas en las que Rafael ya ha sido apresado (suponemos que tienen lugar en una disposición civil, v. 1165 acot., aunque podría acaecer también en el camino mencionado).

Dicho esto, además de los espacios mencionados, la trama se desarrolla en cuatro lugares bien delimitados: el infierno, la casa de Estefanía y Rafael, la ermita y un camino, todos ellos, excepto el primero, claro está, separados por muy poca distancia. Combinación, por tanto, de espacios exteriores e interiores, con predominio de estos últimos. Entre el espacio sagrado de la ermita, marco emblemático del amparo de la Virgen y refugio por excelencia de Estefanía, y el profano –el domicilio conyugal– existe un tercer espacio que hace de puente entre ambos, el camino. Si el primero se construye con muy pocos elementos –la imagen de la Virgen (v. 820 acot., v. 1382 acot.), una sepultura practicable (v. 1197 acot.) y una suerte de puerta tras la que Prefirio y Rafael observan a Estefanía en el altar sin ser vistos (v. 851)– el segundo está completamente desprovisto de elementos, ni siquiera el decorado verbal va más allá de la descripción de un hogar feliz. Lo mismo ocurre con el camino, del que solo se menciona que es un lugar abrasado por el sol (v. 912), característica que viene a subrayar la firmeza de la devoción de Estefanía a la que no le importa con tal de visitar a la Virgen. Todavía cabe señalar la doble función semántica del camino, que por un lado resulta ser el lugar de la tragedia (allí asesina Rafael a su mujer) y por otro es el espacio que articula lo profano (la vida conyugal) y lo sagrado (devoción a la Virgen). Por él Estefanía va desde Rafael a la Virgen y viceversa, conciliando ambas esferas. Estefanía, aunque con pesar, aprovecha las ausencias de su marido para ir a la ermita (vv. 361-377), pero también deja a la Virgen cuando sabe que su marido va a regresar al hogar (vv. 578-81). En la comedia lo sagrado no excluye lo profano. A diferencia del resto de obras que componen este manuscrito, Estefanía es la única protagonista femenina casada, pues el casto matrimonio entre María y José de *Nuestra Señora* queda excluido. No obstante, Estefanía no es una santa, sino un paradigma de la devoción a la Virgen, por lo que la condición de esposa y devota resultan

más fácilmente imitables. En cualquier caso, y retornando al espacio doméstico y al de la ermita, si bien parten de una situación inicial de armonía y protección, con el fluir de la acción, devienen en espacios más inquietantes y, por tanto, con mayor dramatismo. La acción de la Envidia, respaldada por Satanás, es quien introduce la discordia en el hogar, mientras que también en la ermita los personajes malignos hacen una incursión parapetados, no lo olvidemos, tras una puerta y disfrazados de dominicos (v. 331 acot.).

El cuarto espacio dramático lo constituye el infierno, un lugar que, en opinión de Shoemaker (1957: 65), no fue predilecto de la escena española. Con total seguridad sirve de marco a los representantes del mal en el primer y cuarto acto, quedando la incertidumbre de si la primera escena de la segunda jornada se desarrolla en el Averno, ya que los personajes van con las vestiduras dominicas. En cualquier caso, tan solo se menciona como un lugar oscuro y tenebroso, una cueva (v. 16), en la que, en la tercera jornada, y creyéndose ya en posesión de las almas de Rafael y Prefirio, Lucifer recompensa a sus secuaces echándoles culebras y entregándoles dos cetros (v. 1076 acot.), únicos accesorios que lo ambientan. El infierno es el espacio en que se exponen las razones que desencadenan la acción (el amenazante poder que está adquiriendo el rosario y la devoción por la Virgen, el poder intercesor de esta y la envidia de Lucifer), pero también el lugar en el que el dramaturgo, inserta una danza con seis demonios al son de una trompa y un tambor (vv. 1103, 1106), interludio, como es sabido, habitual en las procesiones del Corpus.

El atrezzo en esta obra es muy pobre, se reduce al puñal de Rafael, las culebras que acabamos de mencionar y los cetros. Podría pensarse en dos espacios simultáneos en el escenario. La ermita y un segundo espacio en el que tienen lugar el resto de escenas. Por otro lado, teniendo en cuenta la austeridad del decorado, la danza y la alusión a la procesión al final de la comedia, la comedia podría haber sido representada en dos carros, comunicados mediante una tabla que figuraría el camino. No obstante, las alusiones al teatro —«Levántanla y traenla alrededor del teatro»; «Han de traer a la imagen en procesión alrededor del teatro y a Estefanía detrás de la imagen [con] su música»— nos hacen pensar en la existencia de un tablado.

El espacio del drama de *Nuestra Señora* viene determinado por la historia bíblica y la voluntad de encadenar un mayor número de episodios de la leyenda de María. Ahora bien, tanto el sistema de acotaciones como el texto primario ofrecen gran cantidad de información que revela una mayor complejidad y variedad espacial que la que

encontramos en *Nuestra Señora de Lapa*. Primeramente, en lo relativo a los lugares lejanos en los que se desarrolla la acción, distintos emplazamientos terrenales en Nazaret, Egipto y Belén, a los que hay que agregar escenas acaecidas en la esfera celestial (v. 227 acot., v. 1047 acot.). Si en *Nuestra Señora de Lapa* teníamos a lo sumo ocho espacios diferenciados, y sin presentar demasiados cambios, en *Nuestra Señora* contabilizamos al menos dieciocho que se alternan con notable dinamismo. Espacios exteriores, como un otero, un camino o un paraje rural con monte y río, y espacios interiores que van desde el templo, una carpintería, una posada y varios domicilios, todos ellos ricos en accesorios que contribuyen a su ambientación. Sirvan de botón de muestra las siguientes acotaciones: «Sale José y un maestro con sus papeles de trazas y herramientas, compases, reglas y sierras; Sale Arcadio con un jarro de vino y un caldero de sopas de leche y cucharas; Sale san Juan, muchacho, con su cruz de caña y vestido de pieles».

Pero la configuración espacial de *Nuestra Señora* se amplifica todavía más gracias a las acciones representadas fuera de escena en forma de relato, como la matanza de los inocentes (vv. 1695 y ss.), la narración de los últimos días de la vida de Jesús (vv. 2639-2734) o las escenas en lo alto (v. 227 acot. v. 1500 acot.).

Por lo tanto, un espacio múltiple horizontal y otro vertical que no se limita al plano celestial, pues en el pasaje en que José y María llegan a la posada próxima al portal de Belén, se encuentra una escena en la que un criado y su amo mantienen un diálogo, estando el primero de ellos arriba (v. 1161 acot.).

La selección de determinados espacios, ya lo hemos mencionado, viene determinada por el pasaje bíblico que se dramatiza (el bautismo de Jesús, el nacimiento, etc.), sin embargo, otros espacios como el interior de la carpintería/casa de la familia o de otros lugares domésticos son incorporados por el dramaturgo con el objeto de crear una atmósfera íntima, al margen de los grandes relatos sagrados, en la que se desarrollan las acciones más entrañables, aquellas en las que Jesús niño ayuda a sus padres en las tareas cotidianas y que apelan a la conmoción por la vía de la sensibilidad.¹⁵³ Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la escena en que Jesús se despide de María anunciándole su venidera muerte, una escena, valga decir, que no aparece en los Evangelios canónicos y que fue muy popularizada por los autos sacramentales de la Pasión e integrada al ciclo de los *Siete dolores de la Virgen* (Réau, 1996: 411). En ella María, acompañada solo por

¹⁵³ Como señala Hess (1965: 66-67) en la tradición del drama religioso antiguo tenemos claras muestras de la representación de un ámbito privado y familiar de personajes sagrados que se comportan como profanos.

hombres y en lo que a todas luces es una apelación directa al público femenino, se lamenta de su suerte en los siguientes términos:

¿Quién consolarme podrá
en acto tan doloroso?
Amigas, decí, ¿qué hará
la que ve muerto a su esposo
y que el hijo a morir va?
¿Hay quien consolarme pueda? (vv. 2537-42)

Por tanto, el marco espacial de *Nuestra Señora* resulta más complejo y rico desde todos los puntos de vista: más exótico y lejano, en un doble eje horizontal-vertical, alternando pasajes interiores y exteriores, combinando los lugares más emblemáticos con otros pertenecientes al ámbito privado.

A propósito de los versos que acabamos de reproducir en donde se fractura la ficción dramática al tender un puente entre el mundo del drama y el mundo *real*, traemos a colación, a modo de inciso, otra marca de metateatralidad que se halla en la comedia. Eleazar, describiendo el barrio en el que se encuentra, alude a la disposición de las casas afirmando que se encuentran ordenadas «a manera de teatro» (vv. 1149). Estos dos ejemplos dan cuenta de un mecanismo, el de la metateatralidad, aquí muy poco marcado, que se empleó profusamente en el teatro áureo y del que también encontramos una muestra en *Nuestra Señora de Lapa*, cuando la Envidia, viendo que su plan está surtiendo efecto declara: «Hermoda va la trama y el enredo» (v. 583).

En nuestro corpus abundan en número ingente las advocaciones marianas. La Virgen es el personaje femenino que más representación tiene, aparece en siete de las veintiuna obras, pero solo en *Nuestra Señora* se dramatiza su vida en la tierra. A diferencia del resto de representaciones de la madre de Cristo que encontramos en el corpus, en las que esta es siempre un ente espiritual, el autor cimienta su obra sobre María, la mujer, lo que no obsta para que, pese a una representación muy humanizada, su carnalidad esté en todo momento envuelta por un halo espiritual y sagrado— «no es del suelo esta hermosura» (v. 72), «Princesa del suelo» (v. 843). Lo único que amenaza, y solo dentro de la trama, en ningún caso para el espectador, la imagen de María, son las dudas de José, pero las palabras desde lo alto del ángel Gabriel las disipan rápidamente atribuyendo el embarazo a la obra del cielo (v. 1067). María es el personaje sobre el que se articulan los numerosos pasajes de la comedia y, dramáticamente, su periplo vital

arranca en la pubertad y se cierra décadas más tarde. Los numerosos atributos con los que se adorna a la Virgen configuran el prototipo de la santidad femenina. Su perfil puede resumirse mediante adjetivos como la caridad, expresada por medio de las obras, la fortaleza de ánimo, la humildad y la fortaleza. Fuera de la categorización que servirá para la representación de la santidad femenina, queda el extraordinario amor maternal que exhibe María, cuyo punto culminante lo encontramos en su representación como Mater dolorosa tras la muerte de Jesús, un tema muy del gusto del Quinientos, a decir de Duchet-Suchaux y Pastoureau (2001: 261). Aunque también dentro de la tradicional caracterización mariana, la pureza de María es una de las cualidades en las que más pone el acento la comedia. *Nuestra Señora* tiene un alto componente immaculista y son múltiples las alusiones o las escenas en la que se abunda sobre este tema (vv. 1048-1082). Un interesante ejemplo de ello lo encontramos en la explicación que Dios padre ofrece a un rabí que duda sobre de la concepción virginal de Jesús (vv. 1501-1530). La indudable autoridad de un personaje que no suele salir a las tablas del teatro de los Siglos de Oro persuade inmediatamente al escéptico judío.

Estefanía comparte con María algunos atributos (humildad, bondad, etcétera), pero más importante que lo que comparten, resultan aquellos que la separan de ella. El primero y más importante es su condición de esposa. La castidad de María se hace extensible a José (v. 428) y el hijo que tienen es obra de Dios, pero el matrimonio de Estefanía y Rafael no es de la misma naturaleza, y el hijo que hubieran tenido es fruto de ese enlace. Por esa razón, si el más sobresaliente atributo de Estefanía es su devoción por la Virgen, el segundo es su amor por Rafael (vv. 262, 311, 711), que es correspondido, pese al desencadenamiento de los hechos. Estefanía, como sumisa esposa, pide permiso para ir a rezar, para visitar la ermita, tiene en cuenta el regreso de Rafael para, a su vez, estar en casa a su regreso. La abnegación, la humildad, la modestia, la discreción y la obediencia son rasgos que definen a Estefanía y que, en la distorsionada visión del vecino murmurador, tienen su contrapunto formalizado en una clásica diatriba de la *mala mujer* (vv. 396-470). El retrato que Prefirio, dominado por la Envidia, hace de Estefanía (alevosa, facinerosa, descarada, vanidosa y deshonesto) se convierte en el veneno que inocular en el amante esposo hasta llevarlo a cometer un asesinato. La censura misógina en boca de Prefirio realza las cualidades de una buena esposa, el paradigma de mujer

virtuosa difundido en los tratados morales de la época.¹⁵⁴ En este sentido, la comedia pone en valor el sacramento del matrimonio, aunque determinado este por la voluntad divina, como bien explicita en los siguientes versos Estefanía:

que cualquiera bien casado
procura con nuevo loor
agradar siempre al Señor
y encarezca lo que ha amado.
Pero de cualquiera cosa
que haya buena entre los dos,
démosle gracias a Dios
y a aquella Virgen gloriosa (v. 263-270)

Modelo, por tanto, más imitable para el público femenino que el de María y, al igual que la peripecia de esta, movería a compasión por la injusticia que sufre, el impropio y una trágica muerte, aunque también en ambos casos, la intervención divina viene a restituir la vida y a premiar la fe y la devoción, con la consecuente dosis de esperanza y consuelo para el público creyente.

La indiscutible protagonista de *Nuestra Señora de Lapa* es Estefanía, aunque la Virgen, que interviene muy poco en la comedia, comparte protagonismo con ella *in absentia*, por decirlo de algún modo. Pese a que tan solo pronuncia cuarenta y un versos, y aunque el peso de la acción lo llevan el resto de personajes de la obra, la Virgen es el motor de lo que ocurre en las tablas: resorte de la acción maligna, resorte de las acciones de Estefanía y responsable de la restitución del buen orden y de la justicia. Su intercesión motiva, además, el perdón de los culpables.

A diferencia de *Nuestra Señora de Lapa*, protagonizada por veinticinco personajes, *Nuestra Señora* presenta una lista formada por ochenta y dos figuras. Si esta está constituida por personajes individualizados como Estefanía, Prefirio o Rafael, y personajes alegóricos y espirituales, aquella presenta mucha mayor variedad. El grueso del elenco lo conforman personajes histórico-bíblicos, pero también se encuentra representaciones alegóricas; entes espirituales; personajes genéricos que representan algún oficio o profesión, como el maestro de carpintería o los soldados romanos; representantes de diversas etnias o religiones (judíos, gitanos, paganos) y personajes como Arcadio y Silvero, que pese a sus nombres cultos, forman parte de la tradición pastoril inaugurada por Encina y que en un primer tiempo se caracterizan por su afición

¹⁵⁴ Sobre este particular, véase Ferrer Valls (1995) y Fernández Álvarez (1989).

al vino y sus pullas (650-721) para después ajustarse al modelo de la adoración tras el nacimiento de Jesús.

En las siguientes líneas, abordaremos muy sucintamente los perfiles de algunos personajes a la luz de las interacciones que se establecen entre ellos. Comenzaremos por *Nuestra Señora de Lapa*. La primera y más importante oposición que encontramos en ella es la que se establece entre el bien y el mal. Lucifer, caracterizado por el pecado de soberbia, la envidia y el rencor hacia el hombre, ayudado por Satanás y la Envidia, hace de Prefirio, el vecino murmurador, su instrumento para vengarse de Estefanía y Rafael. Pero no se trata de una posesión en sentido estricto, sino que, aprovechando la inclinación de este a la murmuración y a la difamación de mujeres (vv. 161-164), consigue que Prefirio convenza al incauto y confiado marido de Estefanía de que esta le es infiel. Por lo tanto, a medio camino entre el bien y el mal, se encuentran Rafael y Prefirio. Tras estas caracterizaciones y entramado subyace el principal mensaje de la obra, pues si bien la intercesión de la Virgen los libra no solo de la justicia del hombre, sino también del castigo divino, a ojos del espectador, sus conductas y pecados constituyen claros ejemplos negativos, que refuerzan la devoción por la Virgen y por el rosario.

Por lo que hasta aquí se ha dicho puede adivinarse que la caracterización de estas figuras no va más allá del subrayado de algunos rasgos: Prefirio, el hábito de la murmuración; de Lucifer se resalta su envidia del hombre y su afán por conseguir almas, todo ello en un tono serio que lo aleja de la representación burlesca de otras obras;¹⁵⁵ de Estefanía, su devoción por la Virgen y su amor marital; de la Virgen, fundamentalmente su misericordia y su poder intercesor; y de Rafael el temor a la deshonra pública (v. 783) y la desconfianza y la ira que lo conduce finalmente al asesinato. Poco más sabemos de este personaje, excepto que posee tierras con asalariados (v. 294) y que, mediante dos personajes alegóricos –Inspiración y Tentación– vemos exteriorizadas sus dudas (vv. 780-820). Es, pese a todo, y con una elemental profundización, el personaje más dramático de todo el reparto, pues parte de una situación de amor conyugal y, después de un momento de incertidumbre, el amor deviene en el pecado de la ira. Tras la intervención de la Virgen, tiene lugar el arrepentimiento del personaje. Para concluir, Rafael es el personaje menos unidimensional de la comedia.

¹⁵⁵ Sobre la caracterización del diablo en el teatro del XVI, véase el estudio de Ferrer Valls (1988).

El gran número de personajes que aparecen en *Nuestra Señora*, además de ser un índice del dinamismo de la comedia y de la variedad que en ella se encuentra, facilita la distinción entre personajes principales y secundarios, que son los más. Si María, y en menor medida Jesús y José, constituyen una triada que atraviesa toda la obra, el resto de personajes aparece en escena puntualmente y, salvo Gabriel, Isabel, Zacarías y Juan, protagonizan las escenas pertenecientes a un determinado pasaje y desaparecen de la obra. Tal es el caso de los padres de María, los pastores, los romanos o los apóstoles. Esta distribución es característica en las estructuras dramáticas itinerantes en las que cada núcleo temático está protagonizado por el o los personajes principales y por el grupo de figuras secundarias que les acompañan en la acción.

Está de más decir que, a pesar de la extensión cronológica del tiempo dramático, los personajes principales no presentan ninguna innovación con respecto a la fuente bíblica y no se aprecia en ellos evolución alguna. Por tanto, a la caracterización de María en los términos que ya hemos mencionado, hay que sumar la de un José con cierto protagonismo en las primeros pasos de la comedia, pero que después se diluye tal y como lo hace en los Evangelios; humilde (v. 105, 115), caritativo, prudente y paciente (v. 1829-32). Asimismo, dejando al margen los rasgos que más definen a Jesús, cabe destacar una faceta filial que despunta en las escenas en que lo vemos de niño ayudar a su padre en la carpintería o a su madre con sus labores (vv. 2139-2175) o en la que visita que hace a María para consolarla de la muerte de José y anunciarle la cercanía de la suya propia (vv. 2462-2556).

Puesto que en el teatro no son todo palabras, y siendo nuestro objeto de estudio un conjunto de obras religiosas donde lo espiritual invisible debe de poder aprehenderse sobre las tablas, es de obligado rigor reparar en las características escenográficas que presentan estas dos comedias, mucho más elaboradas y numerosas en *Nuestra Señora* que en *Nuestra Señora de Lapa*, dicho sea por adelantado.

El texto secundario de *Nuestra Señora de Lapa* no ofrece demasiada información sobre su posible puesta en escena y entre lo poco reseñable en este sentido hay que destacar el uso reiterado del disfraz, el recurso de la elevación, el milagro de la Virgen y la utilización de la música y los efectos sonoros.

En *Nuestra Señora de Lapa*, los cambios de vestuario son funcionales y son parte intrínseca de la trama. La Envidia se disfraza de fraile y se dirige gestualmente a Estefanía con el objeto de que sean malinterpretados por Prefirio, como realmente sucede, ya que

ella, en pleno arrobo religioso, ni si quiera se apercibe de la presencia del supuesto dominico. Por otro lado, en el ámbito del infierno, una acotación indica que los personajes malignos salen «como demonios» (v. 1061 acot.), indicación que apunta a una caracterización del mal de raigambre medieval¹⁵⁶ a la que se debe sumar la danza de demonios a la que ya hemos hecho referencia. El éxtasis de Estefanía frente a la imagen de la Virgen (vv. 865-68) se materializa en escena mediante una elevación física. Este habitual recurso del género hagiográfico se convierte en un signo de la elevación espiritual de la protagonista por medio de la tramoya.

El último bloque temático de *Nuestra Señora de Lapa*, el que corresponde con la resurrección de Estefanía seguido de la procesión, es con mucho el más espectacular de la obra, lo que no quiere decir que nos encontremos antes una serie de escenas de gran impacto visual. Una acotación indica que llevan el féretro con el cuerpo de Estefanía alrededor del teatro (v. 1157 acot.) y la depositan en la capilla, donde los ángeles, por mandato de la Virgen, abren la sepultura y aparece Estefanía «con el niño». Como se aprecia lo sobrenatural se efectúa sin ningún artificio y va acompañado de un repicar de campanas que, a modo de llamada, va congregando en escena a un buen número de personajes. El niño, sin papel en la obra, figura en la lista de personajes, con lo que no podemos pensar en una suerte de muñeco, como su condición de nonato podría sugerir. Tras las palabras dirigidas al auditorio, se explicita que se debe llevar la imagen de la Virgen en procesión alrededor del teatro acompañada de música.

Numerosas acotaciones de *Nuestra Señora* indican que el dramaturgo tuvo en cuenta los recursos escénicos que le proporcionaba el corral de comedia a la hora de construir su comedia, resultado de lo cual las posibilidades espectaculares de la acción se multiplicaban. De entre las 120 acotaciones explícitas de la comedia extraemos unas muestras que lo ilustran: «Vanse y descúbrese en lo alto las tres personas trinas y la Justicia, y el Amor divino a los lados, y san Gabriel»; «Recuéstase sobre la espuerta y suena música y dice desde arriba Gabriel»; «Suenan dentro cuchilladas»; «Toca la música y bajan del monte dos ángeles y visten al Cristo la tunicela morada». Monte, vestuario y galería superior permiten una escena con múltiples probabilidades.

¹⁵⁶ Quizá una simple túnica con llamas pintadas, la llamada «ropa en llamas» sería suficiente para caracterizar a los demonios. En esta comedia no se caracteriza físicamente al demonio, pero no resulta un personaje irrisorio, como sí aparecía en el auto de *La envidia*. En el teatro posterior es más común que el mal sea encarnado por personajes humanos: galán, una mujer, etcétera.

Continuando con las posibilidades plásticas de *Nuestra Señora*, y sin ser esta una obra pródiga en efectos sobrenaturales, sí se efectúan dos sencillos milagros, el del florecimiento de la vara que indica que José es el marido designado por Dios para María (v. 122 acot.) y el de la rama del árbol que se inclina para ofrecer sus frutos a la sagrada familia¹⁵⁷ (vv. 1755-56), al que como elemento sobrenatural se le debe sumar la ascensión de María «subiendo por artificio» (v. 3034 acot.). Pero la espectacularidad no solo se reduce a la representación de este tipo de fenómenos y el sistema de acotaciones es en esta comedia un magnífico medio de información de los numerosos recursos escénicos a los que recurre el dramaturgo, como las voces del cielo («Recuéstase sobre la espuerta y suena música y dice desde arriba Gabriel»); el recurso del trono («Abrázanse los dos y ciérrase el trono, y salen José y María») y de las apariencias («Vanse y descúbrese el nacimiento»), recursos que perduran durante el teatro religioso de los siglos de Oro, que hunden sus raíces en el teatro medieval (Sirera, 1986: 201.); y la presencia de animales en escena, reales o representados, («Vanse y sale María y José y una doncella con las tórtolas y el niño»; «Vanse y salen María y el niño en el pollino y José con su carpintería»¹⁵⁸).

La música tiene en esta obra una importante capacidad evocativa y acompaña casi todas las intervenciones de la corte celestial (v. 527 acot., v. 605 acot.), un total de ocho acotaciones hacen referencia al elemento musical (v. 1201 acot.), pero también se ameniza la obra con una vela de pastores y con el cante y el baile del grupo de gitanos que se dirige a Egipto, con marcado carácter costumbrista. También son numerosos los efectos sonoros, como ruido de cuchilladas (v. 1699 acot.).

Al igual que en *Nuestra Señora de Lapa*, donde la imagen de la Virgen recorre el escenario en procesión, el cuerpo de María da una vuelta por el escenario momentos antes de la ascensión (v. 2958 acot.). La similitud de ambos desenlaces, respaldados por la clara voluntad sublimadora de la Virgen, invita a pensar en que las circunstancias de representación de estas dos comedias podrían corresponder con la celebración de fiestas señaladas dentro del calendario mariano. Ambas tienen un importante componente catequético, y si en *Nuestra Señora de Lapa* el poder intercesor de la Virgen es axial, de hecho ese es el tema de la comedia, llama poderosamente la atención la insistente

¹⁵⁷ Aunque no se menciona, este pasaje hace referencia al milagro de la palmera, recogido en el *Evangelio del pseudo Mateo*, pero también en la *Leyenda Dorada* (Réau, 1996: 290).

¹⁵⁸ Sobre la presencia de animales en los corrales de comedia, véase Ruano de la Haza (2000: 272-283).

referencia a las bondades del rosario, que es mencionado más de una veintena de veces. Por esa razón, es muy probable que esta comedia se compusiese para el día de la Virgen del Rosario, posiblemente, y puesto que se insiste en el hábito de los dominicos y estos están especialmente vinculados a su culto (Réau, 1996: 129), en el marco de dicha orden. Por su parte, *Nuestra Señora* despliega una temática religiosa mucho más amplia, pues cada uno de los pasajes que la conforman corre parejo a un determinado aspecto de la teología católica. Así por ejemplo, el tema del perdón y la misericordia se desarrolla en un debate entre Amor Divino y la Justicia (vv. 228-377); el del arrepentimiento, en el relato de la negación de san Pedro (vv. 2639-84), un tema particularmente popular en la época de la Contrarreforma, como imagen del sacramento de la penitencia (Réau, 1996: 458); la catequesis de la cruz, en la escena en que Jesús trabaja la madera junto a su primo Juan (vv. 2170-2301); la exaltación del bautismo, en la escena en el río Jordán (vv. 2387 y ss.)¹⁵⁹. Y ya como motivos con escaso desarrollo encontramos referencias a la doble naturaleza de Cristo (v. 1300); la alusión a las reliquias de María (v. 3027-28) y el sudario de Cristo (v. 2724); la trinidad (vv. 2216, 2791); la humildad (v. 639, 2237). Con todo, tanto por el acento puesto por el dramaturgo en el tema de la inmaculada concepción de Cristo como por la relevancia que el motivo de la Ascensión de la Virgen tiene, podría pensarse que la comedia se escribió para ser representada, bien el día de la Inmaculada, bien el día de la Asunción, aunque como en el caso de *Nuestra Señora de Lapa*, no tenemos constancia documental de dichas representaciones.

¹⁵⁹ Sobre este particular, llama la atención la actualización que la comedia realiza en un acotación externa, adaptando acomodando el rito judío de la circuncisión de Jesús al bautismo cristiano: «Sacan al niño los pastores en forman de bautismo y san José con ellos».

Título	Versos y porcentaje Jornada 1	Versos y porcentaje Jornada 2	Versos y porcentaje Jornada 3	Versos y porcentaje Jornada 4	Total versos
1. <i>El Católico español, el emperador Teodosio</i> (fols. 3r-23r)	622 (31.7%)	677 (34.5%)	664 (33.8%)		1963
2. <i>San Isidro Labrador de Madrid y victoria de las Navas por el rey don Alfonso</i> (fols. 24r-42v)	857 (31.1%)	1077 (41.6%)	650 (25.1%)		2585
3. <i>Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios</i> (fols. 43r-60r)	472 (26%)	328 (18.1%)	304 (16.8%)	710 (39.1%)	1814
4. <i>Santa Catalina de Sena</i> (fols. 61r-77r)	1377 (62.6%)	821 (37.4%)			2198
5. <i>El glorioso san Martín</i> (fols.78r-91v)	344 (25%)	336 (24.4%)	228 (16.5%)	469 (34%)	1377
6. <i>Comedia a lo divino sobre la envidia de Lucifer de haberse Dios humanado</i> (fols. 92r-106r)	105 (15.5%)	172 (25.5%)	319 (47.2%)	79 (11.7%)	675
7. <i>Vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua</i> (fols.108r-122r)	412 (26.9%)	684 (44.7%)	432 (28.2%)		1528
8. <i>San Segundo</i> (fols. 123-148v)	1017 (34.8%)	938 (32.1%)	968 (33.1%)		2923
9. <i>San Jacinto</i> (fols. 149r-171r)	1122 (41.3%)	751 (27.7%)	838 (31%)		2711
10. <i>Vida y martirio de santa Bárbara</i> (fols. 172r-187r)	664 (32.7%)	692 (35.7%)	580 (30%)		1936
11. <i>La conversión de la Magdalena</i> (fols. 188r-201r)	700 (57%)	184 (15%)	344 (28%)		1228
12. <i>Vida y muerte de nuestra señora</i> (fols. 203r-224r)	1777 (58.5%)	1258 (41.5%)			3035
13. <i>Auto de la conversión de santa Tais</i> (fols. 225r-232r)	175 (21%)	188 (21.7%)	307 (37%)	166 (20%)	828
14. <i>Vida y muerte del santo fray Diego</i> (fols. 233r-249r)	856 (32.8%)	857 (32.8%)	893 (34.6%)		2606

15. Auto de la cena a lo divino (fols.250r-255v)	634 (100%)				634
16. Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos (fols. 256r-260v)	576 (100%)				576
17. Vida y muerte de san Agustín (fols. 261r-282r)	1552 (53.3%)	572 (19.6%)	792 (27.1%)		2916
18. Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo (fols. 283r-294v)	328 (23.7%)	378 (27.5%)	297 (21.5%)	378 (27.3%)	1382
19. La escala de Jacob (fols. 295r-312r)	512 (26.2%)	768 (39.3%)	674 (34.5%)		1954
20. San Estacio (fols. 313r-330v)	544 (24.5%)	476 (21.4%)	558 (25%)	648 (29.1)	2226
21. Vida y muerte de san Jerónimo (fols. 331r-346v)	618 (30%)	835 (40.6%)	603 (29.3%)		2057

[tabla 9]

4.4. Las comedias hagiográficas, signo de identidad de la colección

4.4.1. La acción dramática de las comedias hagiográficas y algunos parámetros espacio-temporales

Kurt Spang (1991: 81) anota que la preinformación más relevante, tanto en una obra literaria como dramática, que le llega al receptor es el género y el título. Por lo que a nuestro tema atañe, y soslayando la voluntad creativa y la particular idiosincrasia de cada dramaturgo, advertimos una notable diferencia entre los títulos de nuestro corpus y los que Lope de Vega, por ejemplo, otorgó a las comedias hagiográficas que escribió. Tomemos como ejemplo algunas obras lopescas. La comedia que el Fénix dedica a san Agustín se titula *El divino africano* y la que perteneció a la colección Gondomar dedicada al de Hipona, *Comedia de la vida y la muerte de san Agustín*; sobre san Jerónimo Lope compuso una obra titulada *El cardenal de Belén y vida de san Jerónimo*, biografía dramatizada por el anónimo autor de nuestro corpus como *Comedia de la vida y muerte de san Jerónimo*. Una rápida revisión de los títulos de las comedias lopescas nos permite verificar que, aunque Lope también utiliza títulos descriptivos que consisten únicamente en el nombre del santo (el ejemplo más evidente, incluido en nuestro corpus, lo encontramos en *San Segundo*) lo cierto es que los títulos de nuestras comedias suelen consistir bien en un breve sintagma nominal que recoge el nombre del santo –*San Estacio*, *San Jacinto*, *Santa Catalina de Sena*–, bien en títulos que dan cuenta del nombre del protagonista y declaran el asunto y desenlace de la obra, por ejemplo, *Vida y martirio de santa Bárbara*, *Vida y muerte del santo fray Diego*, *Vida, muerte y milagros de san Antonio de Padua* o *Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios*. Estos títulos revelan una de las funciones, la descriptiva, que, junto a la de subrayar y seducir al receptor, apunta Crémoux (2005: 425) como característica del género hagiográfico. Estas nominaciones, por otra parte, no solo enmarcan las obras dentro de un determinado marco genérico, sino que además imposibilitan defraudar las expectativas del virtual espectador, algo que, sin mayor información que la expresada por los títulos, no ocurre con comedias hagiográficas del Fénix como *Lo fingido verdadero* o *La fianza satisfecha*, que bien podrían corresponder a títulos de comedias urbana, por poner un ejemplo. En definitiva, al menos en lo que al nombre de las composiciones dramáticas se refiere, los títulos de nuestro corpus están más próximos a las obras hagiográficas del *Códice de autos viejos* que a las obras que Lope y otros dramaturgos áureos posteriores compusieron.

Hecha esta puntualización, y entrando ya en materia, conviene hacer una advertencia. Es de sobra conocido que el estudio de la acción de una composición dramática es indisoluble de los parámetros temporales y espaciales, así como de las figuras que la concretizan, es decir, de los personajes que intervienen en ellas; todos y cada uno de estos niveles intervienen decisivamente en la composición de la historia. No obstante, en lo referente al tiempo y al espacio de la acción de las obras objeto de estudio, tan solo haremos mínimas puntualizaciones que orienten en ese sentido, y si bien repararemos en las acciones que ejecutan y en la interacción entre los personajes, en tanto son estos aspectos que afectan al desarrollo de la acción, abordaremos en otro lugar la caracterización de las figuras principales, aunque a veces deslindar al protagonista y la acción de la obra no sea tarea tan fácil, porque como expresa Sirera (1991: 60), «decir personaje equivale a decir argumentos, pues las comedias de santos desarrollan precisamente la vida de sus protagonistas», y la mejor prueba de ello son los nombres que les sirven de rótulo, como hemos visto.

En el recién citado estudio, el profesor Sirera (1991: 75) concluía que «los autores barrocos tenían una concepción unitaria de la santidad [que imprimía a las obras hagiográficas] una impresión de monotonía nacida de la repetición de un esquema ideológico-estructural», esto es, la construcción de las obras estaba mediada ideológicamente, por lo que el resultado, desde el punto de vista de la articulación de las composiciones y de la acción, estaba perfectamente estipulado. Recordemos que el corpus que Sirera maneja para llegar a estas conclusiones está compuesto por comedias escritas a partir de 1610, fecha en la que sitúa el origen del género. Tendremos muy presente a este investigador para el análisis de lo anunciado en el epígrafe, pues la crítica especializada tiende a interesarse más en cuestiones temáticas, relativas a los personajes o ideológicas que en la acción y composición formal de las comedias. A propósito de esto, hay que mencionar el completo trabajo de Lucette (1975) sobre la comedia de santos, un estudio que si bien concentra la atención en los personajes, la temática y la puesta en escena de un corpus de comedias hagiográficas compuestas entre 1580 y 1635, también dedica un apartado a lo que denomina «Radioscopie de l'action». Con todo, a diferencia de Sirera que determina tres elementos estructurantes en las obras, Lucette considera la estructura de la acción a la luz de la presencia o ausencia de una acción secundaria y el modo en que una y otra se interfieren. Probablemente, y pese a que la investigadora gala estudia obras escritas en un arco temporal amplio, lo cierto es que son muy escasas las

obras de su corpus compuestas en las dos últimas décadas del Quinientos y, como se comprobará, la mayor parte de comedias que analizamos no presenta dicha trama secundaria. Lo mismo cabe decir del trabajo de Couderc (2008) que, en lo relacionado con la estructura, se detiene únicamente en los niveles de acción que presentan algunas comedias de santos de Lope.

Uno de los aspectos que más poderosamente llama la atención sobre la estructura de la acción dramática de las catorce comedias hagiográficas que constituyen nuestro objeto de estudio es la absoluta primacía del protagonista como eje articulador de la composición. Lo observado mayoritariamente en estas comedias coincide con lo que Joan Oleza (1986: 262-63) señala a propósito de las hagiografías barrocas, a saber, que constituyen una suerte de macrosecuencias del tipo «divinidad a mostrar» que se basan en la exhibición de los atributos del personaje. También Couderc (2008: 72) parte de la hipótesis de que las comedias de santos deben su coherencia interna a la trama biográfica en que se fundan, en ocasiones con la inclusión de «un relleno» que permite hablar de articulación entre una intriga principal y una secundaria. A la luz de estas dos consideraciones teóricas resultará interesante reparar en cómo se articula la acción en las comedias de nuestro corpus y en los diversos niveles que presentan, dado que, ya lo hemos dicho, su composición se ubica en un importante momento de gestación, no solo del género, sino también de la Comedia Nueva, como el estudio de Badía (2014) demuestra.

El núcleo de la acción lo constituye mayoritariamente la biografía del santo, y se despliega en función de un camino, recorrido más o menos lineal, según los casos, que tiene como meta la santidad, lo que, adecuando las palabras de Josep Lluís Sirera (1991: 89), denominaremos «las vías de la santidad». No obstante, pese a que la vertebración de la acción en torno a la figura del santo resulta predominante en nuestro corpus, algunas comedias escapan a esta pauta, bien porque introducen una acción secundaria que, con diverso grado de integración con la principal, bifurcan el movimiento de la obra, bien porque la biografía del santo no atraviesa de principio a fin el desarrollo de comedia. Con la finalidad de organizar la información ofrecida en este apartado, dividiremos en dos grupos las obras que analizamos. En un primer grupo, estructurado asimismo en tres partes, abordaremos aquellas comedias en las que el protagonista es el pivote absoluto de la acción. En un segundo momento repararemos en aquellas obras en las que la primacía del santo resulta más intermitente.

4.4.2. El santo como eje de la acción

Para facilitar la exposición dividimos en tres apartados las nueve obras que conforman este grupo. En el primero de ellos analizamos la acción de comedias que dramatizan un trayecto vital amplio del santo, como son *San Antonio*, *Fray Diego*, *San Jerónimo*, *San Juan* y *San Agustín*. Un segundo epígrafe lo hemos dedicado a *Santa Bárbara* y *Santa Catalina*, en las que el dramaturgo captura un breve periodo temporal de la vida de la protagonista. Por último, dedicaremos unas páginas al análisis de dos comedias que presentan puntos de contacto con otros géneros, *San Estacio* y *El católico español*.

4.4.2.1. *San Antonio*, *Fray Diego*, *San Jerónimo*, *San Juan* y *San Agustín*: la estructura episódica como instrumento

Al igual que otras comedias del manuscrito, resulta difícil pensar algunas de las obras que incluimos en este grupo en términos de acción dramática, en tanto que estas consisten más bien en una selección de episodios variados de la biografía del santo que se suceden, las más de las veces, sin una transición basada en una lógica causa-efecto; una suerte de retablos con momentos significativos en la vida de los protagonistas. Lo que las distingue, pues, no es el hecho de que el eje articulador de la comedia lo constituya la figura del santo, sino la clara voluntad dramática de abarcar una amplia trayectoria vital de su vida que se erija como una justificación y exhibición de santidad, lo que obliga al dramaturgo a introducir fuertes rupturas espacio-temporales, o como lo expresa Couderc (2008: 72), la narración de una vida, implica el carácter inconexo de la acción en las comedias de santos. Se puede afirmar, por tanto, que la acción, lineal aunque intermitente debido a los grandes saltos temporales que interrumpen la trama, produce una concatenación de situaciones a veces deshilvanadas o demasiado forzadas que se precipitan. Dicho esto, consideremos con más detenimiento el planteamiento que presentan.

Tanto *San Juan* como *San Antonio* y *San Jerónimo* siguen un modelo de acción similar que encuentran en el tema de la tentación uno de sus pilares, aunque en distinto grado, según veremos. *San Juan*, compuesta por 1814 versos estructurados en cuatro jornadas, presenta un esquema pronunciadamente simétrico que apunta a una fecha de

composición más temprana, lo que la estructuración en cuatro actos ratifica. El punto de partida lo constituye la envidia de Satán y la trampa de uno de sus demonios, Polión, trasunto de Contento del Mundo (v. 228), que tienta al joven Juan, pastor de oficio, para que siga la vida de soldado:

POLIÓN Yo sé cantar y tañer,
 y soy hombre de placer,
 y a muy poquitos muestro,
 en ciudad, villa y aldea,
 en desierto y en poblado
 [...]
 todo el mundo me desea.
 Si quiero damas hermosas,
 altas, ilustres y bellas,
 en mi mano es cogellas
 muy más lindas que las rosas. (vv. 214-24)

Juan sucumbe a la vida que se le ofrece, pero el dramaturgo, que no se desvía de su objetivo de manifestar la inclinación del futuro santo, hace consistir toda la naturaleza violenta de este en su ofrecimiento de obtener información sobre el ejército francés, además de dejar constancia del inexplicable contento que el capitán Ferruz siente cuando piensa en Juan o lo contempla (vv. 468-72). La segunda jornada sigue el mismo patrón: una escena protagonizada por los demonios en la que se adelanta el devenir y la mudanza del afecto del capitán hacia Juan, que le acusa de haber robado y le condena a muerte (la intervención demoníaca esquematiza la acción y la evolución de los personajes, pues un cambio tal en el ánimo del capitán requeriría de una mayor elaboración dramática). Momentos antes de ser ahorcado, Juan, que no reconoce el delito que se le imputa, sí admite la ofensa que a Dios ha hecho y acepta el castigo con humildad (vv. 601-04), razón por la que un misterioso caballero irrumpe en escena y corta la soga de la que está colgado. La jornada concluye con un segundo cuadro en el que ya no interviene Juan y en el que se resuelve el conflicto bélico.

En el tercer acto se produce un giro hacia el plano más estrictamente religioso y en ella tiene lugar el importante momento de la transformación que sufre el protagonista tras oír el sermón de Juan de Ávila. Sin ser propiamente una conversión, pues ya era un mozo virtuoso (v. 70), amigo de la misas (v. 164) y predestinado por las estrellas a una alta dignidad espiritual (vv. 89-92), las palabras del predicador afectan tan profundamente el ánimo y la devoción del futuro santo que es tomado por loco; confiesa en voz alta sus culpas y hace penosa penitencia. Esta exacerbación de la fe tiene como consecuencia que,

en el segundo cuadro de esta jornada, el trío de demonios se haga eco de la actividad piadosa de Juan y programe una nueva prueba:

POLIÓN Con la primera mujer
 que le viéremos hablar,
 ambos hemos de mostrar
 nuestro último poder. (vv. 1085-88)

La última jornada de la comedia rompe con la disposición bimembre de las previas y se estructura en cinco cuadros. Los tres primeros destinados a mostrar respectivamente, la victoria de Juan sobre la tentación carnal; las pruebas de caridad –en este caso mediante un reiterativo esquema en que diversos personajes desfavorecidos por la fortuna salen progresivamente a escena y reciben la ayuda del futuro santo–; y, por último, el poder de sus palabras, que logran el arrepentimiento de una pecadora. Los dos últimos cuadros de la obra tienen como motivo la muerte del protagonista.

Como se observa, las tres primeras jornadas plantean un esquema de acción muy similar. Un cuadro en el que el trío de demonios se lamenta de la propensión al bien del protagonista y los planes para desviarle del buen camino mediante la tentación, y un cuadro en el que se ejecuta dicho plan. En la primera jornada Juan sucumbe a la tentación mundana de ser soldado; en la segunda supera la injusta acusación de ladrón gracias a la acción divina y en la tercera vence a la tentación de la carne. Esquema zigzagueante que se rompe en el último acto, dividido en cinco cuadros, como ya se ha dicho. Las dos primera jornadas están unidas espacial, temporal y temáticamente (unos días). En las dos segundas el arco temporal es más extenso, pero indeterminado. Entre ambos núcleos se produce una importante ruptura cronológica, también espacial (de Fuenterrabía a Granada), de cuyos acontecimientos fuera de escena informa al receptor un diálogo entre antiguos compañeros que compartieron vida militar con Juan en Ceuta, Tetuán y Viena (vv. 773-824). Pese a que san Juan de Dios tuvo una vida itinerante, el anónimo dramaturgo escogió el periodo de juventud en el ejército, el afamado momento del sermón de Juan de Ávila y el instante de su muerte, poniendo el foco en el camino de pruebas de la tentación que transcurre en paralelo con las muestras de penitencia y virtud de Juan, mucho más acentuadas en las dos últimas jornadas.

También en *San Antonio* encontramos el esquema basado en las pruebas de la tentación –en este caso los agentes son los enemigos del alma–, aunque mucho más conciso y concentrado en los dos primeros cuadros de la segunda jornada, por lo que no

es este el principal motivo que vertebra la acción, cuyo vector no es otro que la exhibición de las virtudes de san Antonio.

El primer acto no plantea conflicto alguno, y se limita a mostrar la obediencia y humildad del protagonista, que acepta gustoso las labores que se le asignan en el monasterio, incluido el de la predicación, de la que no se siente digno, pese a que termina aceptando por obediencia (v. 369-76). El punto de inicio se localiza en un monasterio agustino de Lisboa en el que se celebra una fiesta en honor de dos mártires y se exalta la orden. Este cuadro, aunque narrativo y celebrativo de la comunidad, enmarca el desencadenante de la acción, en tanto que san Antonio, tras la visión de los cuerpos incorruptos de los mártires, decide cambiarse el nombre e ingresar en un orden distinta, la de los franciscanos (vv. 206-07). Entre este cuadro y los dos que completan la primera jornada, ubicados ya en el nuevo destino y dedicados a evidenciar la disciplina y modestia de Antonio, el dramaturgo inserta el típico episodio en que los enemigos del alma deploran la vida del santo de Padua y se proponen torcerla.

La explicitación de los planes de los representantes del mal es un lugar dramático común en las obras de nuestro corpus y tienen repercusiones en el desarrollo de la acción. En este caso, en el cuadro inicial de la segunda jornada, Antonio supera la primera prueba, la que le plantea el Mundo mediante unos salteadores que se acercan a él con el propósito de burlarse. El Mundo fracasa y el santo sale victorioso, puesto que los bandidos se arrepienten, no solo por el poder de la prédica de Antonio, sino por el prodigio divino que evidencia la ligazón entre el santo y Dios. A este cuadro sigue un segundo emplazado en un jardín en que Mundo y Carne, en primer término, y más tarde el Demonio, intentan vencer a Antonio alternativamente; este se defiende con la disciplina y, finalmente, evita la muerte gracias a la intercesión directa de la Virgen. En este punto de la acción se produce un importante salto temporal; mediante un diálogo informativo entre dos frailes, se da cuenta de la fama que ha adquirido Antonio, de los milagros que ha obrado y de la vida de penitencia que ha abrazado (vv. 702-760). Un cuadro en que Cristo niño muestra su favor al santo dejándose mecer por él, seguido de otro en que, por el don de la ubicuidad, aparece en Lisboa para librar a su padre de una muerte injusta, dan fin a la segunda jornada.

El último acto de *San Antonio* tiene como núcleo el retiro del santo, que no ha querido aceptar ningún cargo de importancia. El tópico del *comptentus mundi* como vía de acceso a la santidad, puntualmente aludido (v. 1177), cobra aquí toda su importancia;

al rechazo de cualquier placer sensorial, comida, cama blanda, etcétera, se suma el rechazo de la fama y la gloria, acentuado por el monólogo del guardián del convento sobre la carga que supone un ministerio religioso (v. 1257-58). La acción del resto de la jornada, muy atravesada por el espíritu franciscano, se condensa en la despedida y muerte del santo que, ante un coro de animales despliega su predicación, del mismo modo que, poco después, hace cuando sus seguidores llegan hasta la enramada en la que vive para despedirse. Todo el dinamismo de la comedia se encuentra en la segunda jornada (resistencia ante la tentación, escenificación de dos milagros y la visita divina), mientras que las jornadas que la enmarcan completan el repertorio de virtudes del santo franciscano y publican la buena muerte que caracteriza la última etapa de la vida de los santos.

Si el tema de la tentación y la penitencia desempeñan un papel relevante en estas dos comedias, todavía resulta más pronunciado en *San Jerónimo*, obra que desde el punto de vista de la extensión (2057 versos) apunta a una fecha de composición más próxima a la de la Comedia Nueva que aquellas. La primera jornada la constituye un solo cuadro, suspendido por un interludio musical (v. 380 acot.), que dramatiza el escarnio que san Jerónimo sufre a manos de Mileto y Romano, dos clérigos de costumbres poco ejemplares a los que el santo recrimina. La venganza y el deseo de humillar al futuro padre de la Iglesia es el resorte de una acción que en sí misma constituye un clásico desarrollo constituido por el trío presentación, nudo, desenlace. El plan de los clérigos consiste en convencer al criado de Jerónimo para que, mientras este duerme, cambie sus ropas por las de una mujer. El descuido del protagonista que se levanta para ir a maitines le lleva a salir así vestido, y la maledicencia de Mileto y Romano hace el resto propagando la calumnia de que Jerónimo yacía con su amante. A diferencia de san Juan, también acusado injustamente, aunque la providencia favorece su exculpación, Jerónimo asume con humildad su agravio y pide el perdón para los que le han ofendido:

JERÓNIMO	Por esto que padezco infinitas, Señor, gracias te doy, a ti, mi Dios, lo ofrezco pues siguiéndote voy; recíbelo, aunque de ello indino soy. No mires la maldad de aquesa gente pecadora y ciega, mas mira la humildad con que tu siervo llega, y por ello a ejemplo tuyo ruega. (vv. 579-88)
----------	---

El hecho de que el escarnio sufrido por Jerónimo en la ciudad sea una prueba del Mundo no se explicita hasta la segunda jornada (v. 993), que desarrolla por extenso el tema de la tentación y penitencia mediante dos cuadros. En el primero de ellos, además de una alabanza a la renuncia al mundo en boca de la Penitencia, personaje alegórico que entrega a Jerónimo todas las insignias para defenderse de la tentación, se escenifican los tres intentos de los enemigos del alma. Jerónimo resiste a la oferta de la Carne y del Mundo, pero sucumbe a las palabras de Lucifer, que le tienta con las letras paganas y con el placer de la retórica de Cicerón:

LUCIFER ¡Qué bien dice una sentencia!,
 que con galana elocuencia
 va probando su intención.
 ¡Qué habla y en sí tan grave!
 No habrá quien esto no alabe.
 ¡Qué concepto tan subido!
 ¡Qué estilo dulce y suave!
 Si tiene sano el sentido. (vv. 1301-08)

El cuadro que sigue a la derrota de Jerónimo presenta un tema poco frecuente que escenifica la comparecencia de Jerónimo ante un Cristo cruel, que censura y sanciona su pecado:

CRISTO Pues yo haré un castigo tan nombrado
 que quede castigada tu malicia,
 y hoy por consiguiente bien vengado. (vv. 1394-1396)

El castigo se efectúa fuera de escena, y el virtual espectador solo escucha el ruido de azotes que suena desde dentro. La jornada, dedicada por entero al tema de la penitencia, concluye, como no podía ser de otro modo, con el arrepentimiento de Jerónimo y su definitiva renuncia a los libros vanos (v. 1440).

En la tercera jornada la narración tiene un papel fundamental, pues dos de los cuatro cuadros que la componen se basan en dicho recurso. En el primero de ellos dos ermitaños que se dirigen al encuentro de Jerónimo informan sobre lo que no se ha actuado (por orden del Papa Jerónimo ha abandonado el yermo en el que ha vivido durante mucho tiempo y se ha trasladado al portal de Belén). Un cuadro breve que contrasta notablemente con el tercero que se sucede una vez concluido el cuadro que dramatiza el célebre episodio en el que Jerónimo amansa a un león. Este tercero, de extensión considerable, supone una importante elipsis temporal, ya que mediante el diálogo entre un ermitaño y un ciudadano

conocemos que Jerónimo, casi centenario, está muy cerca de la muerte. Lo que este extenso diálogo aporta (vv. 1631-1874) es, en primera instancia, y a modo de recolección de los episodios dramatizados, la alusión al vituperio que el protagonista sufre en Roma, el episodio de los azotes en el yermo y la anécdota del león; a continuación una ampliación de la vida de Jerónimo, desde su lugar de nacimiento y ascendencia, la penitencia en el desierto, la excelencia de su inteligencia y sabiduría, pasando por el reconocimiento como padre de la Iglesia y la relación de una suerte de cuentecillo en torno al león de Jerónimo, entre otros muchos aspectos. Resumen y exaltación de la figura del santo que sirve de pórtico al último cuadro de la comedia en el que se despliega la recurrente secuencia final de la muerte: despedida de los allegados, expresión de su legado, expiración y ascensión del alma, serie colmada de enseñanza moral y dogmática que, junto a la naturaleza narrativa de la jornada, hacen del último acto de la obra un bloque acentuadamente estático.

El modelo de acción básico de estas tres obras, afines ideológicamente por el tema de la tentación y la penitencia, consiste en la serie de pruebas a las que es sometido el santo (las tentaciones mundanas), la superación por medio de la resistencia y la fe o, como en este último caso, la caída en la argucia de Lucifer con el consiguiente castigo, el proceso de penitencia y el retiro y, por último, el advenimiento de la muerte, siempre ansiada por el santo, puesto que supone el abandono definitivo del mundo y la consecución de la palma. Una línea de acción básica que corre en paralelo, como ya hemos dicho, con la mostración de milagros, pruebas de virtud y de caridad –construidas en torno a los momentos más conocidos de sus biografías– que avalan y refuerzan la santidad de los protagonistas.

También *Fray Diego* y *San Agustín* están estructuradas en cuadros y dramatizan un largo periodo cronológico, no obstante la extensión de ambas, 2606 versos y 2916 respectivamente, así como el planteamiento que presentan –es un dato que no encontramos en ellas el esquema de las pruebas del mal encarnadas por los enemigos del alma– apunta a una fecha de composición más próxima a la fórmula de la Comedia Nueva. Aun así, comparando ambas, la pieza dedicada al santo de Hipona presenta un mayor grado de cohesión, desde el punto de vista de la acción, y dinamismo que la del santo de Alcalá. Pero veámoslo con más detalle.

De todo nuestro corpus *Fray Diego* es la comedia que mayor número de intermedios costumbristas presenta; estos episodios, con evidente valor catalítico y, por

tanto, ajenos en diverso grado a la acción principal, cumplen múltiples funciones. Jose Lluís Sirera (1991: 67) confirma el empleo de dicho procedimiento en autores como Lope de Vega con el objeto de suplir las lagunas de la historia hagiográfica, mientras que Caro Baroja (1978: 341) señala que, desde Cervantes hasta Calderón los autores explotaron con constancia los «filones folklóricos». Como trataremos de ver, estas escenas autónomas, sirven de distensión y contrapunto a momentos de mayor gravedad dentro del desarrollo de la acción.

La primera jornada de *Fray Diego* está organizada en dos grandes bloques; el primero de ellos, dividido en cuatro cuadros, forma una estampa folclórica que se desarrolla en el marco de una reunión del cabildo y la celebración de una procesión religiosa. El protagonista aparece puntualmente en esta primera parte de la obra que, dicho sea de paso, poco aporta a la acción que él articula, y lo hace, principalmente, para dejar constancia de su devoción (vv. 210-14) y mostrar la sencillez y bondad de su carácter (v. 231-34). El bullicio y la comicidad que implica el pintoresquismo de este cuadro contrastan con el que le sigue, ubicado en una ermita a la que Diego acude con el afán de servir a Dios. La decisión de abandonar el mundo y retirarse a recibir las enseñanzas de un viejo ermitaño constituye el inicio de la acción dramática y el esbozo de un mínimo conflicto sin apenas consecuencias para el desarrollo de la trama consistente en la contrariedad del padre de Diego por la nueva vida de su hijo.

NICULÁS	Hijo mío, ¿qué ocasión de este monte te ha traído? ¿Por qué ocasión me dejaste tan triste y desconsolado, y la vida del poblado por la del yermo trocaste? ¿Por qué das tantos enojos a este apesarado viejo que nunca tuvo otro espejo que tú delante sus ojos? Si me quisiste dejar porque te reñí un descuido, si yo en tus cosas no cuido, ¿quién las tiene de cuidar? Más cosas que aquellas dice a un hijo un padre enojado, y más que yo, hijo amado, por tu bien lo dije e hice. (vv. 743-760)
---------	---

La llamada de Dios y la inspiración de vida que le insufla (v. 765) son las razones que Diego da a su padre, que concede de mejor gana por la intervención de doña María, la dama de la que es casero. Entre el primer momento en que el futuro santo se queda solo en la ermita y este encuentro con su padre, se produce un encadenamiento de escenas que no tienen por objeto más que perfilar el carácter de Diego: dos cazadores que olvidan su dinero que muestra la superación de la tentación por parte del protagonista; la donación de esa misma bolsa a un cazador necesitado trasluce su caridad, al igual que la última escena en la que Diego da de comer a dos cazadores hambrientos. La primera jornada, que transcurre en veinticuatro horas, concluye con la muerte del ermitaño y con el entierro de este en las inmediaciones de la ermita, lugar que sirve de primer escenario de la segunda jornada. Cerca de la ermita tiene lugar, aunque muy brevemente escenificado, una vela de pastores; fiesta y pasatiempo, con sonajas y panderos (v. 856 acot.), que establece una simetría con el comienzo de la primera jornada. Por ese lugar de fiesta terminan pasando doña María y el padre de Diego, que recuerda cómo hace años se separó allí de su hijo cuando este lo abandonó para ser fraile. El encuentro con un fraile franciscano que confirma la buena fama que Diego ha adquirido da paso a un nuevo cuadro en el que se justifica y actúa dicha fama. El patrón de la acción es similar al de la primera jornada, un episodio festivo seguido de una demostración en torno a la figura del santo. En la primera se exhiben virtudes, en la segunda, milagros y la perfección de su alma en directa conexión con Dios mediante el éxtasis. Los tres célebres episodios vinculados a la leyenda de san Diego tienen lugar en distintos espacios. El primero en un camino –un ángel provee de comida a Diego y a su acompañante en un duro viaje–; el segundo en una calle de Sevilla –aquel en que salva a un niño de morir quemado en un horno, momento en que Diego vuelve a reencontrarse con su padre–; el tercero en el refectorio de un convento –el prodigio de convertir el pan en flores para no ser sorprendido mientras roba comida para los pobres. También aquí se escenifica un éxtasis de Diego que completa el asombro de los dos frailes que asisten a la elevación.

Tras la sucesión de escenas maravillosas y, sobre todo, tras la intensidad doctrinal de esta última, el dramaturgo distiende la acción con un último cuadro protagonizado en su primer tramo por Diego, que deviene en una pura escena cómica una vez el santo abandona las tablas. Del encuentro del santo con un grupo de estudiantes que vitorean a un recién nombrado catedrático del que se destila una prédica en torno a la

vanidad de las letras, pasamos a una escena absolutamente independiente en que estos mismos estudiantes se enfrentan a una pareja de pasteleros.

Este pasaje humorístico que cierra la segunda jornada conecta directamente con un cuadro igualmente cómico que principia la tercera, seguido de un nuevo cuadro humorístico protagonizado por dos frailes doctos.¹⁶⁰ Esta acumulación de episodios humorísticos descompensa en buena medida la obra, si bien podría pensarse que el anónimo dramaturgo aglomera todo aquello susceptible de destilar comicidad como antesala a la gravedad que, terminados estos cuadros, gobierna la comedia hasta el clásico desenlace. Por otro lado, excepto la escena en que los estudiantes se enfrentan a los pasteleros, Diego tiene protagonismo en todos los cuadros humorísticos, lo que dota de organicidad a la obra.

Para simplificar. Si, como hemos dicho, en la segunda jornada los diversos cuadros de los que está compuesta sirven a la mostración de milagros y virtudes de Diego, la tercera jornada, dividida en cinco cuadros, continúa en los dos primeros con la misma técnica, aunque atravesados por una buena dosis de comicidad, lo que no implica que carezcan de un sentido que apunta, entre otras cosas, a mostrar la faceta caritativa de Diego, su vocación catequética, sus conocimientos vía ciencia infusa, además de suponer un ensalzamiento de la salvación por medio de las obras.

Los tres cuadros que siguen se articulan alrededor de la muerte de Diego: anuncio de la inminencia de su fin, constatada por un doctor, despedida con transmisión de un legado y momento de la muerte. El anónimo dramaturgo amplía esta clásica secuencia con un último cuadro en el que se escenifica un milagro *post mortem* que no solo constituye una prueba más de santidad, sino que supone un nuevo testimonio de humildad y obediencia.

GUARDIÁN	Ahora bien, padre fray Diego, mando a vuestra reverencia, so pena de inobediencia, me suelte la rosca luego. Soltola, ejemplo evidente de la humildad que ha tenido, pues aun muerto ha querido no mostrarse inobediente. (vv. 2576-83)
----------	--

¹⁶⁰ No abundamos en las características de estos pasajes, que pueden verse con más detalle en el apartado que dedicamos a la presencia de la comicidad en las obras de nuestro corpus [epígrafe 4.4.5].

Podríamos concluir diciendo que el débil resorte de la acción de *Fray Diego* es la inclinación natural del santo a la vida piadosa, atravesada, sin que suponga un verdadero obstáculo, por la contrariedad paterna, un eje sobre el que se tejen una serie de episodios que muestran diversas facetas que acreditan la devoción, humildad y fe, en definitiva, su santidad.

La acción de la primera jornada de *San Agustín* se aglutina en torno al binomio herejía-conversión, y toma como eje el enfrentamiento entre el cristianismo y el maniqueísmo, representado el primero por San Ambrosio y Mónica, la madre de Agustín, y el segundo por este último. El proceso de conversión se escenifica en varias fases mediante cuatro extensos cuadros. Un primer cuadro escenifica la oposición entre los dos padres de la Iglesia latina que, pese a la mutua admiración que se profesan, mantienen su postura y tratan de llevar al contrincante a su terreno.

AMBROSIO	Harto mejor y más sano fuera a tu alma, Agustino, dejar tu hereje camino y ser como yo cristiano.
AGUSTINO	Ni Esaias ni Habacuc a serlo me convenciera, y si yo cristiano fuera lo fuera por serlo tú. (vv. 81-88)

A pesar de intuirse cierta fisura en el convencimiento de Agustín, tras la extensa disputa a la manera escolástica sobre el misterio trinitario, no cejan en su empeño, aunque de nuevo el posicionamiento ideológico de la comedia queda al descubierto por una consideración de Agustín en la que afirma que la religión que en ese momento profesa es una secta.

AMBROSIO	¿Viose un error tan grande? A lástima me provoca. ¡Que ablande el agua una roca y tu pecho no se ablande! ¡Oh, Agustino, cuánto siento en verte en aqese error!
AGUSTINO	Pues yo tengo por peor no verte mudar de intento. Tú con tu razón discreta tienes por mejor tu fe, y yo muy sin duda sé que es más segura mi seta. (vv. 361-72)

La ilustración del enfrentamiento entre ambas religiones se completa, dentro del mismo cuadro, con un diálogo entre Mónica y su hijo.

MÓNICA	Hijo, ¿queréis volver a la fe de Jesucristo?
AGUSTINO	No, y de que vos la sigáis me pesa. (vv. 495-98)

Como se aprecia por lo dicho, el conflicto es básicamente dialéctico. Mónica se duele del desvío de su hijo, pero logra convencerle para que acuda a escuchar el sermón de Ambrosio, lo que sucede en el segundo cuadro de la jornada. Este tiene lugar a las puertas de la iglesia y presenta un esquema muy dinámico y multitudinario. Mientras Agustín está escuchando el sermón de Ambrosio, se encuentran Simpliciano y dos compañeros pidiendo limosna. Los encuentros se suceden: dos damas a las que siguen dos galanes, uno cristiano y otro maniqueo, refuerzan la oposición principal; Mónica, que acude al lugar y se lamenta de que su hijo no siga a Cristo; y el criado de Ambrosio que llega con una carta de este en la que encomienda a Simpliciano que se rece para que la lógica de Agustín no haga mella en la Iglesia de Cristo. La concatenación de escenas queda reforzada por medio de una letanía: «Para la obra de esta santa casa, y ganarán sus santos perdones». El cuadro concluye con la aparición de Agustín, impresionado por la agudeza y el buen hacer de Ambrosio durante el sermón (v. 765-82) y una nueva confrontación entre el de Hipona y Simpliciano, centrada en el valor de la ciencia y los argumentos en cuestiones de fe.

El proceso de conversión está esbozado y alcanza su cénit en un cuadro que hace visible lo invisible mediante la intervención de dos figuras alegóricas: Herejía, que arrastra por el escenario a un Agustín cegado por una venda, y la Verdad, que arranca la cinta de sus ojos y le muestra la luz de Dios. Tras la conversión, llega el arrepentimiento por el error cometido, y Agustín se queda a solas para llorar, escena que recrea el célebre episodio narrado en *Las confesiones*, en el que estando san Agustín debajo de una higuera le cae un libro del cielo, mientras oye una voz que le ordena leer (Réau, 1997: 36-37). El santo invoca a Dios que, efectivamente, responde a su demanda y le pide que, como enmienda, se dedique a escribir contra el herético error y se convierta en columna de su Iglesia militante (vv. 1081-88). La jornada concluye con un cuadro en el que Flora, la mujer de Agustino, se muestra horrorizada tras saber que no solo él, sino también el hijo de ambos, ha sido bautizado. La importancia de este sacramento como iniciación al

cristianismo adquiere una relevancia fundamental en esta jornada como complemento de la pareja herejía-conversión, binomio que adquiere una gran trascendencia en el conjunto de la obra, dado que, pese a condensarse en la primera jornada, esta tiene una extensión que supera a la de las dos restantes juntas (1552, 572 y 792 versos respectivamente). A esto debemos agregar que, aun no siendo las obras de nuestro corpus especialmente virulentas respecto al luteranismo u otras religiones ajenas al catolicismo, *San Agustín* presenta una beligerancia explícita. A la insistencia en el tema de la heterodoxia, hay que añadir una alusión directamente al luteranismo:

MESONERO Dios da a cada uno el pago
que merece. No me meto
en cuentos, yo soy cristiano,
sea el que fuere luterano. (vv. 1184-87)

El anacronismo, habitual en el género, pero en absoluto privativo del teatro hagiográfico (Sirera, 1991: 62), resulta justificado por la voluntad didáctica e ideológica del anónimo dramaturgo que equipara maniqueísmo y protestantismo para oponerlos al cristianismo. Además, como afirma Garasa (1960: 8), el anacronismo tenía la virtud de aproximar hechos y personajes lejanos a la sensibilidad contemporánea.

La primera jornada transcurre en pocos días, y entre esta y la segunda, acontece un mes, dato que aporta el diálogo inicial del segundo acto entre Isidoro, embajador del rey vándalo Genserico (Gracerico en la comedia) y un mesonero que, de los últimos acontecimientos ocurridos en Milán, destaca el bautizo de Agustín (vv. 1583-92). Sin embargo, entre este cuadro y el siguiente, el lapso temporal es mucho más amplio, puesto que, por medio de un relato, se informa al espectador de la itinerancia de Agustín, que tras el bateo se desplazó a Hipona para sentar orden. Este cuadro está dedicado a la muerte de santa Mónica, que como tal muere, siguiéndose el modelo clásico de los óbitos hagiográficos. Una acción paralela, pero muy poco desarrollada, en la que aparece de nuevo Isidoro, confiere coherencia a la trama y apunta, justificándolo, el desenlace de la comedia. La acción se traslada al palacio del emperador Teodoro en Milán, lugar al que al emisario de Gracerico llega para solicitar asistencia en la guerra que tiene emprendida. La decisión del emperador deja en suspenso esta acción, por medio de una misiva en la que Agustín le notifica la muerte de Mónica y le pide que rece por ella. De nuevo en Ostia, e incurriendo en un nuevo anacronismo, esta vez alterando el orden de los

acontecimientos biográficos de san Agustín, el último cuadro de la jornada escenifica, en primer lugar, un milagro obrado por el protagonista (la curación del gobernador de Hipona, Inocencio), y en segundo, su nombramiento como adjutor del obispo Valerio y la promesa del obispado. La modestia le impide aceptar lo que unas voces del cielo que gritan su nombre en señal de beneplácito le mueven a consentir. El milagro de Agustín constituye el primero de una serie de hechos maravillosos que se dramatizan en la última jornada de la comedia.

Con dos cuadros más que los dos anteriores, el último acto de *San Agustín* presenta una cadena de episodios que acrecientan el dinamismo de la composición. Un primer cuadro lo constituye un animado diálogo entre dos labradores; uno de ellos relata al otro, no sin cierto humorismo, la buena disposición que su hijo tiene como futuro hombre de iglesia, del que dice que llegará a ser obispo (v. 2158). No se trata de una secuencia autónoma, puesto que el dramaturgo la vuelve a retomar en el siguiente cuadro, que implica un desplazamiento de la acción hasta el monasterio de Tagaste, donde Agustín ya ha tomado posesión del obispado. Tras una escena informativa en la que dos estudiantes condensan mediante el relato la acción que ha tenido lugar, esto es, completan la biografía del santo (tras su nombramiento vende todos los bienes y riquezas del obispo anterior y reparte el dinero entre los pobres), se dramatiza el examen del «estudiantico» con aspiraciones. Puesto que esta escena la tratamos en el apartado dedicado a la comicidad en las comedias, no abundamos en ella, aunque sí lo haremos en la que le sigue, que recoge uno de los momentos más señeros en la biografía del santo: la visión de un niño en la playa que juega con una concha marina. Sabemos por un diálogo anterior que el emplazamiento en que se desarrolla este cuadro constituye una celda a orillas del mar (v. 2195). No es inusual en el teatro religioso anterior la alternancia de momentos humorísticos como contrapunto a escenas con una importante carga conceptual, doctrinal o dogmática, para vehicular la atención del público, y en este sentido es insoslayable citar el trabajo de Françoise Cazal (1993). Hemos visto ejemplo de ello en la comedia de *Fray Diego*, pero también lo encontramos en la que ahora nos ocupa. Tras la escena del joven estudiante, encontramos una escena que dramatiza el episodio más popular de la leyenda de san Agustín, una narración que no aparece en la *Leyenda Dorada* ya que su expansión no se produjo hasta el siglo XV (Réau, 1997: 42). Temáticamente la escena hay que leerla en serie con la discusión positivista que en la primera jornada ha enfrentado a Ambrosio y Agustín. Allí el procedimiento escolástico y la razón gobiernan el acercamiento al

dogma sobre la Trinidad, aquí, si bien un monólogo previo nos muestra a un Agustín intentando dilucidar el misterio mediante las letras, pronto descubrimos el lugar que el saber libresco ocupa en esta comedia, dado que la aparición de un niño nazareno jugando a la orilla del mar construye un sencillo argumentario que desmonta el del sabio:

AGUSTÍN Todo aquesto es verdad, pues que penetra
de este misterio. Tú dime, ¿qué alcanza,
Agustino, tu ingenio en ciencia y arte?
Vuelve, revuelve, muestra aquí tus letras,
y, cual Juan, a lo eterno te abalanza
y en vuelo altivo al sacro pecho parte. (vv. 2297-302)

(...)

NIÑO No os metáis en confusión,
que es mucha curiosidad,
que alcanzar de Trinidad
consiste en más que razón. (vv. 2339-42)

Nos desviaríamos demasiado del asunto que ahora tratamos, si comentásemos la vocación popular de las comedias y la visión del saber teológico que ellas presentan, cuestión que abordaremos con mayor detalle en el epígrafe dedicado a la construcción del personaje del santo. Continuaremos, por tanto, con los episodios que conforman este cuadro, de los que resta aludir a dos últimos momentos: una impactante y simbólica aparición en el que se ve a Agustín de rodillas, mientras por un lado Cristo le echa sangre de su costado en los labios, y por el otro la Virgen le echa leche del pecho (v. 2432 acot.) –motivo extraído de las *Meditaciones*, que pertenece al repertorio de la Contrarreforma en los conventos agustinos, en opinión de Réau (1997: 43)– seguido de una escena en la que el santo cura a un loco de amor por medio de su palabra.

A diferencia del primer cuadro de la jornada, este se compone de diversas escenas autónomas con una débil cohesión que ponen en escena diversos momentos que completan la pintura del santo, pero que no hacen avanzar propiamente la acción. Por el contrario, los cuadros que siguen a este, compuestos por gran número de escenas, quedan perfectamente ensamblados por el conflicto bélico que retoma la acción suspendida en la segunda jornada. Con numerosas alternancias espaciales en pocos versos –lugar indeterminado, palacio de Inocencio, campamento vándalo, de nuevo el palacio de Inocencio– se dramatiza la llegada de Gracerico a Hipona y el cerco a la ciudad. De nuevo el dramaturgo recurre a dejar interrumpida la acción, pues en la escena de asedio en el

muro, Inocencio, gobernador de Hipona, recibe la noticia de la inminente muerte de Agustín. La última parte de la comedia se construye en torno a la muerte de este, que deja en heredad sus escritos (v. 2719) y ratifica la validez de los mismos por la autoridad de la Iglesia (v. 2726-27). Antes de morir, Inocencio acude a pedirle consejo sobre si rendirse al ejército vándalo u oponer resistencia. Agustino, por revelación (v. 2780), aconseja entregar la ciudad para evitar muertes inocentes. Así lo acata el gobernador poco antes de que se produzca el final apoteósico.

Como se ha podido ver, la primera jornada de *San Agustín* funciona mediante un sistema de oposiciones que articula la lógica dramática y hacen avanzar la acción-verdad/heresía; cristianismo/maniqueísmo; fe /ciencia teológica- cuyo eje de gravedad es el tema de la conversión. La transmisión sobre la orden fundada, la fama adquirida por Agustín y, más principalmente, la muerte de Mónica, constituyen las líneas temáticas de la segunda jornada, donde el anuncio del conflicto bélico funciona como desencadenante de buena parte de la acción que se despliega en la tercera. Esta tiene un primer puntal hundido en el transcurrir vital de Agustín en el monasterio de Tagaste, con los sucesivos encuentros humanos y divinos que le rodean, y otro puntal en la contienda bélica. El colofón: la muerte apoteósica del protagonista.

El marcado carácter dogmático de algunas escenas encuentra su contrapunto en aquellas escenas marcadas por la comicidad y el entretenimiento, concentradas en la segunda jornada (un diálogo entre un mesonero y un mozo (vv. 1597-1635); las ocurrencias del niño sabihondo (vv. 2214-64); y un «gran rato» de baile (v. 1845 acot.), además de los dislates del loco de amor que salpican puntualmente la tercera jornada (vv. 2477-2537).

4.4.2.2. *Santa Catalina y Santa Bárbara*: dos paradigmas del martirio y de la santidad femenina

La primera parte de *Santa Catalina* tiene, en su inicio, lances propios de la comedia de capa y espada,¹⁶¹ algo inusual en el corpus de comedias que tratamos, pero

¹⁶¹ Martínez Berbel (2008: 40) ya señala las concomitancias de las comedias de santos barrocas con, por ejemplo, la comedia de capa y espada y los autos sacramentales. Peculiaridad esta que, como veremos, se encuentra en buena medida en la obra que nos ocupa. Asimismo, también Aparicio Maydeu (1992; 1993) trata el tema de las concesiones de la comedia religiosa al galanteo, a la figura del gracioso, en definitiva, a los cánones de la comedia urbana.

habitual en las comedias de santos posteriores. La acción se sitúa en un espacio urbano y tiene su punto de partida en el amor no correspondido que Ricardo profesa a Catalina y su plan de matar al hermano de esta para poder secuestrarla. Pese a que su criado Barbonato le previene de lo arriesgado de su intento –«y sabido es cosa clara / que a ti te degollarán, / y a mí los pies me pondrán / del suelo más de una vara» (vv. 45-48)– el galán no se arredra, aunque un inesperado impedimento se cruza en su camino: Otón, otro pretendiente que también aspira a la conquista. El embozo impide a los jóvenes reconocerse, y el enfrentamiento se produce. Las pretensiones de ambos en esta típica escena de comedia urbana se encuentran con un obstáculo del que el espectador tiene noticia en cuanto Catalina entra por primera vez en escena, y es que existe en el corazón de la protagonista un tercer *galán* que acapara su amor, Cristo (v. 650). Mientras se produce la reyerta, Catalina permanece ajena y en éxtasis, lo que se dramatiza mediante una aparición de Dios y su madre y el uso de maquinaria.

El conflicto que gobierna la primera jornada queda muy prontamente planteado, en tanto que el amor humano al que la empujan estos dos galanes y sus padres, que ansían casarla por todos los medios, tropieza con la inclinación piadosa de la joven virgen, que consiente contenta a la demanda de Cristo: «haya camino al poder, / que no apartes tu querer / del mío perpetuamente» (vv. 222-24). Sus padres piensan que la visión divina que dice haber contemplado Catalina en su arrobo ha sido pura imaginación, y se muestran preocupados por la poca inclinación de su hija a engalanarse, sin lo cual, piensan, no captará la atención de ningún hombre (vv. 341-44).

Establecido el conflicto, el anónimo dramaturgo inserta hábilmente una escena, aparentemente extraña a la trama, que se ubica en la corte francesa, donde el rey Carlos declina entrar en guerra con el rey de Aragón para ayudar a Clemente VII a destituir del papado a Urbano VI. Este breve cuadro no hace avanzar la acción, sino que plantea, sin escatimar en detalles históricos, el conflicto político-religioso que se ha dado en llamar Cisma de Occidente, y supone un adelanto de la acción que se desarrollará en el segundo y último acto de la comedia a la vez que una estrategia dramática de cohesión que no deja de esbozar una trama que permanece en suspenso.

Tras este avance el dramaturgo retoma la acción articulada en torno de Catalina y nos la presenta ricamente engalanada, pues ha cedido a los deseos de sus padres no sin reparos, lo que la sitúa en una encrucijada:

CATALINA Decidme, ¿no es hecho injusto
este que hago, mi Dios,
el daros disgusto a vos
por dar a mi madre gusto?
Sí, por cierto, pues ¿qué es esto?
¿Quién trastornó mi sentido
si desde niña he huido
de ver mi cuerpo compuesto?
¿Qué dirá, triste cuitada,
mi buen maestro Raimundo,
viéndome ayer muerta al mundo
y hoy en él resucitada? (vv. 550- 61)

Estas palabras evidencian un conflicto interior que la futura santa resuelve tras la visita de Raimundo, que le reprocha ásperamente su nuevo atuendo y le recuerda su compromiso con Dios, palabras que surten un inmediato efecto que cristaliza en una simbólica escena en la que Catalina se despoja de sus ropas y se encomienda a la Virgen, lo que sirve de preámbulo a la boda entre Cristo y la santa.

Sorprendida medio desnuda por sus tutores, que la toman por loca, Catalina revela su nuevo estado –«que Cristo supremo gozo, / es mi esposo soberano» (v. 804-05)–, y convence a su padre quien, a su vez, da fe a su esposa de la unión espiritual entre ambos al poner en narración el prodigio que unas horas antes dice haber presenciado: mientras Catalina estaba en éxtasis elevada, una paloma se ha posado en su cabeza enjugándole las lágrimas (vv. 828-871). Esta prueba convence a los progenitores de la verdad de Catalina y conceden a su devoción. El esquema del último cuadro de la primera parte se basa en el mismo procedimiento: demostrar la inclinación espiritual de la joven y persuadir a aquellos que tienen otros planes para ella, primero al padre y luego a la madre, más renuente a ceder. Sin embargo, las diferentes actitudes de Otón y Ricardo introducen una interesante variación en la acción que implica mucho más movimiento escénico que en el cuadro previo, con más predominio de la palabra. Ambos galanes asisten a un acto de caridad en el que, por segunda vez, Catalina se desnuda en escena para socorrer a un pobre, Cristo en realidad, y si para los dos el acto de su amada iguala o supera al de san Martín (vv. 1032, 1035), a Otón le conmueve de tal manera que le hace desistir de su persecución amorosa, mientras que Ricardo, pertinaz en su deseo de raptar a Catalina, como él mismo reconoce ante su criado, está dispuesto a morir por conseguirlo (vv. 1066-67). Y es, precisamente, enlazando con esas palabras, que se desarrollan unas serie de escena, no exentas de misterio, en las que, expresado muy brevemente, Ricardo ve pasar un entierro, envía al temeroso sirviente para que averigüe quién es el difunto y

se entera de que es él mismo que, al intentar trepar a la ventana de su amada, muere violentamente como lo hizo Calisto. La acción de esta jornada se precipita a su fin recurriendo a una de las parejas conceptuales más recurrentes en las obras de nuestro corpus, la compuesta por la noción de arrepentimiento y perdón. Ricardo reconoce el mal que ha ocasionado, se arrepiente y pide perdón. Raimundo y Catalina se hacen eco de esto e interceden por su alma. La última escena de la jornada la constituyen dos revelaciones: la de la identidad del pobre al que ha socorrido Catalina y el anuncio de su futura muerte en la empresa que debe acometer en Roma defendiendo el papado de Urbano (v. 1367), antesala de la acción de la segunda y última jornada.

Al igual que en *Santa Catalina*, el conflicto entre padres e hijos tiene presencia en *Santa Bárbara*; también son otros los planes que el padre de la mártir tiene para su joven hija, no solo respecto a la religión, cuestión que trataremos en breve, sino en cuanto a su, más que petición, mandato de que acepte a Ervigio como esposo, a lo que la joven no accede, puesto que reconoce estar casada con Cristo, una negativa que provoca la furia de su padre que la persigue con una espada. Además de esta renuncia al amor mundano, Bárbara, en los primeros pasos de la comedia, también es pretendida por dos enamorados, pero a diferencia de *Santa Catalina* el dramaturgo no desarrolla esta línea de acción, así como tampoco va más allá de la propuesta de matrimonio por parte del padre. Como afirma De los Reyes (2003: 754), las manifestaciones amorosas de los pretendientes de Bárbara están tímidamente esbozadas, y aunque era «fácilmente imaginable» que hubiese sido requerida amorosamente –puesto que en la leyenda el padre encierra a Bárbara en una torre para protegerla de los hombres y ella rechaza a varios pretendientes– el autor, alejado todavía de la fórmula de la Comedia, «no quiso, no supo o no pudo llevar a escena» esa intriga amorosa. Efectivamente, a diferencia de *Santa Catalina* en la que el dramaturgo inventa todo un galanteo amoroso alrededor de la protagonista, por más que esta permanezca ajena a él y no llegue en ningún momento a interactuar con ninguno de sus pretendientes, el anónimo autor de *Santa Bárbara* convierte en eje de la acción el proceso de conversión y la persecución de la joven mártir. En este sentido conviene decir que la popularización de esta santa oriental en Occidente se logró gracias al arzobispo de Génova y a la *Leyenda dorada* (Réau, 1997: 169), texto al que el autor de nuestra comedia guarda una notable fidelidad, reproduciendo incluso algunos de los diálogos, aspecto este que la diferencia en grado sumo de *Santa Catalina*.

El punto de origen de la acción dramática lo constituye un breve diálogo entre Bárbara y su padre en el templo, que sienta las bases de la situación inicial en que se encuentra la protagonista, su condición de pagana, pero por una inteligencia innata, diríase infusa, es capaz de percibir, y así se lo comunica a su padre, las contradicciones y falsedades de la religión heredada. Percatándose de su atrevimiento al contradecir las leyes, se desdice de sus palabras:

BÁRBARA Señor, yo lo entiendo así:
 que aqueste fue un pensamiento
 que pasó cual suele el viento
 sin hacer asiento en mí. (vv. 65-69)

No obstante, sus dudas no remiten y estas funcionan, justamente, como resorte de la acción. Sospechando que otro Dios debe de haber (v. 137), escribe una carta a Orígenes en la que le pide un encuentro, pues confía en el ermitaño para despejar sus dudas. Un segundo cuadro dramatiza en un camino el asalto al portador de la misiva y su asesinato a manos de dos ladrones que se ensañan al saber que el destinatario es cristiano, aunque gracias a la intervención de un ángel, Cornelio resucita y recupera la carta. Con absoluta continuidad con el cuadro anterior –solo el escenario vacío marca la diferencia entre uno y otro (v. 264 acot.)–, el resucitado Cornelio accede a la ermita en que está Orígenes y entrega la carta en la que Bárbara le pide que envíe a alguien que la ilumine sobre su fe. Los tres cuadros restantes de la primera jornada se emplazan en la torre en que Bárbara ha sido encerrada por su padre, si bien el primero se desarrolla en el interior, el segundo en la calle (mientras la futura mártir se asoma a una de las ventanas de la edificación) y el tercero de nuevo en el interior. En resumidas cuentas, estos tres segmentos dramáticos muy basados en los diálogos plantean: 1) el gusto de Bárbara por su encierro, que demuestra su desapego del mundo y su inclinación al retiro y la explicitación del número de ventanas que hay en la torre –dato legendario de suma importancia que el dramaturgo recupera más tarde; 2) el encuentro a distancia entre Valente y Bárbara, que idea el plan de fingirse loca para así facilitar la entrada al mensajero de Orígenes; 3) el fingimiento de Bárbara y su entrevista con el guía espiritual, donde en muy pocos versos (vv. 646-577), el dramaturgo despliega la historia dogmática de la humanidad, que comprende desde la caída inicial hasta la redención.

BÁRBARA Tres son en una sustancia,

tres en un ser y un efeto,
tres en un poder secreto,
tres en una sola instancia (vv. 589-92)

En esta explicación adquiere importancia, no solo doctrinal, sino dramática, la ilustración del misterio trinitario, puesto que el nuevo saber adquirido será trasvasado arquitectónica y simbólicamente en el cuarto cuadro de la segunda jornada cuando Bárbara manda hacer una tercera ventana en la torre de su encierro:

BÁRBARA Y para tener memoria
del número de estas tres,
hice otra ventana, pues
de tres espero la gloria. (vv. 1109-12)

La jornada concluye con la renuncia al paganismo y la aceptación de la fe de Cristo por parte de Bárbara, un acto fundamental que la legitima como cristiana y que justifica el desarrollo de la acción central de la jornada que le sigue. Por una parte, abrazar el cristianismo permite que la protagonista dude entre su nueva fe y la anterior, incertidumbre que se visualiza mediante personajes alegóricos como Vanagloria, el Juicio y el Demonio. Por otra parte, su elección de Cristo convierte a Bárbara en una víctima más del acoso y persecución al que el emperador Marciano está sometiendo a los cristianos. Tras el apresamiento de Orígenes y Valencio, condenado a morir decapitado, el padre de Bárbara la lleva ante el emperador y la delata, siendo él mismo el que exhorta al correctivo:

PADRE No escuches las vanas voces,
que te dará pena fiera,
sino castígala y muera
si no adorare los dioses. (vv. 1261-65)

La fortaleza de la fe de los cristianos, que se niegan a apostatar y se enfrentan sin temor a la muerte, lleva a Marciano a castigar también a Bárbara y a condenarla a ser azotada hasta la muerte. Los seis cuadros de esta jornada alternan la acción hasta aquí expresada con dos situaciones de muy diversa naturaleza, la relativa a la explicación del misterio de la Trinidad y el relato de un sangriento sueño que agita al emperador pues lo interpreta como vaticinio. En él se ve preso de un río de sangre que termina coagulándose hasta matarlo (vv. 983-1020). Motivo muy del gusto senequista, aunque narrado, que enlaza no solo con las palabras de Marciano que sirve de cierre a la jornada —«Yo os haré

que renovéis / el pecho de justo celo, / y aquestas manos y el suelo / con vuestra sangre reguéis» (vv. 1353-56)—, sino con la violencia y crueldad que se enseñorea de la tercera y última jornada de la comedia.

En este momento de la acción de *Santa Bárbara* en el que la protagonista es consciente de que va a morir por su fe es donde la comedia establece un punto de encuentro con la acción de *Santa Catalina* que, recordemos, cierra la primera jornada con el anuncio de que morirá como mártir (v. 1372). No obstante, si en *Santa Bárbara* el suplicio abarca toda la acción, recreándose en el horror como ninguna otra comedia de nuestro corpus lo hace, en *Santa Catalina*, si bien tiene gran importancia —encontramos un diálogo entre Lucifer y Catalina en el que se realiza una exaltación del martirio que evoca la historia de diversos mártires— no constituye el eje absoluto de la jornada. Veámoslo con más detenimiento.

El esquema de acción de la primera jornada de *Santa Catalina*, cuyo arco cronológico bien puede abarcar dos o tres días, está construido para constatar la santidad de la protagonista mediante una serie de pruebas: la castidad que atesora, la inclinación a la caridad y el vínculo con Cristo, atestiguado por los éxtasis y elevaciones y el prodigio de la paloma. Asimismo, los vectores que impulsan la acción de la segunda y última jornada, ubicada por entero en Roma y cuyo tiempo dramático es también muy breve (unos días) también se dirigen a la superación de obstáculos. Con la amenazante llegada del ejército del rey Carlos de Francia como fondo, introducida en el primer cuadro de la comedia, se desarrollan dos cuadros en los que Lucifer, como gran antagonista de Catalina en esta parte, despliega sus armas. En el primero, muy breve, desarrolla el prototípico discurso de la envidia que siente del hombre por ocupar el sillón que él tenía asignado junto a Dios antes de su caída. Como advierte Garasa (1960: 99), Satán y su cohorte odian a todo el género humano y en especial a los santos, seres de excepción que ocuparan sus antiguos sitios a la vera de Dios. En el segundo, recuperando uno de los tópicos tradicionales de la hagiografía femenina, la futura santa debe hacer frente a la calumnia que Lucifer levanta sobre ella ante su madre y hermano, que ha llegado hasta Roma para visitarla. Los familiares dan crédito a la blasfemia y en las primeras escenas del siguiente cuadro, mucho más extenso y variado en su materia, se desmiente la difamación y se reafirma la santidad de Catalina, primeramente dando cuenta de su ciencia infusa al saber a distancia que su padre ha muerto y ha alcanzado la gloria, y en segundo lugar, mediante una escena en la que Cristo concede unos estigmas en forma de llagas a su esposa.

Tras superar la injuria, a Catalina le queda la más dura prueba, y es experimentar el martirio, cuya primera fase la constituye un enfrentamiento dialéctico con Lucifer en el que este le ofrece salvarse del tormento si abandona la ciudad (v. 1788). No hay lugar para la duda en la fe de Catalina (vv. 1795-96), y con la ciudad de Roma ardiendo de fondo, el dramaturgo acentúa el carácter intercesor de Catalina, además de su capacidad de sacrificio, mediante una escena en que nos dibuja un Cristo justiciero que está dispuesto a castigar con la muerte a todos los habitantes de la ciudad. Las palabras de Catalina no consiguen aplacar los ánimos de venganza de Cristo, pero sí las de su madre, a la que la santa ha suplicado ayuda. Finalmente Catalina se presta a morir para redimir los pecados de los romanos, igualdad con Cristo que se subraya repetidamente en esta última jornada (vv. 1954; 2014; 2162 acot.). En el siguiente cuadro se representa el martirio, pero fuera de escena y sin personajes en el escenario, aunque sí con diálogos desde dentro y efectos sonoros que reproducen los azotes que acabarán con la muerte de la mártir (v. 2018 acot.). Final de la vida de Catalina, sí, aunque no triunfo sobre la muerte y conclusión apoteósica todavía, pues para el desenlace de la comedia resta un último cuadro en el que la trama político-religiosa, mero telón de fondo, se resuelve gracias a un milagro *post mortem* de la santa que se introduce en el sueño del rey galo y le convence de su error de seguir a Clemente. El final solemne que glorifica a Catalina lo detallan dos acotaciones en las que se señala que con música y en lo alto, aparezca la santa vestida de monja y con emblemas cristianos, una corona de espinas, una imagen de Cristo y un sagrado corazón (v. 2162 acot.). Tanto el martirio de Catalina, que por razones de decoro se evita al espectador, como lo dramatizado en este último cuadro supone una invención del dramaturgo. De la Vorágine relata que Catalina «murió dulcemente» (1986: 970). Según la historia hagiográfica, la santa de Siena no murió torturada, sino por las muchas privaciones a las que se sometió (Réau, 1997: 284).

Muy diverso tratamiento del martirio es el que encontramos en *Santa Bárbara*, personaje al que también se le presenta una disyuntiva, no de librarse de la muerte, sino en el modo de subjetivar el suplicio, bien como un triunfo sobre la muerte que conduce al galardón de la gloria, bien como temor del sufrimiento que implica. De nuevo el dramaturgo recurre al procedimiento medieval de la alegoría para desarrollar un conflicto interior en el que Bárbara terminará inclinándose por la palma estableciendo la supremacía del alma sobre el cuerpo. A este cuadro profundamente dialéctico, le sigue un segundo en el que se pone a prueba la fe y fortaleza de Bárbara en tanto que si Marciano

ha condenado a Orígenes a una muerte cruel, ofrece a la joven la oportunidad de retractarse. A lo que ella contesta con palabras que encienden el furor del emperador: «Que te cansas en cansarme, / que acabes ya de matarme, / vengando tu furia en mí» (vv. 1538-40). La tortura de Bárbara consta de tres fases, todas ellas visibles para el público. Primeramente es colgada de los cabellos mediante una garrucha (v. 1568 acot.), dolor del que resulta inmune; en un segundo momento, que engloba el cuarto cuadro de la jornada, Bárbara es condenada a ser exhibida desnuda por toda la ciudad, pero unos ángeles la protegen y la hacen invisible. Entre este cuadro y el último, el anónimo dramaturgo inserta el lamento de Angelino, enamorado que aspiraba a casarse con la mártir. El último cuadro, ubicado en lo alto de un monte, constituye la última etapa del martirio de Bárbara, que muere decapitada por su propio padre, hecho cruel que no es sin consecuencias, pues acto seguido muere fulminado por un rayo, con lo que la comedia llega a su fin.

Recapitulando. La estructura sobre la que se sustenta *Santa Catalina* se basa en la contraposición entre la inclinación piadosa de la protagonista y los obstáculos mundanos que la rodean: la voluntad de sus padres de casarla y las pretensiones de dos galanes. Sin embargo, podría decirse que estos no constituyen obstáculos poderosos, y en el caso de los amantes ni si quiera reales, puesto que Catalina no se ve afectada en ningún momento por ellos, y es su propia condición abocada a la santidad la que, sin ser ella consciente, termina por convencer a los otros. En la segunda jornada, se parte de una situación inicial –la promesa de que alcanzará la palma al concluir su empresa en Roma– que da con una situación final que es la consecución de dicho premio. Con el deseo decidido de fondo de cumplir con el mandato de Cristo, el esquema de pruebas se repite: calumnia, persecución y martirio que culmina con la recompensa final prometida.

Por su parte, la acción de *Santa Bárbara*, circunscrita temporalmente a unos pocos días, consta de dos partes, la atinente al proceso de conversión, logrado mediante la inteligencia natural de la mártir y la ayuda de dos cristianos que le sirven de guía, Orígenes y Valente, un proceso, valga decir, no exento de incertidumbre, y la que entronca con el trance que supone el martirio, en el que también tienen representación las dudas. El esquema bipolar del bien y el mal –representado por los cristianos y por los romanos, especialmente por el emperador Marciano y el padre de Bárbara, paradigma de la crueldad– constituye un planteamiento más simple que el que propone el autor de *Santa Catalina*.

Las dos comedias están estructuradas en cuadros con una disposición muy equilibrada,¹⁶² y el número de versos que las componen es muy similar. Esos datos no permiten discriminar el grado de proximidad con la Comedia Nueva. Por el contrario, sí es significativo el empleo del procedimiento alegórico para expresar el conflicto interior en *Santa Bárbara*, frente a la explicitación de un conflicto similar en *Catalina* mediante un monólogo. Asimismo, la huella de la comedia urbana en esta comedia, sumada a la presencia de Barbonato, personaje muy cercano a la figura del gracioso,¹⁶³ y el decoro que se observa al evitar al espectador la escenas de sangre o violencia, entre otras cuestiones en la que no podemos detenernos, permiten colegir que *Santa Catalina* es una composición más afín a la fórmula de Comedia Nueva que *Santa Bárbara*, obra que en opinión de Mercedes de los Reyes (2003), si bien supone cierto avance respecto a las hagiografías compiladas en la *Colección de autos viejos*, todavía está lejos de lo que llamamos comedia barroca.

4.4.2.3. *San Estacio y El católico español*: la hagiografía y su imbricación con otros géneros

Dentro de las comedias articuladas en torno a la figura del santo, y por los puntos de contacto o influencias que presentan con otros géneros, merece una atención particularizada *El católico español* y *San Estacio*. En el primer caso nos encontramos ante una comedia palaciega devenida en hagiográfica en la última jornada y en el segundo ante una obra pergeñada sobre el agitado esquema de la novela griega.

El inicio de la acción de *San Estacio* (2226 versos / 4 jornadas) se sitúa en el monte, en las inmediaciones de una cueva en la que habita Eugenio, un ermitaño al que dos soldados romanos que van de cacería quieren apresar por su condición cristiana. En este primer cuadro cinético irrumpe Plácido, nombre por el que es conocido Estacio antes de su conversión que, conmovido por el anciano, impide que lo lleven a Roma y le ofrece su ayuda para el futuro (vv. 141-49). Tras esta demostración de caridad, incluso antes de abjurar de su religión, tiene lugar un encuentro que funciona como resorte y clave de interpretación de toda la acción posterior. Plácido se topa con un ciervo que lleva entre

¹⁶² Cada una de las jornadas de *Santa Bárbara* consta de seis cuadros; *Santa Catalina* consta de cuatro y tres.

¹⁶³ Para más detalles sobre este personaje puede acudirse al apartado que dedicamos a la presencia de la comicidad en las comedias hagiográficas de nuestro corpus.

los cuernos a Cristo. Tan solo doce versos pronunciados por este logran la cristianización del pagano, que acepta la nueva ley con ritualizadas palabras: «Creo, Señor, desde hoy / que eres el Dios verdadero, / y desde aquí salir quiero / de aqueste error en que estoy» (vv. 271-4). Cristo le pide que se haga bautizar (vv. 276-7) y recomienda a Plácido paciencia ante las pruebas del demonio, igual que la tuvo Job. El dramaturgo se cuida de que el receptor no pierda de vista esta identificación entre Plácido y Job –presente en *La Leyenda dorada* (1982: 691)– a lo largo de toda la obra (vv. 290, 806, 1526, 1530, 1543), precisamente porque esta constituye el esqueleto de la acción en cuanto que consiste en un camino de pruebas semejante al recorrido por el personaje bíblico. Este único encuentro con Cristo pone en antecedentes no solo de lo que va a acontecer, sino del desenlace de la obra, pues si logra superar las pruebas, Eustaquio alcanzará la gloria (vv. 291-4), más aún, las palabras de Cristo condensan y avanzan el mensaje final: «Aunque veas maltratarte / contraria porfía, / Plácido mío, confía / que no he de desampararte» (vv. 299-303).

Aunque menos efectista que la de Plácido, la conversión de Teóspita, su mujer, es igual de repentina. En el segundo cuadro de la comedia la acción se ha desplazado hasta la casa familiar, y avanza a partir de un hecho constatado: Teóspita ha soñado que el Dios de los cristianos es el único verdadero y que, se sabrá en un diálogo ulterior, Dios le ha pedido que, junto a sus hijos, se haga bautizar al día siguiente (vv. 475-76). Tras la revelación, sin saber que Plácido ya se ha convertido, pide para que Dios toque el alma de su esposo (v. 360). A continuación un criado interrumpe para comunicar que un grupo de pobres está a la puerta de la casa para solicitar limosna y Teóspita, dispuesta a darla accede a que entren en la casa. Es notorio como el esquema entre el primer cuadro y el segundo se repiten aunque de forma cruzada. En aquel es Plácido quien prodiga caridad con el cristiano sin aún serlo (la conversión viene después); en este Teóspita es condescendiente con los pobres paganos una vez convertida, pues la conversión acaba de tener lugar. Para estos efectos, poco importa que el beneficiario de la caridad de Plácido sea un buen hombre que demostrará su calidad en las jornadas posteriores y que los pobres que Teóspita hospeda en su casa sean en realidad unos ladrones y asesinos. Lo que desde el punto de vista de la acción es relevante es que lo anunciado por Cristo, es decir, los trabajos y tormentos que han de vencer, comienzan a sucederse en serie, siendo el robo y asesinato de los criados el primero de ellos. Una vez alojados los falsos pobres, Estacio, que así le llaman algunos personajes, mientras otros continúan llamándole Plácido,

recurre al t3pico de la tradici3n mística del alma que busca a Cristo como un ciervo herido:

ESTACIO Era yo animal protervo
torpe y sin de 3l acordarme,
y ans3 procur3 cazarme
y he quedado por su ciervo,
herido vengo de 3l mismo
y, como ciervo herido,
me vengo a ser recogido
en el agua del bautismo. (vv. 461-68)

Con el anuncio de que en casa est3n alojados unos forasteros necesitados concluye la primera jornada. Entre esta y la que le sigue no se produce corte alguno, pues la acci3n del primer cuadro de esta comienza en el mismo lugar, esto es, el domicilio familiar al anochecer. Los pobres se desprenden de sus disfraces y abren las puertas de la casa para que entren m3s ladrones, que roban y matan a varios criados. Cuando Estacio y Te3pita regresan de su bautizo se encuentran frente a la primera tribulaci3n, y aquel le recuerda a su mujer la suave exhortaci3n del obispo que les ha dado el sacramento: «ans3 es menester armarnos /con escudo de paciencia, / y que tengamos consuelo / que Dios quiere sea contino / atribulaci3n camino / m3s seguro para el cielo» (vv. 642-67), repetic3n de la advertencia que poco antes Cristo le ha hecho.

Un nuevo cuadro lleva la acci3n hasta los dominios del demonio, en el que tiene lugar una escena que se repite en la mayor3a de obras hagiogr3ficas del corpus, la de los representantes del mal lament3ndose de, bien haber perdido un alma que ten3an ganada antes de la conversi3n, como es el caso, bien de las obras de un cristiano que va ganando almas para el cielo. Satan3s, intenta hacerse valer ante Lucifer al reivindicar su intervenci3n en el robo y asesinatos en casa de Pl3cido; este personaje adelanta lo que le va a ocurrir al protagonista por su mediaci3n: la destrucci3n de sus tierras, ganado y pastores, y el exilio. Efectivamente, en ese orden y de nuevo en casa de Pl3cido, tiene lugar la relaci3n que, primero dos de sus pastores y m3s tarde dos soldados le informan de que el emperador no va pagar sus servicios. El tiempo transcurrido en estas dos primeras jornadas, cuyo eje tem3tico lo constituye la conversi3n de la familia, es muy breve, as3 como las variaciones espaciales (exterior campestre, 3mbito dom3stico e inmediaciones del demonio), en cambio las coordenadas espacio-temporales de las dos jornadas restantes son bien diferentes.

La pérdida de todos sus bienes y del favor del emperador son los resortes de la acción que se actualiza en la tercera jornada: el viaje a Egipto. Lo que hasta este momento ha acontecido se ajusta al esquema veterotestamentario, pues Estacio lo ha perdido todo, desde el punto de vista material, del mismo modo que le ocurrió a Job, pero en la tercera y cuarta jornada se produce un viraje en la naturaleza de las pruebas que sufre la familia, pues la comedia se convierte en una suerte de drama de aventuras en el que la influencia de la novela bizantina está muy latente.

Como analiza Fernando Baños (2005: 82-83) la hagiografía medieval está repleta de vidas fabulosas en la que no es raro encontrar vínculos con la literatura de viajes, literatura de visiones, incluso conexiones con la tradición artúrica. No es de extrañar, pues, que una comedia como *San Estacio*, con una vocación moral y ejemplar innegable, compense la ausencia de milagros efectuados por el protagonista con las peripecias extraordinarias propias de una novela bizantina. Ahora bien, no existe ninguna novedad en esto, pues la comedia que nos ocupa sigue muy literalmente lo relatado por De la Vorágine.

El reactor de la tercera jornada, ya lo hemos dicho, es la necesidad de la recién bautizada familia de huir de Roma, y el punto de partida de esta se sitúa a bordo del navío en que viajan hasta Egipto, precedido de una escena inorgánica, invención del anónimo dramaturgo, entre dos pastores que disputan por amores y son interrumpidos por Eugenio, el ermitaño al que Plácido socorrió en el pasado. Esta escena tiene múltiples funciones (introduce variedad y cohesión, pues recuerda el episodio ocurrido en Italia), pero fundamentalmente informa al receptor del cambio espacial que se ha producido: de Roma a Egipto.

Es sabido que uno de los motivos tópicos de la novela griega es el de las tormentas en el mar, que suelen terminar con un naufragio, y esto es lo que despliega en su inicio la acción de la tercera jornada. *San Estacio* es la única comedia de nuestro corpus que presenta un espacio naval, aunque sin decorado, evocado por el ruido de mar que suena dentro, señalado por la acotación (v. 1204 acot.). El tema del amor en la escena de los pastores tiene un planteamiento inocente que contrasta con la violencia y capricho del piloto de la nave. También este se queja del amor, pero, pese a ello, se propone gozar de Teóspita a cualquier precio (vv. 1217-24). El aislamiento del espacio permite al piloto y al marinero, oponentes de Estacio y su familia, perpetrar un plan para lograr su objetivo,

y es pedir que, como pago del viaje, Teóspita se quede como prenda (v. 1262). Estacio se niega y pide ayuda al cielo:

ESTACIO ¡Ah, Señor, por qué no quitas
 las intenciones malditas
 que en estas gentes se encierra!
 Usa aquí de tu poder,
 que fácil te es remediarlo (vv. 1275-8)

Después de abandonar a Estacio y sus hijos en tierra, Teóspita se queda en el barco a merced de la maldad del piloto. Sabe cuáles son sus intenciones y se encomienda a la Virgen para salvaguardar su honestidad (vv. 1329-32), plegaria que también Eugenio reza desde lo alto en un risco de la costa. El intento de violación, la tormenta y el naufragio no se escenifican, sino que son relatados por Eugenio en una escena que amplifica lo que en la tradición queda reducido a una simple constatación de que Teóspita permaneció pura y limpia (De la Vorágine, 1986: 693). De esta descriptiva narración espigamos unos pocos versos:

EUGENIO Una mujer sentada en popa veo
 y un marinero está en su compañía.
 Algo le persuade a lo que creo,
 que ella de sí lo arroja y lo desvía.
 Cometer quiere algún exceso feo,
 que ella mil gritos da. Virgen María,
 sed vos en defendella sea quien fuere
 de aquel tirano que ofender quiere.
 La torpe mano le echa a la garganta,
 ya no puede dar voces de oprimida (vv. 1345-54)

(...)

Las velas amainando todas ellas
tan gran tormenta en un instante mismo
que sube ya la nave a las estrellas,
ya viene a dar con ella en el abismo.
Ya las olas y el gran ímpetu de ella
la ha puesto en el postrero paroxismo
porque el furor del agua fugitiva
parece que tragarla quiere viva. (vv. 1361-68)

Cerrado este cuadro, la acción se desplaza a tierra firme donde tendrá lugar el rapto de los dos hijos de Estacio por un león y un oso. El protagonista no sabe lo que sí conoce el espectador: que su mujer no fue deshonrada y asesinada y que sus hijos se han

librado de las garras de las bestias. A las pérdidas anteriores viene a sumarse la de su familia (v. 1514). A Estacio no le queda más que la resignación, aunque en un emotivo monólogo compara los infortunios de Job con los suyos, juzgando sus sufrimientos mucho mayores que los de aquel (vv. 1511-54), aunque sin desconectar en ningún modo con el mensaje de resignación y aceptación de la voluntad divina que transmite la comedia:

ESTACIO Aquí, Señor, la tenéis,
 lleváosla si vos gustáis,
 que cuanto más me quitáis
 veo que más me queréis. (vv. 1551-54)

La jornada concluye con un breve cuadro en el que Estacio concierta entrar al servicio de un rico labrador que le cede una heredad. El número de cuadros en la tercera y cuarta jornada –seis por acto– es superior al de las dos primeras, con dos y tres respectivamente, y viene dado por la variedad de espacios y situaciones que la separación de los miembros de la familia exige, pues cada uno vive una situación diferente, tónica que se repite en la última jornada de la comedia hasta que se produce el encuentro de la familia.

El tiempo que ha durado la travesía en barco no se concreta, pero sí las trescientas leguas que han recorrido (v. 1258), larga distancia, pues el piloto exige una buena cantidad en pago, por lo que entre la segunda y la tercera jornada han podido transcurrir semanas o meses. No obstante el tiempo de la tercera es bastante reducido; la lógica de la acción se centra en las sucesivas pérdidas de la mujer e hijos de Estacio, y puede transcurrir en apenas veinticuatro o cuarenta y ocho horas.

La acción de la última jornada se orienta por completo hacia la anagnórisis final y es lo que ejecuta la intriga. Entre el tercer y cuarto acto han transcurrido quince años (v. 1698), tiempo necesario para el discurrir de la trama. Las escenas enclavadas todavía en Egipto se suceden para situar a los personajes: dos soldados romanos buscan a Estacio para que regrese a Roma por orden del Emperador que desea devolverle los honores perdidos; los hijos de Estacio, que en las jornadas anteriores eran unos niños sin diálogo en la obra, son ya adultos, como reza una acotación (v. 1658 acot.). Teóspito, que ha sido criado como un hijo natural, decide abandonar al único padre que ha conocido y alistarse en el ejército romano. Por su parte, un diálogo entre el salvador de Teóspito y el de Agapito informa que este también ha abandonado a su padre putativo y está decidido a

regresar a Roma. Tras estas escenas, la acción se traslada momentáneamente a Roma, donde Estacio es restituido de su cargo de capitán y enviado a la guerra en Nápoles, lugar en el que, sin saberlo, conoce a sus dos hijos que sirven en su ejército. Para compensar el desagravio de unos soldados, Estacio pretende alojar a ambos en una honrada casa en la que ignora vive su mujer desde el naufragio. En esa casa se produce el primer reconocimiento cuando Agapito, Teóspito y Teóspita relatan sus trágicas historias y se dan cuenta de quienes son. El descubrimiento total se produce en el momento en que Teóspita acude a pedir al capitán Plácido (su marido) que libere del ejército a sus hijos. Tras su relato Estacio reconoce a su mujer y después a sus hijos. Tras el azaroso, pero feliz encuentro de la familia tras las peripecias sufridas, una última escena tiene lugar para concluir en relato la acción que, muy de cerca, ha seguido la leyenda de Estacio. La alegoría de la Perseverancia adelanta la precipitada conclusión de la historia: el triunfo en la guerra librada, el regreso ante el Emperador, la renuncia a realizar sacrificios paganos, el castigo a morir en el circo y las distintas fases del martirio que la familia sufrirá y del que saldrá victorioso espiritualmente. Esta cuarta jornada es rica en cambios espaciales, pero desde el punto de vista informativo, poco aporta a la trama, dado que para que se produzcan los reconocimientos, los personajes reiteran la historia actuada en la tercera jornada.

La influencia bizantina en la comedia está sobre todo en las dos últimas jornadas, es ahí donde se traslada a las tablas los rasgos más característicos del género, pero trasvasado al contenido religioso. El esquema de una pareja que se ve obligada a separarse, el tema de la huida, el de la travesía, la tempestad y el naufragio y, por supuesto, el desenlace. El camino de pruebas, metáfora de la sólida fe de la familia, tiene una recompensa de carácter espiritual, la gloria, un desenlace feliz, como ya hemos expresado, pues, desde el punto de vista cristiano es la máxima aspiración.

El esquema de la acción parte de una situación inicial en la que los paganos Estacio y su familia se convierten al cristianismo y concluye con la recompensa de la reunión y la consecución de la palma. Para alcanzarla han de sufrir una serie de desgracias que ponen a prueba la entereza del protagonista y lo constituyen como el más acabado ejemplo de perseverancia y fe. El eje religioso de la comedia, con muy poco peso doctrinal, por otra parte, no resta interés a una trama bien cohesionada que se ve dinamizada por una importante variedad de espacios y situaciones en las que lo maravilloso no es producto de la representación de milagros y apariciones celestiales, sino de la aventura y las

sorpresas que en ella ocurren, que admiran y cautivan al virtual espectador. Ciertamente que la leyenda narrada de Estacio contiene todos los elementos que aparecen en la comedia, pero, como afirma Aparicio Maydeu (1993: 148), la heterogeneidad y la variedad serán rasgos de los que no podrá escapar la comedia de santos del siglo XVII.

El católico español, dividida en tres jornadas y compuesta por 1964 versos, es una de las obras de nuestro corpus que más se aleja de los rasgos definitorios de la comedia hagiográfica. Tal y como sucede en otra de las comedias de la colección Gondomar, *Lucistela*,¹⁶⁴ (Códice II-460 de la Real Biblioteca), en la que, como muy bien apunta Badía en un trabajo reciente,¹⁶⁵ se aprecia una hibridación genérica, *El católico español* entra en contacto con otro género, al presentar una acción dramática en la que se advierten componentes propios del género palatino, aunque, como se verá, en la tercera jornada se desvela el adoctrinamiento católico que encierra la obra.

El católico español, comedia con un mínimo componente historial, se desarrolla fundamentalmente en ambientes cortesanos. Asimismo, no es ajena a la trama de la comedia la exposición de un ejercicio del poder abusivo y cruel por parte de la figura del emperador Valente; y no solo, pues el mismo protagonista, en la tercera jornada, hace exhibición de cierta tiranía, lo que, unido a la impactante y sangrienta escena del asesinato de Teodosio el Viejo, entronca la comedia con la tragedia senequista.

Comencemos el análisis llamando la atención sobre un aspecto de la comedia que condiciona su argumento, la práctica ausencia de contenido religioso en las dos primeras jornadas de la obra, mucho más atentas a intrigas políticas y amorosas que a la explicitación de cualquier doctrina o adhesión cristiana, habida cuenta de que fue durante el gobierno de Teodosio I cuando el cristianismo se convierte en religión oficial del estado. En contraposición a la escasa incidencia del tema religioso en las dos primeras jornadas, en la última se aprecia una más que notable insistencia en conceptos clave y divinidades que justifican sobradamente la inclusión de esta comedia en un manuscrito compuesto por entero por comedias religiosas, especialmente hagiográficas. Por ejemplo la mención al misterio trinitario (v. 1175), la importancia de la penitencia (vv. 1745, 1750, 1847 acot.) o la devoción a la Virgen (vv. 1485-1577). La acción de la tercera jornada, lo veremos con más detenimiento, vira hacia la materia legendaria, en tanto que el episodio

¹⁶⁴ Esta comedia ha sido objeto de la tesis doctoral presentada por Mercedes Flores Martín en 2010 con el título *Lucistela. Comedia anónima e inédita de finales del siglo XVI: Estudio y edición crítica*. Dirigida por Mercedes de los Reyes.

¹⁶⁵ «Erorismo y sensualidad en el teatro hagiográfico de fines del XVI» (en prensa).

central de la misma es el que aparece en la *Leyenda dorada* en la entrada que De la Vorágine dedica a san Ambrosio (1986: 247).

El desencadenante de la acción de *El católico español* lo constituye la profecía que induce al emperador Valente a ordenar la muerte de todos aquellos cuyo nombre comience por Teo, pues el oráculo vaticina que perderá el trono a causa de alguien así llamado. Esa es la razón que produce la muerte del padre del protagonista, Teodosio el Viejo, capitán leal a su ejército que sufre las consecuencias de la credulidad del monarca en hechicerías (v. 135). Este inicio con claras similitudes con el relato bíblico sobre Herodes (*Mateo*: 16-18) constituye un cuadro de libre invención por parte del dramaturgo que se cierra con un final impactante que escenifica el asesinato de Teodosio el Viejo e incluye una muy sangrienta y efectista aparición digna de cualquier tragedia senequista.¹⁶⁶ A este cuadro le sigue un inorgánico cuadro de corte rústico en el que dos pastores se disputan el amor de una pastora. Mientras discuten son interrumpidos por una orden que obliga al alcalde a apresar y ajusticiar a Teosindo, sobrino suyo para más desdicha, lo que abunda en la injusticia y locura de la ley dictada por el emperador, que alcanza a todos los niveles sociales. Tras este cuadro, Remón retoma el tema central y concluye la primera jornada con un tercer cuadro en el que un criado relata –no sin condena del poder tirano (v. 429-30)– a los hijos del emperador Valente, Gala y Graciano, el trágico final del cruel emperador a manos de unos traidores. Una escena ulterior esboza la acción que se desarrolla en la segunda jornada, pues Teodoro, noble cercano al recién nombrado emperador Graciano, acoge como hermano a Teodosio –cuyo barco acaba de naufragar– y encubre su identidad introduciéndole en la corte, ámbito en el que Teodosio conocerá a Gala, mujer a la que él mismo ama.

Si el resorte de la acción en la primera jornada lo constituye la promulgación de una ley imperial injustificada y cruel y las consecuencias que está acarrea, el amor se erige en la segunda como núcleo de un conflicto en el que los celos, la envidia y la traición animan la acción a la vez que permite contrapuntear el ejercicio injusto del poder en la primera jornada con la de un ejercicio honesto y ecuánime, encarnado aquí en el emperador Graciano, hijo de Valente. Argumentalmente, esta jornada presenta tintes de

¹⁶⁶ Josefa Badía (2014: 33-45) también advirtió la huella trágica en una de las comedias palatinas de la colección Gondomar, *Los vicios de Cómodo, emperador romano y su muerte y elección de Pertinax y triunfo suyo en Roma*. Para más detalle, véase el estudio de dicha investigadora.

los llamados dramas de privanza¹⁶⁷ en tanto que la ascensión del protagonista culmina con su nombramiento como emperador del Imperio. Al triángulo amoroso en el que Teodoro ama a Gala, mientras esta ama a Teodosio –lo que supone ya una fuente de inquina por parte de aquel– se suma la envidia de este por los favores que le dispensa el emperador:

TEODORO ¿Y que hasta la gente mala,
popular le quiera? ¡Quiera
que el rey le dé silla y sala,
y aun parte en su imperio diera,
pero que le adore Gala...! (vv. 633-37)

El cuadro está compuesto por varias escenas amorosas (Gala y Teodosio / Gala y Teodoro) en las que la mujer lleva claramente la iniciativa; la que pretende con argumentos vencer la voluntad de Teodosio y la que resiste los envites amorosos de Teodoro. La trama amorosa se fusiona con la política en tanto que el envidioso planea destapar la identidad de Teodosio ante Graciano, pero al hacerlo da lugar al emperador para comprobar la noble naturaleza y fidelidad del protagonista. Graciano acierta al interpretar los hechos:

GRACIANO Teodoro, con el tirano
pecho de que soy testigo,
prueba con su hablar liviano
que ni sabe ser amigo
ni merece tal hermano.
Teodosio, en su ser notable,
prueba con acto loable
lo que su fe mereció.
Teodoro le condenó
con una invidia insaciable. (vv. 983-92)

e imparte castigos y premios: a Teodosio le encierra en prisión, mientras que a Teodoro, después de confirmar su digna procedencia –descendiente de Trajano y nacido en Itálica– le ofrece parte de su imperio. El segundo cuadro de la jornada se desarrolla en la prisión en la que Teodoro está preso, hasta allí se desplaza el emperador Teodosio para mostrar su magnificencia con quien le acogió. Remón no deja suelto el cabo de la trama amorosa, dado que Teodosio hace llevar a Gala hasta las mazmorras para hacer saber a todos que

¹⁶⁷ Teresa Ferrer Valls (2004) denomina «dramas de privanza» a aquellos dramas que, dentro del drama genealógico, desarrollan, sobre un fondo histórico, «un tipo de conflicto dramático que tiene que ver con el proceso de ascenso del protagonista en el ‘piélago de la corte’ y las intrigas palaciegas que desata.»

la tomará como esposa. De este modo se cierra la parte de la comedia, la que comprende la primera y la segunda jornada, más enraizada en la materia palaciega, prácticamente fruto de la invención de Remón, pues poco más que datos relativos a su genealogía, su matrimonio con Gala y el nombramiento como emperador tienen fundamentos históricos, como tampoco los tiene la acción que se desarrolla en la tercera jornada, donde se sigue al pie de la letra lo relatado por De la Vorágine, aunque trabado con un mensaje mariano protagonizado por un clérigo que refuerza el concepto de humildad y penitencia que articula doctrinalmente la jornada y con la pequeña subtrama que introduce la aparición de unos parientes lejanos de Teodosio venidos de Hispania, ambos motivos originales.

Las trazas de exaltación española en las dos primeras jornadas, basadas en la procedencia hispana del emperador, adquieren mayores dimensiones en la última parte de la comedia por medio de la visita de unos parientes de Teodosio que acuden a Milán, marco espacial de todo el acto, en busca de prebendas. Teodosio reniega de ellos por su aspecto villano, pero sus palabras y honorabilidad le persuaden de que, efectivamente, son dignos hijos de su misma patria y sangre.¹⁶⁸

En paralelo a esta trama, y más importante desde el punto de vista religioso, es la acción en torno a la relación entre Teodosio y san Ambrosio, extraída de la *Historia Tripartita*, según se dice en *La leyenda dorada* (1986: 247) al hilo de la ilustración de la tenacidad de san Ambrosio en relación a la represión de los vicios e iniquidades. La comedia recoge en forma de narración el modo sangriento en que Teodosio acaba con una rebelión que concluye con la matanza de miles de inocentes, acción que le vale la excomunión de Ambrosio, que ya había advertido al emperador que no podía ocupar un lugar que no le corresponde en el templo. Teodosio acepta como buen cristiano lo que dice Ambrosio:

TEODORO	Témase la excomunión, sea justa o sea injusta, aunque soy emperador. Soy católico, es mi palma; llámame al padre del alma, llámame a mi confesor.(vv. 1768-73)
---------	---

¹⁶⁸ Este aspecto de la obra puede verse con mayor detalle en el apartado que dedicamos a la presencia de la comicidad en las obras que componen el corpus.

El pecado del poderoso es perdonado por el propio Cristo, que se aparece a Ambrosio y le pide que crea en el arrepentimiento del emperador y le vuelva a admitir en el templo (v. 1829), lo que ocurre en una ritual escena en la que Ambrosio le absuelve y le da la comunión (v. 1871 acot.). Igual que en la *Leyenda dorada*, el poderoso, pese a los consejos de su secretario que le incita a hacer prevalecer su poder sobre la jerarquía eclesiástica, comprende y acepta que el poder de Dios y de sus representantes está por encima del poder de los hombres:

TEODOSIO ¡Qué importa el poder me sobre
 si excomulgado estaré
 y en misa entrar no podré
 y entrará un vasallo pobre! (vv. 1868-71)

Tras ese reconocimiento, la comedia se precipita a su fin con el desenlace típico del género: la muerte del santo, a cuya condición aluden reiteradamente algunos personajes (vv. 1821, 1922, 1923, 1947). Pese a que Teodosio no es un santo reconocido por la Iglesia Católica, solo por la Ortodoxa, Remón pone en el discurso de la autoridad que supone san Ambrosio el reconocimiento de Teodosio como santo, y tras explicitar la dura penitencia a la que se ha sometido y por la que termina muriendo, necesaria para expiar algunas de sus acciones, despliega todo el protocolo alrededor de su óbito que, como emperador católico, se solemniza en una escena final multitudinaria en la que se procede a la lectura del testamento de Teodosio, que deja al cuidado de sus descendiente la custodia del catolicismo en los siguientes términos expresados en prosa, «Mas sobre todo heredan mis queridos hijos la defensa de la santa fe católica en que confieso que muero», conectando indudablemente con el momento contemporáneo del dramaturgo inscrito en plena época postconciliar y núcleo del decorado ideológico de la obra de Remón.

Aunque con cierta predeterminación por el argumento histórico, Remón no se deja constreñir por él e introduce una buena dosis de inventiva, como hemos podido ver: la persecución por causa del nombre, el triángulo amoroso, la presencia de los parientes llegados de la futura Triana, son ejemplos de ello.

4.4.2.4. *Santa Tais, San Isidro, San Martín y San Segundo: el desplazamiento del personaje principal*

Santa Tais y *San Isidro* son comedias que escapan a la articulación de la acción en torno a un solo personaje. Si bien en ambas es incuestionable que Tais e Isidro son los protagonistas de la obra, en las dos existe un planteamiento en el que una o dos de sus jornadas priorizan una acción paralela, siempre subsidiaria a la principal. Comencemos por la que se centra en la pecadora de Alejandría.

Santa Tais, una comedia muy breve (828 versos / 4 jornadas), agrupa sus actos en dos secuencias bien diferenciadas que se corresponden con dos cuadros. La línea que separa una de otra viene dada por dos acciones construidas en torno a diferentes elementos y en un profundo cambio en la configuración de los personajes. La primera secuencia la constituyen los dos primeros actos y se articulan en torno a Liadrán, anciano amante de Tais que, en la primera jornada, comparece ante tres jueces que le reprobaban su relación con la prostituta y le condenan al destierro; el desencadenante de la acción son las consideraciones de alcance moral y social que los jueces realizan en torno a la peligrosidad de «las públicas ramera» (v. 43). En la segunda jornada, de camino al exilio, Liadrán se encuentra con Panuncio, ermitaño al que confiesa su culpa, no sin arremeter contra Tais, cuyo poder de seducción considera también responsable de su infortunio. El conocimiento de estos hechos por parte del ermitaño constituye el resorte de la acción de la tercera y cuarta jornada, pues es a partir de lo que le cuenta el amante al ermitaño que este decide disfrazarse de mercader y visitar a Tais. Panuncio constituye la bisagra que articula ambas situaciones, ya que la tercera jornada despliega el encuentro entre este y Tais –que concluye con el arrepentimiento de la pecadora– y en la cuarta jornada se produce el enfrentamiento de la mujer con los enemigos del alma, es decir, el triunfo sobre la tentación y la salvación de su alma.

No le falta razón a Natalia Fernández (2010: 561) al decir que *Santa Tais* presenta una estructuración extremadamente esquemática. Como se aprecia en el bosquejo que acabamos de presentar, ninguno de los personajes que conforman la configuración de las dos primeras jornadas aparece en las dos últimas, y a la inversa. Lo mismo cabe decir del espacio, aspecto que contribuye a la separación situacional. La primera tiene lugar en un tribunal y en un camino, mientras que la segunda sucede en casa de Tais. La unidad entre los dos bloques de acción la proporciona en primer término el hecho de que la vida licenciosa de Tais sea la causa de la reunión de los tres jueces y del destierro del Liadrán, con lo que, pese a que la protagonista no aparece en estas jornadas, ella es el objeto principal del discurso y las acciones de estos. El segundo elemento que

conecta ambas situaciones es Panuncio, que interactúa con Liadrán en la segunda jornada y con Tais en las que siguen.

La acción de *Santa Tais* es progresiva y cronológica, no presenta saltos temporales y bien podría ocurrir en un par de días, si entendemos que el destierro de Liadrán es inmediato. Cosa muy diferente, y siempre dificultosa es el análisis o consideración de la temporalidad en las escenas de carácter sobrenatural, es decir, la batalla contra la tentación que se escenifica en la última jornada. En este tipo de escenas en las que se representa una batalla interior, el tiempo, desde un punto de vista simbólico, se desintegra, el hecho de representar lo irrepresentable produce que escenas de estas características se ubiquen en una atemporalidad o un tiempo semantizado espiritualmente imposible de cuantificar.

Por otro lado, la primera parte de la comedia forma parte de la *inventio* del anónimo dramaturgo, mientras que la segunda engancha con la leyenda hagiográfica. Pese a la división que hemos establecido, existe un solo elemento que sirve de esqueleto a la estructura de la comedia, la vía por la cual se accede a la santidad, en este caso mediante la conversión. El mismo título de la obra indica su tema, la conversión, consecuencia directa del arrepentimiento, la penitencia y la salvación del alma. El tema, pues, traza la distribución de la acción en una situación inicial en la que se muestran *los estragos* de la vida pecaminosa (encarnados en Liadrán) y las consecuencias que estos entrañan, para, en la situación final y tras un proceso de arrepentimiento, alcanzar la conclusión de la acción, un desenlace que, como en el resto de comedias, es de índole religiosa aunque, a diferencia de la mayor parte de nuestras comedias, la protagonista no muera al final. Pese a ello, sí existe como conclusión un momento climático, desde un punto de vista conceptual no teatral, consistente en la tríada arrepentimiento-penitencia-salvación. Por último habría que añadir que *Santa Tais* es una de las pocas comedias que centran su acción en un momento significativo de la vida del santo, en este caso la conversión, a diferencia del resto que presentan un desarrollo lineal de la vida del protagonista a partir de la dramatización de diferentes momentos de su biografía.

San Isidro, (2585 versos / 3 jornadas) está organizada en cuadros (siete por cada una de las jornadas) y plantea una estructura muy particular. La acción principal abarca un periodo no demasiado largo de la vida del santo y dramatiza algunos de los episodios más célebres de su biografía destinados a confirmar su carácter sacro. No obstante, la comedia presenta una intriga secundaria, no solo con un alto grado de integración con la

acción principal, sino con bastante peso en dos de las tres jornadas de la obra. Esta segunda acción, si bien imbrica la pieza con las obras posteriores del género, no es lo más significativo de su estructura, sino el hecho de que la tercera jornada desarrolla una acción aparentemente ajena por completo a la de los dos primeros actos, aunque las menciones y la breve aparición del santo labrador resulten capitales en ella. De nuevo el título de la comedia advierte sobre esta circunstancia: *Comedia de san Isidro, labrador de Madrid, y victoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso*. La acción principal se desarrolla en torno a la figura del santo labriego y recoge las vicisitudes económicas por las que pasa su familia, aspecto este que subraya la extrema generosidad que exhibe, pese a su esposa; la muerte de su hijo; la separación del matrimonio y alguno de los milagros más conocidos de Isidro. Mientras que la acción secundaria que la complementa despliega el conflicto de un reciente matrimonio formado por un pastor y una hidalga, propietarios de las tierras que Isidro trabaja. Trataremos después con algo más de detalle la imbricación entre ambas acciones, porque lo que ahora nos interesa destacar es la tercera acción que el título de la comedia anuncia: el enfrentamiento bélico en el contexto de la Reconquista que dramatiza la batalla de las Navas de Tolosa, acaecida, según el texto, dos años y medio después de la muerte de san Isidro (v. 2559). Entre la segunda y la tercera jornada, pues, se produce un importante salto temporal y espacial que, sin embargo, no se desvincula de la demostración de santidad de Isidro, puesto que dramatiza la legendaria ayuda que supuestamente Isidro prestó al ejército cristiano en la consecución de la victoria. En esta última jornada, el anónimo dramaturgo emplea vocablos y formas arcaizantes para caracterizar la época en que se desarrolla:

YÁNEZ	Vos sodes, buen rey, tenido de a vuestros fidalgos dar consuelo aquesta vegada por pleitesía real. Sepades, vos, el buen rey, que estando para marchar a lueñas tierras con vose, o de aquende o de aliende el mar, los nuestros padres y fijos (vv. 1948-56)
-------	---

Aunque más bien ese recurso parece subrayar la historicidad del episodio y el ambiente bélico en el que se desarrolla, pues no lo utiliza en la acción de las dos primeras jornadas, situadas muchos años antes.

La primera escena de esta jornada representa el encuentro entre el rey don Alfonso y unos consejeros castellanos que, tras relatar una serie de milagros obrados por Isidro, le solicitan que interceda para que se honre al futuro santo. El rey promete la ayuda, pero antes debe tener lugar la batalla. El núcleo de la acción de esta jornada lo constituye este conflicto y se fragmenta en dos líneas, la ambientada en la facción mora y la que tiene lugar en torno al ejército cristiano. La primera, además de las cuestiones bélicas, incluye una pequeña trama amorosa entre Zelimo, alcalde de Malagón y Muley, alcalde de Alarcos, que se disputan el amor de Zinaya (a la hora de la batalla ambos alcaldes mostrarán su cobardía y perderán a la dama). La segunda se focaliza en el bando cristiano y se articula en torno a las dificultades que este tiene, sobre todo debido a la traición de ejércitos extranjeros que, habiendo prometido apoyo al rey español, huyen en el último momento. La acción zigzaguea entre uno y otro espacio y se unifica en el encuentro en el monte entre el rey cristiano e Isidro (vv. 2426-68), una breve escena en la que el santo acude al llamado del rey y favorece la victoria, que tiene lugar fuera de escena. La acción cambia de ubicación tras esa escena y se desplaza a Madrid, donde un alcalde y unos escribanos redactan un documento en el que recopilan información sobre los milagros de Isidro y piden su canonización.

ESCRIBANO	Primeramente, el glorioso Isidro resucitó un muerto de la perroquia de San Andrés. <i>Ítem</i> , por intercesión del glorioso Isidro, habló una mujer muda. <i>Ítem</i> , por intercesión del glorioso Isidro, cobraron vista dos ciegos, más otro ciego, más otro ciego, más otro ciego, más otro ciego, más otro ciego...
ALCALDE	¿Cuántos son por todos?
ESCRIBANO	Veinte ciegos. <i>Ítem</i> , por intercesión del glorioso Isidro, sanaron cuatro perláticos. <i>Ítem</i> , por intercesión del glorioso Isidro, tuvieron hijos dos mujeres estériles.
ALCALDE	A pro es la información para que instancias hagamos en lo que ya deseamos, que es su canonización; y el cuerpo toller se pueda de tierra en como un altar. (vv. 2495)

Las formas arcaicas que ambientan la atmósfera de la tercera jornada en la Baja Edad Media marcan también una distancia entre este acto y los dos primeros, sin embargo, y pese a que Isidro tan solo pronuncia trece versos en él (vv. 2442-44; 2453-57; 2464-68), la acción, a pesar de no tener la vida del santo como eje de construcción, no se desvincula en ningún momento de aquella, como hemos dicho. En su encuentro *post mortem*, Isidro ha pedido al rey que ampare su devoción (v. 2466) y a esos efectos el monarca se propone comprobar si el pastor que le ayudó en el monte era efectivamente Isidro. Para certificarlo ordena abrir su sepultura y, tras descubrir el cuerpo incorrupto del santo, adviene el final apoteósico que clausura la acción, con música, milagro incluido y desplazamiento del cuerpo (vv. 2574 acot. y 2563 acot. respectivamente). La sencillez de la escenificación de la muerte de Isidro al final de la segunda jornada se ve ahora compensada por esta escena solemne en la que se celebra la santidad de Isidro. Como se aprecia por lo dicho, en esta tercera jornada los sucesos históricos adquieren cierta dimensión, aunque su función, más que documental, consiste en dar una nueva muestra de la santidad de Isidro como parte de las pruebas que justificarían su canonización. El pasaje de corte legal que acabamos de reproducir lo confirma sobradamente.

Hemos visto cuál es el rasgo que, desde el punto de vista de la acción, relaciona *Santa Tais* y *San Isidro*. En lo que sigue trataremos con más detalles esta última, junto con *San Martín* y *San Segundo*, únicas comedias de todo el corpus que desarrollan una intriga secundaria, siempre dependiente de la principal y con una función claramente orientada a ella, bien para ilustrar el poder intercesor del santo, como en *San Martín*, bien para mostrar la acción evangelizadora del protagonista, como es el caso de *San Segundo*.

San Isidro, por su parte, presenta una trama secundaria con un amplio desarrollo en las dos primeras jornadas, aunque con mucho más peso como intriga autónoma en la primera que en la segunda. La acción que recoge diferentes episodios de la vida de Isidro corre pareja al conflicto en torno al matrimonio entre Remardo y Casida. Esta segunda trama comienza in media res con la decisión del labrador Remardo de casarse con Casida, hidalga. Pese a las advertencias de Tenorio, amigo que le recomienda que no lo haga, Remardo está decidido a seguir adelante con su plan. Tras este desencadenante se produce el encuentro con la familia de la novia que pone como condición para el enlace que Remardo deje de trabajar las tierras, acuerdo que sirve de puente entre esta acción y la protagonizada por Isidro, pues Tenorio irá en nombre de Remardo a pedir al futuro santo que se haga cargo de los campos de aquel, si bien es la única escena del primer acto que

las relaciona. Cosa bien diferente es lo que encontramos en la segunda jornada, donde ambas tramas presentan mayor grado de integración. La situación inicial de Remardo ha cambiado por completo y, como su amigo le anticipó, ha perdido todo el control sobre su vida. Su mujer y su suegra se han enseñoreado de la hacienda y le recriminan el descuido al que Isidro ha llevado sus tierras. Cansado de los reproches Remardo toma las riendas y se dirige a ver a Isidro. Al personaje le mueve el deseo de hacerse valer ante las mujeres de la casa, pero, mientras recrimina al labrador, un milagro viene a interrumpir su reprimenda: Dios ha dispuesto que dos niños enviados por él aren las tierras mientras Isidro se dedica a rezar (vv. 1325-29).

La trama secundaria de esta comedia resulta más autónoma con respecto a la de la principal en la primera jornada que en la segunda. En la primera funciona principalmente como entretenimiento. Remardo no deja de ser un personaje ridiculizado por sus pretensiones, por su nuevo vestuario hidalgo al que no está acostumbrado, y por las bochornosas consecuencias de su decisión. En este sentido, y sin abundar en ello, resulta evidente el punto de vista ideológico que plantea la comedia, una sociedad inmovilista en la que cada individuo debe permanecer en el marco social que su nacimiento le otorga.

En la segunda jornada, en cambio, la trama secundaria protagonizada por Remardo contribuye al decorado ideológico de la comedia –mostrar el favor de Dios a los santos–, pero no solo, sino que refuerza dos de los atributos que caracterizan con mayor intensidad a san Isidro (humildad y devoción) y amplía la lista de milagros que rodean al santo (Isidro hace brotar agua del suelo con un golpe de vara).

Por lo que respecta al desarrollo de la acción principal, hay que decir que se construye en torno a Isidro y su familia, pero también a través de la seriación de escenas en las que el santo en devenir se encuentra con una serie de personajes. Isidro interactúa con un pobre soberbio y exigente al que se le agregan dos más que no le van a la zaga; con un labrador de camino al molino y con dos pícaros molineros que pretender robarle. Todas estas escenas están proyectadas hacia el mismo lugar, publicar y reforzar la bondad y generosidad de Isidro, así como situarlo en el corazón de varios prodigios. Estas escenas vienen a completar el eje que articula la acción principal en torno a las vicisitudes del matrimonio y que, además de los atributos mencionados, subrayan la total sumisión a la voluntad divina de Isidro que conmina a su esposa a estar alegre tras la muerte del hijo de ambos, pues no se lo ha llevado ninguna sierpe helada ni ningún ligero león, sino Dios

(vv. 862-66). El motivo de la muerte del hijo se recupera al inicio de la segunda jornada y constituye el resorte de lo que en ella tendrá lugar, pues el matrimonio se separa y mientras que Isidro continúa labrando las tierras de Remardo, Toribia se retira en un monte, donde es atacada por unos pastores, mientras Isidro recibe la visita del demonio, disfrazado de pastor, que calumnia a su mujer. Acciones paralelas que, sin embargo, convergen cuando Isidro se encamina al monte para comprobar si lo dicho por el falso pastor se ajusta a la verdad. Un milagro vendrá a demostrar la inocencia de Toribia. A continuación Isidro, sintiendo la muerte cerca, propone a su mujer regresar a la villa para morir en paz, algo que ocurre fuera de escena y que se anuncia al público cuando Toribia y Remardo sacan el cuerpo sin vida del santo y relatan la buena muerte de este:

REMARDO Morir en tierra, ¡qué extremo,
que aun la cama no quisiera!
¡Qué recibir sacramentos!
¡Qué fervor de voluntad!
¡Qué encargar la caridad!
¡Qué celestes pensamientos!
¡Qué pláticas al partir,
de mil consuelos y gustos! (vv. 1878-85)

La acción de la tercera jornada, como ya hemos expuesto, rompe con estos dos desarrollos y conecta con el momento más histórico de la obra.

Retomaremos ahora las otras dos comedias que presentan un segundo nivel de acción. *San Martín* (1377 versos / 4 escenas [jornadas]) y *San Segundo* (1923 versos / 3 jornadas). Al igual que *San Isidro*, estas obras desarrollan una acción secundaria de la que adolece el resto de comedias hagiográficas de nuestro corpus. Aunque en el segundo nivel de acción de esta última, el matrimonio de Remardo constituye un tema importante, nada de lo que en ella se despliega puede relacionarse con el amor, algo que sí plantean las acciones secundarias de aquellas. No obstante, y en este sentido, un aspecto diferencia a *San Segundo* y *San Martín*. La acción secundaria de la obra lopesca se circunscribe únicamente a la segunda jornada, mientras que la de la comedia anónima se desarrolla simultáneamente a la principal, a excepción de la segunda jornada, no atravesada por ella.

La comedia de *San Martín* presenta una particularidad única en el conjunto de obras del manuscrito objeto de estudio, y es su división en cuatro «escenas», denominación primitiva que equivale aquí a jornada, pues cada una de las partes en que se organiza la obra está divididas a su vez por diferentes escenas.

También esta comedia ofrece una segunda acción articulada en torno a una pasión amorosa que se va desarrollando paralelamente a la principal y tiene presencia en tres de sus cuatro jornadas. El determinante de la misma no es otro que el demonio que, envidioso del favor de Dios por el hombre, se propone en primer lugar interrumpir el camino de santidad de Martín, y en segundo lugar conseguir el alma del príncipe Ciro, planteamiento este en el que las escenas de una y otra acción aparecen de forma alterna. Para lograr el segundo objetivo, Lucifer se sirve del amor del príncipe por Flora. El punto de partida de esta trama secundaria constituye una clásica escena de galanteo bajo la ventana de la dama. Ciro va acompañado de dos músicos que entonan un canto, pero sus esfuerzos son en vano debido a que su pretendida sabe que él está casado. Desengañado, Ciro decide marcharse con tres demonios que oportunamente pasan por allí y le prometen «contento eterno» (v. 340). La acción es retomada al comienzo de la tercera jornada, momento en que se hace efectivo el pacto. Lucifer promete a Ciro que le conseguirá a Flora a cambio de una serie de promesas, entre las que se encuentra no confesar en siete años, no nombrar a Dios ni a la Virgen, no dar limosna y no mencionar el nombre de Martín. Todo lo acepta el amante, excepto la última cláusula, con lo que el acuerdo se sella. Vestido de san Pedro, Lucifer propicia la unión del príncipe y Flora, tras lograr que ella crea que la mujer de Ciro está muerta: «Os podéis gozar los dos, / servirase el alto Dios, / yo también por ser tercero» (vv. 770-72). La nota cómica está sobre las tablas, pero también el desencadenante de la siguiente situación en torno a este segundo nivel, que remata la jornada: Ciro huye medio desnudo de la furia de Valentiniano, padre de Flora que los ha sorprendido durmiendo en su cama (vv. 872), según informa Lucifer para facilitar la comprensión de la acción extraescénica. El príncipe logra escapar ayudado por los demonios que lo conducen al infierno por la fosa del teatro (v. 876 acot.).

La acción dramática que gira en torno a Ciro abre la última jornada de la comedia, y es aquí donde confluye con la acción principal. El príncipe es un alma en pena, se sabe culpable de su desgracia y de la muerte de Flora a manos de su padre. Muere ahorcado no sin antes invocar el nombre de Martín, que aparece en escena e intercede por su vida y su alma ante Dios: «Señor, favorece aquí. / Sea por él o sea por mí, / ten misericordia de él» (vv. 982-84). Ciro vuelve a la vida, salva el alma y continúa como seguidor de Martín. En esta acción secundaria hay un eco novelesco en tanto que la irrealidad se superpone a la verosimilitud que predomina en la acción principal construida en torno a la biografía de Martín, cuyo punto de partida lo constituye el pedido de

Andronio, padre de este, para que se aquel se incorpore al ejército romano y luche por el imperio. La oposición padre-hijo, pues, es el resorte de una acción que, en su situación inicial, nos presenta a un hijo que se niega a cumplir con sus obligaciones filiales. El conflicto que toma este motivo como eje es muy habitual en las comedias hagiográficas del teatro jesuítico, en las que, según Menéndez Peláez (2007: 338), suele acontecer que la conducta religiosa del santo provoca un conflicto entre él y su familia, dada la insistencia de aquel en renunciar a su estatus en favor de sus creencias religiosas. No obstante, nada hace suponer que *San Martín* se compusiese en el marco del teatro de colegio o jesuítico. Al igual que el resto de comedias del corpus, tiene una clara vocación popular.

La comedia de *San Martín* presenta una estructura circular que se inicia en la casa paterna del santo y concluye con el regreso de este al hogar, seguido de un breve colofón en el que Martín acepta el cargo de obispo. Pero vayamos por partes. Andronio se propone averiguar las razones de la negativa de su hijo, puesto que duda si es por cobardía o porque alguna mujer le retiene en su tierra que el joven Martín no quiere recibir los honores de la guerra. Para ello le pone a prueba (vv. 95-97) y ordena que le ataquen hombres de su confianza. Martín demuestra que no es cobardía lo que le mueve a desoír la petición del padre, pero conmovido por la aflicción de este, accede a hacerse soldado, lo que le vale el parabién de Andronio: «Verás mucho bien por ti, / que hijo que sirve al padre /siempre le sucede así» (vv. 125-27). Es en la escena siguiente, y en boca de Lucifer, que el espectador vislumbra cuáles son las verdaderas razones de Martín: tras su disfraz de romano se esconde un cristiano (vv. 151-55) que busca recorrer un camino de pruebas. Las escenas protagonizadas por los representantes del mal basculan entre la trama de la acción secundaria (los amores del príncipe Ciro) y los planes en contra de Martín. Lucifer ordena a Satán que logre que el futuro obispo de Tours se enemiste con su superior (vv. 160-61) y le insta a aprovechar el conflicto entre padre e hijo (200-03). Aunque el subordinado ha advertido a Lucifer que cuantas más tentaciones y aflicciones sufren los buenos cristianos, más perfectos y sanos quedan (vv. 175-9), acata la orden. La acción se ubica en un ámbito bélico y nos presenta a Martín pidiendo a su criado que intercambien sus funciones y ropajes, es decir, de caballero noble quiere pasar a ser sirviente. Puesto que Severo no entiende las razones de ello, Martín se explica. Además de confesar que está bautizado, informa de lo que para él significa acudir a la guerra: una prueba de humildad en la que se somete a servir y por la que podrá comprobar si en un

contexto de violencia seguirá la senda del bien que ha iniciado: «Mas al fin me persuado / que gusto decir dónde voy / solo por ver si allí soy / lo que soy fuera de allí» (vv. 264-65). La acción de la segunda escena (jornada) se desarrolla por entero en un contexto bélico que comienza dramatizando el célebre pasaje de la capa –prueba de caridad– y continúa con el enfrentamiento armado entre el ejército romano y el sarraceno, del que Martín sale tan angustiado que pide al emperador poder regresar a casa. Lejos de lograrlo, el capitán le somete a una nueva prueba que consiste en dejarlo como único soldado del ejército:

CONSTANCIO Juro al alto Dios sagrado,
 plasmador del sumo polo,
 que has de resistir tú solo,
 tú solo en el campo armado.
 Ya no he menester soldados,
 con uno cumplo, señores,
 que me hace mil favores
 aqueste por sus pecados. (vv. 529-36)

Para superar este obstáculo Martín cuenta con la ayuda de Cristo, que se ha revelado como el pobre al que cedió su capa, y la Virgen, que interviene para vencer al ejército bárbaro y, para mayor triunfo, lograr una conversión colectiva. Pese a que no se encuentra explicitación de rechazo hacia el mundo árabe, la composición de la comedia se encuentra en un contexto histórico atravesado por tensiones raciales que desembocarían en la expulsión de los moriscos en 1609. Sin embargo, en nuestro corpus son muy escasas y poco encarnizados, cuando aparecen, los ataques étnico-religiosos.

Como ya hemos visto, la acción de la tercera escena (jornada) toma como eje la trama amorosa protagonizada por Ciro, pero eso no impide que el autor introduzca una breve escena que, temáticamente, conecta con el final de la segunda y, de alguna manera, refuerza la cohesión entre ambas acciones. En ella Martín y un seguidor, ambos penitentes, se encuentran con tres asaltantes. A uno de ellos, Bullón, se le ha paralizado el brazo; Martín le da su bendición, le sana y logra que el ladrón admita su culpa y se arrepienta. A partir de ese momento se convierte en un seguidor más.

Es en la cuarta jornada en la que las dos acciones de la comedia se entrecruzan y la inclusión del segundo nivel cobra todo su sentido. La intercesión de Martín por la vida y alma del príncipe obtiene su fruto, y la acción se desplaza de nuevo a Panonia, lugar de origen al que el futuro santo regresa para superar una nueva prueba, convencer a

sus padres de que el cristianismo es la verdadera fe. Andronio, que intuye las intenciones de su hijo, lo expresa irónicamente a su mujer: «¿No dije que había dejado / la guerra por dar más guerra?» (vv. 1089-90). A las pruebas aducidas por su padre en contra de la divinidad de Cristo, responde Martín con las suyas. Tras el diálogo, Teodora, cuyo nombre anuncia ya su adhesión, reniega de su religión y se declara cristiana. Dicha decisión hace que su marido la expulse de casa y se vea obligada a recluirse en un convento. El conflicto padre-hijo no tiene un feliz desenlace, puesto que Andronio, como los dos ladrones a los que Martín no logra convencer, se declara enemigo de su familia (vv. 1226-29). El mensaje de la comedia, en este sentido, lo condensan las palabras de Martín tras el arrepentimiento de Bullón: «que son muchos los llamados / y pocos los escogidos» (vv. 859-60).

Llegada a este punto, la acción de la obra está próxima a su desenlace que, a diferencia de la mayor parte de las obras hagiográficas del corpus, no termina con la muerte del santo. En las últimas escenas dos caballeros interrumpen el tranquilo retiro de Martín con el resto de sus compañeros para ofrecerle el obispado de Tours. Pese a haber obtenido el ansiado retiro, el santo termina aceptando el cargo convencido de que es voluntad divina a la que no puede oponerse (vv. 1330-34).

Como tantas otras vidas de santos, la de san Martín está atravesada por la leyenda. Aunque no ahondamos en las fuentes de los textos, hay que decir que la crítica actual devalúa el papel histórico de san Martín, creación, más bien, de su hagiógrafo, Sulpicio Severo, quien organizó su culto, completada más tarde por De la Vorágine (Réau, 2001: 350). En cualquier caso, por lo que a las coordenadas espacio-temporales de la comedia se refiere, observamos que el dramaturgo proyecta una secuencia temporal continua que abarca las dos primeras jornadas con el motivo bélico de fondo. En la primera jornada con el conflicto paterno filial y el camino junto a su criado hacia la guerra como núcleo; en la segunda su intervención en el campo de batalla (el episodio de la capa y los dos enfrentamientos armados que logran una conversión masiva). Las marcas temporales en esta comedia son inexistentes y entre la primera y segunda jornada no podemos saber el tiempo que transcurre. Lo mismo sucede en la segunda parte en la que el protagonismo de san Martín se reduce a lograr una nueva conversión en la tercera jornada y en la última, donde regresa a la casa natal para intentar convertir a sus padres. Podría pensarse que pese a la ausencia de marcas temporales entre las jornadas transcurren varios años, pues según su leyenda entre el alistamiento de Martín y su

nombramiento como obispo transcurren décadas, pero la acción secundaria sostenida durante todas las jornadas reducen mucho el tiempo de la ficción de la primera, puesto que ambas se despliegan en paralelo. De manera que el dramaturgo concentra ese primer tramo de la vida del santo en muy poco tiempo, tal vez unos meses, que es el tiempo, asimismo, en el que pueden transcurrir los trágicos amores del príncipe Ciro.

El anónimo dramaturgo no precisa la ubicación de su acción, y al igual que sucede con las indicaciones espaciales, las marcas geográficas no aparecen. Según la leyenda, san Martín viajó bastante, pero en nuestra composición esa itinerancia no cobra demasiada importancia, dado que el santo se mueve entre el ámbito doméstico, el campo de batalla y una suerte de monasterio en el que se recluye hasta que acepta el cargo de obispo, espacios todos ellos enmarcados en el universo de la verosimilitud, solo interrumpido por las escenas protagonizadas por los demonios, cuya indeterminación no permite saber si tienen lugar en el infierno o en espacios menos simbólicos, aunque una entrada por el foso sí alude al terreno de lo sobrenatural. Lo que resulta claro es la predominancia de los espacios exteriores sobre los interiores. Son escenas importantes las que suceden de camino, pues permiten a san Martín desarrollar su vocación evangélica o las que tienen lugar en el campo de batalla, que visibilizan el favor de la divinidad.

Concluyendo, *San Martín*, pese a ser una obra breve dividida en cuatro jornadas y organizada en cuadros (cuatro la primera jornada y tres el resto de actos, lo que apunta a una fecha de composición más alejada a la de la producción barroca), presenta una acción secundaria amorosa (con vocación y trasfondo religioso) que la aproxima a las coordenadas de la Comedia Nueva, si bien el grado de integración de esta con la acción principal es poco consistente. No obstante, presenta una situación bastante dinámica en la que se encuentra el conflicto paterno-filial que, aunque sin ser axial, enmarca la acción de la comedia al tener lugar al comienzo y hacia el final de esta. La situación inicial de Martín cambia poco respecto a la situación que encontramos al final una vez transcurrido el núcleo central. Él estaba llamado por Dios y las pruebas a las que debe responder solo hacen que reforzar esa inclinación y mostrar las virtudes que lo avalan como buen cristiano, merecedor, además, de un alto cargo eclesiástico –enfrentarse al deseo del padre; la prueba de la guerra que pondera su humildad; la prueba de la caridad; el camino de la penitencia, establecido por la acotación que indica el vestuario del penitente (v. 798 acot.); el poder de su palabra, tan propicio para un obispo que enseña a su rebaño–. La

última intervención de la comedia corre a cargo de Estacio, que en unos pocos versos resumen el desarrollo de esta a modo de colofón didáctico y proponen al protagonista como ejemplo (vv. 1354-1377).

Según Morrison (2000: 102), la principal fuente de *San Segundo* fue *Historia de San Segundo* (1593), de Antonio de Cianca. Lope toma muy poca materia de esta y la complementa tanto con las principales tradiciones de la Iglesia primitiva como con elementos de su propia invención. La acción de la segunda jornada de *San Segundo* arranca en Roma con un diálogo narrativo en el que el protagonista relata el martirio y muerte de Santiago en España, interrumpido por la llegada de san Pedro que encomienda al protagonista la evangelización de España. Esta escena forma parte de la intriga principal, pero abre el camino de la acción secundaria que se desarrolla en la siguiente escena, que cambia radicalmente de escenario y se desplaza a Guadix. El eje fundamental de esta segunda acción se construye en torno a la conversión de Luperia, y el motor de la misma es el amor que Vandalio le profesa. El anacronismo nada sorprende en las comedias de santos y por esa razón Lope, que enmarca la acción en los tiempos del primer cristianismo, presenta en primer término a Vandalio y Tancredo, caballeros españoles que se vanaglorian de la nobleza de su sangre y apellidos (vv. 1324-1330). Este principio de sangre y nobleza tan propio del ideario áureo no obsta para que Lope lo sitúe junto a la pretensión de una dama que, como sacerdotisa de Diana, está obligada al celibato. Queriendo conseguir los favores de Luperia, el galán esgrime una serie de argumentos en los que pone en primer plano la lujuria y los vicios de los dioses paganos, llegando al punto climático de su argumento negando su santidad (v. 1560). Las palabras de este hacen mella en la dama e introducen la duda en su fe. La incertidumbre la despeja la propia diosa Diana:

DIANA	Luperia, un Dios hay solo sin principio, que por la ofensa del primer pecado a la tierra envió su primogénito. Este nació en Belén, de María virgen, llamose Cristo y fue crucificado. Busca este Cristo y deja vanos dioses. Si quieres más, en lo demás soy muda. (vv. 1645-51)
-------	---

Este segundo nivel de acción, que incluye la típica escena de cortejo que alterna escenas protagonizadas por el galán y su compañero, por un lado, y la dama con su criada, por otro, se fusiona en este punto con la intriga principal, puesto que en la siguiente escena

Segundo y Torcato ya están en España para cumplir con la empresa de Pedro (v. 1708). Sin ningún temor irrumpen en una fiesta pagana en la que se va a celebrar un sacrificio y se declaran cristianos. Lope no ahorra en introducir algo de doctrina en las palabras de los evangelizadores, que, finalmente, salen huyendo de allí, seguidos por los enfurecidos paganos. El prodigio tiene lugar detrás del escenario y es relatado extensamente por Vandalio, que termina reconociendo a Cristo como único dios verdadero. Como si de una microcomedia de capa y espada se tratara, termina en final feliz; Luperia accede a casarse con Vandalio, pues, como ella misma afirma, en la nueva ley el matrimonio es lícito (vv. 1862-63). La acción de la segunda jornada, en la que el nivel secundario ha quedado subsumido, concluye con una conversión multitudinaria y con un golpe de efecto espectacular, que consiste en la destrucción del templo de Diana (v. 1948 acot.).

Tanto en *San Martín* como en *San Segundo* y *San Isidro* encontramos un segundo nivel de acción, si bien la articulación y el peso de este es variable en cada una de ellas. Más localizado en la comedia lopesca, aunque conectando al final ambas acciones, y más extenso en las otras dos comedias corriendo parejo a la acción principal y fusionándose con ella en un punto. La función que cumple la trama complementaria en *San Isidro* ya ha sido mencionada, y por lo que toca a *San Martín* resulta obvio que, desde un punto de vista dramático, ameniza e introduce variedad a la composición, mientras que ideológicamente constituye un ejemplo negativo que pone el acento en las consecuencias de dejarse llevar por la pasión, a la vez que, más importante, refuerza el poder intercesor de los santos, auténticos mediadores entre el hombre y Dios en la doctrina católica. Por su parte, la acción secundaria de *San Segundo* ilustra la falsedad de una religión para poner en valor la divinidad de Cristo y contribuye a la exaltación del cristianismo con una conversión multitudinaria en una comedia en la que la campaña evangelizadora tiene un papel fundamental en la estructura.

Con respecto a la acción principal de *San Segundo* conviene decir que, al margen de la trama amorosa que presenta, en la primera jornada el santo comparte protagonismo con Santiago (Diego en la comedia), que se presenta como pieza angular de la evangelización en España. Esta característica hermana *San Segundo* con *San Jacinto*, en cuyo primer acto el santo de Cracovia traspasa gran parte de su protagonismo a santo Domingo, fundador de la orden de los predicadores y fundador de la nación española (v. 34). Si en aquella el proceso evangelizador, del que Segundo es paladín y centro, sirve de armazón dramático, en esta la fundación y expansión de la orden, con Jacinto como

abanderado, adquiere la misma función. En definitiva, expansión y afianzamiento del cristianismo que se abre camino en un universo pagano o bárbaro, según los respectivos argumentos de las comedias. Por esta semejanza compositiva –que no es la única, como se verá–, en lo que sigue analizaremos la acción de *San Jacinto* y *San Segundo*, dos comedias escritas por dos dramaturgos casi coetáneos, Lope de Vega y Alonso Remón, comediógrafos entre los que existía, según Florit Durán (2008: 204) una interesante relación de amistad y aprecio mutuo.

El punto de inicio de la acción dramática en *San Jacinto* hay que ubicarlo en Roma, y lo constituye el encuentro del joven Jacinto con santo Domingo. Aquel es un joven clérigo que ha acompañado a su tío, el obispo de Cracovia, en su viaje a la ciudad santa. Si bien siente admiración por Domingo, el verdadero resorte de la acción lo constituye el rencor del demonio hacia el fundador de la orden, también hacia Jacinto, que ve en sus sermones un eficaz instrumento para ganar almas, razón por la que se propone interrumpirlo. No obstante, sus planes se ven truncados y su artimaña se vuelve en contra, pues si bien logra interrumpir la prédica con la noticia de que el sobrino del cardenal Esteban ha muerto al caer del caballo, Domingo lo resucita, milagro que provoca no solo la admiración de los testigos, sino la adhesión a la orden de Jacinto y otros sacerdotes que solicitan el hábito para comenzar la labor de expansión. Hasta ese momento de la acción –no se ha llegado todavía el epicentro de la primera jornada– Jacinto no ha alcanzado estatuto de protagonista, y no lo hará hasta el principio de la segunda, porque es en este punto (v. 532) que concluye una acción orientada a informar sobre los antecedentes de Domingo y Jacinto y a situar en primer plano la importancia del fundador de la orden, con milagro incluido, que la acción de la comedia abandona la figura de este último y se desplaza a Burgos, en el contexto del conflicto bélico no desarrollado de la Reconquista, que sirve de marco al encuentro de los frailes con el rey español. Este núcleo, pues, tiene de nuevo como punto de arranque dos encuentros, el primero de ellos el de santo Domingo y san Francisco de Asís, representantes de dos órdenes diferentes hermanadas por un propósito de colaboración que se concreta en el leitmotiv *Stemus simul et nullus adversarius praevallebit*. El segundo el encuentro de ambos con el rey. La acción de este segundo núcleo cumple lo anunciado en el anterior, y el dramaturgo como nexo introduce una escena en la que, de nuevo en Roma, un monólogo proferido por un fraile informa de que ha pasado un año desde que Domingo se fue a España a difundir su orden (vv. 569-88). Tras esta breve intervención, los frailes

se encuentran con el rey y la acción se bifurca: por un lado san Francisco se dirige a Madrid para fundar casa en la villa, por otro Domingo permanece junto a Fernando III en Burgos. La jornada concluye cuando ambas líneas de acción confluyen en el encuentro entre ambos fundadores, que han logrado con éxito llevar a cabo sus respectivas empresas.

El resultado de cotejar el número de intervenciones de Jacinto y santo Domingo en esta primera jornada ratifica lo que ya hemos mencionado a propósito del escaso protagonismo del personaje que da nombre a la comedia. Jacinto interviene en ocho ocasiones, mientras que santo Domingo lo hace en cuarenta.

En la segunda jornada el protagonismo de Jacinto sube algunos peldaños, sobre todo hacia la mitad de la misma, pero en sus primeros pasos todavía su figura se ve relegada. Llama la atención que Remón siga el mismo esquema en esta segunda parte de la obra, pues a una primera escena en la que se sitúa narrativamente la acción, al igual que ocurría en la primera jornada, le sigue una escena en la que el demonio se envenena con los triunfos de la religión y centra su odio en Jacinto, penitente férreo al que no sabe cómo doblegar, al igual que sucedía en la primera jornada, pero con Domingo.

DEMONIO Hunde, rompe, espanta, tira,
que es en hacer penitencia
de bronce, y tiene paciencia
que asombra, eleva y admira.
Gran monstruo cría esta orden
de santidad. ¿Qué haré?
¿Cómo o por do intentaré
que cometa algún desorden? (vv. 1216-23)

La segunda aparición del demonio no tiene aquí una función impulsora de la acción, que recae ahora en el mandato de Domingo para que Jacinto regrese a su patria, Polonia, y establezca allí la orden. La acción se traslada entonces de Roma a Cracovia, y se adentra en un terreno en el que lo religioso-hagiográfico se entrelaza con la materia histórica europea al dramatizar parte de la invasión tártara. Mientras que el conflicto bélico en la primera jornada apenas está apuntado, en este punto de la segunda jornada, y en el desarrollo de la tercera, este irá aumentando sus dimensiones. Tras un periplo de seis meses, según relatan dos ciudadanos de Cracovia (v. 1505), Jacinto regresa a casa tras dar hábito a numerosos legos. Una procesión celebra su vuelta, mientras una nueva aparición del demonio sirve de altavoz a la fructífera labor de expansión del futuro santo, no sin despertar la saña y envidia de los representantes del mal. La aparición del universo

bárbaro, colorista, pintoresco y multitudinario (v. 1731 acot.), viene precedida de una aparición de la Virgen en la que se escenifica el arrebató de Jacinto, cuya aspiración única en ese momento es la muerte para unirse en la gloria con la divinidad. Ese momento de quietud, recogimiento y espiritualidad sirve de perfecto contrapunto a la acción paralela que prepara el ataque tártaro, amenizado con diversos efectos y juegos escénicos (v. 1755 acot.; v. 1763 acot; v. 1783 acot.), y que concluyen con el ataque de Gengis Kan a un monasterio en Hungría en el que un dominico armado con rosario y un franciscano esgrimiendo una cruz se enfrentan al ejército bárbaro, conclusión climática que deja en suspenso la acción.

El avance del ejército tártaro, amenaza y obstáculo a la expansión de las órdenes religiosas cristinas, y por tanto ataque directo al cristianismo, tiene un despliegue dramático más amplio en la tercera jornada, que comienza con una exposición, unas veces narrada otras dramatizada, de la capacidad milagrosa del santo que alterna con escenas de preparación bélica por parte del ejército tártaro. La jornada se inicia con un diálogo entre un ventero y un labrador en el que se relata el milagroso gesto del santo sobre un campo devastado, sigue con la escenificación del prodigio obrado por Jacinto que convierte su capa en un puente sobre el río para salvar a los suyos, y concluye con una nueva escena en la que dos ciudadanos dialogan sobre una serie de milagros obrados por Jacinto durante los últimos años. Ambas acciones se entrecruzan en un momento de máxima tensión en que el capitán bárbaro asalta el templo cristiano en el que Jacinto se refugia. Las escenas dramatizan uno de los momentos más significativos en la leyenda del santo, puesto que sobre el cañamazo histórico de su biografía, los dominicos que trataban de ensalzar su papel, bordaron un buen número de milagros (Réau, 1997: 137). Jacinto, tras explicar y ensalzar el valor de la hostia, se propone salvar la custodia, pero una aparición de la Virgen le impele a llevarse también su imagen sagrada, lo que se escenifica mediante el uso de tramoya (v. 2257 acot.). La siguiente escena introduce un salto espacial en el que un fraile en Cracovia informa del regreso de Jacinto tras cuatro años de ausencia (v. 2273), preludio de una escena cómica inorgánica protagonizada por un grupo de labradores que antecede al momento apoteósico de la muerte de Jacinto, situación organizada, como el resto de la obra por escenas, cuyo esquema de acción es el siguiente: anuncio de la proximidad de la muerte del santo; solemnidad del momento último, con inclusión de insignias como la ceniza, la cruz, la calavera; encomienda a Dios y despedida por parte de Jacinto; milagro *post mortem* y, por último, la propagación de la

fama de Jacinto, estructurada en tres escenas que sitúan la acción en diferentes lugares (la iglesia de san Estanislao, un convento de monjas y en una ermita), protagonizadas por distintos personajes. Concluidas estas, y a modo de coda, una última escena que se desarrolla en España en la que el rey recibe la noticia de la promoción de la canonización de Jacinto en Cracovia y se dispone a también él comenzar la campaña de canonización de Isidro Labrador. Colofón de carácter reivindicativo que completa las diferentes referencias al santo español que incluye Remón en su obra (vv. 877, 1096, 2665-2712).

San Segundo, dividida en tres jornadas y compuesta por 2923 versos, presenta un esquema dramático muy semejante al de la obra que acabamos de analizar. La acción del primer cuadro de la primera jornada se desarrolla en España durante los primeros años del cristianismo y está estrechamente relacionada con el movimiento de evangelización de la nueva fe. La situación inicial nos presenta a Segundo y un grupo de compañeros que recién se han convencido de que el único Dios verdadero es Cristo. Tras el diálogo en el que los personajes recurren a diferentes fuentes eruditas para sostener su defensa de la fe, irrumpe en escena Diego, es decir, el apóstol Santiago. Ese encuentro, como ocurría en *San Jacinto* con la figura de santo Domingo, es el resorte de una acción muy similar, pues si allí era el fundador de la orden de predicadores el que arrancaba la acción pidiendo al protagonista que fuese a Polonia a expandir la casa, aquí es Segundo el que se ofrece para ayudar a Diego en su programa evangelizador.

SEGUNDO Segundo es mi apellido, mas hoy quiero
ser primero en seguir la ley que enseñas
de ese inmenso Señor que evangelizas.
Soy español, y de esta patria ingrata
te ofrezco las primicias que se debe
a la doctrina y sangre que predicas (VV. 248-53)

No obstante, la acción que aquí principia se mantiene en suspenso hasta el comienzo de la segunda jornada, porque también en *San Segundo*, la figura de Diego destaca más que la de aquel en la primera parte de la comedia. La importancia del apóstol se subraya mediante dos escenas en serie. La primera de ellas, todavía en el primero de los cuadros, consiste en una aparición de la Virgen en la que esta expresa su reconocimiento a Diego:

MARÍA Sobrino a quien tanto amo,
en este nombre imagino

que tu alabanza derramo,
porque en llamarte sobrino,
primo de Cristo te llamo. (vv. 535-40)

En esta aparición la Virgen reconoce a Santiago como patrón de España (v. 583) y le encomienda la creación de un templo en su nombre. Según la tradición, la Virgen se apareció a Santiago en lo alto de una columna de jaspe, y tal sería el origen de la basílica de peregrinación de Nuestra Señora del Pilar (Réau, 1998: 170). La segunda escena se enmarca en el segundo cuadro de la obra que tiene lugar en Jerusalén, y consiste en la dramatización del milagro más célebre de Santiago, copiado, en opinión de Réau (1998: 170), de la historia de Simón el Mago, derrotado por el apóstol Pedro. Santiago se enfrenta dialécticamente a dos enemigos de la fe, el mago Hermógenes y Fileto, su discípulo, personajes relacionados con la magia, profesionales del engaño que fracasan cuando de lo que se trata es de enfrentarse al cristianismo. Santiago logra la confesión del discípulo primero, lo que enfurece al mago que intenta matar a su alumno, pero el poder de Diego lo impide. El efecto de este milagro es la conversión de Hermógenes al que sigue un enfrentamiento entre el mago y tres demonios que ven cómo se les escapa un alma con la que ya contaban. Vence el bien, pero la guardia romana termina apresando a Diego. En este cuadro, Segundo resulta ser comparsa de Diego, testigo, como el resto, también el público, del poder del patrón de España.

El protagonismo de Diego en la primera jornada concluye en ella, puesto que al comienzo de la segunda, formada por dos cuadros, uno en Roma otro en España, Indalecio informa a Segundo de su martirio y muerte a manos del poder romano. La llegada de san Pedro que se ha salvado del martirio gracias a la acción de un ángel, irrumpe en escena para nombrar a Segundo obispo y pedirle que regrese a España para continuar la labor de evangelización. A este cuadro tan estático le sigue otro que se desarrolla en España y del que ya hemos dado cuenta al hablar de la acción secundaria que presentan las comedias. Recordemos que se trata de los amores paganos entre Vandalio y Luperia. Dicha acción se cruza con la que se articula en torno a Segundo que, en este punto, retoma la acción que había quedado en suspenso en la primera jornada y actúa como evangelizador masivo de los paganos, acción que concluye de forma espectacular con la emblemática destrucción de uno de sus templos.

No nos detendremos más en esta segunda jornada, puesto que la hemos abordado en otra parte. Reparemos, pues, en la que conduce a la conclusión de la obra, que presenta

una distribución dramática diferente, más variada y dinámica, que la de las dos primeras. La primera jornada se divide en dos cuadros, el primero protagonizado por el bien (Diego y sus seguidores organizándose para la evangelización), el segundo la escena de los enemigos del mal reconvertida en una conversión. La segunda jornada presenta el mismo movimiento en dos cuadros. El primero desarrollado en Roma, con el encuentro de los personajes representantes del bien con el proyecto de evangelización de fondo, el segundo con los representantes de la herejía que, otra vez, concluye con una conversión. Es decir, desde el punto de vista de la acción, una estructura bimembre con un tema y planteamiento muy semejante. Esta concepción claramente didáctica y sencilla se complica un poco en la tercera jornada, dividida en cinco cuadros.

La acción de la jornada comienza en las inmediaciones del infierno con Lucifer lamentando, igual que sucedía en *San Jacinto*, el triunfo del cristianismo. Idolatría aparece en escena para informar a Lucifer del desplazamiento de los dioses paganos por el Dios cristiano en la ciudad de Ávila. La relación en boca de esta alegoría resulta tan panegírica de la figura de Segundo, que Lucifer la hace callar enfurecido:

IDOLATRÍA	Calla, ciega Idolatría. No hables más en mi ofensa y del cielo en alegría, que presto por tu defensa saldré a ver la luz del día. ¿Piensa Dios que ya está hecho porque en Ávila ha deshecho mi idolatría Segundo? ¿No sabe que es grande el mundo, y no pequeño mi pecho? Si él a un Pablo me ha quitado, yo le quitaré un Segundo (vv. 2135- 45)
-----------	---

Estas palabras marcan el resorte de buena parte de la acción del acto, la que atañe al camino de pruebas de la virtud con las que el mal siempre intenta vencer al santo. A este cuadro en el que Lucifer promete vencer a Segundo, le sucede otro que sitúa la acción en Ávila, donde el futuro santo, en hábito de obispo, ofrece pruebas de su generosidad y capacidad milagrosa en una sucesión de escenas en las que recibe en primer lugar a una anciano al que socorre gracias a la ayuda de Dios, a una viuda que no tiene dote con que casar a sus hijas, también la provisión divina viene a socorrer la demanda y, finalmente, a una pecadora arrepentida, tras la que se esconde el demonio. Segundo supera con creces la prueba de castidad con la ayuda de Santiago, que en aparición le ofrece el báculo con

el que defenderse. El siguiente cuadro vuelve a acoger a los representantes del mal, que dan cuenta de su fracaso. No desaprovecha de nuevo la ocasión Lope de poner en boca de los demonios un panegírico de Segundo fundamentado en la correlación entre los pecados capitales y las virtudes del santo:

ASTAROT	En simonía no toca, en avaricia o codicia. En el comer no se envicia.
SATANÁS	Tiene muy templada boca. Si el regalado comiera la carne, no le obligara. Tanto ayuna que se para como una pálida cera; pues en lo que es simonía, antes se venderá a sí que dar lo que a Pedro allí el otro Simón pedía. Pues, ¿hablar en avariento? Ningún pobre a verle viene que no le da cuanto tiene, que es de su amor argumento. (vv. 2515-30)

Pero Lucifer no desfallece y envía a Astarot con una nueva artimaña, que se desarrolla en el siguiente cuadro, de nuevo en los aposentos de Segundo. Como es común en las comedias hagiográficas de nuestro corpus, el santo percibe con antelación su muerte, lo que le permite prepararse adecuadamente y transmitir su mensaje a sus partidarios. Así ocurre en *San Segundo*, que se dispone a escribir los preceptos que les ayuden a servir mejor a Dios (vv. 2565-66). Mientras escribe un sueño irresistible se apodera de él, momento en el que una Inspiración irrumpe en la escena para revelar una profecía. Sobre su inminente muerte, la consecución de la palma, el descubrimiento de sus reliquias, su sucesor en el obispado de Ávila y el amparo y protección de un rey futuro, Felipe II, amparo y defensor de la ley cristiana (vv. 2660-63). El recurso de introducir profecías como forma de tender un puente desde la circunstancia histórica que sirve de marco a la acción y el momento de su representación, es muy habitual en las comedias de santos barrocas, y forma parte de su estructuración (Sirera, 1991: 68). En esta comedia tenemos un buen ejemplo de ello, puesto que la obra formó parte de la celebración con motivo de la traslación de los supuestos restos de san Segundo (Arribas, 2002: 9-10) y no desperdicia el autor en hacer un panegírico del monarca vigente, como se verá más adelante.

El sueño de Segundo no solo acoge la voz de la Inspiración, sino que posibilita el último intento del demonio por vencer al santo, que siembra de errores y herejías los preceptos que el santo está escribiendo para sus clérigos y súbditos (vv. 2696-98), pero es inmediatamente descubierto:

SEGUNDO	Basta, ya sé lo que ha sido, el demonio anduvo aquí.
ASTAROT	¡Oh, Segundo, que yo fui, y el que soy de ti vencido! Todo está lleno de Dios y yo de mi fuego eterno, y así me parto al infierno. (vv. 2751-57)

Con la huida de Astarot concluye el cuarto cuadro de esta jornada y comienza el último, que dramatiza la muerte de Segundo. Lope congrega en el escenario un elevado número de personajes que salen por grupos a escena hasta formar una multitud, todos ellos temen por la suerte del santo, que sale llevado en andas y es colocado de rodillas sobre una alfombra. El escenario solemne está preparado para el ejercicio del bien morir que caracteriza los óbitos de los santos. El final, como afirma Hess (1965: 39) es feliz porque la muerte física promete la entrada en el paraíso divino, en el estado de felicidad escatológico.

Y el esquema se repite: deseo de unión con Dios, serie de consignas espirituales dirigidas a los congregados, encomienda a la divinidad, muerte y reacción a la muerte de los testigos. El colofón aquí, lo constituye las palabras del Lisandro, el criado, que constata la antigüedad de la Iglesia de Ávila y su vinculación con uno de los apóstoles directos de Cristo.

LISANDRO	Aquí acaba la historia de Segundo, que recibió la fe de Dios primero en nuestra España, y el que fue segundo en predicar a Cristo verdadero. Aquí la obligación de España fundó y la que tiene a su pastor primero Ávila, que según aquí se ha visto, ha desde Cristo que conoce a Cristo. (vv. 2916-23)
----------	---

San Jacinto y *San Segundo* presentan algunas similitudes estructurales. La primera de ellas, ya lo hemos mencionado, es el hecho de que, fundamentalmente en la primera jornada, el santo comparte protagonismo o queda relegado a un segundo plano

con personajes fundamentales dentro de la trama por su valor simbólico y fundador: el apóstol Santiago en *San Segundo* y santo Domingo en *San Jacinto*, con lo que el eje de la acción no lo constituye en este primer tramo de la obra el santo cuya vida se ensalza. Otro rasgo que comparten es la naturaleza nómada de los protagonistas, lo que al nivel de la acción se traduce en una multiplicidad de espacios geográficos, en ambos casos exóticos para el público contemporáneo (el mundo pagano en *San Segundo* y el de los tártaros en *San Jacinto*). Esta variedad espacial exige, desde el punto de vista de la verosimilitud, importantes saltos temporales. En este sentido, Alonso Remón guía con más acierto al espectador incluyendo marcas temporales en diversos pasajes, que le permiten seguir con mayor facilidad la trama. Por poner un par de ejemplos. Por medio de dos ciudadanos que esperan la inminente llegada de Jacinto a Cracovia, sabemos que ha estado durante seis meses en Polonia formando casas de la orden (v. 1505). Más avanzada la obra, otro ciudadano informa que desde que Jacinto salió por primera vez de Polonia han transcurrido diez años (v. 2035). Aunque es difícil determinar cuál es el tiempo de la ficción, pues el dramaturgo no es tan explícito, podríamos establecer que la primera jornada transcurre en un año. Jacinto, al comienzo de la segunda, hace notar el tiempo que Domingo ha estado ausente de Roma (v. 1138). El tiempo de la segunda y tercera jornada resulta más indeterminado, pues si bien sabemos que desde que parte de Roma hasta que llega a Cracovia transcurren seis meses, la cuantificación temporal se diluye al comenzar el ataque tártaro, dado que la invasión comienza al final de la segunda jornada en Hungría y continúa en la tercera, en un lugar indeterminado de Polonia, que debe ser Kiev, pues es allí donde el legendario milagro con la estatua de la Virgen sucede. A su vez, el periplo por Europa de Jacinto constituye un lapso temporal incuantificable, cuyo término sitúa la acción en el momento de la muerte del santo. Por su parte, el tiempo dramático de *San Segundo* es todavía más impreciso; Lope no introduce ninguna marca temporal clara, lo que impide establecer dicha coordenada. En cualquier caso en ambas se trata de un marco temporal amplio que se inicia en la juventud de los protagonistas y concluye con su muerte. Un transcurrir temporal lineal, aunque no continuamente escenificado, en tanto que ambas comedias están atravesadas por tiempos extraescénico constituido por las numerosas narraciones que en ellas se producen, especialmente en el caso de *San Jacinto*. Intervenciones narrativas como la que informa al espectador de los orígenes de santo Domingo y de la fundación de su regla en los primeros pasos de la comedia (vv. 12-79), el itinerario y logros de distintos representantes de la orden, incluido

Jacinto, por Europa (vv. 1570-1618), el relato de la tragedia de Alejandra (vv. 1116-1203), que tiene la función de evidenciar el poder del rosario o el relato del milagro que resucita a Napoleón (vv. 313-352), constituyen algunos ejemplos. Este recurso evita la realización de escenas complejas importantes, desde el punto de vista de la acción o desde la perspectiva de historización y ensalzamiento de la orden. Es cierto que el milagro de la resurrección de Napoleón sería muy sencillo de representar, pero el dramaturgo privilegia el efecto que dicho milagro tiene en Jacinto –su adhesión a él y el deseo de seguir sus pasos– sobre la escenificación espectacular del prodigio. Para el desarrollo de la acción este es un momento crucial.

SAN JACINTO La misa acaba. Hacia el muerto
llega. ¿A quién hay que no espante
que le dice se levante?
¡Vive, levántese, es cierto!
¿Sueño o no? Mis ojos ven
que vive Napoleón.
¡Oh, celestial devoción!
¡Qué de gloria, qué de bien!
Eché en la hazaña el resto,
priváis al fin con Dios vos,
que de privanzas de Dios
no se saca menos de esto.
Grande opinión ha cobrado
con tal milagro este santo (vv. 325-38)
(...)
En no ir tras de él hago mal,
pero acá venir se ve.
Mi tío sale con él.
¡Oh, suceso milagroso!
Padre en efeto piadoso
y maestro sabio y fiel. (vv. 347-52)

También Lope recurre a tiempos extraescénicos por economía dramática, aunque solo en una ocasión introduce un pasaje narrativo que completa la acción que ha quedado inconclusa en la primera jornada: el destino de Santiago, al que añade el relato del encadenamiento de san Pedro, su liberación y huida de Roma (vv. 1018-1129). Dicha narración con función informativa justifica la aparición de Pedro en escena que nombra obispo a Segundo y lo envía a Ávila a fundar la iglesia, lo que constituye resorte del movimiento escénico que viene a continuación. También la profecía que el personaje de Inspiración insufla a Segundo insta una narración que implica un cambio importante, aunque momentáneo, de perspectiva temporal, puesto que se proyecta al futuro de san

Segundo y de sus reliquias y lo relaciona con el obispo Jerónimo Manrique, promotor del traslado.

Aunque suponga cierto desvío de las cuestiones puramente formales es inevitable mencionar, al hilo del análisis de estas obras, la marcada línea de exaltación nacional que ambas presentan.

4.4.2.5. *San Segundo* y *San Jacinto*: ejemplos de conexión con las circunstancias contemporáneas

Como bien dice Guillausseau (2007: 22) las hagiografías y sus celebraciones se inscriben en un proyecto de unificación y uniformización de la devoción católica que no impide, empero, su instrumentalización para la expresión de sentimientos nacionales. «Así –continúa el autor– se utiliza a menudo el santo para presentar a España como heraldo de la cristiandad».

Pese a que tanto la acción de *San Segundo*, cuya acción transcurre en los primeros años del cristianismo, y la de *San Jacinto*, enclavada en el siglo XII, están alejadas del tiempo contemporáneo, ambos dramaturgos se las ingenian para establecer puentes dramáticos entre las circunstancias remotas que desarrollan y el presente del receptor de la obra. En la comedia lopesca resulta axial la importancia que se concede en la primera jornada la evangelización de la España pagana, encomienda que la Virgen ha hecho a Santiago y de cuyo encuentro surgirá la decisión de erigir un templo en su honor, el del Pilar de Zaragoza (vv. 613-15). Santiago nombra a Segundo, recién convertido al cristianismo, su segundo en la tarea de edificar iglesia en España (vv. 271-72), y este responde con palabras que, al final de la comedia, lo vincularán en nacionalidad e intención nada menos que con Felipe II.

SEGUNDO	Soy español, y de esta patria ingrata te ofrezco las primicias que se debe a la doctrina y sangre que predicas de aquel que la vertió por nuestras culpas, esperando en él mismo que algún tiempo España toda en una voz confiese lo que la lengua de Segundo, su hijo, que en permitido don su fe te ofrece, y en su defensa aquesta propia vida, a la sangre de Dios también medida. (vv. 251-60)
---------	--

Transcurrida la acción evangélica de Segundo y cerca la muerte del santo, una Inspiración, como ya hemos mencionado, profetiza lo que será de él y de su fama. En ese relato que remarca la actualidad de la composición, Lope exalta la figura de Carlos I en al describir las circunstancias en las que supuestamente el monarca descubrirá las reliquias de Segundo (vv. 2624-2646), y a continuación se sitúa en un tiempo absolutamente presente, futuro para el tiempo de la ficción, en que el obispo Jerónimo Manrique promoverá el traslado de los restos del santo, e Inspiración ubica dicho acto en los tiempos:

INSPIRACIÓN de un rey, luz y gloria de Austria,
coluna, amparo y defensa
de la Iglesia y fe cristiana.
Y para que más le obligue
a devoción y alabanza,
se ha de llamar él también
del nombre que tú te llamas.
Será Felipe segundo,
y tú, Segundo, que basta
para que también le ayudes,
fuera de otras justas causas.
Ten de tu España memoria,
divino patrón de España,
segundo en traer la fe
y primero en adoralla; (vv. 2660-74)

Las innumerables referencias a España y lo español entroncan no solo con el ensalzamiento nacional, sino con el de la dinastía de los Habsburgo, si bien no deja de constituir un movimiento apologético, el verdadero mensaje ideológico de la comedia lo apunta Arribas (2002: 10-11) en muy pocas palabras:

En 1594 la tesis de la venida de Santiago era plenamente aceptada, reforzada además por el empeño que algunas diócesis pusieron en hacer remontar sus orígenes hasta los tiempos del Apóstol. Lope en la tres jornadas de *San Segundo* resumió lo que era creencia general, procuró con éxito halagar a su público convirtiendo al varón San segundo en fundamento del Cristianismo en España y programó para Ávila el privilegio de haber contado con dos obispos excepcionales; el fundador San Segundo y el promotor de la Traslación, don Jerónimo Manrique de Lara, unidos ambos como primero y último eslabones de la historia.

También *San Jacinto* presenta un pronunciado énfasis patriótico, pese a que el protagonista es un santo polaco. Así y todo, Remón, ya lo hemos visto, pone en el centro de la acción la figura de santo Domingo de Guzmán, nacido en Caleruega, España, y del

que nos proporciona en pocos versos su genealogía (vv. 45-51). Al margen de la importancia concedida al fundador de la Orden de los Predicadores, el dramaturgo sitúa la acción en España, en un momento importante de su historia como es la Reconquista de Sevilla en tiempos de Fernando III de Castilla, y concede al monarca un importante papel durante la primera jornada, que por no extendernos demasiado, resume al inicio de la segunda el propio Domingo:

SANTO DOMINGO del santo rey Fernando edificado,
tal ejemplo a la vida suya aplico;
quien tiene aquel tesoro allí encerrado,
por Francia e Italia su bondad predico.
¡Dichosa España, a tu grandeza canto,
regida por un rey heroico y santo! (vv. 1126-1131)

Cristiano, bueno, generoso (v. 645), que apoya y favorece la creación de la orden de santo Domingo y de san Francisco de Asís en España, no solo el monarca es continuamente ensalzado, sino también sus antecesores (vv. 865-68), los nobles que están bajo su vasallaje –encarnados por los generosos caballeros castellanos don Illán y don Íñigo de Lara– sino también, y con mucho énfasis en Madrid, la nación española y sus habitantes (vv. 720-23; v. 823-4; vv. 1044-48). En este sentido, para no multiplicar los ejemplos, resultarán ilustrativas las palabras de Domingo:

SANTO DOMINGO Si hubiera de contaros lo que he visto...
maravillas del cielo en esa tierra
que con la lengua al corazón resisto,
infinito discurso el caso encierra,
baste decir que allí se sirve a Cristo,
tiene la fe su punto y se destierra
cualquier error a ella contrapuesto;
que tiene el español por blasón esto,
mas por gloria de Dios y de su madre,
para más devoción de su rosario. (vv. 1148-57)

La exaltación de España y de Madrid como lugares en los que se preserva la ortodoxia católica es una constante en la comedia, como lo es el adjetivo con el que más se relaciona a Fernando III, santo (versos 998, 794, 757, 839, 706), lo que no nos parece accesorio desde un punto de vista ideológico, pues, aunque Jacinto sea el principal protagonista de la comedia, hay que decir que en 1590 Sixto V aprobó que se representase a Fernando III con la aureola de la santidad, aunque su canonización no fue efectiva hasta 1672 (Rodríguez Moya, 2007: 154, 158) y en junio de 1579 tuvo lugar la traslación del

cuerpo real en Sevilla (Álvarez-Osorio, 2005: 248). Pocos años después de esa aprobación comienza el largo proceso de promoción de la canonización del monarca, y en esos primeros años, recordemos, Remón escribe esta comedia. La canonización de Fernando III cristalizó teatralmente en un auto de Calderón en el que se dramatizan episodios histórico-legendarios relativos al rey, exaltando su heroicidad en relación a las tres virtudes teologales (Lemso-Framespa, 2005-669). No tiene el mismo protagonismo el Santo Rey en nuestra comedia, como hemos visto, pero Remón no limita su presencia a la primera jornada, puesto que el dramaturgo le reserva una última escena que, a modo de colofón, constituye una reivindicación en toda regla de la canonización de Isidro de Madrid, al que en otras ocasiones se ha aludido a lo largo de la composición (v. 877-80; 1096). Tras una relación de milagros que avale la santidad de Isidro, Fernando III, futuro santo español, se propone emular a Polonia con respecto a Jacinto y resuelve:

REY De canonizar tratemos
 a Isidro en modo sucinto,
 pues de este nuevo Jacinto
 lo que hace Polonia vemos. (vv. 2688-91)

Aunque con distintos propósitos, *San Segundo* y *San Jacinto* incluyen la exaltación de la nación española como un componente fundamental de la trama. Una como celebración de la monarquía española y con una voluntad ideológica movida por el interés de vincular la fundación de la Iglesia abulense con uno de los apóstoles directos de Cristo. La otra con el evidente afán de promover la canonización de dos santos españoles. En ambos casos, y como demuestra Badía (2014: 123-137) a propósito de una de las comedias palatinas de la colección Gondomar –*El milagroso español*–, la acción de ambas, pese a su lejanía en el tiempo, conecta ideológicamente con el público de la última década del Quinientos. El peso de la historia en ambas las relaciona con la tercera jornada de *San Isidro*, donde al igual que en la comedia de Remón, el léxico y la sintaxis se acoplan al habla antigua con el propósito de dotar de historicidad y ambientación a las escenas. Si bien las comedias hagiográficas se enmarcan en el proyecto de unificación de las devociones en el mundo católico, como bien observa Guillausseau (2007: 22), eso no es óbice para que muchas de ellas sirvan también para la expresión de sentimientos nacionales. «Así, se utiliza a menudo la figura del santo para presentar a España como heraldo de la cristiandad». Es decir, las escenas de reconquista y de triunfo sobre la

herejía, sea de la naturaleza que sea, conectan con el ideario de la Reforma católica, lo que se concreta con evidencia en las obras mencionadas.

Sin embargo no todo son convergencias entre ambas comedias, y un ejemplo de ello lo encontramos si reparamos en la carga erudita y doctrinal que ambas plantean. En *San Jacinto* la erudición se basa en los datos concernientes a la historia de la orden y de la vida de Domingo y Jacinto. Por esa razón la obra incluye, bien nominalmente, bien como agentes de la acción, numerosos personajes históricos. Si bien uno de los motivos recurrentes en la obra es la exaltación del rosario, también la de la Virgen y otros puntos del ideario religioso, Remón no adensa su discurso y aborda todas estas cuestiones desde un plano emotivo. Es el propio santo Domingo quien superpone el corazón a la ciencia y concluye un breve sermón recomendando *Noli alta sapere*, (v. 194) paráfrasis de *Noli alta sapere sed time*, es decir, «no te engrías, antes teme», extraído del *Libro de los romanos* (11: 20). El ejemplo siguiente se encuadra en una escena protagonizada en solitario por Domingo, abrazado a una cruz:

SANTO DOMINGO De vos, oh, bella cruz, a solas trato,
tened un solo amor que vos conmigo,
árbol divino, prenda de mi pecho,
a meditar en vuestros brazos echo.
Cama do reclino llagado, herido
el cuerpo santo, el hacedor del cielo,
nido do el sacro Fénix hizo nido
de una leña para el bien del suelo,
donde encendido en vos y consumido
de la mosaica ley el primer velo,
renació la desgracia en la ceniza
que os honra alegría, cubre y autoriza. (vv. 1448-60)

Bien diferente es, en este sentido, el tratamiento de la erudición en *San Segundo*. Lope hace acopio de sus conocimientos no solo teológicos, sino también sobre la cultura clásica. Desde el diálogo sobre «la antigua filosofía» (v. 49) con un repaso a pensadores como Pitágoras, Epicuro, Estragón, etcétera, hasta las múltiples alusiones a la mitología. En cualquier caso siempre como principio necesario sobre el cual hacer prevalecer el cristianismo. Otro foco de erudición es el relativo a la teología. Compárese el pasaje de la comedia de Remón con este otro de San Segundo, trufado de citas bíblicas:

EUFRASIO ¿Y es esa la venida que otras veces
has dicho que anunciaron los profetas?
DIEGO Esta, sin duda, de quien David dijo

que la pura verdad nació en la tierra,
porque Dios, en quien ella está y habita,
tomando humano cuerpo, a los humanos
mostró el camino de subir al cielo.
Y esto sintió Esaías cuando dijo:
«Alégrense los cielos, y las nubes
se vistan de justicia, y de la tierra
salga su salvador». Y en otra parte:
«El hijo se nos dio, cuyo alto imperio
tendrá sobre sus hombros, y su nombre
será del gran consejo».

TEODORO

Di, maestro,

y esa señora a quien Dios hizo digna
de ser su madre, ¿dónde estaba entonces?

DIEGO

En Nazaret estaba cuando vino
a saludalla el ángel de su parte;
allí se obró el misterio, con su *fiat*
fue la palabra carne concibiendo,
porque era del espíritu divino
que de los dos procede, como os dije
ayer, que hablaba de las tres personas,
que son un mismo Dios, aunque distintas.
Él es padre increado y es el hijo
engendrado del padre, y el espíritu
quien de ellos procede, siendo todos
una misma sustancia y un Dios mismo. (vv. 191-218)

Obsérvese asimismo, la estructura pregunta-respuesta que emplea Lope, semejante a la usada en los catecismos de la época. Los ejemplos en este sentido hacen legión: sobre qué es ser cristiano (vv. 1735-55), sobre la transustanciación (vv. 2539-50), o sobre el contenido de un canon para la misa (vv. 2164-2214), diálogo repleto de referencias a libros y personajes bíblicos. A esto hay que añadir la naturaleza sermonaria de algunas escenas, inevitables, en todo caso, al tratar la comedia el tema de la evangelización. El dramaturgo destaca la efectividad de este procedimiento: «Torcato y los que habéis sido / capaces de mi doctrina, / pueblo de Dios escogido, / a quien su espíritu inclina / el alma por el oído (vv. 316-20); o «No con los pies, con la boca / andar los pasos nos toca / que dio nuestro Cristo amado» (vv. 631-33). En este sentido, no le falta razón a Morrison (2000: 103) cuando afirma que los largos sermones que aparecen en el drama socavan el movimiento de la obra.

4.4.3. La construcción de la santidad

El tipo físico y moral de los santos está sujeto al devenir de los tiempos. Como bien dice Réau (2008: 512), la representación de la santidad depende de las tendencias religiosas y los ideales estéticos. Las siguientes palabras del autor nos servirán de preámbulo:

Puede decirse, *grosso modo*, apoyándose en los rasgos y esquematizando una evolución compleja, que los santos del siglo XIII tienen un carácter hierático, los del final de la Edad Media un aspecto familiar, y los de la época barroca un aire teatral.

Réau, no lo olvidemos, aborda el tema de la santidad desde la perspectiva iconográfica del arte cristiano –no es casual que el autor incluya numerosas referencias al teatro–, y si bien la tripartición que establece puede orientar en cierto sentido, cosa bien diferente es el tratamiento dramático que un autor hace de un determinado santo, lo que conecta con la afirmación previa del autor en tanto que, no es lo mismo la representación de la santidad antes y después del Concilio de Trento.

En efecto, cuando en 1563 Trento redacta el decreto «*De invocatione, veneratione, Reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*» la situación no tiene retorno. Trento, así lo apunta Sánchez Lora (1988: 366, 372), apostó por sus santos. La Contrarreforma tiene como uno de sus objetivos más visibles la casi absoluta reforma del santoral, en la medida en que ello resulta imprescindible para el desarrollo de su programa. Uno de sus propósitos consiste en confirmar e instruir las conductas a la vez que excitar la piedad. Los padres conciliares se propusieron educar a través del ofrecimiento de un ideal –«arquetipo de la Contrarreforma»– y recurrieron al santo como espejo de Dios. Ahora bien, el didactismo postridentino no solo se canalizó por la plástica o el púlpito, también los catecismos y el drama resultaron útiles instrumentos.

El teatro hagiográfico fue uno de los mecanismos de difusión más importantes de la nueva concepción de la santidad, no en vano, como señala Guillausseau (2007: 16), tras el Concilio de Trento, el destino del santo, decidido por Dios, era actuar por la reforma de la Iglesia y contribuir a la restauración de las prácticas religiosas ortodoxas. Si bien es cierto, que es de la tradición hagiográfica de donde proceden muchas de las convenciones que rigen la composición de las comedias de santos Dassbach (1997: 3) y que, como hemos visto, el estudio de estas no puede separarse del contexto espiritual en

el que se inscriben, lo que interesa, y a eso nos dedicaremos en este capítulo, es detectar y describir las características o pautas que comandan el diseño de los protagonistas, así como el tratamiento dramático que reciben. Algo de ello ha quedado ya esbozado en el apartado que dedicamos a la acción de las comedias del corpus, por lo que, en algunos casos retomaremos cuestiones que allí tan solo quedaban apuntadas, mientras que en otros nos limitaremos a remitir a lo allí dicho.

Lo que en las páginas siguientes tratamos de abordar no pretende ser una clasificación rigurosa del protagonista. Dassbach (1997), por ejemplo, distingue y analiza cuatro tipos de santidad dramática: el mártir, el convertido, el milagrero y el mendicante. Como la misma autora reconoce, se trata de una taxonomía operativa que, sin embargo, plantea cierta dificultad en tanto que muchos protagonistas podrían inscribirse tanto en una clase como en otra, y añadiríamos que incluso en una tercera. Para evitar ese problema, y con la voluntad de conferir la mayor dosis de transversalidad al estudio, hemos optado por compartimentar este capítulo en siete apartados. El criterio para ello, o lo que es lo mismo, lo que nos ha servido de hilo conductor, tiene un doble origen, por un lado hemos tenido en cuenta algunos de los postulados que apunta Sirera en su trabajo sobre la tipología de los protagonistas en la comedia hagiográfica posteriores, por otro lado, la compartimentación ha querido prestar atención a los presupuestos ideológicos del contexto contrarreformistas que, como se comprobará, condicionan con mucho el diseño de los personajes. Huelga decir que esta manera de abordar el análisis es solo una de las muchas posibles.

4.4.3.1. La función especular en las vidas de santos

Si en el *Antiguo Testamento* es recurrente la alusión a la santidad absoluta de Dios, en el *Nuevo Testamento* la santidad de este se constata en muy pocas veces, siendo más habitual la mención a la santidad de Cristo como razón y ejemplaridad de toda santidad humana (Haag, 1987: 1799). Ese enfoque es, precisamente, el que más estrechamente entronca con la construcción de la santidad propuesto tras la clausura del Concilio de Trento y, como consecuencia, en la literatura y el teatro hagiográfico.

La forma de adoctrinamiento por medio del *exemplum* es una característica esencial de la literatura hagiográfica. Para Sánchez Lora (1988: 404), el Barroco transformó el género hagiográfico al incorporar uno de sus recursos más señeros, la forma

autobiográfica, que aporta buenas dosis de monólogo y teatralidad. Por su parte, la comedia de santos constituye un continuo dialógico, el protagonista es pura presencia y encarnación del santo y, por esa razón, adquiere un gran poder adoctrinador. El santo en el teatro enseña por su sola presencia; sus actos y su vida resulta un modelo.

Reparar en la definición que un ciudadano hace de san Jacinto en la comedia que lleva su nombre nos abrirá las puertas al tema:

CIUDADANO ¡Oh, qué aspecto y presencia tiene el santo
 varón! Cómo edifica, cómo muestra
 aun en lo exterior lo interior mismo,
 que es hechura de Dios y allí una estampa
 de divinos milagros, un modelo
 de aquellos padres que la Iglesia canta. (vv. 1531-35)

Estos versos descubren un aspecto fundamental para la caracterización de muchos de los santos de nuestro corpus: su semejanza con Dios, entiéndase Cristo, y su función de espejo moral y religioso. Afirma Aragües (2007: 278) que la identificación del cristiano con su modelo constituye la piedra angular sobre la que se asienta la ejemplaridad hagiográfica. Mientras que el hombre común se mira en los santos, los santos tienen un modelo de perfección mucho más acabado: Cristo. Ciertamente, las vidas de los protagonistas de nuestras comedias no están modeladas con rigor sobre la figura del hijo de Dios, pero sí salpicadas por atributos y sucesos que lo vinculan a él, fundamentalmente, en su faceta humana. Ejemplo acabado de ello lo encontramos en Catalina de Sena, que está dispuesta a sufrir pasión y muerte por salvar a los romanos. «De buena gana, mi Dios, / sufriré y padeceré / esa muerte, porque sé que en ello os imito a vos» (vv. 1951-94), exclama la futura mártir antes de salvar al pueblo. También san Jerónimo, además de por amansar a un fiero león, se identifica con Cristo en el escarnio: si aquel fue ultrajado al ser vestido de loco, Jerónimo sufre el oprobio ataviado con ropas de mujer (vv. 574-78). Santa Bárbara, momentos antes de morir establece la misma comparación (vv. 1885-88), lo mismo que san Martín, pero con la diferencia de que en esta comedia es Cristo quien se iguala al santo en el sufrimiento (vv. 557-76). Por último, la cercanía con la divinidad en *San Segundo* se establece mediante una relación de parentesco: la Virgen considera a Segundo su sobrino, pues es «primo de Cristo» (vv. 536-49).

Si la identificación entre el santo y Cristo no es algo que se explicita en todas las comedias, implícitamente el vínculo y la imitación reside en aspectos como la humildad, la caridad, el retiro, las pruebas de la tentación y los milagros, que veremos más adelante. A continuación nos limitaremos a ofrecer algunas muestras de la dimensión modélica de las comedias mediante referencias concretas al carácter ejemplar de los santos. De fray Diego se dice que es «ejemplo claro de inocentes ánimas» (v. 2277), no obstante hay que decir que la identificación más notable de Diego es la que él mismo establece con san Francisco de Asís. La comedia de *San Martín* termina con la siguiente coda:

ESTACIO Y esto bien claro se ha visto
 en el discurso pasado,
 que hemos hecho del soldado
 cuyo capitán es Cristo.
 Tenelde bien en memoria
 pues es claro y vivo espejo
 de santidad y consejo
 por donde ganéis la gloria. (vv. 1370- 77)

mientras que en *San Antonio* la imitación se plantea como una obligación del cristiano en boca de un fraile dispuesto a seguir en todo al santo (v. 760). A todos estos, podemos añadir un último ejemplo extraído de *San Segundo* que complete la demostración. En esta comedia el motivo del espejo adquiere una función más amplia: elemento mágico (v. 738), metáfora que ilustra un abuso de poder (v. 1388) y, en lo que nos concierne, equiparación con Segundo:

LISANDRO Como ponía el orador Demóstenes
 enfrente de su cátedra un espejo
 para mirarse el rostro y las acciones,
 a ti, señor, enfrente de mi púlpito
 pondré yo por mi espejo en que me vea,
 porque eres un segundo del gran Pablo,
 que con tanto fervor predica a Cristo. (vv. 2200-06)

La naturaleza ejemplar, y por tanto imitativa, que implican las comedias hagiográficas, no solo reside en la vida de los protagonistas, sino también en como murieron y cómo afrontaron ese momento final. En palabras de María Cruz de Carlos (2007: 350), los episodios de la muerte de los santos muestran lo que podríamos denominar la «cara amable» de la muerte, hasta el punto de que esta se constituye como un paradigma. De esta concepción de la buena muerte, encontramos expresión dramática

en nuestras obras, cuyo tramo final suele dedicarse al trance del santo a la otra vida. Momento culminante de la santidad que pone en el punto de mira la actitud de un agonizante que, no obstante, acepta gustoso el fin de su vida terrenal. No abundaremos en exceso en la dimensión modélica de la muerte, pero sí nos parece interesante señalar que, además de la vertiente espectacular que las apoteosis finales implican, tras el óbito del santo se encuentra un resorte ideológico de alcance religioso y moral. Sin apurar los ejemplos, aduciremos algunos de los más significativos.

De las catorce vidas dramatizadas, tan solo tres no terminan con la muerte: *Santa Tais*, *San Martín* y *San Estacio*; el resto escenifican de manera muy similar ese momento. Las muertes de Bárbara y Catalina se diferencian de las demás por su condición de mártires que mueren por su fe, lo que les infunde valor. Es esa fe la que las empuja a afrontar el suplicio, incluso a desafiar a sus enemigos. La ejemplaridad de esta muerte apunta más bien a la admiración que a la simulación. La escasa presencia de mártires en el conjunto de obras que estudiamos confirma la tendencia señalada por autores como Aragüez (2007: 279), según la cual, el modelo de santidad en el periodo postridentino buscaba experiencias vitales más cercanas al hombre del periodo, cuyas torturas y violentas muertes hacían imposible la imitación. La Contrarreforma, asevera Sánchez Lora (1988: 433-34), transformó la imagen de la muerte en «paideia», es decir, la muerte como educadora y canalizadora de los comportamientos, cambio que tiene su reflejo en nuestras obras.

La muerte del resto de santos plantea un modelo mucho más asequible en el que se aprecia una secuencia muy semejante para todos, no exenta de una exhortación dirigida a los creyentes. El santo suele saber por medio de inspiraciones, sueños o voces del cielo que su fin está próximo, noticia que recibe con regocijo pues la consecución de la palma es lo más deseado por él (ej. *San Segundo*, v. 2580). No obstante, el santo no solo piensa en sí mismo, sino que antes de dejar la vida en la tierra suele reunirse con sus allegados para despedirse y, más relevante, para transmitir un mensaje. Así, Diego recomienda a los miembros de su congregación humildad, caridad, obediencia y disciplina, entre otros preceptos (vv. 2367-70); Juan de Dios, sintiendo la muerte cerca, implora a los que le rodean una misma cosa, que no abandonen a los pobres de su hospital y practiquen la caridad (vv. 1617); por su parte Agustín pide los salmos penitenciales y reza implorando perdón por sus pecados (v. 2804), con la revalorización del sacramento de la penitencia que implica el gesto; Teodosio se confiesa con san Ambrosio, comulga (v. 1872 acot.) y,

tras un lapso temporal, se produce la solemne lectura de su testamento donde lega a sus herederos la defensa de la fe católica (v. 1927 fragmento en prosa). También Jacinto concreta verbalmente su testamento momentos antes de expirar:

JACINTO Que améis a Dios os encargo
 y que a su madre sirváis,
 de quien devoto seáis.
 Amaos, hijos, dulce encargo,
 y en más, pues que sabéis
 lo que esto importa a vos,
 hijos. Amad a mi Dios,
 unos a otros os améis.
 ¡Oh!, vegilia de aquel día
 que María sube al cielo,
 recibo tan gran consuelo
 que le haré compañía. (vv. 2376-87)

Además del legado religioso, las escenas de la muerte del santo se convierten en una suerte de ceremonias en las que el finado cumple con los sacramentos y transmite un mensaje de paz y aceptación del trance. Ejemplo acabado de ello lo encontramos en las últimas palabras de san Antonio, que bien podrían ser pronunciadas por la mayor parte de protagonistas: «No hay cosa que más me alegre/ que morir, pues Dios lo ordena. / No quedéis, padre, con pena / por lo que yo voy alegre» (vv.1457-60).

Por otro lado, en el trance final, los santos reclaman insignias, imágenes o símbolos que redondean su figura o subrayan un determinado atributo. Así, por ejemplo, Diego muere con una imagen de Cristo en las manos (v. 2311 acot.) que enfatiza la doctrina de la cruz que se ha desplegado en la comedia; Jacinto se despoja de sus ropas y se apropia de una calavera y ceniza, pues son insignias de la fe, como él mismo dice (v. 2358-63), san Antonio, aunque ya siente la muerte cerca, se rodea de animales y pronuncia su último sermón (v. 1329-31). Objetos y emblemas todos ellos que adornan la escena del óbito –casi cuadros vivientes–, y que a menudo vienen a completarse con referencias a una luminosidad extraordinaria, a un sonido casi divino o al típico olor de la santidad, fenómenos que se suelen manifestar en el trance final y que señalan a los protagonistas como cuerpos gloriosos (*Fray Diego*, v. 2398; *San jerónimo*, v. 2017; *San Segundo*, v. 2902).

Finalmente señalaremos que cuatro de nuestros protagonistas obran milagros después de la muerte, corolarios que publican o subrayan su poder e incrementan la adhesión del espectador (y el fiel). En *Fray Diego* vemos al santo desde su tumba ofrecer

una rosca de pan a una familia de pobres, dando muestra, una vez más, de una de las virtudes ensalzas durante la comedia: la obediencia, sumisión que es reconocida por el Guardián ante los presentes (v. 2578); tanto Isidro como Catalina ofrecen un auxilio *post mortem*: la victoria del ejército español en el caso del primero y el fin de la guerra en la comedia dedicada a la santa de Sena. Por último, la curación de un ciego por parte de Jacinto una vez este ha muerto, aumenta la lista de milagros obrados por el santo y acentúa su capacidad milagrera. La admiración, pues, desde el punto de vista de la muerte del protagonista, se logra también por la vía escatológica.

4.4.3.2. Representación de la santidad femenina: entre la meretriz y la mártir

El santoral barroco es aplastantemente masculino, siendo María Magdalena y Santa Catalina de Sena las protagonistas femeninas más biografiadas (Sánchez Lora, 1988: 400-401). En el teatro, como apunta Sirera (1991: 64), ocurre otro tanto. Hay santas, sí, pero en menor número y poco frecuentes en posición protagónica. Esta afirmación resulta perfectamente extrapolable a los santos que pueblan nuestro corpus, pues nos encontramos con protagonista masculino en once ocasiones, siendo solo tres las comedias protagonizadas por mujeres.

La Magdalena es la imagen prototípica de la pecadora arrepentida y de la penitencia. La comedia de nuestro corpus que trata sobre su vida la hemos estudiado en otro lugar, al considerarla una obra neotestamentaria. Existe, empero, una alter ego de esta, por así decir, entre las comedias hagiográficas que estudiamos, se trata de santa Tais, la célebre prostituta alejandrina.

El dramaturgo que compuso *Santa Tais* no reproduce la etapa eremita de la antigua meretriz ni la penitencia elegida, sino que concluye su obra con el triunfo ante la tentación y la fase del arrepentimiento. Como hemos dicho en otro lugar, la pecatriz, término que emplea Baños Vallejo (2005: 73) para referirse a este tipo de mujeres, entra por primera vez en escena en la tercera jornada, con lo que, en las dos primeros actos, nos encontramos con la heterocaracterización que de ella realizan el resto de personajes. En la primera jornada por parte de Liadrán y los tres jueces que le condenan al destierro por la vida pecaminosa que lleva junto a Tais, causante de la muerte de muchos hombres (v. 57):

JUEZ 2º

Dejemos de visitar
la cárcel por castigar
las muy públicas rameras
que, burlando ni de veras,
no se quieren enmendar,
especialmente está Tais,
causadora de mil daños
con sus embustes y engaños,
que si no lo remediáis
perecerán mil extraños,
que vienen por solo ver
en tan perfecta hermosura,
por lo cual es menester
con diligencia poner
remedio a tal desventura. (41-55)

En la segunda jornada, la pintura de la mujer se completa mediante el diálogo entre Liadrán y Panucio. Si aquel la llama ramera (v. 315) e interesada solo en el dinero (vv. 342-43), la acusa de ser la causa de mucho derramamiento de sangre y de la pérdida de mil haciendas (vv. 318-20), este la iguala sin ambages con Satanás (v. 325), una identificación nada casual en tanto que, desde la caída de Eva, «en los siglos XVI y XVII podemos comprobar que mujer y demonio, homónimos en este plano significativo, son dos caras de la realidad del mal» (Moncó Rebollo, 2004: 187). Tras estas dos jornadas en las que la protagonista está ausente de escena, el siguiente acto comienza presentándonos a Tais que, a las puertas de su casa, se muestra como una auténtica hedonista: goza de la música, de las frutas del campo, de las flores y de la brisa fresca. El anónimo dramaturgo pone en forma de canción la caracterización física de Tais como una mujer de gran hermosura, atributo este con el que la misma Tais se caracteriza: «¿hay dama de más beldad / ni criatura más garrida / ni de tanta majestad? (vv. 387-89), preguntará vanidosa para poco después incidir de nuevo en ello (vv. 420-23). Palabras que ponen de relieve una segunda característica de su persona: la vanidad.

Belleza y lozanía son los rasgos más celebrados de Tais hasta que Panucio, que se ha hecho pasar por mercader, la iguala en hermosura a Elena de Troya y le enseña una imagen, suponemos, espantosa del personaje griego (vv. 483-85), lo que apunta ya al giro trascendental que la pintura de la protagonista va a tomar: de pecadora a penitente. Ante la afirmación de Panucio de que «hay Dios» (v. 529), Tais confirma su buena predisposición en los siguientes y sorprendentes términos:

TAIS

Yo sé que hay Dios y más cierto
que estamos aquí los dos;

y sé que hay descanso eterno
adonde se han de gozar
los buenos sin fin y estar,
y sé bien que hay infierno
do han los malos de parar. (vv. 531-37)

sorprendentes en tanto que sin que medie un proceso, y con tan solo escuchar la imprecación moralizante de Panucio, Tais se arrodilla ante él y concreta su arrepentimiento (v. 607). Llegados a este punto, tan solo queda mencionar el último rasgo que caracteriza a esta figura dramática: su resistencia y triunfo ante la tentación, motivo que, en opinión de Dassbach (1997: 44-46), es muy frecuente en las obras protagonizadas por este tipo de santos que presentan un particular atractivo para el público, «quizás porque el pecado despierte más curiosidad que la virtud».

Afirma Natalia Fernández (2010: 565) que el personaje de Tais es «un personaje plano; atrayente y morboso, pero plano». No le falta razón a la investigadora, aunque añadiríamos que Tais se acerca mucho a una encarnación. El esquematismo estructural y compositivo de esta comedia es solidario al esbozo de su personaje principal. Tais es más bien una encarnación del pecado femenino que deviene en encarnación del arrepentimiento; la atracción que despierta reside, precisamente, en ese viraje que la convierte, desde el punto de vista de su evolución, en un personaje dinámico, no exento de eficiencia dramática y moral.

De muy diferente corte es la representación de Catalina y Bárbara, doncellas que dieron su vida por su fe. José Aragües (2007: 294-95), en su trabajo sobre la imitación hagiográfica, trae a colación la *Institutio oratoria*, texto en el que Quintiliano afirma que «no es mayor la virtud de la mujer que la del hombre, sino que, puesto que es más excepcional, es más admirable». No es lugar este para problematizar la afirmación del célebre retórico, y lo que aquí interesa es detenerse en el modelo de virtud que presentan estas dos mártires, ciertamente mucho más positivo que el de sus *partenaires* masculinos.

La triple alianza honestidad, sacrificio y fortaleza arman la caracterización común de ambas. Con todo su pintura presenta bastantes puntos divergentes. Al igual que Tais, aunque sin entrar en detalles, de Bárbara y Catalina se dice que son bellas jóvenes (v. 90 y 2 respectivamente). Esa cualidad, necesaria según el tópico para ser requeridas por varios galanes, se va dejando de lado a medida que avanza la acción para poner el acento en virtudes más espirituales. Bárbara responde a los galanteos con ásperas palabras: «¡Dejadme, lobos sedientos / de mi sangre y de mi honra» (vv. 109-10),

mientras que Catalina ni siquiera llega a tomar conciencia de que Ricardo y Otón la pretenden. Las dos están custodiadas por sus padres y gozan de una buena posición social.

La primera gran diferencia entre ambas reside en que, si bien Catalina es cristiana desde el comienzo, Bárbara debe sufrir un proceso de conversión. Desde los primeros compases de la comedia, la mártir muestra una inteligencia innata y una extrema agudeza, atributo este que permite que la acción se desencadene. El cuestionamiento de la religión que profesa pone en alerta a su padre inmediatamente, «Señor, ¿esta imagen fría / es imagen de algún hombre?» (vv. 17-18). Bárbara articula un bien armado argumento en el que demuestra la falsedad de los dioses paganos, pero se desdice enseguida aduciendo que ha sido un pensamiento puntual (vv. 67-68), lo que pone en alerta, no solo al espectador, sino también a su padre, auténtico opositor de la protagonista. La intuición de que el paganismo es un error y el deseo de saber acerca del cristianismo son capacidades solidarias a la agudeza y al ingenio de la mártir que, para poder verse con el enviado cristiano, se finge loca y hace creer a su padre que es un médico. La argucia surte efecto y Valencio entra en la torre. La conversión se efectúa, aunque no sin dudas por parte de Bárbara. Las inquietudes religiosas, expresadas mediante personajes alegóricos, convierten a la protagonista, según De los Reyes (2003: 754), en un personaje menos monolítico que la santa Bárbara de Sánchez de Badajoz o de la que aparece en el *Códice de autos viejos*, aunque todavía lejos de la complejidad que el personaje adquirirá en obras posteriores. La primera jornada pone el acento en el deseo de acercarse al cristianismo, la segunda jornada en las dudas tras la conversión y la tercera dramatiza el tema del martirio en varias fases, o lo que es lo mismo, la actitud de Bárbara ante él. Tras la negativa de Bárbara a casarse con el hombre que ha elegido su padre, puesto que ya está casada con Cristo (v. 1190), es capturada y llevada ante el Emperador, que intenta que apostate. Lejos de mostrar temor ante el castigo, Bárbara sirve a su fe intentando sacar de su error a Marciano:

BÁRBARA	Perseguidor de cristianos, no pienso mudar mi fe. La tuya es justo que dejes, porque es falsa y sin gobierno y ha de llevarte al infierno cuando del vivir te alejes. ¿Por qué quieres adorar unas piedras sin valor que, aunque las pidas favor, no te pueden ayudar? (vv. 1283-92)
---------	---

Su pretensión no llega a buen fin y es condenada a tortura, trato vejatorio y finalmente la muerte. Bárbara no se arredra y pide el martirio a modo de desafío. El anónimo autor humaniza a la futura mártir, momentos antes de sufrir la tortura, al volver a dramatizar sus dudas, en esta ocasión en torno al galardón que le ofrece la muerte, la eterna recompensa, y el miedo al sufrimiento y la muerte. Los temores de la santa cesan y se enfrenta a los últimos momentos de su vida en la tierra con fortaleza heroica, aunque, como es común en los personajes mártires, su sacrificio encuentra ayuda sobrenatural para resistir el dolor (Dassbach, 1997: 59). El dolor de Bárbara no solo es físico; es ultrajada públicamente y su padre prefiere verla muerta que cristiana, aunque nada de ello la hace desfallecer. Su obstinación en morir por defender su fe no tiene más límite que la muerte, una muerte que, lejos de ser vivida trágicamente, se desea como un acto glorioso que proporciona el mejor galardón, aunque, de nuevo, la humanidad de Bárbara sale a escena cuando pide a Cristo, con quien mantiene un diálogo que la ayude en el trance:

BÁRBARA Buen Jesús, mostradme fuerte,
que temo morir, mi Dios,
que también temiste vos
con la humanidad la muerte. (vv. 1885-88)

Cécile Vincent-Cassy (2007: 489) considera que los personajes de santas y mártires en las comedias hagiográficas se definen principalmente como enamoradas o esposas de Cristo. Si en *Santa Bárbara* encontrábamos esa cualidad levemente aludida (v. 1190), en *Santa Catalina* la alianza con Cristo está mucho más desarrollada. También en esta comedia las dudas asaltan a la protagonista, pero estas son de muy diversa índole. Catalina, absorta como está en su espiritualidad, no llega a saber que ha enamorado a dos galanes. Pese a esa ignorancia, la joven se debate mínimamente entre seguir su inclinación piadosa o plegarse a los deseos de sus padres, que quieren casarla. Es por esa razón que, aunque devota, proclive a no dejarse regalar (vv. 142-47) y, aun habiéndole prometido amor a Cristo en uno de los arrobos que experimenta (vv. 184-92), se engalana para agradar a su padre, que quiere que su hija se adorne para conseguir marido (vv. 341-44). Catalina cede, aunque con profundo pesar:

CATALINA Hermosa debo de estar,
pues mi madre lo encarece.
Decidme, ¿no es hecho injusto

este que hago, mi Dios,
el daros disgusto a vos
por dar a mi madre gusto?
Sí, por cierto, pues ¿qué es esto?
¿Quién trastornó mi sentido
si desde niña he huido
de ver mi cuerpo compuesto?
¿Qué dirá, triste cuitada,
mi buen maestro Raimundo,
viéndome ayer muerta al mundo
y hoy en él resucitada? (vv. 548-61)

Lo que el inicial planteamiento de la comedia pone en el punto de mira es el tema de la obediencia a los padres. Pese a su inclinación a Cristo, Catalina no desobedece a sus padres, pero tras la reprimenda de Raimundo, la futura santa se decide y, tomando a la Virgen como garante, se convierte en esposa de Cristo (720-31). Los arrobos de Catalina hacen pensar a sus padres que su hija está loca, pero no es ella la que tratará de persuadirlos, sino que ellos mismos se irán convenciendo de su santidad a medida que avanza la acción. La caracterización de Catalina en esta primera parte de la obra (pura, humilde, devota de Cristo y de la Virgen) se completa con un acontecimiento que cambia el desarrollo de la acción –su ingreso en las dominicas– y con una escena que redondea su perfil mediante un acto de caridad en el que imita a san Martín (v. 1003 acot.).

En la segunda jornada la caracterización de Catalina se amplifica. Su obediencia es de nuevo puesta a prueba, pero esta vez es Cristo, no sus padres, quien la reclama:

CATALINA ¡Cómo, esposo soberano! 1370
 ¿A Roma me mandáis ir,
 y que en ella he de morir
 por vuestro vicario, Urbano?
 Pues yo, mi Jesús, lo haré, (vv. 1370-74)

A partir de ese momento el destino mártir de Catalina está explicitado. Parte agente en el conflicto político-religioso del llamado Cisma de Occidente, la monja recibe los estigmas de Cristo y se precipita a su ansiado final, pues interpreta que las «sacras señales» son el comienzo de su futura gloria (vv. 1544-46). Catalina muestra su fortaleza al resistir el ofrecimiento de salvación de Lucifer, acompañado de un panegírico del martirio (vv. 1763-98) y, sobre todo, a la hora de la tortura, que tiene lugar fuera de escena a diferencia de la de Bárbara. Desde dentro Catalina pide más violencia en su castigo (v. 2030).

Para terminar con la caracterización de Catalina hay que señalar dos últimos aspectos. El primero de ellos, ya lo hemos mencionado a propósito de su voluntad redentora, es su igualación con Cristo. Catalina ofrece su vida para salvar al pueblo romano de la ira de aquel; gracias a la intervención de la Virgen, Catalina logra convencer a su esposo. Por otro lado, el milagro después de la muerte de Catalina es el único que aparece en las tres comedias con protagonista femenina de nuestro corpus. Catalina logra que el rey termine con la guerra y no interfiera en el pontificado de Urbano VI.

Carmen Peraita (2007: 455) afirma que son dos los tipos de santidad femenina que predominan en el periodo postridentino: el de la clausura conventual centrada en la vida secular y el de aquella en la que prevalece su conexión con el poder, que entronca con una santidad visible y pública. Por lo hasta aquí dicho, resulta evidente que *Santa Catalina* se inscribe en este último modelo.

Dassbach (1997) establece cuatro tipos de santos en las comedias hagiográficas, siendo el mártir uno de ellos. La representación femenina de la santidad en nuestro corpus viene dada por una encarnación de la pecadora arrepentida (tema que explota el contrarreformista tema de la penitencia), y por la dramatización del martirio, reservado a las mujeres protagonistas, a excepción de Estacio, cuyo martirio solo se avanza a modo de profecía en un relato. La función del martirio en *Santa Bárbara* es probar la veracidad de su conversión, mientras que en *Santa Catalina* se trata más bien de un acto sacrificial que aproxima a la protagonista a la pasión y muerte de Cristo. Sin embargo, el momento de composición y recepción de las dos comedias coincide: la lucha por la fe en un contexto contrarreformista.

4.4.3.3. Santos doctos y legos

Las respectivas etopeyas de Tais, Catalina y Bárbara no pasan en ningún momento por el saber; la única nota en este sentido sería la que caracteriza a Bárbara como una mujer dotada de cierta inspiración divina en relación a sus intuiciones en torno a la falsedad de los dioses paganos. Pero ¿qué ocurre con los modelos de santidad masculina? De los once santos que desempeñan el papel protagonista en nuestro corpus, dos son explícitamente hombres letrados –Jerónimo y Agustín–, otros dos son declaradamente iletrados –Isidro y Diego– y el resto no constituyen ejemplos extremos, aunque, como veremos, algunas de estas comedias si se posicionan frente al saber docto.

A varios integrantes de este último grupo, pese a que el dramaturgo no incida en ello, se les supone cierta formación. ¿Cómo pensar que Teodosio el Grande o Jacinto de Cracovia, del que se dice que estudió leyes y teología (vv. 68-69), carecen de un saber erudito?

Jerónimo y Agustín son, junto a san Ambrosio, personaje secundario aunque relevante tanto en el *Católico español* como en *San Agustín*, los representantes de la Patrística que encontramos en nuestro corpus. Representan aquellas autoridades eclesiásticas que establecieron los fundamentos espirituales o institucionales de la Iglesia. En expresión de Catherine Dentone (2005: 480), la doctrina de estos doctores de la Iglesia fue muy valorada en el Concilio de Trento, que insistió en la importancia de la palabra del santo, de los apóstoles y de los padres de la Iglesia. Comencemos, pues, por san Agustín.

En la primera jornada dedicada al santo de Hipona, la disputa escolástica tiene un lugar preeminente, y la relación de contraste que mantiene con san Ambrosio define inicialmente al personaje. Agustín es maniqueo y se aferra a su «secta» (v. 372), como él mismo la nombra, con tenacidad (vv. 95-96), aunque eso no es óbice para que respete y admire al retórico cristiano. Lo que a Agustín interesa de Ambrosio fundamentalmente es su capacidad retórica, razón por la que lo considera un «bravo contrario» (v. 782). Esa rivalidad cristaliza en un largo enfrentamiento dialéctico entre ambos en torno a la Trinidad del que extraemos un pasaje:

AMBROSIO	Pero en Dios, en quien el ser es infinito y divino, tiene en siendo el uno y trino sus tres personas un ser, que como infinito es cada divino supuesto, el ser que en uno está puesto está puesto en todos tres.
AGUSTINO	<i>Est replica ergo.</i>
AMBROSIO	<i>Nego.</i>
AGUSTINO	<i>Sic argumenta.</i>
AMBROSIO	Advierta que le he cerrado la puerta.
AGUSTINO	<i>Proba.</i>
AMBROSIO	<i>Nego.</i>
AGUSTIN	<i>Proba luego. (vv. 205-16)</i>

La afinidad de Agustín a las letras, la filosofía y la lógica (v. 466), lo incitan a proponer a otro cristiano, Simpliciano, un rato de plática, pero la respuesta de este se orienta hacia otro lugar:

SIMPLICIANO En esto el tiempo se gasta
 procurando con cuidado
 saber y no demasiado,
 sino saber lo que basta,
 sin cautela ni sospecha
 con ánimo piadoso
 que el ser a veces curioso
 antes daña que aprovecha. (vv. 809-16)

En estas palabras encontramos la posición ideológica respecto al saber docto de la comedia, de hecho la elocuencia de Agustín es vista como una amenaza para la Iglesia por los cristianos (v. 888), consideración esta que cambia diametralmente tras la conversión del docto al considerársele defensor de la Iglesia católica (v. 1300).

A principios del siglo XVI la teología escolástica se encontraba en un estado de lenta decadencia. En opinión de Belda Plans (1995: 430), para los humanistas esta decadencia consistía en su degeneración lingüística, su mal dialéctico y su método científico equivocado. A su vez, la especulación racional sobre los misterios divinos se consideraba inútil, incluso perjudicial para la vida cristiana. En la respuesta de Simpliciano hemos vislumbrado ya la preponderancia de la fe frente a la razón que plantea la comedia, pero todavía el anónimo dramaturgo abunda en esa idea seleccionando de la leyenda del santo uno de sus pasajes más célebres. Guiado por la razón (v. 2277-80), Agustín trata, sin lograrlo, de desentrañar el misterio trinitario, pero un niño nazareno que dice querer introducir el mar en una concha, ilumina al de Hipona:

NIÑO No os metáis en confusión,
 que es mucha curiosidad,
 que alcanzar de Trinidad
 consiste en más que razón.
 Contentaos ahora vos
 con este misterio trino
 en saber como Agustino
 y no saber como Dios. (vv. 2339-46)

La vanidad en relación al saber de Agustín y su fe en la razón (lógica) quedan reducidas al silencio y al reconocimiento de su atrevimiento al querer saber los misterios divinos (vv. 2356-75), idea hermanada con la que Domingo transmite al futuro santo en

la comedia de *San Jacinto* donde le asegura que en el rosario se encuentra toda la teología, las leyes y la filosofía que jamás encontrará en los libros, así como que en el Avemaría encontrará todo el saber deseado (vv. 1388-1413).

En las comedias de *San Juan* y *San Jerónimo* encontramos una condena explícita a los libros paganos. En el segundo caso focalizada en la figura de Cicerón. Este doctor de la Iglesia, ejemplo de humildad, se encuentra en el yermo haciendo penitencia cuando los enemigos del alma le acometen para tentarle. La Carne fracasa en su guerra, al igual que el Mundo, no así Lucifer, que explota el punto débil del santo, la retórica de los libros paganos. A lo que Jerónimo termina sucumbiendo:

JERÓNIMO Si la sagrada escritura
tal retórica tuviera,
tal estilo y compostura,
qué suavidad, qué dulzura
y qué contento que fuera;
mas no se puede leer
aquel estilo tan llano,
y para mi entretener
por fuerza me he de acoger
a algún libro, aunque profano. (vv. 1309-18)

Ceder a esta tentación le vale a Jerónimo un duro castigo, ser azotado por orden de Cristo, que execra de la «vana ciencia» frente a la «santa lición» de sus profetas (vv. 1388-90). Jerónimo abjura de los libros vanos (v. 1440), recuperando el equilibrio de la santidad. Según Réau (2008: 547), la flagelación del ciceroniano Jerónimo es un motivo que introduce la iconografía postridentina que, como hemos visto, pasó también a las tablas.

Por su parte, una escena de la comedia dedicada a san Juan de Dios, reproduce el arrebató mediante el cual, el fundador de la Orden Hospitalaria destruye libros paganos. Impresionado por el sermón de Juan de Ávila, el santo de origen portugués se dice:

JUAN ¿Cómo no salgo de estos embarazos?
Pues no me estorba cielo, sol ni luna,
quiero probar la fuerza de mis brazos
que no me ha de quedar hoja ninguna
de estos libros que todos mil pedazos
haré, en especial estos profanos
que los de devoción quedarán sanos. (vv. 846-529)

En este caso, se trata del primer signo de un abandono del mundo que marca la decidida voluntad de mortificar su cuerpo y dedicarse por entero a la caridad. Pese a que la condición de santo laico no deja de ser problemática para la autoridad eclesiástica, a decir de Croizat-Viallet (2007: 382-84), la falta de formación doctrinal de san Juan no le impide ejercer su labor caritativa, lo que evidencia que un nuevo tipo de santidad, más asequible para el cristiano, se abre paso en la cultura postridentina.

En uno de sus clásicos estudios, Caro Baroja (1978: 90) afirma que en los Siglos de Oro «desde grandes prelados y señores hasta pobres legos y legas pueden ser objeto de veneración». Fray Diego de Alcalá y San Isidro son personajes de origen humilde que representan esa faceta sencilla e iletrada de la santidad en un contexto absolutamente español y relativamente cercano, al menos por lo que se refiere a la canonización de aquel (1588) y la beatificación de este (1622). La caracterización en el teatro de un personaje con los rasgos de la ingenuidad, la ignorancia o la simpleza, como apunta Noël Salomon (1985: 349-50), generalmente ha obedecido a un propósito burlesco, aunque también, en las comedias devotas, esos mismos atributos «valieron también la promesa del cielo y el ser transmisor de un mensaje teológico».

Diego sale a escena, según reza la acotación (v. 200 acot.), vestido de labriego, al igual que Isidro, cuya condición aparece ya en el título de la comedia. Además del origen y el oficio, son varios los rasgos y virtudes que comparten, aunque también son muchos los puntos que los divergen. Si bien este mantiene su oficio hasta el momento de su muerte, la biografía de Diego es mucho más diversa. La edad establece una nueva diferencia, pues el primer rasgo que define a Diego es su juventud (v. 169), mientras que Isidro es un hombre maduro y con una familia ya formada al inicio de la obra, por tanto, el estado civil también constituye una diferencia, en tanto que Diego llega a formar parte de una comunidad religiosa.

Tras esta esquemática descripción de los personajes, detengámonos con un poco más de detalle en algunos aspectos que completan su representación sobre las tablas.

Los rasgos que dibujan a Diego desde el comienzo son su juventud y su inclinación piadosa, de la que no deja ninguna duda en su primera aparición cuando llega cargado con ramos para la procesión (v. 218) y, poco después, cuando se explicita su deseo de llevar una vida austera y sencilla en una ermita. Pero si algo caracteriza al personaje de Diego es la humildad, la ingenuidad y la inocencia, singularidades estas que se aprehenden gracias a los juicios y comentarios que otros personajes profieren sobre él.

Doña Ana, por ejemplo, alaba la «simplicidad de [su] pecho» (v. 231) y una pareja de cazadores, después de que Diego desconozca incluso qué cosa son los conejos y pretenda azotarlos por comerse las lechugas de su huerto, señalan esta propiedad con expresiones como las que siguen: «No he visto mayor bondad, / luego vi su santidad / en ignoralles el nombre» (vv. 682-84); «¡Buena simpleza de bobo!» (v. 657).

Más importante si cabe, desde el punto de vista que nos ocupa, es la ponderación de una piedad iletrada por encima del orgullo derivado de una posesión de saber. La comedia dramatiza dos excelentes ejemplos. El primero de ellos consiste en una escena en la que Diego se encuentra con un grupo de estudiantes que vitorean a un recién nombrado catedrático. El santo hace alarde de su ignorancia preguntando que es una cátedra, a lo que el estudiante le responde: «Oiga en qué forma me río» (vv. 1641-42). Eso no arredra la voluntad de Diego que se dirige al catedrático con hondas palabras:

DIEGO	Mire que como a letrado la conciencia aquí le encargo, que de las letras y el cargo en que ya el demonio ha entrado procurando derribar por vanagloria los sabios, y corrija bien sus labios porque tiene de enseñar. (vv. 1661-68)
-------	--

Esta advertencia a la infatuación derivada de los conocimientos hay que situarla en serie, y ya en una vertiente estrictamente religiosa, con una escena posterior en que dos frailes doctos disputan sobre el misterio trinitario bajo la ventana en que Diego está cumpliendo sus funciones de enfermero. La plática, plagada de latinismos y siguiendo la fórmula de los debates escolásticos, llega a un punto sin salida que amenaza con convertirse en una discusión interminable, aspecto este que, según Belda Plans (1995: 411), apunta como una de las cuestiones más criticadas a la teología escolástica. Obsérvese, asimismo, el parecido entre el pasaje que ahora reproducimos y el que trajimos a colación a propósito de san Agustín. Tras una larga tirada de versos los frailes parecen llegar a un punto muerto:

FRAILE 1	¿Es réplica?
FRAILE 2	<i>Nego.</i>
FRAILE 1	<i>Sic argumenta.</i>
FRAILE 2	Advierta que le he cerrado la puerta.
FRAILE 1	<i>Probo.</i>

FRAILE 2	<i>Nego.</i>
FRAILE 1	<i>Probo.</i>
FRAILE 2	<i>Nego.</i> (vv. 1976-79)

Diego sale a recriminarles dos veces la molestia que están causando y finalmente, tras que estos desprecien su humilde ejercicio a la vez que ensalzan el suyo – explicar en la iglesia la doctrina divina (vv. 1992-95)–, Diego, a condición de que abandonen el lugar, accede a «declarar» el misterio. Los frailes terminan por concederle un saber infuso (v. 2186) y Diego insiste en condenar el mal uso de las letras (vv. 2194-95).

El posicionamiento en torno al saber en la comedia dedicada al patrón de Madrid es menos beligerante y explícito que en las que hasta ahora hemos tratado, sin embargo la defensa de la *buena* ignorancia, como la que sirve de emblema a Isidro, es un motivo ampliamente visitado. Al labrador se le tacha reiteradamente de loco (vv. 837, 597, 697...), tonto (v. 739) y zamorro, es decir, lerdo (v. 744), pero en un contexto en el que todos estos apelativos quedan desautorizados, bien porque tienen que ver con la prodigalidad que exhibe el santo y que su mujer le reprocha reiteradamente, bien porque es voceada por unos ladrones a los que Isidro *deja hacer*, puesto que para él lo que está encima de todo es la oración, no el trabajo (vv. 782-85). A diferencia de Diego, donde además de la reivindicación de una religiosidad mundana y sencilla encontramos problematizado el saber teológico, Isidro se mantiene únicamente en la primera vertiente, que se completa con lo dicho en una escena en la que se relatan los milagros obrados del santo y se alude a que Dios castigó dejando mudo a un hidalgo sandío que dudaba de que «un labrador mal sesudo / a Dios supiese agradar» (vv. 1970-71). Y no solo agrada, sino que, como indican los últimos versos de la segunda jornada, la ignorancia de Isidro es la vía de la santidad:

LABRADOR 3º	¡Qué de invidia deja al mundo a los más locos un cuerdo, que con su santa ignorancia hoy sabe robar los cielos! (vv. 1928-31)
-------------	--

Diego e Isidro resultan modelos de una santidad amparada en la caridad, la fe y cierta inocencia cándida que contrasta con la de otros santos más intelectuales, como Jerónimo y Agustín. Agustín Redondo (2007: 305), que estudia el teatro hagiográfico en el contexto de la Compañía de Jesús, distingue un modelo de santidad intelectual, como

la que representan el jesuita Francisco Javier, y una santidad popular basada en «una simplicidad primitiva pero de caridad ardiente» muy del gusto de la «muchedumbre». Por su parte, Sirera (1991: 64), a partir de un conjunto de comedias posterior a las que estudiamos, apunta a cierta tendencia de los dramaturgos a intentar nivelar las diferencias entre santos doctos y «necios». En nuestro caso, la ignorancia de Diego queda compensada por la ciencia infusa de la que hace gala, mientras que en Isidro es la extrema caridad y el fervor de su fe lo que le procura la palma y la santidad. Más aún, la ingenuidad rústica de ambos personajes se ve ampliamente compensada con las pruebas sobrenaturales que los coloca, como señala Salomon (1985: 354) en un estado de gracia. Por su parte, san Agustín y san Jerónimo son dignos representantes del saber docto, ahora bien, en el dibujo que nos ofrece estas comedias, su erudición resulta menoscabada, soslayada o sancionada mediante diversos procedimientos, como los abordados, o compensada con pruebas de virtud y cualidades varias.

Finalmente, la condena al saber teológico y a la escolástica que hemos visto en este recorrido, puede obedecer a la deflación que esta corriente estaba sufriendo ya en el siglo XVI, aunque también a la clara tendencia popular del conjunto de comedias que componen nuestro corpus.

4.4.3.4. Santos antiguos y santos modernos: en vías de la renovación de la santidad

Otro de los aspectos que permiten tipificar los santos que componen el conjunto de obras que componen nuestro corpus es su ubicación temporal. Entre el teatro hagiográfico medieval y la comedia de santos del periodo barroco existe un importante viraje en cuanto a la selección del personaje principal se refiere. Josep Lluís Sirera (1991: 60), recuperando la estadística de Aragone Terni (1971: 7-94), destacó el hecho de que, a diferencia del teatro del medievo, la *comedia de santos* tiende a dramatizar vidas de santos contemporáneas a la fecha de composición de las obras. Tomando como referencia las comedias hagiográficas de Lope, Sirera observa que de las posibles veintiocho comedias pertenecientes al género, siete están dedicadas a santos anteriores al siglo IX (lo que supone un 25% de la producción), ocho a santos contemporáneos al dramaturgo (50%) –muchas veces canonizados en el periodo comprendido entre el reinado de los Reyes Católicos y la época de Lope, con un claro predominio de santos medievales– y, por último, las comedias dedicadas a ensalzar a santos recientes o estrictamente

contemporáneos al Fénix (25%). Esta tendencia, queda ampliamente ratificada si reparamos en las nueve obras hagiográficas que se encuentran en el *Códice de autos viejos*, dedicadas la mayor parte de ellas a santos que se encuentran glosados en *La Leyenda áurea* (De los Reyes 1988: 898) y, por tanto, anteriores todos al siglo XIII. Entre el grueso de comedias de santos de Lope y la colección que editó Rouanet, se encuentran las obras hagiográficas que estudiamos.

De las catorce comedias que componen el corpus hagiográfico del manuscrito, ocho están protagonizadas por personajes que pertenecen al cristianismo primitivo, entre los siglos I y IV: *Santa Tais*; *San Jerónimo*, *San Martín*; *San Agustín*; *San Segundo*; *Santa Bárbara*; *San Estacio* y *El católico español*. Los cinco restantes dramas tienen como personaje principal a santos más próximos al espectador de fines del Quinientos (san Isidro Labrador, siglo XI; san Antonio de Padua, siglo XII; san Jacinto de Cracovia, siglo XIII; santa Catalina de Sena, siglo XIV y san Diego de Alcalá, del siglo XV. El sexto, san Juan de Dios, del siglo XVI, es todavía más contemporáneo.

Es decir, un primer grupo compuesto por santos que pertenecen a los primeros siglos del cristianismo, que supone un porcentaje del 57%; un segundo grupo constituido por santos medievales (36%), y un tercer grupo formado por un solo santo rigurosamente contemporáneo al tiempo de composición de las comedias (7%).

Como se aprecia, nuestro corpus, bajo la lupa que lo estamos situando, se aleja considerablemente de la cronología de los santos del *Códice*, pero todavía no alcanza la contemporaneidad que se observa en el conjunto de las comedias hagiográficas de Lope. Pese a ello, interesa tener en cuenta un dato, el hecho de que tres de los cinco santos del segundo grupo fueron canonizados o beatificados en una fecha muy cercana al momento de composición de las obras. Jacinto de Cracovia fue canonizado en 1594; Diego en 1588, e Isidro, si bien su beatificación se produjo con posterioridad (1619), no cabe duda de que el proceso ya se había iniciado en el momento de composición de la obra, puesto que Alonso Remón, como ya hemos indicado en el apartado dedicado a la acción de las comedias, abunda en la reivindicación de la beatificación del santo labrador. Lo que con esto queremos decir es que, pese a que estos tres santos vivieron algunos siglos antes, su biografía se actualizó en los últimos años del siglo XVI por la consecución de la canonización en unos casos y por el proceso de beatificación en otro. De acuerdo con esto, podemos afirmar que, en efecto, en las dos últimas décadas del Quinientos, momento de emergencia del género, la comedia hagiográfica tiende a la contemporaneidad de los

protagonistas, algo que en absoluto es específico del teatro, como bien señala Sánchez Lora (1988: 378):

La hagiografía postridentina pretendía, por un lado, defender la legitimidad de la Iglesia romana, por otro, la exaltación a ultranza de las obras meritorias como contrapeso a la justificación por solo la fe y ¿qué mejor defensa de la santidad y apostolicidad de la Iglesia romana que una masiva floración de santos católicos contemporáneos, practicantes de los principios tridentinos, hacedores de portentos o señales de Dios, con los que Dios prueba su beneplácito con dicha Iglesia? Se trata de demostrar que el Dios de los apóstoles y de los mártires es el mismo Dios que hoy otorga su respaldo a los católicos, de donde resulta ser esta la misma iglesia que aquella.

En estrecha relación con lo que acabamos de explicar, en los dos siguientes apartados nos centraremos en aspectos de fundamental importancia que caracterizan a los protagonistas de nuestras obras con el objeto de cernir el modelo de santidad que representan. Y decimos en estrecha relación con la contemporaneidad en tanto que, si no todas las vidas de santos que dramatizan estas comedias son coetáneas a los dramaturgos que las escribieron, los atributos que caracterizan a sus personajes, sus modos de vida, sus actos, la espiritualidad que atesoran, en definitiva, el ideario por el que se rigen, sí es absolutamente sincrónico al momento en que, supuestamente, se representaron. Es probable que los dramaturgos, a la hora de diseñar a los protagonistas de sus obras, tuvieran en mente la llamada encuesta de *fama sanctitatis*, centrada en el examen de las virtudes del santo y que Roma tenía en cuenta en los procesos de canonización y beatificación: las tres teologales (fe, esperanza y caridad), las cuatro cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza) y otras virtudes morales como la de los votos para los frailes, o la mortificación y la humildad (Armogathe, 2005: 160).

4.4.3.5. El compromiso ideológico en la comedia hagiográfica (I): la doctrina de la justificación y la intercesión

Es bien sabido que el fondo de la exaltación hagiográfica que se produjo en las últimas décadas del XVI y en el siglo que le siguió se encontraba la reforma protestante, que negaba la capacidad intercesora de los santos y rechazaba su culto. La percepción de los santos, como destaca Teófanos Egido (2000: 68), fue absorbida por un sistema jerárquico y jurídico que influiría necesariamente en la hagiografía, obligada a crear modelos que se atuvieran a los requisitos oficiales para no perturbar su función de

propaganda. Como no podía ser de otro modo, nuestro teatro religioso se dejó infiltrar profundamente por el espíritu tridentino. Las catorce comedias hagiográficas de nuestro corpus constituyen una magnífica prueba de ello.

Dedicaremos este apartado a profundizar en dos aspectos nucleares en la teología dogmática tradicional que definen la caracterización del personaje principal: el valor de las obras para alcanzar la salvación y la consideración del santo como un mediador entre Dios y los hombres.

El movimiento luterano cuestionó el valor de las obras para alcanzar la salvación. Para Lutero solo la llamada *fe fiducial* aseguraba el pase a la vida eterna, cuestión esta muy debatida en Trento, incluso dentro de los mismos círculos católicos, en tanto que entroncaba con el tema de la gracia divina y el libre albedrío (Menéndez Peláez, 2005: 59). No abundaremos en estas complejas cuestiones teológicas porque a diferencia de obras posteriores, pensemos por ejemplo en los rasgos de Calderón de la Barca o Mira de Amescua, la disputa entre el padre Molina y Báñez apenas se percibe en las obras que estudiamos, quizá, ya lo hemos apuntado en otras ocasiones, por la pretensión que se vislumbra, en general, de querer llegar al mayor número de espectadores posibles. No obstante, hay que decir que la única comedia de nuestro corpus que aborda ampliamente, aunque sin complicación teológica, el tema del libre albedrío es la comedia de *San Juan*.

Resulta difícil sustraer la caridad de los atributos que caracterizan a los santos protagonistas de estas comedias. Pese a ello algunas obvian este rasgo o apenas se alude en forma de relato, mientras que otras inciden con mayor intensidad en mostrar las buenas obras de los protagonistas.

Fray Diego se define por su obediencia, su humildad y, como buen franciscano, por su gran capacidad para el trabajo (v. 490). Tampoco hay que desdeñar la inclinación catequética que exhibe, visible en la insistencia en la doctrina de la cruz (vv. 1847-59) y en el empleo del conocido esquema de pregunta-respuesta (vv. 1830-46), tan habitual en los catecismos de, por ejemplo, Astete y Ripalda (véase Resines, 1987: 103, 247, 202, 109). Pero lo que mejor representa a Diego es su caridad, sus dádivas y su dedicación al prójimo: socorre a los que lo necesitan, da de comer al hambriento y, ya como fraile lego, cuida enfermos y provee de alimento a un grupo de pobres que se congrega a las puertas de su monasterio. Diego llega a robar comida del refectorio para alimentar a sus pobres (v. 1437). La caridad que dispendia forma parte del ideal evangélico, pero el interés en mostrar sus muchas acciones pías junto a explicitaciones como la expresada por uno de

los beneficiados –«Mirad la simplicidad / con que aqueste el cielo gana»– (vv. 695-96) no deja lugar a dudas del ensalzamiento que el dramaturgo hace de la salvación por medio de las obras. El rezo que Diego propone al grupo de pobres antes de ofrecerle el plato de comida subraya esta idea:

DIEGO ¿Qué haré yo pecador
de graves pecados lleno
para subir limpio y bueno
a los ojos del Señor?
Ninguna cosa hay mejor,
pecador, que no pecar
creer y obrar. (vv. 1832-38)

En esa misma escena el santo da una significativa muestra de caridad discriminada cuando privilegia en su donación a una familia de hidalgos venida a menos que se acerca a las puertas del convento. De nada sirven las humorísticas quejas del resto de pobres, pues Diego reconoce la calidad de la familia: «¡Cómo muestra este en su trato / que es noble y hombre de bien!» (vv. 1822-23). La extrema caridad que preconiza Isidro en la comedia que protagoniza, cuya leyenda es muy pobre en contenido (Réau, 2001: 130), parece, pues, invención del dramaturgo, que propone un juego de contrastes con fines catequéticos. Para plasmar la magnanimidad de Isidro el autor se sirve de Toribia, mujer del santo que también alcanzará la santidad, pero que en los primeros pasos de la obra no resulta un modelo a seguir. Toribia, contrapunto de su marido, se define por su falta de generosidad. La familia vive muy austeramente y Toribia recrimina constantemente a Isidro su excesiva prodigalidad (vv. 220-24). Por su parte Isidro considera el comportamiento de su mujer vergonzoso (v. 258) y no discrimina al dar limosna, desde las pobres aves hambrientas –que lo hermanan con la caridad franciscana– hasta los pobres soberbios que más que pedir limosna la exigen con malos modos (vv. 553-605). Aunque signifique dejar sin comer a su mujer y a su hijo, Isidro no duda en cómo debe actuar, y él mismo explica la causa:

ISIDRO Los dineros darles quiero.
TORIBIA Eso no me está a mí bien.
ISIDRO Está a los pobres de Dios,
que a su Señor representan,
y con esto se contentan. (vv. 592-96)

La última jornada de *San Juan* dramatiza la labor del santo en un hospital de caridad y su condición mendicante. En esta comedia, también en los postulados de la Orden, se insiste en el sentido espiritual de la limosna, sentido, por otra parte, muy tradicional (Croizat-Viallet, 2007: 388). Las palabras de un pobre condensan una de las líneas ideológicas de la obra:

POBRE ¿No me dais algún consuelo?
Que en tiempo santo me vi,
que aunque me lo deis a mí
Dios lo paga en el cielo. (vv. 1258-60)

Los pobres se van sucediendo a la misma velocidad que Juan va distribuyendo limosna y ofreciéndoles amparo en su hospital: un pobre, un tullido, un soldado y un peregrino que agradecen el donativo e insisten en la recompensa con que el cielo le gratificará (vv. 1321, 1356).

La caracterización de san Estacio se construye a partir de dos cualidades fundamentales, la primera de ellas, lo veremos más adelante, es la fortaleza, la segunda la caridad, rasgo este que el mártir ejercita en la primera jornada. La misericordia del santo se manifiesta antes incluso de su conversión, cuando libra a un ermitaño cristiano de ser apresado y le ofrece su ayuda (v. 150), gesto que Otavio, soldado romano, le recrimina pues no es digno de un pagano «usar caridad con los cristianos» (vv. 185-88). La insistencia en los primeros compases de la comedia en esta virtud se justifica en tanto que será precisamente la misericordia de Estacio lo que hace bajar a Cristo y, como consecuencia, lo que impulsa la conversión que permite el avance de la acción:

CRISTO ¿Qué me persigues, Plácido?
Pues soy aquel que has honrado
con las limosnas que has dado
sin haberme conocido, (vv. 247-50)

La caridad de san Juan, san Martín y santa Catalina tiene idéntica cristalización dramática. En las tres comedias se reproduce el célebre pasaje de la partición de la propia capa para entregársela a un pobre. En la primera el motivo no tiene apenas desarrollo; el gesto de Juan queda por encima del de san Martín (vv. 895-900). En cambio en las otras dos obras, los dramaturgos se demoran más en el tópico y retoman la leyenda en la que el pobre favorecido resulta ser Cristo. La reiteración del tema no es tan extraña pues, como señala Croizat-Viallet (2007: 388), «el amor al prójimo no es sino amor a Jesucristo en

figura de pobre». El indigente que se acerca a Martín le recuerda que dando al pobre, Dios le dará mucho más (vv. 390-93), algo que el futuro obispo de Tours tiene como cierto:

MARTÍN Y en esto el que es rico estive
 si quiere que el bien le sobre,
 que lo que por Dios da al pobre
 el mismo Dios lo recibe. (vv. 453-56)

El pasaje en *Santa Catalina* tiene una doble función, de una parte persuadir a uno de sus enamorados de su extrema devoción, con lo que a partir de ese momento deja de pretenderla, y de otra, la de completar su caracterización con un acto de donación que la deja prácticamente desnuda en el escenario (vv. 1038). Catalina va entregando al pobre todos sus ropajes mientras que acompaña el gesto con palabras que explican el sentido que encierra:

CATALINA Tomad este, aunque no es tal,
 mas cobijará algún tanto,
 y no por falta de manto
 haga pecado mortal. (1004-07)

No todas las comedias inciden tan notoriamente en el valor de la caridad como medio de alcanzar el cielo, como se ha mostrado. Diego e Isidro, y en menor medida, Catalina, Martín y Juan participan de este rasgo que amplifica su etopeya. Por su parte, el dramaturgo de la comedia de *San Agustín* dramatiza uno de los hechos más reconocidos del santo que, al tomar posesión del obispado, vende todo lo que de valor tenía el anterior obispo y lo reparte entre pobres y viudas, algo que los personajes que dialogan consideran prueba de santidad (vv. 2171-83).

Subsumido por la teoría de la justificación se encuentra el tema de la evangelización. Los padres tridentinos ensancharon el ámbito de la catolicidad con numerosos méritos y virtudes. La ejemplaridad de la santidad reunía contemplación y acción (Redondo, 2007: 311). En este sentido, Jacinto de Cracovia y Segundo merecen un tratamiento diferenciado en tanto que el atributo que más los define es, precisamente, su labor evangelizadora o su defensa activa de la fe.

Aunque situadas cronológicamente en el pasado y protagonizadas por santos antiguos, los dramaturgos escenifican hechos que permiten una fácil extrapolación al

contexto en que las comedias se escribieron.¹⁶⁹ Ponemos por caso la acción evangelizadora de Segundo. En una relación de correspondencia con Indalecio y Torcato, el futuro santo renuncia del paganismo y se declara cristiano (vv. 94-95). Al igual que sus compañeros, persuadido por las palabras y milagros de Santiago en España, acepta la labor evangelizadora que este le encomienda: ser fundador de la Iglesia en España (vv. 269-70). Su conversión arrastra nuevas conversiones, y el valor que la evangelización adquiere en una comedia de extensa carga doctrinal como es *San Segundo*, lo concreta Cecilio:

CECILIO Bien ves que el santo Diego se desalma
 por convertir una ovejuela sola,
 y que ganarla a Dios tiene por palma
 en toda la nación nuestra española;
 de donde el sol su hermoso rostro cubre
 adonde le compone y arrebola,
 el alma apenas para Dios descubre,
 si no es que el miedo del romano o godo
 algunos deseos de esto encubre. (vv. 449-57)

Sacar del error en cuestiones de fe, por tanto, es lo que dará con la salvación del alma de Santiago, Diego en la comedia, consecuencia extensible a todo el que asume esa militancia. De manera que salen de su error el mago Hermógenes y su discípulo así como Vandalio, Luparia y un numeroso grupo de idólatras a los que la misión de Diego conduce a la conversión. En la tercera jornada la labor evangelizadora que caracteriza al personaje queda en un segundo plano para ampliar el arco de atributos que construyen al personaje, todos ellos, valga decir, lugares comunes en los diseños de los santos: humildad al aceptar la función que le asigna Diego (v.295), devoto de la Virgen (v. 534-35), férrea fe, reconocida por sus compañeros de misión (v. 644-45) y ejemplificada con la caridad dirigida a dos pobres, confianza en la providencia divina (vv. 2259, 2302) y resistencia ante la tentación de la carne con ayuda de las personas del cielo (v. 2247 acot.). Tan solo un trazo personal, mínimamente humanizador y que particulariza su figura, encontramos en Segundo, y es el dolor que siente tras la muerte de Diego (vv. 1010-17, 1030-31), aunque, como decimos, sin ninguna profundidad dramática. Lo que caracteriza por encima de cualquier otro rasgo al personaje es su labor evangelizadora y su función de

¹⁶⁹ La acción contrarreformista se tradujo en ofensiva reconquistadora por la predicación de apóstoles del catolicismo. Puede consultarse Egido (1991: 103-09) para más detalles sobre la línea de recatolización que se emprendió tras la clausura del Concilio de Trento.

segundo Pablo, a la que se alude reiteradamente. Ese lugar de privilegio es desde el que Segundo, cuando Lisandro alaba la caridad que ha mostrado con los necesitados, explicita la cadena de imitación religiosa:

LISANDRO	¡Notable es su caridad!
SEGUNDO	De Cristo la imitó Diego, yo de entrambos, y tú luego, Lisandro, en esta piedad. Los que aqeste cargo tienen, ¿qué tienen que suyo llamen? Y así es bien que lo derramen a los que por ello vienen. Esta es la hacienda del cielo, de quien son, Lisandro, dueños los pobres y los pequeños. (vv. 2319-29)

El único elemento que podemos considerar que hace evolucionar al personaje es su inicial conversión en los primeros compases de la comedia. Las relaciones que establece con el resto de personajes, excepto con el Demonio, claro, son todas de correspondencia. Sus palabras y actos lo definen en el mismo sentido que las palabras de sus compañeros, siempre laudatorias que ratifican la descripción.

En *San Jacinto* encontramos un tema afín al de *San Segundo* y una técnica de caracterización del personaje muy semejante, si bien esta última es más rica en detalles. El de Cracovia es un joven canónigo hijo de nobles (v. 137), que goza de una posición acomodada dentro de la Iglesia (v. 68); es un hombre letrado, docto en leyes (v. 4-5) y con amplio conocimiento sobre la orden de los Predicadores. Jacinto acompaña a su tío, el obispo Ivón, hasta Roma, donde conoce al fundador de la orden. Igual que ocurría en *San Segundo*, un personaje de indiscutible autoridad como santo Domingo solicita indirectamente su colaboración. El joven ve el cielo abierto y pide ser admitido en la orden para asentarla y extenderla en Polonia. Renuncia a la humana fama y pide el hábito (vv. 442-49). También en esta comedia se produce un viraje inicial; Jacinto abandona la comodidad de su cargo y se compromete con una causa áspera que exige un corazón de acero y un alma de cera (vv. 438-39). Su decisión es imitada por un grupo de jóvenes que quieren seguir sus pasos, al igual que veíamos en *San Segundo*.

Si bien el asentamiento y expansión de una orden religiosa no es lo mismo que un proceso de evangelización, no encontramos profundas diferencias en el contexto de estas dos comedias, puesto que *San Jacinto* se enmarca en dos momentos históricos muy concretos: el de la Reconquista y, más tarde, el de la invasión tártara. Luchas, pues, que

implican una defensa a ultranza de la religión que podía ser leída desde una óptica contemporánea a la escritura de la obra. El rasgo más definitivo de Jacinto, por tanto, es su decidido deseo de extender la orden, lo que implicará la defensa de la fe enfrentándose con el demonio y venciendo el ataque bárbaro, dispuesto a arriesgar su vida para salvar la custodia y una imagen de la Virgen. Así, no es en vano que, en el acto de ingreso en la orden, santo Domingo, que se dirige a los jóvenes como «valientes soldados» (v. 517), equipare el hábito con una armadura (v. 510) y les provea con rosarios como defensa (v. 524). La devoción del rosario, dicho sea de paso, es también una cualidad que define a Jacinto, aunque con mucha mayor extensión que en la comedia lopesca de este título. El pasaje que acabamos de mencionar entronca con la llamada Iglesia militante, que fue uno de los ideales básicos de la Contrarreforma (Redondo, 2007: 321).

La descripción de Jacinto se completa con atributos varios: penitencia (v. 1255 acot., v. 2340-41), obediencia (v. 1288), fervor por la Virgen y modestia, principalmente al mostrarse renuente a aceptar el cargo que santo Domingo le ordena: la predicación (vv. 1320-64). Como se está viendo son muchos los puntos en común entre Segundo y Jacinto. A estos resta añadir la mención al apostolado de este, relatado por dos ciudadanos de Cracovia (v. 1520), su parentesco con Cristo, al que la Virgen considera hijo suyo (v. 2235) y su confianza en la providencia divina:

JACINTO	Qué poco fiais de Dios como dice: « <i>Fides spera</i> », corriente enojada y fiera. (vv. 1963-5)
---------	---

A pesar de tener menos relieve en la trama, también en *San Martín* el protagonista se caracteriza por su facultad para lograr conversiones y sustraerle almas al demonio. Consigue que el rey Abderramén, contra quien el ejército español está luchando, se convierta al cristianismo; logra la conversión de un ladrón y, por último, también la de su madre (vv. 1216-17). En este sentido es interesante observar cómo, a pesar de esas victorias, san Martín fracasa en algunos intentos. Así, y coherentemente con la ideología que plantea la obra, no consigue la conversión de su propio padre, pese al ejercicio retórico que despliega. Provisto de libre albedrío, está en manos de su progenitor decidir. Tratándose de santos dedicados a defender y propagar su fe, no es de extrañar que el nomadismo forme parte indirecta de su caracterización. Si Segundo visita Zaragoza, Jerusalén, Roma, Guadix y Ávila, Jacinto conoce Roma y Cracovia, más todavía, por diversos personajes de la obra sabemos que estuvo en París, Bolonia y otros países del

norte de Europa. Como señala Aparicio Maydeu (1993: 143) el trasiego espacial en el género es continuo. Ahora bien, muchas veces por economía dramática las andanzas de un protagonista se limitan a un mero relato. Baste como ejemplo el caso de fray Diego. A pesar de que, según Case (1998: 22), no existen documentos escritos sobre el periodo evangelizador de Diego de Alcalá en las Canarias, se conocen anécdotas y leyendas piadosas en torno a esa labor. La comedia de nuestro manuscrito tan solo menciona la estancia de Diego en las islas (v. 2285) por medio de un diálogo entre dos compañeros sin proporcionar más detalles.

Un antiguo refrán recogido por Correas reza: «Cuando Dios no quiere, el santo no puede». Así es. La teología de los santos, lo que en la Edad Media y los Siglos de Oro se conocía por *loci theologici*, atribuía a los santos dos funciones: la ejemplaridad –tratada ya previamente– y el poder de intercesión (Menéndez Peláez, 2005: 61). Axelle Guillausseau (2007: 15) observa que en las estrategias editoriales post-tridentinas existió una reorientación en la que se insistía con mayor intensidad en las condiciones de intercesión de los santos. Puesto que este potencial es intrínseco a la caracterización de la santidad, sea dramática o no, nos limitaremos a aportar algunas muestras en las que se proclama la función mediadora de nuestros santos protagonistas.

Comencemos con un parlamento de Catalina de Sena que servirá de marco conceptual extrapolable a todos los casos. La futura mártir media ante Cristo para salvar al pueblo romano, pero no es suficiente e invoca a la Virgen, que intercede entre su hijo y Catalina. Esta escena plasma una jerarquía de la intercesión conocida por el católico, primero la Virgen, luego los santos. Qué duda cabe que esta escena niega completamente el individualismo protestante que solo cree en la salvación por la fe, no por las obras ni por intercesión alguna.

San Jerónimo, que momentos antes ha solicitado la intercesión de la Virgen para ser acogido en el reino de los cielos (vv. 2000-05), es invocado por Justo mediante palabras que constituyen el broche final de la comedia:

JUSTO dejas a aquestas vidas corruptibles,
 haz que por ti llegemos a esa gloria,
 pues llegamos al fin de nuestra historia. (vv. 2055-57)

La aparición del tema en *San Martín* sobrepasa la mera alusión al poder intercesor y se ensambla en la trama. En el pacto diabólico que el príncipe Ciro sella accede a todo lo que el demonio le pide, excepto a renunciar a nombrar a san Martín.

Cuando ya todo está perdido para él, y antes de ahorcarse, invoca al santo y este intercede por él ante Dios. El príncipe salva su cuerpo y su alma y se convierte en un fiel seguidor.

Si los anteriores ejemplos implican la atribución del poder mediador por parte de personajes secundarios, en *San Antonio* y *Santa Bárbara* observamos lo contrario, es decir, es el santo el que se arroga el poder intercesor:

SAN ANTONIO Contino el que en ti confía,
 Señor, lo que ver desea
 cómo haces que se vea
 hoy por la intercesión mía. (vv. 1027-30)

BÁRBARA Y ruego a tu Majestad
 que al que en mi nombre invocare,
 defienda si me llamare
 de cualquier adversidad. (vv. 1849-52)

Concluyendo, la intercesión en favor del hombre muestra la preocupación del santo por sus semejantes y el deseo de salvar el mayor número de almas posible, atributo que lo hermana con Cristo y lo sitúa en un eje de rivalidad con el demonio, cuya única voluntad es robar almas al cielo, razón por la que se ensaña con los protagonistas y los someten a duras pruebas.

4.4.3.6. El compromiso ideológico en la comedia hagiográfica (II): la tríada pecado, arrepentimiento y penitencia

Antes de comenzar hemos de llamar la atención sobre la poca presencia que el tema de la eucaristía tiene en nuestras comedias, lo que ratifica la idea comúnmente admitida de que, con el surgimiento de las comedias de santos, el tema eucarístico quedó reservado para los autos sacramentales, mientras que los motivos teológicos que más protagonismo tienen en estas comedias son, como estamos viendo, otros.

La salvación del pecador arrepentido está en estrecha relación con las polémicas teológicas del periodo postridentino; para luteranos y calvinistas el pecador se salva solo por la fe, mientras que en el dogma católico la salvación es posible por las obras, pero también por el arrepentimiento y la penitencia. El ensalzamiento del sacramento de la penitencia tiene una importancia capital en las obras religiosas de la colección Gondomar. Josefa Badía (2012) analizó algunas de estas obras bajo el prisma de la figura de la

pecadora penitente, es decir, mujeres públicas que venden su cuerpo para luego arrepentirse y purgar el pecado mediante la penitencia. Sin embargo, los protagonistas de nuestras obras no se caracterizan por ser especialmente proclives al pecado (a excepción de *Santa Tais*, donde el pecado de lujuria es central), aunque ciertas actitudes los definan inicialmente de un modo que, con el desarrollo de la acción, se desplaza modificando el perfil del personaje. Tampoco las razones para el arrepentimiento tienen siempre la misma causa y, como es lógico, no son exclusivas del universo femenino. En lo que sigue tomaremos como eje de la exposición la cadena conceptual que recogemos en el título del apartado.

Como hemos visto previamente, santa Tais es una pecadora que se arrepiente y que supera las pruebas de la tentación, aunque el dramaturgo no nos muestra su proceso penitencial. Por el contrario, la caracterización de san Juan y de san Martín se fundamenta, en buena medida aunque en distinto grado, en la contrición y la penitencia a la que se someten. Puesto que las biografías de ambos personajes presentan considerables concomitancias abordaremos en paralelo el modo en que sus vidas se dramatizan.

Ambos personajes son cristianos, si bien san Martín debe ocultar su credo por estar perseguido (v. 155), san Juan se nos presenta desde el comienzo como un joven devoto que va a misa antes de comenzar su jornada (v. 163-64), inclinación esta que ratifica Diego, un compañero de Juan (v. 798), y se amplifica cuando abandona su oficio de librero por ir a escuchar el sermón de Juan de Ávila (vv. 860-63), lo que dará un giro radical a su vida. Satán es quien nos presenta al protagonista como un mozo alegre, prudente y virtuoso, un dechado de virtudes que, como el representante del mal expresa, lo predestinan al cielo (vv. 83-85). Cumpliendo con el tópico, el mal se propone desviar del camino de la virtud al protagonista, y Juan, pese a resistirse en un principio, cede a la tentación de la vida militar; Polión y Galiato, diablos disfrazados de soldados, logran persuadirlo (vv. 114, 215-24). Su transmutación de humilde ganadero a soldado es el pecado que Juan se imputa y debe purgar.

Las circunstancias por las que Martín va a la guerra son bien distintas. A diferencia de Juan, ganadero de origen humilde (vv. 71-74), Martín es hijo del gentil Andronio, que le exige que, dada su condición noble y puesto que no se va a dedicar a las letras, luche con el ejército de Roma (vv. 23-27). La negativa del futuro santo está guiada por su fe, pero su padre la interpreta como cobardía (v. 53). Precisamente la valentía será uno de los rasgos que caracterizan al personaje; la demuestra ante el ataque que su padre

ha planeado para comprobar si es por miedo que Martín se resiste a ir a la guerra, frente a unos ladrones que le asaltan, y cuando, en el fragor de la batalla, y acusado de cobarde por el capitán Constancio, se enfrenta solo al ejército enemigo y consigue la victoria (v. 585). Naturalmente es Cristo quien le ayuda en la prueba. La valentía es un rasgo que Martín comparte con Juan, aunque en mayor medida, este último se ofrece a hacer de espía en el campo enemigo (vv. 452-55). Martín, como santa Catalina, termina cediendo ante el deseo paterno, y en ese sentido se nos muestra como un hijo ejemplar y obediente que, no obstante, encuentra en la experiencia de guerra una vía de perfección espiritual:

SAN MARTÍN ¡Mundo caduco y doblado!
Soldado voy en rigor,
y no me harán ser peor
si quiero ser buen soldado.
Antes tomaré ocasión
del mal para ser más bueno,
y ser bueno en tiempo ajeno
me dará más perfección. (vv. 212-19)

Por esa razón, Martín hace gala de su humildad, otro de sus atributos más marcados en la obra, intercambiando los papeles con su criado, al que se empeña en servir ante la incomprensión de este, al que le explica en muy pocas palabras que, aunque es noble en lo humano, estima «en más ser cristiano / que hidalgo ni caballero» (v. 249-51). Sin desviarnos del tema que nos ocupa, y en relación a la ideología que subyace en las palabras del santo, conviene advertir que esta comedia es de las pocas en las que el tema de la honra y del linaje sube a las tablas, y lo hace desde una consideración semejante a la que aparece en los dramas de honra villana. Tampoco aquí el honor es privativo de la clase aristocrática. El dramaturgo lo deja del lado de la virtud, y una síntesis de esto la encontramos en las siguientes palabras de Martín:

SAN MARTÍN Cuanto más que el hombre ajeno
de vicios y de pecado,
sin tener honra está honrado,
que la honra está en ser bueno. (vv. 369-72)

La caracterización de Martín tiene muchos más matices que la de Juan. La vida militar de este pasa por sufrir las trampas del demonio. A la primera ha sucumbido, pero resiste el ultraje de ser acusado de robo por el capitán Ferruz. Juan se libra de ser ahorcado y desiste de esa vida: «Vamos, Llorente, de aquí, / pues soy sin más intervalo / para la

guerra tan malo / cuanto ella para mí» (vv. 685-88). A partir de ese momento se produce un segundo giro en su vida, la penitencia, que modifica sustancialmente su representación.

Por su parte, Martín, después de enfrentarse al ejército solo se prepara, como él mismo expresa, para otra guerra (v. 788-92), la de la penitencia, cuyo hábito no abandona hasta el fin de la comedia (v. 788 acot., 980 acot., 1057 acot.). De ese modo vestido, y acompañado por algunos partidarios, sermonea a dos ladrones sobre el pecado, el arrepentimiento y el castigo, tema sobre el que Martín vuelve tras interceder por el alma y vida de Ciro.

La caracterización del protagonista como arrepentido y penitente es mucho más acusada en la comedia de *San Juan*. Tras su renuncia a la guerra al final de la segunda jornada, su retrato sufre una severa modificación. San Juan aparece en escena como librero, pero lo más reseñable es la persistencia de su conciencia de culpa. Juan abandona su cesta de libros por oír el sermón de Juan de Ávila en el que deposita toda su esperanza:

JUAN Pues, a fe, que le he de oír,
 si Dios quiere por agora,
 que a esta alma pecadora
 podrá de culpa salir. (vv. 865-88)

Mientras Juan escucha el sermón, Diego, antiguo compañero de este en Ceuta, añade información sobre la vida de Juan que completa su caracterización como un hombre trabajador y caritativo (vv. 890-95). Sin embargo el verdadero cambio en Juan se produce tras salir de la Iglesia. La virulencia con la que se castiga, dándose con una piedra en el pecho (v. 828 acot.), la destrucción furiosa de sus libros (v. 850) y la entrega voluntaria al ultraje son actos que los testigos interpretan como signos de la locura. Los efectos de la transformación que el sermón ha obrado en Juan son narrados por Gonzalo en palabras que vale la pena reproducir:

GONZALO Delante del pueblo todo
 hizo el vestido pedazos,
 y en cruz poniendo los brazos,
 se tendió en medio del lodo,
 y con grande devoción
 que a todo el pueblo espantaba
 de sus culpas demandaba
 como es lícito perdón,
 y por las calles corría
 persiguiéndole muchachos
 que le tiraban cenachos
 e inmundicia las que había.

Y como cuando siguiendo
muchos perros van a uno
que con ladrido importuno
le van todos persiguiendo,
y él con tan grande paciencia
que habiéndole sido dadas
a vueltas muchas pedradas
nunca hizo resistencia. (vv. 941-60)

Los presentes intentan admirados detener a Juan, pero es en vano. También los diablos se desesperan ante la fortaleza y resistencia del penitente (v. 1156). En la última jornada se abunda en la faceta caritativa del protagonista en el marco del hospital para pobres, aunque sin desconectar con el tema eje de la jornada anterior por medio de una prédica que Juan dirige a una pecadora a la que insta a arrepentirse (vv. 1567-74). Recapitulando, los méritos y virtudes de Juan, desgranados a lo largo de la comedia, son los que convierten al protagonista en un elegido de Dios:

ANTÓN Así quiso el redentor
que fuese Juan su escogido,
pues en el mundo ha elegido
lo que vio que era mejor. (vv. 1250-53)

Como se ha visto, ambos comparten un inicio laico de la santidad por el que se debe pagar. Para Juan la conciencia de que la vida militar le ha hecho incurrir en el pecado es muy acusada, de ahí la furia con la que castiga su cuerpo y hace propósito de sacrificio. No obstante, la penitencia no siempre estaba antecedida por el pecado. En los santos que acabamos de ver esta se desarrolla en un contexto urbano. Por el contrario para los personajes cuya caracterización abordaremos en lo que sigue, el yermo es el lugar más propicio para ello. José Manuel Villanueva (2001: 435) establece cuatro rasgos distintivos de la vida del yermo: ayuno, abstinencia, sacrificio y oración. Excepto este último, todos implican una mortificación que apunta al cuerpo penitente. El santo considera su cuerpo como un enemigo expuesto a las pasiones y afectos que agitan el mundo, de ahí la necesidad del retiro, que favorece también el recogimiento y la meditación.

La segunda jornada de *San Jerónimo* está dedicada por entero a la penitencia, hasta el punto que el concepto se encarna en un personaje alegórico. El dramaturgo materializa de este modo el complejo proceso interior que experimenta Jerónimo en el desierto, y para ello recurre a la lucha del santo con los tres enemigos del alma, un motivo que presenta gran rentabilidad dramática y conceptual en las obras del corpus. Jerónimo

resiste los envites de la Carne y del Mundo, pero no la tentación que supone para él los libros paganos.¹⁷⁰ En su estudio clásico Garasa (1960: 11) afirma que un santo puramente contemplativo no ofrece muchos asideros al autor dramático, opinión esta con la que Sirera (1991: 71) no está de acuerdo, puesto que los dramaturgos logran compensar la pasividad de los protagonistas mediante múltiples mecanismos. Precisamente, esa caída de Jerónimo y el castigo que sufre por ello añade interés dramático a una jornada especialmente densa desde el punto de vista conceptual, del mismo modo que la trama desarrollada en la primera jornada constituye un episodio hasta cierto punto lúdico, aunque sin abandonar el mensaje religioso. En este acto Jerónimo se erige como perfecto penitente, pero sin mayor pecado que el de ser hombre (vv. 434-35). Abandona su vestido de cardenal, se viste con el sayal (v. 698 acot.) y se mortifica con una piedra en el pecho (v. 872 acot.), en definitiva, acepta los emblemas clásicos y se inviste como penitente.

Jerónimo se presenta al inicio de la obra como un guardián de las virtudes del clero. Abanderado de la vida virtuosa en Roma, asume la función de reprender a los hombres de iglesia que se desvían del buen camino (vv. 590-600), puesto que el sacerdote debe «resplandecer como lucero / y alumbrar[r] con su luz en todo el mundo» (v. 12-13). Este correctivo es lo que le convierte en objeto de burla y ultraje por parte de Míleto y Romano, que le acusan de estar amancebado con Paula. Llama la atención que el dramaturgo transforme una de las debilidades históricas de Jerónimo, el deseo de la carne (Martino Alba, 2003: 315), en una calumnia, como si dramatizar esa flaqueza restase santidad al personaje, del mismo modo que en la comedia de *San Agustín* no hay ningún atisbo de la vida disoluta del de Hipona. No obstante hay que decir que ese episodio forma parte de la leyenda de Jerónimo y es relatado por De la Vorágine (1982: 632) en muy similares términos.

Jerónimo acepta con humildad y resignación el oprobio y da muestras de misericordia al pedir el perdón de sus agresores (vv. 570-72), abandona Roma decepcionado y opta por las bondades del yermo (vv. 609-618).

El carácter penitente de Jerónimo no solo se hace patente en la segunda jornada, sino que también en la primera cuando su criado Lauro describe a su amo como un hombre austero, que vive en la pobreza y se flagela duramente (vv. 225-45, 299), es decir, aún en

¹⁷⁰ Trataremos con algo más de profundidad este fracaso de Jerónimo en el apartado que dedicamos a los santos doctos y legos [epígrafe 4.4.3.3].

Roma, Jerónimo hacía penitencia. De igual modo, en la tercera jornada se vuelve a insistir en el rasgo predominante de Jerónimo (vv. 1665-70).

Son muy pocos los atributos que completan la caracterización de Jerónimo, y al margen de la humildad, de la que daremos cuenta más adelante, podríamos añadir un rasgo que solo aparece mencionado: su identificación como defensor de la Iglesia frente al ataque de los herejes. En primer lugar por medio de su obra escrita (vv. 1688-90), y en segundo lugar, y esta es una identificación que el propio Jerónimo se adjudica, como defensor la Virgen, concretamente de la Inmaculada concepción, un tema de absoluta actualidad en el contexto postridentino:

JERÓNIMO y agora traigo una impresa
 en manos contra un contrario,
 un hereje y adversario
 de la celestial princesa.
 Este afirma una torpeza
 que es grande dolor decilla,
 queriendo poner mancilla
 en su virginal pureza; (vv. 1571-78)

En muchas obras de nuestro corpus –por ejemplo *Fray Diego*, *San Jacinto* o *San Juan*– las órdenes religiosas constituyen un marco espacial e ideológico de gran peso. Así ocurre con *San Antonio de Padua*, personaje inseparable de la Orden Franciscana, cuya regla gobierna su representación en muchos aspectos.

Para Sánchez Lora (1988: 392) no existe duda de la utilización interesada de la hagiografía por parte de las órdenes religiosas, aunque esto nunca redundaría en detrimento de la finalidad última contrarreformista. Egido (2000:68) es de la misma opinión: las órdenes religiosas tuvieron un papel muy relevante en la Iglesia católica como agentes que respondían a las negaciones protestantes.

A partir de lo dicho, reparemos en qué construcción presenta la comedia de uno de los franciscanos más célebres.

El personaje de Antonio está marcado por una cuádruple atribución: su faceta como predicador, como penitente, su acción milagrera¹⁷¹ y su humildad, todas ellas enmarcadas en su condición de fraile de la orden.

Para los franciscanos lo que cuenta y vale no es lo que el hombre tiene y posee, sino lo que es delante de Dios. La renuncia al tener, comenta Merino (1982: 246), connota,

¹⁷¹ Véase el apartado dedicado a la espectacularidad de las comedias.

como réplica, la potenciación del ser. La primera renuncia del protagonista –cambia su nombre auténtico por el de Antonio (v. 172-74)– lo ubica en ese vector de desposesión que rigen las reglas de la orden; a esta le sigue la aceptación gozosa de una vida austera y difícil (v. 274-75), que implica despremiar la comodidad –duerme sobre un corcho y un canto (v. 653 acot.)–, resiste las tentaciones mediante la disciplina (v. 632) y se dedica al trabajo con ahínco (v. 351, 403-05).

La excelencia de los sermones de san Antonio es una de sus facetas más reconocidas. En la comedia el santo, que trabaja en la cocina del convento, se ve indigno del cargo que le ofrecen:

SAN ANTONIO Padre, no me encargues eso,
encárguese a quien le toca,
que para fuerza tan poca
es para mí grande peso,
y no tengo de ello uso,
hartos hay en el convento
en quien Dios puso el talento
y letras que en mí no puso. (vv. 369-76)

Pero acepta por obediencia, y se dramatiza dicha función en una escena en la que, emulando a Cristo, subido en una peña (v. 464 acot.), predica ante un grupo de salteadores. La vocación apostólica de Antonio retorna en los últimos momentos de su vida cuando pese a la enfermedad, el deseo de predicar se sobrepone; esta vez el auditorio lo constituye un grupo de aves, peces y fieras (v. 1342 acot.). Precisamente es ese amor por los animales y por las plantas tan franciscano lo que en la segunda jornada abre una vía para la tentación, en tanto que Antonio, como hombre piadoso de gran fervor –tanto que le llevará hasta el cielo (vv. 187-90, 314-17)– gusta de salir a rezar al jardín, lugar que la Carne considera su marco dados los placeres sensoriales que atesora (v. 582-83). Antonio adormece su cuerpo con una disciplina y vence la tentación:

SAN ANTONIO Cuerpo, cansado quedáis,
y es bien así, pues yo quedo
ya descansado y sin miedo
de que no os atreváis más. (vv. 646-49)

Pero la verdadera faceta penitente de Antonio se dramatiza en la tercera jornada. Como Jerónimo, también él abandona desencantado la ciudad y se encamina al yermo, pero sus razones son otras: no soporta convivir con herejes y prefiere la soledad que tal

compañía (v. 1207-16). Parece ser este un retiro invención del dramaturgo pues en su historia y leyenda no aparece ningún tipo de aislamiento, de lo que deducimos que el autor tenía especial interés en relacionar al santo con el tema. En este tramo de la comedia la puesta en valor del aislamiento y de la sencillez se completa con el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, explicitado por Tirso, un pastor que se ha retirado del mundo (vv. 1162-76), por el guardián, que ensalza el retiro elegido de Antonio y se lamenta de la responsabilidad que supone un cargo en el monasterio (vv. 1253-76) y, por supuesto, por Antonio que se propone terminar sus días debajo de una enramada, entregado al ayuno y a la penitencia.

Para terminar con san Antonio, podríamos subrayar un rasgo que individualiza al personaje. Uno de los tópicos en las hagiografías es la consideración por parte de estos de ser sin familia; para el santo Dios lo es todo. Ciertamente, los lazos sociales de los protagonistas de nuestro corpus, cuando existen, que no siempre es así, son muy débiles. Y lo mismo cabe decir de la aparición del amor, cuya incursión en la comedia hagiográfica estable Marc Vitse (2005: 90) hacía 1600. Lo hemos visto en Catalina de Sena, Fray Diego, también en Isidro, que tras la muerte del hijo pacta con su mujer una relación de castidad. También Antonio se adecua al tópico. Es un joven, pero marcado inicialmente por un rasgo que lo distingue: el afecto de la amistad, inexistente en el resto de protagonistas de las comedias que analizamos. El protagonista se presenta compungido por la inminente separación de un compañero de orden:

SAN ANTONIO Dios quede, padre, contigo
 y mira qué me encomiendes.
 Pero engañaste si entiendes
 que pierdes en mí un amigo,
 y mal se olvidarán dos
 que amigos han sido tanto,
 y si acaso fuere santo
 darele gracias a Dios. (vv. 188-95)

Aunque no muy acusado es un sentimiento del que adolecen los protagonistas de nuestro corpus, a excepción de Teodosio, cuya amistad con Teodoro se ve más tarde truncada por la traición, como veremos muy pronto. Jóvenes solteros señalados desde muy temprano por el cielo por su mucha piedad y con un abanico de virtudes. Asimismo, Antonio, santo milagrero, obra un doble prodigio en el que evidencia la preocupación por su padre, resucita a un testigo que libra a su progenitor de ser ajusticiado injustamente, a la vez que manifiesta el don de la ubicuidad.

El caso de Teodosio, protagonista de *El católico español*, composición palaciega que, como ya hemos señalado al abordar la acción de las comedias, viste el traje de comedia hagiográfica en la última jornada, merece una particular atención. La interacción de Teodosio con el anciano emperador Valente, con Teodoro y con el emperador Graciano proporciona las coordenadas de su caracterización en las dos primeras jornadas.

En una relación de antagonismo con el primero, Teodosio se presenta como un joven «muy galán» (v. 199 acot.), hijo del general Teodosio, que hace gala de su valentía al querer enfrentarse a Valente, que ha ordenado matar a su padre (v. 229-30). Unos soldados amigos se lo impiden con una artimaña y el joven huye de la corte para evitar la muerte. La crueldad que caracteriza a Valente y el ejercicio sanguinario de su poder, atributos que perfilan su figura, volverá a ser relevante en la última jornada de la obra cuando Teodosio se nos presenta como un mal gobernante que ordena la muerte de muchos inocentes, cambio necesario dramática e ideológicamente para que se produzca la metamorfosis del personaje al final.

También en un marco cortesano se produce la relación del protagonista con Teodoro, quien lo acoge en su palacio y lo hace pasar por su hermano ante el emperador Graciano. Gratitude, lealtad y nobleza de corazón son atributos que van concretando al protagonista en esta jornada. Teodosio respeta al que considera su hermano y rechaza el amor a Gala, también pretendida por aquel:

TEODOSIO Guarda el debido recato
 a mi hermano que te adora,
 —aunque entre mi propio trato—,
 y haz lo que quieras, señora. (vv. 668-671)

La amistad inicial entre ambos se ve truncada por Teodoro que, movido por la envidia y los celos, le traiciona y lo delata. Teodosio, en un simbólico gesto, le devuelve las ropas prestadas y muestra la calidad de su alma renegando de una falsa amistad (vv. 817-18). Pese a ello, ante el emperador Graciano, renueva su lealtad hacia Teodoro. Graciano castiga la infamia de Teodoro condenándolo a muerte y premia al protagonista:

GRACIANO Y así a Tito, pues, que guarda
 lealtad con fe tan extraña,
 y el premio o castigo aguarda
 de capitán de campaña,
 hoy le hago de mí guarda. (vv. 993-97)

Sin embargo el castigo de Teodoro no llega a cumplirse gracias a la magnanimidad que ostenta Teodosio, que perdona la vida de quien le ha traicionado (vv. 1200-67).

La caracterización positiva del personaje (gallardía, generosidad, lealtad e indulgencia) sufre una alteración cuando Teodosio es nombrado emperador por Graciano. En la tercera jornada san Ambrosio desempeña la función de antagonista de Teodosio, y para que esta importante figura de Iglesia católica se presente como enemigo del protagonista, la caracterización de este debe sufrir una repentina modificación. Es Ambrosio quien señala el ascenso social de Teodosio –de hijo de general a señor de todo el mundo (vv. 1447-50)– y también quien le recuerda que no puede ocupar un lugar entre la clerecía, pues él es seglar, lo que despierta su indignación:

TEODOSIO Que me tratase así Ambrosio
 y que esto ya Milán note,
 ¿soy menos que un sacerdote
 o el emperador Teodosio? (vv. 1529-32)

Pero la soberbia de Teodosio pronto se ve sofocada por una aparición de la Virgen que, postrada ante un simple clérigo, da una lección de humildad a la vez que legitima la figura del representante eclesiástico, negando el llamado *sacerdocio universal luterano* (Balderas Vega, 2007:19), que prescinde de sacerdotes:

MARÍA El ejemplo que habéis visto
 os basta, el alma lo note,
 y en hablando un sacerdote
 haced cuenta, habláis a Cristo. (vv. 1558-61)

Al mismo tiempo, Teodosio ordena matar a dos mil personas para sofocar un motín, esto es, para mantener su poder, acción temeraria y rigurosa que su secretario le recrimina sin ningún éxito (vv. 1447-50) y que, efectuada, le vale la excomunión por parte de Ambrosio, que se retira a pedir clemencia por el cruel emperador (vv. 1704-12). Teodosio se arrepiente (vv. 1738-40), pero Ambrosio solo le deja un camino abierto, el de la penitencia (v. 1750). Las duras palabras de Ambrosio surten efecto en el Emperador, que hace propósito de enmienda y pide un confesor:

TEODOSIO Térase la excomunión,
 sea justa o sea injusta,
 aunque soy emperador.

Soy católico, es mi palma,
llámame al padre del alma,
llámame a mi confesor. (vv. 1768-73).

El perdón llega por boca de Cristo, pero se obtiene por medio del látigo y de la penitencia (vv. 1800-20). Efectivamente, Teodosio muere por causa del ayuno, de los rigores de la penitencia, no sin antes obtener la absolución (v. 1875).

Desde el punto de vista de la evolución del personaje, Teodosio constituye la figura más dinámica de todo el corpus. Un primer esquema ascendente nos lo muestra dotado de virtudes más morales que espirituales para después producirse una caída, ya no solo desde el punto de vista civil, sino religioso, para, en un último movimiento, remontar la excelencia espiritual y el reconocimiento por medio del arrepentimiento y la penitencia. El colofón de la representación de Teodosio en la comedia lo establece su identificación como defensor de la santa fe católica, cargo que deja en legado a sus dos hijos.

4.4.3.7. Las pruebas de la virtud

Anne Teulade (2012), en su estudio comparativo del teatro hagiográfico francés y español, señala, como uno de los elementos que más podían suscitar la admiración del público de este género, la superación de un camino de pruebas que evidenciase la fortaleza del santo y el cúmulo de virtudes que lo acompañaban.

Hemos recuperado el sintagma de Teulade para dar título a un último epígrafe con el que completaremos nuestro análisis de la construcción de la santidad en las obras hagiográficas de la colección Gondomar. La generalidad que encierra este título nos permite incluir todos aquellos aspectos que han quedado hasta ahora fuera de nuestro análisis y que, por sí mismos, no presentan, a nuestro juicio, la suficiente entidad como para discriminarlos en un apartado propio. Por esta razón, será esta una sección atravesada por la heterogeneidad y el esquematismo.

En un conocido pasaje de la segunda parte de *Don Quijote* (capítulo LVIII), el ingenioso hidalgo iguala la fortaleza de los santos y la de los caballeros andantes en los siguientes términos: «la diferencia entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano». La resistencia de los mártires, la energía y vitalidad de los misioneros, el empuje frente a las tentaciones y la entereza frente a la adversidad son algunas de las múltiples facetas que tiene una de las cuatro

virtudes cardinales: la fortaleza. Y si hay un santo modelo sacro de heroicidad, ese es sin duda san Estacio, personaje modelado sobre el patrón del bíblico Job.

Podría decirse, sin ser este el único caso, que el personaje de san Estacio es prácticamente un tipo. Construido a partir de dos o tres rasgos, la fortaleza sobresale como el atributo que más lo caracteriza, no en vano el propio Estacio se autoproclama como otro Job (v. 1526). Puesto que en el análisis de la acción de las comedias nos hemos visto impelidos a proporcionar detalles de la representación dramática del personaje, apuntaremos solo un par de cuestiones. Decíamos allí que el esqueleto de la acción se apoya en el camino de pruebas que Estacio padece. Tras la conversión, y autocaracterizado por él mismo como un ciervo herido por Cristo (vv. 466-69), una forma de nominar su repentina conversión, las tribulaciones se suceden como pruebas de su firmeza (v. 632). Advertido por Cristo del *calvario* que le espera a él y su familia, Estacio sabe que solo la paciencia le servirá de escudo ante las fatigas (vv. 640-43), que interpreta como una señal de que Dios se acuerda de él (vv. 624-27). La resignación con que Estacio asume los reveses de su existencia constituye el fundamento de la ejemplaridad que representa. Fortaleza y resignación, pues, conducen al codiciado premio: la salvación del alma, mensaje que sirve de eje a la comedia y que el dramaturgo pone en verso:

ESTACIO	Ansí es menester armarnos con escudo de paciencia, y que tengamos consuelo que Dios quiere sea contino atribulación camino más seguro para el cielo. (vv. 642-47)
---------	--

Aunque san Estacio es casi una encarnación de la fortaleza y la resignación, no es el único personaje de nuestro corpus marcado por este atributo. De muy diferente naturaleza son las pruebas a las que, como Cristo, son sometidos casi todos los protagonistas de nuestras comedias. Los trabajos que supera Estacio tienen lugar en un nivel terrenal, por más que estén orquestados por el demonio, sin embargo la lucha contra los enemigos del alma supone una dramatización de la resistencia interior del santo. La capacidad de sacrificio es una de las características más comunes en ellos. La virtud se mide por el rasero de las tentaciones y los dramaturgos emplean un esquema dramático casi idéntico a la hora de escenificar las diversas tentaciones que sufren los santos, de las que salen siempre victoriosos. El patrón suele reproducir, normalmente al inicio de la comedia, una escena en la que Carne, Mundo y Lucifer –también un conciliábulo de

demonios o personajes alegóricos como la Envidia, la Vanagloria o la Tentación—ejecutan un plan para vencer al protagonista. En algunas comedias, estos personajes salen a escena por turno y acometen al santo, que se defiende por medio de la disciplina, el ayuno o insignias como la calavera y la cruz. En ocasiones, el triunfo lo logran con la ayuda de Cristo o la Virgen. Esquema semejante lo encontramos, asimismo, en *Santa Tais*, *San Jerónimo*, *Santa Bárbara* o *San Antonio*. Con alguna variación, el motivo de la superación de las pruebas de la tentación aparece también en *San Segundo* o *San Martín*, entre otros.

Para evitar la morosidad que proporcionaría la ejemplificación de este repetido pasaje en las comedias, nos limitaremos a anotar algunos datos en relación al número de personajes que, de algún modo, planean la caída del santo: siete figuras alegóricas y un total de veinticuatro representaciones del mal habitan en este corpus de comedias hagiográficas con la única intención de truncar el camino de virtud, sacrificio y santidad de los protagonistas. Lógicamente, los santos superan sin grandes batallas las pruebas a las que son sometidos.

Puesto que más de la mitad de los santos protagonistas de nuestro corpus vivieron en los primeros tiempos del cristianismo, no es de extrañar que cuatro de ellos se relacionen, en distinto grado de importancia, con un proceso de conversión. Como señala Garasa (1960: 27), en el Siglo de Oro eran muchas las comedias hagiográficas en las que un empedernido pecador, tocado por la gracia, se arrepentía y cambiaba radicalmente de vida y moría como un santo. El tema del pecador arrepentido, continúa el investigador, encerraba una poderosa seducción para autores y público, ya que los protagonistas eran presentados descarnadamente, sin atenuantes y sin omitir la descripción o enumeración de las atrocidades por ellos acometidas. No es este el caso de las comedias objeto de nuestro estudio. La conversión, a excepción de santa Tais, implica siempre un cambio de confesión. Así es en *San Segundo* y *San Estacio*, donde la conversión de los protagonistas no supone más que un motivo inicial. Ambos son paganos que se adhieren a la fe de Cristo y se convierten en acérrimos defensores. El proceso de conversión en los dos casos se produce de forma repentina y como consecuencia del encuentro o las palabras de una autoridad, bien religiosa, como es en *San Segundo* con la figura de Santiago, cuyos raros milagros y buenas enseñanzas lo inclinan a su religión (vv. 1-7), bien espiritual, como es Cristo para Estacio (vv. 265 y ss.). Más que un proceso, pues, en estos casos, la conversión adviene allí donde había predisposición. San Estacio

es caritativo como debe serlo un buen cristiano y en san Segundo germina ya la semilla de la sospecha en sus dioses paganos (vv. 37-44).

De distinta naturaleza son los casos de Bárbara, en cuyo proceso de conversión ya hemos reparado, y de san Agustín. En ambos se dramatiza por extenso y de forma gradual el proceso de conversión. A la caracterización del obispo de Hipona dedicamos las líneas que siguen.

En contra de lo afirmado por Garasa, el autor de esta comedia no aprovecha la etapa crápula de Agustín –tampoco lo hace Lope en *El divino africano*– y se mantiene en los márgenes estrictamente religiosos.

Puesto que la pareja herejía-erudición articula en gran medida la primera jornada, ya hemos avanzado cómo representa a Agustín el dramaturgo antes de la conversión. El primer atributo que perfila a Agustín lo constituye su condición de hereje, es más, un «bravo hereje» (v. 12), como lo considera san Ambrosio. Pertinaz en el maniqueísmo, Agustín supone una amenaza para la Iglesia (vv. 761-64). Su calidad como orador y su curiosidad intelectual, que demuestra con su admiración por san Ambrosio y por el buen retórico napolitano, Eugenio (vv. 561-62), completan su perfil al inicio de la obra. Sin embargo, es importante señalar que la construcción de Agustín como contumaz maniqueo presenta algunas fisuras. Por ejemplo, pese a considerar el cristianismo un error, Agustín reconoce que Ambrosio tiene «un no sé qué del cielo» (v. 414) y afirma que, si se convirtiese, sería solo porque Ambrosio es cristiano (vv. 87-89). Y más significativo todavía, cuando apela al libre albedrío cuando el personaje de Herejía lo arrastra con fuerza por el tablado (v. 929-30). Tras ese episodio que reproduce las dudas interiores de Agustín, se produce la conversión, lo que cambia radicalmente el signo de su pintura. De tratar como una mujer perdida y loca a su madre por seguir a Cristo (vv. 492-94), a considerarse indigno de sus brazos (vv. 940-41) –es ella la que invoca a la Virgen y libra a Agustín del infierno–; de la arrogancia exhibida a la aceptación de la humildad y el arrepentimiento (vv. 998-1055); de ser un peligro para la Iglesia a convertirse, como penitencia que le impone Cristo, en columna y defensor de la Iglesia militante (vv. 1087-88).

Como consumación de la conversión debe producirse el bautismo, motivo este que, tanto en esta comedia como en *San Estacio*, pone de relieve la importancia del sacramento. En el marco de la fiesta del bautismo, se ratifica el desapego de los santos por su familia. Flora ha ido al encuentro de Agustín, ajena a su conversión, y conoce que

también su hijo ha sido bautizado. Ni su esposa ni su hijo coinciden en escena con el santo. La negativa reacción de ella y el repudio del niño a su madre maniquea son sucesos en los que Agustín permanece absolutamente al margen.

La segunda jornada de *San Agustín* gira en torno de la muerte de Mónica, y la caracterización de este, así como su protagonismo, se reduce a subrayar su íntima relación con el poder celestial, en primer lugar al interceder por la salud de Inocencio ante Dios, en segundo lugar, cuando, humilde, rechaza el cargo de obispo y una voces del cielo le autorizan y animan a aceptarlo (vv. 2100-20). La representación de Agustín se completa con algunas virtudes que ya hemos comentado: su caridad, su devoción a la Virgen y su humildad, pero todas ellas quedan muy relegadas en la comedia, pues es el arrepentimiento por haber sido maniqueo y la conversión lo que más y mejor caracteriza al personaje, idea esta que subraya la última aparición de la comedia: «Toca la música y descubren a Agustino en un tabernáculo abrazado al pie de un Cristo y a la Herejía echada a sus pies» (v. 2876 acot.).

La obediencia, como apunta Dassbach (1997: 15), es uno de los caminos que lleva a la humildad. A través de ella el santo aprende el significado de la disciplina. La obediencia, y su correlato la humildad, son dos atributos inseparables para la mayor parte de nuestros protagonistas. Un claro ejemplo lo encontramos en la construcción de fray Diego de Alcalá, también en Juan de Dios, aunque en menor medida (vv. 883, 1684, 1689). Sujeto a la orden franciscana, Diego acata sin reparos los traslados a otros conventos (v. 1358), los cambios de función, de portero a enfermero (vv. 1871-75) y, en sus últimas palabras antes de morir no olvida el santo recomendar vivir con obediencia (v. 2362), es más, la inobediencia, como explicita la comedia en reiteradas ocasiones, es motivo de castigo (vv. 1585, 1590, 2362) y Diego se guía por esa brújula incluso después de la muerte, cuando el guardián de su convento le ordena que suelte la rosca de pan en señal de obediencia (vv. 2580-83).

Un lugar común dentro de la caracterización de los personajes es la humildad que muestran al no querer aceptar cargos de los que se consideran indignos. San Martín se niega a aceptar el obispado de Tours, aunque termina accediendo por obediencia (vv. 1294, 1333) y lo mismo cabe decir de san Agustín, que se resiste al honor de subirse al púlpito, aunque termina cediendo por obediencia (vv. 1955-60). La dignificación del obispo, dicho sea entre paréntesis, fue uno de los productos tridentinos en los que estas comedias reparan.

«Porque en la santidad / la humildad, la mejor pieza, / bien para ser santo empieza / pues empieza en humildad» (vv. 317-20). Con estas palabras iguala humildad y santidad el guardián del convento en el que labora san Antonio, modelo de sumisión y modestia. El de Padua ve en la predicación un ejercicio demasiado elevado para su persona, pero consiente ante el argumento esgrimido por el guardián: «So pena de inobediencia» (vv. 387-96). También demuestra Antonio este atributo al pedir a un compañero que oculte la visita de Cristo-niño, por «evitar la vanagloria» (vv. 855-59).

En la misma línea se encuentra Segundo que acepta humilde la piedra de la Iglesia en España (v. 295), condición esta que repite como un leitmotiv a lo largo de la comedia; él mismo se considera una «humilde ovejuela» (vv. 1711, 1167). Jerónimo, por su parte, acepta con humildad el ultraje al que le someten y abandona el yermo que tanto ama para cumplir el mandato del Papa, que le pide que regrese a Roma y sirva a la Iglesia (vv. 1713-20). También este Padre de la Iglesia, incluye en sus últimas palabras la recomendación de la obediencia y la humildad (vv. 1926, 1928).

En resumen. La santidad debe hacerse visible, y la forma que los dramaturgos tienen para lograrlo es por medio de los actos, actitudes y virtudes de los protagonistas. Mas la caracterización de los personajes está sujeta al corsé de la tradición hagiográfica, y en las comedias que nos ocupan existe muy poco espacio para la invención. El mosaico de bondades que perfilan a los protagonistas viene marcado por un modelo fuertemente arraigado en el imaginario colectivo; la mayor parte de sus cualidades son aquellas que debe adoptar un buen cristiano, y ya hemos visto la importancia que las comedias conceden a la naturaleza paradigmática de sus trayectorias. Por esa razón, lo que motiva el comportamiento del santo supone tres o cuatro trazos de carácter, casi siempre comunes a los personajes –humildad, caridad, fortaleza, fe extrema, penitentes...– siendo muy escasos, si no inexistentes, los atributos que los individualizan, lo que tiene como resultado un abanico de lugares comunes que insisten una y otra vez en las mismas cualidades: contritos, penitentes, devotos de la Virgen, incondicionales del misterio trinitario, hacedores de milagros, sabedores de que las obras conducen a la salvación y, por terminar con esta enumeración de los rasgos más señeros, veneradores de las imágenes (ejemplo acabado de ello lo encontramos en *San Jacinto*, que a riesgo de su vida salva las imágenes de Cristo y de la Virgen).

Desde el punto de vista teológico, pues, la santidad aquí representada es garante de la ortodoxia católica. Son estas comedias en la que la heterodoxia respecto a los decretos tridentinos es inexistente. Y en este sentido resultan esclarecedoras las siguientes palabras de Balderas Vega (2007: 296).

Que los herejes rechazaban el sacramento de la penitencia y negaban la confesión tal como se practicaba: entonces los artistas pintaron a María Magdalena y a un San Pedro penitente. Que negaban la necesidad de las buenas obras para la salvación: entonces los santos debían mostrarse ejerciendo todas las formas de obras de caridad. Que rechazaban la Inmaculada Concepción: entonces la Virgen María debía ser glorificada por todos los medios a su alcance. El artista, tanto como el sacerdote, debían convertirse en un activo participante en la batalla de Roma contra la herejía.

Desde el punto de vista dramático, en las comedias se produce una línea ascendente de los personajes que va desde lo terrenal a lo espiritual, lo que se observa muy bien en los santos conversos o en aquellos que comienzan su andadura ejerciendo de soldados y labradores, o vinculados al poder terrenal. Camino de desposesión y renuncia, cuyo norte está siempre puesto en el servicio a Dios y en la consecución de la palma. Personajes en los que los conflictos interiores, cuando los hay, que son en muy pocos casos, no suponen grandes batallas.

Muy sucintamente podemos señalar algunas cuestiones en torno a la selección y caracterización de los protagonistas que nos atañen. La condición social de los personajes es muy variada, desde humildes labradores o pastores hasta importantes cargos del ejército romano, hijos de burgueses, cortesanos o representantes eclesiásticos. También es variada la formación de los protagonistas (en algunas comedias, como se ha visto, es relevante esta adscripción, pero muchas comedias ni si quiera hacen alusión a la educación del santo). Por otro lado, la mayor parte de ellos son jóvenes solteros. En cualquier caso, poco importa en realidad la condición social, el estado civil y la formación, puesto que todos se orientan por la misma brújula: la santidad.

En relación a la nacionalidad, hay que decir que son muy pocos los protagonistas de origen español (Diego e Isidro), a pesar de ello muchas de las comedias incluyen múltiples referencias al vínculo del protagonista con España (*El católico español, San Juan, San Jacinto, San Agustín*) con el objeto de acercar al espectador una temática que, muchas veces, está muy alejada de su tiempo. Asimismo, si bien en la leyenda hagiográfica muchos de nuestros protagonistas se caracterizan por su nomadismo, en las

comedias se tienden a reducir los espacios, aunque las escenas con función informativa que complementan las hazañas y caracterización de los santos incluyen las más de las veces el relato de sus viajes, misiones y desplazamientos.

Con respecto a los milagros, aspecto este al que no hemos aludido en este capítulo por haber sido tratado en el dedicado a la espectacularidad de las obras, convendría señalar que, si bien son numerosos los hechos prodigiosos representados, no son tantos los milagros en los que el santo se presenta como agente, mientras que las apariciones de la divinidad y los prodigios que obra, bien para favorecer al santo, bien requerido por este para socorrer a un cristiano, hacen legión.

Para concluir. Puesto que las comedias presentan diverso grado de elaboración dramática, o lo que es lo mismo, da la impresión de que algunos dramaturgos son más porosos que otros a la fórmula de la comedia, hay que señalar que no nos encontramos ante un corpus homogéneo. Del mismo modo que Hardison (1965) puso de manifiesto para el teatro sacro medieval la convivencia en una misma cronología de las formas más complejas y evolucionadas con las más simples, algunas de las obras que constituyen nuestro objeto de estudio presentan personajes con mayor grado de evolución y complejidad, mientras que otros resultan más hieráticos y monolíticos.

En relación a los santos protagonistas que se encuentran en el *Códice de autos viejos*, con muy poco desarrollo psicológico-espiritual y poco atravesados por la tensión, al decir de Mercedes de los Reyes (1995: 263), podemos observar que nuestros personajes principales presentan, en distinto grado, pero siempre apreciable, un mayor desarrollo y complejidad, no solo en lo relativo a su caracterización, sino también en la complejidad de sus relaciones con el resto de personajes.

Por otra parte, muchas de las características observadas por Sirera (1991) en la construcción de los protagonistas de comedias de santos compuestas a partir de 1610, ya están presentes en algunas de nuestras obras, mientras que en otras todavía se encuentran en ciernes. La tendencia a la contemporaneidad, la diversidad social y, desde luego, los atributos que más los señalan (humildad, caridad y penitencia), coincide con lo que hemos ido viendo en las líneas precedentes. Podemos concluir que, en el periodo en que se reunió la colección Gondomar, se estaba ya gestando un prototipo de santo, con determinadas cualidades y atributos, que coexistía todavía con el modelo anterior que encontramos, por ejemplo, en el *Códice de autos viejos*.

4.4.4. Más allá del logos: lo espectacular-hagiográfico

En el profusamente citado pasaje de *El viaje entretenido* (1972: 153), Agustín de Rojas informa sobre un nuevo tipo de comedias protagonizadas por santos que se están representando en las postrimerías del Quinientos. En ese pasaje el autor pone de relieve la importancia que en estas composiciones dramáticas adquieren recursos escenográficos como las tramoyas y las apariencias. Efectivamente, todos los estudios dedicados a la comedia hagiográfica del periodo barroco (Sirera, 1991; Maydeu, 1993; Dassbach, 1997; Morrison, 2000; Lucette, 1975) encuentran en lo espectacular uno de sus rasgos más específicos. De esta característica común surge el interés por reparar en lo que hemos denominamos lo espectacular-hagiográfico de las comedias de santos de la colección Gondomar.

Tal y como afirma Patrice Pavis (1998:178) lo espectacular en el teatro depende de la puesta en escena, «que tan pronto alienta lo espectacular como lo reprime». Pero en el caso que nos ocupa, no podemos hablar de una puesta en escena como tal, dado que, a excepción de alguna comedia que veremos, por ejemplo *San Jacinto*— representada ante Felipe II y la familia real en 1594-95 (Elyane Roux, 1975: 23-24)— desconocemos cuándo, dónde y, sobre todo, cómo subieron a las tablas los dramas hagiográficos de nuestro corpus. No disponemos de información documental alguna sobre la puesta en escena por lo que los únicos datos a nuestro alcance son los que nos ofrecen las acotaciones, sistema, por tanto, que solo nos permite proporcionar una hipótesis sobre algunas cuestiones relacionadas con la escenografía.

En la tradición hagiográfica la santidad debe hacerse visible. Baños Vallejo señala que la hagiografía medieval, que tiene su origen en el siglo XIII, combina la vida del santo con lo sobrenatural como un modo de captar la atención de los fieles (2005: 70). Si todo lo que rodea al santo no estuviese revestido por un halo sobrenatural en el que su conexión privilegiada con la divinidad quedase patente, las obras renunciarían a uno de sus primeros objetivos: reforzar las creencias populares y el culto a los santos. Si bien lo sobrenatural proviene de la tradición hagiográfica literaria, el impacto visual que permite un proceso de dramatización convirtió estas biografías en impresionantes espectáculos barrocos que dieron sus primeros pasos en las dos últimas décadas del siglo XVI, puesto que el género estaba ya consolidado, según Sirera (1991: 56), en su etapa inicial, en torno a 1610. Las comedias que conforman nuestro objeto de estudio fueron compuestas,

justamente, en ese periodo de gestación del género que constituyen los últimos veinte años de la centuria.

La categoría de lo espectacular incluye los universos visual y sonoro, y dentro de estas esferas las posibilidades escénicas son múltiples y variadas: desde el empleo de poleas y tramoyas hasta la recurrente utilización de la música y los efectos de sonido, pasando por las apariencias, la escenificación de ceremonias y ritos o la presencia de escenas sangrientas y violentas. Asimismo, como afirma Diago (1992: 70), la espectacularidad no solo radica en el empleo de tramoyas y maquinaria, sino también en la mímica del actor, en sus movimientos o su caracterización mediante el vestuario, maquillaje, peinados y utensilios. En definitiva, una serie de recursos escenográficos que persiguen hacer visible lo invisible y producir en el virtual espectador de las obras un impacto sensorial conducente a la admiración, la conmoción, la devoción y la persuasión.

Para desbrozar el terreno estableceremos dos boques bien diferenciados, para lo que nos basaremos en el grado de espectacularidad que exhiben las comedias. Resultará obvio decir que, como se verá en lo que sigue, dentro de un mismo bloque nos encontraremos comedias con una mayor tendencia a lo espectacular que otras. Además de un atento estudio de las acotaciones explícitas, los aspectos en los que nos hemos basado para establecer el nivel de recursos escenográficos han sido esencialmente la presencia o ausencia de milagros y su grado de sofisticación, la incursión o no de intervenciones sobrenaturales, la presencia de la muerte en escena con especial atención a la muerte del santo, es decir, la ostentación o sencillez de la representación del óbito. Otros elementos que iremos viendo serán la aparición de la violencia y lo escatológico; la dramatización de ritos, ceremonias, procesiones o fiestas populares como romerías; la utilización de la música y la danza; el empleo de maquinaria (tramoyas, apariencias, cuadros vivientes, tronos, etcétera) y, por último, la inclusión de animales en escena.

Concluiremos este apartado con una breve consideración sobre el número de personajes que intervienen en las comedias.

Empezaremos por considerar, en primer término cómo han quedado agrupadas las comedias. En el grupo de las obras que presentan una reducida complicación escénica (grupo 1) se encuentran *Santa Tais*, *Juan de Dios*, *San Martín*, *San Estacio*, *San Jerónimo* y *Santa Bárbara*. En el grupo de comedias que, por el contrario, muestran mayor riqueza plástica y sonora (grupo 2) se encuentran el resto: *San Agustín*, *San Jacinto*, *San Segundo*, *Fray Diego*, *San Isidro*, *Santa Catalina*, *San Antonio* y *El Católico español*. Lo primero

que llama la atención tras atender en conjunto ambos grupos es que cuatro de las seis comedias que conforman el primero son obras estructuradas en cuatro jornadas, mientras que todas las que configuran el segundo son comedias divididas en tres. Si aceptamos la afirmación comúnmente admitida, y así lo hacemos, de que los dramas divididos en cuatro actos son anteriores a 1585-1586 (Arata 1996: 13; De los Reyes, 2003: 750) podremos concluir que aquellas comedias que presumiblemente son anteriores presentan menor dosis de espectacularidad que las que están divididas en tres jornadas, más aún, en las comedias del segundo grupo, cinco de las ocho que lo constituyen están protagonizadas por santos más contemporáneos al espectador de la época en que se compusieron las obras que las del primer grupo, protagonizadas en su mayoría por santos antiguos (la única excepción es *Juan de Dios*). El dato es relevante en tanto que, tal y como apunta Sirera (1991: 60), la comedia hagiográfica, a medida que se aproxima al siglo XVII, tiende a abandonar los protagonistas del cristianismo primitivo para acercarse a santos medievales y coetáneos al espectador de los Siglos de Oro. El resultado de poner en serie el grado de espectacularidad de las obras con su división externa y la ubicación cronológica de sus protagonistas apunta a que las comedias que conforman el primer grupo fueron escritas, presumiblemente, en una etapa anterior a las del segundo grupo. Asimismo, a medida que la producción dramática hagiográfica se aproxima a la fórmula del *Arte nuevo*, los autores parecen mostrar una tendencia a potenciar y multiplicar la dimensión espectacular de las comedias.

Las comedias que hemos reunido en el grupo 1, ya lo hemos dicho, se caracterizan por la sobriedad escenográfica en comparación, claro está, con el segundo. No obstante también en ellas encontramos cierta preocupación por lo espectacular. Al primer grupo de composiciones dedicaremos las páginas siguientes.

La pesquisa por los más de cuatro mil títulos de obras teatrales asociados al calendario de representaciones de todos ellos que constituyen la base de datos CATCOM¹⁷² no ha obtenido fruto, por lo tanto, no existe constancia documental de la representación de las comedias que integran este grupo.¹⁷³ Pese a ello hay que anotar que

¹⁷²El proyecto CATCOM, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, tiene como uno de sus objetivos la creación de un calendario de representaciones en España desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVII. Se trata de un proyecto todavía en preparación, dirigido por la profesora Teresa Ferrer Valls, y de cuyo equipo de investigación formamos parte. <http://catcom.uv.es/home.php?-link=Home>

¹⁷³ Quizá, como señala Rafael González Cañal (2008: 223), *Santa Tais* sea la obra aludida en *La pícaro Justina*, según ha demostrado Sánchez-Castañer (1941), «cuando se alude a una representación de *Santa Tais* en León en la cual una actriz, llamada la Granada, salía a escena con una calavera en la mano».

Mercedes de los Reyes (2005: 20), a partir de lo que señalan las acotaciones de una de las comedias que hemos incluido en este bloque –*Santa Bárbara*–, considera que las obras hagiográficas de las dos últimas décadas del siglo XVI presentan las características escenográficas de las habituales comedias de santos, a las que podían responder los corrales de la época.

Reparando en el texto primario y secundario no hay nada que refleje su escenificación en un teatro comercial en *Santa Tais*, en *San Jerónimo* ni en *San Juan*. Una sola acotación de esta última, podría plantear una mínima duda –«Vanse y entra el capitán francés con cuatro o cinco franceses soldados, y hase de quedar en el *teatro*» (v. 668 acot.)–. Teniendo en cuenta por una parte que, a diferencia de otras obras en las que las alusiones a las partes del corral son más numerosas, y por otra, reparando en que el *Diccionario de Autoridades* incluye entre una de las acepciones de ‘teatro’ la parte del tablado que se adorna con paños o bastidores para la representación de las farsas, no tenemos indicios suficientes para afirmar que *San Juan* se compusiese pensando en su representación en un patio de comedias. Algo semejante ocurre en *San Estacio*, que si bien se encuentran alusiones a elementos propios del corral como la cueva (v. 52 acot.), un risco que no parece practicable (v. 246 acot., v. 1336 acot.), o el empleo de aparatos de sonido que imitan el ruido de mar y el de caza, no aseveraríamos su representación en un corral, pues también los carros y tablados en los que era muy habitual la escenificación de obras de tramoya y de santos se decoraban con montes y se figuraban cuevas, como aclara Ruano de la Haza (2000: 33-34). Cosa bien diferente es lo que ocurre con *Santa Bárbara* y *San Martín*. En la primera encontramos alusiones a una ventana (v. 404 acot.), a una puerta (v. 1204 acot.) y al monte (v. 1832 acot.). En la segunda comedia, se constatan referencias al vestuario (v. 612 acot.), a la ventana (v. 324 acot.), al monte (v. 344 acot.) y, con bastante probabilidad, al foso del teatro –«Aquí le asen los diablos, en piso le meten, y salen Valentiniano, padre de Flora, y un criado» (v. 876 acot.)–.¹⁷⁴

La espectacularidad de todas las obras que conforman nuestro corpus está intrínsecamente enlazada con lo sobrenatural, siendo múltiples y variadas sus manifestaciones. Una de las más destacadas es la faceta milagrera del santo. Dentro de la taxonomía que Elma Dassbach establece sobre los tipos de santos en las comedias del siglo XVII se encuentra el hacedor de milagros (1997: 9). Lo milagroso, desde el lado

¹⁷⁴ Pese a lo dicho, cualquier afirmación en este sentido no es conclusiva. Que se mencionen en los textos elementos propios de los corrales no implica necesariamente que se representasen en ellos.

estrictamente religioso, es testimonio de la intervención divina y de la estrecha comunicación entre el santo y la divinidad, y desde el lado dramático, como afirma Garasa (1961: 36), además de convertirse en argumentos inapelables, tienen gran eficacia escénica. Sin embargo, las seis comedias que ahora abordamos no consiguen explotar esa dimensión espectacular. Las únicas excepciones las encontramos en *San Martín* – el santo obra dos milagros sencillos de representar: paraliza el brazo de un asaltante que va a cometer violencia contra él y su acompañante (v. 815) y devuelve la vida a Ciro que, engañado por el Demonio, se ha ahorcado (v. 1013)– y en *Santa Bárbara*, donde destacamos la acción divina que fulmina al malvado padre de la santa con un rayo (v. 1898 acot.), la resurrección de Cornelio, mensajero que Bárbara ha enviado con una carta (vv.257-58) y la invisibilización de Bárbara bajo un palio (vv. 1671-1706). Fuera de escena queda la intervención de la Virgen en la batalla que enfrenta a Martín a todo un ejército (v. 612 acot.) y la tormenta y consiguiente naufragio que provoca Cristo para evitar la violación de Teóspita, la esposa de Estacio (vv. 1337-1400).

El camino a la santidad encuentra numerosos obstáculos; el santo no deja de ser un hombre que habita un mundo de hombres. Debe vencer dificultades que vienen del lado familiar (un padre que empuja a su hijo a la guerra, como en *San Martín*) o de sus semejantes (san Jerónimo sufre escarnio y es ridiculizado públicamente); debe resistir las contrariedades de los elementos materiales (san Estacio pierde su cosecha y se arruina); debe hacer frente al poder, militar en el caso de san Juan (es acusado de robo) o imperial en *Santa Bárbara*; o luchar contra sí mismo, es decir, triunfar sobre la tentación. Pero la más de las veces, tras todas estas trabas, que no son más que pruebas de virtud, entereza y fe del futuro santo, se esconde la mano del mal, representado por antonomasia por el demonio y sus secuaces. A estas dos dimensiones, la humana y la maligna, resta agregar un nuevo estrato, el celestial, que irrumpe en escena materializado en su múltiple jerarquización para socorrer al protagonista. El correlato espectacular de la confluencia de estas tres naturalezas cristaliza de diversas formas, la más llamativa, y por ella comenzaremos, es la división del espacio escénico en tres niveles: la tierra, el infierno y la esfera celeste, lo que introduce en la representación una dimensión vertical del espacio que se suma a la horizontal. Funcionalmente este recurso visibiliza el vínculo del hombre con lo sobrenatural, en sus dos polos, lo que posibilita la percepción sensible de abstracciones como la ascensión del alma, la lucha contra el mal y el auxilio divino por vía de un medio físico.

El empleo de la dimensión vertical, procedimiento que se empezó usar tempranamente en las representaciones religiosas, como demostró el clásico estudio de Shoemaker (1957), no tiene apenas representación en el grupo de comedias de espectacularidad reducida que nos ocupa. La acción de *Santa Tais* y *San Juan* se desarrolla por completo en el plano de la tierra, y lo mismo ocurre con *San Estacio*. *San Martín*, *San Jerónimo* y *Santa Bárbara* presentan una mínima excepción, en cambio, pese a que en ningún caso se requiera el empleo de una maquinaria compleja. En la primera encontramos un único ejemplo de verticalidad espacial en la acotación, ya mencionada, que refiere al foso del teatro. En la segunda, mientras el cuerpo sin vida del protagonista permanece en tierra, se indica que su alma «va subiendo al cielo con los ángeles» (v. 2017 acot.). Una acotación posterior nos aclara que uno de los fieles se echa encima de su cuerpo (v. 2013 acot.), por lo que suponemos que la separación del alma y del cuerpo se visibiliza mediante la ascensión de un objeto metonímico que la representa. Procedimiento similar es el que se emplea para representar la ascensión del ánima de Bárbara tras ser degollada por su padre, «si quisieren pueden subir el alma coronada de flores» (v. 1892 acot.). Como puede leerse, el dramaturgo deja al responsable del montaje de la obra el metaforizar o no la separación del ánima, probablemente dependiendo de las condiciones de representación. Las alusiones al cuerpo sin vida de Bárbara apuntan a que, también aquí, lo que se eleva es un elemento de atrezo.

Sin levitaciones ni desplazamientos aéreos por el escenario, lo espectacular en estas obras se consigue mediante procedimientos más sencillos. En la obra dedicada a la antigua prostituta se reduce a la simulación de un fuego en el que la mujer metaforiza su abandono del mundo (*Santa Tais*, v. 687 acot.). Aunque no en un grado mayor, el anónimo dramaturgo de *San Juan* limita la espectacularidad a marcas escenográficas que porta el actor como son el vestuario, «en hábito de ciudadano» (v. 1237 acot.), «caperuzas de luto» (v. 1795 acot.), «con muletas» (v. 1345 acot.). En este sentido y con indicación expresa en las acotaciones, encontramos interesantes alusiones al maquillaje, bien para simular una herida (v. 408 acot.) o para describir una estado, «hecho pedazos, la cara llena de lodo» (v. 968 acot.).

El caso de *San Jerónimo* difiere algo de estas dos obras que hemos visto, pues además de la función caracterizadora que aporta el vestuario, la variedad de trajes constituye por sí misma una más rica impresión visual. A la plasticidad de los ropajes de los soldados romanos y de clérigos, a las ropas de cardenal o al niño vestido a la manera

de la penitencia (v. 618 acot.), hay que añadir el sugestivo disfraz de mujer que viste el santo en la *broma* que unos envidiosos le hacen (v. 419 acot.). No se trata de un disfraz, en sentido estricto, aunque llama la atención un personaje masculino vestido de mujer, mucho menos habitual en el teatro áureo que el de mujer vestida de hombre (Ruano de la Haza, 2000: 99), sino que se trata más bien de un travestismo puntual e involuntario, cuyo sentido cómico trataremos de aclarar en otro lugar. Por otro lado, también sobresale *San Jerónimo* en relación a las otras dos comedias por el empleo de un trono que, por el contexto de la acción, se ubica en el plano horizontal (v. 1348), así como por la aparición en escena de animales. En su capítulo sobre la presencia de bestias en los teatros, Ruano de la Haza comienza preguntándose si, efectivamente, los animales vivos subían a los tablados (2000: 271). Una cuestión, como afirma el investigador, que ha suscitado el interés de la crítica, pero que en nuestro caso, plantea un problema añadido, dado que no estamos tratando de una obra que se representase en los corrales, o al menos no hemos hallado ninguna prueba en el texto que nos permita afirmarlo. Esto no obsta para que señalemos la presencia de una animal en la comedia y, tratándose de san Jerónimo, no podía ser otro que un león. «Entre un león» (v. 1586 acot.), reza la acotación, lo que da pie a que Jerónimo, cual Jesucristo, amanse a la fiera ante la mirada atónita de Máximo. Tanto Ruano de la Haza (2000: 286) como Agustín de la Granja (1989: 106) concluyen que, pese a que en la escena barroca era muy habitual la presencia de leones, estos debían de ser actores disfrazados, y tras leer los argumentos de estos investigadores, nos parece mucho más razonable pensar que así fuese. En cualquier modo, se trata de un golpe de efecto espectacular que completa, en este caso, la leyenda sobre san Jerónimo. También el autor de *San Estacio* convoca en las tablas animales, y así lo anuncian las acotaciones que indican que un oso primero y un león poco después arrebatan a los hijos del santo ante su mirada perpleja (v. 1463 acot. y v. 1474 acot. respectivamente). Y más notorio que estas apariciones es la dramatización de uno de los pasajes más característicos de la leyenda de Estacio, el que provoca su conversión (Réau, 1996: 486). Plácido, que así se llama el protagonista antes de convertirse al cristianismo, se encuentra con un ciervo que lleva «un Cristo entre los cuernos» (v. 246 acot.) y con el que intercambia unas palabras. La lista de personajes que precede a la comedia nos aclara, en parte, de qué se trata: «un hombre en figura de ciervo». Sería plausible pensar que una comedia como *San Estacio*, construida en torno a las peripecias propias de una novela bizantina, contendría una notable dosis de espectacularidad, y si bien es esta la obra más sobresaliente de este grupo

junto a *San Martín*, de la que cabe destacar el empleo del vestuario con función dramática (Martín y su criado intercambian sus vestidos, Bercebú se disfraza de san Gabriel y Lucifer de san Pedro), diremos que los efectos escénicos son muy reducidos, y a la aparición del ciervo y de las dos bestias, podemos añadir efectos sonoros de caza y de mar y el empleo del disfraz, cuyo uso la acotación hace explícito indicando que los ladrones que asaltan la casa de Estacio se desprenden de sus disfraces de mendigos (v. 544 acot.). La potencial espectacularidad de la mayor parte de episodios de la trama –la tormenta que termina con el naufragio del barco en que viaja Estacio junto a su mujer e hijos, el incendio que arrasa sus tierras, la helada que mata su ganado, así como el martirio de la familia– no se materializan más que verbalmente; la economía dramática que todas estas narraciones implican en el desarrollo de la obra aloja la espectacularidad de la comedia en la imaginación del espectador, lo que en sentido estricto no podemos considerar como espectacularidad visual, evidentemente.

En cuatro de las seis comedias de este grupo se encuentra una breve muestra de música profana y popular: un canto tañido por dos músicos que exaltan el embeleso que Tais causa en los hombres (v. 509 acot.); el cantar que precede una conversación cotidiana entre dos mujeres en *San Juan* (v. 1373 acot.); el canto que subraya la ceguedad del amor de Ciro en *San Martín* (v. 312 acot.); y, por último la acotación en *San Jerónimo* que parece indicar que la música no está integrada en la acción de la obra, sino que constituye un interludio musical entre dos escenas: «Vanse, y salen a cantar, y tornan a salir Romano y Mileto» (v. 380 acot.). Composiciones musicales las tres primera producidas y motivadas por la ficción, pero en todos los casos un acompañamiento musical sencillo que, tanto colorea o ameniza la acción como refuerza, amplía o ilustra motivos afines en diverso grado al tema.

Aunque la música sacra en este grupo de comedias tiene aún menos protagonismo que la profana, conviene reparar en ella, aunque solo sea para destacar la escasa presencia y funcionalidad que tiene de cara a distinguir estas comedias del conjunto que a continuación analizaremos. En este sentido, merece la pena señalar que en la comedia de *San Juan*, tras la muerte del fundador de la Orden hospitalaria, una acotación indica que cuatro hermanos levantan el cuerpo en hombros y cantan el *Salmo 31 de David* (v. 1814 acot.). Música vocal culta, pues, que se entona como conclusión de la comedia y con el objeto de solemnizar la consecución de la palma.

En el teatro religioso, concretamente en las comedias hagiográficas, resulta un procedimiento escenográfico habitual el acompañar las manifestaciones de lo sobrenatural celestial, o los momentos de arrobamiento y contemplación del santo, con algún tipo de ornamento musical o sonoro. No obstante, en las comedias que nos atañen en este apartado no se recurre a ello en ningún caso. El ángel que acude para ayudar a vencer la tentación a Tais en los últimos pasos de la comedia irrumpe en escena sin realce sonoro alguno, así como nada indica que la contemplación de la que es preso Jerónimo ante la imagen de Cristo (v. 888 acot.) o la aparición de Cristo en un trono en la misma comedia vaya acompañada de música. Cosa bien diferente es que el autor de la compañía decidiese incorporarla igualmente.

Por otro lado, en este tipo de obras la música también mantiene una estrecha alianza con lo obituario, lo que nos concita a una incursión en uno de los temas más importantes y recurrentes del género, una cuestión que, al margen de la significación teológica que encierra, es susceptible de provocar grandes dosis de espectacularidad, aunque de nuevo, ya lo avanzamos, tengamos que esperar al segundo grupo de obras que analizaremos para entrar en pormenores. Nos referiremos, en cualquier caso, al modo en que se representa la despedida del santo a la vida terrenal.

Llama la atención que de las catorce comedias hagiográficas que componen nuestro corpus, en tan solo tres no se escenifica el tránsito de la vida a la muerte del protagonista. Estas comedias se encuentran todas ellas en el grupo de obras de espectacularidad reducida que estamos analizando; se trata de *Santa Tais*, *San Martín* y *San Estacio*. La pecadora arrepentida vence a los enemigos del alma y confirma así el tema de la comedia, la conversión; la comedia de *San Martín* termina con la aceptación del obispado de Tours por parte del protagonista, mientras que el final de *San Estacio* nos escenifica el reencuentro de la familia cristiana y la consecuente profecía de su futuro martirio en palabras de Perseverancia; una muerte violenta, por tanto, puesta en relato y que evita la escenificación del sufrimiento. Distinto planteamiento ideológico, aunque no mucho más espectacular, es el que nos presenta *San Juan* y *San Jerónimo*. En ambos casos la comedia plantea mediante un esquema ascendente, de la humanidad a la santidad, la evolución de ambos. San Juan comienza como pastor, continúa como soldado, funda la orden y muere apaciblemente encomendándose a Dios, es amortajado en escena (v. 1739 acot.) y despierta un tumultuoso deseo de honrar su cuerpo (v. 1769-84). La acción no va más allá del anuncio de sus exequias que debe hacerse con sublime pompa (v. 1791). El camino

de Jerónimo no difiere mucho y es condensado en la tercera jornada por Celio, un gentilhomme: hijo de nobles ciudadanos cristianos, se formó en artes liberales y posteriormente en letras divinas, se hizo ermitaño y llegó a ser cardenal. Cerca de los cien años muere con serenidad en el emblemático portal que vio nacer a Jesús. Como se aprecia, ambos desenlaces quedan lejos de aquellas comedias hagiográficas con las que Sirera ejemplifica la glorificación plástica del santo como colofón de la historia (1991: 73), obras cuya composición suele ser posterior a las que nos conciernen. Mención aparte merece el fin que recibe santa Bárbara, que constituye el único martirio escenificado. Mercedes de los Reyes atribuye la sangre y la crueldad de esta obra a la probable influencia del gusto senequista de la tragedia española del último tercio del Quinientos (2003: 754). Y no le falta razón a la investigadora al señalar el ensañamiento al que somete a la mártir el anónimo dramaturgo. Tras ser perseguida por su padre quien, espada en mano, promete matarla, cae en manos de Marciano, el emperador, que a instancias del padre de Bárbara la condena a un cruel castigo (vv. 1465-68): atada con «vergas duras» (v. 1337) es encerrada en una prisión (v. 1365 acot.) y luego «la levantan de los cabellos en una garrucha» (v. 1568 acot.), es decir, en una polea. Ante la actitud impávida ante el dolor y la muerte de Bárbara, el emperador encuentra otra vía de castigo, esta vez relacionado con el honor, y la condena a ser exhibida desnuda por la ciudad (vv. 1610-11). La intervención de dos ángeles, como ya hemos anotado, la libra del oprobio, pero no de la muerte a manos de su padre: Bárbara es degollada por él en escena (v. 1893 acot.) y luego este es fulminado por un rayo. Pero la brutalidad, la violencia y la sangre no solo tienen representación *de facto* en esta última jornada, sino que también atraviesa el discurso de los personajes. Resultará ilustrativo aquí recoger algunos versos pronunciados por la santa:

BÁRBARA porque eres sanguinolento,
 lobo de carne cristiana,
 hambriento de carne humana,
 de humana sangre sediento,
 rompe, tirano, mis venas. (vv. 1321-25)

O más representativo aún. El fragmento en que el Emperador relata una serie de sueños que lo atemorizan:

BÁRBARA y soñé que arrastrado por un potro
 acababa mi vida, y tras aquesto,

soñé otro sueño más cruel que todos.
Y que fue que estaba en mi palacio puesto
un arrollo de sangre de cristianos
—¡oh, dioses celestiales, qué es aquesto!—,
y que queriendo yo lavar mis manos,
en la caliente sangre fui arrojado,
y en ella con los dioses soberanos
procuraba salvar la vida a nado,
y me ataban los pies. ¡Oh, qué congoja,
que estaba entre la sangre encenagado!
Al fin, tragando de la sangre roja,
procuraba de un ramo agarrarme
y no podía alcanzar sola una hoja;
en la sangre tornaba a revolcarme
y, tornándome a subir un hilo hacía,
que no bastaba el cuerpo a sustentarme.
Este tormento el cuerpo padecía,
cuando la sangre se quedó cuajada
y el cuello abajo en torno me ceñía.
Procuraba batir la sangre helada,
procuraba sacar los brazos luego,
pero mi fuerza aprovechaba nada.
Helado estaba, estaba ardiendo en fuego,
estaba con la muerte ago[ni]zando
y estaba sin remedio de sosiego. (vv. 988-1014)

Como es sabido, la fórmula de la Comedia Nueva que formalizó Lope de Vega en su famoso poema recogía, por una cuestión de decoro, la preferencia de la nueva dramaturgia por evitar la presencia de la muerte y la sangre en escena. *Santa Bárbara* no escatima en ilustrar la crueldad y el tormento de la mártir, algo que en versiones dramáticas posteriores, como muy bien señala Reyes Peña (2003: 756), desaparece de escena. Dicho esto, a nuestro juicio, la comedia de *Santa Bárbara* resulta la más violenta dentro de este primer grupo de comedias al género que, una vez consolidado, presentará un final apoteósico en el que se representa la muerte del santo, bien conquistada plácidamente, bien por medio del martirio (Sirera, 1991:73), aunque esta última tendencia será menos predominante.

Dos de las comedias que hemos tratado constituyen ejemplos de muerte natural, sin embargo, tratándose como es el caso de destacar los elementos espectaculares de estas piezas dramáticas, hemos de mencionar algunas escenas escabrosas que entrañan cierta carga de brutalidad. La primera que destacamos por la implicación ideológica que contiene son los reiterados momentos en que el santo en devenir se aplica disciplina. La tentación es una de las pruebas a las que debe enfrentarse el protagonista y tanto Tais como Juan de Dios se autocastigan. Ninguna acotación explícita lo indica en la primera,

pero sí el texto primario: «¡Venga, venga disciplina / contra la Carne maligna! » (vv. 718-19), profiere la penitente. Igualmente, Juan, protagoniza una escena cargada de violencia hacia sí mismo cuando, transformado por el sermón del maestro de Ávila, reniega de los libros paganos y se golpea el pecho con una piedra (v. 828 acot.). La escena de la flagelación es mucho más extensa que los pocos versos que se observan en Tais y sin duda mucho más violenta, a decir de los diálogos que se establecen entre los testigos, que toman su acción por absoluta locura (v. 887). Con todo, la comedia que más énfasis pone en el automaltrato es *San Jerónimo*, que dedica toda una jornada, la segunda, al tema de la penitencia. Esta se alegoriza en un personaje que insta al futuro doctor de la Iglesia a desprenderse de sus ropas de cardenal y abrazar las insignias de la penitencia, esto es, un cilicio, una disciplina, una calavera y una mortaja que recuerda la vil condición humana. Igual que Juan, Jerónimo se hiere en el pecho con una piedra (v. 873 acot.) y la sangre que brota debía de quedar a la vista del público, puesto que el penitente hace referencia a ella (vv. 971-74). Aún más, Jerónimo ha logrado vencer los envites de la Carne y del Mundo, pero cede ante Lucifer que le instiga con el saber: la retórica, Cicerón... en definitiva, los libros profanos. Tras la caída se produce la única aparición en todo el corpus de un Cristo cruel que hace de Jerónimo el objeto de su furia y le castiga a sufrir azotes, eso sí, esta vez ya dentro: «Suenan los azotes adentro y dice san Jerónimo» (v. 1414 acot.). La insistencia en estas y otras obras de la colección Gondomar en el tema de la penitencia, como demostró Badía (2012), no es extrañar en un momento en el que la exaltación del sacramento se revela como una pieza fundamental en la doctrina contrarreformista, y pone en evidencia, como muy bien señala Pavis que «lo espectacular es una categoría histórica que depende de la ideología y de la estética del momento (1998: 178).

No exentas de violencia y con cierto grado de espectacularidad resultan las representaciones de acciones bélicas que se producen en los primeros pasos de las biografías de san Martín y san Juan, que comienzan su andadura vital como soldados. Las dos primeras jornadas de esta última desarrollan la trama en un contexto de guerra entre el ejército francés y el español. Lo que espectacularmente se traduce en un vestuario acorde a tal situación, reproducción de las heridas de un soldado por medio de maquillaje (v. 408 acot.), la representación de la batalla: «Danse de cuchilladas ambos capitanes y su gente. Cae el capitán francés y, desamparando los suyos el campo, los españoles los siguen el alcance, y quedan los capitanes, y el francés en el suelo» (v. 752 acot.). Y la

escenificación del conato de ahorcamiento de Juan, acusado injustamente de robo, «que parezca que está ahorcado» (v. 638 acot.). Curiosamente, también en *San Martín* se simula un ahorcamiento que la intercesión del santo evita (v. 980 acot.). Completa el marco bélico la escenificación en esta misma comedia de dos batallas, la primera visible al espectador (v. 496 acot.) y la segunda «dentro del vestuario» (v. 612 acot.). Para terminar con este apartado dedicado a la presencia de la muerte, la violencia y la sangre en escena, resta aludir muy brevemente a la extrema violencia que aparece en *San Estacio*. Una de las ideas que más por extenso se repiten a lo largo de la comedia es la semejanza entre el protagonista y Job, y gran parte de la fábula de aventuras que la constituye se formaliza en escena mediante una técnica narrativa que ahorra la escenificación de muchas acciones; tanto la tormenta, el naufragio del barco en que viaja la esposa del santo y el intento de violación de esta, como el martirio que espera a la desafortunada familia constituyen acciones contadas por los personajes. Se interpreta, en cambio, el asalto a la casa y asesinato de Marcio, un criado de Estacio (v. 571 acot.) y el rapto de los dos hijos de Estacio por parte de dos animales salvajes (v. 1463 acot. y v. 1474 acot.).

En lo que hasta aquí llevamos dicho hemos tratado de concretar el grado de espectacularidad de este primer grupo de comedias. Como se apreciará al contrastarlo con las del segundo, la impresión visual y sonora resulta bastante limitada.

El segundo grupo está integrado por ocho comedias hagiográficas, cinco de ellas, recordamos, protagonizadas por santos contemporáneos; por otra parte, a excepción de *Santa Catalina*, dividida en dos jornadas, todas ellas se estructuran en tres actos. Las tres comedias protagonizadas por santos antiguos son *San Segundo*, la comedia de Lope de Vega, *San Jacinto* y *El católico español*, atribuidas estas dos últimas en el manuscrito a Alonso Remón, dramaturgo contemporáneo al Fénix.¹⁷⁵ Sobre esta última hay que decir que si bien la constatación de la santidad de Teodosio se explicita en acotaciones como la que sigue: «Sale el emperador con sus parientes y acompañamiento y dice el santo» (v. 1725 acot.), las referencias a esta se concentran en la última parte de la tercera jornada (p.ej. vv. 1871, 1912, 1787 acot.), mientras que las dos primeras partes de esta se alejan considerablemente de la materia hagiográfica para aproximarse a la materia historial. Pese

¹⁷⁵ La bibliografía sobre el mercedario es muy escasa. En un estudio bastante reciente, Luis Vázquez considera las comedias citadas de Remón e incluye además el título *Santa Catalina de Sena*. Puesto que no menciona la ubicación de dichos testimonios no podemos saber si el investigador se refiere a la comedia que forma parte de nuestro corpus (BNE, Ms. 14767, fols. 61r-77r), aunque es muy probable que así sea.

a que en la comedia la autoridad de San Ambrosio declara santo a Teodosio (vv. 1923-24), y como tal muere, solo la Iglesia ortodoxa incluye a Teodosio el Grande en su santoral.

La proliferación de comedias hagiográficas en el periodo postconciliar se explica, en parte, en relación con uno de los puntos dogmáticos desarrollados en el Concilio de Trento, como ya vimos, el del culto a los santos. La composición de muchas de las obras adscritas al género se relacionan estrechamente con la promulgación de una canonización, como ha señalado Redondo (2007: 303).

No nos consta noticia de representación alguna sobre *San Agustín, El católico español* y *San Isidro*. Relacionada con este último título existen dos representaciones documentadas en 1609 y 1616 que, como se aclara en CATCOM –base de datos de la que extraemos las mayor parte de noticias de representación que mencionamos– pertenecen a la comedia compuesta por Lope de Vega en torno a 1604-1609, según la cronología establecida por Morley y Brueton (1968: 594); por lo tanto no se relacionan con la comedia que forma parte de nuestro corpus. Por lo que respecta a *San Segundo* de Lope, sabemos que formó parte del programa de las fiestas que se celebraron en Ávila con motivo de la traslación de los supuestos restos de San Segundo. La comedia la representó la compañía de Cisneros en la Catedral de la ciudad el 18 de septiembre de 1594 y al día siguiente en el patio de la Magdalena (Arribas, 2002: 9-10). A partir de la argumentación que ofrece CATCOM, podría haberse representado de nuevo en Ávila entre el 15 y el 30 de julio de 1615 y, también, a partir de una carta de Lope al Duque de Sessa, podría conjeturarse que el autor de comedias Cristóbal Ortiz de Villazán la representó con anterioridad a julio de 1617.

Asimismo tenemos constancia de una representación de *San Jacinto* que figura en el manuscrito como comedia «nueva, nunca representada. Compuesta por Ramón». En opinión de Fernández Nieto, Alonso Remón «la debió escribir aprovechando las fiestas que se celebraban en toda España con motivo de la canonización, por Clemente VIII, el 17 de abril de 1594» (1974: 28). Elyane Roux (1975: 24-25) aporta un dato más: la comedia dedicada al santo de Cracovia fue escrita para ser representada ante Felipe II y la familia real en 1594-95.

Por último, y sin poder identificar con seguridad los títulos que nos restan –*San Diego, Santa Catalina* y *San Antonio*– con las posibles representaciones en las que repararemos, hay que decir que en agosto de 1611 la compañía de Luis de Oviedo

representó en Salteras, Sevilla, una comedia titulada *San Diego*.¹⁷⁶ En su artículo sobre las manifestaciones religiosas de la fiesta pública, Teresa Ferrer menciona que en el marco de la celebración en Alcalá de Henares en 1589 por la canonización de san Diego, la Ciudad contrató al «autor» Nicolás de los Ríos (2005: 14). Entra dentro de lo posible que se representase una comedia basada en la vida del santo lego, y aunque cronológicamente podría ser la comedia que forma parte de la colección Gondomar, no podemos aseverarlo.

Según el *Diario de un estudiante de Salamanca*, Alonso Riquelme representó en dicha ciudad el 22 de septiembre de 1605 la obra *La vida de santa Catalina de Siena*. Por último, en el Corpus de Logroño de 1610, la compañía de Inés de Lara, viuda del autor Nicolás de los Ríos, representó una comedia titulada *La vida y muerte de san Antonio de Padua*, y seis años más tarde, en 1616, según consta en un compromiso entre los autores Juan de Gámez y Manuel Velázquez, se hizo una representación en Cornago de *San Antonio de Padua*. Las tempranas fechas de estas representaciones permiten su vinculación, a modo de hipótesis, con algunas de las comedias hagiográficas de la colección Gondomar.

Es muy difícil, sin documentación que lo certifique, asegurar qué comedias se compusieron para ser representadas en un teatro comercial. Muchas comedias hagiográficas se escribían por encargo (Profetti, 2008: 233; Vega García-Luengos, 2008: 23) y los dramaturgos sabían en qué condiciones se escenificarían, aunque esa misma obra se representase con posterioridad en los corrales de comedias, como de hecho solía ocurrir.

Centrándonos ya en las posibles marcas textuales de la representación en corrales, tras un cuidadoso examen de las acotaciones de las comedias de este grupo, encontramos referencias concretas a puertas y ventanas en *San Agustín* y *San Antonio* (v. 2464 acot., v. 768 acot.); alusiones a «lo alto» (*Santa Catalina*) y a elementos de

¹⁷⁶ Lope escribió su drama *Fray Diego de Alcalá* para su representación en Alcalá de Henares en las festividades del 12 de noviembre de 1613, veinticinco años después de la canonización del santo. Isabel Alaustre piensa que la comedia de Lope es de 1588 (201-202), con lo que la representación de 1611 podría ser de la obra del Fénix, sin embargo, Case, a partir de la datación de Morley y Bruerton, rechaza esta idea pues Lope compuso la comedia sin duda en 1613 (1998: 75-76). Por otra parte, en el texto encontramos unidades de significación que permiten pensar como posible que se representase en San Nicolás del Puerto; claramente se pondera esta pequeña localidad por encima de las procesiones y fiestas de Sevilla. Dada las continuas referencias a la orden franciscana y la exaltación de la ciudad que vio nacer al santo, podría ser que la comedia se compusiese en el marco de unos festejos organizados por la mencionada orden para celebrar la canonización del santo lego en 1588.

decorado y tramoya que no son exclusivamente propios de los patios de comedias, por ejemplo un monte practicable (*San Isidro*; *Santa Catalina*; *San Antonio*) y maquinaria como el bofetón (*San Isidro*). No sin razón, Ruano de la Haza reconoce que, pese a que el decorado espectacular es el más conocido y mejor documentado de todos los decorados también es «el más difícil de situar con certeza en un teatro comercial [pues] las comedias hagiográficas o de santos no siempre se escribían para ser representadas en los corrales» (2000: 223). Quizá, y reuniendo varios de todos estos elementos escenográficos, comedias como *San Agustín* que suma invenciones, decorados que representan el mar (v. 2302 acot.) y una boca del infierno (v. 930 acot.), *San Segundo*, que requiere para su representación un bofetón, una peana e incluso un escritorio con todo su apresto (v. 2576 acot.)¹⁷⁷ y *San Antonio*, en la que a muchos de los recursos ya dichos hay que agregar una invención con peces, animales y aves (v. 1342 acot.) sí podrían vincularse con menor margen de error a representaciones en corrales.

Para Aparicio Maydeu, no existe ninguna duda sobre la enorme eficacia que las piezas hagiográficas de nuestro teatro áureo ejercieron a la hora de reforzar y asentar los principios de la fe católica (1993: 141). Parte de esa eficacia debemos atribuirle a la armonización que en este tipo de obras se establece entre el mundo natural, que conecta con lo cotidiano del espectador, y el ambiente sobrenatural que envuelve las biografías de los protagonistas, muy presente también para el *homo religiosus* que vivió el clima de renovación católica y del sentimiento religioso que caracterizó al periodo postridentino.

La escenificación de los milagros y de lo maravilloso cristiano en la tradición teatral es herencia directa de los misterios y de las moralidades medievales (Couderc, 2008: 71). La comedia de santos, como hace notar Caro Baroja (1978: 101), se asoció muy pronto al desarrollo de la escenografía y de la tramoya, porque se pretende reproducir plásticamente parte de aquel elemento milagroso que es el más atractivo y significativo de la vida del santo. Como veremos al abordar el modo en que se construye la santidad en las comedias de nuestro corpus, lo milagroso se convierte en uno de los pilares básicos sobre el que se construye la caracterización de los protagonistas. No nos interesa en este punto adentrarnos en si el santo resulta ser un agente directo del milagro, un intercesor

¹⁷⁷ Sabemos que la primera representación de *San Segundo* se realizó en la catedral sobre unos tablados que, según documenta Arribas (2002: 19), fueron costeados por el Consistorio y el Cabildo de la ciudad. Al margen de esta primera representación, y aunque no tengamos noticias seguras de su representación en corrales, la factura de la obra revela que está pensada, como tantas otras comedias de santos, para un patio de comedias.

del poder divino o un mero beneficiario, en lo que sí repararemos aquí es en la escenificación de lo portentoso como método de atracción visual. Sin entrar ahora en las repercusiones ideológicas que implica la inclusión de los milagros en este tipo de comedias, pues, tan solo traeremos a colación las palabras de Axelle Guillausseau (2007: 13) en las que nos recuerda que los protestantes negaban los milagros ocurridos después de los tiempos bíblicos por parecerles similares a los de los dioses paganos. Es por esto que un grupo de obras como el que nos ocupa, donde once de las catorce que lo constituyen presenta algún tipo de acción milagrosa, adquiere pleno sentido en un contexto contrarreformista.

Dicho esto repararemos en las manifestaciones milagrosas que presenta nuestro segundo grupo de comedias empezando por los prodigios atribuidos en la trama al santo, y distinguiéndolas de las acciones maravillosas que incluyen señales del cielo o milagros de seres celestiales y divinos.

Las comedias escenifican milagros de naturaleza material, es decir, que atañen al cuerpo de los beneficiarios, como el que realiza Agustín restituyendo la pierna de palo al gobernador de Hipona; el de Diego, que salva a un niño de las llamas de un horno, el llevado a cabo por Jacinto, que devuelve la vista a un ciego y, por último, la resurrección de Napoleón, obrada por santo Domingo en la comedia de *San Jacinto*. Los dos últimos llevados a cabo exclusivamente por el trabajo actoral, mientras que los primeros necesitan de muy poco aparato o atrezo. Por otro lado, complementando a estos, encontramos milagros de naturaleza espiritual, y en esa categoría se encuentra la curación por contacto de Agustín a un loco de amor, por ejemplo. Algo más abundantes son los milagros que favorecen las necesidades de algunos de sus semejantes. La confianza de san Segundo en la providencia hace aparecer trigo en su vacío granero para socorrer a un anciano que no tiene con qué alimentar a sus hijos, del mismo modo que hacer surgir de la nada quinientos ducados con los que ayudar a una madre a casar a sus hijas, fenómenos estos que suceden fuera de las tablas. Excepto el milagro obrado por Isidro en el que para dar de beber a un sediento golpea el suelo y hace brotar una fuente (v. 1449 acot.), los milagros que hasta aquí hemos visto, si bien por la introducción de lo maravilloso podrían despertar la admiración, su escenificación no implica una gran complejidad técnica. Y lo mismo sucede con el resto de milagros que obran los protagonistas. El milagro que Jacinto realiza al hacer posible que un grupo de hombres cruce el río por encima de su capa; la ubicuidad de Antonio, lograda por medio del diálogo; las apariciones *post mortem* de Catalina o

Isidro para terminar con la guerra por el papado en el caso de la primera y favorecer la victoria del rey Alfonso en la batalla de las Navas de Tolosa en el segundo; la exhibición de ciencia infusa del fraile lego Diego de Alcalá o la conversión que lleva a cabo de unos mendrugos de pan en un ramillete de flores para evitar ser sorprendido robando para los pobres, milagro este del que no tiene la exclusiva Diego. A propósito de esto, traemos a colación las palabras del canónigo cervantino en el tantas veces citado capítulo XLVIII de *Don Quijote*. En este pasaje puede leerse: «Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro!» (1996: 508). Y no andaba desencaminado el señor canónigo al señalar el préstamo de milagros entre santos que se producía en las comedias, y un ejemplo de ello lo encontramos, sin ser el único, en el aludido prodigio obrado por Diego, que también aparece atribuido a san Nicolás de Tolentino, o santa Cecilia, como bien señala Garasa en su aproximación a la comedia que Lope dedicó al santo (1960: 129). Ciertamente, como pone de manifiesto Réau (2008: 415) el repertorio de milagros, en la materia hagiográfica, revela una importante falta de imaginación, «los hagiógrafos disponen de una colección de milagros comodín que atribuyen (...) a todos los santos del calendario porque lo exige el género». Así es común el repentino repique de campanas tras la muerte del santo, que suena sin que nadie lo ejecute (*San Diego, San Isidro, Nuestra Señora de Lapa*), la incorruptibilidad del cuerpo (*San Isidro*), la domesticación de animales (*San Gerónimo y San Antonio*), el ahorcamiento con salvación *in extremis* (*San Antonio y San Jerónimo*), acciones que también forman parte de la historia de san Nicolás de Tolentino o de san Eutropio.

Tras este breve inciso terminaremos aludiendo a uno de los milagros que se producen en *San Antonio*. La acotación concreta lo que sigue: «En este paso oyen truenos y relámpagos, y llueve y no se han de mojar los salteadores, y caen tres o dos rayos por su invención» (v. 488 acot). Lo más probable es que lo que la acotación pretende indicar es que se reproduce el sonido de la lluvia; el resto lo aporta el diálogo de los salteadores admirándose de no haber sido alcanzados por el agua.

En definitiva, los milagros ejecutados por los santos consisten en golpes de efecto que si bien causan sorpresa y admiración por su desconexión puntual con la realidad en la que se desarrolla mayoritariamente la acción, no suponen un extraordinario impacto visual y su representación no debía acarrear grandes dificultades técnicas.

Prácticamente hemos apurado los milagros que, atribuidos a los santos protagonistas, se escenifican en este grupo de obras. El texto secundario indica que los fenómenos milagrosos no son muy numerosos ni complejos y lo que restaría por anotar son una serie de matizaciones que a continuación exponemos. En primer término, siguiendo la convención del género hagiográfico, el santo suele adelgazar su poder atribuyendo el fenómeno a Dios o la Virgen, de este modo ejemplifica su modestia y establece la jerarquía celestial (la insistencia en las comedias de que su persona es tan solo un mediador de la divinidad constituye un leitmotiv). En segundo término, como también es común en la tradición, las comedias hacen acopio de los llamados milagros in vivo y los denominados *post mortem*. Estos últimos se vinculan únicamente con el grupo de santos contemporáneos: de los seis protagonistas de este grupo, Diego, Isidro, Catalina y Jacinto autentifican su santidad con actos o apariciones después de su muerte. En tercer lugar debemos señalar que son varias las comedias en que a los milagros representados se le suma una relación de milagros que el santo ha obrado, pero que no se representan. En estos casos los dramaturgos optan por poner en boca de otros personajes aquellos prodigios que el público desconoce y que completan el mosaico de las acciones milagrosas. Un cuarto y último aspecto en el que nos detendremos es en el relacionado con el número de obras milagrosas atribuibles a los protagonistas en las obras. De entre los santos contemporáneos del corpus, la comedia de *San Diego, San Isidro y San Jacinto* resultan las más pródigas. Llama la atención, en este sentido, que sean estos santos precisamente los más estrechamente vinculados a un proceso de canonización. Agustín Redondo apunta que, a partir de 1570, el culto a los santos está relacionado muchas veces a un territorio que implica el reconocimiento de la santidad por la comunidad, cuya veneración ha conducido muchas veces a un proceso de canonización (2007: 303). En el caso de la comedia escrita por Remón, ya lo hemos mencionado, existen pruebas documentales que relacionan la composición de la comedia con la canonización del santo de Cracovia en 1594. Sin embargo no deja de resultar muy interesante cómo el dramaturgo aprovecha diversos pasajes de la obra para promocionar la canonización de un santo madrileño como Isidro labrador, que tuvo lugar en 1622 (vv. 871-801, 1096). Significativas resultan las autorizadas palabras del rey Alfonso X, que explicitan el deseo promocionar al futuro patrón de Madrid: «De canonizar tratemos / a Isidro en modo sucinto, / pues de este nuevo Jacinto / lo que hace Polonia vemos» (vv. 2688- 91). La composición de la comedia de *San Isidro* se orienta por idénticos propósitos; al final de

esta, y reproduciendo un documento legal que combina prosa y verso, un escribano lee ante varios personajes entre los que se encuentra el alcalde, una lista con los milagros efectuados por Isidro:

ESCRIBANO	Primeramente, el glorioso Isidro resucitó un muerto de la parroquia de San Andrés. <i>Ítem</i> , o intercesión del glorioso Isidro, habló una mujer muda. <i>Ítem</i> , por intercesión del glorioso Isidro, cobraron vista dos ciegos, más otro ciego, más otro ciego, más otro ciego, más otro ciego, más otro ciego...
ALCALDE	¿Cuántos son por todos?
ESCRIBANO	Veinte ciegos. <i>Ítem</i> , por intercesión del glorioso Isidro, sanaron cuatro perláticos. <i>Ítem</i> , por intercesión del glorioso Isidro, tuvieron hijos dos mujeres estériles.
ALCALDE	A pro es la información para que instancias hagamos en lo que ya deseamos que es su canonización; y el cuerpo toller se pueda de tierra en somo un altar.

Todavía quedaban algunos años hasta que el santo labrador fuese rescatado de la oscuridad medieval como patrón y fuese canonizado en 1622, en cuyo proceso tuvo una destacada participación Lope de Vega (Carlos Varona, 2008: 182).

En cambio en la comedia dedicada a Diego de Alcalá no se encuentra ninguna alusión a su canonización, pese a que, al igual que *San Jacinto* y *San Diego*, es uno de los santos que más milagros realiza, prueba de su mediación con Dios que autentifica su santidad. Las acciones milagrosas, tal como sostiene Aragües (2007: 286), valen tanto como los sermones que normalmente las acompañan, y esta idea es la que verbaliza uno de los salteadores convertidos en la comedia de *San Antonio* que se dirige al franciscano en estos términos: «que si convertirnos quieres / esta solo que ahora has hecho / nos hizo tanto provecho / como lo que nos dijeres» (vv. 522-25).

La relativa escasez de milagros obrados por los santos y la sencillez que su escenificación contrasta con la cumplida presencia de escenas en las que las señales del cielo o actos extraordinarios pergeñados por la divinidad introducen en las comedias una potente sugestión visual y sonora. Agustín Redondo (2007: 304) afirma que el modelo de

santidad propuesto tras la clausura del Concilio de Trento indujo a limitar la profusión de milagros que figuran en la *Leyenda dorada* para ajustarse al complejo sistema jurídico y procesal dictado por Roma. Ese sistema, en opinión de Aragües (2007: 279), propició la construcción de un modelo de santidad más fácilmente imitable y acorde a las experiencias vitales del cristiano. Es probable que los dramaturgos de nuestro corpus decidieran descargar a los protagonistas de sus comedias de una buena parte de acciones milagrosas y trasladasen estas a las más altas jerarquías celestiales. De este modo se aproximaban más al modelo en construcción a la vez que satisfacían la demanda popular de lo maravilloso en escena. El modo en que podría representarse lo sobrenatural divino en este segundo grupo de comedias será lo que nos ocupará en las páginas que siguen.

Los milagros que hay que atribuir a la acción del cielo no resultan mucho más espectaculares que los obrados por los santos. Véase, por ejemplo, la siguiente acotación extraída de *San Isidro* en la que el protagonista se ve favorecido por el cielo: «Sale corriendo el viejo a hacer el hurto y el molinero, y sacan trigo en las faldas y pensando que lo echan en sus costales, lo echan en los de los ángeles» (v. 793 acot.), o los estigmas de Catalina, señal del cielo cuya figuración preocupa al dramaturgo, según se desprende de la indicación que hace: «Ha de tener puestas Santa Catalina las llagas en las manos sin que se vean curiosamente hechas» (v. 1554 acot.) o, por concluir con los ejemplos, la resurrección de un muerto que exime al padre de san Antonio de la falsa acusación que sufre (v. 986 acot.). En definitiva, y haciendo nuestra la afirmación de Dassbach (1997: 107), si bien los milagros propiamente dichos representan un mayor poder sobrenatural, cuando se trata de presentarlos en escena, no tienden a resultar tan espectaculares como, por ejemplo, las apariencias o las levitaciones.

Efectivamente, una de las manifestaciones de lo sobrenatural más frecuentes en las comedias, y más espectaculares que la escenificación de milagros, son las apariciones e intervenciones de personajes sagrados, ángeles y demonios. Estos irrumpen en escena de dos modos. El primero de ellos no requiere ninguna clase de tramoya y se desarrolla, si hacemos caso a las acotaciones, en un nivel inferior. Ejemplo acabado de ello lo encontramos en *El católico español*, que no recurre en ningún caso al espacio vertical. La aparición de la Virgen que se postra ante un clérigo en señal de humildad se produce por uno de los laterales, si bien tanto la salida como la entrada del personaje van acompañadas de música (v. 1504 acot.). Y otro tanto ocurre con la aparición de un demonio en la

comedia de *San Jacinto* (v. 100 acot.). No abundaremos en más muestras de este tipo de apariciones puesto que no aportan reseñables ingredientes espectaculares.

El segundo procedimiento, en cambio, sí produce una buena dosis de efectismo al emplear un plano elevado que exige, además, el uso de tramoyas. La comedia de *Santa Catalina* resulta paradigmática en este sentido. La utilización de la dimensión vertical queda constatada por numerosas acotaciones que permiten visibilizar el éxtasis de Catalina: «Vanse todos riñendo y descúbrese Cristo en el trono y María. Quédase Catalina elevada hasta que sale su Hermano» (v. 160 acot.); «Salen la Madre y Hermano y fray Raimundo, y ella está de rodillas elevada» (v. 1546 acot.); «Ábrese el trono y aparece Cristo y su Madre, y Catalina se eleva y toca la música» (v. 683 acot.). Esta última acotación menciona un elemento de raigambre medieval extremadamente habitual en otras comedias, el trono, pero este puede aparecer, según los casos, en el tablado o, como en *Santa Catalina*, en un nivel superior. Las siguientes indicaciones escénicas no dejan lugar a dudas de que la realidad dramática de esta comedia recurre continuamente a un movimiento vertical y un nivel elevado reservado a la divinidad: «Suenan la música y bajan juntos María y Cristo, y Catalina elevada mirándolos como bajan» (v. 707 acot.); «Suenan la música y vase poco a poco subiendo la peana y quédase Catalina elevada mirando cómo suben Cristo y su Madre, y ciérrase el trono o cortina y salen su Padre y Madre de santa Catalina, y hállanla elevada mirando al trono» (v. 559 acot.). Estas acotaciones apuntan a un canal o tramoya doble, que se emplearía, como en este caso, para el ascenso y descenso de un grupo de personajes (Ruano de la Haza, 2000: 257), y a un tercer mecanismo que mantendría elevada a Catalina, con el consiguiente efecto espectacular que refuerza la representación de la elevación espiritual de la santa. El uso de este tipo de tramoyas, como afirma Lara Garrido (1989: 112), posibilita la ilusión de un espacio sobrenatural absoluto, en el cual el plano divino invade el humano y viceversa. Otro interesante ejemplo de este procedimiento lo encontramos en *San Jacinto*. Remón reserva hasta los últimos pasos de una comedia de gran cromatismo simbólico y recreo sensorial el empleo del espacio vertical, pero lo hace no sin intención para provocar el mayor impacto posible. La siguiente acotación no tiene desperdicio en este sentido:

En diciendo Gloria patri ábrese una nube grande llena de gloria, aparece una escalera de oro por ella subiendo una procesión de ángeles con arpas, Nuestra Señora de la mano con san Jacinto con hábito lleno de estrellas, una palma en la mano y en ella dos guirnaldas. San Estanislao vestido de obispo al pie de la nube, y habla con el obispo Juan Prandecta. Habrá música al descubrir la nube. Cantan los ángeles (v. 2451 acot.)

Por primera vez en la obra y tras la muerte del santo, como colofón apoteósico, el dramaturgo recurre a la música coral y a una ornamentada nube de grandes dimensiones que ha de albergar a un nutrido grupo de personajes. Semejante maniobra aparece reservada también al óbito de *San Diego* y *San Isidro*. En la primera se emplea igualmente la doble tramoya que acompaña al objeto que representa el alma del santo: «Expira y al punto tocarán la música, y táñense las campanas, y comenzará a subir el ánima del santo, y a los lados san Francisco y san Antonio, y ellos con sus insignias fijadas hacia donde están los frailes que estarán elevados» (v. 2397 acot.). Con la variación de que en *San Isidro* se trata de la exhumación del cuerpo incorrupto del santo, el anónimo dramaturgo restringe el espacio vertical para el final ensalzamiento del protagonista. Las dos últimas acotaciones de la comedia rezan del siguiente modo: «Suenan música y se abre la sepultura, y alzárale una peña como está echado con vestido de labrador» (v. 2545 acot.); «Ha de haber una lámpara como que allí es la iglesia, y por un artificio baja fuego que la enciende, que con que sea la mecha muy gorda y no haya hecho sino matarse por el mismo humo y, sin que se vea, bajará el fuego» (v. 2562 acot.). Aunque los finales de estas dos obras no alcancen la cota de espectacularidad de *San Jacinto*, lo interesante en todas ellas es que los dramaturgos aguardan hasta el final de la obra para concluir de esa manera. El desenlace por medio de un cuadro solemne en el que se conjugan diversos recursos escenográficos para glorificar plásticamente al santo resulta una práctica habitual en las comedias hagiográficas escritas a partir de 1610 (Sirera, 1991: 73). Como se ve en estos casos y en otros que veremos, esta marca del género está ya presente en algunas de las obras de nuestro corpus.

Aunque menos impactante, tanto en su forma como en su inserción en el desarrollo de la acción, encontramos otra nube en la comedia de *San Segundo* en la que aparece Santiago con su báculo de obispo (v. 2434 acot.) y el santo sube «por invención» hasta tocar el simbólico objeto (v. 2446 acot.). También en la comedia de *San Agustín*, el anónimo dramaturgo incluye la elevación de la madre del santo de Hipona, en esta ocasión sobre una silla: «Toca la música y elévase santa Mónica en la silla un rato» (v. 1773 acot.).

El uso de este tipo de maquinaria no es gratuito en estas comedias, sino funcional, y forma además parte integrante de la ideología y el mensaje que pretenden transmitir, esto es, la revelación de entidades superiores y espirituales, la victoria sobre la tentación y la muerte, y la proximidad entre la divinidad y el santo.

En la misma línea intencional que la utilización del espacio vertical por medio de tramoyas, se encuentra uno de los recursos escenográficos más habituales y admirables del género, y, como se verá, con una fuerte presencia en el grupo de comedias que nos ocupa. La ocultación, develamiento y cierre de las apariencias consiguen crear una nueva perspectiva espacial, modifican el espacio y lo diferencian del espacio central (Lara Garrido, 1989: 114). Consisten en recursos que sorprenden, impactan, instruyen y admiran al espectador, y lo consiguen en primer término rompiendo los límites de lo natural al poner ante sus ojos escenas que, con mayor o menor dinamismo, dejan una fuerte impronta en su sensibilidad. Aunque como bien ilustra Ruano de la Haza (2000: 229-31), no todas las apariencias eran de tipo religioso, el número de apariencias de corte religioso en nuestro corpus, como cabía esperar, supera con creces al de apariencias de otra índole. De nuevo *El católico español*, como ya hemos mencionado en otro lugar, una comedia que solo adquiere carta de naturaleza hagiográfica en la última de sus jornadas, nos ofrece un excelente ejemplo de apariencia profana: «Suenan música y descubren un ídolo, e híncanse de rodillas, y habrá un brasero con encienso y desangrase *el rey* y cae en las brasas» (*San Jacinto*, v. 1767 acot.); «Descubren al padre degollado en su invención y él se espanta, y en el suelo está un plato de sal junto a la cabeza, y los tres capitanes con las espadas desnudas apuntando al pecho del mozo sin hablar» (*El católico español*, v. 216 acot.). Esta última acotación relaciona esta escena con la tragedia del horror y presenta un efecto especial de los más populares, en opinión de Ruano de la Haza (2000: 313), el de la cabeza cortada. Para el investigador se trataba de cabezas de cartón recubiertas con cuero pintado que, sin duda, producirían un fuerte impacto. También *San Jacinto*, curiosamente la otra obra atribuida a Alonso Remón junto a *El católico español*, ofrece un ejemplo de apariencia pagana: «Suenan música y descubren un ídolo, e híncanse de rodillas, y habrá un brasero con encienso y desangrase el rey y cae en las brasas» (v. 1767 acot.). A esta acotación le sigue otra que señala: «Dice una voz de dentro como que habla el ídolo» (v. 1779 acot.). El recurso de que un actor, tras la estatua o desde dentro del vestuario, presta su voz al ídolo, era muy habitual en las comedias. Ilustraremos estos con una acotación extraída de *San Jacinto*: «Detrás de la imagen de Nuestra Señora ha de haber una mujer que al tiempo que se va san Jacinto ha de hablar» (v. 2193 acot.). En *San Segundo*, la comedia lopesca, encontramos una interesante acotación: «Descúbrese un estatua o ídolo que habla, o sea una mujer vestida, y aparezca sobre un altar, y corran una cortina» (v. 1620 acot.). Esta última no deja lugar a duda de que es una actriz la que

representa a la estatua. Afirma Gallego Roca (1989, 113) que Lope, pese a su aversión hacia el uso indiscriminado del pescante y de las apariencias, reconocía la utilidad de tales efectos en tanto eran muy apreciados por el público. La comedia de *San Segundo*, como se está comprobando, no renuncia al empleo de tramoya y apariciones en busca de efectos que impresionen, de hecho es una de las que más acotaciones que implican efectos espectaculares contiene.

Para terminar con las apariciones ajenas a la esfera religiosa, hay que mencionar la siguiente acotación inserta en *San Antonio*: «Aparecen los peces y animales, y aves y fieras por su invención» (v. 1342 acot.). No sabemos con seguridad cómo se podía representar este efecto, porque si bien la indicación alude a una aparición, la siguiente acotación no menciona ninguna cortina que la cubra, sino una salida de los animales en los siguientes términos: «Échales la bendición y vanse las aves y animales y peces» (v. 1342 acot.). En este caso podría tratarse del mecanismo empleado en los teatros comerciales que simulaban olas del mar habitadas por peces, acompañado de actores disfrazados de animales.

Como hemos mencionado, el número de apariencias paganas en el corpus es mucho más reducido que el de las religiosas, y al cotejar ambos apreciamos un interesante aspecto: excepto la apariencia aducida de *San Jacinto*, las siete apariciones paganas que hemos encontrado no contienen ningún elemento musical. En cambio, la mayor parte de apariciones sacras, un total de veintiséis, indican música.

La música refuerza el efecto sobrenatural y contribuye a romper el efecto de realidad que reproduce el espacio escénico; bien da paso a las aperturas y cierres de un trono 1) «Ábrese el trono y aparece Cristo y su Madre y Catalina se eleva y toca la música» (*Santa Catalina*, v. 683 acot.), «Descúbrase tocando música un trono y aparece un Cristo crucificado y Dios padre sosteniendo la cruz en forma de Trinidad, y humíllase el santo» (*El católico español*, v. 1787 acot.), 2) bien precede a sencillas apariciones de la divinidad: «Suenan la música y aparece Nuestra Señora» (*Santa Catalina*, v. 1903 acot.), «Suenan música y aparecese Cristo como niño a san Antonio» (*San Antonio*, v. 776 acot.), «Tócase música y parece una figura de Cristo en forma de la humildad» (*San Agustín*, v. 1052 acot.). Obsérvese que Cristo no solo aparece en visiones gloriosas, sino también como un personaje más. Garasa (1960: 124-26) ilustra muchas apariciones humanas de Cristo en las obras lopescas, y a propósito de estas, afirma: «en esos instantes en que Cristo aparecía en escena el teatro recobraba de pronto su origen religioso» 3) bien

introduce cortes en los que aparecen los mismos protagonistas o figuras celestiales, pero adornados con accesorios, emblemas o vestuario específico que enriquece el componente conceptual y simbólico de la escena. Este tipo de apariciones son mucho más abundantes: «Suena música y aparece Nuestra Señora con un silicio de san Ambrosio en la mano y una hebra de seda colorada en la otra» (*El católico español*, v. 1504 acot.), «Discubren los santos y suena música, y híncase de rodillas y cierran el velo en acabando la música» (*San Antonio*, v. 129 acot.), «Toca la música y parecen dos ángeles con un cartón y en él esta letra escrita que lee Agustino» (*San Agustín*, v. 2816 acot.), «Tócase música y parece una figura de Cristo en forma de la humildad» (*San Agustín*, v. 1052 acot.), «Suena la música y aparece Catalina en lo alto vestida de monja y una corona de espinas en la cabeza y un Cristo en la mano izquierda y un corazón en la derecha» (*Santa Catalina*, v. 2162 acot.). Los ejemplos aportados y las numerosas acotaciones que hacen referencia al empleo de la música en estas comedias reflejan la importancia que la música adquiere en estas obras: el anuncio de entidades sagradas o divinas, la intensificación de la expiración del santo, el presagio de una apariencia o el acompañamiento de elevaciones y éxtasis serían algunas de las funciones de la música de este grupo de obras más significativas, entre las que destaca sobremanera la comedia de *San Jacinto*, con empleo de música coral, como ya se ha advertido.

En cuanto a la complejidad de las apariencias se refiere, conviene detenerse en *San Agustín*, una de las comedias más espectaculares de todo el grupo que presenta acotaciones como las que siguen: «Toca la música y en el lugar que estará hecho para ello parece Agustino hincado de rodillas y a un lado un Cristo que le echa sangre del costado en los labios, y al otro lado la madre de Dios que le echa del pecho leche» (v. 2432 acot.); «Toca la música y descubren a Agustino en un tabernáculo abrazado al pie de un Cristo y a la Herejía echada a sus pies» (v. 2872, acot.); «Estará hecha una forma de mar y agora parece un niño nazareno sentado a la orilla echando agua con la una en una concha que tiene en la otra» (v. 2302 acot.). Todas ellas suponen una especie de cuadro o *tableau vivant* en las que no se especifica el lugar en que se mostraría (en los corredores o en el vestuario), pero sí que se trata de escenas que, en un primer momento fijas, adquieren movimiento pasado el momento álgido, es decir, por ejemplo, en la última acotación que hemos reproducido, *San Agustín* mantiene un diálogo con el niño en torno al misterio de la Trinidad. No hemos encontrado ninguna acotación en la que parezca evidente que se trata de una apariencia formada por una pintura, ni si quiera la siguiente acotación de *San*

Jacinto apunta a ello, puesto que tras ella María conversa con el santo: «Suenan música y aparece Nuestra Señora cercada de ángeles sobre el altar de la manera que se pinta que sube al cielo» (v. 1683 acot.).

Esta última acotación nos servirá de puente para abordar con especial atención aquellas apariencias que se escenifican en el tramo final de la comedia y que, ya lo adelantamos, los dramaturgos ubican en altares o sepulcros. Sirvan como muestra las siguientes indicaciones:

- Descubre el sepulcro con mucho ornato (*San Diego*, v. 2513 acot.).
- Suenan música y se abre la sepultura, y alzárale una peña como está echado con vestido de labrador (*San Isidro*, v. 2545 acot.).
- Suenan música y tómanle en hombros, y en un entierro que habrá como altar, le meten y cubren con una cortina (*San Isidro*, v. 2574 acot.).
- Empieza a llorar san Jacinto. Habrá dos altares, en el uno una custodia y en el otro Nuestra Señora (*San Jacinto*, v. 2160 acot.).
- Híncase de rodillas suenan música descúbrese un sepulcro y en él aparecen tres luces y prosigue (*San Jacinto*, v. 2550 acot.).
- Cubren el altar donde ha de estar un velo puesto y quedan todos admirados y suena la música (*Santa Catalina*, v. 2182 acot.).

Casi todas las acotaciones hacen referencia a la muerte del santo, e independientemente de la condición de este, tanto si son de condición humilde o no, su muerte se ofrece como culminación de la comedia, con la excepción de *San Isidro* y *Santa Catalina*, que, por así decirlo, mantienen un protagonismo *post mortem*. No obstante, el impacto visual de estas apariencias es variable, sencillo y, en el mayor de los casos, indeterminado. Incluye «ornato», provoca «admiración» e incorpora «tres luces», único caso este en el que encontramos luz artificial como parte de los recursos escénicos, fuera de las hachas que acompañan en las varias procesiones que se representan en nuestro corpus. Ruano de la Haza (2000: 266), a partir de acotaciones muy semejantes a esta, deduce que se emplearían velas o hachas que iluminasen las apariencias con cierta profundidad. En este caso, al tratarse del sepulcro que un ermitaño contempla en éxtasis, la luz no solo tendría la función práctica de facilitar la visión al público, sino también la de representar, como el mismo personaje especifica, su vínculo con la Virgen, su condición de doctor santo y su disposición al martirio (vv. 2558-62).

Incurriríamos en un error si redujéramos la espectacularidad de los desenlaces de las comedias a las apariciones que en ellas se hallan, pues al decorado, el vestuario, las

tramoyas y los efectos sonoros que forman parte de estas tenemos que añadir otro tipo de movimientos o juegos escénicos que completan la espectacularidad de la obra.

En el último tercio del siglo XVI resulta perceptible un cambio en la iconografía funeraria con relación al Renacimiento, por el cual la tumba cobra carácter de aviso a los vivos y de invitación a la meditación sobre el destino mortal del hombre sobre la propia muerte (Bouza Álvarez, 1990: 379). Los santos de las comedias suponen un modelo de imitación, y la escenificación de una escena tan importante como es el tránsito de la vida a la muerte es prácticamente ineludible. Al margen de las numerosas recomendaciones, consejos y encomiendas que el santo dirige a sus fieles, lo que aquí nos interesa es ver por qué medios, además de los ya vistos, los autores consiguen despertar o reforzar la devoción popular por el santo. Ya hemos visto los que tienen que ver con las manifestaciones de lo sobrenatural, pero la aparición de un nutrido grupo de personajes sobre el escenario, formando parte de la procesión en que se traslada el cuerpo del santo o la multitud que acude a venerar sus restos constituyen, asimismo, interesantes efectos visuales. No obstante, en algunos casos, por ejemplo en *San Diego*, queda fuera de escena el despojo al que está siendo sometido el cuerpo del santo por parte de una caterva de gente (vv. 2420-27), aunque la siguiente escena la protagonizan algunos de los que han convertido en reliquias el ropaje del santo. El dramaturgo aquí reserva el impacto final al milagro *post mortem* que Diego ejecuta desde su ornamentado sepulcro, muy sencillo de representar pues se trata de elevar la mano y ceder el rosco de pan a su superior. Prodigio que refuerza su poder y que, al tiempo, constituye una potente muestra de humildad, pues solo el santo accede a soltar la rosca cuando se lo ordena «so pena de inobediencia» (v. 2578). A San Segundo lo sacan un número indeterminado de personajes y «pónenle sobre una alfombra de rodillas, y trae uno una cruz» (v. 2810 acot), tras la muerte de este «Salen cuatro con hachas, y sentado en la silla llevarán en procesión el cuerpo» (v. 2924 acot.).

Más sencilla es todavía, la escenificación de la muerte de *San Antonio*, tras la cual, cuatro ciudadanos con hachas salen a por el cuerpo (v. 1510 acot.). La multitud, la procesión y la honra del cuerpo santo es solo aludida en los últimos versos de la obra. Anne Teulade (2008: 92) considera que las comedias hagiográficas (una vez consolidado el género) siempre culminan con una celebración pública y muy teatralizada de la santidad. Como se comprobará, las últimas escenas de *San Agustín*, *San Segundo*, *San Jacinto* y *El católico español* están mucho más habitadas que las que acabamos de ver y concluyen con una procesión.

Poco antes del óbito de *San Agustín* el texto presenta acotaciones que dan cuenta de movimientos escénicos de gran teatralidad: «Muere Agustino y toca la música, y tómanle en hombros los dos Estudiantes canónigos y Navigio y Faustino y, antes que la música cese, salen el rey Gracerico e Isidoro y toda su gente e Inocencio» (v. 2832 acot.); «Salen Navigio y Faustino y los dos estudiantes canónigos y arrodíllanse al rey» (v. 2868 acot.); «Tocan la música y llega a besarle el pie el rey y por su orden todos, y cierran el tabernáculo» (v. 2908 acot.). En *San Segundo* Lope de Vega demuestra su querencia por presentar escenas colectivas. Una de carácter popular y con color local –«Salen todos los que pudieren, mujeres y hombres, con guitarras, sonajas y adufes, y romanos, y guirnaldas, y señaladamente Erastro, sacerdote, y Tancredo, Vandalino y Clórida» (v. 1717 acot.)– otras, en cambio, más de índole sagrada, «Salen todos los que puedan, Segundo, Torcato, Indalecio y Cecilio, y dicen: ¡Vivan Segundo y Torcato!» (v. 1869 acot.). En la escena final de la comedia dos acotaciones nos informan de que un número indefinido de personajes llevan en procesión el cuerpo de Segundo (vv. 2810, 2923 acot.).

Las acotaciones explícitas de *San Jacinto*, como venimos diciendo, nos informan de la sobresaliente espectacularidad que caracteriza esta pieza: referencias a utilería, vestido, música coral, danza y elementos escenográficos se ensamblan para constituir una de las obras más ricas desde el punto de vista que nos atañe. También en este caso la muerte del santo aparece ritualizada. Precedida, no sin intención que alivie el dramatismo de lo que a continuación va a suceder, de una escena de distensión musical y popular, comienza el principio del fin de Jacinto, y al escenario van sacando insignias de la fe como una cruz, una calavera, además de ceniza que los personajes esparcen por el tablado a modo de lecho del santo (v. 2331 acot, v. 2363 acot.). Jacinto muere entonando plegarias en latín. A las escenas en que los frailes se hincan de rodillas y se despiden de Jacinto uno por uno, sigue una acción paralela a la muerte del santo, pero fuertemente imbricada con ella, como es el recibimiento de la noticia de su muerte por parte de otros personajes situados en diversos espacios escénicos. El obispo, Jan Prandota, y el público con él, es testigo de la ascensión de Jacinto hasta una nube con una escala de oro por la que transita una procesión de ángeles y la Virgen, que incluye música coral (v. 2451 acot.); una monja dominicana contempla, mientras está elevada, una nube repleta de ángeles y a la Virgen conduciendo a san Jacinto de la mano hasta un procesión mientras canta versos en latín (v. 2513) y, no menos significativa es la aparición del sepulcro iluminado que acabamos de mencionar (v. 2550 acot.). La comedia no termina ahí, sino que lo hace con una

exposición de las excelencias de Jacinto y una reivindicación en boca del rey para que también se canonicen a Isidro Labrador. La procesión de ángeles que se produce al final de la obra no es la única que en ella figura. La primera acotación de *San Jacinto* da indicaciones en este sentido y en ella se aprecia el mismo carácter ceremonial que en las que acabamos de reproducir:

Habiendo dicho la loa que se sigue, se da principio sonando música y saliendo por la una parte acompañamiento a modo de procesión con cruz y pendón y cera y unos como diáconos con almáticas. Llevará santo Domingo una imagen de Nuestra Señora, que estaba en Santa María trastiverita, incensando, y detrás el cardenal Estefano de Fosanova, el cardenal Nicolás, tusculano, y el cardenal Hugolino, ostiense, Ivon, obispo de Cracovia y santo Domingo llorando descalzo y los ojos en la imagen. A este tiempo asoman por la otra parte a recibirlos tres o cuatro monjas del mismo hábito, una detrás, como perlada, hincarse de rodillas a adorar a la imagen, y tocará la música, y cantará Regina caeli, y luego se entrarán.

Todavía inserta Remón una tercera procesión, aunque solo como sugerencia prescindible para el tronco de la acción: «Si quieren saldrá una procesión y con ella el santo con la villa, y será mejor, y si no se entrarán. Sale el demonio» (v. 1538 acot).

Por su parte, *El Católico español* concluye con una procesión que acompaña el féretro del protagonista. Obsérvese si no la siguiente acotación: «Éntranse todos. Saldrá un enterramiento con mucha orden y salgan todos los que hubiere en el vestuario. Saldrán los parientes vestidos de luto y el arzobispo de Milán. Detrás de todos irá un criado, en una fuente el testamento con un tafetán» (v. 1919 acot.).

Sin que se escenifique la ceremonia, *San Agustín* ofrece una interesante escena multitudinaria y colorista en la que el santo y su hijo regresan después de haber sido bautizados:

Tocan la música y salen muchos criados con fuentes de plata, aguamaniles y salero, y Mónica con Teodato, niño, vestido de blanco y una guirnalda en la cabeza y una vela en la mano, y el emperador Teodosio y el obispo Ambrosio sacan en medio echado el hábito negro con vela en la mano y guirnalda en la cabeza. (v. 1256 acot.)

Afirma Couderc que, dado que el poeta dramático busca transmitir un sentimiento religioso al público, muchas escenas del teatro sacro lindan con lo paralitúrgico (2008: 69). Así es, como hemos visto, en estas comedias confluyen teatro y liturgia de forma natural; las obras dramáticas formaban parte de un intento de popularización de la santidad. La dramatización de procesiones, ritos y celebraciones

piadosas no son ajenas a las manifestaciones externas de la piedad que tanto rechazaban erasmistas y reformadores, inclinados más bien a una interiorización de la devoción. La Iglesia Católica, por contra, promoverá este tipo de expresiones en la época postconciliar (Bouza Álvarez, 1990: 42), y las comedias de santos contribuyen a estas demostraciones públicas desde la retórica de la imagen teatral.

Las obras que conforman nuestro corpus constituyen una urdimbre ideológica muy sólida. Desde ese punto de vista son obras muy cerradas, de una sola pieza, que no presentan fisuras que permitan interpretar de manera unívoca el mensaje. Por esa razón forma parte del decorado ideológico de las comedias la tajante división entre el bien y el mal. Una de las manifestaciones más claras de esa dicotomía se refleja en la lista de personajes, intervenciones angélicas y diabólicas, junto a numerosos personajes alegóricos, circulan en las comedias ayudando u obstaculizando el camino a la santidad del protagonista. La aparición de estos personajes sobrenaturales o conceptuales supone las más de las veces cuotas de vistosidad escénica. Tal es el caso de la comedia de *San Segundo*, en la que dos apariciones del demonio indican el empleo del popular bofetón: «Descúbrenle y aparece Diana en tramoya, detrás de la cual está un demonio con fuego, y saca Torcato una cruz» (v. 1941 acot.), «En dando vuelta la tramoya salga el demonio y diga» (v. 1946 acot.). El uso de esta tramoya, también para una mutación del demonio, la hallamos en *San Isidro* «Vuélvese una tramoya en que parece el demonio transformado de labrador, y sale Isidro» (v. 1366 acot.), donde se hace desaparecer al santo por un procedimiento similar: «Desaparece con una tramoya que ha de haber en el monte sin que se eche de ver» (v. 2468 acot.). Otra manifestaciones de Lucifer que requiere algún efecto visual es la que figura en *Santa Catalina*: «Vase Raimundo y asoma fuego como que se quema Roma, y sale Lucifer» (v. 1694 acot.). Ruano de la Haza (2000: 318) no es muy explícito a la hora de describir cómo se reproducían las llamas en escena, y se basa en una acotación de *El caballero del sacramento* en la que Lope especifica que las llamas que aparecen en la cabeza de uno de los personajes se figuren con «aguardiente de quinta esencia». No creemos que se pueda extender a todos los casos, ni mucho menos. En la indicación que hemos recogido, así como en la que a continuación reproducimos se debía de proceder de distinto modo: «Aquí echa leña y por dentro estopas que arda[n] y sale la vecina» (*San Diego*, v. 1200 acot.), «Ha de haber una lámpara como que allí es la iglesia, y por un artificio baja fuego que la enciende, que con que sea la mecha muy gorda y no

haya hecho sino matarse por el mismo humo y, sin que se vea, bajará el fuego» (San Isidro, v. 2563 acot.).

Con respecto a las figuras alegóricas, son destacables la representación de Idolatría con ropa de imágenes de oro pintada (*San Segundo*, v. 2065 acot.) y la de la Herejía en *San Agustín*: «Vanse y sale la Herejía, que es una furia, puesta una venda negra en los ojos, llevando por fuerza a Agustino de la mano vendados los ojos» (v. 892 acot.), elemento de atrezo fundamental que produce un interesante juego escénico con una venda que, más adelante, el personaje de la Verdad quitará de los ojos de Agustín para representar el abandono del maniqueísmo y la conversión del futuro santo (v. 934 acot.).

Las apariciones de ángeles se concentran normalmente en los momentos climáticos, es decir, en la apoteosis final acompañando al santo en la consecución de la gloria. Ya hemos visto algunos ejemplos a propósito de otros aspectos y no abundaremos de nuevo en ello. De manera mucho menos efectista, no son raros los casos en que una criatura angelical sale a escena como instrumento de los milagros que efectúa el santo. En *San Diego*, por ejemplo, un ángel sale a proveerle de comida: «(...) y les pone un paño con un pan y un pez» (v. 1028 acot.); en *San Isidro* los ángeles logran que los ladrones de trigo no consigan pertrechar su robo: «Sale corriendo el viejo a hacer el hurto y el molinero, y sacan trigo en las faldas y pensando que lo echan en sus costales, lo echan en los de los ángeles» (v. 793 acot.); en *San Segundo* el ángel transmite un mensaje al santo celebrando su gloria «Quédase dormido y sale una inspiración del cielo en forma de ángel, y dice» (v. 2606) y en *San Antonio* un ángel sale a escena para avisar al compañero del santo de que este está próximo a su muerte (vv. 1285-86).

En ocasiones no es necesario que los personajes sobrenaturales aparezcan físicamente en escena, sino que son sus voces las que crean el efecto de sugestión en el público al introducir un efecto de misterio. Tan solo hemos hallado este recurso en dos obras: en *San Agustín* una voz desde lo alto recomienda al protagonista que lea el libro que acaba de caer desde el cielo (v. 1003 acot.) y en *San Jacinto* una voz desde dentro hace hablar a la estatua que se encuentra sobre el escenario (v. 1777 acot.). En opinión de Garasa (1960: 124) se trataría de «voces graves, de misteriosas resonancias, que estremecerían al público más desaprensivo».

Las comedias no abusan de los recursos relacionados con fenómenos atmosféricos, tanto en su vertiente visual como sonora. Solo en *San Antonio* encontramos una acotación que remite a una tempestad: «En este paso oyen truenos y relámpagos, y

llueve y no se han de mojar los salteadores, y caen tres o dos rayos por su invención» (v. 488 acot.). El sonido sería sencillito de reproducir y los rayos quizá fuesen recortes que, pintados, colgasen desde lo alto.

Tampoco abundan los efectos conseguidos por medio de agua. Un solo ejemplo lo hemos encontrado en *San Isidro*: «Diciendo estas coplas está dando con el agujijada y salta un chorro de agua y queda hecha como fuente» (v. 1449 acot.). Es difícil imaginar cómo se conseguiría esta emanación, no así el milagro que se produce en la misma comedia, y que la acotación dilucida en buena parte: «Levántase llorando y va a pasar el río y echa el manto sobre el artesón al agua y, echándolo, ha de correr una tabla que de dentro ha de estar echada, como antepuerta de molino, de modo que tenga firme el manto y pase a pie firme y enjuto y vuelva a correr el artificio, y la quite el manto, y quede el río como estaba» (v. 1791 acot.).

Otro tipo de invenciones empleadas en las comedias de este grupo, y sin apurar los ejemplos, son: la caída del templo que se menciona en *San Segundo* (v. 1949 acot.), que a decir del texto primario y una acotación previa se deduce que la tramoya que contenía la estatua de Diana, sinécdoque del templo que menciona la indicación, se desmorona (v. 1941 acot.); la conversión de una aldada con pedazos de pan en flores resulta difícil saber cómo se lograría (*San Diego*, 1458 acot.); la presentación en escena de un personaje que ha sobrevivido a un naufragio: «Vanse y sale Teodosio y Teodoro, y Teodosio como que sale de la mar desnudo y mojado» (*El católico español*, v. 512 acot.); o la aparición en escena de un asnillo (*San Isidro*, v. 654 acot.) el diminutivo quizá indica las escasas dimensiones del animal y su viable salida a escena, muy diferente al «perro de muestra» que sale al tablado en la misma comedia (v. 1429).

Muy habitual también son las impresiones conseguidas mediante la simulación de la sangre —en *San Jacinto* encontramos las muestras más significativas: una disciplina ensangrentada (v. 1255 acot.), un soldado lleno de sangre (v. 2112 acot.) y la imagen del rey desangrándose y desplomándose sobre unas brasas (v. 1767 acot.)— o la escenificación de la violencia, siempre espectacular, aunque en este grupo de obras con mucho menor protagonismo. El martirio de un compañero de san Segundo y la muerte de un grupo de personas bajo el derrumbamiento de un puente son narrados, así como sucede detrás del vestuario el martirio de Catalina y la flagelación de Jacinto. De una violencia más pulcra sería el intento de ahorcamiento de Toribia, la esposa de Isidro y el del padre de San Antonio. En ambos casos los santos evitan la muerte.

Como explica Anne Teulade (2012: 118), las obras religiosas de cuño francés son mucho más propensas a mostrar la sangre y la violencia que las españolas, escenas que, como ya hemos dicho, no tienen un excesivo protagonismo en este grupo de obras de espectacularidad amplia que venimos analizando. También Hess (1965: 59) señala la poca presencia de esta característica en el drama religioso, pese a ser elementos que podían agradar al público. A nuestro juicio, y siguiendo a Reyes Peña (2003: 754), a medida que las comedias se aproximan a la fórmula de la Comedia Nueva, van abandonando las escenas cruentas. Este grupo de obras parecen estar más próximas a esa propuesta dramática que las del primer grupo que hemos tratado.

Sobre el empleo de la música de carácter sagrado ya hemos realizado alguna consideración al abordar las apariciones espectaculares de las obras. Nos restaría en este punto, mencionar también la inclusión de otro tipo de efectos de sonido y el empleo de la música popular, si bien esta última no muy abundante dada la seriedad del asunto de las obras. En las dos comedias protagonizadas por santos de condición humilde como son *San Diego* y *San Isidro* aparecen indicaciones destinadas a crear un clima popular mediante la música. Melodías con tamboril y cascabeles amenizan la reunión del Concejo en los primeros pasos de *San Diego* (v. 320 acot.), la vela de unos pastores en la misma obra se produce al son de sonajas y panderos (v. 856 acot.), el pasaje humorístico entre dos pastores en *San Isidro* viene precedido por un son de guitarra (v. 1080 acot.). También en *San Jacinto* y en *San Segundo* encontramos acotaciones similares. Una de ellas la que precede a una escena festiva protagonizada por labradores en la que ha de haber instrumentos musicales varios y «grita de danza» (*San Jacinto*, v. 2287 acot.), la otra da pie a una suerte de desfile en el que se va a tener lugar un rito pagano: «Salen todos los que pudieren, mujeres y hombres, con guitarras, sonajas y adufes, y romanos, y guirnaldas, y señaladamente Erastro, sacerdote, y Tancredo, Vandalino y Clórida» (*San Segundo*, v. 1717 acot.).

El marcial empleo del sonido de cajas y trompetas en las escenas de guerra es una constante en muchas comedias, se utiliza en aquellas que se centran en la batalla de las Navas de Tolosa (*San Isidro*, v. 2037 acot.), en la que precede a la llegada de los soldados romanos en el *Católico español* (v. 60 acot.) o en *San Jacinto* acompañando al ejército tártaro (v. 1732 acot.). Junto a lo estrictamente musical, encontramos numerosos ejemplos de efectos sonoros que ambientan la acción de las obras, pero desde dentro, es decir, desde el interior del vestuario, lo que confiere a las obras una mayor profundidad

espacial: «grita como que aran», «grita de batalla» (*San Isidro*, vv. 1308, 2425 acot.), tocan «misa» o «campanas» (*San Diego*, vv. 308, 2397 acot.), para evitar la escena de violencia y sangre, los azotes de Catalina suenan desde dentro (v. 2018 acot.) o los cohetes que suenan simultáneamente a la desaparición de un ídolo en *San Jacinto* (v. 1783 acot.).

Para terminar con el presente apartado, revisaremos uno de los aspectos que si bien resultan menos espectaculares que los que acabamos de seriar, es de vital importancia para la plasticidad de las comedias, nos referimos al vestuario. Las acotaciones explícitas recogen cuantiosas indicaciones acerca del modo en que los personajes debían salir a escena, y son en esas observaciones en las que aquí repararemos. Con todo, la sola referencia a la condición de un personaje en una acotación –léase fraile dominico, pastor, lacayo o caballero– contenía suficiente información como para que el autor de comedias adjudicara el pertinente traje a los actores que lo debían representar.

En cuanto al número de acotaciones que aportan instrucciones sobre el vestuario sobresalen *El católico español*, *San Isidro*, *Santa Catalina* y *San Jacinto*; las cuatro comedias restantes, por tanto, las presentan en menor cantidad y con mayor esquematismo.

Muy funcionales e insertos en la tradición teatral son los atuendos de labradores, frailes, cazadores, emperadores o criados, que señalan muy claramente la posición social de los personajes. Este tipo de economía dramática la encontramos en acotaciones que introducen a presos caracterizados «con sus grillos y sus saltamarcas de lienzo y tocadores en la cabeza» (*El católico español*, v. 1136 acot.), estudiantes y catedráticos (*San Agustín*, v. 17 acot.), criados portadores de alforjas y bota (*San Diego*, v. 517 acot.) o labradores con sus agujadas (*San Isidro*, v. 1324 acot.), pero las que más abundan son las que se refieren a la indumentaria religiosa, pues los ejemplos de personajes que hacen de fraile, clérigo o sacristán hacen legión en este grupo de obras. Dado que el santo protagonista normalmente está vinculado a una orden religiosa, las indicaciones son explícitas en señalar cuál es hábito que deben vestir. Para ilustrar esta variedad aducimos algunas acotaciones de *San Jacinto*, comedia en la que aparecen monjas dominicanas (v. 2504 acot.), frailes bernardos y benitos (v. 1795 acot.) y «dos o tres frailes, uno dominico y otro francisco o de otras órdenes» (v. 1807 acot.). Suponemos que cada uno de ellos llevarían las insignias correspondientes a cada una de las órdenes que, en este caso Remón, deseaba que tuvieran representación en la comedia.

Pero no solo las vestimentas que portan los actores informan sobre la posición social del personaje, sino que también permiten ubicar inmediatamente el espacio de la acción (un campo de batalla, como en el caso de los soldados tártaros o moros que aparecen en *San Isidro*, una montaña o un palacio real) o permiten situar el tiempo en que transcurre. En este sentido, sin ser las únicas muestras de ello, resultan paradigmáticos los casos de *San Isidro* y *El católico español*. Las dos primeras jornadas de la comedia dedicada al patrón de Madrid se desarrollan por entero en un ámbito rural, doméstico y natural y tiene como eje constructivo la figura de Isidro. En cambio la acción de la comedia da un giro radical en el tercer acto, hasta el punto de parecer dos composiciones distintas; solo la mínima presencia del santo que, tras su muerte, se aparece al capitán español para indicarle el camino que debe seguir el ejército para conseguir la victoria, sirve de puente entre una acción y otra. Esta mínima nota sobre la trama de la comedia viene a colación en tanto que la acción de la tercera jornada supone un brusco cambio de espacio, de lugar, de situación, e incluso afecta a la lista de personajes; el marco de la tercera jornada es la batalla de las Navas de Tolosa y el dramaturgo se apoya en el vestuario para transmitir al público esa información, lo que apreciamos en las dos primeras acotaciones del último acto: «Sale el rey Don Alfonso a lo antiguo con acompañamiento, y siéntase en una silla» (v. 1935 acot.), «Entra Yáñez y Juan Pascual y Leones, vestidos a lo antiguo, cada uno ha de traer una cruz colorada en el pecho» (v. 1939 acot.).

Semejante empleo del vestuario encontramos en *El católico español*, aunque en esta comedia los trajes de los personajes que aparecen, también por primera vez en la tercera jornada, tienen mayor función dramática. Bandalio, Tirreno y Armónica se presentan vestidos «a lo antiguo» (v. 1299 acot.) en Milán, nueva residencia del emperador Teodosio, aduciendo que son parientes de este. Llegan desde la futura Triana (Hispania), y antes de presentárselos les cambian de ropa y salen «vestidos al uso» romano (v. 1577 acot.). Intercaladas con la acción principal, esta serie de escenas concluyen cuando se presentan ante su pariente para pedir prebendas, pero Teodosio los toma por locos hasta que Bandalio, su tío, se desnuda en escena y vuelve a quedarse en traje antiguo mientras ofrece muestras de honra y orgullo (v. 1649 acot.). Es entonces cuando el Emperador reconoce su linaje y los acepta como iguales. Esta serie de escenas, como se podrá apreciar, dan cuenta del esencial papel que el vestuario puede tener en una

comedia, aunque hay que decir que la indumentaria de estos personajes se ve complementada con un lenguaje extremadamente arcaico que redondea la pintura del trío.

Mucha es también la vistosidad de las acotaciones que informan sobre el vestuario de los personajes que se refieren a la nacionalidad o procedencia de estos: desde la más simple alusión al origen lisboeta de dos ciudadanos (*San Antonio*, v. 872 acot.), hasta la necesaria indumentaria «a la francesa» que lleva el occitano Teobaldo de Narbona en *San Isidro* (v. 2203 acot.),¹⁷⁸ pasando por la casaca adornada con la «cruz colorada en el pecho» que llevan los hombres de Alfonso VIII (*San Isidro*, v. 1939), emblema que permite al público identificar al monarca con la orden de Santiago. Por otro lado, en una comedia como *San Segundo*, ambientada en los primeros tiempos del cristianismo, no podía faltar personajes vestidos «a lo romano», como indica la acotación pertinente (v. 1001 acot.). Pero más interesante por la nota que añade dramaturgo es la larga indicación escénica que encontramos en *San Jacinto*:

Vase Jacinto y suena una caja de guerra y sale acompañamiento de tártaros, y delante de él Batón, gran capitán suyo. Sale el rey de los tártaros llamado Cegis Kan, que comúnmente llamamos el Gran Can, detrás de todos han de venir, vestidos como tártaros lo más propiamente que pudieren; puédense vestir como turcos y, sentado el Gran Can en el trono o silla puesta en alto, tocando la música, dirá lo siguiente (v. 1731 acot.).

De estas líneas se deduce la preocupación por Alonso Remón por no caer en el anacronismo, característica esta de los dramas históricos del teatro clásico y que, como se recordará, Lope de Vega advertía en su *Arte Nuevo* al hablar de las comedias bárbaras (vv. 358-61). En esos versos el Fénix en la inconveniencia de vestir a un turco con un cuello de cristiano; precisamente vestir como turcos a los tártaros es el modo en que nuestro dramaturgo intenta adecuar el asunto de la comedia con las posibilidades de representación. El cuidado o la anticipación de Remón de cara a la representación de su texto se deja ver en otras acotaciones: «Si quieren saldrá una procesión y con ella el santo con la villa, y será mejor, y si no se entrarán» (v. 1537 acot.), «En diciendo esto, asiendo de la imagen con una envención la lleva en otra mano, si quisiere pasar por el río con ella» (v. 2258 acot.); y también en *San Isidro* se advierte la prevención del anónimo

¹⁷⁸ Ruano de la Haza recurre a la descripción que en un inventario de la época se hace del vestido de francés: vestido de hombre rojo con capa de felpa carmesí bordada en oro (2000: 83).

dramaturgo por la buena ejecución de las invenciones que ha trazado: «Desaparece con una tramoya que ha de haber en el monte sin que se eche de ver» (v. 2468 acot.).

Levántase llorando y va a pasar el río y echa el manto sobre el artesón al agua y, echándolo, ha de correr una tabla que de dentro ha de estar echada, como antepuerta de molino, de modo que tenga firme el manto y pase a pie firme y enjuto y vuelva a correr el artificio, y la quite el manto, y quede el río como estaba (v. 1791 acot.).

Ha de haber una lámpara como que allí es la iglesia, y por un artificio baja fuego que la enciende, que con que sea la mecha muy gorda y no haya hecho sino matarse por el mismo humo y, sin que se vea, bajará el fuego (v. 2563 acot.).

En las obras que analizamos no es habitual el empleo del disfraz como parte de la acción, si bien destacamos una escena cómica de *San Isidro* en la que una pareja de personajes quieren burlar a otros dos que, a la postre, resultan apaleados. Para preparar la burla es necesario que uno de ellos se disfrace de ángel con «media máscara de oro», «una cabellera», «un alba rota» y «unas alas malas» (v. 1586 acot.). Como se puede apreciar un disfraz ridículo que el personaje adorna con un «habla delgado» en su falsa predicación (v. 1586 acot.). Estos ropajes debían parodiar las vestimentas habituales para los ángeles en las compañías de teatro, probablemente vestidos con traje blanco y capa (Ruano de la Haza, 2000: 84). A excepción de *Santa Bárbara* (v. 1628 acot.), comedia que ya hemos tratado, no aparece la descripción de la ropa de ningún ser angelical, aunque sí de su más recio antagonista. En catorce de las veintiuna obras que conforman nuestro corpus, aparece el demonio; su presencia e importancia como contrapunto del bien en un grupo de obras religiosas resulta indiscutible. Por lo que respecta al modo en que este personaje sale en escena, nos interesa destacar sus dos apariciones en *San Isidro*, como letrado (v. 1344 acot.) y como labrador (v. 1367). La transformación se realiza por medio de una tramoya, y el disfraz aquí juega un papel importante desde el punto de vista ideológico, en tanto que el demonio docto debe renunciar a su ciencia y convertirse en «un pastor grosero» (v. 1367) para acercarse al santo. Las otras apariciones del demonio en las que tenemos acotaciones que indican su forma de aparecer en escena las encontramos en *Santa Catalina* (v. 1423 acot.), comedia en la que Lucifer sale con «su barba puesta y vestido de galán» para hacerse pasar por un pretendiente de la santa y calumniarla ante su familia, y en *San Segundo*, con varias apariciones. La primera de ellas salen la acotación indica la salida de tres demonios «el uno bien vestido» (v. 947 acot.),

desconocemos a qué se refiere con esta indicación, pues el texto primario no permite aclararlo; la segunda en cambio es más explícita: el demonio sale «en hábito de mujer (...) desenvuelta y muy tocada» (v. 2329 acot.) y se hace confesar por san Segundo con la pretensión de seducirle. La tercera aparición del demonio se efectúa por medio de una tramoya en la que tras ser descubierto tras el manto de Diana «queda con la ropa de llamas» (v. 2428 acot.). Excepto esta aparición espectacular en la que el representante del mal aparece con una vestimenta más anacrónica, en las otras intervenciones que hemos mencionado lo hace en forma humana, menos espectacular, si hemos de decirlo, pero mucho más verosímil y, por tanto, más próxima a la formulación de la Comedia Nueva.

Un lugar común, y formando parte del decorado ideológico de las comedias, es el tema de la penitencia, que se materializa en escena por medio de un vestuario indiscutiblemente simbólico. Toribia, esposa de san Isidro aparece con «el cabello suelto, descalza y un vestido de jerga» (v. 1050 acot.), Teodosio el Grande, renuncia a la soberbia y también deambula por el escenario descalzo delante de unos criados que llevan sus antiguos y ricos vestidos de emperador (*El católico español*, v. 1847 acot.). En *Santa Catalina* encontramos el mismo proceso de conversión reforzado por la indumentaria. Antes de su boda con Cristo, y pese a su renuencia, Catalina aparece en las primeras escenas «muy galana y aderezada» (v. 533 acot.); transcurridas algunas escenas una acotación reza «desnúdese Catalina» (v. 637 acot.) y, efectivamente, así lo va haciendo de manera que el viraje espiritual queda metaforizado por medio de su atuendo. Desnudos de otra jaez tenemos en *El católico español*, donde Teodosio ha sufrido un naufragio y hace como que sale del mar «desnudo y mojado» (v. 512 acot.), signo que contiene una clave de interpretación para una acción anterior que no ha sido escenificada. Socorrido por Teodoro, al que considera su hermano, este le traiciona y en señal de su orgullo «vase desnudando hasta quedar en camisa» (v. 807 acot.).

En otras comedias determinadas prendas poseen una carga conceptual muy desarrollada, por ejemplo, la donación del hábito y el escapulario blanco que Catalina entrega a un pobre que resulta ser Cristo (v. 979 acot.), gesto por lo que es comparada a san Martín (v. 1032); la entrega del hábito de la orden de Santo Domingo a Jacinto (v. 504 acot.); la aparición en los alto, a modo de cuadro viviente, de Catalina «vestida de monja y una corona de espinas en la cabeza y un Cristo en la mano izquierda y un corazón en la derecha» (v. 2162 acot.); los atuendos de figuras alegóricas como Idolatría «con una

ropa de imágenes de oro pintada» (*San Segundo*, v. 2065 acot.) y la Herejía «puesta una venda en los ojos» (*San Agustín*, v. 892 acot.).

Este último ejemplo, por tratarse de una indicación muy inserta en la convención teatral, invita a traer a colación acotaciones que, mediante la vestimenta, señalan personajes que van «de camino» (*San Isidro*, v. 914 acot., *San Agustín*, 1144 acot.), guardan luto (*El católico español*, v. 1888 acot., *Santa Catalina*, v. 1119 acot.), o pertenecen a la hidalguía, como en el caso de Remardo, pastor de *San Isidro* que ha por su matrimonio ha cambiado su condición de labrador por la de noble, y aparece en escena «con capa» (v. 353 acot.) para significar su nuevo estado. En la misma comedia observamos también otro interesante empleo del vestuario que funciona enmarcando la escena que va a tener lugar en un contexto cómico. La pareja protagonista de esta escena aparece vestida de «donaire» y como «simple» (v. 1545), signos estos que anticipan al espectador que la escena pertenece al registro humorístico y, más concretamente, al de la tradición del pastor bobo.

4.4.5. Apunte sobre el número de personajes

Aunque en este capítulo nos proponemos principalmente clasificar al tipo de santo y observar la codificación de sus atributos, no podemos soslayar hacer una observación en relación al número de personajes que intervienen en las obras, dado que la cantidad de estos en la comedia de santos barroca, con la profesionalización de las compañías teatrales ya afianzada, debía plegarse a los dieciséis actores que conformaban habitualmente la agrupación (De los Reyes, 1995: 266). En este sentido, advirtamos lo que al respecto dice Josefa Badía (2007: 579-97) a partir del estudio de treinta y nueve comedias de la colección Gondomar. La citada investigadora, reparando en el número de personajes por obra de su corpus, observa gran disparidad. *Las traiciones de Pirro* cuenta con tan solo seis personajes, mientras que en el polo opuesto se encuentra *El cerco de Numancia*, en la que aparecen cincuenta y un personajes.

Tras un minucioso estudio de datos, Badía no llega a establecer una conexión entre el elevado número de personajes y la longitud de las comedias, tampoco en relación al número de jornadas, ni tan si quiera en relación al género –drama o comedia. No obstante, lo que nos interesa destacar como conclusión de su análisis es el hecho de que, efectivamente, la media de personaje por obra, aproximadamente unos veintitrés, es

elevada en función de lo que Arata (1992: 40) presupone para el periodo en que se compusieron las obras de la colección Gondomar, unos quince o dieciséis personajes por obra.

Dicho lo anterior, comparemos este dato con el que nos proporcionan nuestras obras. La comedia hagiográfica que menor número de personajes presenta es *San Jerónimo*, con quince figuras, seguida de *Santa Tais*, con dieciséis, mientras que las comedias con mayor número de personajes son *Fray Diego* y *San Isidro*, con setenta y nueve y cincuenta y seis figuras respectivamente. La media de personajes en las catorce obras hagiográficas que nos ocupan da como resultado un total de cuarenta personajes por comedia. Como se aprecia, este número supera, no solo el proporcionado por Arata, sino también, y con mucho, el facilitado por Badía.

Mercedes de los Reyes (2003b: 758) al estudiar una de las comedias de nuestro corpus, *Santa Bárbara*, refiere que aunque el número de personajes que figuran en esta comedia sea elevado (veinticinco), podría representarse con un número bastante inferior de actores y, efectivamente, así es, ¿pero podríamos deducir lo mismo en el caso de comedias como *San Jacinto* (sesenta y un personajes), *Fray Diego* (setenta y nueve) o *San Antonio* (cincuenta y uno)? De nuevo nos encontramos ante la ausencia de noticias de representación y, por lo tanto, ante la falta de referencias a compañías teatrales que nos pudieran orientar en este sentido. ¿Quizá habría que pensar que para la representación de algunas de estas piezas se contase con la colaboración de actores no profesionales?, ¿lugareños, miembros de la orden ensalzada o incluso estudiantes? Actualmente, nos vemos obligados a dejar sin respuesta estas preguntas.

En el clásico estudio de Emilio Orozco puede leerse que la función religiosa y profana se confunde en cuanto a medios, recursos de expresión y ornamento; por esa vía del goce sensorial se pretende avivar la devoción sugiriendo al fiel lo extraordinario y lo sobrenatural (1969: 154). Es, precisamente, la debilidad de la línea fronteriza entre la esfera religiosa y la profana lo que explica, en parte, el éxito de la comedia de santos.

Si el valor de la imagen religiosa, sin duda, resultó altamente efectivo en la cultura y espiritualidad de los Siglos de Oro, la imagen en movimiento que implica una representación teatral multiplica notablemente su eficacia, desde el punto de vista espiritual y doctrinal, pero también, gracias a las posibilidades escenográficas, desde el punto de vista de la satisfacción sensorial. Conmueve la muerte del santo, y más si está

envuelta en un ambiente ritual, multitudinario y va acompañada de música, conmueve lo escatológico; admira lo maravilloso, las levitaciones, los milagros obrados, las apariciones sobrenaturales; persuade y mueve a devoción la fortaleza del santo para sufrir el martirio o el silicio; adoctrina la lucha entre el bien y el mal, aleccionan las apariciones que ilustran el sermón. Así es. El ejercicio dramático ofrecía un vehículo idóneo para el objetivo de entretener y enseñar, pero la enorme admiración que iban a despertar las comedias hagiográficas en pleno periodo barroco está todavía en ciernes en una buena parte de las comedias que estudiamos, las del primer grupo fundamentalmente. En cambio, las comedias del segundo grupo presentan una escenografía de notable, aunque a veces, desigual riqueza y plasticidad. Si muchas de aquellas se caracterizan por estar todavía estructuradas en cuatro jornadas y protagonizadas por santos antiguos, estas se dividen en tres actos y dramatizan vidas de santos más contemporáneos; si aquellas no emplean a penas el espacio vertical y la música no tiene demasiada presencia, estas combinan las dos dimensiones y exploran con mayor acierto el elemento musical; si en las comedias del primer grupo tienen más protagonismo las escenas de flagelación, en estas suelen tener lugar detrás del vestuario o se transmiten al público en forma de relato; si en aquellas apenas se emplea la maquinaria teatral, en estas hemos podido comprobar efectos de mayor importancia mediante el empleo de la tramoya, efectos sonoros, marcas específicas aportadas por el vestuario o el atrezzo. Por último, si aquellas la muerte del santo no constituye siempre la conclusión de la obra, estas siempre terminan con un ritual obituario que incluye procesión y traslado del cuerpo santo. Solemne conclusión que dejaría al espectador en un estado de conmoción visual que retendrían en su retina durante algún tiempo.

4.4.6. La línea ondulante del humor: el peso de la comicidad en las comedias hagiográficas de la colección Gondomar

Que «la comedia religiosa barroca establece mecanismos de construcción propios sobre una estructura que le viene dada por la comedia profana» (Flechniakoska, 1961; Hess, 1976; Aparicio Maydeu, 1992; Sirera, 1991; Dassbach, 1997) es una afirmación que, no por sabida y aceptada, conviene soslayar. Efectivamente, la génesis de nuestro teatro religioso resulta indisociable de la incorporación del elemento humorístico, en diverso grado y forma, según pensemos en Encina, Sánchez de Badajoz,

Juan Timoneda y otros tantos dramaturgos. Ahora bien, y no abundaremos en ello, en la segunda mitad del Quinientos, la intensificación doctrinal de las piezas y la paulatina reducción de la sátira y la risa son consecuencia y correlato del momento histórico en el que se escriben (Ferrer Valls, 1984), y ese momento es el que viene enmarcado por el espíritu de la Contrarreforma, que nace al calor del Concilio de Trento, y cuyo espíritu se infiltró profundamente en teatro religioso.

Tanto para reformistas como para contrarreformistas se debía desviar el teatro religioso de la senda de irreverencia, popularidad y comicidad que había ido tomando; tras la clausura del Concilio de Trento la renovación comenzó a hacerse efectiva, y la seriedad y gravedad se adueñó de las composiciones sacras, al menos en lo que toca al cuerpo del texto, pues como nos recuerda Arellano (2007: 9), la representación de autos y comedias incluía loa, entremés y mojiganga, «lo que significa pasar del mundo trascendente del auto (...) al mundo cómico del entremés y hasta del disparate y el absurdo de la mojiganga». Sin embargo, el sentido del humor, y también el de la estética, siguen una línea ondulante, y a medida que el teatro se encamina a la época lopesca, como sostiene Flecniakoska (1961: 303), la comicidad se va haciendo cada vez más presente. Lope recomendaba en su nueva fórmula teatral la mezcla de lo trágico y lo cómico porque, decía el dramaturgo, la variedad deleita mucho y la naturaleza da buen ejemplo de ello (*El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, versos 178-79). Podemos concluir entonces que, habitualmente, en el teatro religioso se da una tendencia que parte de un primer momento en que abraza la comicidad como elemento intrínseco a su composición, paulatinamente va abandonando este rasgo para plegarse a las recomendaciones postconciliares y, en un último movimiento, como consecuencia de la apropiación de las características de la Comedia Nueva, vuelve a introducir en su fórmula el ingrediente humorístico.

La adaptación del arte a la vida, en el sentido que venimos tratando, no es algo que tuvieron en cuenta todos los dramaturgos, profesionales o no, que abordaron la tarea de componer teatro sacro. Conocemos un gran número de dramas religiosos exentos de toda comicidad. Hess (1976: 299) no atribuye este rasgo a las mermadas cualidades de los dramaturgos, sino a su desconocimiento en lo que respecta a la psicología de un público de masas. Ejemplo acabado de un teatro que neutraliza por completo la comicidad nos lo ofrecen muchas de las comedias que configuran nuestro objeto de estudio. Otras en cambio nos ofrecen interesantes ejemplos de un modo de componer teatro religioso

que incorpora variadas fuentes de humor que actúan como contrapunto al innegable propósito dogmático y proselitista de las obras.

Puesto que la percepción del efecto cómico, en buena medida, atañe a lo particular de cada sujeto, partimos de la aceptación de que aquello que destacaremos como humorístico, así como lo que no se nos ha revelado como tal, está sujeto a discusión. El hecho de que exista una vertiente colectiva, o una tendencia a la universalidad de lo cómico, nos invita a analizar el empleo del humor en las comedias hagiográficas de nuestro manuscrito, aunque somos conscientes de la dificultad que entraña la distancia existente entre el código social del siglo XVI y el contemporáneo, como muy bien señala Profetti (1980: 15). Por otro lado, hay que tener en consideración que buena parte de la comicidad depende de la acción actoral y de las decisiones del autor de comedias; un determinado gesto o una particular entonación puede tener un efecto cómico que, con otro modo de actuación modificaría el tono y la intención de la situación dramática.

Hemos tomado como hilo conductor privilegiado el plano temático, lo que no implica que obviaremos reflexiones en torno a la posible función de la comicidad en el contexto de la escena o de la obra, la autonomía de las escenas humorísticas respecto a la trama principal o el peso que el elemento humorístico adquiere en el conjunto de la obra, aspectos todos estos, como se aprecia, estrechamente vinculados entre sí.

En cinco de las catorce obras que analizamos la comicidad está absolutamente neutralizada: *San Martín*, *San Estacio* y *San Juan*, *Santa Bárbara* y *San Antonio*. Las nueve restantes presentan diverso grado de comicidad, así por ejemplo, *Santa Tais*, *San Jerónimo*, *El católico* y *San Segundo* contienen puntuales y desiguales notas de humor, mientras que *San Agustín*, *Santa Catalina*, *San Jacinto*, *San Diego* y *San Isidro* sobresalen sobre las anteriores por los efectos cómicos que suscitan, principalmente las dos últimas que, significativamente, están dedicadas a santos labradores, lo que permite al dramaturgo, como veremos, explotar la veta de la tradición cómica rústica. La división en jornadas que al abordar otros aspectos de las comedias puede orientar sobre el desarrollo que presentan en relación a la fórmula de la Comedia Nueva no es pertinente en este caso, pues, a la luz del estudio de Natalia Fernández (2013: 187) sobre el elemento humorístico en las comedias hagiográficas de Lope de Vega –ausente en la primera y última de las obras que compuso y presente en las que escribió en ese intervalo–, la comicidad no es un rasgo que permita valorar en términos evolutivos la composición de las obras. Es decir, el hecho de que una comedia no haga ninguna concesión al humor no

significa que sea más primitiva que otra que sí lo incorpora, ni a la inversa. Lo mismo cabe decir, a nuestro juicio, sobre el modo en que la comicidad aparece en la acción de la obra. Obras bien estructuradas y con una acción homogénea como *San Jacinto*, por ejemplo, presenta una escena a modo de entremés cómico que nada tiene que ver con la acción principal. Del mismo modo que una comedia como *San Isidro* que muestra una comicidad sostenida e integrada en la acción, desarrolla asimismo una típica escena inorgánica protagonizada por dos pastores bobos.¹⁷⁹ En cualquier modo, hay que advertir que gran parte de las obras del corpus, más que un desarrollo de la acción progresivo, se construyen a partir de una sucesión de escenas, más o menos ensambladas, sobre la vida del santo, con lo que la unidad y trabazón resulta mucho más inconsistente.

Al hilo de la cohesión entre lo cómico y la trama de las obras, comenzaremos señalando que es *San Diego* la comedia que más escenas ajenas a la acción y al personaje principal intercala. Si bien en la primera jornada el anónimo dramaturgo incorpora una disputa salpicada de comentarios ligeramente humorísticos en el marco de una reunión del concejo, la comicidad de la obra reside principalmente en tres cuadros que llaman poderosamente la atención por su distribución en el conjunto de la acción. El primero de ellos sirve de broche a la segunda jornada, el segundo principia la tercera y el último sigue a este, en otras palabras, la comedia presenta una concentración de cuadros cómicos que descompensa la obra y que funciona como antesala lúdica, aunque no sin funcionalidad, que precede la gravedad que, una vez concluido el último cuadro cómico, rige la obra. Reparemos en estas tres estampas.

Tras una escena en la que fray Diego sermonea a un recién nombrado catedrático para que no se deje arrastrar por la vanagloria del saber, sigue un cuadro protagonizado por un grupo de estudiantes que increpas a un pastelero y le acusan de echar carne de perro en los pasteles. Después de un cruce de insultos y amenazas, en el que no falta un requiebro a la mujer del pastelero, los estudiantes deciden rematar su *hombrada* robándole al artesano el fruto de su trabajo. Esta escena no tiene relación con la acción principal, aunque sí con un cuento tradicional que gozó de mucho éxito en nuestra literatura áurea sobre un labrador al que dos estudiantes roban comida (Roncero López, 2006: 318); en *San Diego* se propone como puro divertimento sustentado en un lenguaje salpicado de

¹⁷⁹ En la *II Jornadas Navarras de Teatro Clásico* (Olite, Navarra, 2013), Díez Borque advertía sobre la necesidad de estudiar con más detalle la inclusión de escenas entremesiles embutidas en el cuerpo de las comedias, pues no solo es una práctica muy arraigada en la escena renacentista, sino que también es muy común en el teatro posterior, según dicho investigador.

groserías al que acompaña una acentuada gestualidad y un planteamiento escénico que divide el espacio de la representación en dos bandos, el del grupo de estudiantes y el del artesano; este último enarbolando una pala de horno en su intento por persuadir a los vándalos, aquellos invadiendo el espacio del pastelero para robarle los pasteles.

Como se aprecia fray Diego está absolutamente ausente de la escena, no así en las dos que le siguen, que principian ajenas a la vida del santo pero, sin embargo, una vez suficientemente desplegados los conflictos que les sirven de resorte, se ven interrumpidas por la intervención del protagonista que viene a poner orden en las respectivas trifulcas.

Al igual que la escena de los estudiantes, el segundo cuadro cómico también está protagonizado por un colectivo, en esta ocasión un amplio número de pobres que espera a las puertas del convento en que labora Diego su ración diaria. El efecto cómico de esta secuencia reside en la gestualidad y el movimiento escénico por un lado, y en el discurso cruzado que se produce entre los personajes, por otro. Vemos la censura, vía ironía, de un pobre a otro por su *ubicuidad* para estar convenientemente a las puertas de todos los conventos a la hora en que se reparte la comida; asistimos a la mutua acusación de holgazanería de unas parroquianas; se nos muestra la avaricia celosa de una nueva pareja de indigentes, así como las reiteradas quejas de un pobre llamado Regañón. Estas disputas amenizan la escena, pero en quien verdaderamente recae el peso de la comicidad es precisamente en este último personaje, que haciendo honor a su nombre exhibe su avaricia y gula en detrimento de la obligada devoción que exige la religión; él es el único que se niega a cantar en agradecimiento a Dios, actitud esta que provoca un nuevo enfrentamiento verbal con sus compañeros:

DIEGO	Pues hijos, ¿no cantaremos un poco antes de comer?
REGAÑÓN	¡Eso falta por hacer! En todo hoy no acabaremos.
POBRE 6º	Sí padre, cantemos luego.
REGAÑÓN	No cantéis que perderemos otra sopa.
POBRE 6º	Sí queremos, cantemos, padre Fray Diego.
REGAÑÓN	¡Hijos de puta, callad, que yo os cogeré a los dos!
DIEGO	¿Siempre habéis de gruñir vos? No seáis gruñidor, cantad. (vv. 1762-73)

Tampoco están exentas de jocosidad las réplicas fuera de tono con que este personaje obsequia a una familia de hidalgos venida a menos a los que fray Diego privilegia por encima del resto de pobres. El malestar de Regañón al ver que el favor del santo se materializa en un amontonamiento de comida debajo de la capa del hidalgo se formaliza irónicamente en los siguientes términos:

REGAÑÓN Oigan esto, y dejará
 el refitorio asolado,
 que apenas habrá sobrado
 cosa que darnos acá. (vv. 1818-21)

En cuanto a la comicidad basada en la gestualidad y el movimiento escénico en este pasaje, hay que destacar principalmente dos momentos. El primero de ellos aquel en el que una trifulca protagonizada por la hidalga concluye con el lanzamiento de un puchero y el consiguiente alzamiento a palos de todos. El segundo, con más trascendencia didáctica, lo constituye la torpeza e ignorancia de Regañón que no sabe persignarse, lo que provoca la reprimenda del futuro santo y la indicación de cómo debe hacerlo (vv. 1860-61), tal y como se especifica en los catecismos de la época. Torpeza que sin duda tendría un resultado cómico en el público.

A diferencia de la escena de los estudiantes, tras la que no veíamos más que un mero divertimento, en este cuadro subyace una importante carga moral, doctrinal e ideológica. El humor es el principio técnico del que se sirve el autor para, primero, condenar los vicios y pecados de estos personajes gracias a la función sancionadora de la risa (Bergson, 2003: 22), en segundo lugar sirve de calculado marco a la catequesis de la cruz por parte de fray Diego y al ensalzamiento de la salvación por medio de las obras, que debemos recordar fue puesto en duda por Lutero. Finalmente, el humor es el instrumento con el que el esquema ideológico predominante, es decir el de la aristocracia señorial, queda reforzado ya que, pese a las quejas del coro de pobres ante la visión del hidalgo cargado de comida debajo de la capa, las palabras del santo –modelo de vida que todo cristiano debe seguir, una suerte de *alter Christus*– no dejan lugar a duda de que, aunque pobre, un hidalgo es siempre un hidalgo. La comicidad que aparece tanto en este cuadro como en la escena de los estudiantes y el pastelero participa del humor clásico poco estilizado y tosco del drama religioso, tal y como lo describe Hess (1976: 16), ahora bien, sin caer en una procacidad extrema ni abusar de la vulgaridad.

Terminada esta escena, comienza el último cuadro cómico de la obra. En él dos frailes doctos se enfrentan dialécticamente. ¿El tema? El misterio trinitario. Al igual que el cuadro anterior, la intervención del santo es fundamental para restituir la paz y el mensaje que se desea transmitir; la edificación moral se fundamenta aquí en la caracterización ridícula de estos dos pecadores de soberbia. El humor reside, pues, en la parodia de un discurso preñado de latinismos, articulado sobre la fórmula de los debates escolásticos, que tiene lugar en la puerta de la estancia donde fray Diego está velando por los enfermos. Tras una larga tirada de versos los frailes parecen llegar a un punto muerto:

FRAILE 1°	¿Es réplica?
FRAILE 2°	<i>Nego.</i>
FRAILE 1°	<i>Sic argumentor.</i>
FRAILE 2°	Advierta que le he cerrado la puerta.
FRAILE 1°	<i>Probo.</i>
FRAILE 2°	<i>Nego.</i>
FRAILE 1°	<i>Probo.</i>
FRAILE 2°	<i>Nego.</i> (vv. 1976-79)

Desquiciado fray Diego interrumpe desde la ventana la disputa con unas palabras que con toda seguridad arrancarían las carcajadas del público:

DIEGO	Padres, por amor de Dios, que se quiten de esta puerta y se vayan a la huerta donde mandaren los dos a tratar eso que tratan, que como dan tantos gritos, los enfermos, pobrecitos, se me quejan que los matan. (vv. 1980-87)
-------	--

El efecto cómico de este fragmento se ve aún más reforzado por el conocido procedimiento de la repetición del esquema, tal y como lo plantea Bergson (2003: 72), porque tras la reanudación en los mismos términos de la discusión entre ambos doctos, se produce una nueva irrupción del santo en la que les ruega encarecidamente silencio. A la distensión cómica que supondría para un público popular el galimatías resultante de las argumentaciones de estos doctos, le sigue la intervención de fray Diego, que con el fin de acallar a estos dos frailes y dejen de molestar a los enfermos que tiene a su cargo, expone, en un tono cabalmente grave en consonancia con la ocasión, el misterio de la Trinidad. La exhibición de saber que exhibe Diego es reconocida por uno de los padres: «Teólogo

es bien te nombres / con más razón que los dos» (vv. 2185-86), así como la función de lo cómico en este cuadro queda evidenciada por uno de los frailes doctos cuando superpone la «ciencia infusa» de Diego a la aprendida por ellos (vv. 2182-83). El pasaje, pues, está al servicio de la edificación moral del público al desenmascarar el pecado de soberbia de estos doctos –en claro complemento con la admonición previa de Diego al catedrático–, a la vez que realza un aspecto fundamental de la teología de los santos: su comunicación directa con Dios y su poder de intercesión.

Otras escenas emancipadas hasta cierto punto de la acción principal las encontramos en las comedias de *San Jacinto* y *San Isidro*. La obra de Remón, si bien no es una composición en la que abunde la comicidad, sí destaca por su distribución, puesto que en todas y cada una de las jornadas encontramos una nota de humor. Escenas autónomas, y muy similares en cuanto a su procedimiento, son las que presentan la primera y tercera jornada. En la primera un fraile lego que se propone rezar es interrumpido en varias ocasiones por el timbre de la puerta del monasterio (vv. 481-504) y en la segunda, uno de los «labradores de risa» (v. 2287 acot.) que sale a bailar en una fiesta, Lisipo, se lamenta de que el canto y el baile que suena desde dentro no cese. «No es danza, que ya no es danza», repite una y otra vez el personaje, que a la postre expresa, en lo que resulta una interesante alusión metateatral, su preferencia por las representaciones teatrales (v. 2300). Ante la imposibilidad de hacer callar a los músicos, Lisipo termina pidiendo la llegada de los bárbaros tártaros como único medio de hacer callar la fiesta (v. 2310). La primera precede al significativo momento en que santo Domingo entrega el hábito de la orden a varios personajes; la segunda distiende la acción y funciona como contrapunto del momento en que un fraile triste anuncia la próxima muerte de Jacinto. Ambas se fundamentan en el mecanismo de la acción fallida, es decir, en estos casos el fracaso se convierte en fuente de risa; el personaje no logra realizar la acción que pretende, rezar y silenciar la algazara respectivamente, y emplean la mecanización que implica la repetición como fuente sutil de comicidad.

La comedia dedicada al actual patrón de Madrid es, sin ninguna duda, la más teñida de comicidad y la que con mayor acierto entreteje la materia seria con variados elementos humorísticos, si bien también nos ofrece un ejemplo de escena prototípicamente cómica no completamente ajena a la acción, pero con un grado de independencia notable. La escena protagonizada por Dinguindanga, sacristán, y Mojicón, simple, nombres que ya ofrecen una clave de interpretación, participa de lo que El

Pinciano denominaba la «risa pasiva», es decir, cuando la risa se convierte en burla del que pretende que otro sea el reído y el burlado (Arellano, 2006: 321). El paso cómico comparte espacio y personajes –Antón y Pascual– con la dramática escena que lo antecede en la que Toribia, mujer de Isidro que se ha retirado al monte, es agredida por estos dos pastores, uno de los cuales intenta ahorcarla; pese a la autonomía de la escena, el breve paréntesis cómico queda justificado por Dinguindanga, que pretende dar un escarmiento a los agresores de la sierva de Dios (v. 1566). Para ello traza un plan en el que Mojicón debe disfrazarse de ángel para atemorizar y amonestar a los pastores, pero lo que no saben es que están siendo escuchados por estos. El efecto cómico viene dado por distintos mecanismos, el más evidente es la salida a palos de Mojicón, que haciendo honor a su nombre sale aporreado de la escena. Además de los clásicos palos y mojicones, resulta fuente de comicidad: la voz flaca que, por indicación de Dinguindanga, Mojicón debe hacer para interpretar el papel de ángel (v. 1564); el ridículo disfraz de ángel que luce; así como el diálogo que se establece entre los avisados pastores que intentan poner en un aprieto a Mojicón –qué ángel del coro celestial es o porqué un ángel va calzado – y las irrisorias respuestas de este, que finalmente confiesa su identidad y acusa a Dinguindanga de ser el autor de la broma. En resumen, esta estampa cómica que se inserta entre dos escenas regidas por la seriedad protagonizadas por el santo y su esposa, tiene la única función de distender el dramatismo por medio de un juego escénico en el que interviene el disfraz y una situación irrisoria, pero evita cualquier afán moralizador o censor, ya que, lejos de castigar la acción de los agresores de Toribia, quienes resultan escarmentados son los personajes que, precisamente, se proponían sancionar su acto.

De muy distinto signo, aunque también con alguna pincelada humorística, es el tratamiento del tema de la villanía en *El católico español*, comedia en la que la exaltación nacional tiene un peso considerable. En ese marco de enaltecimiento de la nación española hay que situar la escena de la tercera jornada en las que unos parientes del emperador Teodosio venidos de Hispania llegan hasta Milán en busca de prebendas (vv.1300-1383). Vestidos a la antigua y hablando una lengua arcaica, se presentan ante Tito, capitán de Teodosio, pidiendo ver a su pariente. El capitán no duda en tildar al trío de plebeyo. Es difícil saber si el receptor de estas escenas interpretaría desde una vertiente cómica la vestimenta a la antigua y la lengua arcaica que emplea este particular trío que irrumpe en la corte y debe mudar de traje, vistiéndose al uso romano para ser recibido por el Emperador, lo que causa la molestia a Tirreno, a quien le aprieta el sayo (v. 1581).

Bandalio se muestra ofendido cuando Tito le llama villano y mientras increpa y amenaza al capitán es interrumpido en varias ocasiones por su familia. Si bien hasta este momento podemos considerar que un hilo de comicidad atraviesa el discurso de estos personajes, también produciría cierto contraste cómico el hecho de ir vestidos como romanos y continuar empleando una lengua arcaica;¹⁸⁰ el tono de la escena se dignifica y vira hacia la seriedad cuando Teodosio dice no reconocer a sus parientes y los considera «locos» y «vagamundos» (v. 1630, 1643), lo que da pie a Bandalio a hacer una reivindicación de su nobleza, que es reconocida por Teodosio como «hidalgas palabras» (v. 1680).

También *San Diego* nos ofrece un ejemplo de comicidad rústica en las primeras escenas de la obra, concretamente en el marco de la celebración del Concejo poco antes de que tenga lugar la procesión. Un grupo de aldeanos, entre los que se incluyen regidores y alcaldes, tratan cuestiones serias y van pasando lista para comprobar que todos los miembros están presentes. La nota cómica la introducen personajes como Bras, Nuflo, Mellado y Benito, nombres clásicos del ámbito pastoril reservados para las caricaturas de este tipo de personajes (Salomon, 1985: 123-26). En la escena aparece la tradicional inclinación a la bebida de uno de ellos y una trifulca, acompañada de amenazas e insultos, ocasionada por la desigual repartición de las velas:

NUFLO	¿Merecéisla vos mejor? Malos años para vos.
BENITO	No rehurtamos los dos sobre cuál es el peor.
BLAS	Lo que no es vuestro no os duela, no seáis mal contentadizo, dejalde a esotro. ¿Qué os hizo si le dieron a él la vela?
BENITO	¿Quién os mete, Blas Conejo, en nuestro berenjenal?
BLAS	¡Encendé!
BENITO	No hace tal, aunque lo mande el Concejo.
NUFLO	Miren quién es entre gentes ahora para temelle.
BENITO	Mira, Mellado, no os melle la cara.
NUFLO	Yo a vos los dientes.

¹⁸⁰ El hecho de que Bandalio, en los últimos latidos de la comedia, informe a Gala de la penosa situación en que se encuentra Teodosio y de su inminente muerte sin recurrir a la lengua arcaica que lo ha caracterizado en las escenas previas, induce a pensar que, efectivamente, las escenas que nos ocupan sí buscarían un efecto cómico. Podemos deducir que ese modo de hablar resultaría inapropiado para el anuncio del óbito del santo.

BRAS	Que noramalo heis de her, dejaldo vos.
NUFLO	Ya lo deajo.
BENITO	Por Mellado y Blas Conejo algo me ha de suceder. (vv. 269-288)

Para concluir con la comicidad surgida del motivo rústico o villano resultará ilustrativo volver sobre *San Isidro*, una de las pocas comedias de nuestro corpus, como tratamos en otro lugar, que plantea una acción paralela distinta a la que se concentra en la vida del santo, si bien con puntos de relación que unifican la trama. La acción secundaria de esta comedia despliega la tesisura en la que se encuentra Remardo, pastor que, en contra de lo que su amigo Tenorio le ha aconsejado, decide cambiar de estado y casarse con una hidalga. Tras el enlace, y como bien pronosticaba su compañero, Remardo se arrepiente de la mudanza y añora la sencillez de su antigua vida campestre. Uno de los aspectos cómicos de esta acción, al margen de la acentuada misoginia que abordaremos más adelante, es el señalado por Salomon (1985: 84) a propósito del villano cómico, y consiste en hacer tomar a un personaje humilde actitudes o modos de vida que no son los suyos de ordinario. Este recurso que se constituye en resorte de la comicidad se advierte en los siguientes ejemplos: un aparte de Tenorio a su compañero en el que le dice «Tú llorarás por la miga, / por los ajos y gazpachos» (vv. 179-80), y en las jocosas advertencias de este: «Mas si quieres engrerir / tu gasto no hay que decir. / Hacienda y gusto perezca, / pues vas no a quien te obedezca, / sino a quien tú has de servir (vv. 81-85); los lamentos de Remardo por su adversa fortuna (vv. 991-92); las palabras del novio hablando del amor que siente por Casida y la turbación que siente cuando la ve aparecer (v. 165 acot.) –no olvidemos que no es ámbito propio de los villanos experimentar un amor refinado e idealizado (Salomon 1985: 36-37)–; las burlas de Tenorio a su amigo devolviéndole sus propias palabras (vv. 420-39) y, por último, en la inadaptación de Tenorio que, metonímicamente, se expresa por medio de un soneto sobre el nuevo atuendo que su condición de hidalgo lleva aparejado:

Estrecha cuera, capa corta, gorra
levantada con plumas para el cielo,
zapato y calza todo terciopelo,
jubón de tela de algodón y borra;
dorada espada que la vida ahorra.
¡Ah, quién os mirara sin mirar al suelo!
Guantes oliendo a almizcle. Todos anzuelo
para la gente como yo modorra.

Verdugado, copete, estrado, negra,
afeite, don, melindre, lengua flaca,
infierno al alma y cuerpo por mil modos,
monjiles tocas, mirlada suegra,
prestado coche y mal pensada haca.
¡Desengañado estoy de quien son todos! (v.354-65)

Pese a lo dicho, hay que decir que el efecto cómico está muy medido y en nada ofende al contenido piadoso de la comedia, aunque sí contiene un claro mensaje ideológico que evidencia la sociedad inmovilista en la que se contextualiza la composición de la comedia y que muy bien resumen las palabras de Tenorio: «que cada oveja, Remardo, /está bien con su pareja» (vv. 74-75).

La figura del pastor bobo o del rústico cómico es consustancial, como es sabido, al teatro castellano primitivo y, asimismo, muchas de las características del pastor bobo pasaron a caracterizar al personaje cómico por excelencia del teatro áureo: el gracioso. Natalia Fernández (2013), al estudiar la comicidad en las obras hagiográficas de Lope de Vega, sitúa el foco de atención en la relación entre el santo y el gracioso. También Dassbach (1997) incluye dentro de los elementos profanos de la comedia hagiográfica el aspecto cómico, pero lo acota a la figura de este personaje. Por su parte, Javier Aparicio Maydeu (1992: 171), a partir de documentos no dramáticos de la época, ofrece como una de las características del género, las concesiones que los autores hacían a la figura del gracioso.

Por lo que se refiere a nuestro corpus, hemos de constatar que ninguno de los personajes que aparecen en él podría ser considerado como el prototipo del gracioso en las comedias de santos barrocas.¹⁸¹ Dicho esto, y marcando la distancia entre el prototípico personaje y los que a continuación mostraremos, tanto *San Isidro* como *Santa Catalina* y *San Agustín* plantean interesantes personajes que, por así decirlo, constituyen graciosos en ciernes. Un primer caso lo encontramos en una de las escenas de la tercera jornada de *San Isidro*, donde el rey Mohamad intenta que un moro le transmita un mensaje que dice tener para él. La insistencia del rey moro instando al personaje a que hable, los apartes en los que este expresa la duda de si en verdad será el rey Mohamad y los chistosos apelativos que le dedica (p.ej. «papagallo» v. 2171) resultan indudables fuentes de comicidad:

¹⁸¹ Es habitual que el gracioso sea un acompañante, imitador o parodiador del santo que, además, tiene protagonismo en el desarrollo de toda obra.

REY [MOHAMAD]	Sí, conmigo estás.
	¿Qué dices? ¿Qué aguardas más?
MORO	Señor, sepa que yo soy... (No querría que no fuese <i>[Aparte]</i> el Rey y, en tal ocasión, fuese él algún bellacón que ser nuesto rey fingiese, que en mi vida no le vi al rey Mohamad.)
REY [MOHAMAD]	¡Acaba, que tu suspensión es brava! (vv. 2101-2110)
	(...)
MORO	Porque lo que importa digo, no sea rey atufado, que ya sabemos que ser rey quizá de los pastores tome ahora. ¡Qué pundonores!
REY [MOHAMAD]	¡Di lo que importa saber! ¿Que dices? ¡Acaba, acaba!
MORO	Ahora empiezo.
REY [MOHAMAD]	¡Qué humor!
	¡Di, moro! (vv. 2122-30)

La tercera jornada de esta comedia se centra en la leyenda que cuenta cómo san Isidro favoreció la victoria del ejército español en la batalla de las Navas de Tolosa, y no está exenta de cierta ridiculización del bando moro, como hemos podido observar en los versos reproducidos. La pintura poco encomiástica de la facción sarracena se complementa, aunque ya sin humor, con la presentación de dos soldados de alto rango que, para evitar la batalla, mienten en relación a sus proezas y salen cobardemente huyendo. En contraposición con el ejército español, toda la comicidad de la jornada recae en las huestes moras, aunque hay que decir que la ridiculización de Mohamed no se sustenta en cuestiones raciales, en otras palabras, no creemos que la comedia despliegue notas de maurofobia, si bien es cierto que la comicidad no forma parte en ningún caso de la caracterización del ejército español, lo que evidencia el lógico decorado ideológico de la comedia.

Josefa Badía (2014: 211) afirma que el papel del gracioso no está todavía consolidado en comedias tempranas como las que conforman la colección Gondomar. Aun así, la citada investigadora encuentra en algunas de estas obras «graciosos a medias», es decir, personajes que se aproximan a lo que será el típico gracioso de la comedia áurea. Este es el caso de Barbonato, criado del galán que pretende a santa Catalina, es el

personaje que más próximo se encuentra al gracioso barroco, y aunque su protagonismo no sea muy trascendente, constituye el más claro exponente de la comicidad de la obra. Barbonato acompaña a Ricardo en sus planes para deshacerse de otro galán y más tarde para secuestrar a Catalina, pero se revela cobarde en extremo y en todo momento teme por su vida, aunque pasado el peligro no duda en hacer alarde de coraje:

BARBONATO	(Desde que volver le vi siento tal ánimo en mí que de valiente reviento).	[<i>Aparte</i>]
RICARDO	Ten, pues, que vuelve otra vez.	
BARBONATO	¡Oh, pesi al infame puesto! Vámonos, señor, de presto que el alma del muerto es.	
RICARDO	¿De qué muerto?	
BARBONATO	Del hermano, de la que sacar queremos.	
RICARDO	¿Pues es muerto?	
BARBONATO	¿No le habemos de matar?	
RICARDO	¡Cuento galano! ¿Está el otro a su sabor, durmiendo agora y acá le juzgas por muerto ya?	
BARBONATO	¿De eso te espantas, señor? (vv. 102-116)	

El miedo de Barbonato es el germen de otra de las características diferenciadoras del gracioso, el ser el contrapunto sensato de los descabellados planes de su amo, pues intenta que Ricardo no aproveche la ausencia del hermano de Catalina para irrumpir en su casa por la ventana. Pero la vertiente cómica basada en la cobardía de este personaje, proverbial en los graciosos del teatro barroco, no se agota en lo ya dicho, ya que aún debe pasar una prueba sobrenatural, la de ver pasar el entierro de Ricardo sin que este haya muerto, motivo que como es sabido aparece en las célebres obras románticas de Espronceda y Zorrilla. Ricardo envía a Barbonato a averiguar quién es el muerto que lleva la comitiva y el criado establece un diálogo a dos bandas con el padre del galán y su amo. La comicidad que se filtra en esta escena en la que Barbonato informa a Ricardo de que es a él a quien entierran desaparece a medida que los personajes toman conciencia de lo que está ocurriendo. La huida despavorida de Barbonato haciéndole la cruz a Ricardo como si de un demonio se tratase (v. 1200 acot.) precede a la lógica consecuencia neutralizadora de la comicidad que dicho encuentro tiene para el galán: el reconocimiento de su maldad y el perdón de Dios, garantizado por fray Raimundo que convenientemente

sale a escena para adoctrinar al personaje, y al público, sobre las bondades del arrepentimiento y la obtención de la salvación (v. 1240).

Mucho más puntual, y por tanto con menor contacto con el personaje del gracioso, es el comentario que traemos a colación, para apurar los ejemplos, del criado de Flora en la comedia de *San Agustín*. La mujer del protagonista llega a la ciudad en busca de Agustín y ordena a su criado que encuentre posada para descansar:

FLORA	¡Ah!, si gozo hallas, que sea con aposentos con ventanas a la calle.
CRIADO	Ea, ventanear y dalle bebiendo bien en los vientos por hacernos ya reseñas del copete y el huraco. (vv. 1152-58)

La censura jocosa en torno a la afición de Flora a asomarse por la ventana –con la implicación que para la mentalidad de la época supone que una mujer se deje ver y abandone el espacio doméstico al que está obligada– causaría en el público un efecto cómico, aunque sin mayor desarrollo en la acción de la pieza. Este apunte humorístico que caracteriza negativamente a Flora se complementa con la posterior intervención de un mesonero, que expresa la maldad de esta por preferir ver a su hijo muerto antes que convertido al cristianismo: «¡Ah, mujeres! ¿Quién no teme / una furia embravecida? / Ruego a Dios que de por vida / en malas galeras reme» (vv. 1549-52), anatema humorístico que cierra la primera jornada y nos sirve para ilustrar otras fuentes de comicidad relacionadas con las mujeres.

Ya hemos mencionado que *San Isidro* es la comedia más abonada al elemento cómico de todo el corpus, y buena parte de esa comicidad es la que se origina a partir de chistes u ocurrencias misóginas, muy abundantes en la comedia, que se concretan sutilmente en la mujer de Isidro y con mayor acritud en la mujer y suegra de Remardo, el pastor casado con la hidalga. Comencemos por la primera. Los presupuestos misóginos con los que el dramaturgo caracteriza a Toribia se fundamentan en sus dichos y en su comportamiento, y se limitan al primer tramo de la comedia, pues la muerte del hijo de ambos provoca en ella una conversión que la lleva a retirarse del mundo. Cuando Tenorio informa al labrador sobre el enlace de su amigo Remardo en presencia de Toribia, esta apostilla continuamente sobre cuestiones que, a juicio de Isidro, no le atañen:

TORIBIA	Pues, ¿para qué se casó con labrador, si es tan loca?
ISIDRO	¡Calla en buenhora la boca! Dios sabe lo que ordenó.
TORIBIA	Ya determinará a dalle.
ISIDRO	¡Por amor de Dios, callá! (vv. 314-18)

Entrometida hasta el extremo que incluso el niño reconoce la charlatanería de su madre (v. 320-21), no es este el único ni el peor defecto con el que se dibuja a Toribia, si bien está de sobra justificado desde un punto de vista profano, pues el principal reproche que Toribia hace a Isidro es la extrema generosidad que le hace mirar más por el prójimo que él mismo y su familia. Se entromete en el pago que Isidro ha acordado recibir por trabajar las tierras, lo que hace al santo exclamar «¡Por amor de Dios, callad!» (v. 349). La preocupación de Toribia por el dinero queda apenas esbozada, y tiene mayor desarrollo cuando esta reprocha a su marido el poco provechoso acuerdo al que ha llegado con Remardo que provoca que el santo la vuelva a hacer callar (v. 535-36). También por parte de unos pobres soberbios recibe Toribia comentarios ofensivos: «¿Quién la mete / en esto a la mujer? ¡Calle! / Si no obligame a dalle» (v. 574-76). El consentimiento de Isidro a dar limosna a estos pobres exigentes, pese a no tener medios con los que subsistir, provoca en el matrimonio una discusión que concluye con los amargos lamentos de Toribia:

ISIDRO	Los dineros darles quiero.
TORIBIA	Eso no me está a mí bien.
ISIDRO	Está a los pobres de Dios, que a su Señor representan, y con esto se contentan.
TORIBIA	¡Hombre loco! ¿Estáis en vos? ¿Lo que sudáis todo el año dais en una hora? ¡Decí! (vv. 593-99)

El dibujo de Toribia como una mujer entrometida y las reiteradas llamadas de atención por parte de Isidro tendrían un valor cómico, más dudoso en el caso de las groserías proferidas por el soberbio pobre y los ataques de esta a su marido por la excesiva generosidad que exhibe. En cualquier caso, la caracterización de Toribia en este momento de la comedia sirve de contrapunto a la de su marido: él dispuesto a dejar a su familia sin sustento por abastecer a los pobres, por muy lenguaraces y ofensivos que sean; ella, defendiendo la economía familiar. Nos atrevemos a decir que el escasísimo humor que puede descubrirse en algunos comentarios de Toribia tiene la función de desviar o rebajar

el justificado interés de una madre que vela por el bienestar de su hijo. No obstante, la siguiente escena informa sobre la muerte del niño provocando una radical transformación de este personaje femenino.

Las sociedades patriarcales han atribuido un valor masculino a ciertas características como la autoridad, la razón, el juicio y la disciplina, precisamente porque es por medio de ellas que el hombre mantiene el poder en la sociedad (Cruz, 1990: 256). Una pequeñísima muestra de esto lo hemos visto en los pasajes aducidos, pues quien decide sobre la administración de los bienes y silencia el discurso de la mujer en esta comedia es en todo momento Isidro. No obstante, el humor, en lo hasta aquí dicho, resulta muy atenuado, no así en la representación femenina marcadamente crítica que encontramos en la acción paralela de la comedia, la que representa la pareja formada por Casida, hidalga casada con Remardo, y Marina, la madre de esta. Las acotaciones indican las suntuosas apariciones en escena de ambas mujeres, lo que contrasta con el traje del pastor galán y de su amigo, no obstante, hasta que el matrimonio no es efectivo, no comienza el conflicto de Remardo, adelantado al público por Tenorio en un aparte: «Y yo lloraré el destierro / de tu libertad, amigo» (vv. 204-05). En efecto, la condición vivencial del recién casado que cabría esperar, según el ideario de la época, se subvierte, lo que se torna en fuente de comicidad. De una posición de autoridad pasa a ser un sujeto a merced del deseo de su mujer y su suegra: obligado a no trabajar y forzado a cambiar de sayo, asiste sin voluntad alguna a la gestión de las tierras y la hacienda por parte de la facción femenina de su casa (v. 370, 915-940). Tenorio, aunque en aparte, vuelve a advertir a su amigo:

TENORIO Todo por este tenor
 sin que lo entiendas irá,
 que cuando quieras mandar
 algo, ya no habrá lugar,
 que todo estará mandado. (vv. 509-13)

a lo que Remardo contesta también en aparte:

REMARDO ¡Yo estoy harto atribulado.
 Tenorio, importa callar! (vv. 514-15)

El motivo entronca con la llamada «querrela de las mujeres», es decir, la vieja y clásica disputa sobre la superioridad de los sexos que, en opinión de Martínez-Burgo

(2003: 212), se tiñe de un tono burlón y toma la vertiente de desgranar las trampas del matrimonio y las artimañas de las mujeres para doblegar la voluntad de los hombres. Ahora bien, si Remardo soporta insultos, agravios y el maltrato de su mujer, encuentra el límite en cuanto conoce que Casida se dispone a arrebatarse las tierras que trabaja Isidro. Solo en ese momento el antiguo pastor sabe sacar su carácter y sitúa a su mujer en el lugar que, según la ideología dominante, debe ocupar, haciendo extensible la crítica a todo el género femenino:

REMARDO	Callá, Casida, sed cuerda, o quizá la riña irá con mal, porque no ha de ser todo para que me asombre. Mande, vele, riña el hombre, cosa y hile la mujer. Y si de estos medios llanos no os valiéredes, sospecho, según pesar me habéis hecho, que han de llegar a las manos.
CASIDA	¿Manos a mí?
MARINA	¿Manos vos a mi hija? ¡Niña, callá! ¿Soñastis vos descalzalla? ¡Duelos negros os de Dios!
CASIDA	¡A mí!
MARINA	¡A mí! (vv. 977-91)

La comicidad que se encuentra en esta acción paralela se complementa con una escena protagonizada por Marina, «vieja madre de la novia», según reza la acotación (v. 100), que finge un desmayo y se deja caer en brazos del joven Tenorio que, riendo y entre dientes, no duda en señalar jocosamente lo inapropiado de su gesto:

TENORIO	Basta, que la mala vieja no se desmayó en verdad, que el hambre no la aqueja, sino de otra ruindad, según descubre se queja. Basta, que, cuando cayó desmayada, me apretó. ¡Miren qué niña doncella! ¡Malos años para ella y para quien la parió! (vv. 1031-1040)
---------	--

Como se aprecia, la crítica a las mujeres en esta y otras comedias, es muy tangencial y en ningún caso se constituye como tema de la misma, pese a ello encontramos todavía una humorada más en *San Isidro* relacionada con el tema, la proferida por Fulgencio, un molinero que roba a Isidro excusándose en los palos que le propina su mujer si falta un solo grano de trigo (vv. 746-49).

Fastidiosas, entrometidas o interesadas son los rasgos cómicos que sirven de blanco a la crítica femenina en estas comedias. Rebajamiento femenino propio de una época en la que, como afirma Sánchez Lora (1998: 174), hasta la corriente ideológica más avanzada participaba de la idea de que la mujer era un ser inferior al hombre. Cambiando de signo, aunque también en torno a la mujer, son las breves y simples alusiones eróticas que encontramos en *Santa Tais* y en *El Católico español*.

La ambigüedad de los humanistas con respecto a la mujer se mueve ante la disyuntiva, fraguada en la tradición medieval, de dos arquetipos: por un lado, Eva, elegida por el diablo y, por otro, María, antítesis y sublimación del género. El amor en *Santa Tais* es interpretado, como no podía ser de otro modo en el caso de una meretriz, como un mal físico, o lo que es lo mismo, mujer, cuerpo y pecado se ponen en serie como un modo de pecar ofrecido al hombre. El vínculo entre Tais y el demonio lo concreta este al declarar: «Pues a mí más me quería / que a sí misma (vv. 660-70). El tema se trata con extrema seriedad en la primera parte de la comedia, constituida por dos jornadas en las que Tais solo aparece en forma de alusión, y en la que se explicita que la prostituta ha llevado a la perdición a infinidad de hombres. En la tercera jornada el dramaturgo esboza una pintura de Tais poniendo el acento en su vanidad, su deshonestidad y su salacidad, dicho de otro modo, la pecadora de Alejandría resulta ser la lujuria personificada. Es esta última vertiente en la que se aprecian apenas unas notas humorísticas con una clara función moral: condenar el comportamiento y los vicios de Tais. La primera alusión la encontramos en la canción entonada por unos músicos que alaban la hermosura de la mujer mientras ella escucha gozosa:

Bendita tu hermosura,
y el padre que te engendró,
y la madre que parió
tan hermosa criatura,
y los pechos que mamó. (vv. 395-99)

En la misma dirección se encuentran las palabras que Panuncio, hombre santo que se ha disfrazado de mercader para lograr la conversión de la pecatriz, y se dirige a la mujer en los siguientes términos: ¡Envidia tengo a la tierra / que tal cuerpo ha de comer» (v. 428). Por último, entendemos que el pasaje en el que Tais hace alusión al calor que siente, podría estar jugando con la polisemia del término ‘región’, dando lugar a una humorística ambigüedad:

Cantadme alguna canción
que alegre mi corazón,
que cierto estoy enfada,
de la calor muy doblada
que siento acá en mi región. (vv. 375- 80)

Palabras que pensamos podrían ir acompañadas de algún guiño gestual por parte de la actriz al público que subrayase el doblez erótico de su afirmación.

El contexto y la concentración de estas tres notas tenuemente impúdicas apuntan a que debían encerrar un mínimo de comicidad dirigida a caracterizar a la protagonista como una mujer descarada, desvergonzada y lujuriosa que subrayase el posterior momento de conversión.

A diferencia de lo que ocurre en las composiciones teatrales del primer Renacimiento donde el erotismo tiene una significativa presencia (Ferrer Valls, 1990), nuestro corpus se caracteriza por una notable castidad. Hemos visto tres pincelas erótico-jocosas en la comedia de *Santa Tais* y nos resta mencionar una escueta concesión al humor sensual en *El católico español*. Se trata de una breve escena ubicada en la celda a la que será llevado poco después el noble Teodoro (vv. 1137-1195). Hasta que ese momento llega, los dueños de la escena son dos cautivos que se expresan en el característico lenguaje de germanías. La comicidad del pasaje radica, en primer término, en las alusiones de índole sexual que hacen los dos presos (el empleo temprano del verbo ‘machucar’, término germanesco que significa realizar el coito, enmarca el diálogo en el ámbito rufianesco). Un ejemplo del tono del diálogo lo encontramos en los siguientes versos:

PRESO 2º	No habrán podido más.
PRESO 1º	No habrán podido, por vida de los doce de la fama, que si altero la gruta y apellido, que no ha de levantarse de la cama

la tributaria hembra si es que empino
el mástil que en lugar de cantar brama. (vv. 1146-51)

Este diálogo continua en esa misma tónica hasta la irrupción del nuevo preso, cuya condición noble provoca todo tipo de burlas por parte de los dos maleantes:

PRESO 1° Ah, señor, rey de los gallos,
siéntese aquí y haga audiencia.
PRESO 2° Hagamos mercedes rey
de la chusma que divisa,
o quedará sin camisa,
que ni sé de rey ni ley.
TEODORO ¡Ah, mi Dios, qué pasó aquí
con esta gente sin tasa!
PRESO 1° Señor rey, ¿esta su casa
tiene sin limpialla así?
¿Por qué no manda limpialla,
emperador antojado?
¿No le han pronosticado
que ha de barrella y regalla?
PRESO 2° ¿Qué tiene, por vida de él,
más que yo para soñarse
rey?
PRESO 1° No tiene que entonarse,
señor rey don Berenguel.
El Emperador mal año
tome este centro y corona.
PRESO 2° ¿Qué es aquesto, ya se entona?
Ea, haga audiencia, picaño. (vv. 1166-87)

La grosería y los desmanes verbales de los presos, si bien aportan una nota lúdica y humorística a una comedia gobernada por la gravedad, tienen la función de crear una situación que publica la compasión de Teodosio, el protagonista: el perdón y la liberación del noble encarcelado sirven de colofón a la segunda jornada.

Según Beatriz Moncó (2003: 192), en los Siglos de Oro el demonio era un signo polivalente, transformable en arte y doctrina, pero también en diversión, ruido, color y cotidianidad. La cultura del periodo clásico recurre a esta figura del mal supremo explotando tanto su faceta más terrorífica como su vertiente más caricaturesca y ridícula. Caro Baroja (1978: 61), entre otros, diferencia la tradición cómico burlesca del diablo de aquella que aborda el tema del Ángel caído de forma radicalmente seria. No obstante, y como bien señala Teresa Ferrer Valls (1988), si bien la faceta seria del diablo aparece mucho más asiduamente en el teatro religioso que en el profano, en muchas obras sacras el representante del mal se convierte bien en sujeto de irrisión por sí mismo, bien como

objeto de irrisión por parte de otros personajes. En cualquier caso, y siguiendo a José Manuel Pedrosa (2003: 69-70), conviene descartar, o bien relativizar, la común idea de que la representación social del diablo en la Edad Media se circunscribe exclusivamente a la esfera del amedrentamiento y el horror, mientras que su faceta chistosa e irrisoria viene dada por los avances culturales y científicos que se desarrollan en la época moderna, pues la trivialización del demonio es un camino que ya en el periodo medieval se había iniciado.

El demonio y sus múltiples súbditos forman parte del elenco de la mayor parte de nuestras comedias, y su representación toma diversas formas, no siempre cómicas, como demostramos en otro lugar. El concepto del mal, como tantos otros en el teatro religioso debe materializarse, tiene, en palabras de Garasa (1960: 88), que aparecer como personaje concreto. Por lo que al sesgo humorístico de su representación se refiere repararemos en primer lugar en el modo en que aparece y el valor que adquiere en algunas escenas de *San Segundo*. En la comedia lopesca los personajes demoníacos son numerosos, y junto a escenas de corte sobrio, como en la que el demonio y Santiago se disputan en el alma de dos magos, encontramos una escena que pone en primer plano de nuevo el binomio demonio-mujer, en este caso un prostituta desenvuelta y muy tocada, como indica la acotación (v. 2329 acot.). El demonio vestido de mujer intenta la seducción sexual del santo y se declara abiertamente «mujer del mundo» (v. 2340). Tras pedir la confesión, se arrodilla y empieza la revelación:

DEMONIO	Tuve un galán muy hermoso, cuyos brazos y besos aún tengo en el alma impresos, llenos de fuego amoroso, porque yo le acariciaba, que lo sé muy bien, y creo que te pusiera deseo el mucho con que le amaba. (vv. 2375-82)
---------	--

El propósito del demonio se acentúa cuando ofrece su cuerpo descaradamente al santo:

Y aun a fe que a tiempo estás
de gozar algún regalo,
que en talle y rostro te igualo
a los que se precian más.
¡Qué linda presencia tienes!

¡Perdiéndome voy por ti! (vv. 2383-88)

Tras varios intentos forcejean y finalmente se levantan y comienza un juego escénico de acoso y resistencia:

DEMONIO	¡Dame esos brazos, Segundo!
SEGUNDO	¡Deja esa vana locura! (vv. 2409-10)
DEMONIO	¡Abrázame, pues, te ruego, y deja tanta porfía! (vv. 2427-28)

En el forcejeo el manto que disfraza de mujer al demonio se desliza cae descubriéndose «la ropa de llamas» que identifica su verdadero ser (v. 2428 acot.); Segundo se encomienda al cielo y una intervención de Santiago obliga al demonio a huir de la escena «con ruido» (v. 2334 acot.). La transgresión moral por parte del demonio-mujer es evidente, pero también la dosis humorística que de ella se desprende. La caracterización del demonio en esta escena en la que el personaje, interpretado por un actor, despliega todos sus encantos femeninos para seducir al santo tiene efectos cómicos, pero también, como en tantas obras religiosas de la primera mitad del Quinientos, su apresurada salida de escena, en las que el máximo representante del mal queda muchas veces ridiculizado y «huyendo literalmente con el rabo entre las piernas» (Ferrer Valls, 1988: 310), en este caso ataviado con otro de los signos escénicos que mejor le distinguen, la ropa de llamas (v. 2428). Como contrapunto a esta escena, traemos a colación una situación muy similar desarrollada en *San Juan* (vv. 1126-1237), en la que una mujer poseída por el demonio intenta seducir al protagonista. Al igual que en *San Segundo*, la mujer hace alarde de su afición a la carne y defiende con razones su modo de vida, pero a diferencia de aquella el personaje es encarnado por una actriz que, después de lo que *San Juan* arguye y su férrea resistencia a la tentación, se da por vencida y concluye su parlamento reconociendo que «procurarlo convencer / es manifiesta locura» (vv. 1234-35). Se aprecia al contrastar ambas escenas que un mismo motivo puede concebirse desde diversos planteamientos. El uso del disfraz, el movimiento escénico que implica el forcejeo y la salida de escena del demonio en la escena de *San Segundo* imprimen una nota humorística a la comedia.

Otra forma de caricaturizar al demonio es la que se escenifica en la segunda jornada de *San Jacinto*, aunque de nuevo la nota cómica no deja de ser un pincelada entre la gravedad que rige la comedia. En su primera aparición el demonio argumenta

gravemente sobre la religión que tantas almas le está robando y declara su impotencia para debilitar a Jacinto, pero cuando oye cómo este se fustiga duramente detrás del escenario, huye «espantado» (v. 1251 acot.) expresando el temor que le produce la férrea fe del santo y el poder de la penitencia (v. 1255). Aunque no es este un pasaje cómico, sí proporciona uno de los rasgos de carácter más caracterizadores del demonio en su vertiente cómica, su cobardía, que resulta complementado y reforzado con un diálogo entre él y otro demonio (vv. 1540-1643) donde, de nuevo con gravedad, y después de que este deje ver su desánimo ante los logros de Jacinto, su interlocutor insiste en el pavor de su señor: «¿Que tiembles?» (v. 1628). Estas dos escenas en las que se señala la cobardía del demonio, tienen su punto culminante en la última aparición de este en la obra: una escena en la, ahora sí, se aprecia cierta dosis cómica basada en recursos gestuales: «Vanse los ciudadanos y sale el demonio huyendo de San Jacinto dándole de palos» (v. 2100 acot.), «Éntrale dando de palos, suena arma dentro, y sale un capitán tártaro, desnuda la espada y rodela embrazada y ensangrentado» (v. 2113), acotaciones separadas por trece versos en los, acompañando a los golpes, Jacinto increpa al demonio por el escenario. Esta microescena, hay que señalarlo, es una de las dos pinceladas cómicas que, de forma muy discreta, se entretajan en la comedia de Remón. En cualquier caso, su función en el mensaje de la obra está clara: la trivialización caricaturesca del demonio, desde el punto de vista ideológico, no implica más que el rechazo de todo lo que este personaje representa y su impotencia ante el poder del santo.

Más dudosas son, en cuanto a la captación de la huella humorística se refiere, algunas apariciones del demonio en la comedia de *Santa Catalina*, concentrada en la segunda jornada. Disfrazado de galán y ataviado «con barba» (v. 1423acot.), Lucifer sale al encuentro de la familia de santa Catalina con el objeto de injuriarla. No entraremos ahora en los recursos de los que para ello se sirve, pero sí en el acentuado discurso herético con el que el maligno se presenta ante el público, cuyos extremos podrían ser fuente de comicidad.

PADRE	Guardeos Dios.
LUCIFER	Quitaos de ahí.
HERMANO	¿Por qué?
LUCIFER	No soy tan cobarde que he menester quien me guarde, porque yo me guardo a mí.
MADRE	Pues señor, decí, ¿no es bueno saludar con «guardeos Dios»?

LUCIFER Si os parece bien a vos,
yo por malo lo condeno.

HERMANO Caso extraño.

LUCIFER No os asombre.

HERMANO Yo apostaré que jugó
aqueste, y como perdió
no quiere que a Dios le nombre,
y ansí este debe de estar
de aqueste humor.

LUCIFER Y aún estoy,
por lo que he perdido hoy,
dos dedos de me ahorcar.

MADRE No reine tal cosa en vos
que tras perder la hacienda,
vengáis a perder la prenda
que costó tan cara a Dios.

LUCIFER Por mí nunca él padeció,
que yo no lo he menester;
por vuestra alma debió ser,
pero por la mía no.

HERMANO ¡Punto herético y cruel!

LUCIFER Sea o no sea herejía,
digo que vivir podría
muy bien sin su muerte de él.

MADRE No nombralle a Dios conviene,
porque aquesto de él sepamos. (vv. 1426-55)

La caracterización del demonio como un ser blasfemo y extremado al que los personajes tratan con condescendencia como si de un loco se tratase plantea cierta duda, ya lo hemos menciona, con respecto a su finalidad humorística. De igual modo, más adelante se desarrolla otra escena en la que Catalina y Lucifer debaten en un contexto de violencia bélica sobre las bondades del martirio, dándole este último la oportunidad de salvarse si desiste de seguir defendiendo la ciudad. Como la resistencia de la santa es grande, Lucifer la denuncia, pero un milagro impide a los soldados ver a Catalina; Lucifer se enfurece e insulta a los oficiales, provocando que estos lo saquen de escena a cuchillazos (v. 1830 acot.). La incapacidad de Lucifer de hacer que los soldados sean testigos de lo que él mismo ve y su salida destemplada serían situaciones susceptibles de producir algún efecto humorístico, aunque, tanto esta como la escena anteriormente tratada, entrañan cierta dificultad en cuanto al tono en que serían representadas.

Para terminar con los recursos cómicos empleados en nuestro corpus desplazaremos el foco sobre dos últimas cuestiones. La primera de ellas estrechamente vinculada con la caracterización de algunos de los protagonistas de las comedias. La segunda recogerá algunas escenas que destilan comicidad, pero no hemos incluido en la clasificación que

hemos llevado a acabo. Comencemos por algunos rasgos que dibujan las representaciones de san Diego, san Isidro y san Jerónimo.

El vituperio y la calumnia es algo que los que recorren el camino de la santidad deben sufrir. Para poner a prueba su virtud los protagonistas de estas comedias deben afrontar en numerosas ocasiones el escarnio y el deshonor público. La primera jornada de *San Jerónimo* se plantea en torno a un conflicto de esta índole. El anónimo autor de la obra retoma una anécdota que consta en la *Leyenda dorada* en la que el santo sufre las burlas de dos envidiosos. La dramatización de dicha anécdota arranca cuando, tras ser reprehendidos por Jerónimo, los dos romanos de vida licenciosa urden un plan para desacreditar al santo y acabar con la fama que tiene en Roma. Las palabras del criado de Jerónimo, Lauro, quejándose de la austeridad que se ve obligado a compartir con su amo, contiene tintes cómicos que incluyen unos versos en latín en los que reclama su libertad (v. 251-52). Declaraciones como la que sigue da buena muestra de ello:

Mas lo que me da garrotes
y me consume los días
es ver sus santorerías
y el tratar tanto de azotes. (vv. 2297-300)

El plan de los romanos consiste en convencer al criado para que, mientras Jerónimo duerme, intercambie sus ropas por las de una de mujer. Abstraído en su espiritualidad, Jerónimo irrumpe en escena sin darse cuenta de su nuevo atuendo y discurre como suele hacerlo, aunque en este primer parlamento se adviertan palabras destinadas a ser interpretadas en su doble sentido, causantes de cierta comicidad: «lo que tú sueles dar con la clemencia / que es ropa de inocencia» (vv. 442-43). Vestido de ese modo, los dos romanos sermonean a Jerónimo y le acusan de tener relaciones con una mujer. Las escasas pinceladas cómicas que se han podido trazar hasta este momento de la acción quedan suspendidas ante la roca de gravedad que introduce el discurso del santo interpelando a Dios. Jerónimo, igual que Cristo, fue humillado, y acepta el escarnio público como prueba, ofreciendo muestras de santidad al solicitar el perdón para los que le han agraviado. El ultraje supone para Jerónimo un punto de inflexión que le hace desear abandonar lo mundano y retirarse a un desierto, acción que abarca por entero la segunda jornada. Si no cómico, todo este acto resulta el más distendido de toda la obra, y el interludio de danza y música que aparece intercalado hacia la mitad de este viene a

subrayarlo. Las otras dos partes de la comedia se enmarcan en un tono bien distinto: la penitencia, tentación y muerte del santo de Estridón.

La articulación del humor en *San Diego* y *San Isidro* pasa por el diseño de los protagonistas; ambos son labradores de origen humilde, pero como futuros santos escapan a una caracterización grosera, torpe o risible, aunque no, fundamentalmente en el caso de Diego, ingenua.

Uno de los atributos que dibujan tangencialmente la figura de fray Diego es su candor, del que, parafraseando uno de los tópicos del género, podría decirse que se desprende un inocente y *suave humor de santidad*. Para ejemplificar este rasgo tomaremos como ejemplo el encuentro del santo con unos cazadores. En esa escena Diego hace pública su ignorancia sobre qué cosa son los conejos, y apropiándose del discurso franciscano, en cuanto al amor a la naturaleza se refiere (Merino, 1982: 202), se lamenta de los estragos que estos animales hacen en su huerto:

DIEGO ¿Qué han hecho? !Pardiez! Un robo,
que mil dellos hallé agora
dentro de aqueste vergel,
que comen cuanto hay en él
y huyeron luego a la hora.
No en balde los bellacuelos
crían tan buenas pechugas
lástima es ver las lechugas
que están por aquellos suelos. (vv. 660-68)

Para aleccionar a los conejos, Diego propone a los cazadores que, en lugar de matarlos, les dará unos azotes con los que aprenderán la lección (vv. 677-80), ocurrencia que hace decir a uno de ellos: «Donaire ha tenido el hombre / (...) mirad la simplicidad / con que aqueste el cielo gana». (vv. 681, 695-96), o incluso a relacionar al santo con un bobo: «Buena simpleza de bobo!» (v. 657), lo que no impide que más tarde se asocie dicha simpleza con la santidad (v. 683). Esta cualidad del santo se concentra en la primera jornada, y salpica muy levemente a la segunda, lo mismo que ocurre con el dibujo que el anónimo dramaturgo realiza del santo en la comedia de *San Isidro*, caracterización que presenta múltiples concomitancias con la representación de Diego.

La generosidad extrema de Isidro es tomada como objeto de burla por algunos personajes, por ejemplo cuando Isidro de camino al molino abre un costal de trigo y llama a los pájaros para darles de comer:

ISIDRO ¡Chi! ¡Chi! ¡Ti! ¡Ti! ¡Ah, probetos!
 Vení a comer por los dos.
 No temáis, todo es de Dios.
 Vení, no guardéis respetos. (vv. 690-93)

Esto provoca la risa de Rufo (v. 693 acot.) y su consideración posterior como loco y tonto (vv. 738-39). Seguida a esta escena se encuentra la que se desarrolla en el molino en el que dos moledores intentan robar a Isidro, pues lo consideran «gañán inocente» (v. 770) y «gentil zamarro» (v. 744), es decir, lerdo. Si la simpleza de Isidro lo convierte en fuente de burla por parte de estos personajes, la acción pronto se reconduce a un cambio de objeto cómico, pues en su intento de aprovecharse del santo serán burlados por unos ángeles del cielo. Fulgencio adelanta al espectador la ejecución del plan: mientras Isidro reza robarán buena parte del trigo que este ha llevado. Las acotaciones de esta escena indican el movimiento escénico de estos dos ladrones que, por separado, van robando el trigo de las sacas de Isidro: «Sale corriendo el viejo a hacer el hurto y el molinero, y sacan trigo en las faldas y pensando que lo echan en sus costales, lo echan en los de los ángeles» (v. 793 acot.), «Andan entrando y saliendo apriesa con trigo» (v. 798 acot.), «Salen a una el viejo y el molinero, cada uno por su puerta, y tópanse y derraman el trigo» (v. 806 acot.), «Quédanse ambos turbados» (v. 834 acot.). Lo reiterado de la acción, la infructuosidad del intento –pues no consiguen nunca perpetrar su robo– y el desconcierto de los pícaros se une a la gestualidad que presumiblemente aportarían los intérpretes. Todo ello constituye una excelente muestra de un tipo de comicidad basada en el movimiento, la repetición y la frustración, pero orientada a la transmisión de un mensaje doctrinal que sirve de broche a la primera jornada:

ISIDRO	No os perdono haberme un poco hurtado mi devoción, que si es que del trigo allá tomastis algo los dos, no es nada cuando da Dios. Recebí, que mucho os da. Si hay pobreza no me espanto, mas mirá que es mal oficio.
FULGENCIO	¿Este no tenía juicio?
LISIDO	¿Este loco? A la fe santo. (vv. 849-58)

El modelo de santidad que proponen San Diego y San Isidro está basado en una férrea fe, una extremada caridad, pero también en la simplicidad e inocencia natural de

los protagonistas, ligeramente jovial, que se propone como un modelo de santidad que, según Case (1988: 44) y Redondo (2007: 305) gozaba del pleno favor del pueblo.

Ya hemos visto algunas cuestiones relacionadas con la comicidad en *San Agustín*, pero no se agotan en ellas los aspectos cómicos de esta obra. A modo de apunte final distinguiremos tres escenas. La primera resulta completamente ajena al protagonista y se concreta en un diálogo entre un adulador mesonero que exige el pago incluso de lo no consumido y un mozo (vv. 1597-1635). Este último, intentando emprender camino y harto de la cantinela del mesonero, intenta zanjar la cuestión:

MESONERO	Ahora bien sean dos reales con los cinco del limón.
MOZO	¿Qué limón?
MESONERO	¿Pues no le vistes?
MOZO	No, ni tal hay en la venta.
MESONERO	Pues no importa, haced cuenta que se os dio y le comiste. Ara sus nabos y coles.
MOZO	¡Oh, llévelo Barrabás!, tome eso y no cuente más. (vv. 1627-35)

La comicidad de la segunda escena que traemos a colación reside en los comentarios de un niño que aspira a ordenarse sacerdote y responde cabal, pero humorísticamente, al examen oral que le propone Agustín. A la pregunta de si es cristiano viejo, el sabihondo responde que es más añojo que el más rancioso tocino (vv. 2227-28) y a la de si es hijo legítimo, el niño contesta que se lo pregunte a su madre (v. 2241). La entrevista concluye con el reconocimiento la virtud e ingenio del niño y la necesidad de recompensar tales cualidades. La distensión de esta escena prepara para la que le sigue, protagonizada también por un niño, aunque celestial, que gira en torno al misterio de la Trinidad. Asimismo, el último episodio cómico de la comedia basado en la confusión de un loco de amor, que toma a un estudiante por su enamorada y le dirige palabras tiernas (vv. 1477-2537), antecede al inminente aviso de un ataque enemigo y a la muerte del de Hipona.

En lo que hasta aquí hemos visto, hemos intentado dar cuenta de las notas más significativamente cómicas en las comedias hagiográficas que conforman nuestro corpus. En la mayor parte de las veces, la fórmula cómica funciona para aligerar la carga dogmática o la gravedad de los acontecimientos dramatizados, razón por la que los

autores las insertan estratégicamente para obtener la alternancia tensión-distensión que enlaza con la exitosa fórmula del deleitar enseñando. No obstante, el afán de transmisión y dogmatismo no se consigue a cualquier precio después de la clausura del Concilio de Trento; las obras religiosas se depuraron de cierto tipo de comicidad irreverente e impúdica como sucede, mayoritariamente, en lo que acabamos de ver. El tratamiento de la comicidad en las comedias hagiográficas que hemos analizado no es uniforme y tampoco muy pronunciado. Por lo general suele tratarse de un humor blanco, muy atemperado y sin apenas procacidades, alusiones eróticas ni groserías. En unas comedias apenas existe, en otras, en cambio, tienen una fuerte impronta cómica, como en *San Isidro*, pero siempre en la misma línea inocua, amable y desenfadada.

La risa brota, lo hemos visto, de escenas más o menos desvinculadas de la acción— incluso protagonizadas por el santo, pero de las que la trama podría prescindir sin perder nada del mensaje o el sentido global— o con un mayor grado de imbricación con el eje argumental de la comedia, aunque las escenas portadoras de humor o las notas cómicas suelen estar ausentes de la última jornada de la obra, reservada casi sin excepción a la muerte y glorificación del protagonista, tema que no deja ningún resquicio a la comicidad. La risa brota de ciertas situaciones, del equívoco, de juegos escénicos en los que el movimiento o la gestualidad tienen gran peso (algunas de ellas de corte entremesil), protagonizadas no solo por personajes del ámbito rústico, como señala Hess (1976: 46), sino por estudiantes, sacerdotes doctos, graciosos esbozados, fundamentalmente el que aparece en *Santa Catalina*; brota de la burla, de la mofa (del demonio, de burladores burlados, de las aspiraciones a cambiar de estado), de lo disparatado, de lo descompuesto o de tópicos como los relacionados con las mujeres, es decir, todas ellas fuentes de comicidad que Arellano (2006: 352), siguiendo a James (1980: 6-7), categoriza dentro de la comicidad derivada del tratamiento de lo torpe y de lo feo, aunque, insistimos, la comicidad está muy atenuada y suele ser esporádica, salpica la acción sin acompañar en ningún caso el total desarrollo de esta.

La comicidad es un recurso que distiende, aligera el sentido profundo de las obras, divierte, libera, efectivamente, pero en el contexto de la trama, del fuerte contenido piadoso y dogmático que encierran, del mensaje que les concierne y de la ideología en la que se inscriben las obras de nuestro corpus, el rasgo cómico está lejos de transgredir o cuestionar el sistema establecido, más bien contribuyen a fortalecerlo. No obstante, y con esto concluimos, no todas ellas quedan enmarcadas en un rígido espíritu austero; y el

hecho de que el humor, a nuestro juicio, esté al servicio de un espíritu docente y dogmático no implica que no produzca efectos cómicos que, unidos a los recursos espectaculares, sirven de contrapunto al contenido grave e ideológico potenciando su capacidad de convocatoria.

5. CONCLUSIONES

En este último epígrafe reunimos las conclusiones a las que hemos llegado después del estudio de las obras que componen nuestro corpus. La necesidad de limitar el trabajo a unas condiciones temporales y espaciales nos ha forzado a obviar numerosas vías de investigación que, a medida que avanzaba el trabajo, se iban abriendo a nuestro paso. No obstante, y puesto que los autores que han hecho de este manuscrito su objeto de estudio no son muy abundantes, creemos haber aportado algo de luz sobre muchos de los aspectos que lo caracterizan.

La exaltación hagiográfica atravesó numerosas esferas de la vida artística, espiritual y social de la sociedad de los Siglos de Oro (artes plásticas, poesía devota, literatura hagiográfica, sermonarios y catecismos). La creación dramática no escapó a dicho enaltecimiento. Al igual que sucedía con las comedias genealógicas, «las comedias de santos (...) obedecían a estímulos de escritura y difusión bien concretos y nada desinteresados en los que participaban las instituciones religiosas o las casas aristocráticas» (Vega, 2008: 23). El conde de Gondomar, gran lector y bibliófilo, explicaba en una carta enviada al conde de Oliva el modo en que pasaba las veladas durante su embajada en Londres: «Juntándonos a las noches a la chimenea; léese la vida del santo de aquel día y, cuando es temprano, un sermón de Villegas o de Cabrera». No es de extrañar, pues, dadas las numerosas obras hagiográficas que se encontraban en su biblioteca, que don Diego de Acuña se encargase de adquirir un buen número de comedias hagiográficas con las que engrosar su colección teatral. Las obras comprendidas en el manuscrito que hemos analizado (del que conviene recordar que es el único testimonio conocido), al igual que el resto de las que conforman con seguridad la colección teatral Gondomar, parecen ser copias de copias que pertenecieron en su día a una o más compañías teatrales, lo que explicaría la abundancia de errores que en ellas se encuentran. Por otro lado, el que no se conserven ediciones ni testimonios podría indicar que fueron obras creadas para fiestas concretas que no tuvieron mucho éxito entre el público.

Las composiciones a las que aludía el conde en la mencionada carta, en opinión de Egido (2000: 63), eran obras en prosa y plenamente barrocas, sin embargo, por lo que respecta a las composiciones dramáticas que hemos analizado no podemos decir lo mismo, puesto que se compusieron en un momento de experimentación teatral, de ensayo, de transición en fin; a medio camino entre el teatro prelopista y la comedia áurea, o lo que es lo mismo para el tema que nos ocupa, entre el auto religioso y la comedia de santos.

Esta condición de obras de transición se advierte tanto desde un punto de vista estrictamente dramático como desde una perspectiva ideológica. Así y todo, como acertadamente señala Oleza (1986: 276), la composición de una obra depende de muchos factores, no solo del momento de composición, es decir, el resultado está condicionado por la pericia del dramaturgo, por su grado de permeabilidad a nuevos modelos o, por el contrario, por su resistencia a estos y su arraigo a fórmulas consolidadas por la tradición anterior.

Por lo dicho, la recapitulación y conclusiones que seguirán deben ser tomadas con prudencia en tanto que nos vemos obligados a generalizar a partir de un conjunto de obras que no constituyen un todo homogéneo.

Para organizar la información procederemos del mismo modo que hemos hecho en el transcurso de este trabajo, esto es, exponiendo en primer lugar las conclusiones que atañen a los autos religiosos, seguidas de las que hemos extraído a partir del análisis de las comedias bíblicas y marianas y, por último, las relativas al grueso de las obras que componen el manuscrito: las comedias hagiográficas.

Los autos religiosos. Respecto a su clasificación temática nos encontramos con dos autos cristológicos que se despegan bien poco de la paráfrasis bíblica, siendo *La cena* el más vinculado al género sacramental por el tema tratado. En las escenas más nutridas de doctrina de los autos neotestamentarios (el lavatorio, la partición del pan, el sermón de la montaña...), los autores tienen muy presente la fuente, siendo esa fidelidad mucho más acusada en el caso de *La cena* que en *El milagro*. Ese estrecho vínculo con la fuente es uno de los rasgos que apuntan a cierto primitivismo formal de las piezas, pues la creación original en ellas es, ciertamente, muy limitada. Por su parte, *La envidia* presenta cierto aire medieval –el cartel, los personajes alegóricos, el esquematismo– que lo relaciona más estrechamente con las moralidades, y tampoco en él hallamos innovación alguna, dado que el dramaturgo se limita a exponer vivamente parte de la doctrina católica mediante la clásica metáfora bélica.

La nómina de personajes viene determinada por las fuentes bíblicas. *El milagro* aporta mayores dosis de invención al recrear el motivo del endemoniado, así como el debate entre los rabinos. Se trata, pues, de personajes histórico-bíblicos bastante comunes en este tipo de composiciones, sobre todo la figura de Jesús, que tienen una presencia menos relevante que la de los personajes alegóricos. Estos son, a decir de Fleckniakoska (1961: 303-05), mucho más numerosos y cobran importancia a medida que nos

aproximamos a la época lopesca, aunque esta afirmación no es marca de modernidad, en tanto que el uso de la alegoría arranca de una tradición muy anterior.

Por lo que se refiere a la tensión dramática, y salvo las consideraciones que sobre este particular hemos hecho, podemos afirmar que se trata de composiciones sin apenas conflicto. Los largos diálogos explicativos aportan una tensión dialógica, no dramática; la narratividad que predomina en algunos pasajes; la morosidad de algunas escenas (muy ritualizadas) y los extensos monólogos o diálogos portadores de doctrina dificultan sobremanera el dinamismo de la acción y nos llevan a concluir que los autores de estas obras, más que a la configuración dramática, estaban atentos a la catequesis que trataban de escenificar, una catequesis que, valga decir, encierra una teología fácilmente asimilable que no ahonda en arduas disquisiciones conceptuales y que apunta a una recepción presumiblemente popular.

La virtualidad de la representación solo se puede aprehender a través del texto literario y nuestro intento de reconstruir el espacio escénico a través del estudio de los tres sistemas de acotaciones revela una puesta en escena marcadamente pobre, prácticamente exenta de elementos escenográficos y de atrezzo. Las acotaciones explícitas, excepto las de *La envidia* que son mínimas, aportan una desigual información, aunque predominan las indicaciones de entrada y salida de personajes y las que atañen al movimiento de los actores. La información sobre el decorado o el espacio son escasas. En el caso de *El milagro* solo hallamos una acotación que denota situación: la que se refiere al monte, y salvo el cinto que supuestamente debe servir para contener al endemoniado, no hay la menor indicación a ningún accesorio. Por el contrario, este último tipo de acotaciones son algo más abundantes en *La cena*, donde se especifican elementos escenográficos como una puerta, utensilios para la mesa y los significativos objetos para la celebración de la misa: el pan y el cáliz. *La cena*, con veintiocho acotaciones, supera en cinco al auto que mayor número de indicaciones presenta del *Códice de autos viejos*: el *Auto de los triunfos de Petrarca*.

Las tres composiciones se caracterizan por su brevedad; ninguna supera los 700 versos, por lo que quedan todavía lejos de los 1200 versos que caracterizarán los autos sacramentales desde los primeros años del siglo XVII (De los Reyes, 1988: 1226). En lo relativo a la división externa, los autos cristológicos, a diferencia de la mayor parte de obras del *Códice de autos viejos*, no presentan un prólogo, una loa o un argumento que fragmente la obra. En cambio, *La envidia* está dividida en cuatro jornadas.

Los tres autos presentan escasa variedad métrica, siendo *La cena* prácticamente isométrico, mientras que *El milagro* resulta el más variado estróficamente. Sin embargo, *La envidia* difiere en el metro predominantemente empleado, la quintilla, lo que lo hermana con las piezas del *Códice de autos viejos* y, por tanto, podría tratarse de una composición más primitiva. No obstante, debemos ser cautos a la hora de interpretar algunos rasgos que presentan los textos, ya que muchos de ellos pueden obedecer a la evolución del género, pero otros podrían ser resultado de la falta de pericia dramática y poética del autor (hay que tener presente que muchas composiciones dramáticas sacras eran compuestas por hombres de iglesia que acometían la tarea de escritura para proveerse de material para festejar algún acontecimiento o para emplearlas en su labor apostólica). El predominio de redondillas en ambos autos apuntaría al tercer periodo que establece Morley (1575-1587), lo que, a la postre, podría confirmar la hipótesis de datación propuesta por Arata, que sitúa las piezas del manuscrito dentro del panorama teatral de los últimos años del siglo XVI. Sin embargo, no debemos perder de vista que el investigador inglés trabaja con un corpus de comedias y no de autos religiosos, y quizá, atendiendo al primitivismo de nuestro autos, debiéramos adelantar algunos años la fecha de composición, con lo que ambas obras se aproximarían a la fecha que Mercedes de los Reyes (1988: 1226-27) propone para la mayoría de piezas del *Códice de autos viejos*, esto es, la segunda mitad del segundo periodo propuesto por Morley, entre 1550 y 1575.

La última consideración que formularemos será la relativa a la general ausencia del elemento humorístico. Recorriendo el desarrollo del teatro religioso, se aprecia cómo la comicidad aparece desde muy pronto asociada a él. El espíritu reformista, y más tarde el contrarreformista, reivindicó la seriedad para el teatro con el objeto de que este sirviera de instrucción para los fieles; el teatro religioso de Sánchez de Badajoz, por poner un ejemplo paradigmático de esa propuesta teatral *híbrida*, fue dirigiéndose hacia un planteamiento en el que la irreverencia y los elementos populares desaparecían paulatinamente, sobre todo después de la clausura de Trento, dado que la urgencia por renovar ese teatro era más apremiante. Curiosamente, esa característica no pasó al siglo XVII. A medida que nos acerquemos a la época lopesca, dice Flechniakoska (1961: 303), el humor se va haciendo cada vez más presente en los autos religiosos. La explicación es sencilla: el desarrollo y éxito del auto religioso va a depender de la apropiación que este haga de la exitosa fórmula de la Comedia Nueva. Los autos cristológicos que hemos analizado no presentan ningún rasgo cómico, en cambio *La envidia* apela más

profusamente a este recurso, razón, entre otras, que nos inducen a pensar en una obra más primitiva que los dos autos que la acompañan en el manuscrito.

Los autos de esta colección forman parte de la misma tradición que tendrá como punto culminante ese gran espectáculo para los sentidos que es el auto sacramental. Entendiendo el auto sacramental como la conjunción de un esquema alegórico para explicar el misterio eucarístico, no podemos adscribir las obras que estamos tratando en dicho género, sobre todo en el caso de *El milagro*, donde ni hay alegoría ni se hace mención alguna al sacramento. No obstante, comparte con estos la ideología subyacente, ajustada por entero al ideario contrarreformista (la depuración de los elementos cómicos, la explicación de los principales misterios, la exposición de un programa de comportamiento para el buen cristiano).

Afirma Wardropper (1967: 275), a propósito de la evolución del género, que en el momento en que el auto sacramental se entrega a los dramaturgos profesionales, su suerte está vinculada a la comedia profana.¹⁸² El auto de *La cena*, el auto de *El milagro* y *La envidia* no son ejemplo de ello. Su finalidad última es fundamentalmente la transmisión de una doctrina. Con posterioridad, los dramaturgos verán la necesidad de renovar los temas y planteamientos. El auto se especializará cada vez más en la explicación alegórica de la Eucaristía y su representación se convertirá en uno de los elementos más atractivos de la gran fiesta que suponía la celebración del Corpus. Por otro lado, aunque la notable presencia de milagros que aparecen en *El milagro* pueda suponer cierto antecedente de dicha capacidad en los santos protagonistas, nuestros autos no están protagonizados por personajes hagiográficos, lo que ratifica la opinión de Flecnikoska (1961: 362, 302) de que estos personajes se reservarán para las comedias de santos. Si reparamos en los noventa y seis autos que conforman el *Códice de autos viejos* advertiremos que tan solo nueve tienen como protagonista una figura del santoral. Con respecto a esta importante colección, en nuestro manuscrito se ha invertido esta tendencia, con un número mucho mayor de obras dedicadas a la materia hagiográfica. Y lo mismo cabe decir de la materia bíblica y mariana, con mucha menor presencia en las obras de nuestro corpus.

¹⁸² Opinión compartida por Flecnikoska (1961) y Hess (1976).

Como afirma Jesús Menéndez Peláez, el teatro religioso del siglo XVI ha de ser interpretado a través de una línea de catequesis que por medio de la representación sensible «predica a los ojos» (2005: 57). Las dos comedias bíblicas de nuestro corpus siguen con bastante fidelidad las fuentes a la vez que presentan un importante componente doctrinal, si bien en distinto grado. El tema del perdón es capital en ambas, y este es un aspecto clave de la iglesia contrarreformista, no obstante en *La escala* se trata de un concepto de perdón más vinculado a la esfera humana, es decir, a lo moral en tanto restitución del orden social, mientras que *La conversión* se aproxima a esta idea desde la perspectiva del pecado: es posible, mediante el arrepentimiento y la penitencia, obtener el perdón de Dios y, por consiguiente, la gracia. Pese a contener mayor carga doctrinal, *La conversión* no tiene una gran densidad teológica y su mensaje está pensado para ser fácilmente asumido. Exenta de comicidad, resulta mucho más catequética y militante, en definitiva, que su compañera de manuscrito (más dinámica, con mayor tensión dramática y con la inclusión de escenas costumbristas y humorísticas que entroncan con la tradición pastoril). El autor de *La conversión*, pues, se decanta más por el lado serio y ejemplarizante que por el lado cómico o de entretenimiento, tal y como señala Joan Oleza (2012: 636) a propósito de las comedias lopescas posteriores que toman la materia bíblica como fuente de escritura.

Solo dos obras de nuestro corpus sitúan el foco en el culto a la Virgen haciendo de ella el personaje principal. *Nuestra Señora* ofrece una mayor y más variada carga doctrinal que *Nuestra Señora de Lapa* (por ejemplo la mención a la autoridad concedida a Pedro, el tema del perdón de los pecados o la incidencia en el tema del arrepentimiento). Precisamente, la diversidad es una de las cualidades de esta comedia, pues no solo en su parte teológica se aprecia mayor variedad, sino también en lo relativo a la inserción de situaciones, espacios, cronologías, personajes, escenas costumbristas y mayor complejidad en lo que a su posible puesta en escena se refiere, siempre, claro es, en relación a *Nuestra Señora de Lapa*. Ninguna de las dos obras presenta elementos humorísticos, no obstante, ambas resultarían de interés para el espectador de la época: *Nuestra Señora de Lapa* por la tensión de la trama, los celos del marido y el asesinato, entre otros elementos, mientras que *Nuestra Señora*, además de por lo ya expresado, atraería al público por su dinamismo y complejidad (la comedia incluye acciones ocurridas fuera de escena) y por su variedad métrica –el dramaturgo emplea siete estrofas

diferentes en las que se puede apreciar cierta funcionalidad, por ejemplo el relato en romance (vv. 2645-2684), una intervención de san Gabriel mediante una octava real (vv. 1260-1267), o el relato de Verónica (vv. 2715-34)–. En este sentido, hay que mencionar que en *Nuestra Señora de Lapa* solo se emplean tres metros). Si bien en relación a la acción, *Nuestra Señora de Lapa* resulta una obra con una estructura más unitaria (planteamiento, nudo y desenlace), mientras que *Nuestra Señora* presenta una organización secuenciada en episodios que recorre por extenso la biografía/leyenda de María, característica esta que, junto a la espectacularidad, la intercalación de escenas costumbristas, el clásico final con la muerte de la protagonista rodeada de gente y la consecutiva ascensión de su alma aproximan la comedia al género hagiográfico.

En definitiva, las características formales de *Nuestra Señora de Lapa* y *Nuestra Señora* apuntan a que la primera se compuso con anterioridad a la segunda, pensemos en: su división en cuatro jornadas, en la danza de demonios, el introito que avanza la acción o el esquematismo de los personajes que muestran una sola faceta de su carácter. Si la primera está más cerca de las coordenadas narrativas de los *Milagros* de Berceo, aunque dramáticamente no deja de ser un magnífico testimonio del escaso teatro mariano con vocación popular, la segunda está, por su estructura no por el tema, más en consonancia con el grueso de las obras que componen nuestro manuscrito.

Por lo que respecta a las comedias hagiográficas hay que comenzar diciendo que, al igual que el resto de obras que acabamos de tratar, son composiciones anónimas –tan solo dos tienen certificada su atribución (Lope de Vega y Alonso Remón)¹⁸³ que, en mayor o menor grado, presentan una vocación populista. La fecha exacta de su composición no ha sido posible determinarla en tanto que las referencias históricas que aparecen en ellas pertenecen a hechos antiguos que no orientan en ese sentido.¹⁸⁴ En cualquier caso, continúan siendo vigentes las fechas propuestas por Arata (1996: 14) para la creación de las obras de la colección: entre 1580 y 1597. Dentro de esta franja temporal, y a partir de algunas de las características que presentan, podemos discriminar lo que aparentemente parecen comedias más primitivas o, si se prefiere, más atravesadas por el espíritu medieval, de aquellas más próximas a la comedia de santos barroca.

¹⁸³ Véase epígrafe 3.4.

¹⁸⁴ Las dos únicas excepciones las encontramos en *San Jacinto* y en *San Segundo*, representadas ambas en 1594 [véase epígrafe 4.3]

Exceptuando el *Auto de la conversión de santa Tais*, todas las piezas de contenido hagiográfico de nuestro corpus, son denominadas como comedias, membrete que en el *Codice de autos viejos* no aparece y que vacila, junto al de auto, en algunas de las obras contenidas en el *Manuscrito de 1590*.¹⁸⁵ Esta tendencia es la que se mantendrá en el siglo siguiente, dado que el teatro religioso, en el momento en que se conforma esta colección, ha tomado dos caminos bien diferenciados, el de los autos sacramentales y el de la comedia hagiográfica. Del mismo modo, la división externa de nuestras comedias revela la tendencia a la estructuración en tres jornadas propia de la Comedia Nueva (diez de catorce) en detrimento de las cuatro jornadas que, aproximadamente hasta 1586, según Arata (1996: 13), segmentaban las comedias. Un caso bien significativo, en este sentido, lo encontramos en *San Estacio*, dividida, no en cuatro jornadas o actos, sino en cuatro *escenas*, término de acentuados ecos primitivos. También han quedado atrás las fragmentaciones, habituales en los dos primeros tercios del Quinientos, que se encuentra en las obras hagiográficas del *Código de autos viejos* (prólogos, introducciones o argumentos), las obras de extensión reducida y la monometría, en estos dos últimos aspectos las obras de nuestro corpus comparten características con las que componen el *Manuscrito de 1590*. Las obras del *Código* no superan en ningún caso los 700 versos, y las comedias que más se acercan a esta extensión son *Santa Tais* (828 versos) y *San Martín* (1373 versos) –ambas divididas en cuatro jornadas–; entre los 1500 y 2000 versos se encuentran cuatro comedias; entre 2000 y 2500, tres; y con más de 2500, acercándose a los 3000 versos de las comedias de santos barrocas, cálculo proporcionado por Reyes Peña (1995: 259), cinco comedias [tabla 9]¹⁸⁶, es decir, *San Agustín*, *San Jacinto*, *San Segundo*, *Fray Diego* y *San Isidro*, además de por su extensión, por su división en tres jornadas, por el grado de espectacularidad que presentan y por la ubicación cronológica de sus protagonistas (lo veremos con más detalle en breve) parecen ajustarse más a las comedia de santos propiamente barroca. La tendencia observada por Badía (2007: 492-94) en las 39 obras que estudió de la colección Gondomar (a menor extensión de los textos más antigüedad sugieren y a mayor número de versos por comedia más próximas se encuentran de los últimos años del siglo XVI) se confirma también en nuestro corpus.

¹⁸⁵ la *Comedia séptima y auto para representar del martirio de san Lorenzo* o el *Auto sacramental y comedia décima delicado y muy subido de buena y santa doctrina*.

¹⁸⁶ En esta tabla ofrecemos en detalle el número de jornadas en que están divididas las obras, el número de versos de cada una de ellas y el total de versos.

Con respecto a la versificación hay que subrayar el mayoritario empleo de la polimetría. Mientras que las obras hagiográficas del *Códice* se caracterizan por la monotonía métrica (excepto el *Auto de san Francisco*, los autos están compuestos en quintillas), las obras de nuestro corpus, al igual que la comedia hagiográfica incluida en el *Manuscrito 1590* y algunas obras de Palau y Cairasco de Figueroa [ver epígrafe 2.4], si bien todavía adolecen de una escasa variedad de estrofas –por ejemplo *Santa Bárbara*, *San Juan*, *Santa Tais* y *San Martín* (con tres y cuatro metros empleados)– presentan ya una significativa evolución. Es el caso de *San Segundo*, *San Jacinto* y *San Isidro* (con ocho metros distintos); *Fray Diego* o *El católico español* (seis) o *San Antonio* y *San Agustín* (cinco). Todas estas comedias, como se puede advertir, forman parte del grupo de obras que, por lo anteriormente dicho, se aproximan a la fórmula de la Comedia Nueva. Una excepción a esto la encontramos con *San Estacio*, que si bien la hemos señalado como una obra antigua por el empleo del membrete *escena*, su estructura en cuatro jornadas, los siete metros empleados apuntan a una cronología más próxima al siglo XVII, lo que demuestra el carácter transicional de este grupo de obras, cuyas condiciones de reunión y origen nos resultan actualmente desconocidos.

También los niveles de acción, sumado al modo en que estos se integran en la trama principal, la presencia del elemento humorístico y la espectacularidad que presentan las obras son rasgos que permiten advertir su grado de evolución respecto a sus antecesoras, sobre todo en relación al *Códice*, ya que hasta donde sabemos no existen estudios globales del *Manuscrito 1590*, que serían de inestimable valor para el tema que nos ocupa en tanto que son piezas prácticamente coetáneas a muchas de las que componen nuestro corpus.

De la comedia de santos barroca suele ponderarse su eficacia. Lo que con ello quiere decirse es que como obras compuestas bajo el influjo de las directrices surgidas de Trento tienen un claro propósito propagandístico y doctrinal. Conmover, entretener y provocar la admiración con esos fines implica unos medios que pasan, en el caso de la comedia de santos, por el empleo de tramoyas, artificios mecánicos, juegos escénicos y personajes o escenas cómicas, entre otras estrategias, que sitúen al espectador ante una puesta en escena efectista capaz de asombrarle, emocionarle e impresionarle al ver *tomar cuerpo y materia* lo imposible de visualizar: lo sobrenatural y lo abstracto. No todas las comedias de nuestro estudio presentan un empleo homogéneo de estos mecanismos teatrales, y en el apartado correspondiente [4.3] hemos distinguido dos grupos bien

diferenciados en función de su capacidad para maravillar y sorprender por esta vía. En relación al empleo de tramoya y maquinaria, hay que advertir que su uso es muy escaso en las obras del *Códice de autos viejos* (Reyes Peña, 1995: 266), con lo que el primer grupo de obras que hemos distinguido se acercaría a estas composiciones, aunque con importantes muestras de evolución en la mayoría de los casos. De lo que tratamos en el apartado correspondiente cabe concluir que parece existir una relación entre el grado de espectacularidad de las obras y su fecha de composición, en otras palabras: las comedias que presentan mayor riqueza plástica, visual y sonora, complejidad escénica y variedad son obras en las que el influjo del *Arte Nuevo* se hace sentir con mayor fuerza que en las comedias que presentan una puesta en escena parca y sencilla con escasos recursos escenográficos. En el primer grupo –que contiene obras como *Santa Tais* o *San Martín*, por ejemplo– hemos englobado seis comedias, mientras que en el segundo (entre las que se encuentran *San Jacinto* o *San Agustín*) hemos agrupado ocho. Todo indica que este último grupo de comedias fue compuesto con posterioridad al primero: divididas en tres jornadas, con una mayor extensión y protagonizadas en su mayoría por santos más contemporáneos al espectador virtual de las obras (como ya hemos dicho, este dato retrasa la fecha de composición de estas comedias en tanto que, como indica Sirera (1991: 60) a medida que el teatro hagiográfico se acerca al siglo XVII va abandonando los santos y mártires de los primeros siglos del cristianismo para convertir en protagonista a santos más modernos, incluso casi contemporáneos al dramaturgo).

La aparición de la comicidad en el teatro español es prácticamente correlativa al nacimiento mismo de nuestro teatro. Encina, Lucas Fernández o Naharro practicaron un humorismo que dejó una profunda huella en el teatro posterior. Aunque, como sabemos, las resoluciones postridentinas pusieron límite al *delectare* producto de un humor muchas veces irreverente y pedestre. Lo cómico fue paulatinamente desapareciendo hasta que, de nuevo, volvió a hacer su incursión en la propuesta teatral formulada por Lope, formulada, que no inventada por él, ya que otros dramaturgos, como demostró Oleza (1995: 182-226), se encontraban en la misma senda dramática. Las obras que conforman nuestro corpus se encuentran entre dos aguas, las del teatro absolutamente austero, desprovisto de cualquier traza de comicidad (y en a ese tipo de obras pertenece *San Martín*, *San Estacio*, *San Juan*, *Santa Bárbara* y *San Antonio*), y las que se encaminan hacia la premisa lopesca de mezclar lo cómico y lo trágico, aunque con un claro nexo con el teatro anterior. Entre ambos grupos se encuentran cuatro comedias (*Santa Tais*, *San Jerónimo*, *El*

católico y *San Segundo*), que de no ser por puntuales notas de humor habríamos ubicado entre las primeras. Todas estas comedias, a excepción de *El católico español* y *San Segundo* (ambas con atribución segura a los contemporáneos Lope y Remón), son obras que por los distintos rasgos que venimos diciendo (estructura, extensión y protagonistas antiguos) parecen más antiguas. El grupo de comedias con mayor presencia del elemento humorístico está formado por cinco piezas, si bien es cierto que la comicidad en ellas cristaliza mediante distintos procedimientos dramáticos. Un significativo ejemplo lo encontramos con Barbonato, personaje que aparece en la primera jornada de *Santa Catalina* y que se aproxima en muchos de sus rasgos al típico gracioso.¹⁸⁷ Excepto en esta comedia, y gracias a la presencia de este personaje, el humor no está integrado en la acción de las comedias, sino que hace su aparición en escenas prácticamente autónomas.

El tratamiento de la comicidad en las obras hagiográficas que hemos analizado no es uniforme y tampoco pronunciado. Por lo general suele tratarse de un humor blanco, atemperado y sin apenas procacidades, alusiones eróticas ni groserías. En unas comedias apenas existe, en otras, en cambio, tienen una notable impronta (como en *San Isidro* y en *Fray Diego*), pero siempre en la misma línea inocua, amable y desenfadada. La risa brota, ya lo hemos dicho, de escenas más o menos desvinculadas de la acción (incluso protagonizadas por el santo, pero de las que la trama podría prescindir sin perder nada del mensaje o el sentido global) o con un mayor grado de imbricación con el eje argumental de la comedia (aunque las escenas portadoras de humor o las notas cómicas suelen estar ausentes de la última jornada de la obra, reservada casi sin excepción a la muerte y glorificación del protagonista, tema que no deja ningún resquicio a la comicidad); la risa brota de ciertas situaciones, del equívoco y de juegos escénicos en los que el movimiento o la gestualidad tienen gran peso –algunas de ellas de corte entremesil (*Fray Diego*, *San Isidro*)–, protagonizadas no solo por personajes del ámbito rústico, sino por estudiantes, sacerdotes doctos, pobres; brota de la burla, de la mofa y de la ridiculización de los vicios de algunos personajes (*San Jacinto*, *San Isidro*), de lo disparatado, de lo descompuesto o

¹⁸⁷ En la dedicatoria a Pérez Montalbán de *La francesilla* Lope de Vega afirma fue esta comedia suya la primera en la que se introdujo la figura del donaire, o lo que es lo mismo, el gracioso. Esta comedia del Fénix está fechada en torno a 1595-1598, según Morley y Bruerton (1968: 78). Debora Vaccari (2009: 39-40) describe este tipo en los siguientes términos: «personaje complementario respecto al galán en un juego de oposiciones entre dos mundos diferentes, el mundo del galán, hecho de valores altos, y el del gracioso, caracterizado por valores plebeyos y materiales». Más próxima a nuestra materia es la definición que Garasa (1960: 121) nos proporciona sobre los graciosos en las comedias de santos de Lope: «criados de los santos». El personaje de Barbonato es el criado de un galán, no de la protagonista, pero su cobardía y su contrapunto sensato al galán que sirve, pretendiente de la santa, lo aproximan claramente a este tipo del teatro barroco.

de tópicos como los relacionados con las mujeres (*San Isidro*). Por último, algunas comedias (*Fray Diego y San Isidro*) hacen destilar de la excesiva bondad, generosidad o ingenuidad de sus protagonistas cierto humor condescendiente y amable que en nada empaña la exaltación del santo. En resumen, todas las fuentes de comicidad que Arellano (2006: 352), siguiendo a James (1980: 6-7), categoriza dentro de la comicidad derivada del tratamiento de lo torpe y de lo feo, aunque, insistimos, el humor está muy atenuado, suele ser esporádico y salpica la acción sin acompañar en ningún caso el total desarrollo de esta.

Si la espectacularidad y el humor constituyen recursos dramáticos con los que el dramaturgo equilibra o atempera el espíritu docente y dogmático de su obra haciéndola más dinámica y variada, también la integración de acciones paralelas (de naturaleza histórica o amorosa) o la interpolación de escenas más o menos inorgánicas, aumentan el interés de la obra potenciando su capacidad de convocatoria. La comedia de santos barroca es un teatro de síntesis (Aparicio Maydeu, 1993: 148) que aglutina elementos religiosos, pero también profanos, provenientes de la comedia urbana (enredo, lances de capa y espada, intrigas amorosas) donde el santo, las más de las veces, al menos en los primeros compases de la obra, se aproxima al típico galán de las comedias de capa y espada. No encontramos nada de eso en nuestro corpus. La comedia que presenta algunas concomitancias con ese esquema, forzando mucho el paralelismo, es *Santa Catalina*, obra en la que, además del gracioso, encontramos presencia del enredo, identidades ocultas y los lances típicos entre dos galanes que cortejan a la misma mujer, Catalina.

La mayor parte de nuestras comedias descomponen la obra en cuadros para organizar la materia –la biografía del santo– en una concatenación de episodios que recogen los momentos más significativos de la vida de sus protagonistas (*San Antonio*, *San Jerónimo*, *San Juan*, *San Agustín* y *Fray Diego*). El eje articulador de la acción de estas comedias que dramatizan un periodo amplio de la trayectoria vital del santo no puede ser otro que él mismo, pues el objeto principal de todas ellas es constatar y visibilizar su santidad. Motivos como las pruebas de la tentación, la llamada de Dios y la conversión, el enfrentamiento con los enemigos del alma y la ejecución de milagros constituyen ítems recurrentes que van enhebrando la acción.

Dentro de este grupo de obras, aunque con un rasgo que las distingue del resto, se encuentran dos magníficos ejemplos de la naturaleza sintética de las comedias hagiográficas barrocas, se trata de *San Estacio* y *El católico español*, comedias que se

construyen sobre el patrón del género bizantino y la comedia palatina, pero con una función claramente religiosa. Por el escarceo con otros géneros resultan comedias más dinámicas y variadas, tanto desde el punto de vista espacial como de la acción (profecías, persecuciones, engaños, identidades falsas) que se alejan, en gran medida, de la prototípica representación de la santidad. En *El católico español* hay que esperar hasta la última jornada para que la acción dramática se conduzca hasta a la esfera religiosa. Por su parte, *San Estacio*, con el sustrato de fondo de la perseverancia, la fe y la resignación ante la adversidad, sigue la peripecia de una novela de aventuras clásica, que solo al final, tras la anagnórisis, deviene en el típico desenlace del final del santo y su familia, convertidos en mártires.

Por otro lado, tenemos otro grupo de comedias que, aun haciendo del protagonista su columna vertebral, bien focalizan la atención puntualmente en un personaje secundario (tal es el caso de las primeras jornadas de *San Jacinto* y *San Segundo*), bien desarrollan una acción paralela de naturaleza histórica (*San Segundo*, *San Isidro*) o amorosa (*San Martín*, *San Isidro*) en las que la figura del santo queda desplazada a un segundo plano, siempre con una finalidad concreta, a nuestro juicio, basada en intereses propagandísticos, ideológicos o dramáticos. Caso muy distinto en relación a la relegación del protagonista es el que presenta *Santa Tais*, comedia marcadamente esquemática cuyas cuatro jornadas están divididas en dos partes y en la que la protagonista no aparece hasta el tercer acto.

En cualquier caso hay que decir que el nivel de integración entre la acción principal y la secundaria no siempre resulta equilibrado. La trama paralela de *San Martín* está peor integrada en la principal que la que contiene *San Isidro*, por ejemplo, y las intercalaciones de pasajes costumbristas, bailes o romerías de algunas de ellas (pensemos en *Fray Diego* o en *San Isidro*), desplazan momentáneamente la acción principal con escenas las más de las veces autónomas, práctica, hay que decir, que empleó en muchas de sus comedias de santos Lope de Vega. De todo lo dicho deducimos que si bien la comedia hagiográfica de finales del Quinientos comienza a asumir el programa de la Comedia Nueva, por lo que respecta a la estructuración interna de las obras, no hay que perder de vista que son varios los condicionantes a los que el supuesto autor de estas comedias podía verse sometido: responder al interés de un público que comenzaba a familiarizarse con la nueva fórmula teatral, satisfacer las expectativas de los patrocinadores (obras de encargo para enaltecer una determinada orden religiosa o

composiciones que contribuyese a la difusión de la fama de un determinado santo para favorecer su canonización) y su pericia dramática.

Todas las obras que hemos visto abarcan un periodo más o menos extenso de la vida del protagonista, excepto dos que dramatizan un arco cronológico relativamente breve, se trata de *Santa Bárbara* y *Santa Catalina*, las únicas santas de nuestro manuscrito que mueren además como mártires, similitudes temáticas que sin embargo presentan propuestas dramáticas muy diferentes. En el primer caso se trata de una obra más primitiva, que presenta una escasa variedad espacial, personajes alegóricos al servicio de la representación de conflictos interiores y una muy significativa presencia de la violencia y la sangre en escena. Por su parte en *Santa Catalina*, como hemos visto, se aprecian muchas características de la comedia barroca, y su martirio se produce fuera de escena. En este sentido traemos a colación la tendencia que Sirera (1991: 58-61) observa a propósito de la escenificación de los martirios, mucho más del gusto del teatro anterior y que se irá abandonando en pro de una santidad más próxima y accesible para el público.

Esta última consideración nos lleva a las conclusiones que podemos extraer del perfil de los santos y su conexión con el momento histórico en que se compusieron las comedias que protagonizan.

Es de sobra conocida la imbricación entre hagiografía y ejemplaridad, entre santidad e imitación moral. Como cimiento de esa filiación se encuentra una cadena que sitúa en primer lugar a Cristo, como el más acabado modelo de perfección, espejo de mártires y santos, y en segundo lugar a estos últimos, que se proponen como ejemplos de todas las virtudes para el hombre común. El santo como héroe, como ideal humano, como intercesor, como protector, pero también como figura sometida a factores históricos que han ido modulando su representación con el correr del tiempo, en otras palabras, la hagiografía no es solamente biografía de santos, sino instrumento propagandístico. La lógica que articula la construcción de la santidad, pues, no solo incumbe a la esfera espiritual o religiosa del hombre, sino a sus vínculos sociales. De ahí que el modelo propuesto en el medievo, por extremar los términos de la comparación y sin entrar en más detalles, sea muy diferente de la imagen de la santidad que comenzará a gestarse tras la promulgación del decreto tridentino acerca del culto a los santos, que vio la luz en diciembre de 1563.¹⁸⁸ La utilización propagandística de la hagiografía no es una práctica

¹⁸⁸ *De invocatione, veneratione, reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus* (sesión XXV, 3 y 4 de diciembre de 1563).

exclusiva del periodo postridentino, y podemos descubrirla remontándonos a las luchas contra arrianos y paganos, sucedidas en el siglo IV (Sánchez Lora, 1988: 382). No obstante, ese periodo queda muy lejos del arco cronológico en el que se circunscribe nuestra tesis. En resumidas cuentas, antes de Trento la demanda de relatos hagiográficos colectivos se satisfacía exclusivamente con la obra de De la Vorágine, a la que a partir de 1470 se le sumaron vidas de santos que no entraban en las versiones primitivas de la *Leyenda dorada*. Después de Trento, la oferta y la demanda de vidas de santos cambia, «si no en lo esencial del género, sí en aspectos relacionados con la Contrarreforma y su espíritu [...] Después de Trento se formarán nuevas colecciones hagiográficas más de acuerdo con el talante barroco [y] con los modelos de santidad exigidos por la reacción antiprotestante» (Egido, 2000: 64).

Nuestro manuscrito sigue la tendencia anterior, pero también la que se dará en la época barroca, de priorizar las vidas de santos sobre las de las santas o mártires. La representación femenina, pues, bascula entre la meretriz (*Santa Tais*) y la mártir (*Santa Bárbara* y *Santa Catalina*). Las oposiciones lujuria vs. pureza, arrepentimiento vs. fortaleza, fe y sacrificio son las líneas de fuerza esquemáticas que construyen la pintura de estas protagonistas, compartidas en su vertiente virtuosa con la de los santos masculinos.

Asimismo la tendencia observada por Sirera (1991), también aceptada por Reyes Peña (1995), acerca del progresivo abandono de la hagiografía de los santos del primer cristianismo y su inclinación a dramatizar vidas de santos contemporáneos, queda ratificada tras el análisis de nuestras obras, seis de las cuales están protagonizadas por santos más contemporáneos que los que aparecen en el *Códice* (a las que hay que sumar la actualización a la que algunos protagonistas se ven sometidos con el objeto de acercarlos al espectador contemporáneo, lo que veremos en breve). La gran mayoría de nuestros personajes abandonan el hieratismo que caracteriza a los santos del *Códice* y se humanizan por distintas vías: bien porque, aunque Dios y la fe están siempre por encima de todo, mantienen algún vínculo familiar o social que puede ser fruto o no de tensiones (*Fray Diego*, *Santa Catalina*, *San Martín*, *San Agustín*), bien porque dan muestras de debilidad (*San Jerónimo*, donde el santo cede a la tentación; el temor al martirio de Bárbara o las dudas de Catalina, que no sabe si obedecer a sus padres o seguir su devoción), bien porque se trata de personajes humildes de extrema bondad, generosidad e ingenuidad (*Fray Diego*, *San Isidro*) o bien porque el conflicto interior y las

contradicciones se apoderan de ellos en algún momento (*San Agustín*), incluso porque hasta en los santos doctos, el saber erudito queda en segundo plano para subrayar que el modelo de vida propuesto no es exclusivo de unos pocos. Por otro lado, también encontramos personajes que desde el inicio de la obra hasta el final no presentan evolución espiritual o psicológica alguna, por ejemplo *Fray Diego* o *San Segundo*, aunque en estas comedias, la tensión en los personajes se ve compensada mediante recursos dramáticos de gran impacto visual, por el humor o el pintoresquismo.

Al margen de la evidente caracterización, con referencias explícitas en gran número de obras, del santo como un nuevo Cristo, modelo irrefutable de comportamiento que se propone al público para ser un buen cristiano, el modelo de santidad que advertimos en nuestro corpus se enmarca, sin duda, en la controversia teológica tridentina, de ahí que muchos de los atributos que los dibujan no solo se ajustan al ideal evangélico (humildad, fraternidad, renuncia a los bienes materiales) sino con algunos de los puntos más relevantes del ideario posconciliar: caridad, pero insistiendo en el valor de las obras como medio de alcanzar la salvación –teoría de la justificación– (*Fray Diego*, *San Juan*, *San Isidro*); devoción a la Virgen y al rosario, con énfasis en la función de la Virgen como intermediaria (*Fray Diego*, *San Jacinto*, *El católico español*, *San Antonio*, *Santa Catalina*); capacidad de reconocerse como pecadores e iniciar el proceso de arrepentimiento para obtener el perdón (*Santa Tais*, *El católico español*, *San Juan*, *San Jerónimo*), comedias que ponen el acento en el sacramento de la penitencia; adoradores de imágenes y reliquias (*San Jacinto*, *San Diego*, *San Segundo*, *Fray Diego*) o defensores de la autoridad eclesiástica, con especial hincapié en el obispado (*El católico español*, *San Martín*, *San Agustín*, *San Segundo*). A todo ello, y como marco, hay que sumar, aunque sea obvio, que el mismo hecho de que se escriba una comedia dedicada a un santo es ya en sí mismo una respuesta a la doctrina protestante, en tanto que estos negaban el poder intercesor de aquellos, algo que las comedias no dejan de demostrar por distintas vías, por ejemplo mediante la ejecución de milagros, otra de las facetas que negaba la doctrina protestante. Con todo, hay que decir que, al margen de la concurrencia de temas que sirven no solo a la caracterización de los protagonistas sino al enaltecimiento y reafirmación de aquellos dogmas atacados por los protestantes, no apreciamos en nuestras comedias una acentuada beligerancia hacia el protestantismo (una excepción a esto se encuentra en *San Agustín*), lo que relaciona nuestro corpus con los catecismos

contemporáneos –el de Ripalda y Astete, por ejemplo–, donde tampoco se observa un ataque directo al dogma protestante (Resines, 1987: 23).

Las comedias hagiográficas de nuestro corpus están concebidas con mimbres de lo moral, lo religioso y lo político. Contribuyen a la homogeneización ideológica y la uniformidad de las devociones al ofrecer un programa de vida cristiana (católica); ofrecen consuelo espiritual y la promesa de la salvación (teatro edificante); combaten la herejía y el ideario protestante y constituyen una herramienta preciosa de propaganda (perspectiva política). Los casos más significativos en este último sentido los encontramos en *San Jacinto*, *San Segundo*, *San Isidro* y *Fray Diego*. Diego de Alcalá fue canonizado en 1588, la promoción de san Isidro ya estaba iniciada en la última década del Quinientos y a Jacinto, santo croata y, por tanto, ajeno al contexto español, se le canonizó en 1594, no obstante la comedia de Remón lleva a cabo una clara exaltación de san Isidro y de Fernando III, el rey santo, al que cuatro años antes Sixto V concedió la aureola de la santidad, aunque para su canonización había que esperar hasta 1672. Pese a que no se trata de santos contemporáneos, la dramatización actualiza sus biografías con un objetivo claramente propagandístico que acerca a sus protagonistas al virtual espectador de las obras.

Al margen de que los dramaturgos y algunas de estas comedias formasen parte de la promoción de un determinado santo, la propaganda tiene un alcance más extenso que se materializa en el enaltecimiento de determinadas órdenes religiosas, probables auspiciadoras de las obras. *San Jacinto* es la mejor muestra de ello con la exaltación de la figura de santo Domingo de Guzmán, la regla de los predicadores y de la villa de Madrid. *San Segundo*, por su parte, no solo ratifica la creencia popular de que este santo fue quien fundó el cristianismo en España, con el consecuente encomio a la ciudad de Ávila, sino que realiza un panegírico de distintos miembros de la dinastía de los Habsburgo (Felipe II, Carlos I) y conecta, con estas referencias (también al promotor del traslado de las reliquias de san Segundo, Jerónimo Manrique) con el tiempo de la acción (primeros años del Cristianismo). Aunque de menor calado, en comedias como *Fray Diego* y *San Juan*, la presencia de la orden de los franciscanos y la orden Hospitalaria también tiene un peso considerable.

Con respecto a las obras del *Códice de autos viejos*, nuestro corpus evidencia un notabilísimo avance hacia una nueva fórmula teatral. *Santa Tais* y *Santa Bárbara*, entre otras, entroncarían más con el modelo anterior, aun así se advierte en ellas cierto nivel de

evolución. Por el contrario, comedias como *Santa Catalina*, *San Jacinto*, *San Agustín* o *San Isidro*, aunque no solo ellas, dan muestra de los cambios que en la tradición hagiográfica teatral se están produciendo. Sin olvidar la exaltación hagiográfica, incorporan elementos dramáticos –también ideológicos– que despertarían el interés y la admiración de sus destinatarios.

Podemos concluir que las obras reunidas en este manuscrito presentan una visión del mundo basada en símbolos y representaciones que contemporizan con el contexto histórico y dramático en que fueron escritas. El hecho de que, aun dentro de un arco cronológico compartido, unas sean más primitivas que otras, hacen de este conjunto un corpus heterogéneo que, dicho sea de paso, es lo que las convierte en un interesante objeto de estudio. Son deudoras de su época al asumir, en distinto grado, los postulados ideológicos postridentinos, y son deudoras artísticas al asimilar, también en diverso grado, las innovaciones formales y dramáticas que se estaban gestando en ese momento y que cristalizarían en uno de los géneros más populares de nuestro teatro barroco: la comedia de santos.

CONCLUSIONS¹⁸⁹

In this last section we present the conclusions we have reached after the study of the plays that form our corpus. The need to limit the work to temporal and spatial conditions has forced us to avoid different ways of research, especially, those that opened while our work progressed. Nevertheless, and taking into account there are not many authors who have studied this manuscript, we think we have provided some light in most of the aspects that feature it.

The hagiographical exaltation, which is thematically essential in the manuscript we have studied, went through the spheres of the artistic, spiritual and social life of the Golden Ages (Paintings, Devotional Poetry, Hagiographical Literature, Preach books and Catechism). Dramatic creation did not escape to such exaltation. The same happened with the genealogical comedies, «las comedias de santos (...) obedecían a estímulos de escritura y difusión bien concretos y nada desinteresados en los que participaban las instituciones religiosas o las casas aristocráticas» (Vega, 2008: 23). In a letter sent to

¹⁸⁹ Para cumplir con la normativa que regula el doctorado europeo, las conclusiones de esta tesis las ofrecemos también redactadas en inglés.

Count Oliva, Count of Gondomar, who was a great reader and book lover, explained the way he spent the evenings during his embassy in London: «Juntádonos a las noches a la chimenea; léese la vida del santo de aquel día y, cuando es temprano, un sermón de Villegas o de Cabrera». Then, as regards the numerous hagiographical plays at his library, it should not strange us that Mr. Diego de Acuña acquired a big amount of hagiographical plays in order to increase his theater collection. The works included in the manuscript we have analysed (we must remember the manuscript is the only known testimony to the plays contained in it), and the same happens to the ones that certainly form Count of Gondomar's collection –which look like copies, or even copies of copies, and sometimes could belong to one or more theater companies–, would explain the large number of mistakes that can be found in them and, in some cases, were designed to celebrations, as is the case of *San Jacinto*.

In Egido's opinion (2000: 63), the pieces the Count mentioned in his letter were in prose. The dramatic compositions we have analysed were written in an experimental moment in theater, and in essay too, that is to say, a transition between the theater before Lope and the Golden Comedy, in other words, a transition between the one-act religious play and the Saint's comedy in its most mature period.

This condition of transitional plays can be strictly seen from a dramatic point of view, but also from an ideological perspective, even more when the theatrical adaptation of that period certifies the Saints exaltation's guidelines and their exemplary lives prescribed by Trent. Moreover, according to Oleza (1986: 276), the composition of a play depends on very different elements. On the one hand, not just those of the composition time, that is to say, the result is determined by the playwright's skills and the attitudes towards new models, or, on the other hand, by his resistance to them, and therefore, his attachment to the consolidated methods by the previous tradition.

So that, the recapitulation and conclusions should be read in caution, due to we are obliged to generalise from a group of works that do not constitute a homogenous whole. They do not belong to a single author and in terms of production they do not probably appear from the same identical circumstances. They should be seen just as a piece of the historical puzzle, which makes the reconstruction of the History of our Classical Theater.

In order to organise the information we will proceed as we have done it along our work. First, we will expose the conclusions that refer to the one-act religious plays, which are followed by those we got through the analysis of the Biblical comedies and those dedicated to the Virgin. At the end, we will focus on the ones build the manuscript: the Hagiographical Comedies. After that, we will pay attention to those we got from our study. However, we would like to highlight our effort in the transcription of the one-act religious plays and Comedies (twenty one) that form the manuscript Ms. 14767 at the BNE, which has been the goal of this Thesis. As regards the differences in quality and text states of preservation, this effort might be judged disproportionated. However, one of our objectives has been to make easier the access to these difficult plays, especially, for future researchers, that is to say, to make possible they become specialised in the themes we have developed, but also in other ones that could interest the future researchers related to these kind of plays and to the Religious Theater's development.

Then, let's start taking into account the one-act religious plays. On the subject, we find two Christological works, which are not very different from the biblical paraphrases. In this case, as regards the theme, *La cena* is the most linked to the sacramental genre. In the indoctrinated acts scenes based on the New Testament (the Maundy, the Breaking of Bread, the Speech at the Mountain...), authors have in mind the sources, and *La cena* can be seen as a more faithful example than *El milagro*. The narrow link with the source is one of the features that shows certain formal primitivism, which can be found in the pieces, because of its original creation is quite limited. Meanwhile, *La envidia* presents certain medieval atmosphere –the sign with inscriptions appears in the scene, the allegorical characters, schematism– which narrowly relates it with morality. We do not find any innovation, due to the playwright almost limits himself to vividly expose part of the catholic doctrine by means of the war classic metaphor.

The list of characters is determined by the biblical sources. *El milagro* provides big doses of invention in order to recreate the Devil's motif, and also the dialogue between the rabbis. We are talking about the historical and biblical characters that are quite common in these kinds of compositions –especially the figure of Jesus–, that have a lesser relevant presence than the allegorical ones. According to Fleckniakoska (1961: 303-05), the increased use of allegorical characters takes on importance as we go towards Lope's time. Although, this usage does not mean a sign of modernity in itself, because of the allegorical use comes from an earlier tradition.

As regards the tension in drama (except all the considerations we have already done), we can affirm it deals with compositions which have not any barely conflict. The long explanatory dialogues have a dialogical tension, but not dramatic, narrative can be found in some passages; the slowness of some scenes (very ritualised) and the long monologues or indoctrinated dialogues make difficult the action and, moreover, they take us to conclude that the authors of these plays had in mind how to represent a catechism instead of thinking about a dramatic situation. We mean a catechism which contains an easily comprehensible theology that does not delve into difficult and conceptual disquisitions, but points to a presumably popular reception.

The potentiality of the representation can be just understood through the literary text and our attempt to reconstruct the scenic space through the study of the three systems of the stage directions reveals a markedly poor *mise en scène*, in reality, without scenography and attrezzo. The explicit stage directions, except those of *La envidia*, which are not very numerous, give us unequal information, even though characters' indications of in and out can be found and also those that refer to actors movement. The information about the scenery or about the space is quite poor. In the case of *El milagro*, we only find one stage direction and it is that of the mountain location, and, excepting the belt that may serve to repress the Devil, there is no any other indication to any kind of accessory. On the contrary, these kinds of stage directions are so abundant in *La cena*, where scenographic elements are specified. Some examples are: a door, household utensils and those that refer to the mass celebration, that is to say, the bread and the holy chalice. *La cena*, with its twenty-eight stage directions, leads by five the number of indications that presents the *Códice de autos viejos* (el *Auto de los triunfos de Petrarca*), a collection of a big amount of one-act religious plays, which, as regards to its dramatic approaches, is closer to ours.

The three compositions are characterised by shortness, none of them exceed the 700 verses, so they are still far from the 1200 verses that present the one-act religious plays from the first years of the XVII century (De los Reyes, 1988: 1226). As regards the external division, the Christological plays, unlike most of the ones of the *Códice de autos viejos*, do not have a prologue, a *loa* or an attached argument. However, as we have already explained, as an attempt of adaptation of the one-act religious plays into the new forms of comedy, *La envidia* is divided in four acts.

The three one-act religious plays have limited meter variety, being *La cena* practically isometric, while *El milagro* presents the most varied stanzas. *The envidia* differs in meter, the *quintilla*, which links it to *Códice de autos viejos* and, therefore, it could be dealt with a more primitive composition. Nevertheless, we must be careful in order to interpret the features the text presents, most of them can obey to the genre's evolution, but they could be also a result of a lack of dramatic and poetic author's skill. We must consider that lots of sacred dramatic compositions were created by religious men, or men closed to Church, who wrote them to provide themselves with many plays to celebrate an event or to use them in their apostolic work. It should not be ruled out that one of ours might have come originally from a similar circumstance. In both of the one-act religious plays, the predominance of *redondillas* would point to the third period Morley establishes (1575-1587) when he talks about how carry out the study of the meter's evolution in that theatrical period. Moreover, it would also confirm the dating hypothesis proposed by Arata, who places the manuscript's pieces regarding the theatrical panorama of the last years of XVI century. However, we must not forget that the British researcher worked with a corpus of comedies and not with one-act religious plays. Then, taking into account the primitivism of our plays, we should anticipate some years the date of composition and, in this way, both of the plays would bring closer to the date that Mercedes de los Reyes (1988: 1226-27) proposes for most of the pieces of the *Códice de autos viejos*, that is to say, the second half of the period proposed by Morey, between 1550 and 1575.

The last consideration we will draw up is the lack of humorous element. Having in mind the development of the religious theater, comicality can be early appreciated. We must remember the cases of Juan del Encina or, later in the XVI century, Diego Sánchez de Badajoz, with a strong populist tendency, a usage of comical characters and humorous situations, which have been well analysed by Pérez Priego. The spirit of the Counter-Reformation asked for the theater's seriousness in order to it could serve as a way to instruct the devoted people, mostly after Trent's ending, due to the emergency to renovate this theater and purge it of irreverent elements was more needed. The first impetus of Trent should go gradually losing strength in practice. It was difficult to communicate the doctrine without elements that sweet it, and situations and comical characters were well received by the popular classes. Thus, as Flecknikoska (1961: 303) says, the way we are closer the Lope's time, humour becomes present in the one-act religious plays. There is

an easy explanation: the development and success of the one-act religious plays depends on the appropriation it does regarding the formulas of *La Comedia Nueva*. The Christological plays we have analysed do not present any comical feature, but *La envidia* appeals profusely to it, which makes us think in a more primitive play than the two other that go with the manuscript.

The one-act religious plays of this collection form part from the same tradition, and a great show for the senses will have its highest point in the one-act religious plays. Then, if we understand the one-act religious plays as the conjunction of an allegorical scheme to explain the Eucharistic mystery, we cannot assign the plays we are studying in that genre, especially, the case of *El milagro*, where there is not allegory neither mention to the sacrament. However, it shares with them the underlying ideology, which was completely settled to the ideals of the Counter-Reformation (the purifying of the comical elements, the explanation of the main mysteries, and the exposure of a program of a good Christian behaviour).

As regards the genre's evolution, Wardropper affirms (1967: 275) that the moment in which the one-act religious plays delivers to the professional playwrights its fate is linked to the profane comedy.¹⁹⁰ The one-act religious plays of *La cena*, the one of *El milagro*, and the one of *La envidia* do not serve us as examples. Their purposes are mainly the communication of a doctrine. Later on, the playwrights will observe the necessity to renew the themes and proposals. The *auto* will be more specialised in the allegorical explanation of the Eucharist and its representation will become one of the main fascinating elements at the great celebration that the festivity of the Corpus was. On the other hand, even though the significant presence of miracles appear in *El milagro* and it could be seen as the precedent of the Saints main characters' capacity, our one-act religious plays are not starred by hagiographical characters, who, as Flecniaoska's ratifies (1961: 362, 302), are reserved for the blooming moment of the Saints' Comedies.

If we notice the ninety-nine one-act religious plays that form the *Códice de autos viejos*, we will observe that just nine of them have a Saint as a main character. In relation to this important collection, that tendency has been inverted in our manuscript, we mean, there is a big amount of plays dedicated to the hagiographical subject. We must say the

¹⁹⁰This is opinión is shared by Flecniaoska (1961) and Hess (1976).

same about the biblical and Marian matter, which have much less presence regarding the plays of our corpus.

As Jesús Menéndez Peláez says, the religious theater of the XVI century must be understood through a line of catechism as a means of a sensitive representation that «predica a los ojos» (2005: 57). Both of the two biblical comedies of our corpus follow quite fairly the sources that present an important doctrinal element, but from different ranks. The theme of the absolution is primary on both of them. However, in *La escala* we find a kind of absolution linked to the human sphere, that is to say, to morality as restitution of the social order, while *La conversión* approaches it too, but from the perspective of sin: it is possible, by means of repentance and penance, to obtain God's absolution and, therefore, the grace. In spite of *La conversión* contains bigger doctrinal matter, it has not theological density and its message is thought to be easily assumed. Without comicality, it definitely becomes more catechetical than *La escala* (more dynamic, with more dramatic tension and inclusion of costumbrist and humorous scenes, which are related to the pastoral tradition). As regards the later Lope's comedies that take the biblical subjects as a source of writing, in Joan Oleza's opinion (2012: 636) the author of *La conversión* chooses the serious and the illustrated sides and not the comical and the entertainment ones.

Only two plays of our corpus focus its interest on the Virgin's worship as the main character. *Nuestra Señora* offers a higher and a more varied doctrine matter than the *Nuestra Señora de Lapa* (for instance, the mention given to Peter, the Sins or the insistence on repentance). Exactly, diversity is one of the qualities of this comedy, not only variety can be seen in its theological part, but also in what refers to the inclusion of situations, spaces, chronologies, characters, costumbrist scenes and, always in relation to *Nuestra Señora de Lapa*, a complicated *mise en scène*. None of the two plays present humorous elements. However, both of them would be of interest to the audience of the period. *Nuestra Señora de Lapa* is about the plot's tension, the husband's jealousy and the murdering, meanwhile, in addition to what has already expressed, *Nuestra Señora* would attract the audience by its dynamism, by its complexity (the comedy includes actions out of the scene) and its meter variety –the playwright uses seven different stanzas where certain functionality can be seen as in the romance story (vv. 2645-2684); the Saint Gabriel's speeches by means of a *octava real* (vv. 1260-1267), or the Veronica's story (vv. 2715-34) –. In this sense, it should be mentioned that our *Nuestra Señora de Lapa*

only has three meters. In relation to the action, *Nuestra Señora de Lapa* presents a unique structure (proposal, heart and *dénouement*), while, on the contrary, *Nuestra Señora* has an organisation based on sequenced episodes along Mary's biography/legend which, with spectacular nature, inserted costumbrist scenes, classical ending with the dead of the main character surrounded by people and the following soul's Asencion, approaches the comedy to the hagiographical genre.

Definitely, the formal features of *Nuestra Señora de Lapa* and *Nuestra Señora* point that the first one was composed before the second one. We have to think in some of the elements we have already marked: its division in four acts, the Devils' dancing, and the introit that makes the action to progress, or the characters' schematism that only show a feature of their nature. If the first one is closer to the narrative lines of the *Milagros de Berceo* (although dramatically it is a magnificent evidence of the lack Marian theater with popular vocation), the second one –as regards its structure and not its theme– is in accordance to most of the plays that form our manuscript.

Regarding the hagiographical comedies, we must say they are anonymous compositions as the other plays we have commented –only two of them have certified their attribution (Lope de Vega and Alonso Remón)¹⁹¹. In varying degrees, they present a popular vocation. It has not been possible to determine the precise date of their composition due to the historical references that appear in it belong to ancient facts that do not point in this sense.¹⁹² In any case, regarding the creation of the plays of the collection, the dates proposed by Arata (1996: 14) are still valid: between 1580 and 1597. Thus, in this period, and having in mind some of the features they present, we can differentiate what apparently seem to be more primitive comedies or, if preferred, the most influenced by the medieval atmosphere, from those that are closer to the Baroque Saints' Comedy.

Except the *Auto de la conversión de santa Tais*, all the hagiographical plays of our corpus are denominated comedies, a colophon that does not appear in the *Codice de autos viejos*, in fact, it varies in many of the plays that form the *Manuscrito de 1590*.¹⁹³ This tendency will follow all the next century, due to, at the moment of this collection is

¹⁹¹ See epigraph 3.4.

¹⁹²Two unique exceptions can be found in *San Jacinto* and in *San Segundo*. Both of them were represented in 1594 [See epigraph 4.4.2.5].

¹⁹³We mean the *Comedia séptima y auto para representar del martirio de san Lorenzo* or the *Auto sacramental y comedia décima delicado y muy subido de buena y santa doctrina*.

formed, and the religious theater has taken two different ways well differentiated: that of the one-act religious plays and that of the hagiographical comedy. In the same way, the external division of our comedies reveals the tendency to a structure in three acts typical from the *La Comedia Nueva* (ten out of fourteen) in detriment of the four acts that, about 1585, in Arata's opinion (1996: 13) divided the comedies. In this sense, we find the significant case of *San Estacio*, which is not divided in four acts, but in four scenes, an accented term with primitive echoes. The usual fragmentations of the first two thirds of the Five hundred have been also left, they were found in the hagiographical plays of the *Códice de autos viejos* (prologue, introduction or argument), plays of reduced length and metrical monotony too. In these two last aspects, the plays of our corpus share the same features that those that form the *Manuscrito de 1590*. In any case, the plays of the *Códice* surpass the 700 verses, and the comedies that approach to this extension are *Santa Tais* (828 verses) and *San Martín* (1373 verses) –both of them divided in four acts–; between the 1500 and the 2000 verses are found four comedies; between 2000 and 2500, just three; and with more than 2500 –close to the 3000 verses being the average of the Baroque Saints' Comedies (Reyes Peña, 1995: 259)– we have five comedies [we mean table 9]¹⁹⁴: *San Agustín*, *San Jacinto*, *San Segundo*, *Fray Diego* y *San Isidro*. In addition to their length, their division in three acts, their degree in spectacular nature that they represent and the chronological location of their main characters (we will observe it soon), these five plays seem to fit in the paradigm of the Baroque Saints' Comedies. To sum up, the tendency observed by Badía (2007: 492-94) in the 39 plays she studied from Gondomar's collection (as shorter the texts are more ancient they seem, and, as longer verses each comedy have, closer to the last years of the XVI century they are) is also confirmed in our corpus.

In relation to the versification, we have to underline the main use of very varied meters. If the hagiographical plays of the *Códice* are characterised by a metrical monotony (being the *Auto de san Francisco*, where the *autos* are composed in *quintillas*), the plays of our corpus –as the hagiographical comedy included in the *Manuscrito 1590* and some plays by Palau and Cairasco de Figueroa [see epigraph 2.4], they still lack of stanzas variety, as for instance *Santa Bárbara*, *San Juan*, *Santa Tais* y *San Martín* (with three and four meters used) – already present a significant evolution. This is the case of

¹⁹⁴ In table 9 we carefully present the number of acts in which plays are divided, but also the number of verses can be found in each of them, and, finally, the total number of verses.

San Segundo, San Jacinto y San Isidro (with eight different meters); *Fray Diego* or *El católico español* (six) or *San Antonio* and *San Agustín* (five). It can be observed that all of these comedies form part of a group of plays which, as we have already explained, approach them to the formula of *La Comedia Nueva*. The exception is *San Estacio*. So, if regarding the usage of the colophon's scene we have marked as an ancient play, its four acts structure and the seven meters used point it to a closer chronology to the XVII century. Then, it shows the transitional role of this group of plays, but their conditions of configuration and their origin actually remain unknown.

The levels of action, the way they integrate themselves in the main plot, the presence of the humorous element and the spectacular nature that plays present are features that allow us to notify their evolution in relation to the preceding ones, especially, regarding the *Códice*. As we know, there are not complete studies of the *Manuscrito 1590*, which would be of an invaluable value for the issue that concern us, due to most of these plays are contemporary to those that form our corpus.

Baroque Saints' Comedy is often remarkable by its effectiveness. As the plays composed by the influence of Trent's directions, they have a clear advertising and doctrinal purpose. In the case of the Saint's comedy, to move, to entertain and to provoke admiration mean the use of stage machinery, mechanical artifacts, scenic plays and characters or comical scenes and, among others, strategies that place the audience in an effective *mise en scène* able to amaze, to excite and to impress when the unseeable turns into body and substance: the supernatural and the abstract. Not all the comedies of our study present a homogeneous usage of these theatrical mechanisms. In section 4.4.4, we have distinguished two very different groups depending on the capacity to wonder. In relation to the use of stage machinery, it must be informed that its usage is quite limited in *Códice de autos viejos* (Reyes Peña, 1995: 266). Therefore, the first group of the plays we have distinguished would approach to these kinds of compositions, but in most of the cases with important signs of evolution. To summarise what we have already exposed and as a mere hypothesis we cannot be more precise on dates, it seems there is a relation between the degree of the plays' spectacular nature and that of its time composition. In other words, the comedies that present more visual and sonorous plasticity, scenery difficulty and variety are plays that show closer to the Baroque hagiographical dramas in which the spectacular nature becomes a sign of identity. Meanwhile, those that present a moderate and simple *mise en scène* without many scenographic resources seem to

correspond to an earlier period. In the first group –where are contained plays as, for instance, *Santa Tais* or *San Martín*–, we have included six comedies, while in the second –where we find *San Jacinto* or *San Agustín*– we have included eight. Thus, it means this last group of comedies was composed later than the first one: divided in three acts with lengthier extension and mainly featured by the most contemporary Saints to the plays' virtual spectator. This last aspect –as we have already mentioned–, in Sirera's opinion (1991:60), postpones the date of the composition as long as the hagiographical theater comes closer to the XVII century, so, it abandons the Saints and martyrs of the first years of Christianity to make into main character the most modern Saints, even almost contemporary to the playwright.

The appearance of comicality in the Spanish theater is practically consecutive to the birth of our theater. One only needs to remember the cases as de Encina, Lucas Fernández or Naharro. However, as we already know, the resolutions after Trent limited the *delectare*, most of the times, product of an irreverent and common humour, where comicality fast included into the religious theater. The plays that form our corpus are between two stools, those of the theater absolutely austere, without any sign of comicality (as, for instance, *San Martín*, *San Estacio*, *San Juan*, *Santa Bárbara* and *San Antonio*), and those that head towards Lope's assumption of mixing the comic and the tragic, but with a clear connection with the previous theater. In both of the groups are found four comedies (*Santa Tais*, *San Jerónimo*, *El católico y San Segundo*), which we have not located them into the first group thanks to the accurate humour, being comicality non-existent, but hardly relevant. All of these comedies, excepting *El católico español* and *San Segundo* (both of them certainly attributed to the contemporary Lope and Remón), are plays that, as regards the features we are explaining (structure, length and main characters), seem to be more ancient. The group of comedies with more presence of the humorous element is formed by five plays, while it is true that comicality crystallise them by means of different dramatic methods. We find a significant example with the character of Barbon

ato, who appears in the first act of *Santa Catalina* and, in most of the cases, it approaches to the typical *gracioso*.¹⁹⁵ However, in this comedy, and thanks to this

¹⁹⁵ In the dedication to Pérez Montalbán of *La francesilla*, Lope de Vega establishes his comedy was the first one in which he introduces the figure of *donaire*. As regards Morley and Bruerton (1968: 78), the Fénix's comedy dated around 1595-1598. Debora Vaccari (2009: 39-40) describes this character with the following words: «personaje complementario respecto al galán en un juego de oposiciones entre dos

character, humour is not included in the action, but it appears in nearly autonomous scenes.

The treatment of comicality in the hagiographical plays we have analysed is neither uniform nor pronounced. In general, it treats about humour without connotation, barely tempered and obscenities, with any erotic allusion or curse words. Even when shepherds and villains appear, they are far from the rude and from the indecent shepherd of the earlier Renaissance Theater. They do not have anything to do with the shepherds, whose most radical expression of rudeness would represent the ones used by Torres Naharro, especially in the *loas* and introits of his comedies. As we have already said, this one does not exist in our comedies. However, in other ones, it is notable marked (as in *San Isidro* and in *Fray Diego*), but always in the same innocuous, kind and relaxed line. As we have seen, laugh appears in scenes more or less linked to action, even when the Saint main character appears in those scenes, the plot could get rid of them, the development of the action will not be affected and doctrinal message will not be loose. In these cases, as regards the action, scenes are completely not functional like small steps inside the comedy. However, in other plays of our manuscript, there is a higher relation regarding the plot of the comedy. In any case, it is curious to observe that the last act of the play is left in these humorous scenes. Almost without exception, it is reserved to the dead and glorification of the main character, which means there is no place to comicality; laugh births from situations like the mistake or scenery games where movement or body-language are very important.

Here, it is unavoidable to remember the importance this technique had in the Lope de Rueda's theater, with clearly populist vocation, and in the Italian companies of *comedia dell'arte*, which many of them arrived to Spain in the time where many of our comedies could be written. Many of these scenes have a clear interlude appearance (*Fray Diego*, *San Isidro*). They are leaded not only by characters from a rustic atmosphere, but by students, clever priests and poor. Laugh springs up from mockery and from the ridiculous bad habits of many characters (*San Jacinto*, *San Isidro*), from craziness, from impoliteness or from topics like those related to women (*San Isidro*). Finally, from their

mundos diferentes, el mundo del galán, hecho de valores altos, y el del gracioso, caracterizado por valores plebeyos y materiales». However, the definition Garasa (1960: 121) proposes about the *graciosos* in Lope's comedies Saints is closer to our subject: «criados de los santos». The character of Barbonato is a handsome's servant –not from the main female character–, but his cowardice and his honest attitude against the handsome he serves –female Saint's candidate– clearly approach him to the Baroque Theater's character.

excessive kindness, generosity and protagonists' ingenuity, many comedies (*Fray Diego y San Isidro*) show certain acquiescent humour that does not stain the Saint's exaltation. In summary, in all of them we can find all the comicality sources that Arellano (2006: 352), following James (1980: 6-7), classifies inside the comicality derived from the treatment of inept and of the awful. Although, we insist, humour is attenuated. It sporadically presents and affects the action, but, in any case, without influencing its development.

If spectacular nature and humour are dramatic features which the playwright adjusts and moderates the teaching and dogmatic spirit of his plays, doing it more dynamic and varied, integration of similar actions (of historical or lover nature) or the more or less inorganic scenes interpolation, increase the interest of the play maximizing its ability to summon.

In most of our comedies the structure in *tableaux* carries weight over the organisation of the subject –the Saint's biography– in linking episodes that collect the most significant moments of the life of their main characters (*San Antonio, San Jerónimo, San Juan, San Agustín y Fray Diego*). The central concept that articulates the action of these comedies, that dramatise a huge period of the Saints' life, cannot be other than itself, because of, in all of them, the main object is to confirm and to give visibility to its Holiness. Motives as the testing and temptation, the God's calling and the conversion, the confrontation between the enemies of the soul and the execution of miracles constitute repetitive items that thread the action over this structure mainly of *tableaux*

The most known Baroque Saint's comedy is a theater of synthesis. In Aparicio Maydeu's definition (1993: 148), it brings together religious elements, but also profanes, that come from the urban comedy (comedy of errors, cloak and dagger plays, intrigues) where most of the times, at least at the very beginning, the saint approaches to the typical handsome at the cloak and dagger comedies. In our corpus, we do not find any element from the urban comedy or the cloak and dagger. Being really sharp at this parallelism, *Santa Catalina* is the unique comedy that presents many concomitances with this scheme. Thus, in this play, we find the *gracioso*, but also the comedy of errors' elements, the hidden identities and the typical situations in which both of the handsomes court the same woman, Catalina.

However, in this group of comedies, we find two significant examples of synthetic nature of the Baroque Hagiographical Comedies, and the influences with other genres.

We mean the cases of *San Estacio* and *El católico español*, comedies that were written regarding the byzantine genre and the *comedia palatina*'s patterns, but with a clear religious purpose. Because of the relationship with other genres, they are more dynamic and varied comedies –as from a spatial point of view as from the action (prophecies, persecutions, tricks, false identities)– that greatly move away from the prototypical image of Holiness. In the *El católico español*, we have to wait to the last act to see how dramatic action guides towards the religious sphere. Meanwhile, with a persistent background, faith and resignation to adversity, *San Estacio* follows the skills of a classic adventure novel that, just at the very end after the anagnorisis, becomes the typical outcome of the Saint and family's ending transformed into martyrs.

On the other hand, we have the other group of comedies that, being the main pillar the protagonist, focus on their attention in a secondary character (this is the case of the first act of *San Jacinto* and *San Segundo*), either they develop a similar action of historical nature (*San Segundo*, *San Isidro*) or lovely (*San Martín*, *San Isidro*) in which the Saint figure remains moved to a second place, always in a concrete objective, and, in our opinion, based on advertising, ideological or dramatic interests

Regarding the main character's relegation, a very different case is the one *Santa Tais* presents. This is a comedy markedly schematic in which its four days are divided in two parts and the main character does not appear until the third one.

In any case, we must say the level integration between the main action and the second one does not always comes equilibrated. The parallel plot in *San Martín* is worst integrated in the principal than the one *San Isidro* contains, and for instance, the costumbrist landscapes' intersions, dances or the religious pilgrimage of many of them (we think in *Fray Diego* or in *San Isidro*) momentarily move the main action with practically autonomous scenes, an experience, it must be said, Lope de Vega used in great part of his comedies. We deduce the development of the Hagiographical Comedy of the late Five hundred walks next to the development of *La Comedia Nueva*, and that is not only shown in the adoption of new formal elements (as the external structure), but in the temporary usage of a kind of secondary plots, or the other genres' infection, which started to practice in the theatrical space of the period.

All the plays we have extensively seen span a more or less wide period of the main character's life, except these both two that dramatise a relatively chronicle arch –*Santa Bárbara* and *Santa Catalina*–. These are the only Saints of our manuscript they die as

martyrs. However, thematic similarities present different dramatic proposals. The first case it is about a more primitive play that barely presents a spatial variety, allegorical characters serve for the idea's representation and for a very significant violence and blood in scene too. As regards *Santa Catalina*, as we have already seen, Baroque comedies' features can be appreciated, and its martyrdom is produced out of the scene. In this sense, we remember the tendency Sirera (1991: 58-61) observes in the hagiographical drama, concretely, regarding the representation of the martyrdoms, presented in the early plays –infected by the tragic pleasures of the last years of the XVI century– that it will be abandoned in favour of a closer Holiness accessible to the audience.

This last consideration leads by the hand the conclusions we can extract from the Saints' role and their connection to the historical moment in which comedies they lead were composed. It is well known the relation between hagiography and exemplarity, between Holiness and moral imitation. Regarding the origin of this relationship, a chain can be found, where Christ as the most perfected model, mirror of martyrs and Saints, is situated in first place, and the Saints are presented as examples of all the virtues to humans. The Saint as the hero, as the human ideal as intercessor, as protector, but also as a figure submitted to the historical elements have been modulating its representation along the time, in other words, hagiography is not only the Saint's biography, but a tool of advertising. So, the logical that articulates the Holiness' construction does not only concern to the spiritual or religious sphere of men, but the social relationships. That is why the pattern proposed in the Middle Ages –just to maximize the terms of comparison without going into details– is very different from the Holy image will appear after the promulgation of Trent's decree regarding the Saints' worships, which saw the light on December 1563.¹⁹⁶ The use of the hagiographical advertising is not an exclusive part of the period after Trent; we can discover it going back in the struggles against the Arians and the Pagans that took place in the IV century (Sánchez Lora, 1988: 382). The claim of collective hagiographical stories before Trent exclusively satisfied by De la Vorágine's work, which after 1470 added Saints' life that did not enter in the primitive versions of *Leyenda dorada*. The religious' confrontation that shocked the XVI century and the Trent's momentum give actuality to the hagiographical subject. After the Trent's council, the offer and the Saints' life claim change, «si no en lo esencial del género, sí en aspectos

¹⁹⁶*De invocatione, veneratione, reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus* (session XXV, third and fourth, December 1563).

relacionados con la Contrarreforma y su espíritu [...] Después de Trento se formarán nuevas colecciones hagiográficas más de acuerdo con el talante barroco [y] con los modelos de santidad exigidos por la reacción antiprotestante» (Egido, 2000: 64).

Our manuscript follows the previous tendency of prioritising the Saints' life over that of the female Saints or martyrs, which it will also occur in the Baroque period. The feminine representation swings between the prostitute (*Santa Tais*) and the martyr (*Santa Bárbara* y *Santa Catalina*). The oppositions lust versus purity, repentance versus vigour, faith versus sacrifice are the schematic lines of force that build these protagonists' painting, which are shared with the male saints in its virtuous aspect.

Additionally, the tendency observed by Sirera (1991), which is also accepted by Reyes Peña (1995), approaches the progressive withdrawal of the Saints' Hagiography of the first Christianity and its inclination to dramatise contemporary Saints' Lives remains confirmed after the analyses of our plays, which six of them are led by more contemporary Saints than the ones appear in the *Códice* (we must add the updating where many characters were suppressed in order to bring them to the contemporary audience, theme that we will suddenly develop). The great part of our characters leave the hieratic attitude that featured the *Códice*'s Saints and humanise them from different ways: Even God and Faith are over everything, they keep a familiar or social link that can or cannot be fruit of tensions (*Fray Diego*, *Santa Catalina*, *San Martín*, *San Agustín*), or because of they indicate evidence of weakness that humanise them (San Jerónimo cedes to temptation; Bárbara shows fear to the martyrdom and Catalina displays her doubts when she has to follow her devotion); or because they are characters that extremely show themselves modest and humanised by their exhibition of goodness and innocence (*Fray Diego*, *San Isidro*); or because the inner conflict and the contradictions take control of them in any moment and come true in front of the audience (*San Agustín*). Nevertheless, it is true we also find unmoving characters that, from the very beginning to the end of the play, do not present any spiritual or psychological evolution, but they become as an example of perfection and firmness in their positions from the beginning of their career (*Fray Diego* or *San Segundo*).

Apart from the obvious characterisation (with explicit references in most of the plays) of the Saint as a new Christ, as an irrefutable pattern of behaviour that is proposed to the audience for being a good Christian, with no doubt the model we notice in our corpus belongs to the theological controversy after Trent, that is why most of the attributes

draw them are not only adapted to the evangelical idea (modesty, brotherhood, renunciation of material goods), but with many of the main important aspects of the postconciliar ideology: charity, but insisting on the plays' value as a means of achieving redemption –the righteousness theory– (*Fray Diego, San Juan, San Isidro*); devotion to the Virgin and to the rosary beads, emphasising the Virgin's role as an intermediary (*Fray Diego, San Jacinto, El católico español, San Antonio, Santa Catalina*); ability of recognising each other as sinners and starting the process of repentance to obtain the absolution (*Santa Tais, El católico español, San Juan, San Jerónimo*), comedies that focus on the sacrament of penance; worshipers of images and relics (*San Jacinto, San Diego, San Segundo, Fray Diego*) or defenders of the ecclesiastical authority, with special focus on the bishopric (*El católico español, San Martín, San Agustín, San Segundo*). To all this, and as a general framework, even if it is obvious, we must add that the act of writing a comedy dedicated to a Saint is already in itself a position, a kind of answer to the protestant doctrine in so far protestants denied their power as intercessors, something that comedies do not stop asserting and show from different ways: the most evident, the execution of miracles, another belief that called into question the protestant doctrine. However, it must be said that –a part from the thematic coincidences that not only serve to the characters' features but to the exaltation and reaffirmation of the dogmas attacked by protestants–, in our comedies, we do not appreciate an explicit hostility to Protestantism in the sense confrontation between different points of view, open confrontations, are not placed at the scene. Nevertheless, as we have already explained, an exception can be found in *San Agustín*. This kind of defense consists in the self's assertion as an implicit instrument to reject the second, a line that follows the proposals of the contemporary Catechism –for instance, that of Ripalda and Astete–, where a direct attack to the protestant dogma is not observed (Resines, 1987: 23).

The hagiographical comedies of our corpus are conceived with the moral topics, the religiosity and the politics. They contribute to the ideological assertion in the dogma, offering to the audience a program of Christian life (catholic); they offer a spiritual consolation and promise of salvation, building into a pattern of vocational edifying theater; they fight the heresy and protestant ideology and rise as a wonderful tool of advertising that contributes to the religious assertion, but also to the politics in a period in which both of them lead by the hand and formed two sides of the story. In this last period, the most significant cases are *San Jacinto, San Segundo, San Isidro y Fray Diego*.

Diego de Alcalá was canonized in 1588, the promotion of san Isidro already started in the last decade of the Five Hundred and Jacion, Croatian Saint and, therefore, oblivious to the Spanish context, was canonized in 1594. Nevertheless, the Remón's comedy carries through a clear exaltation of san Isidro and Fernando III, the Saint King, who four years earlier Sixto V awarded him the aureole of Holiness, even though his canonization did not take place until 1672. Although it is not about contemporary Saints, the dramatisation updates their biographies in so far as the updating in itself was related to the sanctification processes that bring the Saints' lives to the contemporary audience.

Outside the playwrights and many of these comedies formed part to a promotion of a determined Saint, the advertising had a wider scope that materialised in the exaltation of certain religious orders, sponsoring likely works. *San Jacinto* is the one best illustrates it with the figure's exaltation of Santo Domingo de Guzmán, the principle of the preachers and the *villa* de Madrid. Meanwhile, *San Segundo* not only ratifies the popular belief this Saint was the one who funded the Christianity in Spain –with the consecutive eulogy to the city of Ávila–, but carries out a panegyric of different members of the Habsburg's dynasty (Felipe II, Carlos I), and connects, with these references (which are extensible to the promoter of the removal of Saint Segundo's and Jerónimo Manrique's relics) to the action time (first years of Christianity). Although of lesser importance, in comedies like *Fray Diego* and *San Juan*, the Franciscan orders' presence and the Hospitallers' orders also have an important influence.

As regards the plays of the *Códice de autos viejos*, our corpus demonstrates a prominent advance to a new theatrical formula. Among others, *Santa Tais* and *Santa Bárbara* would connect to the previous pattern. Although, in both of them can be advised certain level of evolution that we have tried to show in our analyses. On the contrary, comedies as *Santa Catalina*, *San Jacinto*, *San Agustín* or *San Isidro* –but not only them– show the changes are producing in the hagiographical theatrical tradition. Without forgetting the hagiographical exaltation, they incorporate dramatic elements –also ideological– that would awake the interest and the admiration of their recipients.

We can conclude that the plays gathered in this manuscript present a world view based on symbols and representations that temporise with the dramatic and the historical context in which they were written. Still in a chronological shared arch, the fact many of them are more primitive than other ones make this group a heterogeneous group that, by the way, transform them in an interesting object of study. They are in debt to its period

when assuming, in a different way, the after Trent ideological postulates, and artistically, they are in debt when assimilating, also in different ways, the formal and dramatic innovations were appearing in that moment and would crystallise in one of the most popular genres of our Baroque Theater: The Saint's Comedy.

1

6. EDICIÓN DE LOS TEXTOS

6.1. Nota a la edición

Como avanzamos en la Introducción, ofrecemos a continuación la transcripción completa de las veintiuna obras que conforman el manuscrito Ms. 14767 custodiado en la Biblioteca Nacional de España y que ha sido objeto de nuestro estudio. Exceptuando la comedia de *San Segundo*, ninguna de las piezas dramáticas que nos ocupa ha sido editada ni existen otros testimonios antiguos de ellas, como ya advertimos en la Introducción. Dada la extensión del conjunto (alcanza casi los 39.000 versos) no hemos pretendido llevar a cabo una edición crítica anotada en profundidad. Hemos hecho una anotación que consideramos mínima, referida especialmente a la comprensión de vocabulario y a la clarificación de alusiones de contenido religioso, histórico y mitológico, cuando lo considerábamos estrictamente necesario. Aun así, dado el número de versos que alcanza el conjunto, vale la pena notar que hemos realizado un total de 1211 anotaciones. Nuestro objetivo primordial ha sido facilitar el camino de otros investigadores que quieran transitar, con distintos objetivos, por esta misma senda. En la transcripción, hemos tenido como norte una modernización prudente, prestando especial atención a mejorar, a través de la puntuación, unas copias que no siempre resultan las mejores, y que contienen en muchas ocasiones pasajes estragados, rimas defectuosas y evidentes errores, especialmente en algunas comedias. Sirva de ejemplo la *Comedia de san Isidro labrador de Madrid y victoria de las navas de Tolosa por el rey don Alfonso*, con un gran número de pasajes oscuros, que no siempre hemos podido aclarar.

En definitiva, y para que el lector conozca mejor el grado de nuestra intervención, hemos modernizado la puntuación, el uso de las mayúsculas, la acentuación y los elementos que no revisten valor fonético, por ejemplo el uso indistinto de *v* y *b*; *g* y *j*; *c*, *ç* y *z*; *s*, *ss*; la *rr* inicial, el uso de *h* o la aparición de la conjunción copulativa (*y*, *i*) ante palabra comenzada por *i*. No obstante, algunos fenómenos que tienen o podrían tener valor fonético, como las oscilaciones de grupos consonánticos cultos (*digno* / *dino*) y las vacilaciones vocálicas y consonánticas (*iglesia* / *eglesia*; *extraño* / *estraño*). Asimismo conservamos formas como *ansí*, *ansina*, *quiés*, *naide*, *huiga*, *dejallo*, *aqueste*, *aquese*, al igual que respetamos las formas de la segunda persona del pretérito como figura en muchas de las obras (*hicistes*, *procurastes*) y la utilización de *u* como conjunción disyuntiva precediendo una palabra comenzada por consonante. Por las mismas razones, respetamos las metátesis como *probe*, *pedricación*...

Desarrollamos las abundantes abreviaturas que aparecen en las copias (*Cristo, padre, majestad, santo, nuestro...*) y el nombre de los personajes indicados en las acotaciones de intervención sin indicarlo.

En cuanto a la división de palabras, restituimos como es habitual las vocales y consonantes embebidas (*la abeja* por *labeja*, *quel* por *que el*, *ques* por *que es...*). También hemos regularizado el uso de las contracciones: según la normativa actual, hemos unido preposición y artículo (*al, del*), al tiempo que hemos deshecho las aglutinaciones del tipo *dello, desto, della*, cuya conservación viene siendo tradicional en las ediciones modernas, pero que carece de justificación lingüística si se normalizan fenómenos similares, criterio que ya ha empezado a aplicar en 2012 el grupo de investigación Prolope en las ediciones del Fénix.

A pesar de que tienen un valor muy escaso, pues es difícil saber si proceden del original o se han introducido en las copias, hemos respetado los casos de laísmo, loísmo y leísmo, y los casos de seseo y ceceo cuando se encuentran en posición de rima.

Enmendamos los errores de lectura o de copia evidentes sin anotarlos; tan solo lo hacemos en algunos casos en los que el descuido resulta significativo en algún sentido. El texto restituído lo introducimos dentro de corchetes, según la convención, al igual que utilizamos este símbolo conteniendo puntos suspensivos para indicar la ausencia de versos en una estrofa. No señalamos los casos de hiato o diéresis. Tampoco indicamos la hipermetría e hipometría de los versos, fenómenos muy abundantes, excepto si hacemos una propuesta de enmienda, en cuyo caso lo reflejamos en la nota correspondiente.

Incluimos a continuación, la sinopsis argumental y métrica de cada una de las veintiuna comedias y una lista de abreviaturas empleadas para las principales obras de referencia que hemos utilizado en la anotación. Esperamos que este costoso trabajo de exhumación sirva de punto de arranque para otras investigaciones. Si así sucede, nos damos por satisfechos.

6.2. Sinopsis argumental de las obras

SINOPSIS DEL AUTO DE LA CENA A LO DIVINO

En el exterior de una humilde casa, una familia de huéspedes espera la llegada de Cristo y los doce Apóstoles, pues es en su hogar donde se va a celebrar la cena pascual. Tras la llega de Cristo y sus acompañantes, los cuales le expresan su amor y adhesión al igual que lo hace la familia de huéspedes, el Mesías anuncia que el banquete tendrá lugar en el interior de la casa. Todos entran dentro a excepción de san Juan y san Pedro, que se quedan evocando algunos pasajes de la vida de Jesús y expresándose mutuamente la preocupación que sienten por los vaticinios de muerte del Señor.

Una vez dentro, los huéspedes preparan la mesa y, tanto los Apóstoles como Cristo, ayudan en esa tarea dando sobradas muestras de una profunda humildad. Comienza el banquete y Jesús sirve a los participantes. A continuación, y tras invitar a Judas a comer de su plato, interrumpe la cena y procede al Lavatorio de pies de todos y cada uno de los Apóstoles; aunque en un principio se resisten al considerar que Jesús no es digno de un acto tan vil, al final terminan cediendo.

Concluido el Lavatorio, los comensales vuelven a la mesa y Cristo comienza a explicar el significado que tiene el rito que acaba de realizar. Acto seguido expone la doctrina eucarística, pasando por los puntos clave de esta, a saber, la presencia real de Cristo en la Forma y el misterio de la transustanciación. Concluye con la institución del sacramento, ofreciendo a cada comensal el cuerpo y la sangre de Cristo.

El auto concluye con la revelación, por parte de Jesús, del traidor que lo llevará a la muerte, siendo el modo para darlo a conocer el darle un bocado de su plato. Judas queda así descubierto y huye precipitadamente de la escena. Jesús se encamina hacia su apresamiento, mientras los Apóstoles lloran su pérdida y se despiden con pesar.

SINOPSIS DE EL AUTO DEL MILAGRO QUE CRISTO HIZO EN SANAR UN ENDEMONIADO, UN CIEGO Y OTROS ENFERMOS

En medio de un camino dos rabinos debaten sobre las consecuencias de la venida de Jesús, sobre la naturaleza de sus virtudes y poderes y sobre si Jesús es el Mesías profetizado en la antigua ley. Uno de los rabinos representa la ley antigua, el otro la ley de Cristo. Tras la acusación de entender mal las leyes por parte del rabino contrario a Cristo, ambos se convierten en espectadores privilegiados de una escena en la que un ciego, un sordo y un mudo expresan su confianza en el Mesías para que les devuelva la salud. Mientras esperan en el camino la llegada de Jesús, un endemoniado entra en escena acompañado de dos hombres que lo tienen aprisionado. Una vez congregados irrumpe Jesús acompañado de san Juan y san Pedro y devuelve la vista al ciego, el oído al sordo, la voz al mudo y el alma al endemoniado.

Obrados los milagros, todos se trasladan a un monte donde Jesús pronuncia el sermón de la montaña.

SINOPSIS DEL AUTO DE LA CONVERSIÓN DE SANTA TAIS

JORNADA PRIMERA

En una sala de senado tres jueces deliberan sobre la virtud de los hombres en su ciudad; las leyes del hombre deben velar por el comportamiento virtuoso de los ciudadanos que, en su momento, juzgará Dios. Entre los tres deciden desterrar a todo aquel que no siga una vida ejemplar. Puesto que es conocido por todos que Tais es la causa de muchas desventuras para los hombres y que, en ese momento, tiene hechizado a Liadrán, hombre de edad avanzada, deciden recibir a este en su audiencia. Liadrán acepta la censura del senado, pero se confiesa incapaz de resistirse a los encantos de Tais. Finalmente es expulsado de la ciudad.

JORNADA SEGUNDA

Camino del exilio, a Liadrán le salen al paso el Contenido del Mundo y el Propósito Santo. Tras una batalla dialéctica entre ambos tras cuyo final Liadrán debe decidir a quién abriga en su pecho, opta por el Propósito Santo. Una vez lo dejan solo, se encuentra con un ermitaño al que le confiesa su arrepentimiento, aunque buena parte de su culpa la deriva hacia la «ramera» causante de tantos males. Panuncio, que así se llama el ermitaño, decide ir a la ciudad vestido de mercader a ver a Tais, pues por lo que le ha dicho Liadrán, ella no le recibiría si fuese como hombre de Dios.

JORNADA TERCERA

A la puerta de su casa, mientras Tais toma el fresco y escucha el canto de unos músicos, aparece Panuncio haciéndose pasar por mercader armenio que va de paso. De entre todas sus mercaderías, Panuncio le enseña con intención un joyel que lleva la imagen de Elena de Troya en su representación post mórtem. Cuando se quedan solos, Panuncio reprocha a Tais que, aun sabiendo que hay Dios y que este todo lo ve, ella insiste en pecar y arrastrar al pecado a numerosas almas. Con un sermón acalorado, Panuncio invita a Tais a abrazar la penitencia, y esta se arrepiente sinceramente. Le pide tres horas de plazo para abandonar todas sus riquezas y el ermitaño accede, no sin antes darle un cofre con tres joyas con las que defenderse: una calavera contra el deseo de volver al mundo, una disciplina con la que aplacar la carne y una cruz con la que defenderse ante el demonio.

JORNADA CUARTA

Mundo, Carne y el Demonio se proponen hacer que Tais renuncie a su nueva vida virtuosa y le acometen por turnos cuando ella está quemando sus pertenencias. El primero, el Mundo, la tienta con riquezas, pero sale despavorido frente a la visión de la calavera; la segunda en salir es la Carne, con el ofrecimiento del amor sensual, a lo que Tais responde flagelándose duramente; por último, el Demonio sale huyendo ante la cruz de Cristo. Vencedora de la batalla y en compañía de Panuncio, el Demonio aún hace un último intento por ganar el alma de la pecadora arrepentida. Panuncio recurre a la corte celestial y un Ángel llega para vencer a Lucifer y bendecir a Tais y el ermitaño.

SINOPSIS DE VIDA Y MUERTE DEL SANTO FRAY DIEGO

PRIMERA JORNADA

San Nicolás está engalanada para celebrar la fiesta del Corpus. Dos caballeros y doña María ponderan las fiestas de Sevilla en detrimento de las de la humilde villa en la que se encuentran. Entretanto, se está celebrando el Concejo de la ciudad. Cuando se pasa lista, advierten la ausencia de Diego, lo que molesta a Nicolás, su padre. Al poco llega Diego y justifica su ausencia diciendo que estaba recogiendo flores para la procesión. Doña María, que se ha acercado a la reunión del Concejo, reparte cirios entre los asistentes.

Después de la procesión, Pero Martín y Nicolás se felicitan por la magnificencia de la fiesta, pues no tiene nada que envidiar a la de Sevilla, e invitan a doña María a la comida que tienen programada en la casa del Concejo. Ella y los dos caballeros que la acompañan aceptan.

La acción se desplaza a la huerta de una ermita a la que Diego se ha acercado para pedir al ermitaño que le permita vivir con él y dedicarse a trabajar y orar. El ermitaño le acepta y se retira a su ermita mientras que Diego comienza a trabajar la tierra. Dos cazadores extraviados se detienen en las cercanías de la huerta para comer y cuando terminan se dejan una bolsa de dinero olvidada. Al marchar aquellos, Diego la encuentra e interpreta que se trata de una tentación del demonio. En ese momento entra en escena un cazador necesitado al que Diego invita a coger la bolsa. Así lo hace. Aparecen otros dos cazadores perdidos que piden a Diego algo para comer; en pago quieren darle dinero, pero Diego se niega, pues lo que Dios le da a él, justo es que se reparta entre quien lo necesita.

En la montaña y de regreso a Sevilla, doña María y los dos caballeros, acompañados por el padre de Diego, llegan a la ermita para refrescarse. Diego intenta esconderse para que su padre no lo vea, pero no lo consigue, y ante sus reproches por haberle abandonado, Diego se disculpa diciendo que ha oído la llamada de Dios; de ahí en adelante quiere servirle. Cuando Diego se propone que los presentes conozcan al santo que le servirá de guía espiritual, descubren que ha muerto mientras rezaba. Con el propósito de dar sepultura al ermitaño concluye la segunda jornada.

JORNADA SEGUNDA

Han pasado varios años desde que Diego y su padre se despidieron en la ermita. Ahora Nicolás, doña María y los dos caballeros pasan la noche en vela de camino a Sevilla, cerca de una ermita donde se va a celebrar una fiesta en honor de la Virgen, la misma en la que Diego se retiró al elegir la vida religiosa, como remeda su padre ante doña María y los caballeros. Allí se encuentran a un fraile franciscano que les da noticia de la buena fama que Diego tiene en el monasterio en que vive como fraile lego.

Por otro lado fray Diego y un fraile van de camino. El acompañante de Diego se lamenta de viajar descalzo y de estar hambriento, a lo que Diego responde que Dios proveerá y, efectivamente, así lo hace: sale un ángel y les deja un pañuelo con comida (un pan y un pez), recompensando así la férrea fe de Diego.

Nicolás, el padre de Diego, se encuentra ahora en Sevilla para intentar ver a su hijo, del que le han dicho que se encuentra en esa ciudad, y se topa con Pero Martín al que

acompaña a cobrar unos dineros a una hornera. Emplazados a que vuelvan más tarde, la hornera, por error, prende el horno en el que se ha escondido su hijo. A los desconsolados gritos de la madre que no puede rescatar a Juanito, acude fray Diego que le recomienda que se acerque a la Iglesia a rezarle a la Virgen de la Antigua, mientras él intercede por el niño ante la Virgen. Se obra el milagro y el niño sale ileso del horno causando la admiración de todos, incluido el padre de Diego que ha acudido a la algarabía. Pero su alegría dura poco, pues Diego le anuncia que debe obedecer la orden de su monasterio que lo traslada a Alcalá de Henares.

La acción se traslada al refectorio de un monasterio. Allí dos frailes se quejan de los habituales hurtos de fray Diego, que roba comida para dársela a los pobres, dejando a los padres sin provisiones. Fray Diego es sorprendido por un fraile mientras roba comida, pero el milagro tiene lugar y el pan se convierte en flores ante el asombro de los religiosos. Fray Diego tiene el propósito de abrazar una vida contemplativa siguiendo el ejemplo de san Francisco y alabar la cruz de Cristo. En tal trance los frailes son testigos de la elevación del fraile sobre la cruz.

De camino a su nuevo destino, Diego y su compañero se encuentran con un grupo de estudiantes y un recién nombrado catedrático al que fray Diego dirige unas palabras para que huya de la soberbia del saber mundano. Tras irse Diego, los estudiantes se enfrascan en una escaramuza cómica con un pastelero y su mujer.

JORNADA TERCERA

A las puertas del monasterio en el que Diego es portero y donde suele repartir comida entre los pobres, se produce un alboroto entre los pobres y una familia de hidalgos venida a menos que ha ido a pedir comida a Diego. Ante los privilegios de estos, terminan alzándose a palos con la hidalga. Llega Diego a poner orden, defendiendo la legitimidad de los hidalgos para pedir. Comienza a servir la comida, mientras rezan y cantan ensalzando la cruz, interrumpidos de vez en vez por las impertinencias de Regañón, uno de los pobres. Al acabar la tarea fray Diego anuncia a los pobres que a partir de mañana su función en el monasterio será la de enfermero.

Ya en el ejerciendo de dicha función, se asoma a la ventana para llamar la atención de dos frailes doctos que disputan sobre el misterio de la Trinidad, pues su debate está molestando a los enfermos. La diatriba no llega a buen puerto, y bajo la promesa de que se retirarán, fray Diego les da su doctrina sobre dicho misterio, dando cuenta de su ciencia infusa, y de paso ironizando sobre los teólogos y sus disquisiciones, en favor de una fe a ciegas, es decir, no atravesada por el saber erudito.

La acción se traslada a un exterior del convento en el que don Juan, un caballero, pregunta al guardián cómo va el mausoleo que se está construyendo. Se aprovecha en este punto para hacer la defensa de la construcción de estos enterramientos para albergue de los buenos cristianos en su muerte. Allí les comunican que fray Diego está gravemente enfermo. Muere a las pocas horas encomendando tareas a los que le acompañan en el trance. A la muerte de Diego sale un tropel de gentes que lo despojan para adquirir los restos de sus vestidos como reliquias.

La familia de hidalgos pobres se acerca al convento para su ración diaria, pero no hay nada para ellos. El guardián accede a que vean el cuerpo del santo que, ante la petición

del niño de que los socorra, hace su último milagro, sacando del féretro el brazo con una rosca de pan blanco. El guardián y todos los frailes intentan que el difunto suelte la rosca de pan, pero no lo consiguen. Finalmente, ante la orden del guardián, el santo lo suelta, quedando el pan como valiosa reliquia y prometiendo el guardián a los hidalgos una ración diaria de por vida.

SINOPSIS DE LA VIDA Y MUERTE DE SAN JERÓNIMO

PRIMERA JORNADA

La acción se ubica en Roma, en donde Jerónimo, reunido con Romano y Mileto, clérigos, les reprocha su vida licenciosa y les exige que cumplan con los mandatos piadosos y morales que su condición requiere. Lejos de arrepentirse y mostrar humildad, estos se defienden aludiendo a la relación deshonesto que Jerónimo tiene con Paula, aunque él se declara inocente. Romano y Mileto temen que Jerónimo haga pública su deshonra, de manera que idean un plan para terminar con la buena fama que este tiene en Roma. Por otra parte, Lauro, criado de Jerónimo, se lamenta de la vida de privaciones y austeridad que lleva junto a su amo y, sobornado por Romano y Mileto, cambia la ropa de Jerónimo por los de una mujer con el objeto de que, despistado Jerónimo, acuda a maitines así vestido.

Tras un interludio musical, vuelven a salir Romano y Mileto, que ven llegar a Jerónimo en traje de mujer. Mileto predispone al pueblo en contra de él, vejándolo públicamente. Ya en soledad, Jerónimo apela a la bondad divina para soportar el escarnio y se encomienda a la Virgen antes de abandonar Roma y adentrarse en el desierto.

JORNADA SEGUNDA

Trasladada la acción al desierto, Jerónimo se topa con la Penitencia quien le insta a desprenderse de sus ropas de cardenal y vestir como ella, es decir, descalza, con un cilicio ceñido y una disciplina, además de colocarse una mortaja que le recuerde su condición vil y baja. Una vez proveído de todos los accesorios de la penitencia y de las armas para luchar contra el Mundo, la Carne y el Demonio, y estando en contemplación con un Cristo en la mano, entran los enemigos del alma que se lamentan de sus fracasos con Jerónimo. Lucifer ordena al Mundo y a la Carne que tienten a Jerónimo, pero estos se niegan porque saben de su fortaleza, aunque finalmente acceden por temor a la furia de Lucifer. La primera en acometer a Jerónimo es la Carne, aunque su intento es en vano y sale escarmentada. A la Carne le sucede el Mundo que, pese a ofrecer a Jerónimo los beneficios mundanos, incluso el papado, fracasa en su intento. Finalmente Lucifer procura probar la fortaleza de Jerónimo y le tienta con libros gentiles, aduciendo lo desustanciado y llano de los libros sagrados frente a obras como las de Cicerón, de retórica bien adornadas. Jerónimo no resiste la tentación y cae en este engaño. Cuando Cristo sabe que Jerónimo ha sido seducido por el maligno, manda traerle ante él con el fin de castigarle. Tras ser azotado, Jerónimo se arrepiente sinceramente y muestra su propósito de enmienda, siendo perdonado por Cristo.

JORNADA TERCERA

En el desierto Máximo y Justo, dos ermitaños, conciertan abandonar el yermo y seguir los pasos de Jerónimo, que por mandato del santo padre ha dejado la vida retirada y se ha desplazado a Belén. Llegados Máximo y Justo al portal de Belén, ven a Jerónimo y se echan a sus pies. Después de unos minutos de conversación aparece un león al que Jerónimo, sin un ápice de temor, amansa ante la admiración de los ermitaños.

Celio, un gentil hombre, pide a un peregrino que le cuente la vida de Jerónimo, y aquel así lo hace. Nació Jerónimo en Estradón, cerca de Dalmacia. Hijo de nobles ciudadanos cristianos aprendió en Roma las artes liberales, dando muestras de su gran ingenio. De la mano de Gregorio Nacianceno aprendió las divinas letras. Poco después se retiró al yermo donde pasó muy duras asperezas hasta que el Papa le hizo ir a la corte romana donde le nombró cardenal y presbítero. El ermitaño narra también el episodio del león herido al que curó Jerónimo y cómo el fiero animal, por orden del cardenal, se volvió manso. A continuación relata los logros teológicos que Jerónimo ha dado a la Iglesia, entre ellos la traducción de las Sagradas Escrituras al latín y algunos tratados contra los herejes. Mas todo eso es ya pasado porque Jerónimo tiene ya cerca de cien años y está próximo a la muerte.

Ante Máximo y Justo, Jerónimo, que ha hecho del portal que vio nacer a Cristo su lecho de muerte, deja como testamento una serie de preceptos: amar a Dios, al semejante, abrazar la pobreza, la castidad y la humildad... Mientras tanto, dos ángeles describen a toda la corte celestial que se acerca para acompañar a Jerónimo en el trance de la muerte. Este se encomienda finalmente a Cristo y a la Virgen, y su alma asciende acompañada de dos ángeles.

SINOPSIS DE SAN ISIDRO LABRADOR DE MADRID Y VICTORIA DE LAS NAVAS DE TOLOSA POR EL REY DON ALFONSO

PRIMERA JORNADA

Tenorio advierte a Remardo de que no se case con Casida, pues ella es hidalga, pero Remardo desoye sus consejos. Ellos son pastores y Tenorio es de la opinión de que debería casarse con alguien de su condición. En casa de Casida se reúnen ambos con la madre de la novia, un tío y un primo para concertar el matrimonio. A la familia de la Casida no le preocupa que no sea hidalgo, lo que importa es que sea un hombre de bien, de manera que Marina, la madre viuda de ella, consiente gustosa en dar la mano de su hija a Remardo, a condición de que el novio deje de trabajar. Remardo, pese a los consejos de su amigo en los que le previene de lo que implicará abandonar el sencillo modo de vida campestre, acepta a Casida como esposa.

La acción se traslada a casa de Isidro donde Toribia se lamenta ante su marido de que lo poco que ganan en la huerta lo reparte entre los pobres, y le recrimina que se lo quite a su propio hijo, pero este, por ser hijo de quien es, está dispuesto a compartir su ración con los necesitados. Tenorio llega a la casa para proponerle a Isidro que hable con Remardo, pues este, al cambiar de estado, ya no puede ocuparse de sus tierras y necesita un labrador para que las trabaje.

Ante su amigo Tenorio, Remardo se muestra arrepentido de haber cambiado de vida. Reniega de las galas y la hacienda que ha adquirido y añora su libertad de pastor y hombre humilde. El concierto con Isidro para que trabaje las tierras lo ha llevado a cabo Marina, la suegra de Remardo. A Tenorio no le pasa desapercibido que Remardo no es quien manda en su casa y le recuerda sus pasadas advertencias.

A casa de Isidro llega un pobre soberbio reclamando la limosna que regularmente obtiene de él; poco después, otros dos pobres se acercan con el mismo propósito. Al ver estos que la ración diaria todavía no está preparada, y lejos de mostrarse agradecidos, exigen dinero. Isidro, pese a la oposición de Toribia, no duda en entregárselo. Isidro abandona la casa y a ella llegan unos muchachos que informan a Toribia de que su hijo se ha caído al pozo. Esta acción se interrumpe y se traslada a los preparativos de Isidro que se dispone a llevar el trigo a moler. Ya de camino con Rufo, Isidro abre un costal de trigo para alimentar a las aves hambrientas, gesto que su acompañante considera una locura, y así lo relata a los que en el molino están nada más llegar. Fulgencio, otro labrador, comprueba que durante la molienda ha perdido harina y, temiendo la furia de su mujer, decide compensar sus pérdidas robando a Isidro. Por su parte, Lisido, el molinero, también se propone sacar partido de la inocencia y bondad de Isidro, aprovechando que este se ha retirado para rezar. Por separado, ambos van cargando de harina sus faldas y echándolas en costales que piensan suyos, aunque en realidad son lo de unos ángeles. Asombrados ven que los sacos de Isidro no se vacían nunca por más viajes que hagan. Llega un momento en que los dos ladrones se topan y, a continuación, son sorprendidos por Isidro, quien toma por bueno el robo, pues «no es nada cuando Dios da.» Fulgencio y el molinero se asombran de la actitud de Isidro, al que ya no consideran un loco, sino un santo.

JORNADA SEGUNDA

En casa de Isidro este consuela a su mujer tras la muerte del hijo. Para él no es motivo de tristeza que su único hijo esté ahora con Dios porque ahora goza de una mejor vida. Toribia, desengañada de la vida, decide consagrarse a Cristo y, previo consentimiento de su marido, se propone ingresar en un convento.

En la puerta de su casa Casida y Marina se disponen a emprender camino e ir a hablar con Isidro. Mientras se preparan, Casida recrimina a Remardo su aspecto y su incompetencia para administrar las tierras al haber confiado en Isidro, del que dice que no cumple con sus obligaciones. Tenorio reprocha a Casida y Marina que traten tan irrespetuosamente a Remardo, quien hastiado, se decide a ir a solucionar el problema con Isidro. Una vez se ha ido, Marina se desmaya, aunque Tenorio, que ha impedido que cayera al suelo, sospecha que la viuda ha fingido para poder caer en sus brazos.

La acción se traslada al retiro en el monte en el que, desde hace un tiempo, vive Toribia. Hasta allí se acercan Antón y Pascual, dos pastores. Este último, al ver a Toribia dormir a la orilla del río Jarama, se queda prendado de su hermosura, pese a que su compañero le advierte de que ella ha consagrado su vida a Dios y no hará caso de amores. Mientras tanto Remardo llega a la huerta de Isidro y le reprende por descuidar sus tierras y dedicarse a rezar y visitar iglesias. Durante la reprimenda, Remardo escucha grita de arar la tierra y comprueba asombrado que dos niños enviados por Dios están labrando para eximir al labrador de su tarea terrenal. Visto esto, Remardo se declara servidor de Isidro

y le pide perdón. Poco después, El demonio, haciéndose pasar por un pastor, cuenta a Isidro que por culpa de una mala mujer que vive retirada en el monte ha dado muerte a un rico pastor a causa de los celos. Por las señas que le da, Isidro piensa que se trata de su mujer y, después de obrar un milagro en el que hace brotar agua del suelo para saciar la sed de Remardo, pide permiso a este para abandonar unos días las tierras y acudir en busca de Toribia. De nuevo en el monte, Toribia está siendo atacada por Antón que, preso de la pasión y no viéndose correspondido, se propone colgarla de un árbol. Finalmente Pascual le persuade de que no lo haga. Terminada esta acción, tiene lugar un pasaje cómico en el que Dinguindanga, como sacristán, y Mojicón, vestido de ángel, pretenden engañar a Antón y Pascual y sermonearles por su indigno comportamiento con Toribia. No obstante, la intriga no les sale bien y son descubiertos y apaleados. Isidro llega al monte y ve de lejos un ermitaño que resulta ser Toribia. Creyendo lo que de ella le ha dicho el demonio, le reprocha su comportamiento pecaminoso y la mujer, para demostrar su inocencia, tiende el manto sobre el río Jarama y pasa a la otra orilla reuniéndose con Isidro, que en ese momento siente la muerte cerca y pide ayuda a Toribia para que le acompañe a Madrid a morir en paz. Un niño anuncia a cuatro labradores la proximidad de la muerte de Isidro y los guía hasta la villa para que muestren sus respetos al futuro santo. Ya en Madrid Remardo y Toribia celebran, no sin desconsuelo, la buena muerte de Isidro. Por su parte, los cuatro labradores se acercan al lugar a honrar el cuerpo de Isidro.

JORNADA TERCERA

A la corte del rey Alfonso acuden cuatro de sus súbditos más honrados para relatarle algunos de los milagros obrados por Isidro y solicitarle que honre al santo. El Rey así promete hacerlo si el difunto Isidro intercede por los suyos en la batalla que se dispone a emprender contra los moros.

Zelimo, alcalde de Malagón, y Muley, alcalde de Alarcos, están peleando por el amor de Zinaya. El rey Mahomad interrumpe la disputa y pone paz entre ellos. Poco después, cuando un moro trata de advertirle sobre el inminente ataque de los cristianos, un herido de guerra le informa de que los cristianos están entrando en sus tierras. El moro que allí se encuentra aconseja al rey que conduzca al ejército enemigo hasta Ferral, un estratégico lugar idóneo para una emboscada.

En territorio cristiano, el francés Teobaldo de Narbona maldice la cobardía de los ejércitos franceses, alemanes, flamencos e ingleses que, habiendo declarado su apoyo al Rey español en la guerra contra los moros, han abandonado el campo de batalla. El rey Alfonso tranquiliza al francés diciendo que Dios está de su parte.

Zelimo y Muley han perdido sus tierras y han huido de la lucha. Así lo confiesan cada uno por su lado sin saber que el rey Mahomad los ha descubierto. El rey Alfonso se encomienda a Isidro y pide su ayuda en la batalla. Isidro le dice que vencerá en la batalla gracias a la cruz de la que es poseedor (la cruz roja que lleva en el pecho como emblema de su origen español) y le facilita un paso distinto al del Ferral que conducirá al ejército hasta Las Navas. A cambio pide que ampare su devoción entre las gentes.

En Madrid, un alcalde, con la ayuda de un escribano, redacta una petición en la que figuran varios de los milagros hechos por Isidro con el objeto de apoyar su canonización. En el altar de San Andrés, el mayordomo pide al sacristán que prepare el lugar para la

inminente visita del rey Alfonso que, tras haber salido victorioso en la batalla, se acerca hasta allí con la intención de desenterrar el cuerpo incorrupto de Isidro y comprobar que se trata del mismo hombre que se le apareció en la batalla. Tras más de dos años enterrado, el cuerpo de Isidro está incorrupto. Tras esta irrefutable prueba de su santidad, y tras ver el rey Alfonso cómo un fuego venido del cielo enciende una lámpara del altar, ordena trasladar el cuerpo de Isidro a una capilla y hacer una estatua de madera para que el pueblo de Madrid pueda venerar a su santo.

SINOPSIS DE LA ESCALA DE JACOB

PRIMERA JORNADA

Esaú, hermano mayor de Jacob, llega al exterior de la casa de este y le pide que le dé algo para comer. Jacob solo puede ofrecerle unas lentejas, pero a cambio de dárselas le pide a Esaú la primogenitura. Esaú acepta, pues tiene prisa por volver a su labor. Cuando Esaú entra en la casa, Eliaser, criado de Jacob, expresa su recelo ante el negocio que su amo ha hecho, pues piensa que «en prenda de sacerdocio / cualquiera venta es ninguna» (v. 74-75). Rebeca, la madre de Esaú y Jacob y que no oculta su preferencia por este último, se acerca a casa de este para advertirle de que su padre está muy enfermo y ha enviado a Esaú a que cace algo para él y se lo guise. El plan de Rebeca es que Jacob se haga pasar por Esaú, pero para ello, puesto que el primogénito nació en extremo vellosa, debe matar un cordero y aprovechar esa piel para poder fingir ante su padre que se trata de su hermano.

La acción se traslada al exterior de la casa de Isaac, donde Jacob, con la ayuda de Rebeca, se hace pasar por Esaú calzándose unos guantes de cabrito. Isaac, medio ciego, recibe el guiso que le ofrece Jacob y obtiene así la bendición de su padre. De ese modo el hijo menor usurpa el nombre, lugar y posición que pertenecen de suyo a Esaú. Una vez se retira Jacob, llega Esaú con su guiso preparado. Enseguida se descubre el engaño de Jacob, y Esaú pide a Isaac que lo bendiga. El anciano así lo hace, aunque eso no invalida la bendición dada en primer lugar a Jacob que somete al primero de los hijos nacidos a la voluntad del segundo. Isaac trata de calmar a su hijo diciéndole que así lo ha querido Dios, pero Esaú solo ansía que su padre le bendiga para poder empezar su venganza.

En casa de Jacob, y mientras este comenta con su criado lo fructífero del engaño, llega Rebeca muy alterada para advertirle de que Esaú está de camino. Para evitar el enfrentamiento, Rebeca recomienda a Jacob que viaje hasta la casa de su tío Labán, en Mesopotamia, y allí se quede hasta que la furia de Esaú se atempere.

Mientras Esaú sigue alimentando su ira, Jacob, que hace tres días que salió de su casa, duerme sobre unas piedras que toma como cabecera. Durante el sueño, y mientras unos ángeles suben y bajan por una escala, Dios se le aparece y le promete la tierra sobre la que está acostado. Al despertarse Jacob se queda maravillado de su visión y observa cómo las tres piedras que había colocado como cabecera se han convertido en una. La comedia se desvía aquí del texto bíblico al evocar el misterio trinitario y mencionar el

advenimiento de Cristo como redentor del hombre, aspectos estos que no figuran en el *Génesis*.

SEGUNDA JORNADA

En tierras de Labán, cerca de un pozo, un grupo de pastores están ocupados en dar de beber al ganado. Mientras dos de ellos, Jaral y Paral, disputan, llega Jacob declarándose sobrino de Labán. Hasta allí llega también Raquel, hija de Labán. Mientras Jacob y Raquel hablan, Jaral y Paral hacen alusiones veladas al enamoramiento que se está produciendo entre ambos. Poco después llega Labán que, tras reconocer a su sobrino, ordena que se prepare un festín para celebrar su llegada. Tras esta escena, tiene lugar un paso cómico protagonizado por el grupo de pastores.

De nuevo en Canaán, Isaac trata de persuadir a Esaú para que no vaya a buscar a Jacob. Ante la decisión inamovible de este, Isaac le pide que no tome mujer en ese tiempo y que no se convierta en otro Caín. Esaú se niega a satisfacer ese deseo de su padre.

Han pasado siete años desde que Jacob llegó a casa de Labán, y este habla con su hijo sobre su propósito de engañar a Jacob, pues aunque le prometió que si le servía durante siete años le daría a Raquel como esposa, no puede romper la tradición de sus antepasados, y deberá casarse con Lía, la primogénita. Informada Lía de la maquinación que pretenden hacer, se dispone a prepararse para el enlace. Un salto temporal nos sitúa en una escena en la que Jacob ya sabe que ha sido engañado por Labán y Lía. Sirvió a su tío siete años para poder obtener a Raquel y ahora se encuentra casado con la hermana que no quiere. Ante la explicación de Labán –no puede contravenir la tradición– acuerdan que si Jacob permanece otros siete años al servicio de Labán, podrá casarse con Raquel. También le da la ocasión de ponerse él mismo el salario. Jacob acepta ambas proposiciones y pide como pago de su trabajo todo el ganado que nazca manchado a partir de entonces. Una vez cerrado el acuerdo, se adereza una fiesta a la que asiste Labán, sus hijas, Jacob y un grupo de pastores que amenizan el festejo con un juego de cintas y con un baile zapateado.

JORNADA TERCERA

Jacob, casado ya con Lía y con Raquel, quiere volver a su hogar en Canaán después de muchos años fuera. Labán está muy enojado con él porque, desde que acordaron su salario, solo han nacido crías manchadas, con lo que la hacienda de Jacob ha aumentado considerablemente a la par que mermaba la suya. Ante la amenaza de su tío, Jacob pretende partir lo antes posible.

En Canaán, Esaú pide a su amigo Ismael que le preste un grupo de soldados para salirle al paso a Jacob si decide regresar. Ismael se atiene a la voluntad de su amigo y se compromete a cedérselos.

La acción se vuelve a trasladar a tierra de Labán. Tras una breve escena protagonizada por los pastores, comienza el camino de vuelta de Jacob, Lía y Rebeca.

Labán alcanza a Jacob y a los suyos de camino a su casa y le acusa de haberle robado. Mientras se dispone a registrar las posesiones de su yerno, Raquel, que sí se ha apropiado de unos ídolos de oro, los introduce en un cojín y se sienta sobre ellos. Cuando Labán mira debajo del cojín, no encuentra nada, hecho que Jaral y Paral atribuyen al favor de Dios.

En plena noche, y estando a solas, Jacob entabla una lucha con un ser al que no ve y resulta ser un ángel. Jacob vence al ángel y este cambia su nombre por el de Israel, tronco de las doce tribus, descendencia de Jacob. Como señal de ese encuentro, Jacob, que ha sido herido en un muslo, se queda cojo.

Ya en tierras de Esaú, Jacob envía a dos pastores para que entregue a su hermano una serie de presentes con lo que muestra su voluntad reconciliatoria. Jaral y Paral salen al encuentro de Esaú que no duda en aceptar los regalos, pero continúa dispuesto a luchar contra Jacob. Sin embargo, este, haciendo gala de humildad, sale a su encuentro y se postra delante de Esaú arrepintiéndose y con lágrimas en los ojos. Esaú termina perdonando a Jacob y lo acepta en sus tierras junto al resto de su familia, dando acabado ejemplo de lo que Dios obra con los pecadores arrepentidos.

SINOPSIS DE COMEDIA A LO DIVINO SOBRE LA ENVIDIA DE LUCIFER DE HABERSE DIOS HUMANADO

PRIMERA JORNADA

Lucifer, preocupado porque el hombre se le está sublevando, se muestra temeroso de perder las almas que se encuentran en el limbo, dado que Dios se ha reencarnado en hombre. Decide por ello retar a la Naturaleza Humana por medio de sus ministros, Belcebú y Satanás.

SEGUNDA JORNADA

Simplicidad Humana, caracterizada como el tradicional personaje simple, se encuentra con los ministros enviados por Lucifer, Belcebú y Satanás, quienes le comunican el propósito de su señor: enfrentarse a él en un desafío. Viéndose el hombre incapaz de combatir al maligno, está tentado de rechazar el combate, pero la intervención de un ángel alentándole al enfrentamiento le hace cambiar de opinión. Conciertan que el lugar de la batalla sea el mundo, pero antes de luchar Simplicidad humana, siguiendo la recomendación del ángel, solicita la ayuda del Santo Consejo para prepararse de cara al combate.

TERCERA JORNADA

El Santo Consejo alecciona a Humanidad con el fin de proveerla de las armas necesarias para la contienda. Mediante una analogía bélica, el Santo Consejo despliega un extenso catálogo de preceptos y recomendaciones con los que el hombre fundamente su fe, venza al pecado y alcance a Dios. De esta manera, y por lo que atañe a la defensa, la coraza se convierte en un firme propósito de evitar el mal, los brazales son el equivalente de la magnanimidad, la celada se convierte en el temple, los quijotes y la malla equivalen a la castidad, etcétera. Pero con defenderse no es suficiente, y el Santo Consejo continúa su exhortación aleccionando al hombre sobre las tácticas ofensivas en las que debe tomar como padrino de la lid al bautismo. A las preguntas de la Humanidad el Santo Consejo va respondiendo solícitamente hasta que aquel está avisado y preparado para enfrentarse a Lucifer.

JORNADA CUARTA

Comienza la batalla dialéctica entre ambos y, en cuanto Humanidad menciona a santa Ana, Lucifer se debilita y huye desfavorido. Humanidad agradece a la espada de la esperanza y al escudo de la fe la ayuda que le han brindado para vencer al mal.

SINOPSIS DE LA SANTA VIDA Y BUENAS COSTUMBRES DE JUAN DE DIOS

PRIMERA JORNADA

Satán expresa su indignación a los demonios Galiato y Polión por la imposibilidad de vencer a Dios, cuyo poder excede al suyo. Sin embargo pretende vengarse por medio de su criatura, el hombre, y para ello ha elegido a Juan, un joven pastor dotado de extraordinarias virtudes que vive en Oropesa.

Mientras tanto, en una sierra de Oropesa, Galiato, vestido de soldado y fingiéndose perdido, sale al encuentro de Juan. Tras él aparece Polión que, haciéndose pasar también por soldado, dice llamarse Contento. Ambos intentan persuadir a Juan para que se haga soldado, y terminan consiguiéndolo, pues poco después Juan aparece acompañado de Llorente, también pastor, decidido a abandonar su vida en el campo y entrar en la compañía del capitán Ferruz. Al llegar al campamento, Galiato y Polión se ofrecen como soldados al capitán para luchar contra los franceses.

En el campamento francés, un capitán galo recibe al espía que tenía entre los soldados españoles y prepara la estrategia para vencer en la batalla. Lo mismo ocurre desde el lado español. Allí Juan se ofrece para introducirse en el territorio enemigo y sondear las posibilidades estratégicas.

JORNADA SEGUNDA

Polión y Galiato han provocado que un soldado robe el baúl y el dinero del capitán Ferruz. Este acusa del robo a Juan que, además de resultar herido en la expedición, es condenado a la horca. Estando ya colgado de un árbol, y con una cruz en el pecho, se encomienda a Cristo. En ese trance llega un caballero que corta con su espada la soga y le recomienda volverse a su tierra, cosa que Juan hace reconociendo que la guerra no es lugar para él.

En el campo de batalla tiene lugar la lid entre los capitanes y el resto de soldados, resultando vencedor el capitán español. Mostrándose este último clemente, deja marchar al capitán francés así como a los soldados apresados bajo palabra de que recibirá el rescate solicitado.

JORNADA TERCERA

En una vega próxima al Genil (Granada), Alonso y Diego, mancebos, se encuentran con Juan que viene cargado con una cesta de libros. En su conversación con ellos, Juan se entera de que el maestro Ávila, un afamado orador, va a predicar en una iglesia próxima en la fiesta de san Sebastián. Sin dudarle un instante se encamina hacia allí abandonando los libros. Transformado por el sermón, Juan sale de la iglesia y comienza a destrozar los libros paganos que llevaba consigo. Reniega de ellos, de las ataduras del cuerpo y se descalza en señal de penitencia, comenzando a fustigarse ante el asombro de los presentes

que lo creen loco e intentan impedirselo. Ante la llegada de un pobre que pide caridad a los presentes, Juan le entrega su capa y sayo y se marcha hacia la ciudad.

Estando el pobre y un mozo llamado Pedro solos, llega hasta allí otro mozo que les informa que en la ciudad un devoto está haciendo penitencia a viva voz y con gran algarabía, razón por la que le han tomado por loco y está siendo maltratado por todos.

Lucifer reprocha a Galiato y Polión su incompetencia para arrastrar a Juan, que cada vez da más muestras de devoción y fe. Conciertan entrarse en el cuerpo de una mujer para tratar de tentar a Juan y así conseguir su alma.

JORNADA CUARTA

Mientras Juan está pidiendo limosna para los pobres una mujer intenta seducirle, pero él se mantiene firme y consigue no caer en la trampa.

La acción se traslada a las inmediaciones de un hospital que, por el diálogo que mantienen Domingo y Antón, dos ciudadanos que se encuentran a la puerta, conocemos que ha sido fundado por Juan de Dios para socorrer a los necesitados. Antón expresa a Domingo su decisión de recluirse en el hospital y servir a Cristo. En ese momento comienzan a acudir pobres: uno que se declara vergonzante, un infortunado soldado, un peregrino y un lisiado enfermo. A todos ellos socorre Juan, dándoles limosna y recogiendo a los enfermos en su hospital.

Juan se encuentra con dos mujeres, Elvira e Inés, y pide a esta última hablar con ella a solas. Inés accede y Juan comienza a sermonearle para que abandone la vida deshonesta que lleva y se entregue al amor de Dios, pues si se arrepiente será acogida en su seno. Las palabras del futuro santo surten efecto e Inés hace propósito de enmienda.

Domingo y Antón, ya en hábito religioso, están pidiendo limosna y entre ellos comentan que Juan está gravemente enfermo. Por medio de un viejo que está al servicio de doña Ana Osorio, se enteran de que esta dama principal, preocupada por la salud de Juan, lo ha hecho trasladar a su casa para poder cuidarlo. En casa de Ana Osorio, Juan le hace prometer a esta, a Antón y a Domingo que asistirán a los pobres. Sabiendo que está en el último trance, el futuro santo ruega que lo dejen a solas para encomendarse a la cruz, símbolo de la redención de Cristo. Juan muere y un paje anuncia su muerte a todos. Tras amortajar el cuerpo, Ana Osorio decide trasladarlo a su capilla y un criado anuncia que una multitud formada por viudas, huérfanos, cofradías y gente ilustre, está de camino para honrar el cuerpo de Juan. La comedia concluye con la decisión de Ana Osorio de dar sepultura a Juan en su sepulcro con toda la pompa que merece.

SINOPSIS DE SAN ANTONIO DE PADUA

PRIMERA JORNADA

En un monasterio de la Orden de los Menores en Coimbra, se encuentran los cuerpos incorruptos de los mártires de la santa fe, defensores frente al hereje. Es el día de la celebración de la fiesta de estos santos y Fernando comunica al guardián que desea dejar la orden en la que está e ingresar en la de san Francisco. Cambia su nombre por el de Antonio como signo de renuncia. El Demonio, la Carne y el Mundo planean hacer

sucumbir a san Antonio. Ya en el monasterio franciscano, Antonio da muestras de humildad y caridad, lo que en palabras del Guardián es el camino de la santidad. Le ha tocado trabajar en la cocina, pero san Francisco se le aparece al guardián del monasterio y le ordena que a partir de ahora Antonio se encargue de la predicación. Aunque al principio Antonio se ve indigno de tan alta misión termina aceptando.

SEGUNDA JORNADA

En un camino cuatro salteadores que en un principio se mostraban reticentes a escuchar la prédica de Antonio deciden oírle. Este se sube a una peña y comienza a predicar, pero lo que convierte a los malhechores no son tanto sus palabras, sino el hecho de que se desata una terrible tormenta y ninguno de ellos se moja. Atribuyen el milagro a Antonio e inmediatamente piden confesión. En el jardín del convento en Padua, Antonio sale a hacer sus oraciones diarias cuando es acometido por el Mundo y la Carne. Sin embargo, el futuro santo saca una disciplina y consigue evitar la tentación. El Demonio intenta hacer lo mismo, pero esta vez es la Virgen quien acude en socorro de Antonio librándole del mal.

Estando en oración, a Antonio se le aparece Cristo niño, al que coge entre sus brazos mientras que Rugero, desde la ventana, asiste atónito a la escena. Transcurrida esta, Rugero se echa a los pies de Antonio en señal de respeto y este le hace prometer que hasta su muerte no desvelará el coloquio que con el niño Dios ha mantenido.

En un camino cerca de una plaza dos ciudadanos comentan el inminente ajusticiamiento de Martín Bullones, un hidalgo del que se dice que ha asesinado a un caballero de la casa real. Bullones resulta ser el padre de Antonio y, cuando la mano del verdugo está a punto de caer sobre él, aparece Antonio que viene de Padua proponiendo que sea el muerto quien disculpe del asesinato a Bullones. Así ocurre y el muerto resucita para inculpar a los dos hombres que lo mataron y enterraron en la huerta del padre de Antonio. Resuelto el caso, Antonio se presenta a Bullones como su hijo, pues no le había reconocido, y regresa a Padua, donde un ángel le ha reemplazado en su predicación.

JORNADA TERCERA

San Antonio empieza a sentirse enfermo y se propone retirarse del mundo. Se refugia en una enramada que le cede Tirso, un pastor que le ofrece también alimento diario, aunque Antonio lo rechaza por estar habituado a comer hierbas. En un camino el guardián del convento en el que estaba Antonio se lamenta en soledad del peso de su cargo y expresa su deseo de ver a Antonio. Se le aparece un ángel que le dice dónde puede encontrarle recomendándole que acuda a verlo cuanto antes porque pronto morirá. Junto a Rugerio y Lucas, cuyo deseo era también retirarse con Antonio, se ponen en camino. Mientras tanto, en el pasto de Tirso, Antonio convoca a peces, aves y animales y pronuncia un último sermón. A punto de expirar llegan Rugerio, Lucas y el Guardián para despedirse de él. Tras hacerlo, Antonio se encomienda a la Virgen y muere. Poco tiempo después un grupo de ciudadanos llegan para llevarse su cuerpo.

SINOPSIS DE *EL CATÓLICO ESPAÑOL*

JORNADA PRIMERA

En Itálica (Hispania) el emperador Valente ordena a su privado Leoncio que corte la cabeza al general Teodosio. A pesar de que este es un fiel y antiguo servidor, el Emperador ha prestado oídos a un hechicero egipcio que ha vaticinado que un hombre cuyo nombre empiece por «Teo» le arrebatará el trono. La predicción que atemoriza a Valente inclina a este a promulgar una ley según la cual todos los miembros de la casa imperial o de la corte que cumplan esa condición, es decir, que su nombre comience por «Teo», sean ejecutados. Teodosio, como vasallo fiel, acata la orden del Emperador y Tito, capitán y amigo de Teodosio, es el soldado al que encomiendan la tarea de verdugo. Teodosio tiene un hijo también llamado Teodosio –el Católico español– que desconoce lo que ha ocurrido con su padre. Cuando descubre el cuerpo sin vida de su progenitor, entra en cólera e intenta ver al Emperador, sin embargo Tito y otros capitanes le entorpecen el camino con el objeto de salvarle la vida, pero sin decir palabra que les comprometa como traidores ante el Emperador.

La acción se traslada a un paraje en el que Damón pide explicaciones a la pastora que ama, pues esta ha depositado su amor en otro pastor, Teosindo. Durante la disputa interrumpe el tío de este, el alcalde, que se ve en la obligación de hacer cumplir la ley y apresar a su sobrino para que sea ejecutado. Puesto que Teosindo desconoce la nueva ley del Emperador, un escribano que acompaña al alcalde le informa de ella y, a continuación, Teosindo es apresado. Damón, despechado, renuncia a su amada y abandona la escena airado.

Mientras tanto, un criado relata a Graciano y Gala, hijos del Emperador, el trágico fin de su padre. Valente, obsesionado con acabar con todos aquellos que suponen una amenaza a su poder, salió de Constantinopla y se hospedó en un pueblo perteneciente a su reino, pero este se sublevó y terminó quemado la casa en la que Emperador dormía, consumándose el regicidio. Cerca de la costa, Teodosio acaba de sufrir un naufragio y ha sido socorrido por Teodoro, que además de ofrecerle abrigo y cobijo, le hace pasar por su hermano.

JORNADA SEGUNDA

En un salón de la casa de Graciano en Constantinopla, Teodoro expresa en un soliloquio la inquina que siente hacia Teodosio, no solo porque este se ha ganado el aprecio del rey y del pueblo, sino que porque también resulta muy del agrado de Gala, la mujer a la que él ama. Movido por los celos se propone desvelar a Graciano la verdadera identidad de Teodosio, sin embargo el azar quiere que Teodoro sea testigo secreto de una conversación entre Teodosio y Gala en la que aquel rechaza a la dama por fidelidad a Teodoro y le recomienda que guarde el recato por respeto a su protector. Teodoro sale de su escondite y Gala se escuda diciendo que lo ama a él a través de a su hermano, pues ¿no son de la misma sangre? El razonamiento no convence a Teodoro que, furioso, expresa su deseo de descubrir a Teodosio ante Graciano sin saber que este está escuchándole. Ante el sentimiento de su protector, Teodosio comienza a despojarse de sus ropas y rechazando los favores que Teodoro le ha prestado. A continuación irrumpe en la sala Graciano, que

busca a Teodosio para informarle de que le ha nombrado general, y lo encuentra resguardado en camisa tras Teodoro. Cumpliendo su amenaza, Teodoro delata a Teodosio y explica a Graciano que no es su hermano, sino el hijo de Teodosio Honorio. Teodosio confirma ante el Emperador que lo que dice Teodoro es cierto y que salió huyendo de Itálica (Hispania) hace tiempo. Tito, el capitán fiel a Teodosio, llega para informar al Emperador sobre los avatares de las batallas, cuando descubre allí a Teodosio. De nuevo, y demostrando su fidelidad a este último, enmudece para no delatarlo, cualidad que Graciano aprecia y que le vale al soldado un ascenso. Por lo que toca al envidioso, el Emperador le envía a prisión y a Teodosio le nombra emperador junto a él.

Una criada informa a Gala que Graciano, su hermano, pretende casarla, y sospecha que el elegido sea Teodosio. Gala se muestra dispuesta a aceptar la voluntad de su hermano por lealtad a él y al Emperador. En otro lugar Teodoro, ya preso, se incorpora a un grupo de reos sufriendo las burlas y maltratos de estos, pero Teodosio finalmente le perdona y hace llevar hasta allí a la emperatriz Gala para informarle que ahora es su esposa. Finalmente, un embajador reclama la presencia de Teodosio en Roma.

JORNADA TERCERA

La acción se traslada a Milán, lugar en el que reside ahora Teodosio, y al que acuden Bándalo, su hijo Tirreno y Armónica, su mujer. Llegan a la ciudad desde Hispania, la futura Triana, vestidos según allí se acostumbra, aduciendo que Tirreno es primo carnal de Teodosio y en busca de algunas prebendas. Por su parte, Teodosio, enamorado de Milán, quiere oír predicar a Ambrosio, y hasta el templo se acerca seguido de su secretario. La llegada de ambos interrumpe la reprimenda que Ambrosio está dando a un clérigo por celebrar a la virgen María diariamente, cuando en los días de fiesta principal no debe hacerse. El Emperador quiere ocupar un lugar privilegiado dentro de la iglesia, destinado solo a sacerdotes, pero Ambrosio no se lo permite, aduciendo que no debe quebrar el orden establecido y pidiéndole además que impida a los judíos erigir nuevas sinagogas. Ante la actitud de Ambrosio, el secretario pone en duda el poder del hombre de iglesia sobre el propio Emperador, pero una aparición de María viene a ejemplificar ante Teodosio la superioridad de los representantes de Dios en la tierra, pues sorprende a la madre de Dios postrada ante el humilde clérigo que le es devoto. La humildad de la Virgen persuade al Emperador para que promulgue una ley por la que se respete completamente a los sacerdotes.

De nuevo en palacio, y ya vestidos por Tito según el uso de los romanos, la familia supuestamente emparentada con Teodosio se entrevista con él después de que este, contrariado por el motín que se ha producido en Tesalónica, rebelión que ha terminado con la vida de Teodoro entre otros, ordena tomar represalias matando a miles de hombres, mujeres y niños. En primera instancia, Teodosio, a causa de los vestidos que llevan sus parientes, no los reconoce, pero cuando Bandalio se queda en «traje antiguo», es decir, a la manera de la futura Trina, y además pronuncia nobles palabras, el Emperador los admite en su casa y los reconoce como a sus familiares.

En la iglesia, y como respuesta a la violencia de Teodosio con su pueblo, san Ambrosio lo excomulga y le impide la entrada en el templo. Mientras Teodosio en el exterior hace penitencia, a san Ambrosio se le aparece Dios y Cristo que le piden encarecidamente que

perdone al Emperador, pues se arrepiente de su acción y desea ardientemente entrar en la iglesia. La única condición que impone Ambrosio es que Teodosio promulgue una ley en la que se obliga a los reyes del futuro a que esperen un mes antes de ejecutar una pena de muerte. Teodosio acata la voluntad de Ambrosio.

Las continuas penitencias del Emperador minan rápidamente su salud y termina enfermando de gravedad. Antes de morir se procede a la lectura de su testamento en el que lega a su descendencia la importante labor de la defensa de la fe.

SINOPSIS DE LA CONVERSIÓN DE LA MAGDALENA

JORNADA PRIMERA

Mientras Magdalena se dispone a engalanarse ayudada por su criada Dulatrice, llegan Superbo y Curioso, dos de los siete amantes principales que Magdalena reconoce como suyos. Tras cruzar algunas palabras con ellos, Marta, su hermana, acude a su casa para intentar persuadirla de que abandone la vida disoluta. Para lograr su propósito, Marta invita a Magdalena a acudir a los portales del templo con el objeto de escuchar la predicación de Cristo. Aunque Magdalena está satisfecha con la vida que lleva rodeada de amantes y sin tener que rendir cuentas a nadie, decide acudir a ver a Jesús movida por la curiosidad que le ha provocado la descripción que su hermana ha hecho de él, hablándole de su extrema belleza.

La acción se traslada al templo, donde Cristo comienza su sermón subido al púlpito. Las palabras de Cristo comienzan a surtir efecto en la pecadora y, a medida que Jesús las profiere, Magdalena se va despojando de sus objetos y galas, símbolos del apego a la vida mundana. Durante la prédica, Amor Divino y Temor mantienen una disputa a la que los dos amantes y su criada Dulatrice deciden no asistir, pues nada quieren saber de esas diatribas. Simultáneamente a la disputa alegórica, Magdalena, conmovedora de la gran misericordia que Dios muestra con los pecadores arrepentidos, envía a su hermana a averiguar en qué lugar va a comer Cristo ese día. Transcurrido un tiempo, Marta le anuncia el paradero de Jesús: la casa de Simón el leproso.

Una vez Magdalena ha enderezado su vida, Humilde sustituye a Dulatrice en el servicio, convirtiéndose en una compañera inseparable. En el ánimo de Magdalena está también deshacerse de sus cofres, aceites y objetos valiosos, entre los que se encuentra un vaso de alabastro que decide llevar consigo en su visita a Jesús.

En otro lugar, Superbo y Curioso se admiran de que Magdalena haya abrazado la religión cristiana y disputan sobre la doble naturaleza de Cristo, aunque en cuanto ven llegar a la antigua pecadora acompañada de Humilde, salen despavoridos. De camino a casa de Simón el leproso, Magdalena va custodiada por un ángel que la protege, y también por un demonio que intenta convencerla de que una vida llena de pecado no puede obtener jamás el perdón de Dios, algo que el ángel rebate. Alentada por el ángel a acudir a la fuente de su salvación, Magdalena se encamina hacia su encuentro con Jesús.

JORNADA SEGUNDA

En casa de Simeón, Magdalena lava con sus cabellos los pies de Jesús en presencia de los discípulos, el leproso, el ángel y el demonio. Ese gesto, que es símbolo de su arrepentimiento y humildad, tiene como respuesta el deseado perdón. Tanto Judas como Simeón consideran que no es digna de obtenerlo, pero Jesús, que no duda en otorgárselo, responde que es mucho más merecedora de él que Simeón, parco en cortesías y humildad. La acción se traslada a una playa de Marsella, en la que Penitencia espera, como si de un rico tesoro se tratase, la llegada del barco en el que viaja Magdalena. La nave llega a tierra y a los recién llegados les sale al encuentro Penitencia, informándoles de que el lugar al que han llegado está gobernado por un rey gentil que en ese momento se dispone a hacer una ofrenda al dios Marte. Magdalena lamenta estar en tierra de paganos y, siguiendo el ejemplo de Cristo, predica su palabra. Tan poderoso es su sermón que logra que el rey gentil reniegue de su falso dios y exprese su voluntad de convertirse al cristianismo.

TERCERA JORNADA

En el exterior de una cueva, Magdalena, que ha renunciado a su labor de predicadora por considerar que no es una función destinada a las mujeres, se dispone a aceptar la ocupación que la Penitencia le tiene reservado. Para ello se recluye en una estrecha y oscura cueva, proveyéndose de las armas que la ayudarán en su lucha contra los enemigos del alma: una disciplina, una calavera, un cilicio y un Cristo. En el interior de la cueva, Magdalena pronto tiene que defenderse, pues la Carne, el Mundo y el Demonio se adentran hasta allí e intentan devolverla a la vida fácil y pecaminosa que llevaba antes de su conversión. Pero los argumentos que esgrimen no hacen mella en la voluntad de Magdalena. La Carne hace un último intento y se despoja de las raídas vestiduras que lleva mostrándose en toda su hermosura ataviada con un magnífico vestido. Magdalena sigue resistiendo amparándose en la oración y el Cristo que lleva consigo. Finalmente, Mundo, Carne y el Demonio se dan por vencidos y se marchan, dejando a la mujer sola en el interior de la cueva. Poco después, unos ángeles se adentran en la gruta para anunciarle que la consecución de la gloria, y por consiguiente, la muerte, está ya muy cerca.

Cerca de la cueva en la que Magdalena se encuentra, un ermitaño se aproxima al lugar extrañado por la atmósfera sobrenatural que se percibe en los alrededores. Magdalena, en pleno trance de la muerte, pide a este ermitaño que anuncie al obispo Maximino que ese mismo día se reunirá con él en los maitines. Mientras el ermitaño se encamina a la ciudad para dar aviso al obispo, observa admirado cómo el alma de la antigua pecadora asciende al cielo acompañada de dos ángeles.

SINOPSIS DE LA COMEDIA DE SAN ESTACIO

JORNADA PRIMERA

En Roma, próximo a una cueva, Eugenio, ermitaño que se encuentra rogando por que cese la persecución del ejército romano a los cristianos, es sorprendido por varios soldados romanos que le descubren y apresan. Dispuestos a llevárselo, puesto que en ningún momento el cristiano está resuelto a renegar de su fe, aparece el general Plácido (nombre romano que el protagonista de la comedia abandonará más tarde por el de Estacio) e impide que cometan crueldad con el anciano. Lejos de apresar al ermitaño, le deja en libertad y le da sus señas en Roma por si algún día necesita ayuda.

Plácido permanece solo en el bosque en busca de alguna presa de caza y ve un hermoso y corpulento ciervo al que sigue. Cuando tiene a la res acorralada, observa cómo esta lleva una imagen de Cristo en la cornamenta. Cristo se revela en esa forma y le pide que reniegue de sus dioses y crea en él. Plácido se declara desde ese momento cristiano, a lo que Cristo le responde que acuda junto a su mujer y sus hijos a pedir el bautismo. Solo una cosa solicita Plácido a Cristo: que le de paciencia para afrontar las consecuencias que su conversión va a tener, petición que se convierte en la comedia en el anuncio de lo que de ahí en adelante tendrá que sufrir.

La acción se traslada a casa de Plácido, donde Teóspita, su mujer, acaba de tener un sueño en el que Dios la insta a inclinarse al cristianismo. Un criado anuncia a Teóspita que un grupo de pobres solicitan cobijo, y ella, tan misericordiosa como su marido, los acoge en su casa. Cuando Plácido llega a su hogar, ambos ponen en común sus respectivas experiencias y conciertan ir junto a sus hijos a bautizarse en secreto en cuanto anochezca. A la llegada de los hijos, los padres cuentan el cambio que se ha producido y que también ellos tendrán que abrazar pronto la nueva religión.

JORNADA SEGUNDA

Favorecidos por la quietud de la noche, los pobres que se hospedan en casa de Plácido y Teófila aprovechan la ausencia de la familia para robar, pues en realidad eran unos falsos mendigos que, con la excusa de no tener dónde pasar la noche, se han aprovechado de la caridad del matrimonio. Los ladrones abren las puertas de la casa para dar acceso a otros ladrones, matan a algunos criados y huyen con el botín. Plácido y Teóspita, que regresan de ver al obispo que les ha bautizado, se encuentran con las puertas de su casa abiertas. Aunque desolados por las pérdidas y por las noticias de muerte, el matrimonio no se extraña de la desgracia que han sufrido, pues el obispo les ha advertido de que el demonio les iba a someter a muchos trabajos, igual que los sufrió Job. La siguiente escena confirma lo sospechado por el obispo, y nos presenta a Satanás reconociendo ante Lucifer que fue él quien incitó a los ladrones a que irrumpiesen en casa de Plácido, robasen y matasen a los criados más amados, además de sembrar en sus rebaños y pastores el mal necesario para perjudicar a Estacio y debilitar así su fe.

Poco después, Cloro, pastor, llega al domicilio de Plácido para informarle de que una helada ha matado a sus pastores y ganados, y un incendio ha quemado su cortijo y sus graneros. Cuando el único superviviente de todas esas desgracias le pide su soldada, Plácido, compungido, admite que no puede pagarle porque lo ha perdido todo, aunque

finalmente le entrega en pago por los seis meses que le adeuda un rico sayo. Todas las desgracias que le ocurren son pruebas a las que el demonio le somete, y así lo reconoce Plácido cuya única defensa a su alcance, como él mismo dice, es la fe y la señal de la cruz. Las desgracias de Plácido no terminan con la pérdida de bienes materiales, pues el Emperador, en lugar de recompensar su fidelidad y servicio, favorece a otros soldados de reconocida menor valía que él, lo que supone una afrenta para el futuro santo. Ante esta situación, Teóspita y Plácido deciden abandonar Roma y marcharse a Egipto.

JORNADA TERCERA

La acción se traslada a una montaña de Egipto, lugar en el que Eugenio intenta poner paz entre dos pastores, Damón y Silverio, que disputan por el amor de una pastora. Eugenio cuenta a estos pastores que él es originario de Menfis, y que durante su estancia en Roma se convirtió al cristianismo. Asimismo, les relata su encuentro con Plácido, gracias a cuya generosidad ha podido regresar a su patria.

En el barco en el que viaja Estacio y su familia, el piloto exige con violencia el precio del peaje. Ante la imposibilidad de pagar, Estacio propone saldar su deuda con las ropas que llevan en los baúles, pero los marineros no aceptan el pago porque, en realidad, lo que el piloto desea es que deje a Teóspita como prenda, pues dice amarla. Finalmente, Estacio no puede hacer nada y se ve forzado a abandonar el barco junto a sus dos hijos, dejando a Teóspita a merced de los malvados. Desde tierra un ermitaño ve a Teóspita forcejeando con el piloto en la popa del barco, y pide auxilio a la Virgen y a Cristo para que la mujer pueda evitar el suplicio. La oración es escuchada por la divinidad que provoca una fuerte tormenta haciendo naufragar el barco. Una vez Teóspita está a salvo en una tabla, el mar vuelve a la calma mientras el ermitaño que relata el naufragio alaba el poder de Dios.

En las proximidades de un río, Estacio cruza a uno de sus hijos a la otra orilla y, cuando regresa a por el otro, ve cómo un oso se lleva al que ya ha cruzado y un león al que se dirigía a pasar. Ante las continuas desgracias Estacio no desespera y, siguiendo el ejemplo de Job, interpreta las pruebas a las que está siendo sometido como signos del amor divino. Eugenio, el ermitaño, ve al oso que lleva a uno de los hijos de Estacio y, cuando este abandona su presa, se acerca para socorrerle. Por su parte, Damón y Silverio hacen lo propio con el otro hijo del futuro santo. Mientras Estacio invoca a Dios y se lamenta de todas sus pérdidas, se acerca hasta allí un labrador que le ofrece una heredad en la que podrá ganarse la vida y vivir tranquilamente.

JORNADA CUARTA

Teodosio y Clodio, antiguos soldados que estuvieron a cargo de Estacio en el ejército romano, llegan a la huerta en la que este vive desde hace quince años. Tras reconocer a su antiguo general, le hacen saber que el Emperador, tras darse cuenta del error que cometió al expulsarlo, les ha enviado para que regrese con ellos a Roma. El amo de Estacio en todos estos años propone que este se vista como es debido antes de regresar a su patria. En otra huerta Teóspito, uno de los hijos perdidos de Estacio, decide cambiar su oficio de pastor y regresar a su tierra con los soldados romanos que han llegado hasta Egipto. Al hombre que le salvó de las garras del león y lo crio como a un hijo le pesa su decisión y lo trata de desagradecido, pero Teóspito está decidido a llevar a cabo su plan. La conversación entre ellos es interrumpida por Eugenio que irrumpe preguntando por

Agapito, el otro hijo de Estacio. También él ha huido para alistarse en el ejército. Los benefactores de los hijos de Estacio ponen en común el modo en que salvaron a los niños, maravillándose de los paralelismos que ven entre ellos.

De vuelta en Roma, Estacio se reúne con el Emperador, que le pide que se reincorpore al ejército con el rango de general que tenía antes. Pretende que parta a Nápoles a luchar contra las rebeliones que allí se están produciendo. Estacio accede a volver a su antiguo cargo y se dirige a la ciudad. Ya en Nápoles, en un campamento militar, Agapito sale en defensa de Teóspito porque este está siendo acosado por dos soldados. Estacio llega al lugar a poner paz entre ellos y recrimina a los soldados que han increpado a Teóspito y Agapito solo por ser extranjeros, ofreciéndoles más tarde alojamiento para esa noche. Los hermanos no se reconocen entre ellos, así como no reconocen a su padre en el capitán general que los ha defendido. La acción se traslada al lugar donde vive Teóspita desde que el hombre que la salvó del naufragio la acogió hace quince años. Ella trabaja incansable en la casa y rechaza la proposición de ser su esposa antes de que él muera. Teóspita aprecia el gesto de su benefactor pero rechaza el ofrecimiento un momento antes de que Estacio llame a la puerta solicitando hospedaje para los dos soldados extranjeros a los que ha ayudado. Una vez Estacio se ha ido, Teóspita relata las circunstancias de su desventura, lo que desemboca en la anagnórisis que les lleva a darse cuenta de que han recuperado parte de su familia.

Teóspita y sus hijos van a ver al capitán para pedirle que libere a sus hijos recién encontrados del compromiso de ir a la guerra. Para ello, cuentan el relato de sus desventuradas vidas, lo que conduce a Estacio a reconocer a su mujer e hijos, produciéndose la anagnórisis total. Recuperada su familia, Estacio pide a Dios que le dé la muerte, pues ya ha conseguido todo lo que deseaba después de un largo camino de amargas vicisitudes. Perseverancia responde a su ruego, es decir, Estacio obtendrá la gloria y, en pago a su tesón y templanza, le predice su destino y el de los suyos: irá a la guerra, obtendrá la victoria y, cuando el Emperador romano se disponga a ofrecer el consabido sacrificio al dios pagano, Estacio deberá negarse en nombre del único Dios verdadero, Cristo. Como castigo el Emperador responderá exponiéndoles a una muerte segura en el circo, de la que saldrán indemnes, pues conseguirán domeñar al león que tenían destinado. Finalmente sus almas alcanzarán la gloria eterna después de morir quemados en el interior de un toro de bronce, de cuyo interior sus cuerpos sin vida saldrán milagrosamente incólumes.

SINOPSIS DE VIDA Y MUERTE DE NUESTRA SEÑORA

PRIMERA JORNADA

En un templo en Nazaret, José y su maestro se encuentran trabajando unos nuevos arcos del techo, cuando hasta allí llegan María, sus padres, Ana y Joaquín, y un sacerdote. Pese a que María ha prometido voto de castidad a Dios, el sacerdote afirma que es voluntad de la divinidad que contraiga matrimonio, e informa del modo en que tendrá lugar la elección. Un nutrido grupo de mancebos deberá acudir con una vara seca, y aquel al que

le florezca será el elegido por Dios para ser el esposo de María. José, por humildad, se muestra reticente a formar parte de la comitiva, pero finalmente sigue la indicación del sacerdote y acepta, resultando ser el elegido, pues es al único al que le florece la vara. María asume la voluntad divina y, en ese mismo momento, se produce la unión conyugal. A solas en el templo, Joaquín y Ana, que entregaron a María desde muy niña para consagrarla a Dios, se felicitan mutuamente por el enlace y sienten que ese día han sido recompensados por haberse separado de su hija cuando aún era muy pequeña.

La acción se traslada a la esfera celestial donde Justicia y Amor Divino mantienen una controversia sobre la capacidad de perdón de Dios y sobre las profecías que anuncian su encarnación para redimir al hombre. Las tres personas de la Trinidad disponen que sea el ángel Gabriel quien anuncie a María de que en su vientre llevará al hijo de Dios hecho hombre.

De nuevo en Nazaret, María pide permiso a José para poder orar a solas. Mientras se pregunta cuándo se hará efectivo lo que las profecías dicen acerca de la llegada del Mesías, recibe la visita del ángel Gabriel que le anuncia la buena nueva: ella es la elegida para engendrar al redentor del hombre. Como prueba del poder de Dios, Gabriel informa a María de que su prima Isabel, pese a que no está en edad de procrear, está embarazada. Cuando el ángel se ha marchado, María comunica a su esposo su deseo de ir a visitar a su prima.

En un otero cerca de casa de Isabel, unos pastores y su mayoral ven llegar a María acompañada de una moza, quedando maravillados de la hermosura de aquella. Ya en casa de Isabel y Zacarías, su padre, María felicita a su prima y a continuación se sigue un himno en loor del fruto de su vientre. Transcurridos tres meses desde que María abandonó el domicilio conyugal, José, en Nazaret, se lamenta ante el maestro de carpintería por la larga ausencia de su esposa. Estando en ello María cruza el umbral de la puerta, mudándose inmediatamente el ánimo de José, pues se ve acometido por una gran alegría. Pero pronto retorna a su tristeza anterior al descubrir que María está embarazada. Tras el reencuentro, José se lamenta en soledad de la afrenta que supone el embarazo de María, pues está seguro de que el hijo que espera no es suyo. Por esa razón, decide abandonarla a su suerte y marcharse, pero cuando se dispone a recoger sus herramientas, un terrible cansancio le obliga a recostarse y descansar. Durante el sueño, Gabriel despeja las dudas sobre la fidelidad de su esposa al decirle que ha sido concebida por obra del Espíritu Santo. En otra parte de la ciudad unos oficiales romanos leen un edicto de César Augusto mediante el cual todos los miembros de la tribu de Judá están obligados a empadronarse. Manases y Eleazar, dos judíos que han presenciado la lectura, consideran la nueva ley como un nuevo azote para los judíos, pero salen presurosos para cumplir con ella.

La siguiente escena tiene lugar durante la noche, cuando María, en un estado muy avanzado del embarazo, llega junto a José a una posada de Belén en la que el mesonero solo puede ofrecerles como cobijo su portal. En un lugar próximo, y durante la vela de unos pastores admirados por el florecimiento del campo en pleno invierno, el ángel Gabriel se les aparece para anunciarles el nacimiento de Jesús. Hasta el portal en el que está la Sagrada Familia llegan los pastores para ofrecer a Dios sus dones: un cendal, un cabritillo, requesón, una zamarra y una cuchara. Mientras, en el otero, el mayoral se queja

de que los pastores han abandonado los rebaños, aunque esa supuesta negligencia queda en segundo plano cuando Silvero, uno de ellos, anuncia que el Dios profetizado por la antigua ley ha nacido. De nuevo en el portal, y vestido el niño como para ser bautizado, José y algunos pastores planifican la fiesta que se va a celebrar en honor de Cristo y de la Virgen, mientras que otros llevan a Jesús al templo para la ceremonia de la circuncisión. Una vez han regresado, los tres Reyes llegan al portal y ofrecen sus regalos a Jesús, reconociéndole como Dios.

En otro lugar, dos judíos, Eleazar y Manases, preguntan al rabí sobre la profecía del Mesías. Simeón, interpreta el texto sagrado poniendo en duda que la Virgen fuese inmaculada, pero Dios Padre se les aparece y les explica el misterio. En el templo, María y José van a ofrecer a Jesús y Simeón lo reconoce como el redentor de los pecados del hombre. Una vez ofrendan a Dios dos tortolicas, Simeón se retira para orar y los padres se quedan solos en el templo, donde de nuevo san Gabriel aparece y les anuncia que Dios quiere que huyan a Egipto, pues Herodes busca a Jesús para asesinarlo. En el exterior de una casa dos sayones relatan las crueles acciones que por orden de Herodes están obligados a cometer. De camino a Egipto, cuando María y José se están lamentando de la maldad de los hijos de Adán y de las penalidades que están pasando, un árbol frutal se inclina para que María pueda alimentar a Jesús. Aprovechando que un grupo de gitanos van en la misma dirección, José les pide que les permitan acompañarles en el viaje.

JORNADA SEGUNDA

Instalados ya en Egipto, José monta una nueva carpintería en la que ejerce su oficio, por su parte María trabaja con hilos y tejidos para venderlos. Unos gitanos entran en el establecimiento y distraen a José con el objeto de robarle, lo que este, haciendo gala de templanza, acepta con paciencia. Poco después un pobre egipcio entra en la carpintería pidiendo caridad, y la obtiene a pesar de que eso significa un gran sacrificio para la familia. Pero Dios remedia pronto las necesidades por las que están pasando y envía a una gitana a hacer efectivo un pago por unas labores que María hizo. A la visita de la gitana sigue la de san Gabriel, en hábito de peregrino, que les pide caridad y alojamiento. Tras la llegada de Jesús de la escuela, el ángel les anuncia su identidad y les informa de que Herodes ha muerto y que Dios quiere que regresen cuanto antes a Judea.

En Nazaret Zacarías se encuentra en el templo ofreciendo incienso a Dios. Hasta allí llega Juan, su hijo, quien profetiza el importante destino que le espera. Isabel irrumpe en la escena para anunciar que María está de regreso en Nazaret. En la carpintería de José en Nazaret, Cristo ayuda en lo que puede a sus padres: a la Virgen con sus labores y a José con la carpintería. Estando ayudando a su padre con unos maderos, Isabel, Zacarías y san Juan niño, acompañados de Salomé y Zebedeo, llegan hasta allí para hacerles una visita. Cuando los adultos se retiran, los dos niños se quedan en la carpintería construyendo una cruz, anuncio de la que verá morir a Cristo.

En otra parte de la ciudad, y transcurridos varios lustros, Eleazar y Manases hablan de la judicatura de dos nobles judíos –Anás y Caifás– y de la inminente llegada de un asistente romano a Nazaret. La acción se traslada a un monte en el que Eli cuenta a un caminante que san Juan Bautista y Jesús están en las inmediaciones del río Jordán. Mientras están manteniendo ese diálogo, asisten al bautismo de Cristo. Estando todavía sumergidos en

el río, dos ángeles bajan y visten a Cristo con la túnica morada que años antes le había hecho María. Jesús, que ve su muerte muy próxima, pide a Juan que consuele a su madre ahora que José ha muerto y, en casa de María, esta se lamenta por su reciente viudez. Jesús visita a su madre para anunciarle los trágicos acontecimientos que le esperan en su pasión, pero también que transcurridos tres días después de su muerte, resucitará entre los muertos y se reunirá con Dios. María llora desconsolada, aunque Jesús la reconforta revelándole el sentido que tiene su muerte: la redención del hombre.

Cerca de un camino, cuando se está preparando la celebración de la Pascua, un grupo de judíos discípulos de Cristo reciben a Jesús que se ha acercado hasta allí para bendecirlos. Mientras tanto, judíos enemigos de la ley nueva, solicitan la muerte del que suponen un falso Mesías. En otro lugar, mientras María y Magdalena se lamentan de la persecución que está sufriendo Jesús, llega san Pedro. El relato del último tramo de la vida de Jesús lo van narrando los personajes que sucesivamente aparecen en escena: san Pedro cuenta muy brevemente el episodio de la Última Cena y la traición de Judas, además de confesar que ha negado a Cristo; san Juan refiere el calvario; Verónica cuenta cómo limpió su rostro dando pruebas a María de que es su hijo el ajusticiado al enseñarle su faz en el lienzo. Sumida en su dolor, María recibe la visita del ángel Gabriel que le anuncia que tres días después de la muerte de Cristo ella alcanzará la gloria y se reunirá con Dios; como símbolo de ello le entrega una hoja de palma. María pide ver a todos los Apóstoles antes de morir, y estos acuden a Jerusalén desde distintos puntos de la geografía para despedirse. Tras la muerte de la Virgen, los apóstoles trasladan su cuerpo al valle de Josafad, y su alma asciende al cielo donde se reúne con su hijo.

SINOPSIS DE NUESTRA SEÑORA DE LAPA Y UN MILAGRO QUE HIZO

PRIMERA JORNADA

La Virgen supone una gran amenaza para la Envidia y Lucifer, debido al papel que esta tiene como benefactora del hombre y como intercesora ante Dios. Del mismo modo, los enemigos del alma, consideran que el auge que entre el género humano está adquiriendo la devoción por el rosario constituye un importante obstáculo para sus fines malignos. Para intentar solventar esta situación, Satanás y la Envidia se proponen introducir la discordia entre Rafael y Estefanía, un feliz matrimonio caracterizado por el mutuo amor que se profesan y por su fervor por la madre de Dios. El instrumento para conseguirlo será Prefirio, un vecino murmurador al que las fuerzas del mal instarán a que propague el rumor de que Estefanía es infiel a Rafael. La acción se traslada a casa de estos, donde todo es paz y armonía. Estefanía recibe con pesar el hecho de que Rafael deba marcharse durante unos días a supervisar sus tierras, pero pretende aprovechar la ausencia de su esposo para desplazarse a Lapa y rezar a la Virgen del Rosario.

JORNADA SEGUNDA

En casa Estefanía lamenta la separación de Rafael, pero acude contenta a cumplir con el amor que siente por la Virgen. Prefirio, por su parte, que se declara amigo de Rafael, sigue a Estefanía con el fin de confirmar sus sospechas de adulterio; en su opinión no es

bueno que las mujeres salgan mucho de casa, pues el domicilio conyugal es el lugar donde deben permanecer. Prefirio sigue a Estefanía hasta el interior de la ermita y busca una zona desde la que poder observarla sin ser visto. Mientras tanto, la devota reza a la Virgen venerando y ensalzando algunos de los puntos más emblemáticos de la mariología, entre ellos la prefiguración de la Virgen como Arca de la Alianza o las excelencias del rosario. La Envidia, en hábito de fraile, hace una reverencia a Estefanía con el objeto de que el espía pueda contemplar la escena, pero la abstracción de está en su fervor hace que ni siquiera se percate de su presencia, aunque sí lo hace Prefirio, que interpreta erróneamente que las palabras que la mujer de Rafael dirige a la Virgen son palabras de amor dirigidas al falso fraile. La intriga urdida por Satanás está surtiendo el efecto esperado y por esa razón, en un diálogo con la Envidia, el máximo representante del mal se felicita. Tras presenciar la que cree una escena de amor humano en la que Estefanía resulta muy comprometida, Prefirio sale al encuentro de Rafael, creyendo tener pruebas para asegurar la infidelidad de la esposa. Rafael escucha a su vecino y da crédito a sus palabras.

JORNADA TERCERA

En casa del matrimonio, Rafael finge ante Estefanía que no sabe nada de lo que Prefirio le ha dicho e inventa que su hermano está muy enfermo y debe viajar para reunirse con él, prometiéndole que si no expira, en tres días estará de regreso. Estefanía, aunque consternada por la separación, acepta su ausencia. A solas Rafael, maldice su suerte y piensa en cómo castigar a la infiel. El pensamiento de Rafael se alegoriza y entran en escena la Inspiración, que aduce que Estefanía no merece el castigo, y la Tentación, que instiga al esposo a dar una lección a Estefanía, argumentando el deshonor público que supone la traición de su esposa. Tras esta batalla dialéctica, el ánimo de Rafael se inclina hacia las razones de la Tentación.

Mientras Estefanía está orando ante la imagen de la Virgen, Prefirio y Rafael, que permanecen escondidos, escuchan las palabras que esta le dirige e interpretan que se trata de una declaración a su amante en lugar de una expresión de fervor. En el exterior de la ermita, Rafael sale al encuentro dispuesto a matar a su mujer con un cuchillo, acusándola de traición, pero ella niega haber cometido adulterio. Ni la negación de la acusación, ni las súplicas de Estefanía, ni la confesión de que está embarazada mueven a compasión a Rafael que termina acuchillando a su mujer, mientras esta se encomienda a la Virgen de Lapa.

JORNADA CUARTA

En un camino un alguacil, acompañado de un corregidor y otros hombres, descubre el cuerpo sin vida de una mujer. Tras descubrirle el rostro, un criado reconoce a Estefanía. El corregidor ordena que se entierre el cuerpo en la capilla de la Virgen de Lapa y que se prenda a Rafael, pues sospecha que es el asesino. La acción se traslada a los dominios del Lucifer, que se vanagloria de haber conseguido las almas de Rafael y Prefirio. Por ese motivo y por haber conseguido depreciar el rosario, les recompensa entregándoles dos cetros del infierno y dos culebras, símbolos del poder y del mal por antonomasia. Para celebrar la victoria salen seis demonios y realizan una danza. De nuevo en la tierra, Rafael confiesa al representante de la ley que fue él quien mató a Estefanía, mientras en una escena paralela, el prior y un fraile están preparando el enterramiento de la infeliz. El

corregidor, cuando sabe por el alguacil que Rafael se ha confesado culpable, y atendiendo la petición del hermano de Estefanía que pide venganza, promete que castigará a los culpables con la muerte. Al día siguiente del entierro, la Virgen, acompañada de dos ángeles que levantan la sepultura, obra un milagro que devuelve la vida a Estefanía y a su hijo nonato. La Virgen recompensa la devoción del rosario con esta acción y comunica a la esposa que tanto Rafael como Prefirio fueron engañados por el demonio, razón por la que deben ser perdonados. Tras el prodigio suenan las campanas sin que nadie las taña y a ese aviso van acudiendo hombres de Iglesia que se maravillan de lo ocurrido. Por petición de Estefanía, el corregidor hace llegar a Rafael y a Prefirio y ambos le piden perdón. Tras el arrepentimiento y la concesión del perdón, se celebra una procesión en honor de la Virgen.

SINOPSIS DE SANTA CATALINA DE SENA

PRIMERA JORNADA

En Sena, poco antes del amanecer y en las cercanías de una iglesia, Ricardo, acompañado de Barbonato, su miedoso criado, se propone raptar a su amada Catalina y sacarla de la ciudad, pero para ello tiene que enfrentarse a Esteban, el hermano de esta. El celoso amante sospecha que Otón, otro pretendiente de la dama, se le puede adelantar y, esa misma noche, se propone llevar a cabo su hazaña. Otón, que efectivamente ronda el lugar al que Catalina ha ido a rezar, se cruza con Ricardo, aunque en un primer momento se ignoran. Catalina sale de rezar junto a su hermano y va reflexionando sobre la vanidad de las cosas terrenales, cuando tanto Ricardo como Otón comienzan una pelea. El hermano de Catalina acude a la reyerta para intentar separar a los contendientes, dejando a la futura santa a solas. Durante la disputa, y bajo la mirada atenta de Cristo y la Virgen que velan por ella desde un trono, Catalina entra en trance. Cuando Esteban se reúne con ella, piensa que su hermana ha muerto y corre a avisar a su padre. Quedándose sola y elevada Catalina, Cristo se le aparece para pedirle que no solo a su madre terrenal tenga por tal, sino también a María Magdalena. Una vez cerrado el trono, los padres de Catalina y Esteban acuden y pronto comprueban que está viva. El hermano de Catalina la acompaña a casa para que descansa dejando a sus padres a solas, ocasión en la que el progenitor expresa el deseo que tiene de casar a su hija, aunque lamenta que esta no esté dispuesta a engalanarse para conseguir marido.

La acción discurre ahora en Francia, en el marco del llamado Cisma de Occidente, allí el rey Carlos se está preparando para enviar a su ejército a luchar contra el rey de Aragón por haber roto el acuerdo de paz que tenían. Sin embargo, una carta que recibe enviada por Clemente VII modifica sus planes. En ella Clemente le informa de que, habiéndose negado el papa Urbano VI a formar un nuevo cónclave, él ha sido también elegido Papa en Aviñón. El motivo de la misiva no es otro que el de conseguir que Carlos V le ayude a destituir a Urbano. El rey pide consejo a Enrico, un caballero que le cuenta los entresijos de tan complejo conflicto. Para Enrico Urbano VI es el legítimo poseedor de la tiara y

aconseja a Carlos que no apoye a Clemente si no quiere que se produzca un cisma. El rey desoye el consejo y ordena encarcelar a Enrico por traidor.

De nuevo en Sena, Catalina, que pese a su inclinación a la vida espiritual, ha accedido a engalanarse y agradar así a sus padres, recibe en casa a fray Raimundo, que le recrimina su aspecto y su mudanza al cambiar al esposo al que se inclinaba –Cristo– por Otón. Arrepentida de su debilidad, Catalina se despoja de los ricos vestidos que lleva y los cambia por un sayal, acogiéndose al amparo de la Virgen y pidiendo su ayuda. A continuación, Cristo y María aparecen en un trono y, tras bajar estos hasta ella, se produce el casamiento de Catalina con Cristo. Acontecida la unión, Catalina anuncia su deseo de hacerse monja dominica. Cuando los padres de Catalina llegan y la ven mudada de ropa y en una suerte de trance, piensan que ha perdido el juicio. Catalina se defiende diciendo que no está loca y les anuncia su boda con Cristo. El padre de Catalina acepta la decisión de su hija, pero no así la madre, que continúa pensando que Catalina ha enloquecido. Sin embargo, la madre de Catalina acepta la decisión de su hija, cuando su marido le relata lo que esa misma mañana ha visto: mientras Catalina rezaba elevada, una paloma se ha posado en su cabeza, lo que ha interpretado como una prueba de que su hija está en una esfera superior.

En las proximidades de la casa de Catalina, Otón y Ricardo hacen las paces en presencia de Barbonato. Todos son testigos de la llegada de un pobre que se dirige a Catalina, en realidad es Cristo quien le está pidiendo caridad. La santa se despoja del hábito que lleva, del escapulario y de su manto. Pero Cristo todavía pide más, esta vez para un compañero que ha dejado atrás en el camino. Catalina, al no poder quitarse más ropa por pudor, convoca a Cristo a que acuda más tarde. Esta acción, que es vista por Otón, Ricardo y su criado, mucho más caritativa, en opinión de ellos, que la que movió a san Martín, empuja al primero a abandonar sus pretensiones con Catalina. No obstante, Ricardo se mantiene firme y se propone asaltar la casa de su amada, aprovechando que su hermano está ausente y que sus padres son ya ancianos. Poco después, se propone subir a los hombros de su criado para alcanzar la ventana, pero Barbonato, haciendo gala de nuevo de su cobardía, no se quiere prestar a ello, aunque finalmente lo hace persuadido por la daga de su amo. En el momento en que se disponen a asaltar la casa, Ricardo ve a dos figuras enlutadas acompañando un cadáver a la sepultura, y envía a Barbonato a averiguar quién es el muerto. Para sorpresa de ambos, resulta ser el mismo Ricardo. Su padre cuenta que murió intentando entrar en casa de Catalina y que Dios no permitió tal ultraje e hizo que se despeñase. Barbonato, espantado, sale huyendo, y Ricardo, tras la tremenda visión, se arrodilla y pide perdón a Dios, pues teme perder su alma. En ese momento de contrición, ve llegar a Otón y Raimundo, y más tarde a Catalina. Ambos amantes obtienen el perdón de la santa que pide a Ricardo que acuda a la puerta de Milán para recibir a un legado de Urbano que llega a la ciudad en secreto. Estando sola Catalina, se le aparece Cristo que le confirma que el pobre al que socorrió era él mismo. Le devuelve las ropas que le dio diciéndole que a partir de ese momento deberá vestir esas ropas para no volver a sufrir ni frío ni calor. Catalina pide a Cristo que le revele el motivo que mueve a Urbano a solicitar su ayuda y este así lo hace: ante la inminente llegada del rey Carlos de Francia a Roma para mover guerra y expulsar a Urbano del pontificado, este se encomendó a él, y Cristo

la ha elegido para acudir a Roma a ayudar a Urbano. En esa empresa ella morirá y alcanzará la gloria. Tras el anuncio, Catalina, dichosa de ser la elegida, acepta la misión encomendada por su esposo.

JORNADA SEGUNDA

En Roma Catalina espera la inminente llegada del ejército del rey Carlos. Lucifer, que tiene celos de ella pues Dios le ha reservado un lugar del que a él le expulsó, se disfraza de galán y sale al encuentro de los padres y hermano de la santa con el objeto de calumniarla (afirma que vive amancebada con un fraile). Para vengar el ultraje, el hermano de Catalina, que ha dado crédito a las palabras del desconocido, concierta con él acudir al mismo lugar en el que se encuentran para reparar el honor. Estando en oración, Cristo visita a Catalina y recompensa a su esposa mostrándole sus estigmas. Cuando su familia y fray Raimundo encuentran a Catalina, descubren los estigmas con los que la ha honrado Cristo y reconocen en las calumnias lanzadas contra ella la acción de Lucifer. Catalina sabe que su muerte está próxima y pide a Raimundo que negocie con el rey Carlos para que desista en su empeño. Una vez Raimundo se ha marchado, Roma comienza a arder y Catalina, junto a su hermano y su madre, acuden a una posada en busca de auxilio, pero el mesonero se niega a dejarles entrar. En esa situación desamparada se produce el enfrentamiento entre Lucifer y Catalina. Aquel le da la oportunidad de salvarse, aunque a cambio le exige que abandone la ciudad. Catalina, como tantos otros mártires, está dispuesta a morir por amor a Cristo. Dos soldados romanos llegan al lugar en busca de Catalina, pero por divina voluntad no alcanzan a verla, por más que Lucifer insiste en que está allí presente. Enfurecido por la ineficacia de los soldados, Lucifer increpa a los soldados, y estos le acuchillan.

La acción se traslada a un monte en el que Cristo, armado con una espada, quiere asolar Roma para castigarla por su maldad. Catalina intenta calmar los deseos de venganza de Cristo, pero no es ella quien lo consigue, sino la Virgen, cuya intercesión por los hombres es una garantía segura. Finalmente, Cristo accede a que Catalina, al igual que él mismo, dé su vida para salvar a los romanos. A partir de ese momento, el fin de la santa se precipita, pues es rápidamente apresada y azotada hasta la muerte.

Tras el estrago sobre Roma, el rey Carlos se retira a descansar y, durante el sueño, se le aparece Catalina. Inmediatamente el Rey reconoce que se ha equivocado apoyando a Urbano y pide a Catalina que consiga el perdón de Clemente. Ella se lo promete, pero le hace firmar un papel en blanco. Al despertar está confuso, pues duda de si ha sido sueño o no, pero las manchas de tinta en sus dedos le persuaden de que Catalina se le apareció realmente y hace llamar a Raimundo, pues Catalina en sueño le reprocha que lo haya apresado. Catalina también le ha recordado su acción con Enrico, el caballero que le aconsejó que no emprendiese guerra contra Roma, que irrumpe en la acción ante la atónita mirada de Carlos. Enrico le explica que ha sido llevado hasta allí por Catalina y muestra al Rey el papel que este ha firmado en sueños. La comedia termina cuando Catalina, aparece ante todos y Carlos da fin a la guerra y expresa su propósito de pedir perdón a Urbano y reconocerle como Papa. Lo único que le pide Catalina a cambio es que sea, junto a Raimundo, el promotor de la devoción del rosario.

SINOPSIS DE LA COMEDIA DEL GLORIOSO SAN MARTÍN

ESCENA 1

En Panonia, ciudad romana del norte de Europa, el gentil Andronio pide a su hijo Martín que se una al ejército del Emperador y luche por Roma, pero Martín, cuyo auténtico deseo es retirarse del mundo yéndose a vivir a un yermo, se niega a hacerlo. El anciano no comprende los motivos de esta negativa, y para comprobar si su hijo le desobedece por cobardía o por alguna otra razón, ordena a su criado Severo que esa misma noche acometa a Martín por la calle y le ataque, aunque sin hacerle daño. Severo así lo hace, y el joven se defiende con valentía demostrando que sus razones son sinceras. Andronio interrumpe la reyerta y vuelve a pedirle a Martín que vaya a Roma. Finalmente, Martín accede a obedecer a su padre y se dispone a viajar.

En algún lugar del infierno, Lucifer muestra ante Satán y Belcebú el odio y rencor que siente hacia el hombre, no solo porque él perdió el lugar que le correspondía junto a Dios, sino porque considera injusta la predilección que la divinidad muestra por el hombre, siendo este tan vil criatura. Por eso, y viendo en Martín una amenaza por las muchas virtudes que atesora, pide a sus discípulos que le tienten para interrumpir su buen camino. Por otro lado, Lucifer encarga a Belcebú que dé con la muerte del príncipe Ciro con el objeto de ganar una nueva alma.

De camino a su destino militar, Martín propone a su criado Severo intercambiar sus papeles, declarándose su servidor ante la confusión de este. Entonces explica sus motivos: para él no hay nobleza o hidalguía que esté por encima de ser cristiano, y él lo es, pues se hizo bautizar por Hilario, obispo de Poitiers. Para poner a prueba su bondad natural y poder servir a otros que, por nacimiento, son inferiores, ha cedido a la voluntad de su padre y va a formar parte del ejército romano.

La acción se traslada a una calle en la que el príncipe Ciro, bajo la ventana de su amada Flora, lamenta por medio de una canción el desdén de la dama y el poder enajenador del amor. Defraudado por esta, el príncipe es una presa fácil para los tres demonios que acuden a su encuentro y consiguen que Ciro vaya tras ellos.

ESCENA 2

En territorio romano, en las proximidades de un monte, cuatro soldados disputan sobre quién ocupará el cargo de capitán. Martín consigue poner paz entre ellos diciendo que no hay mayor honor que ser bueno. Tras la pelea, un pobre medio desnudo se acerca hasta ellos pidiendo caridad, y Martín responde entregándole la mitad de su capa. La acción del futuro santo es tomada por los testigos como una locura, pero Martín hace caso omiso de ellos, pues como aclara a su criado, las leyes que rigen al hombre no son las mismas que las que agradan a Dios, pues quien da a un pobre, da al Señor. En el campo de batalla tiene lugar la lucha entre el ejército del emperador Constancio, del que forma parte Martín, contra la hueste sarracena, que resulta vencedora. Martín, que no se siente hombre de guerra, solicita al Emperador que le permita volver a casa, pero este interpreta la petición como un gesto de cobardía y, como castigo, retira a todos sus soldados y deja a Martín como único miembro del ejército. Ante el desconsuelo de este, Cristo se le aparece

para infundirle ánimo, revelándose, además, como el pobre con el que compartió su capa. Momentos antes de enfrentarse a todo el ejército enemigo, Martín se encomienda a la Virgen. La batalla tiene lugar fuera de escena, y tras el tablado la Virgen ayuda a Martín a obtener la victoria sobre los moros. Abdarramén, impresionado por el poder de María, abandona su fe y se convierte al cristianismo.

ESCENA 3

La acción se traslada a las esferas infernales, donde Ciro hace un pacto con el demonio a cambio de obtener el favor de Flora. A cambio le exige una serie de cosas, entre ellas no volver a mencionar el nombre de Dios ni el de su madre y tampoco invocar a Martín. Ciro accede a todas, excepto a la última. Finalmente, se sella el pacto, y Bercebú se disfraza de san Gabriel, tomando Lucifer el hábito de san Pedro. Ambos acuden a ver a Flora e intentan convencerla de que acepte a Ciro, diciéndole que se ha quedado viudo. Al conocer el cambio de estado, Flora acepta gustosa la intercesión de los que piensa son seres celestiales.

En un camino, Martín y Severo, vestidos de penitentes, son asaltados por Bullón y otros dos ladrones. Cuando este último intenta ejercer violencia contra Martín, su brazo se le queda paralizado. Ante el prodigio, Bullón pide perdón a Martín y se muestra arrepentido. Sin embargo, en sus compañeros el milagro no surte efecto y deciden, pese al precio que las malas acciones suponen, continuar con su vida pecaminosa.

Mientras tanto, Ciro corre medio desnudo huyendo de la ira de Valentiniano, el padre de Flora, pues ambos han sido sorprendidos en actitud indecorosa. Los demonios salen en ayuda del príncipe y lo esconden en el infierno. Valentiniano, ante la imposibilidad de vengarse de él, promete castigar a su hija con la muerte.

ESCENA 4

Ciro es un alma en pena cuya tristeza es mayor al saber que Valentiniano ha matado a Flora. Lucifer quiere llevárselo consigo, pero él, que a lo único a lo que aspira ya es a reunirse con Flora en la otra vida, se resiste a tomar definitivamente el camino del mal y se propone ahorcarse de inmediato. Antes de hacerlo invoca a san Martín, y este aparece acompañado de su criado y el ladrón arrepentido. Ciro muere, pero Martín intercede por él ante Dios y su ruego es oído; Ciro vuelve a la vida y se une a la andadura de Martín como un seguidor más junto a Severo y Bullón.

De vuelta en la casa paterna, Martín explica a sus padres paganos el amor que le inspira el Dios cristiano. A medida que su padre va aduciendo razones que pretenden demostrar la falsedad del Señor y desmontar algunos misterios de difícil comprensión como la virginidad de María, Martín va respondiendo cumplidamente con el objeto de lograr la conversión de sus padres, pues sin ella no podrán alcanzar la vida eterna. Teodora, la madre de Martín, sucumbe al discurso de su hijo y acepta a Cristo como único Dios, pero su padre mantiene la postura pagana y se declara enemigo de su mujer y Martín. Tras ser expulsados de la casa familiar, Teodora decide recluirse en un convento, mientras que Martín se dirige a reunirse con sus compañeros de viaje.

Ahora Martín y sus seguidores viven en una casa a la que acuden Estacio y Alberto, dos caballeros que le ofrecen el obispado de Tours, cargo que Martín, en un ejercicio de humildad, rechaza. Ante la negativa, los emisarios vuelven a llamar a la puerta de Martín

diciendo que necesitan que les ayude administrando la santa unción a un moribundo. Martín acude a la llamada y, tras comprobar que era un pretexto para convencerle, acepta el encargo, atribuyéndole directamente a Dios el encargo. La comedia termina cuando Martín pide a Bullón y Ciro que le acompañen hasta Tours.

SINOPSIS DE LA COMEDIA DE SAN JACINTO

PRIMERA JORNADA

La acción comienza en Roma, cerca del convento de San Sixto durante la procesión del primer domingo de Cuaresma. Jacinto interrumpe su marcha para contar a Ceslao los motivos que originaron su devoción. Durante el relato, Ceslao se informa sobre algunos aspectos de la vida de Domingo de Guzmán y sobre la formación de Jacinto en distintos lugares de Europa hasta su llegada a Roma, ciudad a la que ha acudido acompañando al obispo Ivón, su tío. En los dominios del demonio, este siente un especial rencor por Domingo y por Jacinto. Consciente del perjuicio que la Orden de Predicadores está suponiendo para su negocio (gracias a ella el cielo va sumando almas), se propone interrumpir el sermón e idear una hazaña para impedir que el bien le gane la partida.

En el templo, mientras Domingo está predicando ante un nutrido grupo de hombres, un caballero irrumpe para informar al cardenal Esteban de Fossanova que su sobrino Napoleón ha muerto al caer de un caballo. El cuerpo del joven es trasladado hasta la misma iglesia y fray Tancredo pide al fundador de la orden que oficie una misa por el alma del joven. Domingo se retira para preparar la misa y Jacinto se queda solo en escena para relatar al público lo que está sucediendo fuera de su vista: Napoleón ha resucitado gracias a Domingo. Este hecho impresiona a todos los concurrentes, y el obispo Ivón pide a Domingo que le asigne dos religiosos para que le acompañen a Cracovia a difundir la orden. Domingo lamenta no contar entre los suyos con ningún hombre que hable polaco, y Jacinto ve en esta circunstancia la ocasión perfecta para solicitar vestir el hábito dominico e ir a Cracovia a predicar. Aunque extrañado por su deseo de cambiar su cómoda calongía y su riqueza por una vida mucho más áspera, Ivón bendice y autoriza el ingreso de su sobrino en los dominicos. Enrico, Ceslao y un fraile alemán quieren emular a Jacinto y solicitan el mismo destino, pues también ellos hablan polaco. La acción se desplaza a la iglesia de Santa Sabina donde tiene lugar el acto oficial por medio del cual Domingo, que se dispone a viajar a España, ofrece el hábito a los cuatro hombres y les entrega sendos rosarios.

En Burgos, en el contexto histórico de la Reconquista, el rey Fernando III está organizando la conquista de Sevilla, por esa razón pide a Ramón Bonifaz que se desplace hasta el Guadalquivir con trece de sus navíos. Mientras tanto, en Roma, un fraile se lamenta de la ausencia de Domingo, pues hace ya un año que partió hacia España. De nuevo en Burgos, el rey recibe a santo Domingo y a san Francisco que le piden poder fundar casas de sus respectivas órdenes religiosas en Burgos y en otros lugares de España. Fernando III accede a la petición y les solicita que recen por los españoles en su lucha contra los moros. El Rey envía a san Francisco a Madrid con una carta dirigida a don Illán

y don Íñigo de Lara, caballeros castellanos. En la misiva el monarca solicita a ambos que donen una parte de sus tierras a san Francisco con el objeto de que funde casa allí. San Francisco, agradecido al rey Santo, afirma que ni en Italia ni en Francia ha conocido a cristiano más cristiano que el rey castellano. Los caballeros, que comparten esta opinión, acceden gustosos a la donación de sus tierras.

De nuevo en Burgos, el rey Fernando conversa con Domingo y alaba su buen hacer y sus sermones. Tras exaltar la figura de Isidro Labrador, pide al dominico que vaya a Madrid y funde el convento de mujeres. Con mucho pesar por la inminente partida del futuro santo, el rey despliega un alegato en favor del poder espiritual por encima del terrenal y se despide cordialmente. Ya en Madrid, Francisco recibe con regocijo a Domingo y ambos loan al Señor por la magnanimidad del Rey.

JORNADA SEGUNDA

De vuelta a Roma, y tras un año de ausencia, los discípulos de Domingo, incluido Jacinto, reciben a su fundador con gran entusiasmo después de un largo viaje por Italia, Francia y España. De entre todos los lugares en los que Domingo ha estado, destaca al Rey español y los valores de una nación tan fiel a la ley de Cristo. Ante la petición del grupo de frailes, Domingo relata a modo de ejemplo la historia de Alejandra, una mártir a la que sus hermanos decapitaron sin darle ocasión a confesarse. Una vez muerta, estuvo muchos días solicitando ser confesada, y gracias a la devoción por el rosario y a su fe, Alejandra consiguió la palma por intercesión de Domingo.

Por otro lado, el Demonio expresa su convencimiento de que tanto la acción de Domingo, pero especialmente la de Jacinto, está evitando que él acumule almas. El Demonio se interroga sobre cómo adelgazar la virtud de un hombre como Jacinto, casto, penitente y con una vida regida por la austeridad en la que no tiene cabida el placer, solo la oración y hacer el bien. De nuevo en el monasterio, y mientras Jacinto se aplica disciplina, recibe la visita de Domingo que le propone regresar a Polonia, su patria, para fundar allí casa de su orden, puesto que ya tienen la autorización de Inocencio III. Jacinto se considera indigno de tan alto encargo, pero acepta obedientemente. Después de ponderar el valor del rosario, Domingo le hace entrega a Jacinto de un rosario para que le ayude y guíe en su nueva empresa. Quedándose Domingo a solas, y antes de salir a dar su sermón, hace una emotiva exaltación de la cruz.

En Cracovia, y pasado algún tiempo, dos ciudadanos conversan sobre Jacinto. Ha estado ausente durante seis meses y ese mismo día ha regresado. Por algunas cartas saben de las excelencias de su apostolado: que ha fundado casa en Austria y ha dado hábito a numerosos legos. El diálogo entre ambos termina cuando ven llegar la procesión con el recién llegado Jacinto.

En los exteriores de un templo, dos demonios relatan con enojo cómo la orden de los dominicos se está extendiendo por distintos países gracias a Jacinto, y cuando estos son testigos de la elevación del santo mientras está rezando a la Virgen el día en que se celebra su Ascensión, huyen despavoridos. Jacinto alaba a la madre del Señor y esta se le aparece para infundirle valor. Después de tan beatífica aparición, Jacinto solo desea morir para poder reunirse con la santa madre en el cielo, aunque debe perseverar en provecho de la orden.

En otro lugar, Gengis Kan, el rey de los tártaros, invoca al demonio Astarot y le pide su apoyo en su campaña de conquista. Tras la voz del maligno concediéndole su guarda, decide comenzar por Hungría. Trasladada la acción a este país, algunos frailes de distintas órdenes, que ven cernirse la amenaza bárbara, buscan refugio en un monasterio de la orden de Bernardo, entre otras, confiando en que el rosario de María y la cruz de san Francisco les protegerá. El segundo acto termina con el ataque y asedio de Gengis Kan a este monasterio.

JORNADA TERCERA

En Hungría, un ventero y un labrador dialogan sobre el milagro que ha recuperado un campo de labranza devastado por el granizo, obra de Jacinto. En otro lugar, un ciudadano relata a un compañero los distintos milagros atribuidos a Jacinto: resucitar a un hombre y a un niño, la curación de varios enfermos y conceder un hijo a un matrimonio que no podía concebir.

De camino a Visogrado, Jacinto y otros frailes no pueden atravesar el río porque unos ladrones han encerrado a todos los barqueros y no hay ningún puente para cruzar. Ante el temor de los frailes a ser asaltados, Jacinto se retira a orar y, a su vuelta, por mediación de la Virgen, extiende su capa sobre el río a modo de puente para permitirles traspasar el río.

En Polonia, lugar al que Gengis Kan ha enviado a su primer oficial Batón, el general tártaro arenga a sus hombres para que acometan la empresa de masacrar y saquear los monasterios cristianos. Mientras el ejército tártaro está masacrando a los seguidores de Cristo, Jacinto aparece en escena apaleando al demonio y, a continuación, muestra el pesar que le produce el ataque que están sufriendo los cristianos. Ante la amenaza bárbara, el santo se refugia en el único lugar que queda en pie: el templo. Los tártaros están dispuestos a asaltar la iglesia y destruir la sagrada forma, pero Jacinto, tras una exaltación de la custodia se enfrenta al enemigo. El santo se propone salvar la hostia a toda costa, pues en ella está realmente Cristo, pero María, que aparece para auxiliarle, le insta a que también salve de las llamas su imagen. Jacinto así lo hace y, seguido de otros frailes y cristianos, toma rumbo a Cracovia.

En un monasterio de Cracovia, un fraile está lamentándose de los cuatro años que hace que Jacinto falta de su casa, cuando lo ve llegar a lo lejos. A continuación tiene lugar una escena lúdica en la que unos labradores tañen y se divierten, siendo interrumpidos por un fraile que les informa de que Jacinto está a punto de morir. En el monasterio, sus compañeros sacan a Jacinto vestido con las insignias de la fe: una cruz y una calavera, y lo disponen sobre un lecho de cenizas. El santo pide quedarse a solas un momento y, a continuación, expira rodeado de los frailes y dejando el habitual olor de la santidad. Los compañeros de Jacinto se disponen a preparar el cuerpo, pues la ciudad entera, por revelación divina, saben del óbito y se encamina hacia allí. Uno de ellos, un hombre ciego, se ha acercado hasta allí solicitando recuperar la vista. Tras su muerte, Jacinto realiza su primer milagro curando al ciego.

En otro lugar de Cracovia, en la iglesia de san Estanislao, el obispo se retira a rezar en la exequias de Jacinto. Estando en éxtasis se le aparece san Estanislao para hablarle de las bondades de Jacinto y pedirle que propague su fama. También en un convento

femenino, Brabislava, monja dominica, se encuentra en el coro de la iglesia cuando ve una aparición de la Virgen acompañando a Jacinto al cielo, visión que corre a difundir entre sus hermanas. Lo mismo ocurre en Hungría donde a Brieno, un ermitaño, se le revela la gloria alcanzada por Jacinto y sale a propagarla. Finalmente, la comedia se cierra con una escena en España. El obispo de Osma, Agustín, entrega su casa al rey Alonso el Sabio, constituyéndose así el convento de Santo Domingo del Real, lugar en el que doña Tola Martínez es priora. Durante el acto, el Rey recibe noticias desde Roma de que en Polonia se va a promover la canonización de Jacinto. Alonso, emulando el ejemplo, propone hacer campaña para que en España se canonicen a Isidro.

SINOPSIS DE LA COMEDIA DE LA VIDA Y MUERTE DE SAN AGUSTIN

JORNADA PRIMERA

En Milán, Ambrosio, obispo de la ciudad, desea que Agustino deje de ser maniqueo y se convierta al cristianismo. Agustino, por su parte, desea lo contrario para Ambrosio. Conscientes de que no llegarán a un acuerdo proponen un ejercicio retórico sobre el misterio trinitario. Tras la disputa, Ambrosio no consigue convencer a Agustino, sin embargo logra persuadirle de que acuda a oír el sermón que va a dar en el templo. La madre de Agustino, Mónica, llega a Milán desde Cartago con el mismo propósito que Ambrosio, es decir, que su hijo abandone el maniqueísmo y sea cristiano. También ella fracasa, y al igual que Ambrosio, pide a Agustino que la acompañe a la iglesia. De camino a oír la predicación de Ambrosio, Agustino y su madre se encuentran con Navigio y Faustino, dos estudiantes que se suman a ellos para ir a escuchar al obispo de Milán. En las proximidades de la iglesia, el ermitaño Simpliciano y dos compañeros suyos piden limosna y ofrecen cédulas del jubileo con las que los cristianos pueden obtener el perdón. En el mismo lugar, dos galanes, uno maniqueo y otro seguidor de Cristo, rondan a dos damas que van en busca de las indulgencias. Tras meterse en el templo estas, el galán maniqueo se niega a entrar en un lugar cristiano, lo que hace recapacitar al otro galán, que termina reprochándose a sí mismo no seguir los preceptos de su fe intentando conseguir los favores de unas damas, y acto seguido, compra una cédula. También en las proximidades de la iglesia, y estando solo Simpliciano, Mónica se lamenta ante él de que Agustino pertenezca a la secta de los maniqueos. Tras despedirse de Mónica, Simpliciano recibe una carta de Ambrosio pidiéndole que rece para que Dios evite que la aguda lógica de Agustino haga mella en su Iglesia. A la salida del sermón, Agustino, Navigio y Faustino comentan la calidad del discurso de Ambrosio, y el de Hipona interpela a Simpliciano poniendo en valor su propia ciencia frente a las costumbres que rigen su casa, es decir, ayuno, voto de pobreza y menosprecio del mundo. Cuando Agustino abandona la escena, un compañero de Simpliciano informa a este de que un gran número de hermanos ya están rezando para librar a la Iglesia de la ciencia de Agustino y conseguir su conversión.

Mientras tanto, la Herejía, con los ojos vendados, quiere arrastrar al infierno a Agustino, también cegado por una venda; él intenta defenderse apelando al libre albedrío, pero es

Mónica quien reclama la presencia de la Verdad, que aparece e ilumina su entendimiento. Agustino, agradecido, se declara hijo de la Verdad y se retira a la soledad de un huerto, donde un libro le cae del cielo a la vez que una voz misteriosa le pide que lea. Inmediatamente sus dudas se despejan y Cristo se le aparece en la figura de la humildad, reprochándole sus escritos y pidiéndole que ponga su pluma al servicio del cristianismo. Antes de irse Cristo invita a Agustino a que pida el bautismo a Ambrosio y se redima de sus pecados pasados.

La acción se traslada a un camino, en el que Flora, esposa de Agustino, llega a Milán buscando a su marido acompañada de su criado. Cuando este regresa de intentar conseguir una posada, informa a Flora del reciente bautismo de Agustino, y más aún, Teodato, hijo de ambos, también ha sido bautizado, razón por la que se está celebrando un gran festejo en la ciudad. Flora no da crédito cuando ve pasar entre el tumulto a una comitiva que celebra la conversión de Agustino con el emperador Teodosio como padrino y el obispo Ambrosio a la cabeza. Enfurecida, ofrece al mesonero una recompensa para que rapte a su hijo. Este así lo hace y, tras un breve diálogo con el niño, Flora se da cuenta de que Teodato persevera en su fe. La jornada se cierra con la huida del niño y con las palabras de desaliento de Flora ante la traición que le supone a Agustino.

JORNADA SEGUNDA

En el exterior de un mesón, un ventero informa a Isidoro del insólito caso de la conversión y bautismo de Agustino, acaecido hace apenas un mes. Isidoro se dirige a Milán en calidad de embajador de Gracerico, rey de los vándalos. Por otro lado, en Ostia, ciudad portuaria de Italia, un estudiante seguidor de Agustino y un mesonero dan cuenta del recorrido de este y de su madre Mónica desde el afamado bautizo. Tras dejar Milán, Agustino fue a Roma a pedir al Papa bula para construir un monasterio cristiano en Hipona y, tras el regreso, Mónica ha caído gravemente enferma. En su lecho de muerte, la madre de Agustino no quiere que avisen a un médico, pues para ella la verdadera medicina es Cristo. Tras ser trasladada a una sala para poder despedirse de su hijo y de sus allegados, permanece durante media hora elevada en una silla. Tras el prodigio, pide ser devuelta al lecho para afrontar el trance que Dios le tiene reservado.

La acción se traslada a Milán, a una sala en el palacio del emperador Teodosio, que está celebrando un banquete en honor del obispo Ambrosio para después recibir al embajador de Gracerico. Tras unos minutos de danza y música del que han disfrutado Ambrosio y Teodoro, llega Isidoro, con la embajada del rey vándalo, pidiéndole que le ayude en la guerra que tiene entablada, bien ofreciéndole soldados, bien con un desembolso económico. La entrevista se interrumpe a la llegada de una carta de Agustino en la que informa al emperador de la muerte de su madre, rogándole además que rece por ella.

En Hipona, un estudiante relata a un ciudadano que hace algún tiempo el obispo Valerio propuso a Agustino que subiese al púlpito a predicar. Agustino se negaba a hacerlo, pero ante la insistencia del obispo, terminó accediendo, generándose una serie de rumores, puesto que tan solo pueden predicar los obispos y arzobispos, razón por la que han pedido una bula al Papa para que Agustino pueda seguir con sus sermones. Terminado este relato ven llegar a Agustino, Navigio y Faustino, que ya son frailes; más tarde llega el gobernador de Hipona, Inocencio, que lleva una pierna de palo, y Valerio, el obispo. Ante

la desgracia del gobernador, Dios, por mediación de Agustino, le restituye su pierna ante la admiración de los presentes. Valerio nombra al de Hipona coadjutor y le ofrece ser el sucesor de su silla tras su muerte. Agustino se pregunta si es merecedor de tal cargo y una voz celestial responde a todas sus dudas, con lo que acepta lo que está escrito para él.

JORNADA TERCERA

Comienza la acción en Tagaste, en los alrededores del monasterio en el que vive el obispo Agustino, cerca del mar. Dos labradores se dirigen hasta Hipona pues uno de ellos quiere que su hijo entre en el monasterio. En una de las estancias del monasterio con vistas al mar, un estudiante cuenta a otro que, tras la muerte de Valerio, lo primero que ha hecho Agustino es vender todas sus pertenencias y entregárselas a los pobres. Agustino llega hasta ese jardín para cerciorarse de que se ha dado a los necesitados todo lo que de valor poseían, y estando disertando sobre las bondades de la caridad, entran los dos labradores acompañados del niño que quiere entrar en la orden. Para aceptarlo Agustino lo somete a una prueba recitándole un párrafo en latín y pidiéndole que explique su sustancia. El niño supera esta y otras pruebas y Agustino lo acepta en la orden. Tras esta escena el obispo de Hipona pide quedarse a solas para poder reflexionar sobre el misterio trinitario, cuya complejidad lo tiene desorientado. Estando en esa labor, ve a un niño nazareno en la playa y se acerca a él para averiguar qué pretende hacer con la concha que lleva entre las manos. El niño le contesta que pretende vaciar con ella el mar, a lo que Agustino le responde que es una empresa insensata. El niño reconoce que ciertamente lo es, pero no tan insensata como querer desentrañar el misterio de la Trinidad por medio de la razón, pues solo a Dios está reservado ese saber. San Agustino, que intuye en el niño un ser celestial, pide a Dios y a la Virgen que iluminen su conocimiento en este asunto pues lo que él pretende es luchar contra la herejía.

En el monasterio de Hipona, mientras dos frailes discuten sobre la elección del cantor, Agustino experimenta una aparición en la que Cristo lo baña con la sangre de su costado y la Virgen con la leche de su pecho. Cuando esta estampa metafórica termina, los frailes se dirigen a Agustino, que está en la ventana, para resolver su problema, pero son interrumpidos por un loco de amor seguido de su padre al que el santo, tras abandonar la altura, logra sanar con tan solo ponerle la mano sobre la cabeza. Una vez apaciguado por la palabra de Agustino, el loco expresa su deseo de hacerse ermitaño, pero una nueva interrupción se produce, esta vez, causada por las voces de un pastor dando la alarma de que los vándalos han llegado a Hipona para hacer guerra.

En el campamento vándalo, el rey Gracerico envía a Isidoro para que comunique al emperador Inocencio que si le entrega sin disputa la ciudad, no hará daño a la gente. Hipona está cercada, e Inocencio recibe el aviso de que Agustino está muy enfermo y quiere acudir a verlo. En el monasterio, Agustino está en el trance de la muerte despidiéndose de todos los que le rodean y vaticinando la relectura que Tomás de Aquino hará de su extensa obra. Momentos antes de expirar, Inocencio pide consejo a Agustino sobre si entregar la ciudad o no a Gracerico, y este recomienda rendirse sin oponer resistencia ante los vándalos. Agustino solicita los salmos y unos ángeles se los entregan. Una vez muerto Agustino, el rey de los vándalos, al que ya Inocencio ha entregado Hipona, pide ver el cuerpo del santo, que se encuentra en un tabernáculo en el que aparece

abrazado a Cristo y con la Herejía a sus pies. Tras ver la escena, comprende que si un hombre como Agustino abandonó su errada fe y se convirtió al cristianismo, también él y sus hombres deben emular al santo. Pide bautismo, y antes de que se cierre el tabernáculo, todos los vándalos besan los pies de Agustino.

SINOPSIS DE LA COMEDIA DE SAN SEGUNDO

JORNADA PRIMERA

En Zaragoza, Torcato está relatando a Segundo e Indalecio la labor evangelizadora de Diego (Santiago) en España, cuando en ese momento llega este acompañado de dos seguidores y lamentándose de que la tierra a la que la Virgen lo envió para evangelizar, es decir, España, es reacia a abrazar la fe de Cristo. Segundo, que ya está convencido de que el verdadero camino es el cristianismo, se ofrece a Diego para ayudarlo en su programa evangelizador, y este le encomienda la tarea de convertirse en la piedra sobre la que se funde la Iglesia española. En otro lugar, Esicio, que sabe por Cecilio que Segundo se ha convertido al cristianismo, se convence de que esa es la verdadera fe, y ambos se proponen buscar a Diego para seguir sus pasos. Estando Diego y Segundo con el resto de seguidores, la Virgen María se aparece al primero para decirle que España terminará siendo tierra donde la fe arraigará y que en el lugar en que están deberán construir una iglesia dedicada a ella. Diego debe volver a Jerusalén, pero antes quiere construir el templo que la Virgen le ha encomendado, al que llamará el templo del Pilar. La acción se traslada a Jerusalén, donde Hermógenes, mago, trata de convencer a su discípulo Fileto de la falsedad del Dios cristiano, aduciendo que él puede igualar los milagros que de Cristo se cuentan. En ese momento, el escriba Josías llega hasta allí y pide al mago que convenza a Diego y a sus discípulos para que dejen de predicar en su patria, pues la predicación que lleva a cabo le resulta incómoda. Hermógenes, acompañado de Josías y Fileto, interrumpe a Diego cuando este está pregonando. El mago, seguro de su superioridad frente a Diego, deja que sea Fileto quien dispute, pero el joven cede pronto a la argumentación de aquel y se convierte al cristianismo. Hermógenes intenta matar a su discípulo con una daga, pero su mano se queda paralizada. Finalmente, Hermógenes también se convierte, ante la irritación de Josías, que no da crédito a lo que ha visto y se marcha enfurecido prometiendo acabar con los cristianos. Diego, entrega un báculo a Hermógenes para que se defienda de la acometida que va a sufrir a cargo de tres demonios, especialmente de uno de ellos que le increpa por desagradecido. Terminada la disputa, Diego se despide de Segundo y le encomienda que haga de guía espiritual de sus compatriotas. Seguidamente Josías y varios soldados romanos armados apresan a Diego y se lo llevan, causando el pesar de Segundo.

JORNADA SEGUNDA

Mientras esperan la llegada de Pedro en Roma, Segundo narra a Indalecio el martirio y muerte de Diego, que ha sido degollado junto al Josías, recientemente convertido al cristianismo. Después, Herodes persiguió a los apóstoles y consiguió encarcelar a Pedro, aunque este logró escapar a Roma gracias a la ayuda de un ángel. El cuerpo de Diego se

encamina a España donde se encumbrará como patrón de la nación. Tras informar cumplidamente a Indalecio, san Pedro propone nombrar obispo a Segundo y le encomienda la evangelización de España, lugar al que se propone acudir acompañado de Torcuato y del resto de compañeros.

En Guadix, España, el noble caballero Vandalio cuenta a Tancredo que está enamorado de Luperia, una sacerdotisa de Diana que ha hecho voto de castidad. Cuando esta se dirige a hacer su ofrenda a la diosa, Vandalio le sale al paso con el objeto de persuadirla para que cambie a Diana por Juno. Tras argüir que unos dioses de tan escasa virtud no merecen ser imitados, Vandalio obtiene la promesa de su amada de que si ante la invocación a Diana esta no se presenta, renunciará a su sacerdocio y abrazará el amor de su amante. Diana sí responde a la llamada de Luperia, y admite ante ella que el único Dios verdadero es Cristo. Luperia reniega de sus «dioses de palo», pese a la recomendación de su criada, que le recuerda que todos sus conciudadanos tienen fe en los dioses paganos y su decisión le causará problemas. En otro lugar de Guadix, Segundo y Torcato, que acaban de llegar a la ciudad, interrumpen la fiesta con sacrificio que se está celebrando en honor de los dioses paganos. Tras declararse cristianos, son perseguidos para asesinarlos. Mientras tanto, Clórida informa a Luparia –ajena a la fiesta para no ser descubierta– de la llegada de dos hombres que se declaran seguidores del Dios al que ella busca, e inmediatamente después, Vandalio sale a escena para relatar que el Dios cristiano ha destruido un puente encima de los perseguidores de Segundo y Torcato para protegerles. Ese prodigio no solo le ha convertido a él, sino a todo el pueblo que aparece en escena vitoreando a los que les han servido de faro espiritual. Tras renunciar todo el pueblo a su antigua fe y abrazar el cristianismo, Luparia acepta a Vandalio como esposo y Segundo nombra a Torcato patrón y obispo de Guadix, y asigna a sus discípulos distintos destinos dentro de Andalucía en los que seguir ensanchando el dominio de Cristo, mientras que para él se reserva Ávila. Quedándose Torcato solo y en compañía de su nuevo rebaño, es testigo de cómo el templo dedicado a Diana se desploma, lo que provoca la aclamación popular que grita a viva voz el nombre de Cristo.

TERCERA JORNADA

Lucifer, reunido con Astarot y Satanás, se lamenta del avance y triunfo del cristianismo en Ávila como consecuencia del apostolado de Segundo. Tras el informe que la Idolatría le ofrece tanto de España como de Ávila, Lucifer se dispone a no dejarse vencer. En Ávila, cuando Segundo está aleccionando a Lisandro para que sea un buen sacerdote, es interrumpido por Luciano, quien le comunica que a las puertas del lugar una viuda y Trebacio solicitan su ayuda. Segundo recibe en primer lugar al anciano que no tiene con qué alimentar a su familia. Pese a la advertencia de Lisandro de que no tienen nada con que socorrer al pobre, Segundo confía en que Dios proveerá y envía a su criado igualmente al granero. Acto seguido recibe a Rutilia, una viuda que teme por el futuro de sus hijas, pues no tiene dote para poder casarlas. Aunque a Segundo solo le pide el sustento del día, él ordena a Lisandro que entregue quinientos ducados que espera surjan como acaba de manar milagrosamente el trigo en el granero. Tras la visita de estos dos pobres, Segundo recibe a una pecadora arrepentida. Ante las insinuaciones de esta y su intento de seducción, ambos forcejean y el manto que cubre a la mujer se desliza para

desvelar que en realidad es el demonio disfrazado. Segundo apela al cielo y Santiago aparece y le entrega un báculo de obispo. Tras el arrebato, Segundo se dispone a visitar a enfermos y presos acompañado de sus criados.

La acción se desplaza a los dominios infernales, donde tras el fracaso de Satanás tentando a Segundo, Lucifer no cesa en su empeño y dispone que sea Astarot quien lo intente esta vez. Mientras tanto, Segundo, sintiendo que está próximo el día en que ha de reunirse con Dios, se encierra en su aposento dispuesto a escribir los preceptos que se deben en su ausencia, pero repentinamente se ve presa del sueño. Durante ese sueño una aparición en forma de ángel se le aparece y le relata el papel que jugará entre los cristianos españoles tras su muerte: sepultura honrosa, reliquias olvidadas, recuperación de sus restos gracias a Carlos I, milagros, veneración y traslado de sus reliquias. Antes de despedirse, el ángel le dice que se prepare para la muerte, pero antes de despertar del sueño, Astarot aprovecha el momento para escribir en los papeles de Segundo con la esperanza de que, próximo a su fin, firmará sin leer lo que ha escrito. Sin embargo, no ocurre así, y Segundo advierte la artimaña del demonio y descubre la serie de ideas contrarias a la fe que había escrito. La inminente muerte de Segundo se difunde por toda Ávila, y a ella asisten no solo sus discípulos, sino las gentes del lugar, pues el santo ha pedido que lo saquen fuera para poder transmitir su último mensaje en el que ofrece, entre otros, los preceptos de amor y temor de Dios, la humildad y el respeto. Antes de expirar se encomienda a la Virgen y a Cristo. Una vez muerto, ponen su cuerpo a resguardo del clamor popular, lo sientan en una silla y salen en procesión.

SINOPSIS DE LA COMEDIA DE LA VIDA Y MARTIRIO DE SANTA BÁRBARA

PRIMERA JORNADA

En los exteriores de un templo pagano en Nicomedia se encuentran Bárbara y su padre, paganos. La joven, haciendo gala de una gran inteligencia, expone a su progenitor las dudas que tiene en torno a la naturaleza de sus dioses, distinguiendo muy claramente al creador de sus criaturas. Dándose cuenta de que ofende a su padre, se retracta. Mientras su padre entra en el templo, Bárbara se encuentra con Angelino y Ervigio, dos galanes a los que despide con rigor. Bárbara intuye que existe un dios verdadero, el que ha oído decir que preconiza Orígenes, y confiesa a su criada Fabia que intentará hacer llegar a Orígenes una carta.

En un camino en medio de la noche, dos salteadores están al acecho para asaltar a cualquier caminante. Cornelio es el mensajero que lleva la carta de Bárbara para Orígenes y, al declarar que va dirigida a un cristiano, los ladrones, que sienten una especial inquina a los seguidores de Cristo, lo asesinan. Cuando intentan abrir la carta, algo sobrenatural se lo impide, pues ni siquiera con un cuchillo consiguen rasgar el papel. Deciden abandonar la carta allí mismo y esconder el cuerpo de Cornelio entre unos matorrales.

Una vez se han ido, un ángel le resucita para que cumpla con su misión; solo tras entregar la carta, Dios le concederá la muerte.

Cerca de la ermita de Orígenes, Valencio y otro cristiano se lamentan de la persecución a la que están siendo sometidos, cuando son interrumpidos por Cornelio, que nada más entregar la carta a Orígenes muere. Lo que Bárbara le pide es que envíe a alguien para que pueda conocer la doctrina que él preconiza. Orígenes entrega a Valencio un libro sagrado y le encomienda que se lo entregue a Bárbara.

La acción se traslada a la torre en la que Bárbara está confinada por mandato paterno, quien como único consuelo le ha construido dos ventanas. Su criada le anuncia que un hombre quiere hablar con ella. Cuando Bárbara descubre que Valencio es el mensajero de Orígenes, concibe una manera de poder encontrarse con él dentro de la casa: se finge loca ante su padre para que Valencio, haciéndose pasar por médico, pueda acceder a la torre. Así sucede y, cuando el padre les deja solos, Valencio comienza a instruir a Bárbara en las verdades de la fe: desde el pecado original hasta la encarnación de Cristo, su muerte para redimir al hombre, pasando por la doctrina de la Eucaristía y la importancia de la contrición para alcanzar la gloria.

JORNADA SEGUNDA

En las estancias del emperador Marciano, este abomina contra los cristianos y ordena a su capitán que masacre a todos los que pueda, que aprese a Orígenes y lo conduzca hasta él. Valencio es detenido y el Emperador le promete el perdón si abjura de su dios, pero este se niega a hacerlo. Mientras tanto Bárbara, que se somete a una vida de renuncia en la soledad de su torre, recibe en sueños la visita de Vanagloria que intenta reducir su voluntad y conseguir que la futura mártir vuelva a su antigua fe. Bárbara despierta sobresaltada y vuelve a dormirse. También el Juicio se le aparece y le recuerda la pasión y muerte de Cristo, que redimió al hombre. En esa tesitura, aún viene a confundirla más la aparición del demonio vestido de Cristo, que invita a Bárbara a postrarse a sus pies. La santa duda, pues por un lado la Vanidad le insta a hacerlo y el Juicio le aconseja que no lo haga. Finalmente Bárbara se inclina por el bien y se arrepiente de haber dudado.

En la residencia del Emperador, Ervigio pide al padre de Bárbara la mano de su hija, pero son interrumpidos por la llegada del Emperador, que irrumpe muy azorado debido a un sueño en el que sufría tortura y se ahogaba entre la sangre de los cristianos. Poco después, Angelino llega hasta allí con Orígenes preso y, como este se niega a renunciar a su fe y adorar a los dioses paganos, el Emperador le condena a muerte.

De nuevo en la torre, Bárbara ha abierto una tercera ventana que representa la Trinidad. La explicación que de esto da Bárbara a su padre lo deja confuso, pues ella habla en términos que no comprende, pero decide pasar a otro tema, pues lo que quiere comunicarle es la petición de matrimonio que ha recibido de Ervigio. Bárbara se niega y se declara casada con Cristo, lo que enciende la cólera de su padre, que la persigue furioso con una espada en la mano. De nuevo en los dominios del Emperador tiene lugar una escena en la que, ante la negativa de Valencio de abandonar su fe, Marciano, ordena su decapitación. Una vez se han llevado a Valencio, llega el padre de Bárbara denunciando a su hija como cristiana y pidiendo al Emperador que la obligue a abandonar su fe, pidiéndole que, en el caso de que no lo haga, acabe con su vida al igual que hace con otros

cristianos. Bárbara renuncia a seguir el mandato y se muestra valiente retando al Emperador a que la martirice cuanto quiera, pues no obtendrá de ella lo que busca. Marciano ordena que la azoten hasta la muerte.

JORNADA TERCERA

En la prisión Bárbara se debate entre el Galardón de la gloria y el Temor del martirio, ambos representados alegóricamente. Uno intenta infundirle ánimo y valor para morir y alcanzar el premio de Dios, otro intenta infundir temor en la santa. De nuevo, las dudas de Bárbara se resuelven del lado cristiano. Mientras el padre de Bárbara y el Emperador comentan que Bárbara persevera en declararse cristiana, Angelino entra para informar de que tanto Orígenes como Bárbara están predicando su fe en la prisión y están consiguiendo convencer a muchos. Enfurecido Marciano, manda que los traigan ante él, junto a otros prisioneros. Finalmente se ordena que echen a un horno al ermitaño y que Bárbara sea colgada de los cabellos hasta que muera. Así se hace, pero Bárbara parece insensible al dolor y abraza con regocijo morir mártir. El Emperador intenta desarmarla por la vía del oprobio, y ordena que la desnuden y la exhiban por la ciudad, pero dos ángeles la protegen, pues cuando la sacan a la calle desnuda, una túnica blanca y un palio impiden a todos que la vean. Desesperado Marciano ante tanta adversidad, ordena que la decapiten y arrojen su cuerpo a las fieras, y es el padre de Bárbara quien se ofrece a hacerlo.

El cierre de la comedia tiene lugar en un monte. Allí Bárbara pide a Dios que proteja de los rayos y truenos a todo aquel que invoque su nombre, petición que acepta Cristo antes de ofrecerle sus brazos y la palma de la gloria. Aunque la santa teme morir, igual que Cristo dudó ante tal trance, el consuelo de Dios le ayuda a superar su temor. Después de que su padre cumpla con su función de verdugo, muere fulminado por un rayo. Dos cristianos que están allí arrojan el cuerpo del malvado a las fieras y dan cristiana sepultura a Bárbara.

6.3. Sinopsis de la versificación de las obras que componen el Ms. 14767

EL AUTO DE LA CENA

Versos	1-580	Redondillas	580
Versos	581-585	Quintillas	5
Versos	586-629	Redondillas	44
Versos	630-634	Quintillas	5

Resumen

Estrofas	Total	Porcentaje
Redondillas	624	98.4%
Quintillas	10	1.6%
Total	634	100%

EL AUTO DE UN MILAGRO

Versos	1-436	Redondillas	436
Versos	437-559	Tercetos encadenados	124
Versos	560-576	Redondillas	16

Resumen

Estrofas	Total	Porcentaje
Redondillas	452	78.5%
Tercetos encadenados	124	21.5%
Total	576	100%

SANTA TAIS

Jornada primera

Versos	1-175	Quintillas	175
--------	-------	------------	-----

Jornada segunda

Versos	176-355	Quintillas	180
--------	---------	------------	-----

Jornada tercera

Versos	356-380	Quintillas	25
Versos	381-384	Cuartetos	4
Versos	385-504	Quintillas	120
Versos	505-512	Redondillas	8
Versos	513-662	Quintillas	150

Jornada cuarta

Versos	663-747	Quintillas	85
Versos	748-796	Octavas reales	48
Versos	797-821	Quintillas	25
Versos	822-828	Octavas reales	8

Resumen

Estrofas	1 Jornada	2 Jornada	3 Jornada	4 Jornada	Total	Porcentaje
Quintillas	175	180	295	110	760	91.8
Octavas reales	-	-	-	56	56	6.7
Redondillas	-	-	8	-	8	0.9

Cuartetos	-	-	4	-	4	0.4
Total	175	180	307	166	828	100

FRAY DIEGO

Jornada primera

Versos	1-408	Redondillas	408
Versos	409-440	Octavas reales	32
Versos	441-856	Redondillas	416

Jornada segunda

Versos	857-1264	Redondillas	408
Versos	1265-1278	Sonetos	14
Versos	1279-1546	Redondillas	268
Versos	1547-1568	Silvas	22
Versos	1569-1600	Redondillas	32
Versos	1601-1628	Endecasílabos sueltos	28
Versos	1629-1676	Redondillas	48
Versos	1677	Octosílabos sueltos	1
Versos	1678-1713	Redondillas	36

Jornada tercera

Versos	1714-1829	Redondillas	116
Versos	1830-1838	Coplas	9
Versos	1839-1846	Redondillas	8
Versos	1847-1859	Coplas	13
Versos	1860-2259	Redondillas	400
Versos	2260-2311	Endecasílabos sueltos	52
Versos	2312-2607	Redondillas	296

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total	Porcentaje
Redondillas	824	792	820	2432	93.4
Endecasílabos sueltos	-	28	52	80	3.4
Octavas reales	32	-	-	32	1.2
Silvas	-	22	-	22	0.8
Coplas	-	-	22	22	0.8
Sonetos	-	14	-	14	0.5
Octosílabos sueltos	-	1	-	1	
Total	856	857	894	2607	100

SAN JERÓNIMO

Jornada primera

Versos	1-96	Octavas reales	96
Versos	97-380	Redondillas	284
Versos	381-558	Endecasílabos sueltos	178
Versos	559-618	Liras	60

Jornada segunda

Versos	619-673	Liras	55
Versos	674-1348	Quintillas	675
Versos	1349-1454	Tercetos	106

Jornada tercera

Versos	1454-1629	Redondillas	176
Versos	1630-1872	Endecasílabos sueltos	243
Versos	1873-2056	Octavas reales	184

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total	Porcentaje
Quintillas	-	675	-	675	32.8
Redondillas	284	-	176	460	22.4
Endecasílabos sueltos	178	-	243	421	20.6
Octavas reales	96	-	184	280	13.6
Lira	60	55	-	115	5.6
Terceto	-	106	-	106	5.1
Total	618	835	603	2057	100

SAN ISIDRO

Jornada primera

Versos	1-205	Quintillas	205
Versos	206-353	Redondillas	148
Versos	354-367	Sonetos	14
Versos	368-371	Redondillas	4
Versos	372-376	Quintillas	5
Versos	377-384	Redondillas	8
Versos	385-525	Quintillas	140
Versos	526-797	Redondillas	272
Versos	798	Octosílabos sueltos	1
Versos	799-858	Redondillas	60

Jornada segunda

Versos	859-914	Octavas reales	56
Versos	915-1030	Redondillas	116
Versos	1031-1080	Quintillas	50
Versos	1081-1096	Octosílabos sueltos	16
Versos	1097-1344	Redondillas	248
Versos	1345-1367	Silvas	23
Versos	1368-1415	Redondillas	48
Versos	1416-1429	Sonetos	14
Versos	1430-1569	Redondillas	140
Versos	1570	Octosílabos sueltos	1
Versos	1571-1598	Redondillas	28
Versos	1599	Octosílabos sueltos	1
Versos	1600-1843	Redondillas	244
Versos	1844-1863	Endecasílabos sueltos	20
Versos	1864-1903	Redondillas	40
Versos	1904-1935	Romance en -eo	32

Jornada tercera

Versos	1936-1943	Redondillas	8
Versos	1944-2037	Romance en -a	94
Versos	2038-2087	Quintillas	50
Versos	2088-2139	Redondillas	52
Versos	2140-2159	Endecasílabos sueltos	20
Versos	2160-2203	Redondillas	44
Versos	2204-2218	Quintillas	15
Versos	2219	Octosílabos sueltos	1

Versos	2220-2233	Quintillas	10
Versos	2234-2489	Redondillas	256
Versos	2490-2585	Redondillas	96

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Totales	Porcentaje
Redondillas	492	864	460	1816	70.2
Quintillas	350	50	75	475	18.4
Romance	-	32	94	126	4.9
Octavas reales	-	56	-	56	2.1
Endecasílabos sueltos	-	20	20	40	1.5
Sonetos	14	14	-	28	1.1
Silvas	-	23	-	23	0.9
Octosílabos sueltos	1	18	1	20	0.8
Total	857	1077	650	2585 ¹	100

LA ESCALA

Jornada primera

Versos	1-512	Redondillas	512
--------	-------	-------------	-----

Jornada segunda

Verso	513-1280	Redondillas	768
-------	----------	-------------	-----

Jornada tercera

Verso	1281-1954	Redondillas	674
-------	-----------	-------------	-----

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total	Porcentaje
Redondillas	512	768	674	1954	100
Total	512	768	674	1954	100

LA ENVIDIA

Jornada primera

Versos	1-25	Quintillas	25
Versos	26-29	Redondillas	4
Versos	30-33	¿ ² ?	4
Versos	34-48	Quintillas	15
Versos	49-52	Redondillas	4
Versos	53-62	Quintillas	10
Versos	63-66	Redondillas	4
Versos	67-101	Quintillas	35
Versos	102-105	Redondillas	4

Jornada segunda

Versos	106-225	Quintillas	120
Versos	226-229	Redondillas	4

¹ En la primera jornada hay un desfase de un verso, lo que representa un mínimo margen de error con el que contamos y que no supone variación en los resultados.

² Estrofa anómala de difícil clasificación formada por versos de once, nueve y ocho sílabas.

Versos	230-269	Quintillas	40
Versos	270-271	Octosílabos sueltos	2 ³
Versos	272-275	Redondillas	4
Versos	276-277	Octosílabos sueltos	2

Jornada tercera

Versos	278-467	Quintillas	190
Versos	468-471	Redondillas	4
Versos	472-491	Quintillas	20
Versos	492-499	Redondillas	8
Versos	500-519	Quintillas	20
Versos	520-523	Redondillas	4
Versos	524-548	Quintillas	25
Versos	549-552	Redondillas	4
Versos	553-572	Quintillas	20
Versos	573-576	Redondillas	4
Versos	577-596	Quintillas	20

Jornada cuarta

Versos	597-611	Quintillas	15
Versos	612-615	Redondillas	4
Versos	616-675	Quintillas	60

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Jornada 4	Total	Porcentaje
Quintillas	85	160	295	75	615	91
Redondillas	16	8	24	4	52	7.7
Octosílabos sueltos	-	4	-	-	4	0.6
Otros	4	-	-	-	4	0.6
Total	105	172	319	79	675	100

SAN JUAN

Jornada primera

Versos	1-144	Octavas reales	144
Versos	145-228	Redondillas	84
Versos	229-233	Quintillas	5 ⁴
Versos	234-237	Redondillas	4
Versos	238-242	Quintillas	5
Versos	243-246	Redondillas	4
Versos	247-251	Quintillas	5
Versos	252-255	Redondillas	4
Versos	256-260	Quintillas	5
Versos	261-344	Redondillas	84
Versos	345-472	Octavas reales	128

Jornada segunda

Versos	473-512	Octavas reales	40
Versos	513-688	Redondillas	176
Versos	689-800	Octavas reales	112

³ Probablemente este pareado formase parte de una quintilla o redondilla, pero ante la imposibilidad de comprobarlo, lo consideramos como un pareado que, no obstante, no computaremos como cambio métrico. El mismo caso y consideración para los versos 276-277.

⁴ Las tiradas en las que se alternan una o dos redondillas con quintillas.

Jornada tercera

Versos	801-828	Redondillas	28
Versos	829-892	Octavas reales	64
Versos	893-1104	Redondillas	212

Jornada cuarta

Versos	1105-1120	Octavas reales	16
Versos	1121-1188	Redondillas	68
Versos	1189-1193	Quintillas	5
Versos	1194-1197	Redondillas	4
Versos	1198-1202	Quintillas	5
Versos	1203-1206	Redondillas	4
Versos	1207-1211	Quintillas	5
Versos	1212-1215	Redondillas	4
Versos	1216-1220	Quintillas	5
Versos	1221-1225	Redondillas	4
Versos	1226-1229	Quintillas	5
Versos	1230-1413	Redondillas	184
Versos	1414-1453	Quintillas	40
Versos	1454-1597	Redondillas	144
Versos	1598-1669	Octavas reales	72
Versos	1670-1701	Redondillas	32
Versos	1702-1716	Silvas	15
Versos	1717-1720	Redondillas	4
Versos	1721-1735	Silvas	15
Versos	1736-1755	Redondillas	20
Versos	1756-1814	Silvas ⁵	59

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Jornada 4	Total	Porcentaje
Redondillas	180	176	240	468	1064	58.7
Octavas reales	272	152	64	88	576	31.2
Silvas	-	-	-	89	89	5.0
Quintillas	20	-	-	65	85	4.7
Total	472	328	304	710	1814	100

SAN ANTONIO

Jornada primera

Versos	1-112	Redondillas	112
Versos	113-143	Endecasílabos sueltos	31
Versos	144-215	Redondillas	72
Versos	216-271	Octavas reales	56
Versos	272-308	Endecasílabos sueltos	37
Versos	309-412	Redondillas	104

Jornada segunda

Versos	413-516	Redondillas	104
Versos	517-521	Quintillas	5
Versos	522-701	Redondillas	180
Versos	702-760	Endecasílabos sueltos	59
Versos	761-872	Redondillas	112
Versos	873-897	Endecasílabos sueltos	25
Versos	898-941	Redondillas	44

⁵ Silvas del tercer tipo, según la clasificación de Morley y Bruerton (1968: 39).

Versos	942	Octosílabos sueltos	1
Versos	943-946	Redondillas	4
Versos	947-949	Octosílabos sueltos	3
Versos	950-985	Redondillas	36
Versos	986-1026	Endecasílabos sueltos	41
Versos	1027-1051	Redondillas	25 (24 +1 ⁶)
Versos	1052	Octosílabos sueltos	1
Versos	1053-1096	Redondillas	44

Jornada tercera

Versos	1097-1160	Redondillas	64
Versos	1161-1176	Octavas reales	16
Versos	1177-1300	Redondillas	124
Versos	1301-1328	Endecasílabos sueltos	28
Versos	1329-1528	Redondillas	200

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total	Porcentaje
Redondillas	288	548	388	1224	80.1
Endecasílabos sueltos	68	125	28	221	14.5
Octavas reales	56	-	16	72	4.7
Octosílabos sueltos	-	6	-	6	0.4
Quintillas	-	5	-	5	0.3
Total	412	684	432	1528	100

EL CATÓLICO ESPAÑOL

Jornada primera

Versos	1-8	Octavas reales	8
Versos	9-12	Redondillas	4
Versos	13-68	Octavas reales	56
Versos	69-176	Redondillas	108
Versos	177-191	Quintillas	15
Versos	192-199	Octavas reales	8
Versos	200-215	Redondillas	16
Versos	216-260	Quintillas	45
Versos	261-396	Redondillas	136
Versos	397-410	Sonetos	14
Versos	411-418	Redondillas	8
Versos	419-512	Romance en -eo	94
Versos	513-572	Redondillas	60
Versos	573-622	Quintillas	50

Jornada segunda

Versos	623-1082	Quintillas	460
Versos	1083-1096	Sonetos	14
Versos	1097-1136	Quintillas	40
Versos	1137-1163	Tercetos encadenados	27

⁶ Tirada de redondillas entre las que se encuentra una estrofa problemática (vv. 1047-1051) con un verso intercalado. Como explicamos en nota a pie de página en la edición habría varias posibilidades que explicarían esta anomalía. O bien faltan versos, o bien es una quintilla con rima irregular, o bien una redondilla con un verso suelto intercalado. Puesto que en esta comedia no suele alternarse quintillas y redondillas de forma sistemática como sí ocurre en otras, consideramos que los mencionados versos forman una redondilla en la que hay un verso suelto intercalado (v. 1048).

Versos	1164-1199	Redondillas	36
Versos	1200-1299	Redondillas	100

Jornada tercera

Versos	1300-1593	Redondillas	294
Versos	1594-1617	Octava real	24
Versos	1618-1773	Redondillas	156
Versos	1774-1787	Sonetos	14
Versos	1788-1927	Redondillas	140
Versos	1928-1951	Redondillas	24
Versos	1952-1963	Romance en -eo	12

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total	Porcentaje
Redondillas	332	136	614	1082	55
Quintillas	110	500	-	610	31
Romance	94	-	12	106	5.3
Octavas reales	72	-	24	96	4.9
Sonetos	14	14	14	42	2.1
Tercetos encadenados	-	27	-	27	1.3
Total	622	677	664	1963	100

LA CONVERSIÓN

Jornada primera

Versos	1-308	Redondillas	308
Versos	309-396	Tercetos encadenados (+1)	88
Versos	397-700	Redondillas	304

Jornada segunda

Versos	701-738	Tercetos ⁷	38
Versos	739-830	Redondillas	92
Versos	831-875	Tercetos encadenados (+1)	46
Versos	876-884	Redondillas	8

Jornada tercera

Versos	885-1112	Redondillas	228
Versos	1113-1156	Endecasílabos sueltos	44
Versos	1157-1188	Redondillas	32
Versos	1189-1228	Octavas reales	40

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total	Porcentaje
Redondillas	612	100	260	972	79
Tercetos	88	84	-	172	14
Endecasílabos sueltos	-	-	44	44	3.5
Octavas reales	-	-	40	40	3.2
Total	700	184	344	1228	100

⁷ Serie de tercetos en los que los 29 primeros versos constituyen dos series de tercetos encadenados que se cierran con un cuarto verso que presenta en ambos casos rima defectuosa. Los siguientes 9 versos constituyen tercetos sin encadenar.

SAN ESTACIO

Jornada primera

Versos	1-40	Octavas reales	40
Versos	41-208	Redondillas	168
Versos	209-222	Sonetos	14
Versos	223-350	Redondillas	128
Versos	351-364	Sonetos	14
Versos	365-544	Redondillas	180

Jornada segunda

Versos	545-599	Endecasílabos sueltos	55
Versos	600-671	Redondillas	72
Versos	672-786	Quintillas	115
Versos	787-836	Romance en -io	50
Versos	837-1020	Redondillas	184

Jornada tercera

Versos	1021-1336	Redondillas	316
Versos	1337-1400	Octavas reales	64
Versos	1401-1500	Redondillas	100
Versos	1501-1510	Endecasílabos sueltos	10
Versos	1511-1578	Redondillas	68

Jornada cuarta

Versos	1579-1658	Endecasílabos sueltos	80
Versos	1659-1822	Redondillas	164
Versos	1823-1859	Tercetos encadenados (+1)	37
Versos	1860-1904	Endecasílabos sueltos	45
Versos	1905-2196	Redondillas	292
Versos	2197-2226	Endecasílabos sueltos	30

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Jornada 4	Total	Porcentaje
Redondillas	476	256	484	456	1672	75.1
Endecasílabos sueltos	-	55	10	155	220	9.9
Quintillas	-	115	-	-	115	5.1
Octavas reales	40	-	64	-	104	4.7
Romance	-	50	-	-	50	2.2
Tercetos encadenados	-	-	-	37	37	1.7
Sonetos	28	-	-	-	28	1.2
Total	544	476	558	648	2226	100

NUESTRA SEÑORA

Jornada primera

Versos	1-10	Quintillas	10
Versos	11-14	Redondillas	4
Versos	15-24	Quintillas	10
Versos	25-28	Redondillas	4
Versos	29-63	Quintillas	35
Versos	64-67	Redondillas	4
Versos	68-162	Quintillas	95
Versos	163-201	Silvas	39

Versos	202-207	Tercetos	6
Versos	208-227	Redondillas	20
Versos	228-417	Quintillas	190
Versos	418-757	Redondillas	340
Versos	758-1082	Quintillas	325
Versos	1083-1098	Octavas reales	16
Versos	1099-1117	Endecasílabos sueltos	19
Versos	1118-1233	Redondillas	116
Versos	1234	Verso suelto	1
Versos	1235-1239	Quintillas	5
Versos	1240-1259	Redondillas	20
Versos	1260-1267	Oct reales	8
Versos	1268-1467	Redondillas	200
Versos	1467-1500	Endecasílabos sueltos	33
Versos	1501-1670	Quintillas	170
Versos	1671-1706	Endecasílabos sueltos	36
Versos	1707-1776	Quintillas	70

Jornada segunda

Versos	1777-1972	Redondillas	196
Versos	1973-2302	Quintillas	330
Versos	2303-2342	Octavas reales	40
Versos	2343-2386	Tercetos	44
Versos	2387-2446	Redondillas	60
Versos	2447-2556	Quintillas	110
Versos	2557-2644	Endecasílabos sueltos	88
Versos	2645-2684	Romance en -eo	40
Versos	2685-2690	Endecasílabos sueltos	6
Versos	2691-2710	Redondillas	20
Versos	2711-2734	Endecasílabos sueltos	24
Versos	2735-3034	Redondillas	300

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Total	Porcentaje
Quintillas	910	440	1350	44.5
Redondillas	708	576	1284	42.3
Endecasílabos sueltos	88	118	206	6.8
Octavas reales	24	40	64	2.1
Tercetos	6	44	50	1.6
Romance	-	40	40	1.3
Silvas	39	-	39	1.3
Versos sueltos	1	-	1	
Total	1776	1258	3034	100

NUESTRA SEÑORA DE LAPA

Jornada primera

Versos	1-56	Octavas reales	56
Versos	57-204	Redondillas	148
Versos	205-212	Octavas reales	8
Versos	213-242	Quintillas	30
Versos	243-258	Octavas reales	16
Versos	259-286	Redondillas	28
Versos	287-316	Quintillas	30
Versos	317-328	Redondillas	12

Jornada segunda

Versos	329-360	Redondillas	32
Versos	361-470	Quintillas	110
Versos	471-486	Octavas reales	16
Versos	487-514	Redondillas	28
Versos	515-529	Quintillas	15
Versos	530-533	Redondillas	4
Versos	534-538	Quintillas	5
Versos	539-562	Redondillas	24
Versos	563-582	Quintillas	20
Versos	583-646	Octavas reales	64
Versos	647-651	Quintillas	5
Versos	652-675	Redondillas	24
Versos	676-690	Quintillas	15
Versos	691-706	Octavas reales	16

Jornada tercera

Versos	707-730	Octavas reales	24
Versos	731-745	Quintillas	15
Versos	746-749	Redondillas	4
Versos	750-754	Quintillas	5
Versos	755-758	Redondillas	4
Versos	759-773	Quintillas	15
Versos	774-779	Octosílabos sueltos	6
Versos	780-844	Octavas reales	64
Versos	845-852	Redondillas	8
Versos	853-868	Octavas reales	16
Versos	869-876	Redondillas	8
Versos	877-892	Octavas reales	16
Versos	893-1004	Redondillas	112

Jornada cuarta

Versos	1005-1060	Octavas reales	56
Versos	1061-1100	Redondillas	40
Versos	1101-1113	Endecasílabos sueltos	13
Versos	1114-1125	Redondillas	12
Versos	1126-1165	Octavas reales	40
Versos	1166-1213	Redondillas	48
Versos	1214-1229	Octavas reales	16
Versos	1230-1269	Quintillas	40
Versos	1270-1305	Redondillas	36
Versos	1306-1315	Quintillas	10
Versos	1316-1319	Redondillas	4
Versos	1320-1334	Quintillas	15
Versos	1335-1338	Redondillas	4
Versos	1339-1343	Quintillas	5
Versos	1344-1347	Redondillas	4
Versos	1348-1353	Endecasílabos sueltos	6
Versos	1354-1361	Redondillas	8
Versos	1362-1366	Quintillas	5
Versos	1367-1382	Redondillas	16

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Jornada 4	Total	Porcentaje
Redondillas	188	112	136	172	608	44.0
Octavas reales	80	96	120	112	408	29.5
Quintillas	60	170	35	75	340	24.6

Endecasílabos sueltos	-	-	-	19	19	1.3
Octosílabos sueltos	-	-	6	-	6	0.4
Total	328	378	297	378	1382	100

SANTA CATALINA

Jornada primera

Versos	1- 348	Redondillas	348
Versos	349-385	Tercetos encadenados (+1)	37
Versos	386-401	Redondillas	16
Versos	402-669	Redondillas	268
Versos	670-683	Sonetos	14
Versos	684-831	Redondillas	148
Versos	832-863	Romance en -aa	32
Versos	864-1151	Redondillas	288
Versos	1152-1189	Romance en -ea	38
Versos	1190-1377	Redondillas	188

Jornada segunda

Versos	1378-1417	Quintillas	40
Versos	1418-1465	Redondillas	48
Versos	1466	Versos sueltos	1
Versos	1467-2198	Redondillas	732

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Total	Porcentaje
Redondillas	1256	780	2036	92.6
Romance	70	-	70	3.2
Quintillas	-	40	40	1.8
Tercetos encadenados	37	-	37	1.7
Sonetos	14	-	14	0.6
Versos sueltos	-	1	1	
Total	1377	821	2198	100

SAN MARTÍN

Escena primera

Versos	1-32	Octavas reales	32
Versos	33-127	Quintillas	95
Versos	128-279	Redondillas	152
Versos	280-304	Silvas	25
Versos	305-344	Redondillas	40

Escena segunda

Versos	345-456	Redondillas	112
Versos	457-480	Octavas reales	24
Versos	481-612	Redondillas	132
Versos	613-636	Octavas reales	24
Versos	637-680	Redondillas	44

Escena tercera

Versos	681-876	Redondillas	196
--------	---------	-------------	-----

Versos	877-908	Octavas reales	32
<i>Escena cuarta</i>			
Versos	909-948	Redondillas	40
Versos	949-980	Octavas reales	32
Versos	981-1044	Redondillas	64
Versos	1045-1049	Quintillas ⁸	5
Versos	1050-1377	Redondillas	328

Resumen

Estrofas	Escena 1	Escena 2	Escena 3	Escena 4	Total	Porcentaje
Redondillas	192	288	196	432	1108	80.5
Octavas reales	32	48	32	32	144	10.4
Quintillas	95	-	-	5	100	7.3
Silva	25	-	-	-	25	1.8
Total	344	336	228	469	1377	100

SAN JACINTO

Primera jornada

Versos	1-80	Endecasílabos sueltos	80
Versos	81-200	Redondillas	120
Versos	201-250	Romance en -ea	50
Versos	251-294	Redondillas	44
Versos	295-308	Sonetos	14
Versos	309-408	Redondillas	100
Versos	409-480	Octavas reales	72
Versos	481-636	Redondillas	156
Versos	637-655	Endecasílabos sueltos	19
Versos	656-1035	Redondillas	380
Versos	1036-1123	Octavas reales	88

Jornada segunda

Versos	1124-1203	Octavas reales	80
Versos	1204-1255	Redondillas	52
Versos	1256-1269	Sonetos	14
Versos	1270-1429	Quintillas	160
Versos	1430-1443	Sonetos	14
Versos	1444-1491	Octavas reales	48
Versos	1492-1538	Endecasílabos sueltos	47
Versos	1539-1643	Liras ⁹	105
Versos	1644-1667	Redondillas	24
Versos	1668-1683	Silvas	16
Versos	1684-1731	Redondillas	48
Versos	1732-1763	Octavas reales	32
Versos	1764-1843	Redondillas	80
Versos	1844-1850	Endecasílabos sueltos	7
Versos	1851-1874	Redondillas	24

Tercera jornada

Versos	1875-1906	Octavas reales	32
Versos	1907-1990	Redondillas	84

⁸ Caso de una única quintilla entre una larga tirada de redondillas. En el esquema métrico hemos computado esta quintilla, sin embargo, con el fin de no desvirtuar el resultado final, no la hemos tenido en cuenta a la hora de analizar la variedad métrica que presenta esta comedia.

⁹ Liras de cinco versos, llamadas por Morley y Bruerton «quintilla de Fray Luis de León» (1968: 40).

Versos	1991-2030	Octavas reales	40
Versos	2031-2062	Redondillas	32
Versos	2063-2076	Sonetos	14
Versos	2077-2180	Redondillas	104
Versos	2181-2193	Endecasílabos sueltos	13
Versos	2194-2257	Redondillas	64
Versos	2258-2287	Liras	30
Versos	2288-2391	Redondillas	104
Versos	2392-2405	Sonetos	14
Versos	2406-2441	Redondillas	36
Versos	2442-2451	Endecasílabos sueltos	10
Versos	2452-2527	Redondillas	76
Versos	2528-2562	Liras	35
Versos	2563-2572	Silvas	10
Versos	2573-2711	Redondillas	138

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total	Porcentaje
Redondillas	800	228	638	1666	61.5
Octavas reales	160	160	72	392	14.5
Endecasílabos sueltos	99	54	23	176	6.5
Liras	-	105	65	170	6.2
Quintillas	-	160	-	160	5.9
Sonetos	14	28	28	70	2.5
Romance	50	-	-	50	1.8
Silvas	-	16	10	26	0.8
Total	1123	751	837	2710	100

SAN AGUSTÍN

Jornada primera

Versos	1-844	Redondillas ¹⁰	844
Versos	845-860	Octavas reales	16
Versos	861-1552	Redondillas	692

Jornada segunda

Versos	1553-1640	Redondillas	88
Versos	1641-1701	Endecasílabos sueltos	61
Versos	1702-1941	Redondillas	240
Versos	1942-1980	Endecasílabos sueltos	39
Versos	1981-2124	Redondillas	144

Jornada 3

Versos	2125-2160	Redondillas	36
Versos	2161-2213	Endecasílabos sueltos	53
Versos	2214-2249	Redondillas	36
Versos	2250-2252	Endecasílabos sueltos	3
Versos	2253-2288	Redondillas	36
Versos	2289-2302	Sonetos	14
Versos	2303-2346	Redondillas	44
Versos	2347-2376	Quintillas	30

¹⁰ Larga tirada de redondillas en la que se repite dos versos de diez sílabas tras los versos 640, 676 y 736. Juzgamos esta repetición como una suerte de letanía y la consideramos prosa, por lo tanto no la computamos en el número total de versos de la comedia.

Versos	2377-2432	Redondillas	56
Versos	2433-2448	Octavas reales	16
Versos	2449-2816	Redondillas	368
Versos	2817-2832	Octavas reales	16
Versos	2833-2916	Redondillas	84

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total	Porcentaje
Redondillas	1536	472	660	2668	91.5
Endecasílabos suelto	-	100	56	156	5.3
Octavas reales	16	-	32	48	1.6
Quintillas	-	-	30	30	0.1
Sonetos	-	-	14	14	0.5
Total	1552	572	792	2916	100

SAN SEGUNDO

Jornada primera

Versos	1-176	Redondillas	176
Versos	177-260	Endecasílabos sueltos	84
Versos	261-385	Quintillas	125
Versos	386-467	Tercetos encadenados	82
Versos	468-515	Liras (6 vv.)	48
Versos	516-785	Quintillas	270
Versos	786-817	Octavas reales	32
Versos	818-1001	Redondillas	184
Versos	1002-1017	Octavas reales	16

Jornada segunda

Versos	1018-1033	Octavas reales	16
Versos	1034-1129	Romance -eo	96
Versos	1130-1153	Octavas reales	24
Versos	1154-1303	Quintillas	150
Versos	1304-1431	Redondillas	128
Versos	1432-1445	Sonetos	14
Versos	1446-1620	Quintillas	175
Versos	1621-1644	Octavas reales	24
Versos	1645-1651	Endecasílabos sueltos	7
Versos	1652-1683	Octavas reales	32
Versos	1684-1717	Endecasílabos sueltos	34
Versos	1718-1809	Redondillas	92
Versos	1810-1857	Romance -ee	48
Versos	1858-1877	Redondillas	20
Versos	1878-1885	Octavas reales	8
Versos	1886-1955	Quintillas	70

Jornada tercera

Versos	1956-2070	Quintillas	115
Versos	2071-2134	Romance -uo	63
Versos	2135-2164	Quintillas	30
Versos	2165-2215	Endecasílabos sueltos	51
Versos	2216-2607	Redondillas	392
Versos	2608-2683	Romance -aa	76
Versos	2684-2707	liras (6vv.)	24
Versos	2708-2883	Redondillas	176
Versos	2884-2897	Sonetos	14

Versos	2898	Heptasílabos sueltos	1
Versos	2899-2900	Octosílabos	2
Versos	2901-2916	Redondillas	16
Versos	2917-2924	Octavas reales	8

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total	Porcentaje
Redondilla	360	240	584	1184	40.5
Quintillas	395	395	145	935	32.0
Romance	-	144	140	284	9.7
Endecasílabos sueltos	84	41	51	176	6.0
Octavas reales	48	104	8	160	5.5
Tercetos	82	-	-	82	2.8
Liras	48	-	24	72	2.5
Sonetos	-	14	14	28	0.9
Heptasílabos sueltos	-	-	1	1	
Octosílabos	-	-	2	2	
Total	1017	938	968	2924	100

SANTA BÁRBARA

Primera jornada

Versos	1-264	Redondillas	264
Versos	265-280	Octavas reales	16
Versos	281-312	Redondillas	32
Versos	313-664	Redondillas	352

Segunda jornada

Versos	665-716	Tercetos encadenados (+1)	52
Versos	717-972	Redondillas	256
Versos	973-1024	Tercetos encadenados (+1)	52
Versos	1025-1356	Redondillas	332

Tercera jornada

Versos	1357-1936	Redondillas	580
--------	-----------	-------------	-----

Resumen

Estrofas	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total	Porcentaje
Redondillas	648	588	580	1816	93.8
Octavas reales	16	-	-	16	0.8
Tercetos encadenados	-	104	-	104	5.4
Total	664	692	580	1936	100

6.4. Abreviaturas de diccionarios y enciclopedias empleados en la edición

<i>Aut.</i>	<i>Diccionario de Autoridades</i> , Madrid, RAE, 1726-1739.
Covarrubias	<i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> , Sebastián de Covarrubias Orozco, Madrid, Castalia, 1995.
<i>Dicc. Bibl.</i>	<i>Diccionario de la Biblia</i> , Serafín de Ausejo, Barcelona, Herder, 1987.
<i>Dicc. crist.</i>	<i>Diccionario del Cristianismo</i> , Olivier De la Brosse; Henry Antonin-Marie; Phipippe Rouillard, Barcelona, Herde, 1986.
<i>Dicc. fras.</i>	<i>Diccionario fraseológico del Siglo de Oro. Fraseología o estilística castellana</i> , Julio Cejador y Frauca. Edición a cargo de Abraham Madroñal y Delfín Carbonell, Barcelona, Ediciones del Sebal, 2008.
<i>Dicc. Geo.</i>	<i>Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar</i> , Madoz, Pascual, Madrid, [s.n], 1850.
<i>Dicc. símb.</i>	<i>Diccionario de símbolos</i> , Hans Biedermann, Barcelona, Paidós, 1996.
<i>Dict. lett.</i>	<i>Dictionnaire des lettres françaises</i> , Cardinal Georges Grente (dir.), Fayard, 1964.
<i>DRAE</i>	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i> , Madrid, RAE, 2001.
<i>E. Univ.</i>	<i>Univ. Enciclopedia universal ilustrada. Europeo-americana</i> , Barcelona, Espasa, 1923.
Grimal	<i>Diccionario de mitología griega y romana</i> , Pièrre Grimal, Barcelona, Paidós, 1981.
Harrauer/Herbert	<i>Diccionario de mitología griega y romana</i> , Christine Harrauer; Hunger Herbert, Barcelona, Herder, 2008.
<i>Hist. Esp.</i>	<i>Historia de España</i> , Ramón Menéndez Pidal, Madrid Espasa-Calpe, 1998.
<i>Tesoro de Villanos</i>	<i>Tesoro de Villanos. Diccionario de Germanía</i> , María Inés Chamorro, Barcelona, Herder, 2002.

6.5. Edición de los textos

COMEDIA DEL CATÓLICO ESPAÑOL COMPUESTA POR RAMÓN

FIGURAS DE ELLA

LEONCIO, mágico	TEODORO, caballero
VALENTE, emperador VIEJO	TRES CLÉRIGOS
DOS CAPITANES	SAN AMBROSIO
TITO, capitán	EL SECRETARIO
EL GENERAL TEODOSIO VIEJO	BANDALIO, tío del católico español
EL CATÓLICO ESPAÑOL, su hijo	TIRRENO, su primo
DAMÓN, pastor	ARMÓNICA, su tía
TEOSINDO, pastor	GALA, hermana de Graciano
UN PASTOR, viejo	UNA CRIADA SUYA
UNA PASTORA, su hija	NUESTRA SEÑORA
UN PAJE	DIOS PADRE
GRACIANO, emperador	DIOS HIJO
ARCADIO Y HONORIO, hijos del Español	

PRIMERA JORNADA

*Sale VALENTE, emperador viejo, y LEONCIO, mágico, con un papel
y un libro en la mano*

VALENTE	¿Eso responde?	
LEONCIO	Y se resuelve en esto.	1
VALENTE	Vivo apenas.	
LEONCIO	¿Qué sientes?	
VALENTE	La mudanza miro y el mundo todo en arma[s] puesto, roto mi intento y rota mi esperanza.	
LEONCIO	Bueno es que a darle crédito dispuesto esté tu corazón.	5
VALENTE	Tu error alcanza do tu corto juicio el papel muestra.	
LEONCIO	Extraño caso, buen error te adiestra.	

Toma el papel el Emperador y léelo haciendo extremo

VALENTE	Este llena tus deseos, no te cause maravilla; aquel sucede en tu silla cuyo nombre empieza en «Teos».	10
LEONCIO	Cúlpate el mundo de que agüeros buscas, mi libertad perdona si te injuria. Si eres cristiano príncipe, ¿qué ofuscas tu católico pecho con tu furia? ¿Querrás volver a las naciones fuscas? ¹¹ ¿Resucitan las leyes de Liguria? ¹² ¡Vete paso, Leoncio!	15
VALENTE		
LEONCIO	Dame prisa.	
VALENTE	¿Quién?	
LEONCIO	La verdad que te enseña y que te avisa. Habrá quien diga pronunciando el caso: ahora mire el aspecto a tal planeta, tal ruina, tal muerte, tal fracaso, ahora por el vapor de tal cometa <i>ab effectum</i> confuso sin que el paso fiera resolución jamás cometa, que está en la mano del que hizo el cielo torcer el freno al mundo, atar el suelo. Mucho te he dicho, pero hoy nada obliga a fiarte de mí.	20 25
VALENTE	Eres el Acates de mi privanza, y de mi ciencia amiga el Platón. ¹³	30
LEONCIO	Con el nombre no me trates, que pues no te convenza me castigas.	
VALENTE	Muestra el papel de nuevo, no dilates la verdad que me enseña.	
LEONCIO	¿Que aún porfías?	35
VALENTE	¿Verdad?	
LEONCIO	Pruébanla.	
VALENTE	¿Quién?	
LEONCIO	Razones más.	

¹¹ *fuscas*. oscuras (DRAE).

¹² *Liguria*. Región al noroeste de Italia habitada primitivamente por los ligures. Los romanos incorporaron la región a la Galia Cisalpina (*E. Univ.*).

¹³ *Acates*. Personaje de la *Eneida* que representa la fidelidad. Al comparar a Leoncio con esta figura, Valente no hace sino explicitar su confianza en él. Lo mismo ocurre con Platón, filósofo con mucho peso en los Siglos de Oro, cuya ciencia Valente iguala a la del mago.

VALENTE	¿Son las letras?	
LEONCIO	Primera, cual ves, tita, ¹⁴ la segunda épsilon ¹⁵ , ómicron; ¹⁶ esta, de esta aquella que juntas dan escrita, la fe del nombre en tu quimera puesta.	40
VALENTE	Quita el papel que al espíritu molesta por la vista su anuncio.	
LEONCIO	Teos dice. ¡Dios!, esto se interpreta y contradice.	
VALENTE	Harás, Leoncio, que en mi casa o corte de los que aspiran ¹⁷ a mi reino y pecho, hombre ahora en gobierno a estado importe su brazo, de mi queja satisfecho me deje, y el cuchillo el cuello corte de cualquiera que sea a su despecho, si hubiere hombre. Digo, cual penetras, que el nombre suyo hagan estas letras.	45 50
LEONCIO	¿Querrasme hacer verdugo de tu intento bajo del dulce nombre de privanza?	
VALENTE	Soltó la lengua el ciego entendimiento, que la pasión turbada leyes lanza. En mal lugar tu buen crédito asiento. Vuelvo a decir: harás cortar.	55
LEONCIO	Alcanza el nombre que me dieres, aunque duro, la fe que sabes.	
VALENTE	Vivo bien seguro.	60

Suena rumor de cajas como que vienen marchando

LEONCIO	¿Qué grita es esta, y dentro de palacio? ¿Has olvidado la famosa salva que la gente de guerra en poco espacio previno al General riendo el alba? ¿No sabes bien que este segundo Horacio	65
---------	--	----

¹⁴ *tita*. Así en el manuscrito. Se refiere a theta, octava letra del alfabeto griego. Mantenemos la forma que aparece en el manuscrito por estar en posición de rima. Más adelante el texto se refiere a otras letras de este alfabeto: *ípsilon*, *theta* y *ómicron*.

¹⁵ *épsilon*. En el manuscrito *essilon*.

¹⁶ *omicron*. En el manuscrito *omicran*.

¹⁷ *aspiran*. En el manuscrito *espiran*.

la blanca barba y la arrugada calva
baña, y en el honor de gloria dino
por las veces que en sangre tinta vino?

*Salen SOLDADOS y tres CAPITANES, el uno se llama TITO. Salen tocando
su caja delante y el general TEODOSIO detrás. Ha de ser viejo y dice de rodillas*

TEODOSIO	Vengo humilde a que me des por favores soberanos,	70
	si lo merecen mis manos, esos imperiales pies.	
	A Europa y Asia es notorio lo que en sus distritos largos hizo, usando de tus cargos,	75
	este tu Teodosio Honorio; aquí el amor por los buenos, término que siempre emprendo, almas rebeldes poniendo	80
	en la voluntad mil frenos, mil esposas en las manos, con que a vista de testigos ni te han quedado enemigos, ni te han durado tiranos.	
	He querido, por vitoria postrera de mí pedida, no partir de esta a otra vida sin el trunfo de esta gloria.	85

*A todas estas coplas ha de estar el Emperador hablando con LEONCIO al oído
y vueltas las espaldas al General; y luego se¹⁸ levantará y dice a LEONCIO
estos dos versos que siguen*

VALENTE	Esto harás entretanto que respondo al General.	90
LEONCIO	Harelo, mas hago mal; de tu obstinación me espanto.	

Vase LEONCIO

VALENTE	Ocupado en procuraros premio con que engrandeceros,	
---------	--	--

¹⁸ *se*. En el manuscrito *le*, por error.

he tardado en responderos 95
y dilatado en pagaros.
Habéislo hecho muy bien.
Habéis sido gran soldado,
peleado como honrado,
y gobernado también. 100
Vos, quedad en mi palacio
entre estas triunfantes olas,
que os quiero después a solas
más de paz y más despacio.¹⁹

*Vase el Emperador y quedan el GENERAL y los CAPITANES, hablan
como que mormuran*

TEODOSIO	Vuestra voluntad es ley y esme testigo el Señor que soy dino del favor que me hiciere mi rey.	105
CAPITÁN 1º	Poca suavidad mostraba.	
CAPITÁN 2º	Tibiamente respondía.	110
CAPITÁN 1º	Más gloria se le debía.	
CAPITÁN 2º	Y él mayor premio esperaba.	
TEODOSIO	Amigos, no mormuréis lo que aquí el Emperador, mi señor, dio por favor, que es gloria que no entendéis.	115
	Yo no aspiré a recibir, si no a merecer valer; y, pues llegué a merecer, no hay más valer ni pedir, porque más es merecer valer en lengua de honrar que no valer y llegar do no llegó el merecer.	120

*Sale LEONCIO con una sentencia en la mano y enséñala a los capitanes,
y ellos se admiran de ella*

LEONCIO	Esto se os manda leáis.	125
TEODOSIO	Ah, Leoncio, ¿ya volvéis?	
LEONCIO	Y para lo que veréis.	

¹⁹ *más de paz y más despacio.* Es decir, que podrán hablar con más tranquilidad y más despacio.

CAPITÁN 2º

Ved, Leoncio, qué mandáis.

Vase LEONCIO donde está TEODOSIO y dícele

LEONCIO

Teodosio Honorio, muy fiero
premio os tengo aparejado. 130
Un egicio²⁰ endemoniado,
un sortilegio hechicero,
satisfaciendo deseos
del príncipe, que porfía
en creer su hechicería, 135
dice que aquel que con «Teos»
su nombre empieza será
deste imperio sucesor.
Ved lo que el Emperador,
si en sus dos hijos no está, 140
en vos la crueldad empieza;
y ningún ruego le ablanda,
y en este al momento manda
que os corte vuestra cabeza.

Espántase TEODOSIO y queda suspenso

TEODOSIO

Y lo mismo se hará 145
del que este nombre tuviere.
Si el Emperador lo quiere,
¿quién de su gusto saldrá?
Premios son aventajados
mejor que sabré decillo, 150
que mil veces fue el cuchillo
corona de mil honrados.
Pero ya es mucha imprudencia
y desdoro, el claro sol,
del blasón del español, 155
que es preciarse de obediencia.

Abraza a los CAPITANES

Dadme los brazos, amigos,
los primeros y postreros,
en mi vida compañeros,

²⁰ egicio. Egipcio.

y hoy en mi muerte testigos. 160
 Quedaos solos, venga hablando
 conmigo el capitán Tito,
 si ya en esto no hay delito.
 LEONCIO Hable.
 TEODOSIO A Dios.
 TITO ¡Ay, triste bando!

Vanse LEONCIO y TITO con TEODOSIO y quedan los dos CAPITANES

CAPITÁN 2º Pues si el bando no se echara 165
 en lo que su firma afirma
 [no] obedeciera su firma
 ni hoy al General matara.²¹
 Una espada, un español,
 un gobierno que en el suelo 170
 era en fortaleza cielo,
 y en el buen gobierno sol.
 CAPITÁN 1º En fin hemos de ser guarda.
 CAPITÁN 2º Por su cédula especial.
 CAPITÁN 1º ¡Qué pérdida, cuanto mal 175
 a todo el mundo le aguarda!

Sale TITO, capitán, muy triste y deja ya degollado a TEODOSIO y puesto en su invención cubierto con una cortina

TITO Ya partió el alma dichosa
 para el cielo soberano.
 ¡Ah, sentencia rigurosa!
 Que un general, un hermano, 180
 no gozase de su esposa...
 Como a mí me fue mandado
 la cabeza le corté;
 al fin fue descabezado
 y con una viva fe 185
 subió al imperial estado;
 porque dando clara muestra
 de su humildad y devoción,
 viendo el cuchillo en la diestra
 del verdugo, da el perdón 190
 con gran regocijo y muestra.

²¹ Enmendamos con la partícula negativa para mejorar el sentido.

espacio a imaginar tal?
 Pero tiene alas el mal
 si empieza a seguir el bien. 225
 ¿Y si el príncipe lo ha hecho?
 Dejadme, guardas, llegar
 a morir dentro del pecho,
 que a un muerto es capaz de dar
 gloria aquel que da despecho. 230

*Pónenle las espadas al pecho para que se tenga, y todas las veces que
acomete hacen lo mismo*

Pero terribles estáis,
 hombres o piedras, ¿qué hacéis?
 Si podéis, ¿a qué aguardáis?
 ¿Para mí os enmudecéis
 y contra mí amenazáis? 235
 Sal. Y delante del caso
 que vuestra presencia tiene,
 y en que²² de dolor me abraso,
 luego que salga conviene
 y no dé adelante paso. 240
 Debeos convenir callar
 y quereisme ansi avisar.
 Yo salgo, no por vivir,
 mas para saber morir
 contra el que os mandó matar. 245

Vase y dicen los CAPITANES

TITO Ha sido mi traza buena.
 CAPITÁN 1º Hasle excusado de culpa,
 y hasle librado de pena.
 CAPITÁN 2º ¿Quién al pobre mozo culpa?
 ¿A quién su muerte le ordena? 250
 CAPITÁN 1º En lo que Tito ha trazado
 la ley habemos guardado
 de obedecer nuestro rey
 y a nuestro amigo la ley,
 y ninguna ha quebrantado. 255

²² *que*. En el manuscrito *quien*. Enmendamos para apurar el sentido. Teodosio se da cuenta de que los soldados le impiden el paso para salvarle la vida y decide no seguir su impulso de entrar e irse de allí rápidamente.

	que con la abulencia ²⁸ pura	290
	vos le componéis al cura	
	los sermones que ha de her.	
	¿En hombre que es tan sabihondo	
	quieres que haya deste queja?	
DAMÓN	Pues, ¿por qué diré me deja?	295
TEODINDO	Es más hondo.	
VIEJO	¡Oh, es más hondo!	
DAMÓN	¿Por qué diré, Circe ²⁹ astuta,	
	que me dejas?	
PASTORA	De eso gusto.	
	Déjote, Damón, por gusto,	
	y <i>en los gustos no hay disputa</i> . ³⁰	300
	Hame Teosindo agradado,	
	no sé qué en el alma ha hecho,	
	hame traspasado el pecho	
	y el corazón abrasado.	
DAMÓN	¿Ese grosero te agrada	305
	y esta viva fe te ofende?	
	¿Por gusto tu gusto emprende	
	ser con tal hombre casada?	
	Primero del talle pido	
	muestras, que ciega tu antojo	310
	largo, no bien hecho, flojo,	
	deslavado, desvaído,	
	la barba el rostro le enluta,	
	la nariz sin proporción,	
	los ojos nublados son.	315
TEOSINDO	En los gustos no hay disputa.	
DAMÓN	El cabello descompuesto	
	que con el viento le quiebro,	
	señal de flaco cerebro,	
	humilde aspecto de gesto;	320
	ambos pies tuertos, espaldas,	
	brazos sin tomo ni peso,	

²⁸ *abulencia*. En el sentido de invención. En el manuscrito *abilencia*. Enmendamos por conjetura.

²⁹ *Circe*. Maga de la mitología que desempeña un papel en la leyenda de los Argonautas y en la Odisea (Grimal). Damón compara a la pastora con este personaje por su facilidad para hechizar, amorosamente en el contexto del pasaje.

³⁰ *Y en los gustos no hay disputa*. «En los gustos no hay disputa, / ni en amor leyes que obliguen, / ni en las mujeres razón / que sus gustos las limite». Romance recogido por Correas del que segura que se convirtió en copla (1906: 118).

	hombre de cabezón tieso ³¹ y de vestido con faldas; un mal sudor se le imputa en los pies, si al suelo toca, y le huele mal la boca.	325
TEOSINDO	<i>En los gustos no hay disputa.</i>	
PASTORA	Qué perniciosa permuta haces de ese a voluntad del engaño, la verdad.	330
TEOSINDO	<i>En los gustos no hay disputa.</i>	
<i>Salen un ALCALDE de villano y un ESCRIBANO</i>		
ALCALDE	A vos, Teosindo, buscamos.	
TEOSINDO	Pardiez, a tiempo vendréis, tío, que nos honraréis, que del casorio tratamos.	335
ALCALDE	¿Heisos confesado hogaño por la santa cuarentena?	
TEOSINDO	Sí, a Dios place, enhorabuena, soy el primero cada año.	340
ALCALDE	Pues si tenéis que tratar de vuesa alma algo vení, y al escribén ³² lo decí, que os habemos de ahorcar.	
TEOSINDO	Válasme nueso Señor, a mi ver ³³ que estáis burlando.	345
ALCALDE	Despacio estáis. ¿No oís el bando? Mándalo el Emperador.	
TEOSINDO	¿Qué he hecho a su reverencia, que así me manda matar?	350
ALCALDE	El escribén puede dar cuenta deso en el audiencia, que ido se me ha del meollo.	
ESCRIBANO	Cumpliré vuestos deseos: el nombre que empiece en «Teos» manda que acabe en el rollo ³⁴	355

³¹ *cabezón tieso*. Damón, en esta pintura negativa que del pastor preferido por su amada, alude a que este lleva cabezón tieso. Podría tratarse de la tira de tela que se coloca en el cuello y sujeta la camisa, o bien remitir peyorativamente a los duros cabezones o cabestros con los que se sujetan a la fuerza a las bestias en la caballeriza (*Aut*).

³² *escribén*. Escribano. Forma ampliamente documentada en el CORDE.

³³ *ver*. En el manuscrito *ved*, por error.

³⁴ *rollo*. Picota u horca hecha de piedra (*Aut*).

	<p>por ciertos micofosios³⁵ que han pronosticado gentes, y a dos de vuestos parientes Teófilo y Teosios,</p>	360
ALCALDE	<p>ambos por el nombre han muerto. Ven, sobrino, no te asombre, que has de morir por el nombre. Mándalo el rey, esto es cierto.</p>	
TEOSINDO	<p>Viuda y no casada, a Dios,</p>	365
PASTORA	<p>que en medio el redaño³⁶ os llevo A Diós, infeliz mancebo.</p>	
VIEJO	<p>Él sea, hijo, con vos.</p>	
<i>Vanse y quedan muy tristes todos</i>		
VIEJO	<p>¿Parécete lo que has hecho? Que mozo en el lugar queda con quien ya casarte puedas, si Damón no es de provecho.</p>	370
DAMÓN	<p>¿Tratase algo en mi favor?</p>	
VIEJO	<p>De veros bien se ha tratado de que seáis su velado, si es que la tenéis amor.</p>	375
	<p>Y pues Teosindo va a fin, tal cual habéis visto vos, no estaba, hijo, de Dios.</p>	
DAMÓN	<p>No es mi intento tan roín.</p>	380
	<p>No soy bueno para sobra de voluntad ni por falta, que es mi voluntad más alta, y mayores bríos cobra.</p>	
	<p>En esto está resoluta mi alma.</p>	385
VIEJO	<p>Agora es mejor.</p>	
DAMÓN	<p>Este es mi gusto, señor, <i>y en los gustos no hay disputa.</i></p>	

Vase

³⁵ *micofosios*. Parece que así figura en el manuscrito, pero es difícil decirlo, pues se trata de un pasaje con bastantes manchas de tintas. No encontramos documentado este vocablo.

³⁶ *redaño*. Tela que cubre las tripas en figura de una bolsa que consta de dos membranas muy delicadas (*Aut*).

VIEJO	Por vuestro gusto os regí, dad buen tiempo a la veleta.	390
	Ved cual os quedáis, pobreta.	
PASTORA	¿Faltaránme hombres a mí?	
VIEJO	Ni a él mujeres, disoluta.	
	Mas pagaréisme el disgusto.	
PASTORA	Él echó por mí mi gusto, <i>y en los gustos no hay disputa.</i>	395

Vanse y sale GRACIANO, emperador, hijo de Valente, y GALA, dama, su hermana, y CRIADOS los que pudieren

GALA	Quedó sin luz el sol, sin sol el día, sin paz el mundo y sin gobierno el suelo; sin agua el mar, sin estrellas, el cielo, la pompa y majestad sin monarquía.	400
	La tierra sin el hombre que tenía, y la justicia sin el casto velo; la regia fama sin la trompa y vuelo, hasta el mismo placer sin alegría.	
	Asia sin dueño, África sin guarda, sin yugo Europa, Roma, sin cabeza, el ciego militar sin nervio fuerte, yo sin padre, ¿qué paz el mundo aguarda? ¿Qué confusión en ti, oh rey, no empieza todo con solo un golpe de una muerte?	405 410
GRACIANO	Basta la paga que dio a lo que es deuda debida, ¿Quién no espera de esta vida partir a la que partió?	
	Cuéntame, amigo fiel, este caso temeroso, pues es al mundo espantoso y viene en este papel.	415
CRIADO	Según dice este papel y el capitán Felisberto, que es quien se halló presente y quien te trujo este pliego, salió de Constantinopla tu padre, Valente, y ciego, tras no sé qué hechicería por quien a Teodosio ha muerto, a matar cuantos hallase	420 425

que el nombre empezase en «Teos».
 Cosa detestable al rey,
 fiera al mundo, a Dios, al cielo. 430
 Salió con corte ordinaria
 por los convecinos pueblos.
 Como cerca de su casa
 y como lejos de aprieto,
 llegó uno donde el nombre 435
 pronosticara su intento,
 pues es su tierra el mar blanco,
 y son sus ríos mar negro,
 en estados de un Adolfo
 que la tierra más adentro 440
 tomó mil aduares³⁷
 hacia los montes Rifeos.³⁸
 Este soldado enemigo
 y este retórico necio,
 para dar fama a su nombre 445
 y al caído pueblo alientos,
 y para alterar el mundo
 que fue su fin, en efeto,
 les ofreció este favor
 en una noche con ellos. 450
 ¿Quién no vence al descuidado?
 ¿Y quién no engaña al discreto,
 y quien no vende al leal
 con solo un doblez ligero?
 En su muerte se conforman, 455
 porque están siempre de acuerdo
 la malicia y la traición
 en cas del villano miedo.
 Tiende su mano la noche,
 llega del año tre[s]cientos 460
 de la encarnación de Cristo
 a contarse otro año nuevo,
 primero del mes pasado;
 que no ha más años ni tiempo
 a cincuenta de su edad, 465
 y a treinta y ocho del reino,
 cuando la canalla vil,

³⁷ *aduares*. Conjunto o número de ganaderos Alarbes que con sus familias habitan en campos, en choza, o tiendas. Cada aduar es una población de cien o ciento cincuenta tiendas puestas en ruedas (*Aut*)

³⁸ Los Rifeos. Antiguamente, Montes del Norte de Escitia (*E. Univ.*).

	al son de un grosero cuerno, que como en conquista aleve era infame el instrumento,	470
	poblaron la regia casa desmantelada de hierro, poblada de confianza, aunque esta vez no fue cierto.	
	Pegaron a las murallas, puertas, cimientos y techo con un ímpetu invisible, entre las tinieblas fuego; que para borrar la vida de quien la tuvo del cielo,	475 480
	fue menester tal coraje y tan feroz elemento. Crujieron las mohosas tablas, rechina el humor deshecho, gime la húmeda cumbre,	485
	y tiemblan ya los cimientos; huyen huéspedes desnudos, mas ¿quién hallara buen lecho si quien de la llama escapa para en los ríos sangrientos?	490
	Y como incapaz del daño llegó el enemigo fuego hasta do dormía a salvo de todo el mundo el gobierno. Su Majestad no respeta	495
	ni mira su acatamiento, que no sabe cortesías, porque es lumbre de groseros. Volvió la grandeza en nada en humo ligero el reino,	500
GRACIANO	en fría ceniza el cuerpo. ¿Vídose maldad mayor? ¿Oyó el mundo caso tal? ¡Oh, infame pueblo traidor!	505
	¡Cólera y furia bestial contra su rey y señor! Vámonos a mi aposento, mi dulce hermana querida, porque cansado me siento,	510

que está mi honra perdida
hasta ejecutar mi intento.

*Vanse y sale TEODOSIO y TEODORO; y TEODOSIO como que sale
de la mar desnudo y mojado*

TEODORO	Dame tus manos y abraza y en ellos todo tu amparo, que es tu ingenio y valor raro, que hallá [en] mis deseos traza. ³⁹	515
	¿Al fin que huyendo la furia que me dices de Valente, el mar griego fieramente hizo a tu disinio injuria?	520
	Quizá es permisión de arriba, que a nuestro juicio excede, que el que va huyendo quede, y el que mandan matar viva.	
	¿Por esa imaginación ⁴⁰ del que el nombre en «Teos» empieza mandó cortar la cabeza a tan ilustre varón?	525
TEODOSIO	Matóme al padre y a mí me matara si no huyera; y mueren de esta manera mil que por mis ojos vi.	530
TEODORO	Quien dio da. ¿Que le suceda aquel que su nombre en «Teos» empieza? ¡Créditos ⁴¹ feos!	535
TEODOSIO	En medio ese engaño queda.	
TEODORO	¿Viote Graciano jamás?	
TEODOSIO	Jamás el rostro le vi, ni él jamás me ha visto a mí.	
TEODORO	A ti y a mí importa más.	540
TEODOSIO	Yo ha poco que fui traído de Itálica, patria mía, donde en España vivía, a Grecia donde he vivido; y así de mí no tendrá noticia, ni yo vi a él.	545

³⁹ Enmienda necesaria para dar sentido a la estrofa.

⁴⁰ *imaginación*. Fantasía (*Aut*).

⁴¹ *créditos*. Estimación, fama u opinión (*Aut*).

TEODORO	Vengo a serte amigo fiel, que a eso mi intento va. Hallete tierra tomando al tiempo que yo llegué	550
	y como amigo amparé; y tu en aquel punto entrando en aquel mi barco roto, donde la mar importuna hizo a tu adversa fortuna	555
	entre sus olas piloto. Quiero hoy, pues, llevar la palma de la amistad que he ofrecido y tras mitad del vestido, darte la mitad del alma.	560
TEODOSIO	Ya estoy de ti satisfecho, dame tus pies a besar.	
TEODORO	¿Por qué pides tal lugar si tienes el de mi pecho? Entra do el traje decente	565
	prevenga lo que imagino.	
TEODOSIO	Mi muerte ha abierto camino a mi vida fácilmente.	

*Vase TEODOSIO a vestir y queda TEODORO, y sale GRACIANO y un
CAPITÁN y GALA, su hermana, y acompañamiento*

GRACIANO	Capitán, aquesto harás sin salir un punto de él, pues va en aquese papel, y la muerte le darás.	570
----------	--	-----

Vase el CAPITÁN haciendo su catamiento⁴² y dice TEODORO

TEODORO	Siento en el alma la nueva, que no hay a quien ansí cuadre ni a quien a sentirla deba llorar su difunto padre	575
	de mi amor y tu fe prueba. Téngale Dios en el cielo el alma a su majestad, y a ti dé vida y consuelo	580

⁴² *catamiento*. Advertencia. Forma documentada por extenso en el CORDE.

para que su atoridad⁴³
sustentes acá en el suelo;
pues tú a Grecia, gran Graciano,
y a Roma Valentiniano,
gozas; y goza y encierra 585
la cristiandad de la tierra
el cetro de cada hermano.

Ya está TEODOSIO vestido y en el tablado

Uno que Dios darme quiso
traya⁴⁴ a besar tus pies,
menor, pero no en aviso, 590
y en Roma hay galas, que este es,
que ha llegado de imprevisto.

Que no consumas el nombre
de estos que al mundo no asombre
a lo que el caso te irrita. 595

GRACIANO No verás que queda cita,⁴⁵
aunque no quedase hombre.

Lo mismo emprende mi herm[ano].⁴⁶
Ya es venido Felisberto.

TEODORO Muera este pueblo villano. [Aparte] 600
¡Cielos, camino he abierto
para el intento que gano!

GRACIANO Ven, Teodoro, y da consejo
en caso que tanto importa,
porque en tus manos lo dejo. 605
Luego estas cabezas corta.

TEODORO ¿Cuándo yo de ti me alejo?

GRACIANO Y tu hermano, que ya ofrece
un noble trato su talle
venga.

TEODOSIO A quien nada merece 610
¿quieres de esa suerte honralle?

GRACIANO Un cielo mismo parece.

Vanse GRACIANO y TEODOSIO y quedan GALA y TEODORO

⁴³ *atoridad*. Forma documentada en el CORDE.

⁴⁴ *traya*. Traiga.

⁴⁵ Así en el manuscrito. No acabamos de apurar el sentido de este verso.

⁴⁶ *herm[ano]*. Restituimos por conjetura.

rico del favor de aquella
por quien matalle conviene? 645
¿La que le ruega no es ella?
¡Quién juicio y paciencia tiene!

Apártase TEODORO a un lado y escucha lo que dicen

TEODOSIO A no creer que a mi hermano
va toda esa voluntad 650
no me hallaras tan llano,
ni en ti cabe liviandad
ni en mi pensamiento vano.

GALA Cuanto más dices aumentas
más la gloria de mis daños, 655
más mi deseo acrecientas,
tus brazos haces extraños
a los que en ellos sustentas,
 la hermandad haces testigo
y tratas como a enemigo.
¡A pariente tan cercano 660
que le des nombre de hermano!

TEODOSIO Eso, mi señora, digo.
 Como hermana adoraré
la tierra do tu pie estampa,
el cielo que en él se ve, 665
que es de sangre una estampa
y he de pintar ahí mi fe.

 Guarda el debido recato
a mi hermano que te adora,
–aunque entre mi propio trato–,⁴⁸ 670
y haz lo que quieras, señora.

GALA De tu hermano trato, ingrato,
 sino como él está en ti
a ti la gloria ofrecí
que él para sí mereció 675
de la parte que te dio
cuando se perdió por ti;
 que no fue perder decoro
ofrecerte dos abrazos
por hermano de Teodoro, 680
siendo el alma de esos brazos

⁴⁸ *trato*. En el sentido de comunicación entre un hombre y una mujer (*Aut*).

	del hermano en quien adoro, y si por desenvoltura juzgaste el temor que nuestro, guiado de tu locura,	685
	quedas por poco maestro de que es amor y es cordura, y aún me engaña tu desprecio.	
TEODOSIO	En más agora te precio, todo a mi cuenta se pierda,	690
	como tu quedes por cuerda quede yo esta vez por necio. Y si das licencia quiero ir adonde me has mandado.	
GALA	¿Pides licencia?	
TEODOSIO	Esa espero.	695
GALA	¿Y si envió algún recado?	
TEODOSIO	Seguro es el mensajero. ¿No es para mi hermano?	
GALA	Sí.	
TEODOSIO	Pues lo que quieres di.	
GALA	En el alma ha de ir escrito,	700
	que es para el gusto infinito que el alma contempla en ti. Dirasle cómo el deseo da priesa a la fantasía por la esperanza en quien muero,	705
	que ha dado la noche y día del hermano que en ti veo, que eternas lágrimas lloro con el divino tesoro do está mi bien encantado de mis ojos adorado.	710
TEODOSIO	¿A Teodoro?	
GALA	A Teodoro dirásle que con extrañas ansias para que concluya, que no engaño ni tu engañas y le tengo en mis entrañas en fe de ser prenda tuya, que por su imagen te adoro, que en ti vivo y en ti moro, que a mi cuenta por su cuenta el mirarme te sustenta.	715
		720

TEODOSIO	¿A Teodoro?	
GALA	A Teodoro dirasle. ⁴⁹	
TEODOSIO	No digas más que has vuelto pluma la lengua y el papel do escrito has tiene alma, y siempre por mengua la tinta tras que te vas en mí solo escribe o pinta. No me muestres fe distinta que diré a mi hermano el caso, que soy papel que me paso en siendo mala la tinta.	725 730
	<i>Quiérese ir y ella le tiene del brazo</i>	
GALA	¿Ansí te vas?	
TEODOSIO	Como importe a muchas lealtades mías ireme y aun de tu corte.	735
	<i>Vase y sale TEODORO de donde estaba escondido</i>	
TEODORO	Aquí está a quien escribías, excútese el tiempo y porte, esta gloria que bendigo pruebe la verdad que digo que en un bien inmenso taso.	740
GALA	¿Qué es esto, Teodoro? ¡Paso! ¿Tu libertad es conmigo?	
TEODORO	¿Yo libertad? ¿De esa suerte pagas a quien se ofreció a ser imán de tu ⁵⁰ muerte? Pues él ha tenido, yo desde que merecí verte...	745
GALA	¿Y vale ese desempeño? Despierta que sueñas.	
TEODORO	¿Sueño?	
GALA	¿Cuántas veces sin recato se dice cosa al retrato	750

⁴⁹ *dirasle*. En el manuscrito *diraste*, por error.

⁵⁰ *tu*. En el manuscrito *su*, por error.

	que no se diría al dueño?	
TEODORO	¿Mi hermano es retrato mío? En cosa no me parece.	
GALA	¿No es tu sangre?	
TEODORO	Sangre y fío nada de la que en mí ofrece, aunque este es gran desvarío.	755
GALA	¿No es sangre tuya?	
TEODORO	Es ansí.	
GALA	Pues tu retrato será porque me agrada a mí, pues tuyo parecerá cuando no parezca a ti.	760
	<i>Vase GALA</i>	
TEODORO	¿Viose tan ciega respuesta, tan cruel solicitud? Declarado está que resta, si está mi enferma salud en las manos de este puesta. Mi suerte descubre clara mi corta fortuna avara. Muero, rabio, desconfío.	<i>[Aparte]</i> 765 770
	<i>Sale TEODOSIO y hace que no le ve</i>	
TEODOSIO	Necio voy, de este me fío sin saber por qué me ampara. ¿Quién no me conocerá? Todas mis privanzas llo si Graciano en quien soy da. Pero ¿no es este Teodoro? Oiré lo que hablando está.	775
TEODORO	(¡Qué venga a valer por él en el valor y privanza por serle huésped tan fiel! ¡Que nombre de hermano alcanza en mi casa este cruel! Sepa Graciano quién es este loco advenedizo, para que muera después este que con su hechizo	<i>[Aparte]</i> 780 785

	trae mi fortuna a sus pies.	
	Muerto esté, muerto Graciano, morirá Valentiniano.	
	Cuán sin recato he hablado.	790
	Qué sé yo quién me ha escuchado.)	
TEODOSIO	¡Quién no importa, vuestro hermano!	
TEODORO	¡Cielos!	
TEODOSIO	No haya más, Teodoro, paso que sabré callar.	
TEODORO	Aunque lo que he dicho doro.	795
TEODOSIO	Más que sabéis de hospedar sé yo de guardar decoro.	
	Mucho habéis hecho por mí, desnudo el mar me arrojó y en vuestros brazos salí, vuestra ropa me cubrió, vuestra casa merecí,	800
	vuestro hermano me escogistes, pero fue para más mengua la honra en que me pusistes, pues hoy descubre la lengua el pecho con que lo hicistes.	805
	<i>Vase desnudando hasta quedar en camisa</i>	
	Escapé, ¿más de esta afrenta? Sino más, que en esto topa y esta esperanza os sustenta, que me anega vuestra ropa más que el mar y su tormenta.	810
	Vuélvome al primer castigo, mudo a la mar sin abrigo, que la mar turbada, avara, muy turbada está más clara que el pecho de un falso amigo.	815
	Si vuestra sangre me distes, pues vuestro hermano me hicistes, sangre os doy de más, oh hermano, la que vertiera Graciano a saber lo que dijistes;	820
	y si os hago competencia en amores, yo me iré, desistirá mi presencia,	825

que en la mujer de más fe
desiste amor con ausencia.

Si ropas me diste, mudo
de ellas el cuerpo desnudo,
y si mucho me obligastes
no es tan bueno lo que hablaste
que os pague más en ir mudo. 830

Sale GRACIANO y TEODOSIO se esconde tras TEODORO.

GRACIANO Teodoro, ¿do está tu hermano?
Que como hombre que es tal,
por quien tanta opinión gano, 835
hoy le he hecho general
contra Mágimo, un tirano.

A este mi hermano atropella
y le altera lo que es suyo,
y pues la ocasión es vella⁵¹ 840
quiero que el hermano tuyo
triunfe de él y goce de ella.

Hale de ver⁵² GRACIANO

Pero ¿tu hermano no es
el que ahí desnudo asoma
y el que a tus espaldas ves? 845
¿A qué fin sus ropas toma
con recelo de tus pies?

¿Qué en tu presencia hacer pudo
que le obligue a estar desnudo
en mi casa en mi presencia? 850
¿Y él cómo tiene paciencia?
Pregunto ¿por qué está mudo?

TEODORO Ya es tiempo, invicto Graciano,
que aqueste lleve el castigo,
y yo el premio que en él gano. 855
Este es un tu enemigo,
y no cual dije mi hermano.

Este jamás se llamó
el nombre que dije yo.

⁵¹ *vella.* verla.

⁵² *Hale de ver.* He ha le de ver en el manuscrito.

	Porque te sea notorio	860
	hijo es de Teodosio Honorio,	
	a quien tu padre mató,	
	y a este fin le desnudaba	
	porque ya se desmandaba	
	con la privanza crecida.	865
	Hoy conquistar esta vida	
	de una tu sospecha acaba.	
GRACIANO	(Digo que de esto que escucho	<i>[Aparte]</i>
	pierdo el juico, estoy loco	
	y con mi cólera lucho,	870
	pues aquel propone mucho	
	y este responde tan poco).	
	¿Aquesto es verdad o es vano?	
	Que no eres hermano, es llano,	
	deste. ¡Sin miedo el exceso!	875
TEODOSIO	Nada puedo inovar deso,	
	si es que lo ha dicho mi hermano,	
	que tengo tan uno el pecho	
	ahora en el hecho o el dicho	
	con mi hermano en su provecho	880
	que basta que él lo haya dicho	
	para que ello se haya hecho,	
	y si que no lo soy dice	
	no lo soy que contradice	
	a lo que he hecho notorio.	885
	Hijo soy de aquel Honorio	
	a quien huyendo deshice.	
	Puédesme mandar matar,	
	pues he venido a acabar	
	a manos de quien huí,	890
	porque con hablar así	
	he cumplido con callar;	
	solo le hago testigo	
	de que en el acto inhumano	
	que por su mano consigo,	895
	yo he sabido ser hermano	
	y él no sabe ser amigo.	
	Mas no tema novedad,	
	soy verdad, seré verdad,	
	que cual la imaginación	900
	hace caso mi intención	
	aquí la hace mi lealtad.	

	¿Mis ruegos no bastarán? Me enojaré agraviado de tu imprevista torpeza, y de cólera abrasado, usando de mi grandeza, hablarás atormentado.	935
	Esto acaba de probar la verdad deste y quién es, lo que le obliga a callar. Sacaré la verdad, pues por aquí la he de sacar.	940
	¿Y qué gente, qué escuadrones la gente mía perdió al ganar sus torreones?	945
TITO	Seis arietes costó, cien caballos, tres legiones.	
GRACIANO	¿Y venía Adulfo bravo?	
TITO	Por extremo y por el cabo, cual si tuviera oportuna por vasallo a la fortuna y al imperio por esclavo.	950
GRACIANO	¿Bien armado?	
TITO	A lo muy fuerte, causara espanto a la muerte.	
GRACIANO	¿Buen caballo?	
TITO	Suelto y fiel.	955
GRACIANO	Era...	
TITO	Un brioso corcel remendado cual su suerte.	
GRACIANO	¿Traía cifra?	
TITO	Curiosa, harto discreta y vistosa. Era una rueda quebrada y en contino rodeada de mucho jazmín y rosa.	960
GRACIANO	¿Cómo decía?	
TITO	«No rueda porque está quebrada y queda». Aquella cifra oportuna a la voltaria ⁵³ fortuna que estaba sobre la rueda.	965

⁵³ *voltaria*. Mudable, inconstante (*DRAE*).

	Y tú, fingido Teodoro, que el hermano me entregaste, ¿qué esperas?, ¿o yo que espero? ¿Qué castigo has merecido, lobo con piel de cordero? 1010 ¿Lo que hicieras del fingido, hicieras del verdadero? Por tu dañada intención te lleven a la prisión donde padezcas al doble, 1015 porque de un manchado noble esta es muerte a su ambición.
TEODORO	¿Así pagas?
GRACIANO	No mitigas con nada que nuevo hagas el furor de que me instigas. 1020 No digáis «Tan mal me pagas», sino «poco me castigas».
TEODOSIO	Si alguna merced te pido o si al castigo debido...
GRACIANO	Calla, ¿cómo saber puedes 1025 que yo le he de hacer mercedes?
TEODOSIO	Como no te he destruido y el pecho del rey es quien es tan franco y liberal como en sus obras se ven 1030 que basta no hacerle mal para que el rey haga bien, y si alguna me has de hacer a este, mi hermano, ha de ser darle libertad cumplida, 1035 y si has de cortar mi vida y el nombre ha de padecer, pues ser ya Teodosio es llano a dos has de degollar, aunque sea hecho inhumano 1040 porque lo mismo es matar a nos que matar mi hermano.
GRACIANO	Al fin, ¿Teodosio eres?
TEODOSIO	Soy.

GRACIANO	¿De Itálica, ⁵⁴ tierra hispana de quien pronostican hoy que se llamará Triana?	1045
TEODOSIO	Esa propia tierra doy. si el tiempo venidero será el nombre verdadero Triana mal lo sabré; que he nacido en ella sé, yo no soy nada hechicero.	1050
GRACIANO	De Trajano decendiente.	
TEODOSIO	No puedo negar el nombre de mi patria y de mi gente.	1055
GRACIANO	Tanto valor en un hombre menor dilación consiente. Tu cabeza he menester, Teodosio.	
TEODOSIO	Y mil si tuviera con valor sabré ofrecer.	1060
GRACIANO	No ha de ser de esa manera.	
TEODOSIO	Pues dime cómo ha de ser.	
GRACIANO	Con gloria y con regucijo, y como Nerva a Trajano ⁵⁵ yo en el imperio te elijo por compañero y hermano.	1065
TITO	Bien el pronóstico dijo.	
GRACIANO	Avisad mi hermano luego por quien la mano te entrego.	

Dale la mano

	Entrad, César, trunfaréis ⁵⁶ hoy de lo que merecéis.	1070
TITO	(Estoy loco.)	<i>[Aparte]</i>
TEODORO	(Quedo ciego.)	<i>[Aparte]</i>
TEODOSIO	Ya que César me confieso, y es rectitud mi intención, ser un Trajano profeso.	1075

⁵⁴ Itálica. Ciudad bética cuna de los emperadores Trajano y Adriano, y de donde era oriundo Teodosio (*Dicc. Geo.*). Triana fue y es uno de sus más antiguos barrios.

⁵⁵ Marco Coceyo Nerva, emperador romano desde el año 96 hasta el 98, sucesor de Domiciano. Entre otras disposiciones, puso término a las persecuciones contra los cristianos. Adoptó y nombró sucesor suyo a Trajano, dándole los títulos de César y de Germánico (*E. Univ.*).

⁵⁶ *trunfaréis*. Forma documentada en el CORDE.

Vaya Teodoro a prisión
que ha merecido estar preso.
El porqué sabréis después.
TITO (Y el estar yo mudo, que es *[Aparte]*
caso dino de mil loores. 1080
Plaza a los emperadores
y hierro duro a mis pies.)

Ya le han de haber elegido por emperador y vanse, y sale GALA sola

GALA Amor, padre de engaños, ha engendrado
dos hijos enemigos en mi pecho;
uno agraviado, otro satisfecho; 1085
este de mí y aquel de su cuidado.
La esperanza ligera le ha antojado⁵⁷
el deseo que amor puso en estrecho,
ha abierto, por mi daño y su provecho,
sin tiempo el falso parto acelerado. 1090
Necio primero, muerto en el olvido
en que le sepultó mi pensamiento
con ansia del segundo que ha nacido.
Más, ¡ay de mí!, que ciego fue mi intento,
pues se dejó morir el que he querido 1095
por que viviese aquel que es mi tormento.

Sale una CRIADA

CRIADA Dame mis albricias luego.
GALA ¿Albricias? Loca estarás.
CRIADA ¿N[i]jegas el bien que te entrego?
GALA Que me entregas o que das, 1100
pues me abraso en vivo fuego.
CRIADA Tu hermano en aqueste instante
te casa.
GALA Pasa adelante.
CRIADA ¿Qué habrá en esto que pasar?
Es que te quiere casar, 1105
mira si es cosa importante.
GALA No será con el que adoro,
será con el que aborrezco,
que es encantado tesoro,

⁵⁷ *le ha antojado*. En el manuscrito *de antojado*.

	que al que adoro no merezco y no merezco al que adoro.	1110
	En fin, pues que es voluntad del hermano a quien adoro sujetar mi voluntad, le guardaré este decoro, que es hermano de lealtad.	1115
	Mas si fuese el casamiento con mi bien y mi alegría, mi descanso y mi contento, que es Teodoro, cumpliría mi deseo y pensamiento.	1120
CRIADA	Sospecho que el nombre suyo es el que nombraste agora, y con aquesto concluyo que tu mereces, señora, y el imperio ya por tuyo, porque tu nobleza es tanta que cualquier merecimiento cabe en ti, porque eres planta de tan noble pensamiento que hasta el cielo se levanta.	1125
GALA	No burles. ⁵⁸ Mi fe te empeño que verás de amor el dueño de las burlas que remito.	1130
CRIADA	El hombre sea maldito por quien yo perdiere el sueño.	1135

*Vanse y salen dos o tres presos con sus grillos y sus saltambarcas⁵⁹
de lienzo y tocadores⁶⁰ en la cabeza*

PRESO 1º	Estas nuestras dulzainas amachuscas, ⁶¹ despensas de la bolsa y del antojo, por quien yo me deshago y tú te ofuscas, así de alguna grua ⁶² o algún piojo o desmandada chinche la[s] salpique, cuando nos cause con su gusto enojo.	1140
----------	---	------

⁵⁸*burles*. En el manuscrito *burlas*, por error.

⁵⁹*saltambarcas*. Ropilla rústica abierta por la espalda (*Aut*). En el manuscrito *santambarcas*, por error.

⁶⁰*tocadores*. Paños con que se recubren la cabeza a modo de gorro (*Aut*).

⁶¹*amachuscas*. Debe referirse a 'machucas'. Machucar, en lenguaje germanesco, significa realizar el coito (*Tesoro de villanos*). El personaje se refiere a las mujeres que no han acudido a reunirse con ellos.

⁶²*grua*. En el manuscrito *gruta*, pero no tiene sentido en el contexto, pues el personaje está comparando a las mujeres con insectos como los piojos y las chinches. Enmendamos para apurar el sentido.

	¿Cómo a mí <i>retentín</i> , ¡ <i>va tú!</i> , repique, ⁶³ no acuden las chalupas ⁶⁴ de Cupido a este rancho cruel y húmido dique?	1145
PRESO 2°	No habrán podido más.	
PRESO 1°	No habrán podido, por vida de los doce de la fama, que si altero la gruta y apellido, que no ha de levantarse de la cama la tributaria hembra si es que empino el mástil que en lugar de cantar brama.	1150
PRESO 2°	Paso Anibal.	
PRESO 1°	Repórtate, Leonino.	
PRESO 2°	No arrojemos la cárcel.	
PRESO 1°	Quedo, bravo, que sube mucho humo y desatino.	
PRESO 2°	Ya estoy de tu coraje y saña al cabo, bastante a sujetar a todo el mundo. ¿No vino la madona?	1155
PRESO 1°	Apuesta un pavo o dos tumbos de graco a lo jocundo ⁶⁵ que está en tus brazos antes que el sol corra de este polo al antípoda redondo.	1160
PRESO 2°	Óyete metafísico en mazmorra; para decir primero que anochezca de polos y de antípodas te ahorra.	
<i>Dan voces dentro «Preso nuevo pague la patente»,⁶⁶ y sale TEODORO preso</i>		
TEODORO	¿Qué habemos de hacer? Paciencia, y pues son presos llevалlos.	1165
PRESO 1°	Ah, señor, rey de los gallos, siéntese aquí y haga audiencia.	
PRESO 2°	Hagamos mercedes rey de la chusma que divisa, o quedará sin camisa, que ni sé de rey ni ley.	1170

⁶³ *retentín*, ¡*va tú!*, *repique*. Al sonido de las campanas se le llama retintín, también repique. El personaje juega con estos sonidos de llamada para expresar su sorpresa de que las mujeres que esperaba no han respondido a su solicitud.

⁶⁴ *chalupa*. En germanía, chalada, loca (*Tesoro de Villanos*).

⁶⁵ Verso cuyo sentido nos resulta oscuro.

⁶⁶ Expresión irónica con la que una voz desde dentro anuncia la llegada de un nuevo preso. Las patentes eran unos títulos o cédulas que se otorgaban a alguien para poder disfrutar, bien de un empleo, como en el caso de los milicianos, bien para obtener algunos privilegios, como en el caso de los cofrades (*Aut*).

TEODORO	¡Ah, mi Dios, qué pasó aquí con esta gente sin tasa!	
PRESO 1º	Señor rey, ¿esta su casa tiene sin limpialla así?	1175
	¿Por qué no manda limpialla, emperador antojado?	
	¿No le han pronosticado que ha de barrella y regalla?	
PRESO 2º	¿Qué tiene, por vida de él, más que yo para soñarse rey?	1180
PRESO 1º	No tiene que entonarse, señor rey don Berenguel. ⁶⁷	
	El Emperador mal año tome este centro y corona.	1185
PRESO 2º	¿Qué es aquesto, ya se entona? Ea, haga audiencia, picaño. ⁶⁸	

*Todo esto ha estado escuchando TEODOSIO y TITO, que trae la
sentencia, y un ALCALDE*

TEODOSIO	No puedo ver maltratalle. Llega, Tito, a su presencia, notifica la sentencia, llegaré luego a hablalle.	1190
	Y vaya mi guarda entrando porque en la cárcel se entienda que estoy en ella y se emprenda en lo demás lo que os mando.	1195

*Va TITO para TEODORO y léele la sentencia, y el Emperador está
arrebozado hasta que acaba de leérsela*

TITO	Teodoro, el emperador Teodosio te ha sentenciado. Oye en que estás condenado por gran merced y favor.
------	--

Lee TITO la sentencia

⁶⁷ El personaje menciona al rey Berenguer, aunque es difícil saber qué identidad se esconde tras este nombre. Podría tratarse de Berenguer I, Berenguer II, reyes de Italia, o al Duque de Gascuña, que sucedió en el trono a Sancho Guillermo (*E. Univ.*). En cualquier caso, se trataría de un anacronismo.

⁶⁸ *Picaño*. Pícaro, holgazán (*Aut*).

*Sentencia: Teodosio y Graciano, emperadores de Roma y Constantinopla y de los demás reinos sufragáneos,⁶⁹ por la gracia del inmenso Dios, visto el proceso y las causas que resultan de él contra Teodoro, reo acusado, fallamos que le debemos de condenar y condenamos en que...*⁷⁰

TEODOSIO	Vuelvas a mi pecho tal adonde está tu retrato, a quien no te ha sido ingrato sepas de hoy más ser leal.	1200
	Alza los ojos que preso pareces libre y honrado. Estarás muy agraviado y parecerate exceso haberte preso tenido.	1205
	Has estado en grave error, no fue prisión de rigor que prisión de amor ha sido.	1210
	Por un símle corrijo la ofensa tal que te cuadre. No has visto al airado padre echar en prisión al hijo.	1215
	A Teodoro no condeno, tu prisión ibas errado, que este yerro fue bocado de un hidalgo noble freno.	
	Más he hecho yo por ti en prenderte y esquivarme que en hospedarme y honrarme, Teodoro, hiciste por mí.	1220
	Tu estado te restituyo, por mi General te envío que todo lo que ya es mío siendo leal será tuyo.	1225
	Sea esta hazaña testigo de que mi pecho te allano, que agora te soy hermano, si aprendes a ser amigo.	1230
TEODORO	¿Quién no aprenderá de ti a ser la nata de fe?	

⁶⁹ *sufragáneos*. En el manuscrito *sudofraganeos*, por error. Se refiere a los reinos que pertenecen a la jurisdicción de un obispo sufragáneo, es decir, dependientes de una Iglesia arzobispal (*Aut*).

⁷⁰ La sentencia se interrumpe por la intervención de Teodosio.

Dame tus pies.
 TEODOSIO Álzate.
 ALCAIDE La emperatriz está aquí, 1235
 y cual mandaste he cerrado
 las cárceles al momento.
 GALA ¿Yo presa? ¡Donoso intento!
 Alcaide andáis extremado.

*Tómala de la mano el Emperador e híncase de rodillas ante TEODORO
 y él los alza*

TEODOSIO Todo aquisto es obligar, 1240
 Teodoro, a lealtad tu pecho
 que por tu industria se ha hecho.
 Recogísteme del mar,
 conocí por ti esta dama,
 gané imperio, gala y brío, 1245
 porque al fin ya todo es mío
 y esta mi mujer se llama.
 TEODORO Hácesme dos mil mercedes,
 no encadenes más el alma.
 Con llevar de amor la palma; 1250
 tú esa soltura hacer puedes,
 que aprenderé, ah nuevo amor,
 que tu fe mi yerro ofusca.
 ALCAIDE Tu real palacio busca
 de Roma un embajador. 1255
 TEODOSIO Aquí la entrada le den,
 pues hoy juez me confieso
 que el que juzgando al preso
 parece, amigos, muy bien,
 cuando soldado, soldado, 1260
 y así si guerra se ofrece
 bien el príncipe parece
 entre los suyos armado.
 No hay do el rey parezca mal
 haciendo su cargo alarde, 1265
 como el decoro se guarde
 a la majestad real.

Sale un embajador con un retrato de un César emperador

EMBAJADOR La imperial Roma te besa

	los pies para que concluya, y en verse Teodosio tuya muy dichosa se confiesa, y tiene por caso llano que la ilustras y engrandeces, que basta que te pareces a tu pariente Trajano.	1270 1275
TEODOSIO	Y así el retrato te envía suyo por gran excelencia, y desea tu presencia. Esta es la embajada mía. Estimo el don, y serán sus deseos cual su fe, porque luego partiré de Siria para Milán. Ya de paso a Italia voy, y podéisle responder que yo haré por parecer a aquel cuya sangre soy. Y a vos por la nueva buena os hago gracia aquí a vos de la renta que hemos nos en la ciudad de Viena, para que tenga por llano el culpado de esta vez que ha de juzgalle juez que deciende de Trajano.	1280 1290 1295
ALCAIDE	Y a los que sin culpa estén doy libertad y perdón. Magnífico corazón. Vivas mil años.	
TEODORO	Amén.	

JORNADA TERCERA

Salen TITO, capitán, y BANDALIO, viejo, y TIRRENO, su hijo, y ARMÓNICA, vestidos al traje antiguo

BANDALIO	Déjenos su reverencia.	1300
ARMÓNICA	Su santidad nos pergeñe, que además venimos lueñe. ⁷¹	

⁷¹ *lueñe*. Distante, lejano (DRAE).

TIRRENO	Non finque aquí su insolencia, que de falar al señor mi primo a eso me animó. ⁷²	1305
TITO	Teneos, villanos, ¿qué primo?	
BANDALIO	No fabléis tan sin sabor, ni fagais desaguisado, convusco ⁷³ home palaciego, que si al infanzón despliego la saña que le he endonado con la sangre que le di cuando le fizo en su madre non soez...	1310
TIRRENO	Déjele, padre.	
BANDALIO	Tirte ⁷⁴ rapagón ⁷⁵ de ahí.	1315
TITO	Digo que aquesto me espanta y es hacer mucho destrozo.	
BANDALIO	Es primo carnal del mozo, por la Verónica santa.	
TITO	Ahora bien, dadme esa mano.	1320
BANDALIO	Digo que no reprochéis a quien non bien conocéis, al que osáis llamar villano, su mal fablanza en vano, si no se cruza su madre vos fará...	1325
TIRRENO	Déjele, padre.	
BANDALIO	Es ralea de Trajano.	
TITO	Pues decidme agora en paz do venís.	
ARMÓNICA	Sin pleitesía fablemos, por vida mía, y no mire a este rapaz.	1330
BANDALIO	Nosotros somos de España, además gente de pro, aunque ansí nos reprochó por gente pobre y extraña. En Itálica nacimos la que en tiempo venidero	1335

⁷² Obsérvese que este personaje no solo utiliza vocablos propios del habla antigua, sino que Remón lo caracteriza con los rasgos propios del pastor bobo renacentista.

⁷³ *convusco*. Con usted (*Aut*). Término perteneciente al habla antigua.

⁷⁴ *Tirte*. Síncopa de 'tírate', apártate (*Aut*).

⁷⁵ *rapagón*. Mozo joven al que aún no le ha salido la barba (*Aut*).

	pronosticó un agorero, según las gentes oímos, que se llamará Triana	1340
	y la de aquende del río Sevilla. Ansí, señor mío, que somos de gente hispana. Y ansí somos de un vedruño ⁷⁶ con Teodosio, sin ja[c]tancia, porque su madre Tremancia, ⁷⁷ que haya buen siglo con Juño... ⁷⁸	1345
	Armónica y yo casamos, y este chozno ⁷⁹ hemos sabido que es primo tan conjuñado ⁸⁰ de este, señor, que buscamos.	1350
	Supimos como fincaba aquí en Milán y venimos, y aqueste mozo trujimos en que el linaje se acaba, porque le haga algún bien y algo de pro. No ha de san que no llega a barragán que apenas treinta años tien.	1355
	Por aqueste home que oís no mengua, aunque en tierra extraña para volver de aquí a España cada cien maravedís. ⁸¹	1360
TITO	En el alma me he holgado de oíros, ya perdonad, y de que digáis verdad en razón quedo obligado. Hallaréis en ocasión a Teodosio, mi señor, absoluto emperador de los que en el mundo son, y para hablalle será	1365 1370

⁷⁶ *vedruño*. Así en el manuscrito. Quizá se refiere a 'veduño'. Respetamos la forma que aparece en por tratarse de un lenguaje deformado con fines cómicos. 'Veduño' remite a la especie o casta de las vides (*Aut*), utilizado aquí por extensión a un lugar en el que abundan las vides.

⁷⁷ *Tremancia*. Nombre de la madre de Teodosio I (*E. Univ.*).

⁷⁸ *Juño*. Juno. Diosa protectora de las mujeres, entre otras atribuciones (Grimal). Tras este verso aparecen dos versos tachados en el manuscrito. El sentido de la estrofa no está completo, quizá se trata de un pasaje deturpado.

⁷⁹ *chozno*. El cuarto nieto o nieta que es correlativo al cuarto abuelo o abuela (*Aut*).

⁸⁰ *conjuñado*. No hemos logrado encontrar documentado este término. En el contexto, significa 'cercano'.

⁸¹ Pasaje cuyo sentido no acabamos de apurar.

	justo que os vistáis al uso. Este negocio no excuso y en efeto ansí se hará.	1375
BANDALIO	Faranos mucho servicio a este, a mí y a su madre.	
TIRRENO	No nos desconozca, padre.	
BANDALIO	Fabla paso, ten más joicio que fabla bien, que esto es hecho a usanza de muesa aldea.	1380
TIRRENO	Plega a Dios que por bien sea.	
TITO	Seguidme y haced buen pecho.	

Vanse todos y sale el emperador TEODOSIO y un SECRETARIO y CRIADOS

TEODOSIO	Enamorado me tiene Milán.	
SECRETARIO	Con razón lo estás.	1385
TEODORO	Y su pastor mucho más, que es cual el pastor conviene.	
SECRETARIO	¿No dicen los arrianos eso de Ambrosio? Da orejas.	
TEODORO	Todos me cargan de quejas, aunque son negocios vanos. Vamos a oír su sermón, y veremos comulgar sus clérigos.	1390
SECRETARIO	Singular fe y católica intención.	1400

*Vanse y sale san AMBROSIO y tres CLÉRIGOS con él. Sale reprendiendo
a uno de ellos*

SAN AMBROSIO	¿Al fin, padre, confesáis vocalmente y sin porfía que de la Virgen María cada día celebráis? Santa es esa devoción, milagroso domicilio, mas es sesión de concilio si no de constitución y orden del cerimonial romano, cuál es la copia, que el día que hay misa propia	1405 1410
--------------	--	--------------------------------------

	de su fiesta principal no se diga otra votiva, ni otra en su lugar puesta. Esta vez se os amonesta porque más no se aperciba.	1415
	Al Emperador veo entrar, suspéndase la ocasión de aquesta reprehensión. Bien os podéis sosegar.	1420
<i>Sale el Emperador y el SECRETARIO y CRIADOS</i>		
TEODOSIO	¡Oh, Ambrosio, cuánto este día deseaba ver llegar! Quiero también comulgar entre vuestra clerecía.	
SAN AMBROSIO	Lugar tu majestad tiene y asiento en sus seglares.	1425
SECRETARIO	Si es tu gusto, no repares si conviene o no conviene. Si Ambrosio guarda y sustenta en todo extraño rigor, tú eres emperador donde quisieres te asienta.	1430
TEODORO	Digo que elijo este puesto, entre el clero concertado.	
SAN AMBROSIO	Hasta aquí lo he explicado, ahora te lo amonesto: no des que notar, no notes novedades en tus leyes, que la púrpura de reyes no ordena de sacerdotes.	1435 1440
	Los custos ⁸² de Cristo ungidos do su carácter encierra, por la pompa de la tierra, no han de ser así oprimidos. Mira, Teodosio, que fundo las verdades por do van, hijo ayer de un capitán, señor hoy de todo el mundo; que mandes reedificar	1445

⁸² *custos*. Custodios.

Pero ¿qué hacéis, Señora?
 ¡Qué peregrina extrañeza
 do humilláis una grandeza!
 Entre aquí Teodosio agora
 y verá estas maravillas 1525
 con que su alma ganaré.
 Está, sacerdote, en pie,
 déjame estar de rodillas.

Sale el Emperador alterado

TEODOSIO Que me tratase así Ambrosio
 y que esto ya Milán note, 1530
 ¿soy menos que un sacerdote
 o el emperador Teodosio?
 Culpable fue mi paciencia,
 corto anduve, estoy repiso.⁸⁵
 Mas, reina del paraíso, 1535
 ¿qué veo aquí en mi presencia?
 ¿Sueño? ¿A quién humilláis vos,
 señora, una deidad
 y toda la autoridad
 de madre del niño Dios? 1540

MARÍA A la dignidad divina
 del sacerdocio sagrado,
 que es un grado y un estado
 de excelencia peregrina,
 pues mi hijo representa 1545
 y su voz le hace bajar
 desde el cielo hasta el altar
 donde las almas sustenta.
 Al hombre que tiene poder
 de obrar estas maravillas 1550
 se ha de hablar de rodillas,
 Teodosio, no hay que perder.
 El ejemplo que habéis visto
 os basta, el alma lo note,
 y en hablando un sacerdote 1560
 haced cuenta, habláis a Cristo.

⁸⁵ *repiso*. Arrepentido (*Aut*).

Suena la música y vase, y el SACERDOTE, pecho por tierra, hasta adentro

CLÉRIGO	¿Quién, Señora, dejara de ir de rodillas tras vos?	
TEODOSIO	¡Ah, reina y madre de Dios! Aguarda, reina, aguarda, bastárame esta visión para que la alteza note del grado de un sacerdote con respeto y devoción. Una ley promulgaré que el que a caballo encontrare sacerdote, do le hallare se descubra y ponga en pie. Pues la madre del Dios rey alumbró mi corazón, y así su revelación satisfaré con mi ley.	1565 1570 1575

Vase y sale TITO, BANDALIO y ARMÓNICA y TIRRENO vestidos al uso

TITO	Ahora si por aquel payo ⁸⁶ traje era un momarracho...	
TIRRENO	Padre.	
BANDALIO	¿Qué quieres mochacho?	1580
TIRRENO	Mucho me aprieta este sayo.	
BANDALIO	Calla, no fables sandeces que asmo ⁸⁷ que te fará pro.	
ARMÓNICA	Gracias a quien lo endonó. Guarda, mozo, no estropieces en la fabla de la lengua que non menguará por traje.	1585
TITO	Agora si sois linaje del príncipe.	
BANDALIO	Nada mengua.	
TITO	Aquesta es la real puerta donde asiste mi señor. Mas el mismo Emperador sale.	1590
TIRRENO	Padre.	

⁸⁶ *payo*. Campesino (*DRAE*). Tito parece estar burlándose del modo de vestir de los aldeanos.

⁸⁷ *asmo*. Juzco, creo (*Aut*).

BANDALIO	Los buenos pies endonad a los de vuesa nación, además a la ralea vuesa y a vueso gentío agasajad vueso tío que tanto veros desea.	1620 1625
ARMÓNICA	Y a vuesa hermana.	
BANDALIO	Bueno, no nos conoce priado. ⁹⁰ Él está desmemoriado.	
TIRRENO	A vueso primo Tirreno.	
TEODOSIO	Echad esa gente loca. ¿Qué parientes, cómo, adónde?	1630
ARMÓNICA	Esto seas, cela y asconde.	
TIRRENO	Dijelo yo.	
TITO	Punto en boca. Salid, vagamundos, fuera. ¿En mi seso estaba yo? Mal halla quien os vistió.	1635
TEODOSIO	¿Parientes de esa manera? No los conozco ni son de mi casa decendientes, ni mi sangre, ni parientes, ni aun pienso que mi nación.	1640
BANDALIO	Si fue caso, home sin fe, que este nombre osáis mirar, aunque me fagáis matar, que por la ropa finqué desconocido; y si topa el negar vueso linaje por desconocer el traje, ved, ea, el alma sin ropa.	1645
	<i>Desnúdase y queda en el traje antiguo</i>	
	Vedesme desnudo el pecho, desnudo a vueso sabor, mas vestido del favor que a vos, rey, quizá os ha fecho. Yo soy Bandalio, no os cuadre porque grave daño os veis	1650 1655

⁹⁰ *prido*. Presto, al punto (*Aut*).

a vueso tío neguéis,
hermano de buen padre;
que buena cepa cubriéades,
que más manso no fablárades,
que algo de pro me endonárades, 1660
que no me desconociéades.

Sin vos pasaremos. Vamos,
mujer y fijo de tierra,
que tan poca ley encierra
do nusco⁹¹ mucha esperamos. 1665

Solo hoy esta palabra
que hablo en juicio ante vos,
y mi boca para vos
non esperéis jamás se abra.

Non vine a rendir los cuellos 1670
para que nos fagáis reyes,
sino a que sepan los reyes
que nos supimos facellos.

Quedaos, home, y voyme yo,
no os desandezca⁹² la honra, 1675
que esta púrpura que os honra
este sayal la endonó.

Hacen que se quieren ir

TEODOSIO Volved, que habéis satisfecho
pecho y sangre lo que labras,
que esas hidalgas palabras 1680
muestra que es mío ese pecho.

Tío Bandalio, mi primo,
Armónica, tía mía,
jamás os desconocía.
En lo que valgo os estimo, 1685
precio la virtud que dio
mérito para este honor.

BANDALIO Sobrino.

TEODOSIO Tío y señor.

TIRRENO Efeto dijelo yo.

TEODOSIO Vamos adonde habléis 1690
mi mujer e hijos.

⁹¹ nusco. Nosotros. Voz antigua (*Aut*).

⁹² desandezca. Así en el manuscrito. No hemos encontrado documentado este término.

BANDALIO

Vamos,
que por solo eso fincamos
bozal no nos endonéis.

Vanse y sale san AMBROSIO y sus CLÉRIGOS y el SECRETARIO

SECRETARIO

Esto pasa, ya han pasado
de siete a mil los que han muerto,
es tan grande el desconcierto
que al pueblo [ha] escandalizado.

1695

¡Tanta mujer inocente
y tanto niño inculpable!

SAN AMBROSIO

Infortunidad notable,
castigo y juicio inclemente,
inhumano corazón,
no de emperador cristiano.
Que está excomulgado es llano,
cairale la excomunión.

1700

1705

SECRETARIO

¿Qué lloráis, señor?

SAN AMBROSIO

El cruel

hecho y las muertes crueles,
no comunique con fieles
quien hizo hecho de infiel.

Quiero entrarme a decir misa
y a llorar por su inclemencia,
y a hacer por él penitencia.

1710

Sale TITO, capitán

TITO

El Emperador te avisa
que viene a oír misa con gente
de su sangre y que desea
que tu misa se oiga y vea.

1715

SAN AMBROSIO

Respondelde abiertamente
que no entre un descomulgado
en la iglesia de Dios santa,
que si a Dios su ley quebranta,
verá su templo cerrado.

1720

TITO

Entra ya, ¿no le véis?

SAN AMBROSIO

Puedo

morir aquí entre los dos,
mas por el amor de Dios,
pierdo la vida y el miedo.

1725

Sale el EMPERADOR con sus parientes y acompañamiento y dice el santo

	¿Dónde entras? ¿Sabes do vas, dónde entras o adónde vienes?	
TEODOSIO	Ambrosio, ¿qué me detienes?	
SAN AMBROSIO	Si ansí vienes, tente atrás, no manches el lugar santo, impoluto e inviolable con tu fealdad notable.	1730
TEODOSIO	Ya de ti, Ambrosio, me espanto. ¿Es acaso el desconcierto de que el pueblo y gente vil yo mandé matar dos mil, y ellos siete mil han muerto?	1735
SAN AMBROSIO	Pésame de corazón de haber sido tan cruel. Obedece, si eres fiel, Teodosio a la excomuni3n, asc3ndete a la presencia de la justicia del cielo que sea puesto el rojo velo. Haz, Teodoro, penitencia. En nombre del gran vicario de Cristo, que a mí lo deja, pues tú al fin eres su oveja, yo su tiniente ordinario. Haz penitencia y después se te abrirá este camino que no habrá oficio divino en tanto que tú aquí estés. Está Dios muy ofendido y es notable desacato entrarte así sin recato al lugar donde es servido. Haz penitencia y concierta el descuento del castigo porque para su enemigo no tiene la Iglesia puerta.	1740 1745 1750 1755 1760

Vase el santo y va TITO a querer abrir las puertas

TITO ¿Viose mayor saña? Apelo

	que veo a mi hijo amado clamando perdón, piedad, puesto en cruz su majestad por quien tanto le ha costado.	
	Perdón pide, creed vos, Ambrosio, que me convida a otorgallo a quien lo pida porque es oficio de Dios.	1800
	Sus ojos son mar de llanto y de ellos lágrimas brotan, la cuerda con que se azota hiere en mi oído otro tanto.	1805
SAN AMBROSIO	No digo yo con rigor, Señor, que de eso no trato, mas donde hay tal desacato haya castigo, Señor.	1810
	No me hagáis su pastor, o dejad vuelva por vos.	
CRISTO	Ambrosio, soy hombre y Dios, Con mis hombres más amor.	1815
	Bien es que las culpas notes y se castigue el culpado, con rigor quede azotado, sella ⁹⁴ perdonar azotes;	
	y si esto se os hace a vos duro, Ambrosio, en este suelo, subios a ser Dios al cielo: seré yo Ambrosio, vos Dios.	1820
	Y en teniendo este lugar donde todo enojo calma, se os hará piezas el alma, Ambrosio, por perdonar.	1825
	Id al oficio. Admití en la iglesia ya a Teodosio.	
SAN AMBROSIO	Enseñad a vuestro Ambrosio ¿porqué mereció ese sí por do tanto bien ganó?	1830
CRISTO	Por católico cristiano, porque el error arriano de ese imperio desterró, y porque, justo lo notes,	1835

⁹⁴ *sella*. concluye (*Aut*).

mereció esta penitencia
por la ley que en obediencia
hizo de mis sacerdotes,
absuévele y dale luz 1840
por las razones propuestas,
que sus culpas tomo a cuestras
por eso sobre esta cruz.

Suena la música y tapan el trono y dice el santo

SAN AMBROSIO Visión rica, oh extremo y bello
rostro del inmenso Dios, 1845
dichoso Teodosio vos.
Ea, Ambrosio, id a absolbello.

*Vase y sale el EMPERADOR descalzo y de penitencia, y los CRIADOS con los vestidos con
que andaba. Dice el SECRETARIO*

SECRETARIO Vuelve a vestirte, no asombres
los hombres con lo que hicieres,
puesto, señor, que hombre eres, 1850
no eres como otros hombres.

Eres príncipe y señor
eres mago del suelo.

TEODOSIO ¿Perderé por eso el cielo
o le gana[ré] mejor? 1855

Debo pedir más clemencia
porque menos me disculpa;
y así do hubiere más culpa,
ha de haber más penitencia.

David penas tomó fuertes 1860
por una muerte en misterio
de un cometido adulterio,
mas yo por siete mil muertes

pequé, mi Señor, pequé.
Ya me confunde mi error. 1865

*Peccavi. Pequé, Señor.
In coelum et coram te.*⁹⁵

¡Qué importa el poder me sobre
si excomulgado estaré
y en misa entrar no podré 1870

⁹⁵ *Peccavi in coelum et coram te. Pequé contra Dios y contra ti (Lucas 15: 18).*

y entrará un vasallo pobre!

Sale SAN AMBROSIO y absuélvele y llévale de la mano a comulgar

SAN AMBROSIO	Ya, Teodosio, que es razón por la hecha penitencia, usando Dios de clemencia, queda por mi absolución.	1875
	En nombre de padre e hijo y del Espíritu Santo. Vuelve el penitente llanto en alegre regucijo, con que hagas una ley en que al príncipe se advierte que cuando condene a muerte a cualquier culpado el rey antes de la ejecución pasen treinta días.	1880
TEODOSIO	Huyo de mi saña, hoy la instituyo.	1885
SAN AMBROSIO	Pues entra a la comunión.	

Vanse y sale GALA muy triste y vestida de luto

GALA	De la aspereza me espanto de mi marido querido, que no tengo en él marido, sino ejemplo de un gran santo. Su salud temo en virtud de su notable abstinencia y su grande penitencia, tanta es su solicitud.	1890 1895
------	---	------------------

Sale BANDALIO, viejo

BANDALIO	Señora, un caso te llama notable.	
GALA	Extraño dolor, ¿y qué es?	
BANDALIO	Que el Emperador, mi sobrino, está en la cama.	
GALA	¿Indispuesto?	
BANDALIO	De improviso	1900

GALA	un mal notable le ha dado. Su penitencia ha ganado lo que su abstinencia quiso. Señor de mi corazón, voy a servirlo, adoralle.	1905
BANDALIO	Mejor dirás a enterralle. Recibió la comunión del viático divino, inconciliole Ambrosio, y el católico Teodosio cuando de la iglesia vino. Luego en los brazos del santo dio el alma a quien la crió y deste mundo pasó causando al imperio espanto.	1910 1915
GALA	Lutos voy a prevenir para los príncipes dos. Iremos juntos los dos que estoy ya para morir.	

*Entranse todos. Saldrá un [en]terramiento con mucha orden y salgan todos los que
hubiere en el vestuario. Saldrán los parientes vestidos de luto y el ARZOBISPO de Milán.
Detrás de todos irá un criado; en una fuente el testamento con un tafetán*

SAN AMBROSIO	Vuestras altezas no sientan tal muerte porque es milagro cual de un santo la consagro y de un padre santo cuentan. Leamos el testamento, que yo cual su confesor supe que el Emperador hizo en vida a su contento.	1920 1925
--------------	---	--------------

Toma EL ARZOBISPO el testamento y bésale y leele

In dei nomine amen.

Yo, Teodoro, por la divina misericordia indigno emperador de los imperios de Oriente y Poniente mando el alma al santo que la crió al cuerpo pompa y majestad a la tierra como morada., y a quien me ha ofendido perdono. A mi mujer encargo la tutela de mis hijos Arcadio y Honorio y a ellos la de mi alma. Arcadio haya la parte del imperio de Oriente, Honorio el Poniente. Mas sobre todo heredan mis queridos hijos la defensa de la santa fe católica en que confieso que muero.

El emperador Teodosio.

SAN AMBROSIO	Los lutos están aquí, vístanse vuestras altezas.	
ARCADIO	Culpo vuestras agudezas cuando yo luto pedí. Aquí mi padre no ha muerto, pasó de esta a la otra vida su alma de esta ofendida. Esto tengo por más cierto.	1930 1935
	A quien muere bien le cuadre enlutarse. A ese le llama hoy luto. Ganó la fama de mi vivo y muerto padre, ciñe guirnalda su alma. Por el bien que hizo de fruto a mis vasallos dad fruto, y a mí una corona y palma.	1940
HONORIO	Y otra a mí y alegre canto le entierren en regucijos.	1945
SAN AMBROSIO	Razones al fin de hijos de un padre y príncipe santo, probados en su crisol ya el entierro nos convida y el fin de comedia y vida del <i>Católico español</i> .	1950
FIN		
	Salió a su esfera la llama, ⁹⁶ bajó la pompa a su centro, que como hijos del aire ambos aspiran un viento. Así tu padre acabó, así queda el mundo, y quedó. Tú sin padre y lastimado, y estos villanos contentos. Constantinopla te escribe. Esto contiene este pliego, esto ha sucedido agora,	1955 1960

⁹⁶ Versos añadidos al final de la comedia precedidos de una advertencia del copista en la que dice: «ojo».

y esto vido Felisberto.⁹⁷

**COMEDIA DE SAN ISIDRO LABRADOR DE MADRID Y VICTORIA DE LAS
NAVAS DE TOLOSA POR EL REY DON ALFONSO**

COMPUESTA POR LOPE DE VEGA

FIGURAS SIGUIENTES

TENORIO, pastor	UN ALCAIDE DE MALAGÓN
REMARDO, pastor	ZELIMO, moro
PERIARDO, viejo	MULEY, alcaide de Alarcos
RODERICO, viejo	ZINAYA, mora
MARINA, vieja	EL REY MAHOMAD
CASIDA, mujer de Remardo	DOS O TRES MOROS suyos
UN ESCUDERO SUYO	OTRO MORO
SAN ISIDRO	OTRO MORO
TORIBIA, su mujer	EL DUQUE TEOBALDO DE NARBONA
UN NIÑO, hijo suyo	DOS CRIADOS
UN POBRE	UN ALCALDE de hijos de algo
OTRO POBRE ciego	UN ESCRIBANO
DOS MUCHACHOS	DOS REGIDORES de Madrid
RUFO, cobrador	UN ALGUACIL
FULGENCIO, viejo	UN SACRISTÁN de San Andrés
ISIDRO, molinero	DOS AZADONEROS
DAMÓN, pastor	UN NIÑO
PASCUAL, pastor	CUATRO LABRADORES
ANTÓN, PASTOR	EL REY DON ALFONSO
DOS NIÑOS labradores	IÑÁÑEZ, su criado
UN DEMONIO	JUAN PASCUAL, su criado
DINGUINDANGA, de donaire	LEONES, su criado
Y MOJICÓN, simple	UN SECRETARIO
UN SACRISTÁN	

⁹⁷ Enigmático personaje que se menciona varias veces durante la comedia. No figura en la lista de personajes.

PRIMERA JORNADA

Salen TENORIO, pastor, tirando del sayo a REMARDO, pastor

TENORIO	A pesar del disconcierto y desigual desposorio no se hará tal, por cierto.	1
REMARDO	¿Qué puedo hacer, Tenorio, si me ves de amores muerto?	5
	Calma a tus pesares, calma, que tu enojo te desalma. ¿Qué sirve para tu ensayo que tú me tires del sayo si acá me tiran del alma?	10
	Yo conozco tu amistad y que a tu pasión esfuerza mi provecho y tu bondad, pero no hay llevar por fuerza las cosas de voluntad.	15
	Está del cielo; ha de ser hoy Casida mi mujer. Casida tan bien parece a mis ojos que parece tu contrario parecer.	20
TENORIO	¿Al fin resuélveste en dalla la mano y alma tras ella?	
REMARDO	Es su gusto, he de agradalle.	
TENORIO	Llevarás una doncella de bravo linaje y talle;	25
	sangre y linaje de godos, aturidad y hermosura, guardada por varios modos, cosa quizá por ventura, que no lo ha en cas de todos.	30
	Mujer de tan alto estado, que no solo en el estrado vuela sin límite y tasa, atonta mujer la casa, si no el barrio y vecindario.	35
	¡Ah, pobre Remardo, aplicó la hiedra al chapado robre!	
REMARDO	¿Lloras?	
TENORIO	Lloro. Certifico	

	que te considero pobre, habiendo sido muy rico.	40
REMARDO	Casi estoy por ofenderme de ti. Con ser tan amigo, ¿ahora quiebras de valerme del buen deseo que sigo? ¿Quieres atrás devolverme? ¿Vuélvole yo u le adelanto? De ti, Tenorio, me espanto, que así mi perdición creas, pues tanto mi bien deseas, y aquí ves que gano tanto.	45 50
	¿Qué hago o qué hace amor? ¡Huyo de él! ¿En qué me valgo? Sino que por su favor merezco una hija de algo, siendo un llano labrador.	55
	Trocar la reja y arado en aquel mimbre dorado que poner podré a mi puerta, ¿tanto al alma desconcierta que tanto te has enojado?	60
TENORIO	Ves que llevo una doncella que de calzarla yo a ella no merezco, ¿hay que argüir? ¿Cuántas veces has de oír eso de su boca de ella?	65
	¿Y cuántas, si el desposorio se hace como es notorio que se hará, yo le mando que no has de juzgar por blando lo que halla duro Tenorio?	70
	No culpes, si te aconseja tu amigo el dulce resguardo, que nos dice la conseja que «cada oveja, Remardo, está bien con su pareja.»	75
	Si con tu igual te casaras, pues ciento en Madrid hallaras, compañera para el gusto y esclavo para el disgusto en tu pareja llevaras.	80
	Mas si quieres engreír	

	tu gasto no hay que decir. Hacienda y gusto perezca, pues vas no a quien te obedezca, sino a quien tú has de servir.	85
	Si después te arrepintieras, súfrelo, pues tú lo quieres. Más veces se ha de hacer lo que manda tu mujer que no lo que tú quisieras.	90
	El corazón se me abrasa que del alma eres la prenda. Quedemos, que amistad pasa. Siento que por tu hacienda metas ruido en tu casa.	95
REMARDO	Si el engaño que te adula sus gustos cual yo acumula, juzgarlos has diferentes. Paso, que son los parientes de Casida. Disimula.	100

Entran PERIARDO y RODORICO, viejos, y MARINA, vieja, madre de la novia, tocada, con papos,⁹⁸ y criados que ponen sillas y estrados⁹⁹

PERIARDO	Pues, Remardo, ¿qué hacéis? ¿Es que ya aguardáis?	
REMARDO	Aguardo, señores, a que os juntéis.	
MARINA	Siéntese, hijo Remardo.	
REMARDO	Basta que vos lo mandéis.	105
PERIARDO	Señor Roderico, haced de modo que concluyamos el negocio. Proponed para lo que nos juntamos.	
REMARDO	Proponga vuestra merced.	110
MARINA	Señor Periardo, es justo respetar vuestra presencia.	
PERIARDO	No me deis ese disgusto.	
RODERICO	No propondré en mi conciencia.	
PERIARDO	Al fin haré vuestro gusto.	115

⁹⁸ *papos*. Tocados que usaban las mujeres caracterizados por unos huecos o bollos que cubrían las orejas (Aut).

⁹⁹ *estrado*. Conjunto de alhajas que sirve para cubrir y adornar el lugar o piezas en que se sientan las señoras para recibir las visitas (Aut).

	Siendo, señores, servido Dios, primeramente es a lo que habemos venido a dar, cual todos sabéis, a mi sobrina marido.	120
	Y aunque diciendo verdad pudiera, por calidad, emparentar con el rey mismo sin tocar la ley de sangre y de majestad.	125
	Marina, su viuda madre, mi prima, que está presente, viendo que le faltó el padre, quiere buscar un pariente y yerno tal cual le cuadre.	130
	Y pues no busca resguardo de linaje más gallardo, sino un mozo virtuoso de nada menesterozo, tal cual vemos que es Remardo, como el labrar sustituya en otra solicitud, queremos que se concluya, pues es tanta su virtud como la hacienda suya.	135 140
	El dar y tomar se ataje, y en lo que resta trabaje. ¿Quién mejor que yo lo entienda? Pues él no busca hacienda y ella no busca linaje.	145
MARINA	¿Hay más que decir, Marina? Si mi hijo ¹⁰⁰ determina que sea todo, está llano.	
REMARDO	Aquí está el alma y la mano.	
PERIARDO	Yo la doy por mi sobrina.	150

Danse las manos PERIARDO y REMARDO, y abraza MARINA a REMARDO

MARINA	Ya abrazo mi nuevo hijo.	
TENORIO	(¡Qué negra satisfacción, pues otro nombre no dijo!)	<i>[Aparte]</i>

¹⁰⁰ Se refiere a su futuro yerno. La intervención inmediata de Remardo apunta a que Marina alude a él.

MARINA	Sal, muchacha, que es razón, pues es tuyo el regucijo.	155
PERIARDO	Salga mi sobrina.	
RODERICO	Salga.	
	Lleváis mujer bien hidalga.	
MARINA	¡Sal!, que de ello el salir siente, pues de todo está inocente la pobre. Ansí Dios me valga.	160
	¡Sal, muchacha! ¿Es de mujeres, faltando sus menesteres, tener rostro vergonzoso? ¡Sal, que a ver sales tu esposo! ¡Sal, hija, como estuvieres!	165

*Sale CASIDA muy compuesta con un escudero y una criada que le tray la falda.
Hácenle todos acatamiento. REMARDO está muy turbado*

PERIARDO	Sobrina, sea para bien el marido que os damos, que en verdad que hombre es de bien, no menos de él esperamos.	
RODERICO	Gocéislo, señora.	
MARINA	Amén.	170
REMARDO	(Tenorio, ¿qué me fastidias? ¿La gloria que ves no envidias y lo que mi gasto espera?)	<i>[Aparte]</i>
TENORIO	(Calla, que no ves la fiera con que dentro el alma lidias.	<i>[Aparte]</i> 175
	Amainarán los penachos cuando el amor te persiga y te lloren los muchachos. Tú llorarás por la miga, por los ajos y gazpachos;	180
	tú llorarás por la vida que ahora en poco es tenida. Pasará aquel parecer, quedarás con la mujer la hermosura perdida.	185
	Ya, ya es hecho, no hay repulsa; háblala, que para ti está guardada y compuesta.)	

Abraza REMARDO a CASIDA, quitándose la montera, y lloran todos

REMARDO	¡Turbado de verme ansí!	
PERIARDO	¿Al fin la primera es esta?	190
	¡Buena es para necesidad!	
	A vuestra esposa abrazad porque todo se concluya.	
	Y vos, prima, pues es suya, sin lágrimas se la dad.	195
MARINA	Mirad cómo hombre honrado, que la lumbre de mis ojos, os doy.	
PERIARDO	Vos, afeminado, ¿lloráis con vuestros antojos?	
ESCUDERO	Hémosla todos criado.	200
MARINA	Entrad, hijos, yo os bendigo.	
PERIARDO	Y yo el regucijo sigo que dentro del alma encierro.	
TENORIO	(Y yo lloraré el destierro de tu libertad, amigo.)	[Aparte] 205

Entran todos en orden: los novios de la mano, MARINA echando las bendiciones, y sale Isidro con unas berzas y un haz de leña y una azada, y TORIBIA, su mujer, con un niño en brazos

ISIDRO	Ha sido poco el jornal, y así, amiga, os doy mi fe, que con el gasto llegué adonde llegó el caudal.	
	Es sábado, ya cual veis.	210
	Mañana, y sin pesadumbre, verles heis, como es costumbre, a los pobres que podéis.	
	Porque la virtud no tuerza su olla, que acudirán	215
	por carne. ¿Perdonarán? Pero bueno es caldo y berza; pan hay poco, partiremos, porque Dios parta con nos cuando partamos yo y vos	220
	a gozar lo que creemos.	
TORIBIA	En mal hora no miráis, Isidro, lo que hacéis para que a pobres lo deis	

	y a nosotros lo quitáis.	225
	Si lo que habéis trabajado la semana entera a pro, que el sudor vuestro os costó, no lo enduráis ¹⁰¹ , ¡mal pecado para tener el disanto ¹⁰² qué comer! ¡Pobre de mí! ¿Qué habremos de hacer así? ¿Ganar poco y gastar tanto?	230
ISIDRO TORIBIA	Caridad, pues, se ha de ver. No tenéis que prodigar; caridad es sustentar vuestros hijos y mujer. Por mí, por ver vuestro gusto, ayunaré para dallo, mas ¿cómo hemos de quitallo a deste niño? ¡Que no es justo! ¿Morirá de hambre, pues este inocente? ¿Es razón? ¡Que partirá su ración también con probes! Andrés, ¡ah, chiquillo!, si sois vos mi hijo, en esto he de vello, en que consintáis en ello. ¿Dais vuesa parte por Dios?	235
ISIDRO	Padre, vuesa voluntad se haga, que yo también del pedazo que me den, quiero que deis la mitad. A las tripas pondré tasa porque no la pongáis vos en dar a probes por Dios, que es honra de vuesa casa.	240
NIÑO		245
		250
		255
	<i>Abrázale llorando</i>	
ISIDRO	Avergüéncese tu madre, hijo, de que en ti aproveche, con no mamallo en la leche, heredallo de tu padre.	260

¹⁰¹ *endurar*. Guardar, vivir con economía (*Aut*).

¹⁰² *disanto*. Día de fiesta religiosa (*DRAE*).

Conozco que es el crisol
 este do mi amor te prueba,
 como el águila que aprueba
 su hijo al rayo del sol. 265

De que imitaras confío
 a quien te dio esa bondad.
 Basta tener caridad
 para creer que eres mío.

Entra TENORIO

TENORIO	Guardeos Dios, hombre de bien.	270
ISIDRO	Venga Dios en su favor. El posadero ¹⁰³ al señor luego al momento le den. Mira por ahí, Toribia.	
TORIBIA	Tengo el muchacho.	
ISIDRO	¡Mostrad!	275
	En cosas de caridad no os mostréis, amiga, tibia.	
TENORIO	Dejad, que así me estaré, que vuestro donaire escucho.	
ISIDRO	Señor, si ha de hablar mucho, cansarse ha de estar en pie.	280
	Que mande su mercé aguardo. ¹⁰⁴	
TENORIO	Cubríos.	
ISIDRO	No es de importancia, con los buenos es ganancia.	
TENORIO	Bien, ¿conocéis a Remardo?	285
ISIDRO	Como a mí. El que a los andenes vive, aquí de san Andrés. ¹⁰⁵ Dele de su gracia pues Dios que le dio de sus bienes.	
TENORIO	Ese es un amigo mío, tanto que es otro yo, y el pobreto se casó, llevado de su albedrío, con una honrada doncella, la hija de Perión.	290
		295

¹⁰³ *posadero*. Especie de asiento cilíndrico de unos cuatro decímetros de alto (*DRAE*).

¹⁰⁴ En el manuscrito *que me mande su mercé* aguardo. Enmendamos para corregir la hipermetría del verso.

¹⁰⁵ *San Andrés*. Parroquia de san Andrés. Se ignora su fundación, siendo la primera noticia que existe el haber sido enterrado en su cementerio san Isidro Labrador hacia 1130 (*Dicc. Geo.*).

ISIDRO	Deles Dios su bendición.	
TORIBIA	Negro de honrada que es ella, ¹⁰⁶ pues ¿cómo con labrador? ¡A verla su padre así...!	
ISIDRO	¿Quién os mete a vos, decí, en los juicios del Señor?	300
	Trata de vuestos cuidados.	
TENORIO	Él engañado ha sido, pues entra a ser consumido.	
ISIDRO	Hágalos Dios bien casados.	305
TENORIO	Como es gente ventolera, ¹⁰⁷ desvanecida en extremos, que por esto un mal fin temo, fue la condición primera que, aun en su propia hacienda, no ha de trabajar Remardo, sino pasear gallardo. ¡Que la entregue a quien lo entienda!	310
TORIBIA	Pues ¿para qué se casó con labrador, si es tan loca?	315
ISIDRO	¡Calla en buenhora la boca! Dios sabe lo que ordenó.	
TORIBIA	Ya determinará a dalle.	
ISIDRO	¡Por amor de Dios, callá!	
NIÑO	Padre, con todo saldrá si no es con hacer que calle.	320
TENORIO	Quiere, pues, un labrador con quien pueda descuidar, porque le quiere entregar los bueyes y la labor.	325
	Y yo, que noticia tengo, de vos que de la labranza os puede hacer confianza a que vais a hablarle vengo, que a todos nos está bien, si bien lo miráis los dos: a él que os la entregue a vos, y a vos que su pan os den.	330
	Él estará descuidado con que vos le descuidéis,	335

¹⁰⁶ *Negro de honrada que es ella.* Toribia ironiza sobre la condición humilde de Remardo en contraposición a la hidalguía de su nueva esposa.

¹⁰⁷ *ventolera.* Vanidad, jactancia y soberbia (*Aut.*)

	y vos al cabo saldréis, Isidro, no desmedrado.	
ISIDRO	Gracias se den al que tiene cuidado del avecilla, que no siembre, siega o trilla; esto de su mano viene.	340
	Hemos de ir luego a hablalle.	
TENORIO	Luego.	
ISIDRO	En buenhora, vamos.	
TORIBIA	¿No será bien que sepamos primero lo que han de dalle?, que buena es claridad entre hijos y entre padres.	345
TENORIO	¡Que todos somos compadres!	
ISIDRO	¡Por amor de Dios, callad!	
TENORIO	Allá se hará mejor.	350
ISIDRO	Que no habrá que concertar. Cristiano es, no ha de gustar de alzarse con mi sudor.	

Vanse, y sale REMARDO solo con la capa y gorra triste

REMARDO	Estrecha cuera, capa corta, gorra levantada con plumas para el cielo, zapato y calza todo terciopelo, jubón de tela de algodón y borra; dorada espada que la vida ahorra. ¡Ah, quién os mirara sin mirar al suelo! Guantes oliendo a almizcle. Todos anzuelo para la gente como yo modorra. ¹⁰⁸	355
	Verdugado, ¹⁰⁹ copete, ¹¹⁰ estrado, negra, ¹¹¹ afeite, don, melindre, lengua flaca, infierno al alma y cuerpo por mil modos, monjiles tocas, mirlada ¹¹² suegra, prestado coche y mal pensada haca. ¹¹³ ¡Desengañado estoy de quien son todos!	360 365

¹⁰⁸ *modorra*. Ignorante (DRAE).

¹⁰⁹ *verdugado*. Vestidura que las mujeres usaban bajo de las basquiñas (Aut).

¹¹⁰ *copete*. Porción de pelo que se levanta encima de la frente por encima de lo demás (Aut).

¹¹¹ *negra*. Cierta tipo de espada (Aut).

¹¹² *mirlada*. Entonado, que afecta señoría en el rostro (Aut).

¹¹³ *haca*. Caballo pequeño (Aut).

Entra TENORIO

TENORIO	Ya dejo con vuestra suegra a Isidro, y verle hacer leyes a vuestra mujer en lo del arar, alegre.	370
	No me espanto yo, Remardo, que procuréis el resguardo que tan buena gente os dan, pues os truecan el gabán por hábito tan gallardo.	375
	Miraros es bendición. Pondré que queréis de grave, según en vos todo cabe, que os hable con petición. ¹¹⁴	380
	Menos desgaire y desdén. Las plumas que os han echado... El alma no habéis mudado, que es la que yo quise bien.	
REMARDO	Si es para martirizarme, Tenorio, llevar la burla a las veras de matarme, burla más, prosigue, burla, que fácil será acabarme.	385
TENORIO	Pues ¿qué tienes que te ofenda?	390
REMARDO	Bien es que a voces se entienda, pues ya el sufrimiento calma. ¡Cautiva en un día el alma y empeñada la hacienda!	
TENORIO	De lo que tu gusto ha sido, ¿posible es que te ha pesado?	400
REMARDO	Conozco lo que he perdido. ¡Una vez estoy casado y cien mil arrepentido!	
TENORIO	¿Posible es que no contenta esta cuera ¹¹⁵ que asienta en el jubón tan estrecha?	405
REMARDO	Esta cuera estrecha estrecha tanto el alma que revienta. Conozco que estuve ciego.	410

¹¹⁴ En el marco de burla en el que Tenorio interpela a Remardo, el término 'petición' apunta a las solicitud formal con la dirigirse a una persona de rango social superior.

¹¹⁵ *cuera*. Vestidura que se usaba en lo antiguo encima del jubón (*Aut*).

	Por suave al tacto pasa esta seda, no lo niego, pero dentro el alma abrasa como si fuera de fuego.	
	¿Qué es de mi traje primero? Aquella libertad quiero, sí; por sí todo notorio, no tanto engaño, Tenorio. ¡Consejo, amigo, que muero!	415
TENORIO	«Casi estoy para ofenderme. Ahora que ves valerme del buen deseo que sigo [...] ¿quieres atrás devolverme? ¿Vuélvole yo u le adelanto?	420
	De ti, Tenorio, me espanto, que así mi perdición creas, pues tanto mi bien deseas, y aquí ves que gano tanto.	425
	¿Qué hago o qué hace amor? ¿Huyo de él? ¿En qué me valgo? Sino que por su favor merezco una hija de algo, siendo un llano labrador.	430
	Trocar la reja y arado en aquel mimbre dorado que poner podré a mi puerta, ¿tanto al alma desconcierta que tanto te has enojado?» ¹¹⁶	435
	¡Ah, Remardo, lo que pierde la pasión, como con ella lo que es razón no concuerde! Ya no es tiempo de vencella, ni hay para qué se te acuerde.	440
	Ya te ca[sas]ste, ya plugo a tu gusto el dulce yugo que echaste a tu voluntad; ya, ya de tu libertad fuiste tu propio verdugo;	445
	ya con las alhajas caras,	450

¹¹⁶ En estos versos (419-439), Tenorio repite casi con total exactitud las palabras que Remardo había esgrimido para justificar su boda con Casida y su radical cambio de vida (vv. 41-60).

	posesiones diferentes que por tuyas siembras y aras, no quisiste por parientes unas gentes que mandarás, sino, por picar de bravo,	455
	entrar, en efeto, al cabo, en una tan alta prenda, do fuese esclava tu hacienda, y tu corazón esclavo. Cuando fue tiempo no fuera tu amigo si no intentara que esto no se concluyera. Ya se hizo, ya repara en que no es la ley primera.	460
	No seré ahora tu amigo si, siendo del bien testigo que perdiste por tu intento, que estés con el malcontento que tienes, no hago y digo.	465
	Aquí te inclinó tu estrella, seguiste tu inclinación sin hacer fuerza a vencella. Paciencia y con bendición sufrí maldiciones de ella.	470
	Ya esfuerza en lo que te empleas, si vivir en paz deseas. Comprar por remedio hallo antojos, sean de caballo, porque aunque veas no veas, porque no viendo ni oyendo criada y mujer se alegra. Aconsejo lo que entiendo.	475
REMARDO	Paso, que sale mi suegra.	480
<i>Entra MARINA, suegra</i>		
TENORIO	(Vivirás, pero muriendo.)	[Aparte] 485
MARINA	Es el criado a pedir de boca. Salgo contenta de cómo os ha de servir.	
REMARDO	Plega a Dios después no mienta.	
MARINA	No hará, no hay que decir.	490
TENORIO	Sin dobles ni sin malicia	

	para nuestra devoción un poquillo más que demos.	
TORIBIA	Vos muy contento venís; pues a mí me parecía que era poco cada día daros diez maravedís y de comer, y no seis y dos hogazas.	530
ISIDRO	Calla, que bien concertado está. Vos, Toribia, no penséis que el amo se halló en la calle el dinero. La soldada ¹¹⁹ será la más bien pagada que en todo Madrid se halle.	535
	Para cuenta me dio luego maravedís veintidós; ruegos, por amor de Dios, mirad por quien os lo ruego, que con dos blancas darán de carnero una cabeza.	540
	Ved, Toribia, que se cueza y, pues hay abondo ¹²⁰ pan, aunque un poco se detengan, cocelda si es que os agrada porque hallen mejorada la limosna cuando vengan.	545
		550
	<i>Llama a la puerta un PROBE soberbio</i>	
POBRE	¿Quién está en su casa?	
TORIBIA	¿Quién	
	llama tan apriesa?	
POBRE	Es	555
	uno de los pobres.	
ISIDRO	Pues	
	entrad acá, hombre de bien.	
POBRE	Dios esté en su compañía. ¿No se da lo acostumbrado? Porque ya las diez han dado.	560

¹¹⁹ *soldada*. Estipendio y paga que se da al criado que sirve (*Aut*).

¹²⁰ *abondo*. Abundancia, copia (*Aut*).

ISIDRO	Antes, amigo, querría, si no es que se os hace tarde, que os guisen algo mejor que suelen.	
POBRE	¿Algún traidor que a que lo guisen aguarde?	565
	Deme en dineros la parte que me cabe, o no detenga aquí la gente que venga, que más pierdo en otra parte.	
TORIBIA	Hermano, esto es voluntad de mi marido, por Dios os la da. Es pobre cual vos; si lo queréis, aguardad o andad con Dios.	570
POBRE	¿Quién la mete en esto a la mujer? ¡Calle! Si no obligárame a dalle.	575
ISIDRO	Mirad que es bien se respete a los pobres del Señor.	
POBRE	¡Juro a Dios!	
ISIDRO	Amigo, no juréis.	
POBRE	Tengo en un higo vuestra limosna y favor.	580
ISIDRO	Vos callad, amigo.	
POBRE	Tú callá, que vos han visto.	

Vase a salir y entra una POBRE y un CIEGO

ISIDRO	¡Ah, pobre de Jesucristo!	
POBRE	¡Ah, rico de Belcebú!	585
MUJER	¿Hanla ya dado?	
CIEGO	Es ya tarde, ¿no hay berza, nabo, cebolla?	
POBRE	Ahora ponen la olla. ¿Algún traidor que la aguarde?	
MUJER	¡Denla hoy en dinero!	
CIEGO	¿Den?	590
MUJER	Dinero, ciego, dinero.	
ISIDRO	Los dineros darles quiero.	
TORIBIA	Eso no me está a mí bien.	

ISIDRO	Está a los pobres de Dios, que a su Señor representan, y con esto se contentan.	595
TORIBIA	¡Hombre loco! ¿Estáis en vos? ¿Lo que sudáis todo el año dais en una hora? ¡Decí!	
ISIDRO	Tomad, amigos, vení, y pidoos perdón del daño, si es que os he ofendido en algo. Y el sábado estará a punto todo aderezado junto.	600
POBRE	Vamos en cas del hidalgo.	605

Vanse los POBRES y llora TORIBIA

ISIDRO	Vayan donde más les den, y yo voy, porque imagino que aguardan los del molino; porque aguardando no estén, Toribia, a Dios, que el jumento quedó cargado y querría ir con buena compañía. Pena os da lo que es contento, no os dé pena dar, por Dios. Quedá en paz, yo vendré cedo. ¹²¹	610 615
--------	---	--

Vase

TORIBIA	¡Qué poco acordarme puedo de gustos que me dais vos! Desde el día que en su casa entré, no le he visto hacer sino lo que hoy y ayer. Esto todo el año pasa. Trabajar, que algunos robres o encinas no lo llevaran, y los frutos de ello paran en dar lo que ganó a probes.	620 625
---------	---	--

Entran dos MUCHACHOS corriendo

¹²¹ cedo. Al instante (Aut).

MUCHACHO 1° ¡Tía, su niño ha caído
en el pozo!

MUCHACHO 2° Este li¹²² dio
con el pie.

MUCHACHO 1° Mentís, que yo
no llegué. Vos habéis sido
quien dejó el niño caer. 630

TORIBIA ¿Qué decís, niños, [decí]?¹²³

MUCHACHO 1° ¡A fe que yo no le di!
[...]

MUCHACHO 2° ¡Este fue!

TORIBIA ¡Mi hijo! ¡En el pozo,
señores, todo mi gozo! 635
[...]
¡Desventurada! ¡En el pozo!,
¡hijo mío, malogrado!
¡Ay, hijo del alma mía,
todo mi bien y alegría! 640
¿Qué hará su padre? ¡Cuitado,
hijo de mi corazón!

Éntranse, mesando y llorando

MUCHACHO 1° ¡Huye, Pablo, pese a san!
Echástele. Ahorcarte han,
como hacen a un ladrón. 645

*Huyen los muchachos, y suena adentro ruido. Dice esto un labrador llamado
RUFO, y ESIDRO, como que van al molino*

RUFO ¿Vais al molino? Aguardá.

ISIDRO Daos priesa.

RUFO ¡Hao!

ISIDRO ¡Hao!

RUFO No os alcanzaré yo. ¡Hao!

ISIDRO ¡Hao!

RUFO ¡Hao, hao! Decí, ¿va
delante alguien?

ISIDRO Ahí 650
delante va un carro al río.

¹²² *li*. Así en el manuscrito. Podría tratarse de un rasgo de oralidad.

¹²³ Verso hipométrico. Enmendamos para restituir el cómputo silábico y la rima.

LISIDO si os descuidastes acaso. 715
 FULGENCIO Gente viene, hablad paso.
 ¡Venga el diablo, arreá ya!
 Truje dos anegas, llevo
 tres medias aún no de harina
 y está buena la mohína,¹²⁷ 720
 porque lo pruebo y repruebo.

Sale RUFO

RUFO Buenas noches.
 LISIDO Bien vengáis.
 ¡Cansado venís, pardiez!
 RUFO Pongamos el carro en vez.
 Ea, Lisido, si mandáis... 725
 LISIDO ¿En cuál rueda?
 RUFO En la tercera.

Entra ISIDRO

ISIDRO Buenas noches, gente honrada.
 RUFO ¡Oh, bien vengáis, camarada!
 LISIDO ¿Qué traéis?
 RUFO Carga es entera
 sino que es tan de piedad 730
 el hombre que, soy testigo,
 él propio vertió del trigo
 en el campo la mitad.
 LISIDO ¿A quién?
 RUFO A los pajarillos
 que por él, ¡ay!, revenían, 735
 que diz que por Dios pedían,
 hambrientos, los probecillos.
 LISIDO Pues ¿que es loco?
 RUFO Debe ser;
 o tonto, no hay qué barrunte.
 ISIDRO ¿Dónde me decís que ayunte?¹²⁸ 740
 LISIDO Segundo habéis de moler.
 ISIDRO Sea así. A descargar voy.
 LISIDO Vamos a juntar el carro.

¹²⁷ *mohina*. Enojo y encono contra uno (*Aut*).

¹²⁸ *ayunte*. Junte, una (*Aut*).

Vanse todos y queda FULGENCIO

FULGENCIO	El mozo es gentil zamarro, ¹²⁹ de buena ventura soy.	745
	Tengo una mujer cruel que si falta solo un grano no me deja hueso sano. Yo juro por san Miguel que lo que el trigo ha mermado	750
	que lo ha de pagar la carga de este que tan bien lo carga, que a los pájaros lo ha dado. Los costales tengo allí, quiero mirar donde arrima;	755
	pues él en poco lo estima, rehenchiré ¹³⁰ para mí.	

Éntrase muy contento y sale el molinero solo

LISIDO	¿Con qué tengo de medrar, con mi oficio o beneficio, si siendo hurtar mi oficio no me precio de hurtar?	760
	El viejo con su probeza de su trigo echó alholva. ¹³¹ No estuvo el daño en la tolva ¹³² sino en la mano y la cueza, ¹³³	765
	que a buen seguro que dio de tributo un celemín. ¹³⁴ ¡Ah, viejo traidor y ruin, lo que lo sintió y sintió!	
	Deste gañán inocente, que a los pájaros lo da, por lo menos me dará un celemín, pues no siente.	770
	Quiero ir y, en viendo lo echado,	

¹²⁹ *zamarro*. Tosco, lerdo (*DRAE*).

¹³⁰ *rehenchiré*. Rellenaré (*DRAE*).

¹³¹ *alholva*. Planta hortense y también silvestre (*Aut*).

¹³² *tolva*. La caja que está colgada sobre la rueda del molino donde se echa el grano (*Aut*).

¹³³ *cueza*. Cierta medida de granos (*Aut*).

¹³⁴ *celemín*. Medida de granos, semillas y otras cosas que hace las duodécima parte de una fanega (*Aut*).

jugar con él al mohíno, 775
que anda picado el molino
y el molinero endiablado.

Entra, y sale ISIDRO con un rosario

ISIDRO Bien me puede perdonar
el molino y su cuidado,
que hoy he muy poco rezado 780
y he de acabar de rezar.

Dicen que hurtan aquí
el trigo, Señor; yo a vos
lo dejo por vos, mi Dios.
Vos lo guardaréis por mí. 785

El hacer yo este camino
todo será a vuestra cuenta,
y si Isidro os contenta,
pague el venir al molino.
Aquí está solo y secreto 790
para recogerme un poco.
Padre Nuestro, en cosas toco
que son del cielo, en efeto.

Sale corriendo el viejo a hacer el hurto y el molinero, y sacan trigo en las faldas y pensando que lo echan en sus costales, lo echan en los de los ángeles

FULGENCIO ¡Oh, qué rico trigo trae!
Quiérollo esconder aquí. 795

LISIDO ¡Oh, qué rico trigo, pesi a mí!
Como unos piñones cae.
Bien estará aquí escondido.¹³⁵

Andan entrando y saliendo apriesa con trigo

FULGENCIO Yo no sé qué se decía
el otro destotro mal, 800
porque, ¡pardiez!, que el costal
lleno hasta arriba venía.

LISIDO ¡Trae dos hanegas colmadas!
¿Dice estotro que vertió?
La mitad he hurtado yo, 805

¹³⁵ Verso suelto que quizá forma parte de una redondilla.

	¿Llevo por ventura el niño tierno algún león ligero o sierpe libia para mover así el amor materno, sino el hacedor suyo a la morada	865
	que, en su pro, vivamente le fue dada? ¿Vive el rapaz esclavo en Berbería, alquilado a jornal de algún tirano? ¿Navega en algún mar donde a porfía el navichuelo azota el mar insano?	870
	¿Trata en extraña tierra en granjería do el perderla y el perderse está en la mano, sino en su patria libre, en mar quieto, donde a Dios tiene el alma por objeto? Quizá no nos convino, que contemplo	875
	en Tobías y el ángel que le adiestra ¹⁴¹ otro dechado al vivo y otro ejemplo, desgracia al parecer como la nuestra. Templad el ansía, como veis, la templo. Y pues por aquí Dios, Toribia, muestra	880
	que no se sirve de que tengáis hijo, las lágrimas volved en regucijo. Ojalá, compañero en el trabajo. Si quisiédeses vos ahorrar de tierra por do el camino por do yo la atajo,	885
	para el deseo que mi alma encierra, dejando el torpe estilo y trato bajo en quien la voz del mundo en vano yerra la maridable habitación, pues basta, trocásemos en vida sola y casta. ¹⁴²	890
TORIBIA	Ya he visto el desengaño de esta vida, y del ejemplo vuestro espoleada, castidad tengo a Cristo prometida, si licencia por vos me fuere dada. La memoria del hijo ya perdida,	895
	la de la eterna gloria granjeada,	

¹⁴¹ Alude al *Libro de Tobías*, una narración edificante en la que Tobías es acompañado durante su viaje por el ángel Rafael, quien le aconseja, en primer lugar, que queme las entrañas de un pez para protegerse del peligro que entraña haberse casado con Sara, cuyos siete maridos anteriores han muerto por acción del demonio. En segundo lugar, Rafael pide a Tobías que unja los ojos de su padre ciego con la hiel del pez y así sanarlo (Haag y Van del Born, 1987: 1951-52). En el contexto del pasaje, la referencia a Tobías responde a la fe que el cristiano ha de tener en Dios, pues si a Tobías envió el ángel para protegerlo, a ellos también los proveerá de socorro.

¹⁴² No entendemos la sintaxis y el sentido cerrado de estos versos más allá de la proposición de Isidro a su mujer de cambiar la vida matrimonial que hasta ese momento han llevado por una en la que se rijan por la castidad.

trocada toda a vuestros pies me humillo
 porque no sé sin lágrimas decillo.
 Nuestra Señora es de la Cabeza¹⁴³
 que mi piadoso intento solicita. 900
 Allí, en la soledad y la aspereza,
 la piedad de Dios que es infinita,
 [...]
 [...]
 pienso sacrificar mi celo honesto, 905
 si vos hoy dais licencia para esto.

Abrázala llorando

ISIDRO Por esposa del cuerpo os he tenido,
 por hermana del alma ahora os quiero.
 Dios os llama, seguidle, que es servido
 que le sirváis, que veros santa espero. 910
 Si en mí está el dar licencia cual marido,
 os la otorgo y concedo por entero.
 Y el que os llama os ampare, pues el celo
 es de ganar mejor si da en el cielo.

Éntranse llorando, y sale MARINA, suegra de REMARDO, y un escudero. MARINA de camino a lo antiguo, y REMARDO deteniéndola, y CASIDA entra riñendo al marido

CASIDA ¡No para mí! ¡Santiguada! 915
 Concertelo yo, y veré
 después cómo pasaré¹⁴⁴
 al tratar de la soldada.
 Vos tenéis, señor, la culpa.
 ¿Andaros hecho holgazán 920
 y no ir a ver un gañán
 porque él con vos se disculpa?
 Tal marido, tal tibieza,
 tal descuido, ¿quién tal vio?
 Que no sé quién le metió 925
 a mi madre en la cabeza
 este negro casamiento.

¹⁴³ La mujer de Isidro fue santificada con el nombre de santa María de la Cabeza a causa de su cabeza relicario que los campesinos llevaban en procesión para conseguir que lloviera (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 131).

¹⁴⁴ *Concertelo yo... pasaré*. En el manuscrito *Concertelo yo, y yo sé / después cómo pasaré*. Enmendamos para favorecer el sentido de los versos.

MARINA	Pensé, hija, que era oro todo lo que hice. Lloro más de dos veces mi intento.	930
	¿Quién le vido de aquel arte y ver agora el que trae? ¡Un descuido! Se le cae cada cuarto por su parte.	
	¿Qué hay de aquí a la Magdalena?, ¹⁴⁵ ¿una legua? Andá allá, pues, que yo con mis flacos pies lo andaré y con no estar buena.	935
CASIDA	Traigan los asnillos, vamos, que yo he de ir.	
REMARDO	¡Callad, señora!	940
MARINA	¿Ahora asnillos? En mal hora. Vamos así como estamos.	
CASIDA	¿Qué he de callar? Que no veo en vos cosa de concierto. Mirad qué cuello, por cierto, que os le puse con aseo.	945
	¡Ah, quién se le arremetiese a las barbas! ¿Quién se quema y está mirando esta flema?	
<i>Entra TENORIO</i>		
TENORIO	¡Oh, si un día yo viniese que haya paz en esta casa! ¿Qué es esto?	950
REMARDO	Haralo notorio.	
CASIDA	¡Guay de mí, señor Tenorio, si supiese lo que pasa! Que no ve malo ni bueno de su hacienda este hombre, no. Que sólo a perder entró aquí lo suyo y lo ajeno.	955
TENORIO	¿Qué ha sido?	
CASIDA	¿Qué ha de haber sido? Dejar perder la hacienda, como Isidro en ella entienda,	960

¹⁴⁵ Probablemente se refiere al convento de la Magdalena, situado en la calle de Atocha en Madrid. Fundado por Luis Manrique de Lara, limosnero de Felipe II, con el objeto de recoger algunas mujeres que trataban de mejorar su azarasas vidas (*Dicc. Geo.*).

	que dicen que es un perdido. ¿Habéislo visto?	
REMARDO		
CASIDA	Lo creo así.	
MARINA	¡Ay, hijo, lo contó quien por sus ojos lo vio!	965
	Más de una mañana arreó, ¹⁴⁶ que va arar a mediodía o cerca. ¡Tal perdición!	
CASIDA	Que en un hombre de razón ir y verlo no cabría, y despediré este mozo, y otros ciento, no haciendo lo que en mi casa pretendo.	970
MARINA	Así vea yo buen gozo de esta.	
CASIDA	Ya no le verá.	975
	Vuesa merced tarde acuerda.	
REMARDO	Callá, Casida, sed cuerda, o quizá la riña irá con mal, porque no ha de ser todo para que me asombre.	980
	Mande, vele, riña el hombre, cosa y hile la mujer. Y si de estos medios llanos no os valiéredes, sospecho, según pesar me habéis hecho, que han de llegar a las manos.	985
CASIDA	¿Manos a mí?	
MARINA	¿Manos vos a mi hija? ¡Niña, callá! ¿Soñastis vos descalzalla? ¡Duelos negros os de Dios!	990
CASIDA	¡A mí!	
MARINA	¡A mí!	
REMARDO	(¿A tal he venido? [Aparte] Pese a mí, ¿esto es ser casado?)	
TENORIO	Paso, que es Remardo honrado, y vuestro yerno y marido, señoras, y no es razón tratarle así, que yo aguardo	995

¹⁴⁶ arreó. Se fue deprisa (DRAE).

	que remediará Remardo toda aquesta perdición.	
	Id, por Dios, y ved un rato si Isidro ara o no ara.	1000
	Cosa que os cuesta tan cara, compralda a precio barato.	
REMARDO	Iré para no volver jamás, porque no hay paciencia.	
	<i>Vase REMARDO muy colérico</i>	
TENORIO	Dejáis acá la querencia, al fin es vuestra mujer.	1005
CASIDA	Mas que adonde dice vaya.	
TENORIO	Otra menos lloraría; bueno está, por vida mía. ¡Jura mala, en piedra caya! ¹⁴⁷ Éntrese vuesa merced.	1010
	<i>Dale un desmayo a MARINA y cae en los brazos de TENORIO</i>	
MARINA	¡Jesús, qué gran turbación!	
CASIDA	¡Madre de mi corazón! Tenelda, señor, tened.	
TENORIO	¿Qué fue, señora Marina?	1015
CASIDA	Pasiones son importunas. Hala cogido en ayunas este enojillo.	
MARINA	¡Ay, mezquina!	
	¿Cómo este arrimo topé?	
CASIDA	No importa. ¹⁴⁸ [...] [...] ¿Desayunarse ha mi madre?	1020
TENORIO	Coma algo, vuesa mercé.	
CASIDA	Que sí, señora.	
MARINA	¡No haré, por el siglo de tu padre!	1025
CASIDA	Vamos adentro las dos.	
MARINA	¿Dó me llevas? ¿Qué porfías?	

¹⁴⁷ Tenorio censura el comportamiento de Casida y no le desea ningún bien, lo que expresa mediante la fórmula 'en piedra caiga'.

¹⁴⁸ Pasaje muy estragado en el que falta la mitad de este verso y dos más para completar la redondilla.

TENORIO Quedá a Dios, señoras mías.
CASIDA Mi señor Tenorio, a Dios. 1030

Éntrase mirando la vieja a TENORIO, y él riendo se dice

TENORIO Basta, que la mala vieja
no se desmayó en verdad,
que el hambre no la aqueja,
sino de otra ruindad,
según descubre se queja. 1035

Basta que, cuando cayó
desmayada, me apretó.
¡Miren qué niña doncella!
¡Malos años para ella
y para quien la parió! 1040

Algún traidor que sufriera
sus huesos casi difuntos,
primero alanzados¹⁴⁹ muera.
No son buenos tantos puntos
no jugando a la primera, 1045

mas con todo he de fingir
un poquillo yo por oír
de su boca su mal pecho,
y, siendo en lo que sospecho,
yo la daré en qué reír. 1050

*Éntrase y sale por el monte arriba TORIBIA, el cabello suelto, descalza,
un vestido de jerga, a la ribera de un río*

TORIBIA ¡Oh, susurro, suaves
acordes, cantos, célica armonía
de las parleras aves
que con tanta alegría
el bienvenido dan al sol del día! 1055

¡Oh, riscos! ¡Oh, aspereza!
¡Oh, montuoso valle! ¡Oh, sierra inculta
donde naturaleza
mostró su ciencia oculta
de quien al alma tanto bien resulta! 1060

¡Oh, ermita sola y santa!
¡Oh, lugar escogido del deseo

¹⁴⁹ *alanzados*. Arrojados (*Aut*).

que el ánimo levanta!
 ¡Contemplación, empleo
 en vos la soledad que gozo y veo! 1065
 Oh, Jarama, teñido
 del color de los márgenes que tocas,
 siempre airado y crecido,
 azotando las rocas
 que prestan nieves muchas y aguas pocas! 1070
 Yo hallé el conveniente
 lugar en esta ermita, y su aspereza
 la vida penitente
 y soledad procura,
 y la muerte después tal sepultura. 1075
 [...]

 [...]

 Vos, mi Dios, amparadme.
 La paz del alma sueño
 y, cual mortal, quebranta el cuerpo el sueño. 1080

Échase a dormir junto al río. Sale DAMÓN tañendo una guitarra, cantando esto, y PASCUAL y ANTÓN con dos calderos al hombro y sus cayados, salen tras él escuchándole

DAMÓN *Vega fértil y abundosa,
 contra el tiempo rica, eterna,
 a quien con doradas plantas
 medroso el gran Tajo pisa,
 pues entre las rojas flores 1085
 las de mi dolor matizas,
 cuyo rigor y hermosura
 el cielo teme y envidia,
 permite que los arroyos
 que de mis ojos envía 1090
 el mar de mis sentimientos
 su curso y tu prado sigan,
 que está mi vida en que abrasen
 mis lágrimas tus espinas,
 que esta agua es hecha de hielo, 1095
 hielo que riega y marchita.*

Esto sube cantando por lo alto del monte y quedan mirándole

PASCUAL Loco está.

ANTÓN	No tiene en poco, si por su cuenta se mira, que alude a aquella Marfira ¹⁵⁰ que él solemniza. Está loco.	1100
	¡Ah, pobre Damón, destierra de ti el dolor que en ti cabe!	
PASCUAL	Vale Dios que no se sabe esto ya en toda la sierra.	
ANTÓN	No se han de tomar así	1105
	los amoríos a pecho para que entren en provecho.	
PASCUAL	Eso decímelo a mí, que cuando a Menga adamé ¹⁵¹ se lo dije. ¡Mal pecado!	1110
	Y paz, que al primer mandado que dijo «no», me cansé.	
ANTÓN	Yo aosadas ¹⁵² so ¹⁵³ palaciego en eso de amoricarme; todas vienen a rogarme	1115
	que yo ninguna no ruego. Desde que oí a un gran varón, de barba, pergeño y nombre, que de la mujer el hombre era el fin y perdición,	1120
	nadie el corazón me roba ni con palabras me engaña. ¿Yo busco lo que me daña? Busque ella lo que le adoba.	
PASCUAL	En el río estamos.	
ANTÓN	Pues	1125
	temprano es para el ganado. ¿Qué es aquello que está echado?	
PASCUAL	¡Válame Dios y qué es!	
ANTÓN	¿Es culebra, ciervo o lobo? ¿Cabra, buey, oso o león?	1130
PASCUAL	Mujer es. Llegaos Antón.	
ANTÓN	¿Mujer es? ¿Yo soy un bobo?	
PASCUAL	Hermosa es, por buena fe. ¡Oh, qué pobre ropa viste!	

¹⁵⁰ *Marfira*. Nombre común en la amada pastoril.

¹⁵¹ *adamé*. Amé apasionadamente (*Aut*).

¹⁵² *aosadas*. Ciertamente, a fe (*Aut*).

¹⁵³ *so*. Soy.

ANTÓN Ya con la cara os enviste. 1135
 PASCUAL Ya me ha hecho no sé qué.
 ANTÓN Guardaos, que no conoces
 esta manera de gente.
 PASCUAL Ella duerme dulcemente.
 ANTÓN Para encantaros después. 1140

Cae desmayado PASCUAL, tiénele ANTÓN y riñele.

PASCUAL Antón, después que miré
 esa mujer, he perdido
 la libertad y el sentido.
 ANTÓN ¡Ah, Pascual, Pascual, tené!
 Pascual, vos sois el valiente 1145
 y tenido y acatado
 por libre y por entonado,
 entre toda nuestra gente.
 Vos, que habéis sido el espejo
 de los mozos del aldea 1150
 y en los de vuesa ralea
 hecho raya en el consejo.
 Vos, que por pecho animoso,
 cosa que es bien se celebre,
 por los pies tendéis la liebre 1155
 y por las manos el oso;
 vos, que tenéis adquerida
 por la fuerza y cualidad,
 ¿dais así la voluntad
 a una mujer, y dormida? 1160
 Mirad bien lo que os dispierta,
 que del hábito se espera
 que es alguna pordiosera
 que pide de puerta en puerta,
 que por justo o por injusto, 1165
 con el más triste gañán
 que le dé un poco de pan
 celebra[rá] el mayor gusto.¹⁵⁴
 ¡Volvé, noramala en vos!
 ¡De tal os arrepentí! 1170
 Quede sepultado aquí
 lo pasado entre los dos.

¹⁵⁴ Enmendamos para ajustar la medida del octosílabo.

PASCUAL ¡Ah, Antón, que su hermosura
 más encarece su honor!

ANTÓN Tené en malhora valor 1175
 y más calibre y cordura,
 que si hemos el ensayo,
 está el remedio en la palma,
 y llegará el bien al alma
 sin que pase el mal del sayo. 1180
 Dalde a cenar un tasajo¹⁵⁵
 y la cama cual la cena.
 Y si replicare en pena,
 quede yo para badajo.¹⁵⁶

Despierta y ellos, viéndola tan compuesta, híncanse de rodillas

TORIBIA ¡Oh, rato de soledad, 1185
 santa y divina alegría!
 Vuelva atrás la noche el día
 por vuestra inmensa bondad.
 ¡Oh, Cristo mío!, ya enseñó
 el alma el bien que concierta, 1190
 ya te conoce, dispierta,
 que fue sombra el vano sueño.
 Nueva gente hay. Santa cruz,
 con vos es bien me conforme,
 no sea que se transforme 1195
 en esto el ángel de la luz.
 Pastores son, pies andad,
 ¿ya al mundo el brío perdistes?
 Pues en el brío huistes,
 huid en la soledad. 1200

Vase por el risco arriba y quédanla mirando PASCUAL y ANTÓN

PASCUAL Dalde a cenar un tasajo
 y la cama cual la cena,
 y si replicare en pena
 quede yo para badajo.¹⁵⁷

ANTÓN ¿Qué queréis? ¿Tañer conmigo 1205

¹⁵⁵ *tasajo*. Pedazo de carne seco (*DRAE*).

¹⁵⁶ *badajo*. Persona habladora, tonta (*DRAE*). Es decir, Antón están tan seguro de su mal juicio sobre Toribia que, si se equivoca, admitirá ser un necio.

¹⁵⁷ Pascual repite con marcada ironía las palabras que Antón había pronunciado poco antes (vv. 1181-1184).

PASCUAL sin usar de más clemencia?
 Como según la sentencia
 quedáis por tal, eso digo.
 Que ésta no es la pordiosera
 que decís. La que en ermita 1210
 con humildad infinita
 vive por Dios, esa era.
 Y este es claro testimonio,
 como podréis juzgar vos,
 que la que se ha dado a Dios 1215
 no responderá al demonio.
 Y pues es para acabarme
 el empezar mi afición,
 yo voy con su maldición.
 ¿Adónde?
 ¡A desesperarme! 1220

Vase PASCUAL y queda ANTÓN muy suspenso y dice

ANTÓN Qué mal podré aconsejarte,
 Pascual, tu provecho a ti,
 pues para apartar de mí
 mi daño, ya no soy parte,
 que por la fuerza de amor, 1225
 según en mi pecho veo,
 creció el antojo al deseo
 como a la prenda el valor.
 ¡Oh, fuerte solicitud,
 ermitaña hermosa, muero, 1230
 que ya tanto más os quiero
 cuanto es más vuesa virtud!
 Vaya Pascual, pierda el seso,
 ahórquese, muera, pues,
 que bien mirado no es 1235
 mal principio de suceso.

Vase, y sale ISIDRO con un rosario en la mano

ISIDRO Bien cerca debe de ser
 del mediodía. Loado
 sea Dios que no ha dejado
 mi devoción fenecer. 1240
 Quiero darle su lugar

al rosario donde suele.
 La hacienda ajena me duele,
 tarde es para echar a arar;
 pero con esto concluyo. 1245
 Mi disculpa acá entre nos,
 con que primero era Dios
 y esto y eso todo es suyo.

*Sale REMARDO, que lo ha estado escuchando, y ríñele, y ISIDRO
 baja la cabeza*

REMARDO Buena hora es de venir
 ésta para echar a arar; 1250
 así no es mucho ganar
 lo que queréis sin servir.
 Buenos días y consuelo,
 Isidro amigo, os dé Dios,
 y podréis se los dar vos 1255
 al sol que va en medio el cielo.
 ¡Hermoso madrugador
 para que jornal le den!
 Por Dios, así yo también
 me sirva de labrador. 1260
 De agudo soldado peca
 que al son de la caja marcha.
 ¿Háceos, por dicha, la escarcha
 mal al dolor de jaqueca,
 o la niebla y el rocío? 1265
 Que si es que enfermo estáis
 cuando a la arada vengáis,
 abrigaos, amigo mío,
 cual hacen los ciudadanos.
 La cabeza, como os digo, 1270
 metida en un papahígo,¹⁵⁸
 y en una nutria, las manos.
 Y luego pedilde a Dios,
 que ello se hará de milagro.
 Yo os señalo y os almagro¹⁵⁹ 1275
 por muy gentil broma a vos.
 ¿Cabe esto, decí, en razón?

¹⁵⁸ *papahígo*. Especie de montera que cubre cara y cuello para defenderse del frío (*DRAE*).

¹⁵⁹ *almagro*. Almagrar es teñir o untar con almagra cualquier cosa (*Aut*).

	¿Así se gana el jornal? ¿Vos sois el que no hace mal, el fingido santorrón?	1280
ISIDRO	Sabe Dios de dónde vengo. Desde Atocha a San Andrés mi estación forzosa es, cada día hacerla tengo.	
	Siete iglesias hay y tardo en visitallas. Querrá Dios que después días habrá. ¡El descuido está gallardo!	1285
REMARDO	La ley de Dios toda es una, cuando yo os doy mi hacienda para que en ella se entienda. No es buena disculpa alguna.	1290
	Con nada se dora y tapa vuestra cristiandad, en tanto que allá visitáis el santo, que acá me quitéis la capa.	1295
	¡Hermano, hermano, sudaldo, que así mal hora se gana! Si lo hacéis de mala gana, no faltará quien dejaldo.	1300
	Si tantas santorrerías queréis, allá en algún monte, do el espíritu remonte el cuerpo cual otro Elías, ¹⁶⁰ que, según vengo indinado	1305
	y me duele mi hacienda, agradece que no emprenda hacer algún mal recado.	
	<i>Suena dentro grita¹⁶¹ como que aran</i>	
	Mas, ¿quién anda arando? ¿Quién va surcando aquellas yuntas en mi haza ¹⁶² cuatro puntas? ¹⁶³	1310

¹⁶⁰ Se refiere al profeta Elías que se fue junto a Eliseo al Monte Carmelo y estableció una tradición contemplativa viviendo como eremitas en oración. Remardo le reprocha a Isidro que dedique la mayor parte de su tiempo a oraciones en lugar de cuidar de sus intereses.

¹⁶¹ *grita*. Confusión de voces, altas y desentonadas (*Aut*).

¹⁶² *haza*. Porción de tierra dedicada a la labranza (*DRAE*).

¹⁶³ *puntas*. En el manuscrito *juntas*. Enmendamos. Los arados con cincel constan de varias puntas.

Sueño es, que no ves bien.
 También si vos alquiláis
 cuatro pares cada día,
 la ganancia será mía. 1315
 A vuestra costa rezáis.

ISIDRO Yo no he alquilado ninguno,
 véolos yo propio arar.

REMARDO ¿Dónde vos habéis de echar?
 Cuatro son, que no son uno. 1320
 ¡Por Dios que he de ver quién son!
 Tomá el aguijada,¹⁶⁴ andá.
 Mas los dos vienen acá
 y dirán de sí razón.

Salen dos niños vestidos de labradores con sus aguijadas

NIÑO 1º Ya el descuido se ha esquitado 1325
 que Isidro rezando ha hecho.
 [...].

REMARDO ¿Quién a arar os ha enviado?

NIÑO 2º Dios, que vuelve por los suyos.

Vanse los NIÑOS

REMARDO ¡Oh, soberano favor! 1330

ISIDRO ¿Dónde a mí, inmenso Señor?

REMARDO Dame, Isidro, los pies tuyos
 y con ellos el perdón
 del error en que he caído.

ISIDRO Soy tu criado. Has tenido 1335
 de reñirme gran razón.
 Cree que miro yo tanto
 por la hacienda que sustento.

REMARDO Creo que ella irá en aumento
 por ti, porque eres un santo. 1340
 Hoy ya es tarde y ya, en efeto,
 ven conmigo y no ararás.

ISIDRO De esto y lo que vieres más,
 señor, te encargo el secreto.

¹⁶⁴ *aguijada*. Barra que en su extremo tiene una punta de hierro que sirve a los labradores para picar a los bueyes (*Aut*).

Éntranse y sale un DEMONIO en hábito de letrado con un libro

DEMONIO	¿De qué sirven soberbios instrumentos, artes alimentadas con la ambición, codicia, hipocresía, libros de errores llenos? ¿Qué sirve haber poblado mis moradas y sus negros asientos, los que por vuestra ciencia yo regía de la verdad ajenos, si ahora un tosco de melena y abarca, en el mar de la tierra a mi pesar navega y desembarca? ¿Irase por ventura este loando que burló de mi ciencia? ¿Y que con un arado entre dos bueyes surcando el cielo roba? No, no, Isidro amigo, competencia, que estoy ya fabricando malicias toscas, combates con leyes. Humilde cual la escoba, no escaparéis del lazo. La forma tomar quiero —¡abrevia, noche, aprisa, pues vuelve Isidro!— en un pastor grosero.	1345 1350 1355 1360 1365
---------	---	--

*Vuélvese una tramoya en que parece el demonio transformado de
labrador, y sale ISIDRO*

ISIDRO	Bendito Dios, que esta vez he madrugado a provecho del amo. Muy bien se ha hecho, mi devoción es juez. Con levantarme a las dos tendré mi estación andada a la misma madrugada. Para todo provee Dios.	1370 1375
DEMONIO	¡Ah, buen hombre! ¡Ah, compañero! Buenos días.	
ISIDRO	Buenos días, con saludes y alegrías.	
DEMONIO	¿Sabréis de algún ganadero que tenga necesidad	1380

que almagró vuestra sangre en el rebaño,
dejáis llevar al lobo y fiero extraño
do el cuerpo despedaza el alma, inferna
la vida temporal, pierde la eterna? 1420
La que al monte llevó este desengaño,
¿vuelve con nuevo vicio al primer daño?
¡Oh, eterna compasión y pena eterna!
No me aíro, Señor, pero lastimo
el alma de lo que es la carne mía; 1425
lloro su perdición y no mi afrenta,
porque mi honor en tanto yo le estimo
cuanto a vuestro servicio convenía:
ese me deberéis a vuestra cuenta.

Entra REMARDO cansado con una ballesta y un perro de muestra

REMARDO	¡Oh, Isidro!	
ISIDRO	Señor.	
REMARDO	Yo vengo	1430
	no a mirar lo que haces, no, sino que gana me dio, que notable gozo tengo de matar dos tortolillos o alguna perdiz muy buena 1435 que aquí, hacia la Madalena, las hay en estas matillas, y la sed hame aquejado. Dame si de beber tienes.	
ISIDRO	A terrible tiempo vienes que el almuerzo aún no ha llegado y hoy ayuno, y hasta el medio día no como ni bebo.	1440
REMARDO	¡Notable sequía llevo!	
ISIDRO	Dios dará a todo remedio. Agua, cuando Dios quería, solía haber extremada en esta seca quebrada. Quiriendo Dios, agua había.	1445

*Diciendo estas coplas está dando con el aguijada y salta un chorro de agua,
y queda hecha como fuente*

REMARDO	¡Válame Dios, qué extremado	1450
---------	-----------------------------	------

golpe de agua! Beber quiero.
Gran santo eres, compañero.
ISIDRO A Dios no hay nada vedado.
REMARDO Dulce agua.
ISIDRO Inmensa bondad.
Dure la fuente y no pare, 1455
y el enfermo que llegare
sane de su enfermedad.
Señor, pues tan bien se ha hecho
y habéis bebido a placer,
un placer me habéis de hacer 1460
para que os entre en provecho.

REMARDO ¿Qué, por mi vida?
ISIDRO Que deis
licencia para que parta
adonde está mi mujer.

REMARDO Harta
vos para todo tenéis. 1465
Id, Isidro, por un día
o dos, o más, a placer.
Y aquí está, si es menester,
mi hacienda y compañía.

Y, porque aguarda Tenorio 1470
a la vuelta deste cerro,
a Dios.

ISIDRO A Dios.
REMARDO ¡Toto! ¡Perro!

Vase REMARDO

ISIDRO Ya a mi amo le es notorio
esta falta, y dio licencia. 1475
Yo también quiero partir
y a ver a Toribia ir,
mujer, al fin, sin prudencia.
Está a mi cuenta que, al fin,
Dios la puso en mi poder.
Si se ha venido a perder 1480
con ese trato ruin,
harela este beneficio
de volverla y recogerla,
que está a mi cuenta el perderla
y dar cuenta en el Juicio. 1485

Vase llorando. Sale ANTÓN tirando de la ropa de TORIBIA y ella, haciéndole la cruz y desasiéndose de él, huye el monte arriba. PASCUAL detrás mirándolo sin que le vean

TORIBIA ¡Jesús, libradme Señor,
de esta tentación terrible!

ANTÓN ¿Cómo? ¿Que te es insufrible
la queja justa de amor?
 ¡Vuelve a verme no más, vuelve, 1490
tanto bien de ello resulta,
y luego el cuerpo sepulta,
y el alma en tormento envuelve!
 ¡Baste! ¿No hay misericordia?
¡Esté, de tu fe incapaz, 1495
el rostro lleno de paz
y el alma de tal discordia!
 ¿No vuelves? Pues eres fuerte
lo que hermosa, a tu pesar.
Tengo agora de abrazar 1500
la espantosa y fiera muerte.
 Ahorcar heme de aquí,
de esta encina. ¡A mí homicida!

Vase a echar un lazo y tiénele PASCUAL

PASCUAL Paso, que el perder la vida
cuesta mucho, pese a mí. 1505
 Antón, ¿vos sois el valiente
y tenido y acatado
por libre y por entonado
entre toda nuesa gente?
 Vos, que habéis sido el espejo 1510
de los mozos del aldea,
y en los de vuesa ralea
hechó raya en el Consejo;
 vos, que por pecho animoso,
cosa que es bien se celebre, 1515
por los pies tendéis la liebre
y por las manos el oso;
 vos, que tenéis adquirida
por la fuerza calidad,
¿dais así la voluntad 1520

a una mujer y huida?
 ANTÓN ¡Ah!, que nada amor resiste
 cuando en el alma porfía.
 PASCUAL Y eso mismo respondía
 yo cuando tú me reñiste. 1525
 Ahora, Antón, a mi parecer
 es, aunque estoy lastimado
 cuanto vos y enamorado,
 que dejemos la mujer.
 Es santa y ha de obrar Dios, 1530
 si la seguís y la sigo,
 algún notable castigo
 en uno o entrambos dos.
 Pastoras hay, no lo niego,
 de talle y de garbo bravo, 1535
 y un clavo saca otro clavo,
 y un fuego saca otro fuego.
 Mi fe, Antón, no te inquietes,
 que ya es más común el trato
 de mujeres, y aún barato, 1540
 que sus dones y copetes.
 ¡Vaya el diablo para necio!
 Alégrate, compañero.
 ANTÓN Ya mis brazos darte quiero,
 y tu buen consejo precio. 1545

*Abrázanse y viene por el monte abajo DINGUINDANGA, de donaire, y MOJICÓN, simple.
 Entra con unos vestidos que se viste MOJICÓN y una media máscara dorada*

ANTÓN Pero ¿quién del monte baja?
 PASCUAL Muy bien conozco quién son:
 Dinguindanga y Mojicón.
 Pues por lo espeso se ataja,
 lleguemos disimulados, 1550
 oïremos los dos.
 ANTÓN Ellos son.
 Y el uno de ellos burlón.
 Algo hay, pues van disfrazados.
 DINGUINDANGA Estos Antón y Pascual,
 como os digo, la ermitaña 1555
 persiguen con priesa extraña.
 Y, ¡pardiez!, hácenlo mal,
 que es mi feligresa y puedo

	descomulgados; mas, pues el gusto es el interés, quiérolos hoy meter miedo.	1560
	Vos, os habéis de vestir, como os digo, de ángel.	
MOJICÓN	Sí.	
DINGUINDANGA	Y en voz flaca les decí, que si dan en perseguir a la gran sierva de Dios, que a sus panes y ganados enviará mil nublados, mil plagas.	1565
MOJICÓN	Diré por Dios. Pero decid, dónde hubistes [.....] ¹⁶⁶	1570
	Que dice el ángel devino que habló a san Joaquín. ¹⁶⁷	
DINGUINDANGA	Hicistis ángel roin, que ya me acuerdo y atino; yo lo haré cual veréis.	1575
ANTÓN	Hagamos que nada oímos, que agora acaso salimos.	
MOJICÓN	¿Veislos, por Dios? ¿No los veis?	
DINGUINDANGA	Mojicón, date recaudo. Yo me escondo en este enebro.	1580
MOJICÓN	Recorrereme el cerebro, que ya estoy enmascarado, y acudí cuando responda si el engaño no se aviva, porque hay pastor que derriba a treinta pasos con honda.	1585

*El sacristán se esconde y MOJICÓN se pone media máscara de oro, una cabellera,
una alba¹⁶⁸ rota, unas alas malas, y habla delgado y predicales, y ellos se
hincan de rodillas y, poco a poco, se llegan y le quitan la
máscara y le aporrean, y el sacristán se esconde*

ANTÓN Finjamos irnos quejando.
PASCUAL ¡Ah, falso tirano amor!

¹⁶⁶ Falta algún verso, pues el pasaje carece de sentido.

¹⁶⁷ *san Joaquín*. San Joaquín, esposo de santa Ana y padre de María (Réau, 2001, 153). Puesto que el texto está deturpado, no acabamos de encontrar el sentido de este fragmento.

¹⁶⁸ *Alba*. Túnica blanca que los sacerdotes se ponen sobre el hábito para celebrar los oficios divinos (*DRAE*).

MOJICÓN	Al uno y otro pastor, que vais escandalizando la ermitaña recogida del Señor, yo de su parte, su ángel, vengo a avisarte, Antón, mires por tu vida; y tú, Pascual, si el interno amor no dejas y fe, a entrambos os echaré a lo hondo del infierno.	1590 1595
ANTÓN	¡Oh, paraninfo divino! ¹⁶⁹ [.....]	
PASCUAL	¿Qué ángel santo eres tú? ¿Cuál eres, que humilde estoy?	1600
MOJICÓN	(Dinguindanga, ¿qué ángel soy?) ¡Ofrézcote a Bercebú! Yo soy, si quieres sabello, el ángel Pero Miguel.	<i>Aparte</i> 1605
ANTÓN	¡Oh, ángel custodio y fiel!	
MOJICÓN	No podéis llegar a vello, que no me podéis tocar.	
ANTÓN	Besarémoste los pies.	
MOJICÓN	¡Juro a nos! Por demás es.	1610
PASCUAL	Querémoste preguntar si anda en el cielo calzado así el ángel, niño tierno.	
MOJICÓN	Ha hecho terrible invierno, y así Dios nos lo ha mandado.	1615
PASCUAL	Es buena bellaquería.	
MOJICÓN	¡Que no soy ángel, confieso! A Dinguindanga con eso, porque la invención no es mía. Dejome medio carrillo por cubrir. ¡Oh, Dinguindanga!	1620
ANTÓN	No le valdrá el bal ¹⁷⁰ de ganga. Daré un brazo por asillo.	
MOJICÓN	¡Aporread en mala hora a él y no a mí!	
PASCUAL	¡Ah, gañán!	1625
MOJICÓN	¡Justicia, que al ángel dan!	

¹⁶⁹ Este verso debía de formar parte de una redondilla.

¹⁷⁰ *bal.* Quizá síncopa de baile, metáfora de burla. Antón se refiere a que la broma que le han gastado tendrá un castigo.

	Isidro, ¿aquí habéis llegado?	
	¿Es verdad, marido amado?	
	¡Oh, Santo Cristo del deseo!	
	¿Cómo no habláis? ¿Cómo [a]sí	
	os veo triste y mohíno?	1665
	¿A qué ha sido este camino?	
	¿Sabéis novedad de mí?	
	¿Queréis quitarme el consuelo	
	que tengo en la soledad	
	o ha manchado la verdad	1670
	algún invidioso celo?	
	Que en mí no hay melancolía;	
	antes el pecho que os ama	
	quiere aumentar a Jarama	
	con lágrimas de alegría.	1675
ISIDRO	No sé por dónde el difunto	
	dolor muestra el pecho fiel,	
	no sea empezarlo a él	
	y acabarlo todo junto.	
	¡Ah, Toribia, compañera!	1680
	¿Así olvidas honras dos,	
	que la mía y la de Dios	
	se olvidan de esa manera?	
	Y de mí aún en eso haces	
	poco, ya yo me resisto,	1685
	pero ¿que con la de Cristo	
	rompas las juradas paces?	
	Que lo que fuera ocasión	
	para otra en la soledad	
	de animar la voluntad	1690
	a viva contemplación,	
	haya sido en ti molesta	
	carga y un derrumbadero	
	de aquel recato primero	
	para hacerte deshonesto.	1695
	Si yo te di algún ejemplo	
	malo de donde aprendiste	
	cuando conmigo viviste,	
	perdóname, que ya templo	
	a la ira la ancha rienda.	1700
	Solos estamos los dos,	
	por mí no, pero por Dios	
	y por su Pasión, enmienda.	

	<p>¡Qué nombre tan diferente si en el alma te tocase! ¡Que un¹⁷² inocente inviase y te llame penitente.</p>	1705
	<p>Señal y muestra probada de lo poco que valiste, pues inocente veniste y vuelves a mí culpada.</p>	1710
	<p>Mas con el dueño concuerdas do el mundo templó su furia, que vengo a ganar mi injuria porque tú el alma no pierdas.</p>	1715
	<p>Pero vuelve a tu pastor, perdida oveja, al rebaño del dolor y desengaño de mi fe y tu desamor, que en habernos olvidado a mí y a Dios, claro fundo cómo al demonio y al mundo en nuestra ausencia has amado.</p>	1720
	<p>Dios quejárase de ti en mí, que doy testimonio con el dulce matrimonio, que él es la cabeza en mí.</p>	1725
	<p>A él respondió, Toribia, dalde la cuenta a Dios luego. ¿Cómo su celoso fuego pagáis vos con estar tibia?</p>	1730
	<p>Que a mí, aunque me habéis quitado mi honor deshonrándoos vos, como el suyo deis a Dios, el mío os he perdonado; que yo espero en su bondad que os ganaréis este día, esposa, en mi compañía, si os perdió mi soledad.</p>	1735
TORIBIA	<p>Querido Isidro, no más. Piedra [de] toque es así para ver lo que hay en mí y traza de Satanás. Él me da este desconsuelo,</p>	1740

¹⁷² *un.* En el manuscrito *no.* Enmendamos para mejorar el sentido.

que es quien con su virtud lidia. 1745
 Ese no es celo, es invidia,
 de aquel su infernal recelo,
 que ordena su traza fiera;
 que como con tal fiereza
 he mirado su torpeza, 1750
 que me trate como a fiera
 muestra es de mi verdad pura
 y respuesta es a demanda:
 que no fui al demonio blanda
 pues vuestra queja me es dura. 1755
 Pero, para que veáis,
 Isidro, que el mismo ser
 hoy tiene vuestra mujer,
 esa honra que buscáis,
 ved la mano y cuello dado 1760
 a la fe que os he debido,
 de vuestra señal teñido
 y de otra no manchado;
 para merecer la gloria
 de Dios, mirarlos podéis, 1765
 que otra señal no hallaréis
 más que de vuestra memoria.
 Tocad, descubrid paciencia,
 que este es valor encubierto,
 que es corteza del desierto, 1770
 que pasó la penitencia.
 La que rústica os parece
 pero de llanto bañada,
 mostrará la fe guardada
 que cual oro resplandece. 1775
 Señor, con verdad os hago
 testigo si de la deuda
 con que mi alma adeuda,
 de mi esposo es este el pago.
 Vos sabéis mi limpio intento, 1780
 y si a vos ni a mi marido
 burlándoos han ofendido
 los ojos ni el pensamiento.
 Pero vuestra soy. Volver
 quiero para que el castigo 1785
 me deis que merezco, amigo,
 primero a vuestro poder.

Volveré a vos otra vez;
ya verme con vos deseo.
Poca pena espera el reo
cuando se entrega al juez. 1790

Levántase llorando y va a pasar el río y echa el manto sobre el artesón¹⁷³ al agua y, echándolo, ha de correr una tabla que de dentro ha de estar echada, como antepuerta de molino, de modo que tenga firme el manto y pase a pie firme y enjuto y vuelva a correr el artificio, y la quite el manto, y quede el río como estaba

ISIDRO	¿Dó vais?	
TORIBIA	A que amor me entregue al dueño que quiero tanto. Sirva de puente este manto o con él luego me anegue.	1795
ISIDRO	¡Tente! No tientes a Dios, mujer, yo te creo, ten.	
TORIBIA	¿Qué mal no volverá en bien el amor de entre los dos? ¡Y cómo se cumple luego, con ser verdad está suerte, que la verdad es más fuerte que el agua, aire, tierra y fuego!	1800
ISIDRO	Agora, esposa querida, conozco que sois de Dios.	1805
TORIBIA	Él os muestre, esposo, a vos cómo no he sido perdida. Cesen ya vuestros enojos, que he guardado como nuestro el honor de Dios y el vuestro en las niñas de los ojos.	1810
ISIDRO	¡Ay, Dios, que dolor interno siente el corazón mudado! Terrible dolor me ha dado.	
TORIBIA	¿Con sólo el placer externo?	1815
ISIDRO	Males, enfermedades, que ya la edad y el trabajo hacen a la vida atajo. No puedo mover los pies.	
TORIBIA	¿Qué tenéis?	
ISIDRO	Falta el aliento;	1820

¹⁷³ artesón. Recipiente de base cuadrada o redonda que sirve para fregar (DRAE).

	un desmayo, un dolor grande que no me deja que ande; y cerca mi muerte siento. Si el vivir va de huida, Dios me llama. ¡Oh, trago fuerte!	1825
	Donde tanto hace la muerte, poco puede ya la vida. Con la súbita alegría se desmayó el corazón. Ya pocos mis días son, vi lo que no merecía.	1830
TORIBIA	¿Qué sentís?	
ISIDRO	Cerca la muerte. A socorrerme acudid, y volvamos a Madrid.	
TORIBIA	Sed, querido Isidro, fuerte.	1835
ISIDRO	Hasta verme allá me animo, mas conozco que llegó ya mi muerte.	
TORIBIA	¡Muera yo primero! Ya me lastimo.	
ISIDRO	Vamos ya, ayudadme a ir. Conozco que Dios me llama, porque en mi casa y mi cama si quiera, pueda morir.	1840

*Étranse ayudando a ISIDRO su mujer, y sale un NIÑO y cuatro LABRADORES
tras de él*

LABRADOR 1º	¿Dónde nos llevas, niño? Dime.	
NIÑO	¿Dónde llevoos, amigos? A la insigne villa de Madrid, donde de piadosa gente, según aquí se ha dicho, un grande número se ocupan en hacer santos obsequios de un amigo de Dios que está en el punto del tránsito postrero, de tal modo	1845
	que, cuando allá lleguéis, habrá ispirado. Muy bien le conocéis, este era Isidro, vivió en Madrid y allí, con su probeza ganada a su jornal, daba a los pobres la mitad de las cosas que tenía.	1850
	Y quiere dalle hoy Dios el premio de esto,	1855

y así os ruego a vosotros que, dejados
 el campo y la labor a toda prisa,
 pues él fue labrador como vosotros,
 vais a Madrid y honréis el santo entierro. 1860
 Y no os estorbe nada. ¡Ea, seguidme!,
 que a los amigos del que Dios estima
 nada los desalienta o desanima.

*Vanse y salen por otra parte REMARDO y TORIBIA llorando, sacan en los
 brazos a Isidro muerto*

REMARDO ¡No haber antes avisado!
 Oh, querido compañero, 1865
 ¿cómo es cierto y verdadero
 que partistes consolado?

TORIBIA ¡Oh, esposo, oh, santo varón,
 que rica llamarme puedo
 pues al fin, si partes, quedo 1870
 con tu santa bendición!
 Pocos mis días serán,
 pues sin ti vivir no es justo.

REMARDO ¡Qué muerte llena de gusto!
 TORIBIA ¡Qué invocación a San Juan 1875
 y a San Andrés de quien era
 devotísimo en extremo!

REMARDO Morir en tierra, ¡qué extremo,
 que aun la cama no quisiera!
 ¡Qué recibir sacramentos! 1880
 ¡Qué fervor de voluntad!
 ¡Qué encargar la caridad!
 ¡Qué celestes pensamientos!
 ¡Qué pláticas al partir,
 de mil consuelos y gustos! 1885
 [...]
 porque aquello no es morir.
 Ya luto traerán al punto.
 Quiero honrar a Isidro yo,
 que vivo lo mereció 1890
 y es bien lo halle difunto.

Táñense dentro unas campanillas

Pero, ¿qué son de campanas

	es este? ¿Ya se ha sabido? ¡Oh, qué notable ruido! Mis sospechas no son vanas, no ha de poderse encubrir la muerte de este varón.	1895
TORIBIA	Señor, con tiempo es razón lo que importa prevenir. Todo Madrid viene adentro.	1900
REMARDO	Retirémosle a mi casa. Seguid la gente que pasa, saldrémosles al encuentro.	

Éntranse con el cuerpo y salen los cuatro LABRADORES con cuatro hachas

LABRADOR 1º	¡Oh, espigas, prendas hermosas del sudor de vuestro dueño, cogidas de pobre tierra para tan alto granero!	1905
LABRADOR 2º	¡Oh, hoz, que cortar suspites cizaña del mundo fiero, cuyos dientes de diamante labra hoy sangre del cordero!	1910
LABRADOR 3º	¡Oh, yugo, cuya coyunda ata hoy un lazo <i>in eternum</i> al que supo atar el alma en él de diez mandamientos!	1915
LABRADOR 4º	¡Oh, azada, que abres de un golpe las grandes puertas del cielo, porque cavaste en el alma de Isidro castos deseos!	
LABRADOR 1º	¡Levántate, corre, aguja, alma santa, que la siento, que para sin fin eliges esta de zafiros hechos!	1920
LABRADOR 2º	¡El traje de labrador! ¡Oh, qué rico va y compuesto de inmortalidad y gloria porque fue siempre modesto!	1925
LABRADOR 3º	¡Qué de envidia deja al mundo a los más locos un cuerdo, que con su santa ignorancia hoy sabe robar los cielos!	1930
LABRADOR 4º	Ya el alma su paz abraza,	

lo que ella alcanzó, alcancemos,
dando testimonios grandes
de que honra Dios los pequeños. 1935

Vanse dando final a la segunda jornada

JORNADA TERCERA

Sale el rey DON ALFONSO a lo antiguo con acompañamiento, y siéntase en una silla

REY ¿Que son de los homes¹⁷⁴ buenos,
fijos de algo de Madrid?
Que no se empachen, decid;
entren, oírles he al menos.

*Entra YÁÑEZ y JUAN PASCUAL y LEONES, vestidos a lo antiguo, cada uno ha de traer una
cruz colorada en el pecho*

CRIADO Entrad, pues, fidalgos todos, 1940
y vuestra cuita tolled.¹⁷⁵

YÁÑEZ Honranosla su merced
del señor rey por mil modos.
Dios vos mantenga, el buen rey
don Alfonso, home leal. 1945

A los vuestos consejeros
Dios mantenga otro que tal.
Vos sodes,¹⁷⁶ buen rey, tenido
de a vuestros fidalgos dar
consuelo aquesta vegada 1950
por pleitesía real.

Sepades, vos, el buen rey,
que estando para marchar
a lueñas tierras con vose,
o de aquende o de aliende el mar, 1955
los nuestros padres y fijos

¹⁷⁴ *homes*. Arcaísmo por 'hombres', imitando el habla antigua. Esta tercera jornada tiene lugar en el marco de la batalla de las Navas de Tolosa (1212), como el mismo nombre de la comedia indica, y está plagada de formas arcaicas que contribuyen a crear la atmósfera de la Baja Edad Media. Nos limitaremos a anotar los casos más significativos.

¹⁷⁵ *tolled*. Quitad. Forma arcaica.

¹⁷⁶ *sodes. sois*. Arcaísmo.

que en Madrid morando están
 con un mandadero suyo
 mos envían avisar
 que aquel labrador Isidro, 1960
 que enterramos poco ha,
 con milagros cada día
 face a la villa admirar,
 que un contrecho¹⁷⁷ en la su losa
 del su devoto enterrar, 1965
 tocando los pies fue cedo¹⁷⁸
 sano de pies y, además,
 que un fidalgo sandio¹⁷⁹ dijo
 que non podía llevar
 que un labrador mal sesudo 1970
 a Dios supiese agradar;
 mas Dios que por los sus santos
 vuelve sin se detardar,
 le tolló el mover la lengua
 y non pudo más hablar. 1975
 A una dueña polida,
 congojosa en su rezar,
 la sanó de un mal no limpio,
 con vueso perdón, gran mal.
 Y con su mujer Toribia 1980
 fue grande santo además,
 la cual murió dende ha poco
 que a Isidro enterrado ha.
 Vedes, Rey, los testimonios
 que hayan todos por le honrar. 1985
 Fuimos al vueso arzobispo,
 y no nos quiere otorgar
 que al buen Isidro se faga
 honra ni prez de contar,
 que el vueso arzobispo dice 1990
 que al Papa debe hablar.
 Ya vedes, Rey, que homes somos
 de conocido solar,
 que es el prez de nuelas armas
 verdad en todo tratar. 1995
 Y alcanzad lo que pedimos,

¹⁷⁷ *contrecho*. Tullido, deforme (DRAE).

¹⁷⁸ *cedo*. Al instante (DRAE).

¹⁷⁹ *sandio*. Necio, simple (DRAE).

	vos, buen rey, se lo rogad. Y faredes a los santos de Dios honor, además.	
REY	Levantaos, buenos fidalgos, que yo non puedo excusar la jornada que sabedes, pues con mis cruces estáis; las que Inocencio Tercero concedió a nueso real	2000 2005
	para ir contra los moros que juntó el rey Mahomad. ¹⁸⁰ Cedo volveremos ricos, con vitoria otro que tal. Acompañadme fidalgos, pues en mi compañía van los leoneses armados y gentes de allende el mar. Que os juro, fidalgos míos, por aquel sagrado altar	 2010 2015
YÁÑEZ	del vueso patrón Isidro, que pienso que en gloria está, si a su Dios ruega por mí, con muchos dones le honrar. Con vuesa palabra, Rey,	 2020
REY	volveremos a enviar al concejo el mandadero. Dios vos, Rey, mantenga en paz. Dios vos guarde mis fidalgos, Dios vos os guarde de mal.	 2025

Vanse y sale un secretario

SECRETARIO	El viejo arzobispo espera, que es ya tiempo de marchar con la su cruz un calonge que está Domingo Pascual. ¹⁸¹ Ya mueven todas las huestes,	 2030
------------	--	--

¹⁸⁰ Las iniciativas para promover la guerra contra los musulmanes comenzaron con una bula de Inocencio III (16 de febrero de 1209) en la que encargaba a Rodrigo Jiménez de Rada, obispo de Toledo, la preparación de la cruzada en Castilla.

¹⁸¹ Domingo Pascual de Almoguera, canónigo de Toledo, uno de los muchos nobles que formó parte del ejército alfonsino (*Hist. Esp.*). Alusión a la cruz que Domingo Pascual llevaba a modo de estandarte el día de la batalla y que «pasó por delante de todas las haces de los moros» sin que ninguno de los suyos resultase herido ni la cruz abatida (Jiménez de Rada, 1846: 26).

buen Rey, por vos, clamarán.
 Tomad el vueso trotón
 que nada sin vos se faz.
 Ya en la puente San Martín
 el vueso estandarte va. 2035
 REY Vamos el mi secretario,
 empezá de caminar.

Éntrase el Rey, ha de haber salido armado; una cruz colorada en el pecho.¹⁸² Suenan cajas y salen el alcaide de Malagón, ZELIMO, y MULEY, alcaide de Alarcos, moros bizarros acuchillándose y ZINAYA, mora, puniéndolos en paz, y el rey MOHAMAD y criados

ZELIMO Muley, no cabe en razón
 que menos que con tu muerte
 pague tu loca intención, 2040
 pues pretendes de esta suerte
 parte de mi pretensión.

ZINAYA Paso, Zelimo y Muley,
 que ni la amorosa ley
 con eso en nada cumplís, 2045
 ni aun la honra si advertís,
 que lo sabe y viene el Rey.

REY [MOHAMAD.] ¿Qué es esto, alcaide Zelimo?
 ¿Y vos, Muley, qué es aquesto?
 ¿Quién con mi alcaide y primo 2050
 en enemiga os ha puesto
 sabiendo lo que le estimo?

¿Queréis que la inadvertencia
 de esa vuestra competencia
 libre así los corvos arcos? 2055
 ¿Que hoy Malagón con Alarcos
 queden sin vuestra tenencia?

¿Ha de poder más amor
 que la sangre que habilita
 el celo de vuestro honor 2060
 y la fe que en mezquita
 distis a vuestro señor?

¿Así el negocio se toma
 de la honra de Mahoma?

¹⁸² El uso de la cruz en los escudos data de los tiempos de las cruzadas. La que llevaban los franceses era blanca; la de los italianos azul; la de los ingleses de oro; la de los alemanes negra; la de los sajones verde y la de los españoles roja (*E. Univ.*).

	Aquí en un campo de gente no doma la air[a]da frente, un niño sin vista doma.	2065
	Y vos, Zinaya, más bella que la blanca luna el día, que el sol por miralla y vella la prestada luz que invía la está gozando con ella, en mi tienda os alojad, en tanto que la amistad de Zelimo y de Muley, como su pariente y rey, reduzgo a su antigüedad.	2070 2075
	Mirad que os mando guardalla a vosotros do estuviere, que yo juro de no dalla al que no la mereciere por su alfanje ¹⁸³ en la batalla.	2080
ZELIMO	Esa merced te suplico. Al buen partido me aplico. Será mía.	
MULEY	Mía es, cierto.	2085
REY [MOHAMAD]	Y yo el seguro concierto entre entrambos ratifico.	
<i>Éntranse y queda el REY solo ante un MORO turbado</i>		
MORO	¿Dónde está el Rey?	
REY [MOHAMAD]	¿No me ves?	
MORO	Vengo tal que yo creí que estaba un mundo de ti lejos, y estoy a tus pies. En efeto, tú estás cierto que estoy contigo.	2090
REY [MOHAMAD]	Conmigo estás.	
MORO	Cierto. Estoy contigo.	
REY [MOHAMAD]	Estás conmigo muy cierto que es. Sosiégate, alienta.	2095
MORO	Si hubiera algo que comer, me hiciera menester,	

¹⁸³ *alfanje*. Especie de espada ancha y corva (*Aut*).

	que, al fin, sosiega y sustenta.	
	Él está cierto que estoy con él.	2100
REY [MOHAMAD]	Sí, conmigo estás.	
	¿Qué dices? ¿Qué aguardas más?	
MORO	Señor, sepa que yo soy... (No querría que no fuese el Rey y, en tal ocasión, fuese él algún bellacón que ser nueso rey fingiese, que en mi vida no le vi al rey Mohamad.)	[Aparte] 2105
REY [MOHAMAD]	¡Acaba, que tu suspensión es brava!	2110
MORO	Está cierto que es así, que estoy con él. Ahora bien, sepa que guardo el ganado que trae su campo guardado, y apaciento a do se ven, del campo de Calatrava las mejores y más tierras, por encima aquellas sierras. Yo, mi fe, señor, estaba... ¿Está conmigo?	2115
REY [MOHAMAD]	¡Ya has dado en necio! Prosigue amigo.	2120
MORO	Porque lo que importa digo, no sea rey atufado, ¹⁸⁴ que ya sabemos que ser rey quizá de los pastores tome ahora. ¡Qué pundonores!	2125
REY [MOHAMAD]	¡Di lo que importa saber!	
	¿Qué dices? ¡Acaba, acaba!	
MORO	Ahora empiezo.	
REY [MOHAMAD]	¡Qué humor!	
	¡Di, moro!	
MORO	Oiga, rey señor, como le digo, yo estaba, a la fe, bien descuidado, cuando vi que relucía, páreceme que sería	2130

¹⁸⁴ *atufado*. Sospechoso (*DRAE*).

mediodía o más entrado, 2135
 cuando asomé, bien he visto,
 en Malagón vilo yo...
 REY [MOHAMAD] (Por oír lo que éste vio, [Aparte]
 a mi cólera resisto.)

Entra un HERIDO

HERIDO ¿Qué haces, Mohamad, con tantas huestes, 2140
 recogido, fiado en los ingenios
 de tus pertrechos? No descanses, marcha,
 que el enemigo, sin perder un hombre,
 aunque tú le sembraste los caminos
 de abrojos, ha llegado a nuestra tierra. 2145
 Viene el poder de todos los cristianos,
 todos enalmagrados de sus cruces,
 a Malagón y a Calatrava han entrado.¹⁸⁵
 Pasa a cuchillo niños y mujeres,
 en tu demanda a tu pesar camina. 2150
 Yo, que he probado los agudos filos
 de sus espadas, vengo a darte nueva
 y aun parecer, si de un amigo puedes
 fiar cosas que son tan de importancia,
 que te repares, te apercibas, pongas 2155
 tu innumerable ejército en concierto,
 donde no te aseguro de tu pérdida.
 Pero yo voy adonde curar pueda
 esta poca de vida que me queda.

Vase el herido

MORO ¿Por qué piensa que hirieron 2160
 los otros a este señor?
 ¡Por mi fe, por hablador!
 Que luego le conocieron
 cuanto yo quise decille.
 Un año tras palos en un punto. 2165
 REY [MOHAMAD] Que perdió [...] ¹⁸⁶

¹⁸⁵ El herido está relatando lo que, históricamente, fue la antesala de la batalla de las Navas de Tolosa. Los cristianos avanzaban hacia el sur recuperando los castillos perdidos tras la derrota de 1195. Primero fue el de Malagón y, a continuación, se puso cerco a Calatrava, que paso a ser de los caballeros de la orden que llevaban su nombre (*Hist. Esp.*).

¹⁸⁶ El verso está incompleto.

	a Calatrava molille? ¹⁸⁷	
MORO	Cada cual muestra en su sayo quién habla más y mejor.	
REY [MOHAMAD]	¿Malagón dado a traidor?	2170
MORO	Habla como papagayo.	[<i>Aparte</i>]
REY [MOHAMAD]	Marche mi campo a las Navas y al Puerto de Muladar, ¹⁸⁸ porque les haga pasar por el Ferral ¹⁸⁹ de las bravas.	2175
	Allí, como matadero, uno a uno morirán, que en centinela estarán lo más de mi campo fiero.	
	Y para que la certeza de esto no descubra el tino, estén por otro camino las tiendas hacia Baeza.	2180
	Pónganse diez mil caballos en lo llano en escuadrón, cien mil flecheros que son pocos aún para encontrarlos.	2185
	Mi guarda quiero que sea cosa nunca imaginada. Esté mi tienda cercada de seis mil de mi librea, porque no huyan atados con gruesas cadenas todos. ¡Oh, qué de diversos modos tiene el alma imaginados!	2190
	Con esto vitoria espero pero, ¿a quién doy de esto cuenta?	2195
MORO	¡Pardiez! A nadie haga cuenta.	
REY [MOHAMAD]	¡Con la imaginación muero a manos de mi dolor!	2200
MORO	¿No me paga la embajada? ¡Por Dios, pensé yo a nonada volver hecho emperador!	

¹⁸⁷ *molille*. En el manuscrito *maulille*. Puesto que no hemos encontrado documentado este término, interpretamos que se trata del verbo 'moler' en una forma con asimilación. Por otro lado, no vemos el sentido de este verso, en parte, por estar deturpado el que le precede.

¹⁸⁸ *Muladar*. Así en el manuscrito. Se refiere al Puerto de Muradal, uno de los topónimos que se mencionan en las crónicas de esta batalla (*Hist. Esp.*). Respetamos la deformación por encontrarse en posición de rima.

¹⁸⁹ El ejército cristiano, dirigido por Alfonso VIII, se dirigió por el Puerto de Muradal hasta tomar el castillo del Ferral, situado en Sierra Morena (*Hist. Esp.*).

Vanse y sale el duque TEOBALDO DE NARBONA,¹⁹⁰ armado todo con cruz en el pecho, desnuda la espada, el traje a la francesa

TEOBALDO	¿Qué es esto? ¿Quién os espanta o os amotina, escuadrón?	2205
	¿Quién os altera y levanta? ¿Vuelta, francesa nación, incapaz de afrenta tanta? ¡Pero ya, infames, huid! ¡Ay! Me... ¿Qué digo? ¡Seguid los castellanos paveses! ¹⁹¹ ¡Vuelta, vuelta, los franceses con corazón a la lid! ¡Ah, flamencos, alemanes! ¡Ah, húngaros! ¡Ah, bretones!	2210
	¡Ah, fuertes napolitanos! ¡Ah, milaneses! ¡Ah, leones! ¡Ah, normandos! ¡Ah, romanos, ¹⁹² ingleses, franceses! [¿Huís?]	2215
	¿Alterados ya os partís así a las primeras pruebas? Mirá que vuelan las nuevas y llegarán a París. ¿De qué sirve llevar pechos de cruces muy levantadas, si de veros en estrechos no vuelven acuchillados ellas y aun ellos desechos?	2220
	¡Volvé a la jornada y lid! ¡Seguid, a Alfonso, seguid, como a tan noble señor! ¡Franceses de prez y honor, los que le tenéis, venid! ¹⁹³	2225
		2230

Entre el rey DON ALFONSO

¹⁹⁰ Se refiere al obispo de Narbona, Arnaldo, cisterciense que tuvo un papel activo en la batalla de las Navas de Tolosa (*Hist. Esp.*).

¹⁹¹ *paveses*: Escudos largos que cubren casi todo el cuerpo y lo defiende de los golpes y heridas del enemigo (*Aut.*).

¹⁹² Quintilla que presenta una rima anómala.

¹⁹³ Este monólogo de Teobaldo se hace eco del abandono de los ejércitos ultrapirenaicos que, disgustados y cansados de una guerra tan poco cruenta y sin botín, abandonaron la batalla el 3 de julio de 1195 (*Hist. Esp.*).

REY	Non vos corráis, don Teobaldo, buen duque, el vueso cordojo ¹⁹⁴ quebrad, non hayáis enojo, si non, por mi amor, dejaldo, que todos esos follones ¹⁹⁵ que non fincaron conmigo temieron al enemigo, maguer ¹⁹⁶ que den más razones. Dios lo quiere así, su gloria el tal fecho dado ha, porque con pocos será, además, mayor vitoria.	2235 2340 2345
TEOBALDO	Entrad vos conmigo, duque, que hartos los míos son. ¡Mas que venga algún turbión que el cuerpo infame trabuque!	

Entra un CRIADO por una parte y otro por otra

CRIADO 1°	Buen rey, vos me dad albricias, ¹⁹⁷ que los vuestos han entrado a Alarcos.	2350
REY	¡Sea Dios loado! Yo daré lo que cudicias.	
CRIADO 2°	Señor, el rey de Navarra, don Sancho, llega con vos.	2355
REY	También sea loado Dios. La su palabra no marra, ¹⁹⁸ su buena venida estimo. ¹⁹⁹	
TEOBALDO	Casi estoy para morir.	
REY	Callad vos y a recibir venid al señor mi primo.	2360

*Éntranse y suenan cajas, y salen huyendo ZELIMO y por otra parte MULEY,
y el rey sale y encuéntralos*

¹⁹⁴ *cordojo*. Cuidado, afección o pena que se produce en el corazón (*Aut*).

¹⁹⁵ *follones*. Cobardes (*Aut*).

¹⁹⁶ *maguer*. Aunque (*Aut*). Voz antigua.

¹⁹⁷ *albricias*. Regalo que se da a la persona que trae la primera noticia de algún suceso bueno (*DRAE*).

¹⁹⁸ *marra*. Falta (*Aut*).

¹⁹⁹ Sancho VII y su hueste se incorporó al ejército para luchar contra los moros tras la toma de Alarcos y los castillos próximos de Caracuel, Benavente y Piedrabuena (*Hist. Esp.*).

MULEY	<p>¡Qué mal podré, con justicia, pedir para nueva palma por el cuerpo lo que el alma ha tantos años cudicia!</p>	2365
	<p>Pues de la de Alarcos vengo tal que, para deshonor mío del propio temor, el cuerpo abrigo y mantengo.</p>	
ZELIMO	<p>¡Qué mal pediré a Zinaya por el alfanje y los arcos, pues el ensayo de Alarcos tan bien las fuerzas ensaya!</p>	2370
	<p>Mas, ¿quién huyó cual yo? Pues aún lo que estaba y tenía...</p>	2375
	<p>Mas a veces valentía se llama a los de los pies.</p>	
MULEY	<p>Pues nadie me ha visto, quiero fingir al rey que maté, hundí, deshice y rajé;</p>	2380
	<p>y pues del brazo no espero remedio, supla mi lengua las faltas de mi vigor, que en las batallas de amor no es mala lanza la lengua.</p>	2385
ZELIMO	<p>Pues nadie me vio huir, fingiré que salió cierto la sangre de los que he muerto de puro matar y herir.</p>	
	<p>No tiene el peor lugar el fingir en los amores.</p>	2390

Sale el REY de donde ha estado oyéndolos y ellos se arrodillan

MULEY	El Rey suena.	
REY [MOHAMAD]	Pues señores, ¿cómo fue de pelear?	
MULEY	Yo, Rey, aunque perdí a Alarcos, el escuadrón de cristianos sabe bien cómo mis manos jugaron alfanjes y arcos.	2395
ZELIMO	Yo, aunque perdí a Malagón, –digo, los vuestros perdieron– lo que mis manos hicieron	2400

dirá el cristiano escuadrón.
 REY [MOHAMAD] Pues por acá hay fama que es
 de los dos cada guerrero
 por las manos menos fiero
 que ligero por los pies. 2405
 ¡Ah, infames! Ya me es notoria
 vuestra afrenta y cobardía,
 ¿pues quien huyendo venía,
 quiere, como en triunfo, gloria?
 En vez de daros la mora, 2410
 que cada cual no merece,
 el castigo se me ofrece
 que ambos merecéis agora.
 Ataros haré en cadenas
 que aun vuestras infames manos, 2415
 hijas de dueños villanos,
 para atadas no son buenas.
 Y aquí, en el Ferral, do encierro
 la fuerza de un batallón,
 vuestra cobarde intención 2420
 morirá cautiva en hierro,
 donde, pues con vos salí
 de la jura de Zinaya,
 porque a digno dueño vaya,
 yo la digo para mí. 2425

Échales manos de los cabezones y llévalos, y suena dentro grito de batalla y sale el rey don ALFONSO por entre unos riscos del monte, la espada desnuda, armado, mirando al cielo

REY Señor, vos podedes dar
 paso abierto y, si no lo hay,
 la mi batalla mal tray,
 que la sierra no hay pasar.
 ¡Oh, Isidro santo, desata 2430
 la duda de mi sandez!
 Yo te ofrezco de esta vez
 una tu imagen de plata;
 y tolleré al cuerpo tuyo
 donde finca sepultado, 2435
 si de ti soy ayudado,
 pues este negocio es tuyo;
 que si non descubro paso,

¡Paso, los míos, seguí
por hacia aquí, hacia aquí!
Yo vos lo quiero enseñar,
y fincar sin ser sentido
de dar en esa canalla, 2475
y sea hoy en la batalla
cruz, y Isidro el apellido.

*Vase clamando vitoria y suena dentro «¡Vitoria!» Sale un alcalde de fijosdalgo
a lo antiguo y un escribano con un libro dorado en las manos, dos
regidores de Madrid y siéntanse*

ALCALDE Vos, Yánez, non dejad
cosa por leer de las cosas 2480
que fueron maravillosas
porque, con autoridad
del Consejo y de la villa,
al arzobispo se dé
cuenta y al rey, para que,
cual otro Isidro a Sivilla, 2485
el suyo tenga Madrid.

REGIDOR Vaya como es razón.
ESCRIBANO Los sus milagros ya son
escritos. Atendé, oíd.

Cada vez que dice «el glorioso Isidro» se quitan las gorras

Primeramente, el glorioso Isidro
resucitó un muerto de la parroquia
de San Andrés.
Ítem, por intercesión del glorioso
Isidro, habló una mujer muda.
Ítem, por intercesión del glorioso
Isidro, cobraron vista dos ciegos,
más otro ciego, más otro ciego,
más otro ciego, más otro ciego,
más otro ciego...
ALCALDE ¿Cuántos son por todos?
ESCRIBANO Veinte ciegos.
Ítem, por intercesión del glorioso

Isidro, sanaron cuatro perláticos.²⁰²
Ítem, por intercesión del glorioso
 Isidro, tuvieron hijos dos mujeres estériles.

ALCALDE A pro es la información 2490
 para que instancias hagamos
 en lo que ya deseamos,
 que es su canonización;
 y el cuerpo toller se pueda
 de tierra en somo²⁰³ un altar. 2495

Entra un alguacil

ALGUACIL Uno me acaba llegar
 de donde el nueso rey queda.

ALCALDE ¿Qué vos ha dicho, Merino?
 ALGUACIL Que a la nuesa villa viene
 y que gran vitoria tiene. 2500
 Vos le salid al camino,
 que os espera el mandadero
 en las puertas del Concejo.
 Mas, ¿qué ruido semejo?
 Que el Rey llegará primero, 2505
 que diz que viene en trotones.

ALCALDE No me vala Dios, si no es
 que honrar quiere a Isidro, pues
 da priesa a sus devociones.
 Fidalgos, a honrarle entremos, 2510
 y a que la villa se apreste,
 que traerá consigo hueste.
 Bien que hacer todo tendremos.

Vanse y sale el MAYORDOMO de San Andrés y el SACRISTÁN a lo antiguo

MAYORDOMO Vos, el mi buen sacristán,
 limpiar el altar facé, 2515
 como todo limpio esté,
 porque hoy aguardando están,
 según de muchos he oído,
 al Rey que se apresta en tanto
 a venir a ver el santo 2520

²⁰² *perláticos*. Los que padecen perlesía, enfermedad consistente en la relajación de los nervios, que pierden su vigor, movimiento y sensación (*Aut*).

²⁰³ *somo*. Encima, en lo más alto (*DRAE*).

por la vitoria que ha habido.
Yo voy hablar al Concejo.
Pues, por vuesa cuenta es,
adereza a San Andrés,
que a vuesa cuenta lo digo. 2525

Vase el MAYORDOMO

SACRISTÁN Non face si non «amigo,
amigo, barré, limpiá»
el mayordomo, y non da
un pábilo ni un bodigo. 2530
Y Rey diz que ha de entrar
hoy en la villa. También
el home su alma tien,
y querrá oír y mirar.
No vendrá tan cedo a ello,
que descansará además. 2535
Yo me voy con los demás,
a cal²⁰⁴ de Toledo a vello.

*Vase y sale el REY y sus CABALLEROS, todos a lo antiguo, y el MAYORDOMO de San
Andrés y AZADONEROS*

REY Non me he de ir a descansar
fasta ver si es el pastor
mismo que me dio el favor. 2540
Facelde desenterrar,
piostre. Más mi locura
es grande, mas al atajo
sale. Él quitará el trabajo,
pues se abre la sepultura. 2545

*Suena música y se abre la sepultura, y alzárale una peña como está echado con
vestido de labrador*

REY ¡El mismo es que me guió!
¡Oh, buen Isidro! ¡Oh, patrón!
Yo vos doy mi corazón.
Vuestro, además, seré yo.
Non consiento más que estéis 2550

²⁰⁴ cal. Abreviatura de 'calle' (Aut).

Y esta es la historia que encierra
el labrador de Madrid.

2585

FINIS LAUS DEO

*Sed omnia sub correptione Sancta Matris Ecclesiae.
Concorda cum originale.*²⁰⁵

**COMEDIA DE LA SANTA VIDA Y BUENAS COSTUMBRES DE JUAN DE
DIOS**

FIGURAS SIGUIENTES

JUAN DE DIOS	PEDRO, mancebo
SATÁN, diablo	UN POBRE
POLIÓN, diablo	GONZALO, mancebo
GALIATO, diablo	UNA DAMA
LLORENTE, pastor	ANTÓN MARTÍN
FERRUZ, capitán español	DOMINGO, su compañero
TRES O CUATRO SOLDADOS ESPAÑOLES	DOS POBRES
UN CAPITÁN FRANCÉS	UN PEREGRINO
TRES O CUATRO SOLDADOS FRANCESES	UN SOLDADO
UN ESPÍA	OTRO POBRE
UN CRIADO DE FERRUZ	ELVIRA
UN ATAMBOR	INÉS
UN CABALLERO	UN VIEJO
ALONSO, mancebo	DIEGO, mancebo
DOÑA ANA OSORIO	DOS CRIADAS SUYAS
UN PAJE	UN CRIADO

PRIMERA JORNADA

Salen SATÁN, POLIÓN y GALIATO, diablos

SATÁN Amigos y secuaces verdaderos, 1
pues del ínclito alcázar soberano

²⁰⁵ *Sed omnia sub correptione Sancta Matris Ecclesiae. Concorda cum originale. Pero bajo toda amonestación está la Iglesia. Concuerta con el original. En el manuscrito Sed omnia sub correptione Santa Matus Ecclesie.*

	y en tormentos tan ásperos y fieros caímos por aquella excelsa mano del padre omnipotente y sus guerreros, como ha salido nuestro intento en vano, cualquiera justo que haya acá en la tierra nos hace a fuego y sangre cruda guerra.	5
	Desde su imperio del hoy trono santo envió al verbo que de sí procede, y a pesar nuestro ha triunfado tanto que su potencia a todas las excede. Los despojos del reino del espanto sacó y, pues veis su brazo cuánto puede, ya que vengar en él no nos podemos, es bien que en su criatura nos vengemos.	10 15
	Las sillas de do somos derribados en tan profundos y ásperos tormentos, en ellas sé que están entronizados los bajos y de humildes pensamientos; que nosotros allá fuimos criados y ellos acá en miseria de elementos, ¿por qué hemos de sufrir tanta bajeza, pues somos de mejor naturaleza?	20
GALIATO	Ya sabes, Satán, que del agravio hecho hacer conviene universal venganza.	25
POLIÓN	El título, el renombre y el derecho perdimos, o la bienaventuranza.	
SATÁN	Aquese sentimiento es sin provecho, pues de volver allá no hay confianza. Cerremos la senda y el camino al que llevare para allá el desinio.	30
POLIÓN	Siempre tu intento el mío corresponde, mira si hay algo que de nuevo haga.	
SATÁN	Hay tanto que no siento ni sé donde vaya que mi deseo satisfaga.	35
GALIATO	Si te quieres vengar, ¿quién se te esconde?	
SATÁN	Muy bien sabéis nuestra incurable llaga de este mal que consuelo no lo admite, pues con la eternidad de Dios compite, y la pena de daño y de sentido que todos padecemos, aún a cuenta en ver el cielo de almas poseído, nuestro dolor y nuestro mal se aumenta. Echarnos de él fue agravio conocido,	40 45

	pues ¿cómo no vengamos tal afrenta? Que tomen posesión a igual pena como han tomado en posesión ajena.	
	Conviene, pues, a vuestra honra y mía, ya que me voy de todo declarando, que traigamos a nuestra compañía a aquellos que de Dios siguen su bando.	50
GALIATO	Cuanto cubre la noche y muestra el día lo estoy cada momento rodeando, pues conducir a nuestro gremio injusto, ²⁰⁶ y en esto solo me deleito y gusto.	55
POLIÓN	Pues no aderezarás, que en dos soldados nacidos dentro de la indomable España, al relanzar la suerte de los dados, tanta discordia les sembré y cizaña que están los cuerpos de ambos enterrados; sus almas ya con la infernal campaña, el uno echó un «¡por vida!», otro un «¡reniego!», y el uno al otro se mataron luego.	60
	En esto tengo yo muy buena mano, que en cuanto empiezo, salgo vitorioso.	65
SATÁN	Que no se nos pasase el tiempo en vano querría, pues será más provechoso. Ya sabéis cuán alegre y cuán ufano, en Oropesa un mozo virtuoso está con mayoral por ganadero; pues de ese muy notable daño espero, el cual allá, en monte mayor, el nuevo fue nacido de humilde y pobre gente, y después que dos lustros le dio Febo le hurtó un sacerdote cautamente. Ya se ha criado hasta ser mancebo desde sus tiernos años tan prudente que ya de su virtud tenemos fama que la inmortalidad le cita y llama.	70 75 80
GALIATO	¿Qué prodigiosas muestras has sentido?	
SATÁN	Que yo adivino de él por conjeturas que el cielo favorece a su partido.	
GALIATO	Con queso nos dejás más a oscuras, ¿no sabremos lo que es?	
SATÁN	Este ha nacido,	85

²⁰⁶ *injusto*. En el manuscrito *un justo*. Enmendamos para apurar el sentido.

	pues que sabello tú tanto procuras, en hora tan felice que su estrella le inclinará a subir más alto que ella.	
	Tan quieto, tan afable, tan modesto que va poniendo el fin de su cuidado en fiel, legal y tan compuesto que parece que está predestinado.	90
GALIATO	Pues yo le volveré precinto presto, aunque esté hasta el cielo levantado, y en aquesas señales no os fiéis de ellas, que aunque inclinen, no fuerzan las estrellas.	95
POLIÓN	Pues muéstresele el cielo más propicio que a todos cuantos en el orbe encierra que presto minaré yo ese edificio, y luego por el aire vendrá a tierra; todas las puertas le abriré del vicio y saldré con el triunfo de esta guerra porque mi ingenio, maña y sutileza excede a toda humana fortaleza.	100
SATÁN	¿Que un árbol es pequeño? A cualquier parte fácilmente lo guía el hortelano. Mas cuando se envejece, nunca el arte lo puede nivelar del seso humano. Un tierno niño, no hay de qué avisarte, que adónde quiera se lleva de la mano, pues haz antes que este mal florezca que en la virtud mengüe y [en] vicio crezca.	105
POLIÓN	Primero le entraré, si te parece, con la ambición y mundo señorío.	110
SATÁN	Antes tienes de ver lo que apetece y reducille al tuyo su albedrío. Todas las cosas a su gusto ofrece, que en muy breve discurso yo te fío que a nuestra sujeción has de traello, puesto en tu yugo su cerviz y cuello.	115
GALIATO	No hay cosa en esta vida tan estable que si una vez y otra la tentamos no venga de su estado a ser mudable.	120
POLIÓN	Paréceme que aquí nos dilatamos.	
SATÁN	Pues yo tengo un dolor intolerable de ver el poco fruto que sacamos.	125

GALIATO En tanto²⁰⁷ que nos des, Satán, licencia,
del todo ensancharemos su conciencia.

SATÁN Corred, que ya se va hacia el ganado
por el atajo de una estrecha senda. 130

GALIATO Yo voy a entralle agora por un lado
y le daré reliquias de mi ofrenda.

POLIÓN Y con lujuria cebaré al cuitado
y al apetito soltará la rienda.
Vamos. Y tú, Satán, está advertido 135
que antes que lo combata, está rendido.

Vanse los dos y queda SATÁN

SATÁN Bien instruidos van y confiados
los que habitan cual yo en el lago averno,
ambos diestros, astutos y avisados
en conducir las almas al infierno. 140
Si traen a Juan también los dañados,
aumentarase más nuestro gobierno,
si no, por Lucifer, mil veces juro
que no han de salir más del reino oscuro.

Vase y entra JUAN DE DIOS con un hábito de pastor y un zurrón

JUAN Gentilmente he madrugado. 145
Desde que me sé acordar
no me he visto en caminar
tan remiso ni pesado,
parece que piso abrojos
y que agora estoy soñando, 150
y que en lugar de pies ando
con las niñas de los ojos.
¿Quién vido tal desconcierto?
¿Hase visto tal dudar,
que me vengo a preguntar 155
si estoy soñando o despierto?
Estoy con el ejercicio
que en mal obrar he tenido
para la virtud dormido
y despierto para el vicio, 160
perezoso de ligero

²⁰⁷ *tanto*. En el manuscrito *dando*, por error.

hoy he venido a quedar,
 pues no suelo caminar
 sin oír misa primero.

Cuerpo que razón ordena 165
 dadme, si tenéis, disculpa,
 ¿que cometáis vos la culpa
 y pague el alma la pena?

Caminad agora apriesa,
 acabad a rienda suelta 170
 que quiera Dios que a la vuelta
 pueda oílla en Oropesa.

En llegando a mis pastores
 y en dando este bastimento,
 me he de volver como el viento 175
 por cima de estos alzores.

Ya no lo puedo sufrir.
 ¡Qué áspera y que fragosa
 y difícil y escabrosa
 esta sierra es de subir! 180

Quiérome sentar un poco,
 que a fe que estoy bien cansado,
 y con quien fuere al ganado
 me iré con él poco a poco.

Entra GALIATO en hábito de soldado y dice

GALIATO Sin duda erré el camino 185
 y he venido aquí a parar.
 Yo no sé a qué parte echar.
 ¡Quién fuera agora adivino!
 Ningún mal hay tan cruel
 ni que a mí tanto me asombre 190
 como en camino entrar hombre
 y quedar perdido en él.

No hallo a quien preguntar;
 con todo allí está un pastor.
 Ah, hermano, hermano.

JUAN ¿Señor? 195
 GALIATO ¿Vos sabréisme encaminar?
 JUAN ¿Dónde vais con tanto afán?
 GALIATO Para Oropesa partí
 y perdido llegué aquí,
 y está allá mi capitán. 200

Entra POLIÓN en hábito de soldado y dice

POLIÓN	Norabuena estéis los dos.	
JUAN	Vos también estéis en ella.	
POLIÓN	Ya yo no puedo tenella.	
JUAN	¿Qué decís?	
POLIÓN	Que os guarde Dios.	
	Digo que es mala ventura	205
	y que oficio no hay peor	
	que venir a ser pastor,	
	pues es falta de ventura.	
JUAN	¿Habéis, vos, sido pastor?	
POLIÓN	No, por cierto, ni querría	210
	sello por ninguna vía,	
	que otro oficio sé mejor.	
JUAN	Deci, ¿qué oficio es el vuestro?	
POLIÓN	Yo sé cantar y tañer,	
	y soy hombre de placer,	215
	y a muy poquitos nuestro,	
	en ciudad, villa y aldea,	
	en desierto y en poblado	
	[...]	
	todo el mundo me desea.	220
	Si quiero damas hermosas,	
	altas, ilustres y bellas,	
	en mi mano es cogellas	
	muy más lindas que las rosas.	
JUAN	En verdad que yo me siento	225
	en verte alegre y ufano.	
	¿Cómo te llamas, hermano?	
POLIÓN	¿Cómo me llamo? Contento.	
JUAN	Regocijado me has	
	el alma y el corazón.	230
	Pero ¿dónde habitas más	
	porque pueda dar razón?	
	Di, Contento, ¿dónde estás?	
POLIÓN	Por más que anden desvelados	
	los que me quieren buscar,	235
	nunca me podrán hallar	
	si no fuere entre soldados.	
JUAN	Luego en balde de importuno,	
	más en todo lo criado,	

	si piensa tenerte alguno está muy averiguado que no te tiene ninguno.	240
POLIÓN	Muchas veces acontece que no quiero responder ni dar a nadie placer, pues ninguno me merece.	245
JUAN	Aunque haya tiempo oportuno, no buscarte es lo mejor, y búsqnete de uno en uno y tendrá mayor dolor, si piensa tener alguno.	250
POLIÓN	Quiero que sepas, amigo, porque abrevies tu razón, que yo he hecho profesión de no salir de contigo.	255
JUAN	No creerte es por demás.	
POLIÓN		¿Por
	qué?	
JUAN	Porque no conviene.	
POLIÓN	¡Oh, qué pertinaz estás!	
JUAN	Veo que el que más te tiene no sabe por dónde vas.	260
GALIATO	Muy larga plática es esa, acábeme de enseñar si hay en qué poder errar desde aquí para Oropesa.	
JUAN	¡Oh, pésete a mi pecado!, no sé cómo encaminaros. Mas si queréis, aguardaros que lleve el hato al ganado.	265
	En un punto volveré que muy cerca está de aquí, y fiaos ambos de mí que en Oropesa os pondré.	270
	Si queréis de mi zurrón pan y queso y buen tasajo para aliviar el trabajo os daré sin dilación.	275
POLIÓN	No queremos nada de esto, sino entrambos te rogamos, pues en esperando quedamos, hermano, que vengas presto.	280

Vase *JUAN DE DIOS* y quedan los dos

GALIATO	Creo que nuestra voluntad se ha de poner en efeto. [...] [...]. En volviendo del apero pienso de entralle al pastor para engañalle mejor con la carne y el dinero, que no hay mayor fortaleza para allanar el castillo que venir a combatillo por donde hay mayor flaqueza.	285 290
POLIÓN	Sé tú en entralle diestro que con eso has de crecer, que será poco tener a todo el mundo por nuestro.	295
GALIATO	A lo que en él he hallado yo entiendo que lo veré antes de mucho, a la fe, de pastor hecho soldado.	300
POLIÓN	Nuestro trabajo y afán será hasta convencelle.	
GALIATO	No, sino hasta ponelle con Ferruz, el capitán, porque el conde de Oropesa envía a Fuenterrabía muy famosa compañía, y a ella va Ferruz aprieta, y con él le asentaremos y le armaremos mil lazos, y hasta havello pedazos mil invenciones haremos. ²⁰⁸	305 310

Vuelve *JUAN DE DIOS* con un pastor llamado *LLORENTE*

JUAN Mis hermanos, sálveos Dios.

²⁰⁸ Juan de Dios entró al servicio como pastor del poderoso ganadero y principal Juan Ferruz, en Oropesa. Pasado un tiempo de servicio, el conde de Oropesa dio título de capitán a Juan Ferruz para que con un tercio de soldados y vasallos suyos acudiese a la defensa de Fuenterrabía, asediada por el ejército franco-navarro (Santos, 1977: 110-114).

	¿No me respondéis ninguno? Esperábadas a uno y veis aquí, vienen dos.	315
GALIATO JUAN	¿Cómo se llama el amigo? ¿Cómo se llama? Llorente, que determinadamente quiere venir él conmigo.	320
LLORENTE	Ya dejamos los ganados y por nuestra patria y ley y por servir nuestro rey, venimos a ser soldados.	
POLIÓN	Esta es muy buena jornada y los cuatro como estamos veréis cuán bien nos holgamos con tina ²⁰⁹ de camarada.	325
GALIATO LLORENTE	¿Sabe Llorente jugar? Quinol ²¹⁰ a maravilla. Primera trunfo y malilla, ²¹¹ la cartera y el parar. ²¹²	330
	Soy criado entre soldados y, cuando pierdo el dinero, sé hincar en el tablero por donde quiera los dados.	335
	Pelota, bolos, argolla, tablas, ajedrez, cayado, y sé al rentoy ²¹³ envidado, al trecientos y a la rolla.	340
JUAN POLIÓN	A Oropesa hemos llegado. Muchos soldados están con Ferruz, el capitán.	
LLORENTE	Ya muero por ser soldado.	

Entra FERRUZ, capitán español, y un ALFÉREZ y dos SOLDADOS o tres

CAPITÁN	Señor alférez, orden he tenido de nuestro Rey en que por ella manda que esté para marcharse apercebido,	345
---------	---	-----

²⁰⁹ *tina*. En Andalucía, media bota para vino (*DRAE*). Polión se complace por anticipado por la velada de juego y vino que les espera.

²¹⁰ *quinolas*. Juego de naipes (*Aut*).

²¹¹ *malilla*. Término usado en un juego de cartas para designar la segunda carta del estuche, superior a todas excepto a la espadilla (*Aut*).

²¹² *parar*. Juego de naipes (*Aut*).

²¹³ *rentoy*. Juego de naipes que se juega de compañeros (*Aut*).

	si la francesa gente se desmanda.	
ALFÉREZ	Vamos a socorrer nuestro partido.	
CAPITÁN	¿Quién son estos que están a aquesta banda?	350
ALFÉREZ	De aquestos no conozco yo ninguno.	
JUAN	Todos te serviremos de uno en uno.	
CAPITÁN	En buena dicha todos seáis llegados.	
	¿Queréis seguir mi militar bandera cual sigue otra gran copia de soldados?	355
POLIÓN	Yo te pienso seguir hasta que mueras.	
LLORENTE	A eso somos todos obligados.	
CAPITÁN	¿Qué gente habrá, tan indomable y fiera, en así Grecia, Francia y Alemania que no la dome el gran furor de España?	360
ALFÉREZ	Pues, señor capitán, échese un bando que los soldados vengan a juntarse.	
CAPITÁN	So pena de la vida luego mando que a medio día lleguen a alistarse, que en haciendo reseña y en pasando no es bien nuestra jornada dilatarse, que socorro asegura la esperanza y está el peligro y daño en la tardanza.	365
	Vosotros dais muy evidente muestra del gran valor que en cada uno se encierra, y así nunca fortuna os sea siniestra sino amiga propicia en paz y guerra; que deis clara señal de la fe vuestra y prosigáis intento en mar y en tierra, que obras os haré de fiel amigo, y a ellas el tiempo me será testigo.	370 375
JUAN	Señor, cuanto mis fuerzas alcanzaren, cuanto mi pobre ingenio se extendiere, cuanto los cielos vida me aspiraren y yo entre los mortales estuviere, cuanto los altos hados me otorgaren, cuanto el supremo hacedor me diere, te ofrezco por mercedes tan inmensas, pues no puede pagar las recompensas.	380

Vanse, y sale un CAPITÁN FRANCÉS y habla con dos SOLDADOS franceses

CAPITÁN	De los espías que en España tengo me han dado carta y relación muy cierta, y si mi gente luego no prevengo,	385
---------	---	-----

	contra nosotros viene a mano abierta el español con escuadrón muy luengo, y solo en daño nuestro se concierta.	390
SOLDADO 1º	Pues ved agora, bélicos franceses, si es bien apercebir nuestros arneses. Nuestra gente tan bien apercebida está, que no hay ninguno que la ofenda, y no le costará más que la vida	395
SOLDADO 2º	al español que entrare en la contienda. Después que aquesa nueva fue sabida no hay francés que en coraje no se encienda, y en amorosa brasa y vivo fuego, el fuerte pecho porque venga luego.	400
CAPITÁN	Con todo, será bien, amigos caros, que exploradores vayan por la tierra y, puestas centinelas y reparos, vengan a dar asalto y cruda guerra, que no es bien en fortuna confiaros, pues más quien de ellas se fiare, yerra, y en ningún atrevido he hallado que en su favor esté inmóvil el hado.	405

Entra una CENTINELA con una herida en la mano, y alborotado dice

ESPÍA	Mira, señor, que el español se acerca. No pongas dilación en tu defensa. La diestra y la siniestra parte cerca la gente conjurada en nuestra ofensa. Si la vitoria tan barata merca será a nuestro pesar su gloria inmensa, y querrán allanar con detestable...	410
	Sería el muro de Francia inexpunable. En una parte oculta me pusieron por centinela, harto peligrosa, y dos descubridores que me vieron, con indomable furia y rigurosa, a quererme prender acometieron.	415
	Yo revolví mi espada presurosa, mas cual suele mi fiel hado siniestro, pues traigo esa herida que aquí os muestro.	420
	Repara, pues, con cauto pensamiento, el daño de que estamos tan vecinos, que ya parece que llegar los sienta,	425

	y en ellos bañas tus aceros finos. Cobremos luego con furor violento el renombre inmortal de paladinos,	430
SOLDADO 1º	Antes que como suele el rojo Febo tras sí llevarse el inclinado día, ¿qué nos mandas hacer, señor, de nuevo?	435
CAPITÁN	Que se aliste muy bien la compañía y lléguele la española y guste el cebo que cual suele le da el artillería, que yo confío en Dios y en vuestras manos que hoy habéis de rendir a los hispanos.	440
SOLDADO 2º	Pues vámonos a nuestros escuadrones, que bien el español sabe y entiende si nos falta pertrecho ²¹⁴ y municiones que tu gente durmiendo está y le ofende.	
CAPITÁN	Terraplén, trincheas ²¹⁵ y bestiones, ²¹⁶ y verán si la pólvora se enciende porque defenderse será en vano del encendido rayo de Vulcano.	445

Sale FERRUZ, capitán español, con JUAN DE DIOS y otros SOLDADOS

CAPITÁN	Reconozcan algunos de a caballo el campo como está del enemigo, reconocido iremos a saltallo, quizá nos será el cielo tan amigo que a su costa hagamos retirallo. [...] [...] [...].	450 455
JUAN	Señor, una y mil veces te importuno que a mí me dejes ir por cortesía, y si hallare bastimento alguno, sin falta lo traeré a la compañía.	460
CAPITÁN	El cielo afable, tiempo y oportuno te envíe, y llevarás la yegua mía que fue en recuento del francés ganada,	

²¹⁴ *pertrechos*. En el manuscrito *peltrechos*. Se refiere a cualquier munición, armas, o demás instrumentos o máquinas de guerra para la fortificación y defensa (*Aut*).

²¹⁵ *trincheas*. Trincheras (*Aut*).

²¹⁶ *bestiones*. Bastiones (*Aut*).

JUAN siempre a la escaramuza ejercitada.
CAPITÁN Yo voy, y la ventura sea conmigo. 465
La bendición del Hacedor inmenso
te comprenda.

JUAN Y él quede contigo.
CAPITÁN Cuando a este mozo veo o en él pienso
tengo un contento interior... ¿Qué digo
que estoy agora atónito y suspenso? 470
¿Cómo pudo ganar de mí licencia
para poner su vida en contigencia?

JORNADA SEGUNDA

Salen POLIÓN y GALIATO

GALIATO No sabes, Polión, como en subiendo
Juan en la yegua que subió y entrando
yo en ella fue todo uno, y en corriendo, 475
¿qué digo yo correr?, iba volando
por valle, sierra, monte, discurriendo
hasta que, en fin, la yegua tropezando
entre zarzas, espinas y entre abrojos
en una áspera sierra cayó de ojos. 480

Allí vieras al mísero cuitado
por la boca, por ojos, por oídos
destilar tanta sangre que bañado
en ella estuvo dando mil gemidos,
y a cabo de dos horas levantado 485
y recobrando un tanto los sentidos,
dando gracias al hijo de María,
y a ella vuelve ya su compañía.

POLIÓN Con otro hecho heroico esclarecido
he salido que al tuyo se prefiere. 490

GALIATO ¿Y pues?

POLIÓN Que en el instante que fue ido,
porque con más coraje desespere,
entré en el pecho de uno y le he enducido²¹⁷
que el hato hurte que en la tierra hubiere
del capitán, y apenas le di un tiento 495
cuando salió la obra al pensamiento,
y el capitán está tan indinado

²¹⁷ *enducido*. Inducido (Aut).

	con él, y yo le he puesto de manera que bien cree que el hato le ha llevado, y dígotte que agora, si lo viera, que quedara de un árbol ahorcado.	500
GALIATO	Tú lo hiciste cual de ti se espera.	
POLIÓN	Yo no podré tener ningún contento hasta que quede suspendido al viento.	
	Mas veslo aquí do viene suspirando, finjamos que nos pesa de su daño, y como que llegamos halagando será para hacer mejor engaño.	505
<i>Entra JUAN DE DIOS</i>		
JUAN	En ti, Dios mío, estaba contemplando ocaso acervo, desigual y extraño, cuando la yegua ojos, boca y brazos por poco me hiciera mil pedazos.	510
<i>Entra el capitán FERRUZ y un MOZO</i>		
CAPITÁN	¿Qué es lo que hacéis, amigos? ¿Ya no me queréis seguir, viendo que voy a embestir a mis fieros enemigos?	515
GALIATO	¿No veis nuestro amigo Juan como viene ensangrentado? [...] [...].	520
POLIÓN	Certificamos, por cierto, que la yegua que llevó, aguesa le derribó, y es milagro no estar muerto.	
GALIATO	Pues otro daño hay mayor.	525
CAPITÁN	Dilo, que sabello quiero.	
GALIATO	Que tu baúl y dinero ha faltado, que es peor.	
CAPITÁN	¿Y quién lo pudo llevar?	
POLIÓN	En eso no me entremeto.	530
GALIATO	Venderíalo, en efeto, para tener qué jugar.	
CAPITÁN	Habiendo de ti fiado es[to] poco que tenía,	

	traidor, ¿con hipocresía	535
	lo has tan presto rematado?	
JUAN	Si tal por el pensamiento	
	me pasó, que sea llevada	
	mi ánima y condenada	
	para el eternal tormento.	540
CAPITÁN	Todo aquesto es por demás.	
	¿A quién no engañara el velle?	
	Pues yo mandaré ponelle	
	donde no hurte jamás.	
	Corre tú con diligencia	545
	y llámame al atambor,	
	que quiero que a este traidor	
	ahorquen en mi presencia.	
<i>Va el MOZO a llamallo</i>		
JUAN	Aunque sin tiempo esta vez	
	pague su tributo al suelo,	550
	de esta sin justicia apelo	
	ante el supremo juez,	
	que dentro de veinte días	
	ante el justo tribunal	
	te cito.	
CAPITÁN	¿Quién vido tal	555
	traidor con bachillerías?	
<i>Entra el ATAMBOR y un SOLDADO</i>		
ATAMBOR	Señor, ¿qué me quieres?, di.	
CAPITÁN	Que luego, sin dilación,	
	quiero que este ladrón	
	ahorcado quede aquí.	560
ATAMBOR	Pues aquí traigo el cordel,	
	aunque ahora estoy corrido	
	de ver tan ruin vestido	
	para aprovecharme de él.	
SOLDADO	¿Qué ofensa, señor, te ha hecho ²¹⁸	565
	que así te pudo obligar	
	para mandallo matar	
	contra razón y derecho?	

²¹⁸ *hecho*. En el manuscrito *hizo*. Enmendamos para mantener la rima.

	Templa agora tu pasión y mitíguese tu fuego, pueda nuestro digno ruego ablandar tu condición.	570
CAPITÁN	Si dejo de castigar un insulto semejante, se tendrá de aquí adelante por ejercicio el hurtar; ni es de virtud más ajeno aquel que castiga un malo que el que hiciere regalo cuando lo merezca el bueno.	575
ATAMBOR CAPITÁN	¿Y tú qué haces ahí? El lazo acabo de echallo. Acaba ya de ahogallo, no trueque la suerte en ti.	580

Vase el CAPITÁN y entra LLORENTE y otros SOLDADOS

ATAMBOR	Bien es que traigo cordel para ahorcar al amigo, y que quiera el enemigo que me guinden ²¹⁹ a mí de él. Yo haré mi oficio. Listo. Mas vos como buen cristiano tomá esta cruz en la mano y en el pecho a Jesucristo.	585
		590

Toma JUAN la cruz y subiendo a la horca dice

JUAN	Sumo bien, sumo obrador, mi luz, mi amparo, mi gloria, no saque de mí vitoria el adversario traidor.	595
	Ya ves que en paso tan fuerte me hallo, rey infinito, y en trance tan fortuito de que me quieren dar muerte, y a pagar con ella vengo lo que nunca cometí, mas pues antes te ofendí,	600

²¹⁹ *guinden*. En estilo jocoso se toma por ahorquen (*Aut*).

	bien merecida la tengo.	
	Suplico a tu providencia quieras perdonar aquel que con ánimo cruel dio tan áspera sentencia.	605
	Y mis pasados errores no mires, pues que veniste a este mundo y padeciste en cruz por los pecadores.	610
	Contra mí formen querella cielo y tierra, pues que sé que cada vez que pequé te puse de nuevo en ella.	615
	Mas tu infinito poder aquí tienes de mostrar en venir a perdonar a quien te viene a ofender.	620
	Sepan todas las personas de bajo y alto renombre que yo pequé como hombre, y tú como Dios perdonas.	
SOLDADO	¡Oh, qué fiera ejecución!	625
LLORENTE	¿Viose tal de capitán?	
	Entiendo yo que Satán se ha entrado en su corazón.	
ATAMBOR	Hermano, pues que sabéis que es ²²⁰ injusto sacrificio por fuerza hago este oficio, ruegos que me perdonéis.	630
JUAN	Yo os tengo ya perdonado.	
ATAMBOR	Pues Dios quiera perdonaros, que en venir a ajusticiaros yo quedo más justiciado.	635
	Creo en Dios, decid, hermano, dentro en vuestro corazón.	

Estando ya colgado que parezca que está ahorcado. Entra un CABALLERO²²¹ con la espada desnuda y corta la soga

CABALLERO Oh, pérfido, ¿en tal sazón

²²⁰ es. En el manuscrito *el*. Enmendamos.

²²¹ Trasunto de este caballero es la figura del Duque de Alba, según Garasa (1960: 70).

	ha de morir un cristiano?	640
	Levanta, levanta, amigo, que quien te quiere dar muerte tu se le darás más fuerte que el más cruel enemigo.	
	<i>Levanta a JUAN DE DIOS medio ahogado</i>	
CABALLERO	Él está medio ahogado,	645
LLORENTE	pálido el rostro y difunto. ¿Quién se viera en este punto que ya no hubiera acabado?	
	<i>Vuelve en sí JUAN DE DIOS</i>	
JUAN	Amigo Juan, volvé en vos. Quisiera tener juicio para de tal beneficio dalle las gracias a Dios.	650
LLORENTE	Dí, señor, ¿a quién espanta lo que me ha espantado a mí? Pues tan sin culpa le vi con la soga a la garganta.	655
	Yo te ruego que otra vez que burles burlas mejores, porque no las hay peores que con la soga a la nuez.	660
	<i>Vase LLORENTE, digo el ATAMBOR²²²</i>	
JUAN	Pues que por vos me he librado echad un hierro a mi frente [...] que a más estoy obligado, y prospere vuestra vida aquel que a todos la da, que yo sé que lo hará por su bondad sin medida.	665
CABALLERO	Hermano, a Dios le daréis las gracias de esta vitoria,	670

²²² Un verso posterior indica que Llorente sigue en escena. O el copista se equivoca y refleja su autocorrección por escrito, o bien refleja el error del poeta dramático (¿quizá dictaban al copista?).

y tenedla en la memoria
que es bien que no os olvidéis;
y el buen agradecimiento
ha de ser como fiel
de habello ofendido a Él 675
tener arrepentimiento.

Y dejad agora la guerra
que sin vos se acabará,
pues mejor os estará
volveros a vuestra tierra. 680

Y la caja, me parece,
que ya llama a recoger,
y el capitán podrá ser,
que quiera estar en sus trece.

JUAN Vamos, Llorente, de aquí, 685
pues soy sin más intervalo
para la guerra tan malo
cuanto ella para mí.

*Vanse y entra el CAPITÁN FRANCÉS con cuatro o cinco FRANCESES SOLDADOS,
y hase de quedar en el teatro*

CAPITÁN Ya la española banda apercebida
nos pide y representa la batalla. 690
Pues tengo gente yo tan escogida
no siento por qué deba rehusalla.
Hoy nuestra flor de lis bien defendida
será con fino arnés y fuerte malla,
con ánimo invencible que se crea²²³ 695
que mil roldanes hay en la pelea.

Su escuadrón se nos viene ya acercando
tú que eres de más alta gloria dino.

SOLDADO 1º Déjame ir solo, estame aquí esperando,
que el cielo me será grato y begnino.²²⁴ 700
La bandera que está Alberto blandiendo
esta traeré a pesar de su destino,
pífano y caja dicen: «muera, muera».
Muerte retumba la trompeta fiera.

Sale el CAPITÁN ESPAÑOL con otros cuatro o cinco SOLDADOS

²²³ *crea*. En el manuscrito *creas*, por error.

²²⁴ *begnino*. Respetamos la forma que aparece en el manuscrito por estar ampliamente documentada en el CORDE.

CAPITÁN ESPAÑOL	<p>Gente belicosísima de España de todas las naciones tan temida, ya aquí a fuerza la industriosa maña ha sido del contrario destruida. Agora estamos en campaña debajo de la seña esclarecida,</p>	705
	<p>mostremos al francés nuestra pujanza con arcabuz, ballesta, espada y lanza. No os quiero reducir a la memoria vuestros heroicos hechos valerosos. ¿Cuántas veces el trunfo y la vitoria ganastes en reencuentros peligrosos? Agora se renueva vuestra gloria, ahora se echarán nuevos briosos, agora se os dará mayor trofeo que tuvo gente, ni pidió el deseo.</p>	710 715 720
SOLDADO 1º	<p>Aquí estamos, señor, apercebidos para servirte, y esto es cosa clara: hoy serán los franceses destruidos. Mándanos investir, que es muy cara, [...] [...] servirte porque entonces descansemos cuando en mayor peligro nos hallemos.</p>	725
CAPITÁN FRANCÉS	<p>Temerario español, tu arrogancia se acabará por esta diestra mano.</p>	730
CAPITÁN ESPAÑOL	<p>Tu barbarismo y el de toda Francia verá por esta mía cual lo allano.</p>	
CAPITÁN FRANCÉS	<p>Presto verán quién lleva la venganza, aunque en vencerte a ti muy poco gano.</p>	
CAPITÁN ESPAÑOL	<p>No menos que con muerte es bien se ataje quien se ha atrevido al español coraje.</p>	735

Aquí desenvaina el CAPITÁN FRANCÉS y luego el ESPAÑOL

CAPITÁN FRANCÉS	<p>Ya no será razón tenerte duelo, fanfarrón, y por eso he de mostrarte que yo soy a quien teme todo el suelo y allá en la quinta esfera el fiero Marte.</p>	740
CAPITÁN ESPAÑOL	<p>No tengo otro dolor ni desconsuelo sino porque hay tan pocos de tu parte, porque yo mostraré a toda esa banda</p>	

lo que mi fuerte brazo, rige y manda.
 ¡A ellos, españoles! ¡Santiago! 745
 ¡España, España! ¡Santiago a ellos!
 CAPITÁN FRANCÉS Franceses, ¿así queréis ver el estrago?
 Apartaos y deja[d]me aquí con ellos
 que aqueste día acerbo y aciago
 será por nuestra gloria infierno de ellos. 750
 CAPITÁN ESPAÑOL No es bien que yo me muestre más contigo
 remiso en tan justísimo castigo.

Danse de cuchilladas ambos capitanes y su gente. Cae el CAPITÁN FRANCÉS y, desamparando los suyos el campo, los españoles los siguen el alcance, y quedan los capitanes, y el francés en el suelo.

CAPITÁN ESPAÑOL Rendido estás, francés.
 CAPITÁN FRANCÉS Ya yo lo veo.
 que ha sido por flaqueza de mi gente,
 pues aunque muera ya, vivo el deseo 755
 quedará de vengarme eternamente,
 que quien te ha dado el lauro y el trofeo
 y a mí me lo ha quitado de mi frente
 es aquella que al bien vuelve su rueda
 y para el mal la tiene fija y queda. 760
 CAPITÁN ESPAÑOL Acaba de abreviar, daca la espada
 que ir contra el hado en vano se procura,
 si no quies ver la mía ensangrentada,
 que a la venganza justa se apresura.
 CAPITÁN FRANCÉS Bien puede ser tu furia²²⁵ ejecutada 765
 dando a mi cuerpo fiera sepultura,
 mas no escurezca tu famosa gloria
 aqueso hecho indigno de memoria.

Entran cuatro o cinco SOLDADOS ESPAÑOLES y traen otros tantos FRANCESES rendidos y atadas las manos

SOLDADO ESPAÑOL Por llano cerro y encumbrados valles
 los contrarios huyendo van apriesa, 770
 y como no pudimos alcanzallos
 nos retiramos con aquesta presa.
 CAPITÁN ESPAÑOL Pues bien, podéis las manos desatallos,
 y no los maltratéis porque me pesa

²²⁵ furia. En el manuscrito *fiera*, por error.

	que mi gente maltrate al afligido, pues le basta el dolor de ser vencido.	775
	Y vos, ilustre capitán, yo quiero que me hagáis solene juramento, por la fe de hidalgo y caballero, que enviaréis bastante cumplimiento	780
	de vuestra libertad, la cual espero, por no dejar soldado descontento, que si hoy ha sido adversa la fortuna mañana subirás hasta la luna.	
CAPITÁN FRANCÉS	¿Cómo podré tan gran magnificencia pagártela, señor? Con el deseo, si fortuna tan áspera sentencia ha dado contra mí. Ya, señor, veo que tu virtud contrasta la inclemencia del riguroso trance en que me veo,	785
	mas mi rescate y de estos yo te juro, que en quince días lo tendrás seguro.	790
CAPITÁN ESPAÑOL	A próspera fortuna y a mudanza estamos los mortales sometidos, mas yo tengo segura confianza	795
	que vos haréis vuestros deseos cumplidos, y que habéis de vencer nuestra esperanza con el rescate a nuestro honor debidos, y andad con Dios que en Él y en vos ²²⁶ espero que cumpliréis la fe de caballero.	800

JORNADA TERCERA

Entran ALONSO y DIEGO, mancebos, en Granada

ALONSO	Hermosísimo y gentil parecer tiene la vega por cuantas partes la riega el cristalino Genil.	
DIEGO	Allí en la Sierra Nevada, que congelado está el suelo, ²²⁷ parece que hasta el cielo su cumbre está levantada.	805

²²⁶ vos. En el manuscrito *Dios*. Enmendamos este error del copista.

²²⁷ suelo. En el manuscrito *cielo*, evidente error que enmendamos por conjetura.

Entra JUAN DE DIOS con un canasto de libros

JUAN	A ser más larga la cuesta no la pudiera pasar, y hubiérame de tornar si no fuera por la fiesta.	810
ALONSO	Si el sentido no he perdido y la memoria este día, que yo le he visto diría pero dónde no he advertido. ¿No ves que ligero y listo viene?	815
DIEGO	Ya lo estoy mirando y yo me voy acordando, que no sé dónde lo he visto. Hermano, ¿no os acordáis cuando en Ceuta ambos a dos trabajamos?	820
JUAN	Sí, por Dios. Pues de salud, ¿cómo estáis?	
DIEGO	Bueno, y a vos, ¿cómo os ha ido?	825
JUAN	Grande trabajo he pasado, pero ya se me ha quitado en haberos conocido.	
DIEGO	De Ceuta, ¿cómo os vinistes?	
JUAN	Eso no hay que preguntarme, que yo no querría acordarme jamás de memorias tristes, y por cierto inconveniente a España quise venir, y agora he dado en subir con el hilo de la gente.	830 835
DIEGO	Decidme, ¿sois barquillero? ²²⁸	
JUAN	No tengo oficio tan basto.	
DIEGO	¿Qué traéis en el canasto?	
JUAN	Libros porque soy ²²⁹ librero.	840
ALONSO	Y este libro, ¿de qué es?	
JUAN	A ver, esa hoja abrid. Aquese libro es del Cid.	

²²⁸ *barquillero*. El que vende o hace barquillos de masa (*Aut*).

²²⁹ *soy*. En el manuscrito *sois*, por error.

DIEGO	Del conde Partinuplés ²³⁰ es este, ¿queréis vendello?	845
JUAN	Sí, si vos queréis comprallo.	
DIEGO	Sí haré, ¿queréis fiallo?	
JUAN	Mañana podéis hacello. ¿Cuál es la iglesia, decí de los mártires?	
ALONSO	Aquesta.	850
JUAN	¿Dónde celebran la fiesta de San Sebastián?	
DIEGO	Aquí.	
JUAN	Y esta gente, ¿a do camina que va con tanto fervor?	
DIEGO	A oír un pedricador de santísima dotrina.	855
JUAN	Si sabéis, decid quién es.	
DIEGO	Un hombre de muy gran fama.	
JUAN	Decidme, ¿cómo se llama?	
ALONSO	El maestro Ávila ²³¹ es, famoso pedricador, y de tanta caridad que le llama la ciudad consuelo del pecador.	860
JUAN	Pues, a fe, que le he de oír, si Dios quiere por agora, que a esta alma pecadora podrá de culpa salir.	865

Aparta el canasto a una parte

Libros, en este lugar podéis quedar este día, no más dé a la cortesía del que os quisiere llevar.	870
--	-----

Vase JUAN DE DIOS

DIEGO	Con qué devoción va él, pues llegalde a preguntar
-------	--

²³⁰ *Partinuplés*. Probablemente se refiere al libro de caballería titulado *Historia del muy noble y esforzado caballero el conde de Partinuplés, emperador de Constantinopla*, supuestamente de Gaspar Aldana.

²³¹ Se refiere a san Juan de Ávila, predicador al que san Juan de Dios escuchó un sermón estando en Granada (*E. Univ.*).

un libro en cuánto ha de dar
ganara lo medio en él. 875

Sale un mozo que se llama PEDRO

PEDRO	¿Cuál de los dos, cómo estáis, aquel hombre que entró allí conoce?	
DIEGO	Vos nos decí, ¿para qué lo preguntáis?	780
PEDRO	Yo os lo digo, si no os pesa. Sabed que en tiempo pasado este fue hecho soldado con el conde de Oropesa, y en Viena se halló cuando fue el Emperador contra Solimán traidor ²³² y de allí se retiró, y agora como le vi le quise reconocer y también para saber si me conoce él a mí.	785 790
DIEGO	Sin duda debe ser él, que en Ceuta nos conocimos y grandes amigos fuimos, y sé grandes cosas de él. No dejaba ningún día de oír misa y trabajar, y a los pobres ayudar con lo poco que tenía. Con el jornal que ganaba mantuvo cuatro doncellas y a su padre y madre de ellas que nada no les faltaba. Y conocile un amigo, que estaba en un su compañía, que Llorente se decía que lo engañó el enemigo, y el triste por su desmán tanto al demonio creyó	795 800 805 810

²³² Juan de Dios, después de estar en la defensa de Fuenterrabía, volvió a sentar plaza de soldado en Viena, corte del emperador Carlos V, que fue sitiada por Solimán I (Santos, 1977: 128).

que, aunque en Ceuta amaneció,
anocheció en Tetuán,
y fue el dolor tan cruel
que este padeció en su ausencia
que lo vide en contingencia 815
de querer irse con él.

ALONSO Por cierto, que es cosa extraña.
DIEGO Más Dios, a quien costó caro,
puso a su daño el reparo
en encaminallo a España. 820

ALONSO Diego, ya sale la gente.
DIEGO Qué presto. ¿Qué pedricó?
PEDRO Bien ha un hora que empezó,
si el sentido no me miente.

Entra uno llamado FRANCISCO GUTIÉRREZ

FRANCISCO ¡Con qué amor y caridad 825
ha dicho aqueste sermón!
En el alma y corazón
imprime su santidad.

Sale JUAN DE DIOS dándose con una piedra en los pechos

JUAN Misericordia, inmenso padre eterno,
tú que al Verbo, Señor, nos enviaste 830
para librar las almas del infierno,
y al mísero y caído levantaste,
tú que eres y serás nuestro gobierno
y al fiero capitán encadenaste,
defiende a esta alma a tu modelo hecha, 835
a quien el enemigo tanto estrecha.

Tú que al bendito Sebastián tocaste
su pecho, y en amor santo inflamado
tu gracia benditísima mostraste,
y apartando las nieblas del pecado, 840
tu lumbré le alumbró y lo levantaste
donde será contigo eternizado,
alumbra esta alma miserable y triste,
pues precio inmenso en su rescate diste.

PEDRO Loco debe de estar sin duda alguna. 845
JUAN ¿Cómo no salgo de estos embarazos?
Pues no me estorba cielo, sol ni luna,

	quiero probar la fuerza de mis brazos que no me ha de quedar hoja ninguna de estos libros que todos mil pedazos haré, en especial estos profanos que los de devoción quedarán sanos.	850
FRANCISCO	¿Quién vio jamás tan súpita ²³³ locura?	
JUAN	¿Para qué he de tener cosa que sea de tanta vanidad y desventura?	855
ALONSO	No habrá viviente alguno que lo vea que no reviente de tristeza pura.	
JUAN	Cuerpo que al alma vicios acarrea domar será muy bien con abstinencia, con hambre, sed y con la penitencia.	860
	Y pues cuerpo tan mal habéis guardado las leyes tan justísimas y santas ya de hoy más al rigor del fiero hado andaréis, y descalzas ambas plantas.	
DIEGO	¡Cuán presto perdió el seso este cuitado! ¡Detente! ¡Tente, amigo, que me espantas!	865
ALONSO	No seas contra ti mismo inhumano, el curso enfrena y furiosa mano.	
JUAN	No me tengáis ni perturbéis, amigos, dejadme castigar mi carne fiera, que en impedirme sois mis enemigos.	870
FRANCISCO	Esta es locura santa y verdadera.	
JUAN	Cielos, benignamente sed testigos de este agravio y exceso que me espera. Haced que esta gente rigurosa por domar yo esta carne tan viciosa...	875
ALONSO	Pues yo os he dado más carne malina, [...]	
JUAN	estaos quedo, guardaos la disciplina. Aquesa espero yo, venga en buenhora [...] [...] y castigue este cuerpo inobediente. A Dios al alma, al mundo y a la gente. ²³⁴	880
ALONSO	Soltémosle, ¿y de qué aprovecha asille?	885
DIEGO	¿Qué has de hacer si agora te dejamos?	
FRANCISCO	Si hiciera locuras, sacudille.	

²³³ *súpita*. Repentina (DRAE).

²³⁴ Estrofa a la que faltan tres versos, aunque el sentido se comprende. Francisco y Alonso tratan de impedir los excesos que comete Juan castigando su propio cuerpo.

JUAN	Déjame, pues, es hora que nos vamos.	
DIEGO	Si está furioso, ¿quién podrá impedirle?	
ALONSO	Volvelle el seso, en balde lo intentamos.	890
FRANCISCO	Pues ya estáis libre, ¿qué decis agora?	
JUAN	Que os vais y me dejéis en buenhora.	

Entra un POBRE

POBRE	¿Hay quien me haga caridad, que de hambre me desmayo?	
JUAN	Hermano, toma este sayo y esta capa y perdonad.	895
ALONSO	¿Has visto? ¿Quién tal hiciera? Más hizo que san Martín, que él dio media capa al fin, mas estotro la dio entera.	900
POBRE	Dios os pague, hermano mío la caridad que hacéis.	
JUAN	Ponéosla, que os helaréis, que hace terrible frío.	
POBRE	Decí, ¿y vos no os helaréis?	905
JUAN	No, que lo permite Dios, que en vérosla puesta a vos el alma me calentéis.	

Vase JUAN DE DIOS

ALONSO	Más ligero va que el viento.	
DIEGO	No habrá galgo que lo alcance, el pobre quedó con lance y él va como el pensamiento.	910
ALONSO	A fe, que en estas consejas en que los dos nos estamos que han de hacer nuestros amos libranza en nuestras orejas.	915
DIEGO	Ya deben de haberse ido.	
ALONSO	No fueron por esta puerta, por la otra que está abierta entiendo que se han salido.	920

Vanse y quedan PEDRO y el POBRE

PEDRO	Decid, ¿con el sayo o capa	
-------	----------------------------	--

POBRE	estáis agora contento? Tengo más contentamiento que el duque ni el rey ni el papa.	
	<i>Entra un mozo llamado GONZALO</i>	
GONZALO	¡Qué tumulto y alboroto se ha en la ciudad levantado sobre seguir a un cuitado al parecer muy devoto!	925
PEDRO	¿Quieres darnos cuenta de eso?	
GONZALO	Un hombre, que en voces altas, dice sus culpas y faltas, y entienden que perdió el seso, entró en la iglesia mayor y a grandes voces decía, que todo el mundo le oía: «¡Misericordia, Señor!»	930
	Después que de allí salió con una cruz en la mano, llamando al rey soberano, en la viva rambla entró.	940
	Delante del pueblo todo hizo el vestido pedazos, y en cruz poniendo los brazos, se tendió en medio del lodo, y con grande devoción que a todo el pueblo espantaba de sus culpas demandaba como es lícito perdón, y por las calles corría persiguiéndole muchachos que le tiraban cenachos ²³⁵ e inmundicia las que había.	945
	Y como cuando siguiendo muchos perros van a uno que con ladrido importuno le van todos persiguiendo, y él con tan grande paciencia que habiéndole sido dadas a vueltas muchas pedradas	955

²³⁵ *cenachos*. Cestas de palma, mimbre grueso o esparto (*Aut*).

nunca hizo resistencia. 960
 Y con el tormento fiero,
 que debiera en tal sazón
 mostrarse como un león,
 estuvo hecho un cordero.
 PEDRO ¡Válame Dios! ¿Y quién es? 965
 POBRE Quien me dio esta capa y sayo
 que allí viene como un rayo.
 Quiero cogermé a los pies.

Vase el POBRE y entra JUAN DE DIOS hecho pedazos, la cara llena de lodo, con una cruz en la mano

JUAN Señor, ablanda este pecho,
 no esté tan empedernido,²³⁶ 970
 que pues a ti te ha ofendido
 quede en lágrimas deshecho.

PEDRO A gran lástima provoca
 verle venir de este modo,
 descalzo y lleno de lodo 975
 ojos, mejillas y boca.

JUAN Dame esfuerzo, aliento y brío,
 tu gracia se me conceda,
 Dios mío, para que pueda
 vencer al contrario mío. 980

GONZALO Cómo está en Dios inflamado,
 a una parte y a otra va.

PEDRO Antes parece que está
 de tarántula picado.

GONZALO Él tiene furia mortal. 985
 Su remedio se procure
 que será bien que se cure
 en el hespital²³⁷ real.

Lléganse a él y ásenle los brazos

PEDRO Sosegaos un poco, hermano,
 vuestra alma no esté afligida, 990
 que dejáis llegar la vida
 do siempre llega temprano.

²³⁶ *empedernido*. Endurecido (Aut).

²³⁷ *hespital*. Hospital (Aut).

JUAN
GONZALO Pues ¿adónde me lleváis?
Donde Dios, por su virtud,
hermano, os dará salud 995
para que más le sirváis.

Vanse y entra SATÁN, POLIÓN y GALIATO

SATÁN Del temor que me tenéis,
si no tuviera experiencia,
dudara, que en mi presencia
sin vergüenza parecéis. 1000

Miserables abatidos,
ahora estaréis contentos,
pues vuestros ofrecimientos
son todos tiros perdidos.

Presumís de muy guerreros 1005
antes de entrar en batalla,
y no rompen una malla
de masa vuestros aceros.

De traer a Juan, decí,
¿no prometisteis vosotros? 1010

POLIÓN
SATÁN Envía, Satán, a otros.
¿Eso espero yo de ti?

¿No sois vosotros, decid,
los que al sabio Salomón
derribastes, y a Sansón
y al gran profeta David? 1015

GALIATO Anda con tanta abstinencia,
con tal recato y cuidado,
que apenas peca el pecado
cuando hace penitencia. 1020

POLIÓN Si acaso la tentación
un tanto su gusto aplace,
de improviso lo deshace
la divina inspiración.

Y yo te lo diera llano 1025
y fuera como lo creo,
si lo que está en mi deseo
pudiera estar en mi mano.

GALIATO Si tan libre el albedrío
Dios al hombre no le diera, 1030
yo te digo que tuviera
el universo por mío.

SATÁN	Aquel solo es poderoso que con ingenio sutil intenta una vez y mil lo que es más dificultoso.	1035
POLIÓN	Cuando estuvo en Gibraltar, ya sabéis, y es cosa clara, que sin duda renegara si no fuera a confesar.	1040
SATÁN	Pues no ha de poder su celo hacernos tan cruda guerra que nos eche de la tierra y pretenda nuestro cielo.	
GALIATO	Ligera [es] su diligencia, ²³⁸ pues anda por la ciudad en obras de caridad ayuntando su conciencia.	1045
POLIÓN	Después que entró aquí en Granada, y al maestro Ávila oyó un sermón que pedricó, nos hace guerra doblada.	1050
SATÁN	Él va pidiendo por Dios con un hermano que admiro, y habéis de hacelle un tiro a una entrambos a dos; porque él suele repartir entre viudas y doncellas limosna, y donde están ellas sé cierto que ha de acudir.	1055
	Esta es muy buena ocasión, que yendo alguna a hablar, en ella os habéis de entrar y mordelle el corazón a que le requiebre a él, y le enduzca y le provoque, y veréis al primer toque la blandura que hay en él.	1060
GALIATO	Mira, Satán, está claro que tentalle no aprovecha, porque no jugamos trecha ²³⁹ que no la haga reparo.	1065
		1070

²³⁸ *es.* En el manuscrito *fue*. Enmendamos por conjetura.

²³⁹ *trecha.* Artificio, engaño (*DRAE*).

SATÁN	¿Es de otra naturaleza? ¿No es de carne y hueso?	
POLIÓN	Sí.	
SATÁN	¿No está sujeto, decí, a miseria y a flaqueza?	1075
	Pues no temáis que es locura, ni os entreguéis al temor, que quien se atrevió al Señor se atreva a la criatura.	1080
GALIANO	Tentadlo con grande instancia, no perdáis las ocasiones. Todas nuestras tentaciones son efetos sin sustancia.	
POLIÓN	Con la primera mujer que le viéremos hablar, ambos hemos de mostrar nuestro último poder.	1085
SATÁN	Para salir con la impresa consideraréis primero que en el más sordo cordero suele el lobo hacer presa.	1090
	Acortalde las pisadas, volved a cebar su gusto, que vale un alma de un justo más que cien mil condenadas.	1095
GALIATO	Imposible es salir vano lo que habemos prometido, si Dios no lo tiene asido con su poderosa mano.	1100
	<i>Éntranse los dos y queda SATÁN</i>	
SATÁN	A blasonear empieza, haga lo que digo y vuelva, y no vuelva como suele las manos en la cabeza.	

JORNADA CUARTA

Entra JUAN DE DIOS con su hábito y capacha²⁴⁰

²⁴⁰ *capacha*. Especie de cestilla hecha con palma con la que los religiosos de la orden de San Juan de Dios pedían limosna para los pobres (*Aut*).

JUAN	¿Quién hace bien para sí mismo, hermanos? Hermanos, ¿no nos dáis limosna agora? Agora quien por gozos soberanos, soberanos tesoros atesora, atesora tan alto bien. Cristianos, cristianos, dalde al alma pecadora,	1105 1110
	pecadora, el descanso que desea, sacándola del vicio que la afea. Sacalda si está en vicio sepultada, sepultada haced tal penitencia, penitencia que esté limpia y lavada,	1115
	lavada cuando Dios dé su sentencia, sentencia justa y santa, y siendo dada, y siendo dada muestre su clemencia, su clemencia en librilla del abismo ca ²⁴¹ quien hace bien para sí mismo...	1120
	Paréceme que he llegado a la casa donde mora una pobre. Quiero agora saber cómo lo ha pasado. Salveos Dios. ¿Quién está en casa? Respóndame quien me oyere.	1125

Sale una DAMA

	Sabralo aquel que quisiere, si más adelante pasa.	
JUAN	Dios os guarde, hermana mía.	
DAMA	Norabuena vengáis, Juan.	1130
JUAN	Los trabajos, ¿cómo van?	
DAMA	Peor que yo los querría, porque estoy tan afligida, y con tan poco remedio, que he de buscar otro medio más provechoso a mi vida.	1135
JUAN	¿Qué medio habéis de buscar?	
DAMA	Darme contento y placer como cualquiera mujer.	
JUAN	Y eso, ¿no se ha de acabar?	1140
DAMA	Eso no lo dudo, no,	

²⁴¹ ca. Adverbio causal, vale lo mismo que 'porque' (*Aut*).

	que todo el mundo lo sabe, más peor es que se acabe y que no lo goce yo.	
JUAN	Tené, tené en la memoria que es el placer limitado, y que de cuanto ha criado lleva el tiempo la vitoria.	1145
DAMA	Vuestros sentidos me ven que Dios puede tiempo darme para en el mundo gozarme y después allá también.	1150
JUAN	Si se huelgan en el mundo muchos galanes y damas después entre eternas llamas lo pagan en el profundo.	1155
DAMA	Tener un enamorado, ¿qué mal me puede hacer?	
JUAN	Por dejalle de tener ninguno se ha condenado.	1160
DAMA	Si ²⁴² todos los que han pecado y holgádose en el mundo hubieran de ir al profundo, pocos se hubieran salvado.	
JUAN	Y cuántos por entender que de pecados saldrán, muriendo en él y se van al eterno padecer.	1165
DAMA	Aunque tengan en el mundo mil deleites y placeres y contentos y mujeres se puede ganar el cielo.	1170
JUAN	Esa razón importuna y falsa mucho me ofende, pues quien dos glorias pretende suele quedar sin ninguna.	1175
DAMA	¿Por qué a gozar mi lindeza aún no os incita el deseo?	
JUAN	Por no parecer tan feo a la soberana alteza.	1180
DAMA	¿No os parece bien mi cara?	
JUAN	Sí parece, en demasía,	

²⁴² *Si*. En el manuscrito *di* por error. Enmendamos por conjetura.

	mas, señora, no querría que me costase tan cara.	
DAMA	Oportunidad tenéis de poder gozar de mí, no os arrepintáis, vení, porque es tiempo me gocéis.	1185
JUAN	Consejos torpes e insanos, que a la eterna damnación ²⁴³ acarreáis los cristianos, no entréis en mi corazón. Afuera, consejos vanos.	1190
DAMA	Venced vuestra voluntad y tomad algún placer, y no me hagáis romper el velo de honestidad.	1195
JUAN	Eterno fabricante, dame tu gracia en esta hora.	
DAMA	¿Qué es lo que decís, señor?	1200
JUAN	¿Sabéis qué digo, señora? Que despertáis mi dolor.	
DAMA	Decid, ¿de qué estáis temblando?	
JUAN	De solo considerar que nadie puede pecar que Dios no le esté mirando.	1205
DAMA	¿Cuántos mancebos galanos si yo los favoreciera quedaran en verme ufanos?	
JUAN	Habladme desde allá fuera, no me toquen vuestras manos. ¿Cuál demonio, en tal sazón, cegó vuestro entendimiento y os trajo tal pensamiento para vuestra perdición?	1210 1215
	Salí, salí, de ese error, considera como cuerda, que ya no hay cosa peor para que el alma se pierda que los consejos de amor.	1220
DAMA	¿Cómo tan impertinente ha salido mi intención?	
JUAN	Sí, porque la tentación	

²⁴³ *damnación*. En el manuscrito *damuación*, por error. *Damnación*: condenación (DRAE).

	la paga quien la consiente.	
	Pues sois manjar de gusanos,	1225
	hermana, mirá por vos,	
	que tormentos inhumanos.	
	Si se padecen por Dios	
	los que matan son los sanos.	
DAMA	Gran zozobra habéis tomado.	1230
JUAN	La suprema majestad	
	alumbra esa ceguedad,	
	que yo me vuelvo afrentado.	

Vase JUAN

DAMA	Procurallo convencer	
	es manifiesta locura,	1235
	y así en vano se procura	
	lo que no se ha de hacer.	

*Vase y entran dos hombres en hábito de ciudadanos, el uno se llama
ANTÓN MARTÍN y el otro DOMINGO*

DOMINGO	Pues, señor Antón Martín, ²⁴⁴	
	de pleito ¿cómo le ha ido?	
ANTÓN	Ya lo tengo concluido	1240
	y esperando estoy el fin,	
	y apenas ha de ser visto	
	cuando las gentes verán	
	que en el hospital de Juan	
	me voy a servir a Cristo.	1245
DOMINGO	Mas cuán bienaventurado	
	aquel se puede llamar	
	que el mundo quiere dejar	
	y en Dios pone su cuidado.	
ANTÓN	Así quiso el redentor	1250
	que fuese Juan su escogido,	
	pues en el mundo ha elegido	
	lo que vio que era mejor.	

Entra un POBRE

²⁴⁴Antón Martín, que permaneció en Madrid pidiendo limosna durante algún tiempo, fue el primer gobernante del hospital de san Juan de Dios tras la muerte del santo (Santos, 1977: 354).

POBRE Hermanos, ¿cuál de los dos
socorre en aqueste instante 1255
a este pobre vergonzante?

ANTÓN
POBRE Hermano, consuéleos Dios.
¿No me dais algún consuelo?
Que en tiempo santo me vi,
que aunque me lo deis a mí 1260
Dios lo paga en el cielo.

Entra otro pobre PEREGRINO

PEREGRINO A este pobre peregrino
cercado de mil dolores
haced caridad, señores,
pues que viene de camino. 1265

Entra un SOLDADO hecho pedazos

SOLDADO ¿Quién hace bien a un soldado
que en mil guerras se halló,
y por yerro se escapó
y no se ha desayunado?
Limosna, ¿quién le concede 1270
a aquel que de tierra en tierra
se ha escapado de la guerra
y del hambre no puede?

Pues me pone tanto aprieto
que no alcanzo ni un chanflón.²⁴⁵ 1275
Quiero empeñar el jubón²⁴⁶
o vender este coletó.²⁴⁷

POBRE ¿No hay caridad, gente honrada?
¿Dais por Dios a este llagado?

SOLDADO Todos habemos llegado 1280
a la venta despoblada.

ANTÓN
DOMINGO ¿Tantos pobres han venido?
En ellos y en peregrinos
parece que los vecinos
se han agora convertido. 1285

Entra JUAN con el hábito y capacha

²⁴⁵ *chanflón*. Moneda tosca y mal formada (*Aut*).

²⁴⁶ *jubón*. Vestidura que cubre desde los hombros hasta la cintura, ceñida y ajustada al cuerpo (*DRAE*).

²⁴⁷ *coletó*. Vestidura de piel, con mangas o sin ellas, que cubre el cuerpo, ciñéndolo hasta la cintura (*DRAE*).

JUAN	¿Quién hace bien para sí mismo? Decidnos, hermanos, ¿no nos dais por Dios, cristianos, no dais limosna, decí?	
ANTÓN	¿Qué pedís, hermano Juan?	1290
JUAN	Para mis pobres por Dios.	
DOMINGO	Si pedís los pobres vos, llevad cuantos aquí están.	

Dice JUAN mirando al pobre que entró primero

JUAN	¿De dónde sois? Decí, hermano.	
POBRE	De allá soy, de Extremadura, que de una cabalgadura me abrieron toda esta mano.	1295

Mira al PEREGRINO

JUAN	¿Y vos?	
PEREGRINO	De hacia Castilla, y apenas entré en Granada, cuando de una cuchillada me abrieron esta rodilla.	1300

JUAN	Tomad de a ocho un real y allá lo repartiréis, y en gastándolo podéis acudir a mi hospital.	1305
POBRE	El que los bienes reparte os quiera galardonar, que si os quiere más pagar no somos nosotros parte.	

Éntranse los POBRES y mira al PEREGRINO

JUAN	Y vos, ¿de adónde venís?	1310
[PEREGRINO] ²⁴⁸	De Roma y Jerusalén, y de Galicia también, de Monsarrate y París; y en esta sazón que supe que es tiempo de ir a Jaén,	1315

²⁴⁸ *Peregrino*. En el manuscrito *pobre*, por evidente error.

me quise llegar también
a Andújar y a Guadalupe.

JUAN En tanto que en la ciudad
estáis, tomá este doblón,
y recibí mi intención. 1320

PEREGRINO Págueos Dios la caridad.

ANTÓN Al gusto de repartir,
¿cuál otro puede igualar?

JUAN El que no sabe qué es dar
no es digno de recibir. 1325

Mira al SOLDADO

JUAN Y vos decí, buen soldado,
¿cómo estáis tan descontento?

SOLDADO Como en el repartimiento
tan poco se me ha pagado...

JUAN ¿Qué enfermedad es la vuestra? 1330

SOLDADO Desde mi naturaleza
nací en mísera pobreza,
y salió al paño la muestra
que es enfermedad cruel.

JUAN ¿Qué oficio habéis aprendido? 1335

SOLDADO A ser soldado y perdido,
y luego salí con él.

ANTÓN ¿Adónde os habéis hallado?

SOLDADO Aqueso es burlar de mí.
Preguntad do me perdí 1340
y será más acertado.

JUAN Tomá porque os repartáis
este escudo que me queda.

SOLDADO Dios me de gracia que pueda
pagar el bien que [me] hacéis. 1345

Entra un POBRE llagado con unas muletas como que no puede andar

POBRE ¡Oh, pobreza desdichada
de todo el mundo abatida,
de los buenos admitida,
y de malos desechada!

 Pues, justísimo Señor, 1350
tú que eres suma riqueza,
tú que amaste la pobreza,

¿no la amaré el pecador?
 Dadme una limosna, amigos,
 que Dios os la pagará, 1355
 pues veis mi carne que está
 echa manjar de enemigos.
 JUAN Ruégoos en esta ocasión
 que le ayudéis a llevar
 porque le quiero curar 1360
 con el alma y corazón.
 ANTÓN Está el pobre de manera
 que no hay para qué curalle.
 DOMINGO Si Dios quisiera llevalle
 muy gran merced le hiciera. 1365
 JUAN Llevaldo a mi compañía,
 desenvolveos ya los dos
 que para servir a Dios
 no es menester fantasía.

Aquí lo asen para llevarlo

ANTÓN Dios le saque de estas penas. 1370
 JUAN Quedo lo habéis de llevar
 que yo quiero aconsejar
 a las que Dios haga buenas.

Vanse, y salen dos mujeres: una INÉS y otra ELVIRA, cantando un cantar

ELVIRA Muy bien podemos holgarnos.
 INÉS A fe, que yo lo hiciera 1375
 si por seguro tuviera
 que Juan quisiera dejarnos;
 mas yo sé que ha de venir
 este viernes sin faltar
 y nos ha de importunar 1380
 si nos puede convertir.
 ELVIRA Holguemos esta vez
 que el tiempo nos da licencia
 que después la penitencia
 haremos a la vejez. 1385
 INÉS Si a mí no me miente el ojo,
 aquel es que viene allí.
 ELVIRA Pues sentémonos aquí,
 sepamos su nuevo antojo.

Entra JUAN

JUAN	Dios os dé su inspiración y tal gracia que salgáis de aqueste estado en que estáis, y os alumbre el corazón.	1390
ELVIRA	Él os lo quiera pagar, pero dadnos a entender que lo queremos saber si venís a pedricar.	1395
INÉS	Decildo, si no os da pena, aunque en verdad que fuimos esta Cuaresma y oímos sermón en la Madalena. ²⁴⁹	1400
JUAN	Quiero con favor de Dios, a quien todo está sujeto, que os apartéis en secreto, que quiero hablar con vos.	1405
INÉS	Ha de ser con condición.	
JUAN	Pues ¿qué condición sacáis?	
INÉS	Solamente que digáis en breve vuestra razón.	
JUAN	Muy en breve os la diré.	1410
ELVIRA	Pues que tienen que hablar, solos los quiero dejar, y allá Inés te esperaré.	

Vase ELVIRA y quedan los dos

JUAN	Hermana, lo que yo os quiero muy en cifra os lo diré, pues un ánimo sincero bien limpio os enseñaré el camino verdadero.	1415
	Volved, volved sobre vos, mirad que entrambos a dos habemos de ser juzgados,	1420

Aquí enseña un crucifijo

²⁴⁹ Se refiere a la Iglesia de Santa María Magdalena. El templo parroquial de principios del siglo XVI, estaba ubicado en la calle de Mesones, Granada, y fue trasladado al convento de las Agustinas posteriormente (*E. Univ.*).

y que por nuestros pecados
aquí pusimos a Dios.

Gran Dios, a quien he ofendido
con mi torpeza y malicia, 1425
no mires a quien yo he sido,
que aunque no tengo juicio
misericordia te pido.

Dice mirándola a ella

Vuestra alma que fue dotada
de más bien que se desea 1420
y para el cielo criada,
suplica a Dios que no sea
la bella malmaridada.

Haced penitencia presto
que el verdadero consuelo, 1425
si vuestra alma acude, aquesto
quitará el oscuro velo
que vuestra culpa le ha puesto.

Acabad, salid de aquí,
no aventuréis a perdella 1430
con descuidaros así,
que agora podéis hacella
de las más lindas que vi.

Con hermosura y con gala
porque suba a gozar de él, 1435
el mismo Dios la señala,
y como amante fiel
le enamora y le regala.

El señor de los señores
está a voces rogando 1440
que salgáis de estos errores,
y mil veces preguntando
si habéis de tomar amores,
que los habéis de tomar.

Otro tal enamorado, 1445
¿dónde se podrá hallar?
Que es digno de ser rogado
y os viene a vos a rogar.

Devotamente decí:
«Pues a todos perdonáis, 1450

	Señor, a quién ofendí y a la gloria los lleváis, vida no dejéis a mí.»	
INÉS	Para tan largas consejas indigno es este lugar, y así a vuestro importunar he de cerrar mis orejas.	1455
JUAN	¿Qué duro mármol hubiera que sabiendo lo que Dios ha padecido por vos luego no se enterneciera?	1460
	Vuestros pecados remite, mas si por vuestro mal uso [...] la penitencia lo quite.	1465
	Llamando está desde allí, vuestra alma que le ofendió, mas ¿si a Dios dice de no a [quien] ²⁵⁰ se ²⁵¹ dirá de sí?	
INÉS	Cómo han de ser perdonados mis errores no lo entiendo, que aún están sangre corriendo las llagas de mis pecados.	1470
JUAN	No dudéis, hermana, de ello, porque si a Dios os volvéis, el perdón alcanzaréis solamente con querello.	1475
	<i>Dice INÉS hincada de rodillas</i>	
INÉS	Tu majestad ofendida, no te desdeñes, Señor, de dar tu amparo y favor a aquesta oveja perdida.	1480
	Consuelas al afligido, vuelves por el desterrado y perdonas al cuitado y levantas al caído.	1485
	Consuele a esta ánima mía tu sacra bondad inmensa,	

²⁵⁰ *quien*. Una mancha de tinta dificulta la lectura de esta palabra. Enmendamos por conjetura.

²⁵¹ *le*. En el manuscrito *se*, lectura que nos parece errónea. Enmendamos para mejorar el sentido.

	que porque te hizo ofensa mil infiernos merecía; siembra en este corazón	1490
	gracia para mi disculpa; no se pierda por mi culpa el fruto de tu pasión; destierre tu lumbre clara de esta alma la niebla oscura, y reforma tu hechura porque te costó tan cara.	1495
JUAN	Amiga, tened consuelo que tan justa petición penetrará el corazón del fabricante del cielo; y ese pecho que encendido en fuego sagrado está llame a Dios, que él le dará la gracia que le ha perdido;	1500
	y vení a mi casa vos y haréis sin que se entienda de vuestros yerros enmienda con el ayuda de Dios.	1505

Vanse y entra ANTÓN MARTÍN y DOMINGO con sus hábitos y capachas

DOMINGO	Dadnos por Dios, buena gente, gente fiel,	1510 caridad,
ANTÓN	porque lo que dais por él a vuestra alma se descuenta. Todos cuantos ofendéis la majestad infinita con la caridad bendita es bien que lo remediéis.	1515

Entra un VIEJO

VIEJO ANTÓN	Hermanos, ¿do bueno vais? A pedir en la ciudad, si hay quien haga caridad.	1520
VIEJO ANTÓN	Y a Juan, ¿cómo le dejáis? De salud necesitado, le dejo en aquesta hora.	

VIEJO	Pues por él va mi señora; porque en casa se ha criado.	1525
ANTÓN	¿Y por ventura es doña Ana Osorio, señora mía, del ilustre don García mujer que vive a Santa Ana? ²⁵²	
VIEJO	Sí, que supo que muy malo estaba, y mandó que fuese con ella y que lo trajese donde tendrá más regalo.	1530
ANTÓN	Cuando entendió que doliente estaba, ¿podréis creello que fue el arzobispo a vello con gran número de gente? Debajo de una escalera vieron al justo varón echado en un carretón, y un canto por cabecera.	1535 1540
VIEJO	Decidme qué le pasó, porque lo deseo saber, con el triste mercader a quien limosna pidió.	1545
ANTÓN	Pues gustáis saber el cuento, vos sabréis que Juan llegó al mercader y pidió limosna como a otros ciento. Díjole: «Mándame dar solo con que entierre a un muerto, porque os certifico cierto que no hay con qué lo enterrar.» El mercader, que tenía pecho y corazón de acero y el ánima en el dinero, de industria no respondía, y como nuestro Juan vio que no quería hablalle, al fin procuró de dalle el pago que mereció, y así vino en un momento y del muerto se cargó	1550 1555 1560

²⁵² Ana Osorio, mujer de don García de Pisa, Veinticuatro de Granada, insistió en trasladar a san Juan a su casa para poder atenderlo en su enfermedad (Santos, 1977: 302).

	y luego se lo llevó a casa del avariento;	1565
	y como vio a sus pies echallo, diciendo: «Aqueste que veis tanta obligación tenéis vos como yo de enterrallo»,	
	el rostro del mercader quedó de sudor cubierto, y tal que de ver el muerto estaba más muerto que él.	1570
	Mas después en sí tornado le rogó que lo enterrase y que cuanto le costase se lo pagaría doblado.	1575
	Y dando todo el dinero muy bastante y suficiente, Juan con otra noble gente lo enterró como refiero.	1580
	Cobrole tanta ojeriza que donde quiera que esté si le oye o si le ve el cabello se le eriza,	1585
	y si algún hermano acierta a demandar por su calle no solo no quiere hablalle mas hace atrancar la puerta.	
VIEJO	Dios a los suyos esfuerza por eso podrán decir que al fin hubo de venir a ser cristiano por fuerza.	1590
ANTÓN	Vamos, y con él iremos que es muy bien que su salud con toda solicitud todos se la procuremos.	1595

[Vanse]. Entra doña ANA OSORIO con tres o cuatro criados y una o dos MOZAS, y siéntase ella en un estrado y traen a JUAN DE DIOS en una silla de descanso

DOÑA ANA	¿Cuál angustia o fatiga os entristece? Mirá lo que queréis, hermano, agora, vuestro gusto decí lo que apetece y aquí os regalaremos de hora en hora; y por la limpia fe con que os ofrece	1600
----------	---	------

	veréis vuestra salud cuanto mejora; y desechad el triste pensamiento, y no entreguéis el ánimo al tormento.	1605
JUAN	Ínclita y discretísima doña Ana, pues dais a la virtud tan claro indicio que el pobre en vos y religión cristiana halla amparo, refugio ²⁵³ y beneficio si la unidad inmensa y soberana	1610
	quiso emplearos en tan digno oficio, fue porque en vos la caridad florezca y en uno y otro siglo resplandezca. Suplicoos, por el paso en que me veo, pues estoy con la muerte agonizando	1615
DOÑA ANA	que regaléis a mis pobres, aunque creo que en ellos estáis siempre deleitando. Hermano Juan, el vuestro es mi deseo, y por eso auxilio a Dios demando, y aunque distinto el cuerpo está con ellos	1620
	mi alma por jamás se parte de ellos; y así os prometo en fe de quien yo he sido de cumplir vuestro justo pensamiento, y no pondré los pobres en olvido cuanto durare en mí el vital aliento;	1625
JUAN	y aquesto que yo tengo prometido pondré por obras sin mudar intento. Yo lo creo pues siempre en vos he visto haciendo mi merced, sirviendo a Cristo.	
<i>Entran ANTÓN MARTÍN y DOMINGO</i>		
	Y a vos, Antón Martín, ya veis el trance postrero y riguroso a que he llegado, y como ya me vi[e]ne dando alcance la que a ningún mortal ha reservado. Después que haga en mí el último alcance,	1630
	mis pobres regalad con gran cuidado, con viva fe y amor caritativa, que si en mí estuvo muerta, esté en vos viva.	1635
ANTÓN	Muéstrese mi infelice suerte avara, el hado adverso y riguroso el cielo, y quíteme la más preciosa y cara	1640

²⁵³ *refugio*. En el manuscrito *refrigo*, por error.

	amistad que ha gozado hombre en el suelo, que si me deja triste y desampara sacando esta alma del corpóreo velo, tres pobres serviré hasta aquel día que goce de tu eterna compañía.	1645
JUAN	Decilde al ilustrísimo perlado que don Pedro Guerrero es su apellido, ²⁵⁴ arzobispo bendito y consagrado, por quien dichosa nuestra España ha sido, que en este libro lo que me ha fiado y lo que debo yo asentado ha sido, que por mí lo pague, así se vea en el bien y descanso que desea.	1650
	Vos hermano Domingo, que habéis dado muestra del gran valor que en vos se encierra, ya veis mi cuerpo mísero y cuitado, hecho de polvo, de ceniza y tierra, que el día de su término es llegado y pues no hay escapar de aquesta guerra suplicoos por la fe que os he tenido que no pongáis mis pobres en olvido.	1655 1660
DOMINGO	Por la inviolable fe del amor nuestro, por la limpia amistad que os es debida, y por la sencillez que yo os muestro, os certifico que será cumplida vuestra intención, si el hado no es siniestro, en cercenarme la cansada vida, que en cuanto la tuviere, yo os prometo que vuestra voluntad pondré en efeto.	1665
DOÑA ANA	Muy bien será, hermano mío, que todos os desnudemos, y en esta cama os echemos.	1670
JUAN	Por demás es, yo lo fío, y lo mejor será aquí, pues la enfermedad se aumenta, no hacer del cuerpo cuenta, pero del ánima sí.	1675
DOÑA ANA	Hermano, Dios os dará salud, animaos en él, que en ser contra vos cruel	1680

²⁵⁴ *Pedro Guerrero*. Arzobispo de Granada que sin saber el estado de gravedad en que se encontraba san Juan le hizo llamar para encontrarse con él (Santos, 1977: 236, 301).

ya veis cuán mal os está.

Ruegoos por amor de mí
que aquí os queráis acostar,
pues ejemplo habéis de dar
de la obediencia.

JUAN

Sea así

1685

que, aunque la grave dolencia
me tiene dubitativo,
no por eso he olvidado
las reglas de la obediencia.

Aquí le acuestan

JUAN

Mas gran merced me haréis
que porque del corazón
se desvíe la pasión
solo un poco me dejéis.

1690

DOÑA ANA

Hacer lo que vos decís
tengo por propio interese,
aunque no querría que fuese
ese solo que pedís.

1695

Vamos todos de aquí.
Tú si le oyeres quejar
éntrame luego a llamar.
¿Haraslo?

1700

PAJE

Sí, señora.

*Lévantase JUAN DE DIOS después de haberse ido todos, salvo el paje,
e híncase de rodillas en la cama y toma un Cristo en las manos, fingiendo que
no le ve nadie y dice*

JUAN

Inmenso criador de tierra y cielo,
supremo rey de todo lo criado,
soberana deidad, suma grandeza,
enciende esta alma congelada en hielo
en tu divino fuego consagrado
antes que deje el árbol la corteza;
ni mires la bajeza

1705

de haberte tantas veces ofendido,
que del infierno indigna
se halla por ser tanta su torpeza,
pues por infinito amor ha redimido
y a gozar gloria excelsa la encamino.

1710

Señor, a ti se inclina,
que temiendo el alcance de tu cuenta, 1715
tu cruz, tu muerte y sangre te presenta.
PAJE Ya su camino se va,
con qué vehemencia llora,
quiero advertir mi señora
y decirle cuál está. 1720

Vase el PAJE

JUAN Para salir con trunfo y con vitoria
te ofrece tus reliquias consagradas,
prendas dignas do fundó su esperanza.
No has de mirar a su pasada historia,
donde fueron tus llagas remediadas, 1725
cuando había de ocuparse en tu alabanza.
Pero la confianza
el perdón de sus culpas le asegura.
Mira que la hiciste
a tu imagen, Señor, y semejanza 1730
después que en la materna sepultura
el cuerpo quede miserable y triste,
pues que la redimiste
para que salga de tan grande afrenta
tu cruz, tu muerte y sangre representa. 1735

Entra doña ANA OSORIO y el PAJE y cuatro criadas

PAJE Su alma goza del cielo.
DOÑA ANA Hoy pierden como de claro
todos los pobres su amparo
y los ricos su consuelo.

Agora le amortajan

PAJE De quién fuere conocida 1740
esta católica suerte
tendrá invidia de su muerte
y mancilla de su vida.
CRIADA 1ª La posesión de su silla
ya tiene el alma en la gloria. 1745
DOÑA ANA Pues el cuerpo en la vitoria

	se traslade a mi capilla. ²⁵⁵	
PAJE	Alma de tal cuerpo digna.	
DOÑA ANA	Cuerpo digno de tal alma	
	que al mundo ganó la palma	1750
	y el alma a Dios encamina.	
CRIADA 2ª	Con su hábito le dejemos,	
	que el obispo de Tuy ²⁵⁶	
	se lo mandó traer así	
	y es bien con él le enterremos.	1755
<i>Entra un CRIADO y dice</i>		
CRIADO	Señora, el lamentable y triste duelo,	
	la ronca voz y doloroso canto	
	baja al profundo y sube a las estrellas,	
	y lloran con acerbo desconsuelo	
	huérfanos, pobres, viudas y doncellas	1760
	igualando a la causa el sentimiento,	
	después que rompió el alma el lazo estrecho	
	quitándole la muerte su derecho.	
	Presidente y oidores han venido	
	y el deán y cabildo juntamente	1765
	y los curas también, y cofradías	
	arzobispo y conventos han salido.	
	Ciudad, Inquisición, ilustre gente,	
	nunca se ha visto tal en nuestros días,	
	que las calles están de ciento en ciento,	1770
	que no hay por donde rompa el pensamiento.	
	Mecánicos ²⁵⁷ suspenden sus oficios,	
	y las comparsas hacen mil lamentos,	
	todos se duelen del funesto caso	
	y, haciendo diversos sacrificios,	1775
	a Dios dan alabanzas y loores.	
	Aquí él, aquí el otro, a cada paso	
	se encuentran sin que alguno sea bastante	
	de volver ni pasar más adelante.	
	Mil divisiones hay y competencia	1780
	sobre quién tiene el cuerpo de llevarlo,	

²⁵⁵ *se traslade a mi capilla*. En el manuscrito *se traslade en la capilla*. Enmendamos.

²⁵⁶ Sebastián Ramírez de Fuenleal, obispo de Tuy, fue quien entregó el hábito a Juan de Dios (Santos, 1977: 202).

²⁵⁷ Mecánicos. En el manuscrito *macánico* por error. *Mecánico*. Término utilizado para referirse a los oficios bajos: zapateros, herreros y otros (*Aut*).

	que mueren todos por subir a vello. Hasta templar aquestas diferencias no es posible que puedan enterrallo, si no interviene tu prudencia en ello.	1785
DOÑA ANA	Repárese tan grande inconveniente, pues ha ocurrido innúmero de gente. Pues suban los hermanos de su orden, y al túmulo que hacer mande en el patio, bajen luego su cuerpo venturoso,	1790
CRIADO	y con sublime pompa lo trasladen a mi sepulcro, donde esté en custodia hasta el juicio universal de todos. Aquí vienen, señora, sin llamallos, que Dios los inspiró los corazones.	1795

*Entran cuatro o seis HERMANOS con sus hábitos y
caperuzas de luto*

DOÑA ANA	Veis aquí el fundador de vuestra casa no le administra humor vital ni fuerza.	
ANTONIO MARTÍN	¿Cómo pudiste, caro amigo, amado, dejarnos en tan mísero lamento?	
DOMINGO	Fuéramos contigo si otorgado pudiera sernos este justo intento.	1800
HERMANO	Mas ya que tanto bien nos es negado, al alegría vencerá el tormento, hasta aclarar el curso presuroso que Dios nos lleve al inmortal reposo.	1805
DOÑA ANA	Pues goza el verdadero bien su alma, demos al cuerpo la honra postrimera, que viene copia de infinita gente, y bajareislo al túmulo del patio, y canten a Dios himnos y nos y a él osequias, ²⁵⁸ y anímense los tibios corazones en caridad santísima inflamados, y supliquen a Dios que los dé muerte, que merezcan gozar la eterna vida.	1810

F[I]NIS

Los cuatro hermanos levantan el cuerpo en los hombros y cantan esto.

²⁵⁸ *osequias*. Exequias. Forma ampliamente documentada en CORDE.

Beati quorum remisse sunt iniquitatis et quorum tecta sunt peccata. Beatus vir cui non imputabit dominus peccatum nec est in spiritu ejus dolus.²⁵⁹

*FINIS*²⁶⁰

COMEDIA DE SANTA CATALINA DE SENA

FIGURAS SIGUIENTES

RICARDO, caballero	ESTEBAN, hermano de santa Catalina
BARBONATO, su criado	EL REY CARLOS [V] DE FRANCIA
OTÓN, caballero	ENRICO, romano
CRISTO	RAIMUNDO, fraile de santo Domingo
NUESTRA SEÑORA	DOS CABALLEROS
SANTA CATALINA	UN PAJE DEL REY
SU PADRE	UN CORREO
SU MADRE	EL DELEGADO DE ROMA
EL PADRE DE RICARDO	TRES SOLDADOS
LUCIFER	UN CAMARERO que no habla
DOS DEMONIOS QUE NO HABLAN	[UN MESONERO]

PRIMERA JORNADA

Sale RICARDO, caballero, y BARBONATO, su criado

RICARDO	¿Conocesla?	
BARBONATO	Sí, señor.	1
RICARDO	¿Y es hermosa?	
BARBONATO	Y es tan bella que no se iguala con ella la madre del dios de amor.	
RICARDO	Siempre quien bien quiere alaba.	5
BARBONATO	No te parezcan antojos que hiera más con sus ojos que el vendado con su aljaba.	
RICARDO	Pero ponte a aquesta parte.	

²⁵⁹ Bienaventurados aquellos cuyas maldades son remitidas y de los cuales los pecados son cubiertos. Bienaventurado el hombre a quien el Señor no inculpa de pecado, y en cuyo espíritu no hay engaño (*Salmo de David XXXI*).

²⁶⁰ La copia de esta comedia presenta dos indicaciones de fin.

BARBONATO	¿Para qué?	
RICARDO	¿Quieres sabello?	10
BARBONATO	Sí, señor.	
RICARDO	Ten, pues, que de ello será razón darte parte.	
	Sabrás que tiene mi cielo, Barbonato, de costumbre, antes que la hermosa lumbre del día se muestre al vuelo,	15
	ir cada domingo a misa, yendo acompañada de su hermano a la sagrada Orden de santo Domingo,	20
	y como mi alma la ama aquí la vengo a esperar con deseo de apagar del fuego la ardiente llama;	
	y ha de ser de aquesta suerte que en viéndome yo en su mano de ella, has de dar a su hermano como pudieres la muerte,	25
	y muerto, con brevedad, mis pasos irás siguiendo,	30
	porque sacalla pretendo al punto de la ciudad; y hago tal desafuero porque de Otón barrunto que no está de hacello un punto,	35
	y cual la quiere, la quiero. Y así que es bien que ganemos a tal caso por la mano.	
BARBONATO	¿Antes nos será más sano, señor, que no le matemos?	40
	Y ¿es bien que esto te convenga?, porque no hay ningún suceso secreto que el tiempo avieso a descubrir no lo venga;	
	y sabido es cosa clara que a ti te degollarán, y a mí los pies me pondrán del suelo más de una vara.	45
RICARDO	De eso no tengas recelo porque espero, Barbonato,	50

que más propicio y más grato
me tiene de ser el cielo,
 el que a hacello me convida
y me promete la palma.
Darame Dios con que el alma
salga de aquesto con vida. 55

BARBONATO Gente parece que suena.
La justicia debe ser
que aquí nos viene a prender.

RICARDO Que no es, no tengas pena. 60

Acobárdase BARBONATO y busca dónde esconderse, y RICARDO mira atrás

BARBONATO Ponte como yo el rebozo.
¿Que me dices que no es?
¿No le ves con cinco pies
tres del amo y dos del mozo?

RICARDO Tienes poco corazón. 65

BARBONATO ¿Que no quieres que me asombre?
RICARDO Calla, que no es más de un hombre
y este entiendo que es Otón;
 que el intento que traemos
ese trae.

BARBONATO Si viene 70
a eso, luego conviene
que de presto despachemos,
 porque de este desconcierto
mejor es que sea él, señor,
que no tú hacerte autor. 75

RICARDO ¡Lindo negocio, por cierto!
 Sería muy buena cosa,
pues yo solo le he de hacer,
sin echar mano poner
ambos pies en polvorosa. 80

Rebózase²⁶¹ y sale OTÓN de noche muy galán, y BARBONATO se retira

Gentil hombre, deje el puesto
porque le importa la vida,
y pues hay quien se lo pida,
camine, déjele presto.

²⁶¹ *rebózase*. Del verbo ‘rebozarse’, taparse con el rebozo, es decir, con falda de la capa (*Aut*).

	¿No me entiende lo que digo?	85
	¿No habla pues que le hablo?	
	Téngole de dar al diablo.	
	Tal no he visto, es Dios testigo.	
	<i>Vase OTÓN mirándole rebozado</i>	
	Basta, él se fue.	
BARBONATO	¡Pardiós!	
	que si no nos envistió	90
	fue porque el puesto estar vio	
	ocupado de los dos;	
	y así ya no hagas cuenta	
	de que vuelva más acá,	
	y si volviere aquí está	95
	quien a él y aún a otros treinta,	
	como sean de su talle,	
	los pondré en aprieto tanto	
	que tomen de puro espanto,	
	aunque no quieran, la calle.	100
RICARDO	Un ánimo grande en ti siento.	
BARBONATO	(Desde que volver le vi	<i>[Aparte]</i>
	siento tal ánimo en mí	
	que de valiente reviento).	
RICARDO	Ten, pues, que vuelve otra vez.	105
BARBONATO	¡Oh, pesi al infame puesto!	
	Vámonos, señor, de presto	
	que el alma del muerto es.	
RICARDO	¿De qué muerto?	
BARBONATO	Del hermano,	
	de la que sacar queremos.	110
RICARDO	¿Pues es muerto?	
BARBONATO	¿No le habemos	
	de matar?	
RICARDO	¡Cuento galano!	
	¿Está el otro a su sabor,	
	durmiendo agora y acá	
	le juzgas por muerto ya?	115
BARBONATO	¿De eso te espantas, señor?	
	¿No puede ser de este enredo	
	aquella parlera dama,	

que acá llamamos la Fama,²⁶²
dalle cuenta y él de miedo
con el caso no pensado... 120

Sale OTÓN rebozado

OTÓN ...caerse muerto?
(El corazón [Aparte]
por saber quién estos son
me está en el pecho saltando.)
¿Podremos quien son saber? 125

BARBONATO De esta hecha nos enviste.
Lo que en denantes²⁶³ dijiste
le di, y le harás volver.

RICARDO Lindo recado tenemos
con eso.

BARBONATO ¿Pues no es mejor 130
que le hagas volver, señor,
que nos mate o le matemos?

Retírase cada uno a su lado y sale CATALINA y su HERMANO

CATALINA ¿Es, hermano, semejante
de Dios la gloria infinita
a una piedra margarita 135
o a un precioso diamante?
¿Y es tanto en lo que se tiene
un discreto hombre en saber
lo que procura vender
por compralla cuanto tiene? 140
Si la gloria y su riqueza
cualquier metal conociese,
no dudo yo que vendiese
su conocida bajeza.
No sé qué es acá en el suelo 145
lo que el mundo puede dar,
y no pretende gozar
de los regalos del cielo.

OTÓN El puesto, Ricardo, digo,
que luego desocupéis, 150

²⁶² La Fama, personaje mitológico alegoría de la voz pública (Grimal).

²⁶³ *denantes*. Antes (DRAE).

si por dicha no queréis
 tener quisiones conmigo.
 RICARDO Antes tú, Otón, has de ser,
 pues tan arrogante vienes.
 Tú desocupalle tienes. 155

Echan mano

OTÓN Si lo pudieres hacer,
 creo que dirás mejor.
 RICARDO Agora, pues, lo verás.
 HERMANO ¿Qué es aquesto?
 BARBONATO ¡Paz, paz, paz,
 que matan a mi señor! 160

*Vanse todos riñendo y descúbrese CRISTO en el trono y MARÍA. Quédase CATALINA
 elevada hasta que sale su HERMANO*

HERMANO Tan de ira el pecho lleno
 de cada cual galán va,
 que si no es Dios no podrá
 ninguno ponelles freno.
 Vamos, hermana, de aquí. 165
 ¿Qué es esto? ¿En qué te detienes?
 Levanta, ¿qué es lo que tienes?
 Catalina, ¿no hablas? Di.
 ¿A quién digo, hermana amada?
 ¿No respondes? Caso extraño 170
 para tu mal y mi daño
 ha sido la madrugada.
 Ella es muerta; desconcierto
 será luego no alargarme,
 que si aquí aciertan a hallarme 175
 entenderán que la he muerto.
 Mas no será bien hacello,
 antes creo que es mejor
 ir a mi padre y señor
 y dalle la cuenta de ello. 180

Vase el HERMANO y queda CATALINA de rodillas y el trono abierto

CRISTO Catalina.
 CATALINA ¿A quién llamáis,

	señor mío?	
CRISTO	A ti te llamo.	
	Di, ¿amasme como te amo?	
CATALINA	¿Si os amo me preguntáis?	
	Vos lo sabéis, sumo Dios,	185
	mi Jesús, vos lo sabéis,	
	aunque sé que me queréis	
	mucho más que no yo a vos;	
	porque aunque soy vuestra hechura,	
	contino ha sido mayor	190
	el amor del criador	
	que el de la flaca criatura;	
	y así es muy cierto, mi Dios,	
	que el que arde en vuestra llama	
	es muy poco lo que os ama	195
	para lo que le amáis vos.	
CRISTO	Fin, con tu amor me convengo.	
	Tú en amarme te entretienes,	
	y el mismo amor que me tienes	
	aquese mismo te tengo;	200
	y cualquier alma que haber	
	parte de mi reino quiere,	
	el amor que le tuviere	
	aqueso me ha de tener.	
	Y si no está, puede ajena	205
	de que pisarán sus pies	
	el lugar que pisar ves	
	a Domingo y Madalena; ²⁶⁴	
	y porque no desfallezca	
	aquese amor que hay en ti,	210
	antes por servirme a mí	
	por momentos y horas crezca,	
	aunque tengas en el suelo	
	por madre a la par por bien,	
	que a Madalena también	215
	tengas por madre en el cielo;	
	porque al punto que creyó	
	que era yo su salvador,	
	tanto me amó que su amor	
	al sumo de amor llegó;	220
	la cual, si tu alma consiente	

²⁶⁴ Así en el manuscrito. Estrofa cuyo sentido no terminamos de apurar.

haya camino al poder,
 que no apartes tu querer
 del mío perpetuamente.

CATALINA Di, ¿eres contenta de ello? 225
 ¿Eso preguntáis, mi Dios?
 Basta ser contento vuestro
 para que yo guste de ello.

Así que colijo en mí
 quedarme por madre agora, 230
 quien cual yo fue pecadora
 que encierra misterio en sí;
 y es que queréis, si el ayuda
 vuestra menester hubiere
 en algo que se ofreciere, 235
 a ella con llanto acuda
 para que ella, no olvidada
 de cómo estuvo metida
 en el duro infierno en vida,
 donde por vos fue librada, 240
 no se haga de rogar
 en pedirnos para mí
 la gloria que para sí
 vino de vos a alcanzar.

*Ciérrase el trono quedándose elevada CATALINA, y salen el PADRE, la MADRE y el
 HERMANO de CATALINA*

HERMANO Viendo de ellos la reyerta 245
 por meter paz la dejé,
 y cuando volví la hallé,
 como ya he contado, muerta.

PADRE ¿Y adónde, di, la has dejado?
 HERMANO En este mismo lugar. 250
 PADRE Yo ya allí la veo estar.
 ¡Ah, viejo desventurado!
 ¿Por qué, dime, muerte impía,
 me has dado golpe tan fuerte?
 ¿Por qué, di, diste la muerte 255
 a quien no la merecía?

Baje, pues, tu golpe insano
 sobre aqueste viejo ansioso,
 y ganará de piadoso
 nombre tu violenta mano. 260

	cada uno de nosotros.	
	Los ojos podéis alzar si lo quisierais hacer, que no hay más gloria que ver ni más bien que desear.	300
PADRE	¿Qué dices?, que nada vemos.	
CATALINA	Ni yo veo lo que vía.	
PADRE	Que imaginación sería aquesa tuya creemos; y es clara la consecuencia que el ver metido cual viste de aquel temor que tuviste a tu hermano en la pendencia, que vías se te antojó alguna cosa en el aire, y vuelta en ti como era aire, en aire se convirtió.	305
		310
CATALINA	Nada de eso, padre, ha sido. Mi corazón lo dirá, el cual otro que era está de haber visto lo que ha vido.	315
	¿Por qué, Señor, me escondiste la gloria que me mostraste? Mas pues de ella me privaste algún pecado en mí viste.	320
	Mas, Señor, no seáis conmigo de esa suerte, baste ya, castigadme que aquí está aqueste cuerpo enemigo.	
PADRE	Aún dura el amor en ella. ¡Oh, desgracia no pensada! Anda acá a casa, hija amada. Vete tú, hijo, con ella.	325
	<i>Vase CATALINA y su HERMANO</i>	
	Desgracia nuestra es aquesta.	
MADRE	No sé, señor, qué me diga.	330
PADRE	No sé qué imagine o diga de vella andar mal compuesta, que está en edad, según siento, para poderse casar, y que puede gobernar	335

no una casa, sino ciento.
 Y en este mundo importuno,
 los hombres que a una doncella
 no la ven compuesta de ella
 no hacen caso ninguno; 340
 y como yo ver querría
 a Catalina casada
 de que anduviese adornada
 cual otras me holgaría.
 MADRE Airado perder podéis, 345
 que ella lo hará pues es justo.
 PADRE No será pequeño gusto
 que en hacello me daréis.

Vanse y sale el REY Carlos de Francia y ENRICO y dos CABALLEROS

REY ¿Está la gente, Enrico, puesta a punto?
 ENRICO Cual lo mandaste queda en orden puesta 350
 sin salir de tu mando solo un punto.
 Ni del estío la terrible siesta,
 ni el duro frío ni tiempo del invierno,
 ni del verano el prado y la floresta,
 ha podido hacer que tu gobierno 355
 padeciese por ello detrimento,
 tomando de tu gusto gusto eterno.
 REY Todo lo tengo, Enrico, ya entendido,
 no es menester usar de larga arenga.
 ENRICO Aquí se quedará si eres servido. 360
 CABALLERO 1º Lo que a tu gusto y honra más convenga,
 de aqueso es bien se trate, rey supremo.
 REY En eso es bien que un rato me entretenga,
 esme Dios testigo que no temo
 del de Aragón la armada embravecida 365
 ni ver que a Francia ha puesto en tanto extremo.
 Lo que más a batalla me convida
 es ver la paz, entre los dos jurada
 sin le dar ocasión, por él rompida;
 y ve, según razón me ha sido dada, 370
 cómo ha sido Burdeos, tierra nuestra,
 por él y sus secuaces saqueada.
 Esto me incita, me convida y muestra
 a tomar contra él la espada y lanzas,
 y armas de acero la holgada diestra. 375

Oigo los muertos demandar venganzas,
díceme el cielo que mi intento siga,
y lleve de vencer firme esperanza.

CABALLERO 2º Eso que a ti te obliga nos obliga,
y con lo que te mueves nos movemos. 380
Muera la gente fiera y enemiga.

Si entiendes que ya es tiempo, caminemos,
y cúmplase gran Carlos tu deseo,
y aqueste justo agravio en él vengemos,
que es tan odioso, tan inorme y feo. 385

Sale UN PAJE

PAJE Un correo en este punto
llegó y demanda licencia
para ver tu real presencia.

REY Que entre le diréis al punto.

Vase

¿Correo? Agora veamos 390
de dónde es.

CABALLERO 2º Quizá será
de Roma.

REY Ahora se verá,
que ya él está donde estamos.

Sale el CORREO

CORREO Deme vuestra majestad
las manos.

REY Alza del suelo
y di a qué vienes. 395

CORREO Direlo.

REY Ha de ser con brevedad.

CORREO Recibe, pues, este pliego.

Rey ¿De quién es?

CORREO Es de Clemente,
verdadero y fiel teniente 400
de Dios.

REY Pues léase luego.

Carta: *Clemens Epicopus servus servorum Dei. Hago saber a vos Carlos, rey de Francia, cómo por muerte de Gregorio, donde hubo gran diferencia sobre la elección del suceso porque los romanos, viendo que los cardenales eran franceses, temiéndose que le quitasen la silla, fuese con ellos y los amenazaron para que eleto fuese en Italia, y ellos visto sus amenazas concedieron en ello, pero con tal pacto que, siéndole requerido, renunciase el pontificado. Y así eligieron a Urbano algunos días pasados y siéndole requerido que renunciase no ha querido. Y ansí algunos cardenales se partieron para Aviñón donde canónicamente me han elegido y, pues te consta que los electos en Aviñón son sucesores de[l] santo padre, como a hijo obediente, te mando que vista esta, el ejército que tenías para Aragón lo lleves contra Roma hasta echar a Urbano de ella y restituirme a mí en el estado. Datis Rome nono calendas januarii.*²⁶⁶

REY	Qué os parece, ¿será justo que a Clemente obedezcamos o contra Aragón partamos?	
CABALLERO 2º	En eso sigue tu gusto, y bien puedes proponer lo que más gusto te diere que lo que te pareciere, aqueso se habrá de hacer.	405
REY	Mi parecer es que luego hacia Roma caminemos, y contra ella publiquemos cruda guerra a sangre y fuego; y es bien que con mi querer convengáis, y no os asombre, que Urbano no es bien se nombre pontífice sin lo ser.	410 415
ENRICO	Si este negocio tomamos desapasionadamente, bien vemos que no es Clemente pontífice cual pensamos.	420
REY	El cómo o porqué declara.	
ENRICO	Porque en Roma me hallé yo cuando a Urbano se le dio la pontifical tiara, y siendo de ello servido te será por mí propuesto el caso.	425
REY	Di, que dispuesto	

²⁶⁶ «Roma, a 24 de diciembre».

	estoy para darte oído. ²⁶⁷	
ENRICO	Por pasar en Aviñón quitó la silla a Clemente, ²⁶⁸ del cual particularmente hace esta carta mención.	430
	Grande sentimiento hicieran los romanos, y si fuera cosa que darse pudiera remedio en ello le dieran.	435
	Mas como no pudo ser sufriéronse, y sucedió que Clemente falleció y le vino a suceder	440
	Juan, como aquí te es notorio, y otros tras de él sucedieron, que cinco por todos fueron hasta un décimo, ²⁶⁹ Gregorio;	445
	el cual como codició ver a Roma vino a ella, y estando de asiento en ella dentro de un año murió. ²⁷⁰	
	Los cardenales que vieron al pontífice faltar, como es uso en su lugar, elegir otro quisieron.	450
	Los romanos, informados de esto, como se temiesen que el que en la silla pusiesen fuese como los pasados, pidieron fuese romano.	455
	Viendo el cónclave ser justo dar a la ciudad tal gusto, dieron la tiara a Urbano. ²⁷¹	460

²⁶⁷ El Cisma de Occidente es un periodo de la historia en la que estuvo en juego la sede papal (Aviñón y Roma) y en la que la tiara fue compartida por varios pontífices. Para este trasfondo histórico puede consultarse Javier Paredes (1998), a partir del cual elaboramos las notas que siguen.

²⁶⁸ Durante el papado de Gregorio XI la idea de que había dos Iglesias, la de Aviñón y la de Roma, flotaba ya en el aire. En 1378, y tras la muerte de Gregorio XI, los dieciséis cardenales que se hallaban en Roma eligieron nuevo Papa sin esperar a los seis cardenales que residían en Aviñón. Eligieron a Urbano VI.

²⁶⁹ El texto dice *décimo*, pensamos que por error. Este periodo anterior abarcó desde 1305 hasta 1378.

²⁷⁰ Enrico vuelve en su relato a los papas que precedieron al conflicto en el que están inmersos, es decir, Clemente V, Juan XXII, Benedicto XII, Clemente VI, Inocencio VI, Urbano V y, finalmente, Gregorio XI.

²⁷¹ Desde los funerales de Gregorio XI se estaban produciendo alborotos en Roma reclamando la elección de un romano o, al menos, un italiano. Mientras el cónclave estaba reunido, el custodio, en ese momento el arzobispo de Marsella, advertía de que debían darse prisa pues los alborotos iban en aumento.

Ciertas semanas pasadas,
los que a Urbano eligieron
ciertas demasías hicieron
que les fueron mal contadas. 465

Acertó Urbano a sabello,
el cual hallando ocasión,
les dio una reprehensión
que no se holgaron bien de ello.

Enojados de secreto, 470
para Aviñón se partieron,
donde de Urbano dijeron
no ser justamente electo.²⁷²

Y en lo que dice Clemente
que aquellos que en Aviñón 475
se eligen, aquesos son
pontífice solamente,
no es ansí porque sabemos
que Roma cabeza es,
y si en el reino francés 480
estuvo, cual visto habemos,
la silla fue que empachó²⁷³

Felipo, tu antepasado,
a Clemente ya nombrado,
que en Aviñón la pasó.²⁷⁴ 485

Y si miramos en ello,
Dios mostró un grande milagro
con un no visto milagro
que no holgaron mucho de ello;
y fue que entrando Clemente 490
por la ciudad revestido
de pontifical vestido,
yendo allí infinita gente
acompañando, cayó
una muralla que a él 495
y a cuantos iban con él
debajo de sí cedió.

Quiso Dios que se escapase
con la vida, mas murieron
todos los que pretendieron 500

²⁷² Transcurridos cuatro meses de la elección de Urbano, los cardenales franceses del cónclave declararon inválida la elección y al nuevo Papa un intruso si se empeñaba en seguir ostentando la calidad de Papa.

²⁷³ *empachó*. Impidió, estorbó (*Aut*).

²⁷⁴ Redondilla con rima anómala.

que la silla se mudase.
 Con todo se le perdió
 la pontifical tiara,
 que era la pieza más rara
 que en pontífice se obró. 505

 Así que será más sano,
 refrenando este accidente,
 no hacer caso de Clemente
 y dar la tiara a Urbano;
 y será muy bien que nos 510
 estemos en un querer,
 si no es que gustas de ver
 cisma en la casa de Dios.²⁷⁵

REY Tapádmele aquesa boca,
 no diga más el traidor, 515
 que a ira, señor, y furor
 con su hablar me provoca.
 Delante mí le quitad,
 y para que su locura
 pague en vuestra cárcel dura, 520
 de hierros me lo cargad,
 ¿qué he de ver?, pues abogar
 por Urbano ha pretendido,
 si de su pena movido
 de ella le viene a sacar. 525

Llevan preso a ENRICO y queda el REY y los CABALLEROS

 Y será muy bien que Urbano
 se eche entre mi gente al punto
 en que todo el campo junto
 vaya hacia Roma marchando,
 que si acaso con mi ruego 530
 no concede y da de mano,
 a su pontífice Urbano
 le tengo de poner fuego.

Vanse y sale la MADRE de Santa Catalina, y SANTA CATALINA muy galana y aderezada

²⁷⁵ Catalina de Sena tomó partido por el pontificado de Urbano y la comedia se hace eco de este hecho histórico. Como se verá más adelante, el mismo Cristo es quien pide a la futura santa que ayude a Urbano. Enrico aconseja a Carlos V que no secunde a Clemente, razón por la que es encarcelado.

Di, ciega, de desvarío
ciega, ¿a qué bodas o fiesta
vas tan gallarda y compuesta?

Dirás: «Al del gusto mío.»

Creerte he si lo dijeres 610
y que quieras que te vean,
porque en extremo desean
de ser vistas las mujeres.

¡Oh, locura, vil y atroz!
que el alma que quiere ver 615
gloria no ha de pretender
mas de ser vista de Dios;

y no alcanza en la conquista
de la miserable calma
de este mundo poca un alma 620
que de él alcanza a ser vista.

Mi Dios, pues veis donde estáis
lo que aquesta hembra ha hecho,
¿por qué de tan atroz hecho
el castigo no enviáis? 625

Venga la ira cayendo
de vuestro brazo sobre ella,
que yo por no vella a ella
de mí mismo iré huyendo.

Vase RAIMUNDO

CATALINA No te vayas, padre, espera, 630
vuelve, pues voces te doy,
porque yo acá dentro estoy
si otra parezco de fuera,

y pues vestida por vos
afrentada he sido aquí, 635
afuera digo de mí
que con vos estoy sin Dios.

Desnúdase CATALINA

De ropas de tal valor
no es bien, cuerpo, os adornéis,
de sayal es bien que andéis 640
que esto os estará mejor.

Qué liviana estoy agora

y tal que decirme a mí
puedo muy bien, veisme aquí,
de esclava hecha señora. 645

Y si para ser amada
de galanes permitís
que ande galana, vivís,
madre, no poco engañada,
porque en el amor me inflamo 650
de un galán que me ha agradado,
es de mí en extremo amado,
ámame más que le amo.

Es hermoso y gentil hombre
valiente, pues eslo tanto 655
que causa temor y espanto
al duro infierno su nombre.

Este sí es justo querer,
aqueste es perfeto amor,
y él mediante su favor 660
mi esposo tiene de ser.

Y pues hay lugar agora
en medio de pena tanta,
quiero tomar a su santa
madre por intercesora. 665

Pedilla he, servida sea,
pues que se emplea en amarme,
la mano de esposo darme
pues que la mía desea.²⁷⁶

Híncase de rodillas santa CATALINA

CATALINA Divina Virgen que en el siglo de oro 670
de las mujeres la primera fuiste
que consagraron al que tú pariste
de tus vírginos pechos el tesoro,
tu sacro auxilio, gran señora, imploro,
y pido, por el gozo que sentiste 675
cuando virgen quedando concebiste
al rey supremo del supremo oro,
que le supliques, dado que carezco
de cualquier cosa por mi gran bajeza,

²⁷⁶ Cuenta Santiago de la Vorágine que a los once años de edad, Catalina, movida por sus deseos de imitar a la Virgen, hizo voto de castidad, rogando encarecidamente que la Virgen le diese por esposo a su hijo Jesús (1982: 969).

que por su cara esposa me reciba, 680
que mi limpieza desde hoy le ofrezco
y con protestación que habrá firmeza
en mí en conservalla mientras viva.

*Ábrese el trono y aparece CRISTO y su MADRE, y CATALINA se eleva y
toca la música*

MARÍA ¿Veis, hijo, esta hermosa dama?
CRISTO Sí, madre, muy bien la veo, 685
y en miralla me recreo,
que como la amo me ama.
MARÍA De ser vuestra esposa gusta,
la mano le habéis de dar.
CRISTO No se la puedo negar, 690
pues tanto a mi amor se ajusta.
Mas es bien sepamos de ella
primero si cumplirá
lo que prometido me ha.
MARÍA Yo salgo, Señor, por ella, 695
y sé que el voto que ha hecho
cumplirá por vuestro amor.
CRISTO Y yo abono el fiador.
MARÍA Porque estéis más satisfecho.
CRISTO Gusto en proceder tan santo, 700
madre y María, me dais,
pues la virtud me alabáis,
de la que quiero yo tanto,
y es bien que nos ocupemos
en su gusto.
MARÍA Ea, mi Dios, 705
bajemos luego los dos
al lugar do está.
CRISTO Bajemos.

*Suena la música y bajan juntos MARÍA y CRISTO, y CATALINA elevada
mirándolos como bajan*

CRISTO Catalina.
CATALINA Gran señor.
CRISTO El extremo de mi celo 710
aquí verás, pues del cielo
he bajado por tu amor.

CATALINA	El favor, señora, ha sido tal que no sé encarecello, y de Domingo ²⁷⁸ glorioso, para que mejor guardada, sea la palabra dada de mí a mi dulce esposo, aquel hábito sagrado con que se adorna quisiera, porque mejor anduviera mi cuerpo con él guardado.	745 750
MARÍA	De él serás el día de hoy cual deseas adornada.	
CRISTO	Queda en paz, esposa amada.	
CATALINA	¿Vaisos, señor?	
CRISTO	Ya me voy, y en el celestial abrigo aguardando te estaré adonde celebraré bodas eternas contigo.	755

Suena la música y vase poco a poco subiendo la peana y quédase CATALINA elevada mirando cómo suben CRISTO y su MADRE, y ciérrase el trono o cortina y salen su PADRE y MADRE de santa CATALINA, y hállanla elevada mirando al trono

MADRE	Por imposible, señor, no lo tengáis, que tan bella está que [en] los ojos de ella parece que brota amor.	760
PADRE	Yo no lo puedo creer, pues que tanto la alabáis.	765
MADRE	Yo sé cuando la veáis que diréis no hay más que ver.	
PADRE	¿No es Catalina, decí, aquella?	
MADRE	Ella es.	
PADRE	Triste hado, ¿por qué tan cruel y airado te has mostrado contra mí?	770

²⁷⁸ A pesar de la oposición familiar, a los dieciséis años, Catalina ingresó en la orden de santo Domingo (Réau, 1997: 284).

está, faltará en el suelo, 810
que falte lo prometido.

 Así que es bien que se ataje
esa pena de los dos,
pues os doy un yerno a vos
honra de nuestro linaje. 815

Vase santa CATALINA

PADRE Prosigue adelante, hija,
sigue tan justo trofeo,
que como ser así creo
mi alma se regocija.

 Dichoso yo pues fui dino 820
de tener por yerno a Dios.

MADRE Pues, ¿señor, estáis en vos?
Ya cual ella os imagino.

PADRE ¿Posible es que no os provoca 825
su rostro a que la creáis?

MADRE ¿Cómo que crédito dais
a una muchacha tan loca?

PADRE De loca no la llaméis,
y la causa porque he dado
crédito a lo que ha hablado 830
es lo que agora oiréis.

 Habéis de saber, señora,
que estando aquesta mañana
en el aposento de ella,
no pensando en él hallalla, 835

 la vi delante de un Cristo
derramando tiernas lágrimas
que a mi parecer debían
salille de las entrañas,
porque cada una de ellas 840
tras sí llevaban el alma.

 Estuve así un cuarto de hora,
embelesado en miralla,
cuando una música oí,
que era gloria de escuchalla, 845
a cuyos acentos raros
Catalina se levanta,
quedando suspensa en sí
casi media hora larga.

Y salió, no sé de adonde, 850
allí una paloma blanca
y en su cabeza se puso
donde tendiendo sus alas
las lágrimas que vertía
con sus alas le enjugaba. 855
Vuelta Catalina al suelo
la paloma se levanta,
cesando con esta ausencia
la música concertada.
Y así no dudéis, señora, 860
de que hace vida santa,
y de ser Cristo su esposo
no dudéis que es cosa clara.

MADRE Si eso pasó así, muy justo
es que crédito le demos 865
y que así mismo gustemos
de lo que fuere su gusto.

PADRE Pues es bien que lo pongamos
luego al momento por obra
para apagar la zozobra. 870

MADRE Sea así, señor.

PADRE Pues vamos.

Vanse y salen OTÓN y RICARDO y BARBONATO, su criado

BARBONATO Váyanse los enemigos
para quien son de esta vez,
que de hombres honrados es
reñir y ser luego amigos. 875

Dense, que es justo, las manos,
que más vale así, por Dios,
que se la coman los dos
lo que han de dar a escribanos.

Danse las manos OTÓN y RICARDO

Y es bien las suertes echar, 880
y a quien la fortuna amiga
se mostrare, ese lo siga,
y el otro busque do amar.

RICARDO De pendencia, según veo,
debes de ser enemigo. 885

BARBONATO	Cuánto de la paz amigo.	
OTÓN	Sin juramento lo creo, y aun por eso cuando viste rendir a tu amo ayer, por la pendencia no ver, las espaldas le volviste.	890
BARBONATO	Otón, caso semejante no te admire ni te asombre, que entiendo que no soy hombre que lo que se usa quebrante.	895
OTÓN	No te entiendo, Barbonato, muy más claro me has de hablar.	
BARBONATO	Es que no se usa matar, y por aqueso no mato, y si cuando os vi reñir en medio no me metí, es porque vidé que allí nadie había de morir.	900
	Y si en la pendencia entrara por cosa clara tenía que allí de matarte había, y así el uso quebrantara.	905
RICARDO	Y aun por eso guarda el uso, y muy de veras confieso que eres galán en aqueso.	910
BARBONATO	Pues por eso guardo el uso.	

*Arrimánse a un cabo todos tres y sale CATALINA de monja dominica y
fray RAIMUNDO con ella.*

CATALINA	¿Estoy buena de esta suerte?	
RAIMUNDO	Digo que estás de manera, que si visto no te hubiera, no fuera digno de verte.	915
CATALINA	¿Qué me está este traje bien?	
RAIMUNDO	Estás con él tan hermosa que jamás te has puesto cosa que te estuviese tan bien, que esta librea y buriel ²⁷⁹ es un desprecio del suelo	920

²⁷⁹ *buriel*. Metonimia del tejido con el que está hecha la librea de Catalina, es decir, paño tosco y burdo que comúnmente llevan los labradores, pastores y gente pobre (*Aut*).

	y una escala con que al cielo escala quien usa de él.	
	Y aunque la otra es costosa aquesta lleva la palma, la otra afeaba el alma y aquesta la hace hermosa.	925
	Ansí que estás tan hermosa con ropa tal, Catalina, que tienes más de divina con ella que no de humana.	930
CATALINA	No me engrandezcas ansí, padre, por me hacer merced, que de tanto engrandecer vendrá vanagloria en mí, y de aquesa vanagloria, vencida y enamorada, vendré a no tener en nada a Cristo ni aun a su gloria.	935
RAIMUNDO	Echa aquesa hablar aparte que, en verte de aquesa suerte es más para aborrecerte que no para gloriarte.	940
	Y en verte como te veo lo puedo bien figurar a uno que entra a sustentar alguna justa o torneo, que de la armadura rara saca por letra un blasón que su misma pretensión en él por cifra declara.	945
	Tú con aquesa divina arma con que armada vas gran mantenedora estás de una justa peregrina.	950
	Llevas con que más me alegro un pendón de honestidad, de inocencia y castidad, cifra de lo blanco y negro, y esperas con un profundo horror de tu puerta adentro un encuentro y otro encuentro del diablo carne y mundo.	955
	Mas si tienes en memoria	960

a Dios, él te ayudará, 965
de los tres te sacará
con triunfo, palma y vitoria.

Vase fray RAIMUNDO y sale CRISTO vestido de pobre

CRISTO Hija mía.
CATALINA Padre mío.
CRISTO Por Dios os ruego, pues veis
mi necesidad, me deis 970
con que abrigue el cuerpo frío.

CATALINA Pedisme por un Señor
que si mía Sena fuera,
muy poca hazaña hiciera
en dárosla por su amor, 975
mas no queráis congojaros
que de esto que me dio Dios
quiero repartir con vos
por consolado enviaros.

*Quítase CATALINA el hábito y el escapulario blanco y dáselo, y quedándose
con el manto como que se lo pone*

Tomad aqueso, hombre honrado, 980
que si yo no me apiadara
de vos y no os remediara,
fuérame muy mal contado,
y, aunque pequeño el consuelo,
no os despreciéis de tomallo, 985
que la voluntad de dallo
se levantará hasta el cielo.

CRISTO De buena mano bien dado.
CATALINA Con Dios, amigo, ir podéis,
que con ello abrigaréis 990
ese cuerpo, frío, helado.

Hace que se va CATALINA poniéndose el manto

CRISTO También, esperadme un tanto,
tengo, hija, una mujer,
que por falta de tener
quien le preste un pobre manto, 995
no uno, mas muchos días,

ha que de oír misa deja,
con lo cual dobla y aqueja
las tristes pasiones mías.
CATALINA Bendito sea vuestro nombre, 1000
mi Dios, que lo que habéis dado
tanto a mi padre sobrado
veo que falta a este hombre.

Quítase el manto y dáselo

Tomad este, aunque no es tal,
mas cobijará algún tanto, 1005
y no por falta de manto
haga pecado mortal.

CRISTO También conmigo, hija, viene,
un pobre, y atrás quedó.
La necesidad que yo 1010
tenía, esa misma tiene.

Por mí os envía a rogar
que alguna cosa le deis,
que en esto servicio haréis
a Dios que os lo ha de pagar. 1015

CATALINA Si vergüenza no tuviera
de quedar desnuda aquí,
todo lo que sobre mí
tengo para dallo os diera.

Pero mañana los dos 1020
acudid a este lugar,
que para él no ha de faltar,
pues no faltó para vos.

Vanse CRISTO y CATALINA cada uno por su cabo mirándose, y quedan

OTÓN, RICARDO y su criado

OTÓN ¡Bravo caso, hazaña extraña!
Aunque esta una santa fuera, 1025
sin verlo no se pudiera
dar crédito a tal hazaña.

Mas ¿qué digo? Debe sello
que tan peregrina obra
como aquí ha hecho sobra 1030
para dar crédito a ello.

RICARDO	Con el de Martín ²⁸⁰ se puede medir hecho tan gallardo.	
OTÓN	No digas eso, Ricardo, que esta al de Martín excede; y el ser esto ansí no dudo porque él media capa dio y esta así se desnudó por abrigar al desnudo.	1035
RICARDO	Vuestro dicho es bien que apruebe.	1040
OTÓN	Pues aquesta maravilla a dejar de perseguilla, Ricardo, me anima y mueve. Y vos, si amor os fatiga, seguid tras vuestra opinión, muy seguro de que Otón jamás os lo contradiga.	1045
<i>Vase OTÓN</i>		
BARBONATO	Por Dios, graciosa conseja, dichoso señor te llama, pues Otón deja la dama y de servilla se aleja, por lo cual solo podrás de hoy más rondar esa calle, y de tu amor cuenta dalle, que quizá oído serás.	1050
	Y si aqueste, tu contrario, deja aqueste nuevo amor, es porque tiene, señor, un poco de santulario. ²⁸¹	1055
	Pero de ti otro conceto tengo, que no has de dejar de seguilla hasta alcanzar de tu pretensión efecto.	1060
RICARDO	Aqueso tenlo por cierto, que no me pienso partir	1065

²⁸⁰ El texto parece reproducir uno de los episodios más conocidos de la vida de san Martín, que una noche de invierno partió su manto en dos para dárselo a un pobre y la noche siguiente se le apareció Cristo en sueños, vestido con el trozo de manto regalado al pobre (Réau, 2001: 348-349). Santiago de la Vorágine menciona que Catalina regaló a un necesitado su capa, valiéndole una reprimenda por parte de su familia. Para defenderse la futura santa contesto: «Sin capa puedo vivir, sin misericordia no» (1982: 970).

²⁸¹ *santulario*. Parece chiste del criado, que considera la retirada de Otón propia de un santo.

RICARDO De presto, que aquí te aguardo.

Llega BARBONATO donde está el PADRE

BARBONATO Por Dios os ruego digáis
quién es este que lleváis muerto
muerto.

PADRE Es mi hijo Ricardo. 1135

RICARDO ¿Qué responden?

BARBONATO Digo cierto
que es de reír.

RICARDO La risa ten.

BARBONATO Díjome su padre...

RICARDO ¿Bien?

BARBONATO ...que eras tú el que iba muerto.

RICARDO ¿Que aqueso te respondió? 1140

BARBONATO Cual por mí contado ha sido.

RICARDO Pues dile que si es servido,
que diga de qué murió,
que él y aquellos dos gabachos²⁸²
que van con él deben de ir... 1145

BARBONATO Acáballo de decir.

RICARDO ...locos, tontos o borrachos.

BARBONATO Dios lo reciba en su gloria.
¿Y de qué murió?

PADRE Direlo,
que es bien que quede en el suelo 1050
de su muerte la memoria.
Sabed que este hombre amaba
una hermosa doncella,
a quien sus divinas gracias
esculpió naturaleza, 1155
hija de un hombre muy rico,
nacido y criado en Sena,
Jacobo tenía por nombre
y Lapa la madre de ella.
Este, herido y lastimado, 1160
de la venenosa flecha
de quien hasta el más pequeño
y bruto animal se queja,

²⁸² *gabachos*. Soeces, sucios. Voz peyorativa para dirigirse a los habitantes de los pueblos situados cerca de los Pirineos (*Aut*).

viendo que ella no curaba
 de amor ni de sus querellas, 1165
 porque solamente en Dios
 estaba toda traspuesta,
 pensando de sacar agua
 de la diamantina piedra,
 por una ventana suya 1170
 quiso entrar y hacella fuerza,
 ayudado de un criado
 que le sirvió de escalera,
 mas ansí como entrar quiso,
 Dios, a quien aquesta ofensa 1175
 hacer quería, en un punto
 a que a muerte le condena,
 porque de lo alto cayendo
 dio con su cuerpo en tierra,
 adonde pasando acaso, 1180
 le vi dividido en ella,
 y la mayor parte de él
 era la pobre cabeza,
 con cuya vista mi alma
 vive de contento ajena, 1185
 y él da de su fin amargo
 al Señor ya cuenta estrecha,
 dando ya la muerte impía
 a quien la vida le niega.

Vase el PADRE y queda RICARDO de rodillas y su criado

BARBONATO ¡Ay, desventurado hombre! 1190
 ¡Jesús, Jesús, sea conmigo!
 RICARDO Santíguate apriesa, amigo,
 e invoca su santo nombre,
 llama que es justo te cuadre
 a Dios una y otra vez, 1195
 porque aqueste el diablo es
 en figura de mi padre.
 BARBONATO ¡Que he andado con una sombra
 acompañado! ¡Jesús!
 ¡Hágote sombra la cruz! 1200

*Vase huyendo el CRIADO de su amo como espantado haciéndole la cruz
 y luego torna a salir*

que he de alcanzar perdón de él,
 y ella por ambos a dos 1235
 lo ha de alcanzar de mi Dios,
 pues puede tanto con él.
 FRAY RAIMUNDO Yo os aseguro el perdón
 de cualquier cosa que sea,
 porque en extremo desea 1240
 de un alma la salvación.

Sale CATALINA humilde

CATALINA Y es mi deseo de suerte
 que a trueque que goce un alma
 de la sempiterna palma
 sufriré que me den muerte, 1245
 y vuestro perdón pretendo
 alcanzar por santos modos
 de Dios, que está para todos
 misericordias vertiendo.

FRAY RAIMUNDO Rogalde, pues, Catalina, 1250
 perdone su mal intento.

CATALINA Su grande arrepentimiento
 a que lo haga me inclina,
 y en tanto que me entretengo
 en pedir aquesto a Dios, 1255
 así a ellos como a vos
 un poco ocuparos tengo,
 y es que de Roma un legado
 aquí envía a cierto efeto
 Urbano, cuyo secreto 1260
 después será declarado.

Y como su santidad
 a mí le envía, quisiera,
 porque pública no fuera
 su venida en la ciudad, 1265
 que a recibirle salieseis
 y que asimismo al lugar
 donde se haya de alojar
 con vosotros le trujeseis.

RICARDO ¿Y en qué parte lo hallaremos? 1270

CATALINA En saliendo por la puerta
 de Milán.

RICARDO Por cosa cierta

lo podéis tener. Andemos.

Vanse todos y queda CATALINA en el artificio de abajo

CATALINA	Una cosa mi memoria a considerar se estiende:	1275
	por cuán poco precio vende Dios a los hombres su gloria. Cosa es que causa espanto que dé Dios a aquel y a mí por una blanca que di	1280
	lo que vale precio tanto. Pero ya sé dónde viene a hacer franqueza el Señor, y es que nace del amor grande que a los hombres tiene.	1285
	¡Quién aquí, en este lugar, a aquel pobre de ayer viera para que agora le diera lo que ayer no pude dar!	
	Que me dio pena, a fe mía, oírle decir a él que la necedad que el otro, su hermano, tenía.	1290
	¿Dónde, hermano mío, estás? Aguija ²⁸⁴ que aquí te espero, y lo que a tu compañero prometí, te llevarás.	1295

*Ábrese el trono y aparece CRISTO de pobre con el vestido y manto de
CATALINA, y suena la música*

CRISTO	Espérame, que ya voy.	
CATALINA	¿Qué es esto, supremo gozo? ¿Esta es la voz de mi esposo? Alegre de oílla estoy.	1300
CRISTO	¿Son conocidas de ti estas prendas?	
CATALINA	Sí, Señor. Mas cuando por vuestro amor a aquel pobre se las di,	1305

²⁸⁴ *Aguija. Camina deprisa (Aut).*

era una escoria de vellas,
mas agora están de arte,
que apreciar la menor parte
no puedo del valor de ellas.

CRISTO Aquí verás cuánto precio 1310
lo que por mi amor se da,
pues de nada lo hago acá
cosa que no tiene precio.

Y el pobre que a demandar
aquestas ropas llegó, 1315
querida esposa, soy yo,
que lo hice por probar;

las cuales yo con mi madre,
en aquel día sangriento,
de mi sanguinoso intento 1320
ante mi querido padre...²⁸⁵

Porque en vellas no te asombres
sin mancha de diferencia,
mostraremos en presencia
de los ángeles y hombres. 1325

Y pues que por mi amor diste
las ropas que te vestías,
aquestas dos ropas mías
también por mi amor te viste.

Y hasta que subas al cielo 1330
de otras no usarás,

*Va bajando CRISTO y subiendo CATALINA por su artificio y dale las ropas
y suena música*

ni jamás padecerás
con ellas calor ni hielo.

CATALINA Si tan bien pagáis, Señor, 1335
a un corazón que bien ama,
¿cuál es aquel que en la llama
no arde de vuestro amor?

Mas, esposo soberano,
aquesto saber querría
¿por qué a llamarme envía 1340
vuestro fiel vicario hermano?

Y pues digna me habéis hecho

²⁸⁵ Tan solo interpretando que Cristo interrumpe su relato tiene sentido esta estrofa.

de saber como lo sé,
a qué me llama o a qué
me descubráis vuestro pecho. 1345

CRISTO Sabrás, pues, que a mover guerra
Carlos, rey de Francia, viene,
con todo el poder que tiene
contra la romana tierra;
y aquesto con intención 1350
de echar a Urbano de ella,
y tras aquesto volvella
polvo, ceniza y carbón.

Y como de esto, medroso,
mi vicario se hallase, 1355
me suplicó que atajase
de él el intento furioso;
y yo, vista su plegaria,
le di de hacello el sí,
mas que enviase por ti, 1360
que eras allá necesaria.

Ansí que, esposa querida,
será bien que te dispongas,
y luego por obra pongas
tan venturosa partida, 1365
que tal nombre le conviene,
pues de ella ha de resultar
tu muerte para gozar
de vida que fin no tiene.

Sube CRISTO y baja CATALINA por su artificio y suena la música

CATALINA ¡Cómo, esposo soberano! 1370
¿A Roma me mandáis ir,
y que en ella he de morir
por vuestro vicario, Urbano?

Pues yo, mi Jesús, lo haré,
que en dar por vuestro perlado 1375
la vida que me habéis dado
más que dichosa seré.

JORNADA SEGUNDA

Sale CATALINA y el delegado de Roma

CATALINA	¿Que su perfeto perlado no quieren obedecer?	
DELEGADO	Aunque se le han publicado mil censuras, no hay volver su corazón obstinado.	1380
CATALINA	¿Urbano qué dice a ello?	
DELEGADO	Que una y otra vez por ello le ha de descomulgar hasta que venga a inclinar a sus sacros pies su cuello.	1385
CATALINA	¿Ya estaba de Roma cerca?	
DELEGADO	Diez millas de ella estará.	
CATALINA	Muy mucho a ella se acerca.	1390
DELEGADO	Hoy se dice que pondrá cerco a su Rómula ²⁸⁶ cerca.	
CATALINA	Pues idos luego al momento [...] que me quiero retirar para a mi Dios suplicar sobre este acontecimiento.	1395
<i>Vanse cada uno por su cabo y sale LUCIFER</i>		
LUCIFER	De rabia e ira me abraso. ¿No te bastaba, di, Cristo, la pena y dolor que paso sin que fuese agora visto de mí semejante caso? Que a una humilde Catalina la hagas casi divina, y aún es poco lo que digo, pues la casaste contigo y a tu voluntad se inclina.	1400
	¿Que por darme pena a mí me la engrandezcas así? Pesia al hombre y su canalla, ¿quieres por dicha sentalla en la silla que perdí? Mas yo me transformaré	1410

²⁸⁶ *Rómula*. En el manuscrito *romulla*. Palabra que no hemos encontrado documentada. Pensamos que podría tratarse de una metonimia que juega con uno de los legendarios fundadores de Roma: Rómulo.

en mil y más formas hoy,
pues que tan astuto soy
que fácil la engañaré. 1415
Luego a disfrazarme voy.

Vase, y sale la MADRE y PADRE²⁸⁷ y HERMANO de santa CATALINA

PADRE En aquesta calle, hijo,
dicen que tu hermana vive,
de lo que el alma recibe 1420
grande bien y regocijo.
Pues que tanto deseáis vella
preguntémosle a este hombre,

Sale LUCIFER con su barba puesta y vestido de galán

 que diciéndole su nombre
nos vendrá a dar cuenta de ella. 1425
 Guardeos Dios.
LUCIFER Quitaos de ahí.
HERMANO ¿Por qué?
LUCIFER No soy tan cobarde
que he menester quien me guarde,
porque yo me guardo a mí.
MADRE Pues señor, decí, ¿no es bueno 1430
saludar con «guardeos Dios»?
LUCIFER Si os parece bien a vos,
yo por malo lo condeno.
HERMANO Caso extraño.
LUCIFER No os asombre.
HERMANO Yo apostaré que jugó 1435
aqueste, y como perdió
no quiere que a Dios le nombre,
y así este debe de estar
de aqueste humor.
LUCIFER Y aún estoy,
por lo que he perdido hoy, 1440
dos dedos de me ahorcar.
MADRE No reine tal cosa en vos

²⁸⁷ En la acotación, así como en la primera intervención de esta escena, se alude al padre de Catalina, que ya no vuelve a intervenir. Este dato contradice lo que más tarde se explicará: que el padre de Catalina murió hace tiempo y que la futura santa lo supo por ciencia infusa (vv. 1565-75). Quizá en la configuración de esta escena intervenga el error del copista.

	que tras perder la hacienda, vengáis a perder la prenda que costó tan cara a Dios.	1445
LUCIFER	Por mí nunca él padeció, que yo no lo he menester; por vuestra alma debió ser, pero por la mía no.	
HERMANO	¡Punto herético y cruel!	1450
LUCIFER	Sea o no sea herejía, digo que vivir podría muy bien sin su muerte de él.	
MADRE	No nombralle a Dios conviene, porque aquesto de él sepamos.	1455
HERMANO	Aqueso es bien que hagamos, si de ello nos eximiere.	
	Pues, señor, si no gustáis de nuestra salutación, de un poco nos dad razón, si lo sabéis.	1460
LUCIFER	¿Qué mandáis?	
HERMANO	Saber en qué casa asiste de estas una beata honrada, que de la orden sagrada de santo Domingo viste.	1465
LUCIFER	¿Cómo se nombra esa dama? ²⁸⁸ [...]	
HERMANO	Catalina.	
LUCIFER	¡Oh mal nacida!	
HERMANO	¿Haos dado ella acaso enojos?	
LUCIFER	Mil me da, pues de sus ojos traigo mi vida perdida.	1470
	Vino aquí para mis daños esa dama acompañada de un galán, que amancebada está con él ha seis años, [...]	1475
	y al fin para tal tormento que muero cada momento y no acabo de morir.	
MADRE	Suceso duro y terrible,	

²⁸⁸ Podría tratarse de un verso suelto, aunque parece más plausible que el pasaje esté estragado. Marcamos según la convención.

nueva para mí penosa. 1480
LUCIFER Al menos parece cosa
más incierta que creíble.
HERMANO Y el fraile que anda con ella,
¿no le va en eso a la mano?
LUCIFER Pues aquese mal cristiano 1485
la ha echado a perder ella,
ese ha sido el que la ha puesto
en el punto que está agora.
Parece que a la señora
le da pena oír aquesto. 1490

Llora la MADRE

HERMANO Es su madre, y yo su hermano.
LUCIFER ¿Y aun por eso hacéis extremos?
HERMANO Y adónde, decí, hallaremos
ese fraile, ese tirano,
que le he de quitar la vida 1495
o la mía he de dejar,
que si la pierdo en vengar
tal agravio, es bien perdida.
LUCIFER Volved luego a este puesto,
que aquí la veréis muy breve. 1500
HERMANO Vuestro dicho es bien que apruebe.
Vámonos de aquí de presto.

Vanse y aparece CRISTO en un monte y santa CATALINA

CRISTO Tanto, Catalina, el celo
de tu vida se aventaja
que tercera vez me abaja 1505
tu amor desde el cielo al suelo;
y de ti estoy satisfecho
en tan soberano grado
que me ha tu amor bajado
a que te entregue mi pecho; 1510
y pues tan bien tu memoria
en mí sabes ocupar,
quiero en ti depositar
los tesoros de mi gloria.

Enséñala las llagas

Estas divinas señales 1515
que me puso por desdén
el pueblo falto de bien,
inicio de pena y males,
estas que por deshonor
medró gente pecadora 1520
quiero que en ti estén agora,
causa de tu bien y honor.
Con los bienes que en ti ajusto
tan hermosa te contemplo,
que te quiero hacer un templo 1525
de mí soberano gusto.

Señala las llagas y vase CRISTO

CATALINA Si a una pecadora indigna
le hace tanto favor
que espera el justo Señor
de vuestra mano divina... 1530
Vuestra virtud santa adoro,
que en esta divina alteza
trae cifrada la grandeza
de ese divino tesoro.
Herida estoy ya, mi Dios, 1535
de vuestro amor excesivo,
que aunque yo vivo no vivo
que solo en mí vivís vos.
De vuestra divina mano
es este bien que granjeo, 1540
pues a un cuerpo humano veo
rico del bien soberano.
Esta es la inmortal vitoria,
pues estas sacras señales
ponen hoy fin a mis males 1545
y dan principio a mi gloria.

*Salen la MADRE y HERMANO y fray RAIMUNDO, y ella está
de rodillas elevada*

HERMANO Que no se lo levantamos,
que un hombre de bien y honrado
nos lo ha dicho y contado.

MADRE	¿Cómo estás?	
CATALINA	Como sellada de los sellos de mi esposo.	1585
	Él me ha puesto de este arte, y como a mi amor se ajusta de su santa pasión justa que también me quepa parte.	1590
MADRE	Grande ha sido aquese salto, muy mucho con Dios pudiste, pues alcanzar mereciste un don tan supremo y alto.	
	De tu buen padre tratar no quiero, pues sabes ya de su muerte.	1595
CATALINA	Y sé que está donde yo quisiera estar.	
FRAY RAIMUNDO	Para labrar un platero una joya, en cuya hechura haya bien, qué bien procura fundir el vaso primero, y hundido por sutil modo le dibuja y pone allí la esmeralda y el rubí con que lo acaba del todo.	1600
	Cristo, platero fermoso, por este mismo nivel quiso labrar un joyel tan bello como hermoso, y con no más de querello a labrar le comenzó, y un rico vaso fundió que fue aquese cuerpo bello, y porque acá los mortales tuviesen más que mirar, hubo en ti de señalar y poner rubíes tales con los cuales, Catalina, estás tan bella y hermosa, que no se verá en ti cosa que no parezca divina.	1605
	Dejad, fray Raimundo, aqueso. Ya dónde el Papa os envía que me dijeseis querría,	1610
CATALINA		1615
		1620
		1625

si no os parece exceso.
MADRE Primero, mi dulce bien,
te he de abrazar.
CATALINA Bien podéis.

Abraza a su MADRE y HERMANO

Vos, Esteban, ¿qué hacéis?
Llegá, abrazame también, 1630
y dad a todo de mano,
que el que de mí os dijo mal
es enemigo mortal
de todo el género humano.
Y no dijo el traidor mal 1635
en decir que nunca en cruz
murió mi esposo Jesús
por su espíritu infernal;
y pues dice esto que digo
evidente testimonio 1640
nos dio de que era el demonio
del bien humano enemigo.
HERMANO No más, si de ello gustáis,
que yo creo ser aquel 1645
que esto nos dijo Luzbel
por las razones que dais.
Dadme esos brazos benignos,
si vos lo queréis hacer,
y no los neguéis por ver
de ellos los míos indignos. 1650
RAIMUNDO Disculpa tenéis bastante,
y aunque en vos ninguna hubiera
el perdón se os concediera
por la que tenéis delante.
CATALINA No más, fray Raimundo amigo. 1655
RAIMUNDO Harase tu voluntad.
CATALINA ¿Qué os dijo su Santidad?
FRAY RAIMUNDO Que al rey Carlos, enemigo,
[...]
vaya a decir que no altere 1660
la Iglesia, si ver no quiere
el mal que ya se le acerca.
Y si hacer no lo quisiere,
que descomulgue su gente,

	si contra él su saña ardiente al momento no volviere.	1665
CATALINA	Bien está, partir podéis, porque a la vuelta, Raimundo, yo sé que de aqueste mundo ya fuera me hallaréis.	1670
FRAY RAIMUNDO	¿Qué muerta os tengo de hallar?	
CATALINA	Sí, que lo quiere mi esposo.	
FRAY RAIMUNDO	¿Qué en trance tan peligroso de nos os quiere apartar, en tiempo que los romanos de un diabólico furor movidos por su pastor andan por poner las manos?	1675
CATALINA	Pues mi esposo soberano me ha de oír en caso tal.	1680
FRAY RAIMUNDO	Seguro estoy de su mal, si vos le vais a la mano.	
CATALINA	Sí, que es bien apaciguarlos, y con gusto ir podéis, que sé que negociaréis, queriendo Dios, bien con Carlos.	1685
FRAY RAIMUNDO	Eso no he de consentir, [...] si de ello no os disgustáis [...].	1690
CATALINA	Mi gusto es ese, y es justo que pues más no os he de ver que no dejéis de hacer en este caso mi gusto.	

Vase RAIMUNDO y asoma fuego como que se quema Roma, y sale LUCIFER

MADRE	Roma en vivo fuego arde.	1695
	Da, hija, en esto algún medio.	
LUCIFER	(Para ponelle remedio entiende que es ya muy tarde, que Dios abrió mano de ellos, y yo no la he de dejar de las más hasta dar en el abismo con ellos.)	1700
	[Aparte]	

CATALINA Llamad a esa puerta, Otón,²⁹⁰
que nos abran decí.

Llaman a la puerta

MESONERO ¿Quién llama a mi puerta aquí? 1705

HERMANO Los huéspedes, señor, son.

MESONERO Los huéspedes a otro cabo
se pueden ir, que no es bien
que por hacelles yo bien
vea de mi vida el cabo. 1710

Decí al Papa, si os agrada,
que por no verme en estrecho
de mi misma casa he hecho
que os señale otra posada,

que en aquesta no pondréis
al menos los pies jamás. 1715

CATALINA Llamar ya es por demás.
Dejallo, amigos, podréis,
y salid, que este es el día
en que mi esposo se agrada 1720

de que sea yo privada
de tan buena compañía.

LUCIFER Eso es, sin duda, porque hoy
tu fin violento verás.

CATALINA ¿Cómo, enemigo, aquí estás? 1725

LUCIFER Sí, tu enemigo, aquí estoy.

CATALINA Pues, ¿qué quieres?

LUCIFER Quiero, ingrata,
pues que lo deseáis saber,
réirme agora de ver
como esta gente te trata, 1730

y más ver si en tan odioso
punto como se te ofrece,
si de ti se compadece
aquese Cristo, tu esposo.

CATALINA ¿Cómo es eso? Y confío 1735

que en tan peligroso punto
se ha de hallar conmigo junto.

LUCIFER ¡Qué gracioso desvarío!

²⁹⁰ *Otón*. La posición en rima indica que no es un error del copista, sin embargo este personaje no vuelve a intervenir en la comedia y tampoco ha aparecido en las acotaciones previas.

	¿De qué me sirve a mi lado tener yo un hombre feroz que puede con una voz arrubinar ²⁹¹ lo criado?	1740
CATALINA	¿Que lo has visto por tus ojos?	
LUCIFER	Y no una vez, sino ciento. Antes está muy contento de tus tormentos y enojos.	1745
CATALINA	Eso es mentira, enemigo, que siempre mi Dios entiende en defender, y defiende a sus siervos.	
LUCIFER	Verdad digo, y luego lo probaré.	1750
CATALINA	Eso te quiero escuchar.	
LUCIFER	Di, ¿no vido degollar en vida a un Bartolomé, asar también a un Llorente, crucificar a un Acacio, hacer piezas a un Inacio y degollar a un Clemente? ²⁹²	1755
	¿Y así mismo a otra que tuvo tu mismo nombre y dureza al cortalle la cabeza junto con ella no estuvo?	1760
CATALINA	Si junto a los que has nombrado Cristo al martirio se halló y del sayón ²⁹³ no estorbó el golpe duro y pesado, era porque quedó en ellos que gustaban dar, cruel, su vida y sangre por él por la haber dado él por ellos.	1765
	Y si se holgaba el Señor de sus penas y tormentos,	1770

²⁹¹ arrubinar. Probablemente *enrobinar*, es decir, cubrir de robín, enmohecerse (*DRAE*).

²⁹² Para persuadir a Catalina, Lucifer enumera una serie de mártires: san Bartolomé, que según distintas tradiciones, fue decapitado o crucificado (Réau, 1997: 180); san Lorenzo, cuyo martirio consistió en ser quemado sobre una parrilla (Réau, 2001: 255); san Acacio, que junto a sus diez mil mártires, fue empalado sobre el monte de Ararat (Réau, 1997: 13); san Ignacio de Antioquía, que murió despedazado por los leones en el circo romano (Réau, 2001: 100); probablemente, san Clemente, Papa y mártir que murió por orden de Trajano al ser ahogado en el mar Negro con un ancla en el cuello (Réau, 1997: 316) y Catalina de Alejandría, decapitada y de cuya herida, en vez de sangre, manó leche (Réau, 1997: 274).

²⁹³ *sayón*. Verdugo (*DRAE*).

	era por ver cuán contentos padecían por su amor, cuanto y más que si ofrecían a un verdugo cruel el cuello por solo el premio que de ello esperaban, lo hacían.	1775
LUCIFER CATALINA	¿Qué premio? ¿Cómo te haces de nuevas? Que tú, maldito, por tu soberbio apetito perdiste por tus secuaces.	1780
LUCIFER	De queso es lo que reniego, que por tan pequeño afán, tan grande premio les dan con que aumentan más mi fuego.	1785
CATALINA LUCIFER CATALINA LUCIFER	Ya mi fin cercano siento. Bien puedes de ello iximirte. ¿Cómo, cruel? Con salirte de la ciudad al momento.	1790
CATALINA LUCIFER	Grande pena y desconsuelo sientes porque estoy en ella. Más preciara echarte de ella que otro diluvio en el suelo.	
CATALINA LUCIFER	Por no darte ese contento gustaré perder la vida. Esa dejarás perdida antes que pase un momento.	1795

Salen dos SOLDADOS

SOLDADO 1º LUCIFER	¿Dónde está esa hembra infame? Riegue su sangre este llano, pues impide de que a Urbano la sangre no se derrame. Ya de mi injusto deseo fruto no pienso sacar.	1800
SOLDADO 2º LUCIFER	¿Qué será aquesto que hablar la oigo aquí y no la veo? Pues, ¿cómo que no la veis? Aquí está. Terrible caso. De rabia e ira me abraso. ¿Estáis ciego o qué habéis?	1805 1810

SOLDADO 1º	No, nada, mas no la vemos, que debe estar encantada.	
LUCIFER	Tienda cada cual su espada y dé golpes.	
SOLDADO 1º	No podemos.	
LUCIFER	Sacudilda, pues tenéis sobre ella ya las espadas. ¿Cómo no la hacéis tajadas?	1815
SOLDADO 2º	Matalda vos pues la veis, que aquí no hay quien pueda alzar la mano, ni menos vella.	1820
LUCIFER	Alguno vuelve por ella que no la deja matar. ¿Que ha de salir mi intento por vos, villano, en vano?	
SOLDADO 2º	¿Villanos llama el villano a los que mejor que él son? Muera este tirano, muera, que nos pretende enojar y nos quiere así afrentar hablando de esta manera.	1825 1830

Vanse acuchillando a LUCIFER y aparece CRISTO en un monte o altar con una espada en la mano y CATALINA de rodillas

CRISTO	No pidas, esposa amada, que deje de poner fin a tan odioso motín, que no te he de otorgar nada. Dan en este pueblo injusto en sangre de mi fiel vicario, y hagan en él aquello que les dé gusto, que acabada esta hazaña, yo, con iracundo intento, ejecutaré al momento sobre ellos mi gran saña. La ciudad será abrasada, no seré con hombre afable, que en crimen tan detestable intentaré alzar la espada. Perezca, que es bien así, ciudad tan hermosa y bella,	1835 1840 1845
--------	---	------------------------------

	y triunfe el demonio en ella, que más le quiere que ama.	1850
CATALINA	¿Cómo que no habéis, señor, de acetar el ruego mío? En vuestro valor confío, que me ha de hacer favor.	
	¿Que no ha de ser su malicia por esta vez castigada? ¿Detener habéis la espada de vuestra justa justicia?	1855
CRISTO	Aquellos que se previenen de armas para matallo, sin mi potencia ordenallo, esos de matallo tienen;	1860
	que si ellos de mí acudieran, cuando supieron que Carlos venía para matarlos, de su furor libres fueran.	1865
	Mas ellos, de un desvarío movidos, quisieron más el favor de Satanás que no el de mi padre y mío.	1870
CATALINA	Si vos miráis los pecados que contra vos cometemos, impusible es que dejemos de ser todos castigados.	
	Mirad que cuando ordenaste dar la vida por nosotros, que las quejas de uno y otros en vuestros hombros cargaste;	1875
	y que es bien, pues tanto amor nos tuvistes, que tenéis, ²⁹⁴ Dios mío, que nos tratéis con menos furia y rigor.	1880
	Fenezca aquí su discordia, perdonaldes su malicia, pues de vencida justicia triunfe ya misericordia.	1885
CRISTO	Imposible es concederte lo que pides. Muera luego Urbano, y abraze el fuego	

²⁹⁴ *tenéis*. Detengáis.

los culpados en su muerte. 1890

Sale LUCIFER y dos DEMONIOS

LUCIFER Ea, infernales.
Ya estamos,
Señor, ante tu presencia,
esperando la licencia
para que hacello podamos.

Hace que alza la espada CRISTO

CRISTO Pues yo...
CATALINA Tened, gran Señor, 1895
Virgen María, señora,
en tan peligrosa hora
imploro vuestro favor.
Haced primero que yo
al duro infierno y sus llamas,²⁹⁵ 1900
veréis millones de almas
que él con su sangre compró.

Suena la música y aparece NUESTRA SEÑORA

NUESTRA SEÑORA ¿Qué es esto, mi Dios, qué hacéis
que tan enojado estáis
que un solo bien no otorgáis 1905
a la que tanto queréis?
Mirad que no es justa cosa
que niegue la esposa amada
a su dulce esposo nada,
ni el desposado a la esposa. 1910
Sed a su ruego clemente,
que no es bien dejar caer
vuestro infinito poder
en crimen tal a la gente.
CRISTO ¿Mirad que no es bien dejarlos 1915
hacer delito tan feo?
NUESTRA SEÑORA Cese, mi Dios, el deseo
que tenéis de castigarlos.

²⁹⁵ *llamas*. En el manuscrito *calmas*. Enmendamos por conjetura. No obstante, no acabamos de discernir el sentido los dos primeros versos de esta estrofa.

- si está llena aquesta tierra 1960
de aquella gente que encierra
el caos negro y espantoso,
¿qué astucia, qué traza o medio
para ser de Roma echada
se ha de tener?
- CRISTO Mi amada 1965
madre dará ese remedio.
Ella hará en aqueste hecho
lo que más gusto le diere,
y aquello que ella hiciere
desde aquí lo doy por hecho. 1970
- NUESTRA SEÑORA Pues de ello recibís gusto,
al suelo bajo.
- CRISTO Bajad,
que de vuestra voluntad
no excederé, que no es justo.

Baja MARÍA con un rosario en las manos que se vea y suena la música

- NUESTRA SEÑORA Para que el bando adversario 1975
de Roma al punto se ausente,
conviene que use la gente
[de] Roma de mi rosario,
que si plaga tan cruel
por la ciudad ha venido, 1980
mi hijo lo ha permitido
por no haber usado de él.
Y para que toda Roma
crea cómo manifiesto
te ha sido por mí aquesto, 1985
aqueste rosario toma,

Esto ha de decir MARÍA abajo

- que en el punto que mirada
fuere de él, la hechura bella
será no más solo en vella
a devoción inclinada. 1990
- CATALINA Grande amor, Virgen, debéis
tener a Catalina,

pues de tanta gloria dina²⁹⁷
sin merecello la hacéis.

Y de Roma estoy muy cierta
que os tendrá gran devoción,
pues por vuestra intercesión
resucita estando muerta.

NUESTRA SEÑORA Ten, pues, cuidado en hacello,
que de tal cargo te encargo.

CATALINA Yo, Virgen, lo tomo a cargo,
porque sé que gustáis de ello.

1995

2000

Tórnase a subir NUESTRA SEÑORA

CRISTO Ahora permito, malditos,
pues ella me suplicó
que la castigase yo
por los romanos delitos,
que por eso la tratéis
y castiguéis de manera
que de las heridas muera,
pero al alma no toquéis.

2005

2010

Vase CRISTO y MARÍA y ciérrase el trono

CATALINA De buena gana, mi Dios,
sufriré y padeceré
esta muerte, porque sé
que en ello os imito a vos.

LUCIFER Alto, infernal compañía,
asid al momento de ella,
y vengad todos en ella
el agravio de este día.

2015

Llevan a CATALINA y suena el ruido de los azotes

CATALINA Ya voy, mi Dios, bien lo sé,
mi Dios, acordaos de mí,
Señor, esperadme ahí,
aguardadme que yo iré.

LUCIFER ¿Qué ya vas das por respuesta?
¿Piensas que ya te dejamos?

[Desde dentro]

2020

[Desde dentro]

²⁹⁷ *dina*. En el manuscrito *digna*. Enmendamos en este caso por afectar a la rima.

	Agora, pues, comenzamos, por eso paciencia presta.	2025
CATALINA	Tan buena cosa como esta no se apartará de mí. Herí mi cuerpo, herí, dese al más flojo más fuerza.	[Desde dentro] 2030
	Ninguno hasta que en calma quede mi cuerpo se aleje, que más vale que se queje mi cuerpo que no mi alma.	
LUCIFER	¿Que no te da pena ver tinto de tu sangre el suelo?	[Desde dentro] 2035
CATALINA	Antes no poco consuelo me da el vella correr. Id, sangre, apriesa corriendo, y no dejéis de salir, porque me quiero dormir al son que me están haciendo.	[Desde dentro] 2040
	Ya voy, Señor, esperad, y aquesta alma recibid como quien sois, y acudid en esta necesidad. ²⁹⁸	2045

Cesan de azotalla y suena música y sale el REY y siéntase, y un SOLDADO

REY	Roma, por mi daño vista, esta guerra comenzada ha de ser por mi acabada.	
SOLDADO	Nadie de ella te desista.	2050
REY	A nadie dejéis llegar. Hola, que quiero dormir. Afuera os podéis salir, dejadme aquí reposar.	

Vase EL SOLDADO y recuéstase el REY en la silla y sale CATALINA con papel y una pluma mojada

CATALINA	¿No bastaba, rey tirano, haber con airado pecho	2055
----------	--	------

²⁹⁸ Catalina, según la historia hagiográfica, aspiraba a la corona del martirio, pero su muerte fue causa de los muchos padecimientos y privaciones a los que se había sometido en vida (Réau, 1997: 284). El dramaturgo se desvía de la tradición para conmover al público con una escena de martirio, aunque fuera del tablado.

hecho el estrago que has hecho
en todo el pueblo romano,
si no intentar, enemigo,
de dar cruel muerte también 2060
a Raimundo, que es por quien
mediante Dios a Dios sigo?

Y si sabes claramente
cómo Urbano está admitido,
con justa causa elegido, 2065
¿por qué sigues a Clemente?

Muda, si quies, el estilo,
si no quieres que el Señor
con vengativo rigor
corte de tu vida el hilo. 2070

Habla entre sueños el REY

REY Si yo acaso supiera
ser lo que dices verdad,
de muy buena voluntad
en todo gusto te diera.

CATALINA ¿Cómo a decir tal te pones?
¿No te informó Enrico de ello,
y tú enojado de ello
le echaste en duras prisiones?

REY Ya, dama, me acuerdo de esto,
y conozco claramente 2080
que en dar oído a Clemente
he hecho notable exceso,

mas ya de ello me arrepiento.
Ruega a Urbano me dé
perdón de ello, [y] yo haré 2085
cuanto le diere contento.

CATALINA Pues yo lo alcanzaré de él,
si me das palabra de ello.

REY Soy muy contento de hacello,
dame una pluma y papel. 2090

Dale CATALINA el papel y la pluma

CATALINA «Yo, el Rey...» puedes no más
escribir.

REY Sea así.

CATALINA ¿Estás satisfecha?
 Sí.
 Muestra. Queda agora en paz.
 REY Dime tu nombre, señora, 2095
 pues que por ti la paz amo.
 CATALINA Catalina, rey, me llamo.
 REY Bien está, vete en buena hora.

Vase CATALINA y recuerda EL REY

¡Cielo santo! ¿Qué es aquesto?
 Camareros, ¿dónde estáis? 2100
 Si me oís, ¿cómo no habláis?
 ¡Acudí a mis voces presto!

Sale EL CAMARERO

Mala señal me parece,
 y el sello es muy claro y llano,
 sueño ha sido, mas en vano 2105
 que de vanidad carece.

Llamadme luego al momento
 aquí a Raimundo, que quiero
 dar vista a tan mal agüero,
 dé mano a mi mal intento. 2110

Va el CAMARERO a llamar a RAIMUNDO

Parece cosa distinta
 haber la carta firmado.
 Mas no, es que está manchado
 cada cual dedo de tinta.
 Por verdad ahora lo apruebo. 2115

Sale el CAMARERO y fray RAIMUNDO

FRAY RAIMUNDO ¿Qué manda tu Majestad?
 REY Acá, Raimundo, os llegad
 sobre un caso harto nuevo.

Sale ENRICO con un papel

ENRICO Aquesas manos te pido

	que me mandes dar, señor, por tal merced y favor como de ti he recibido.	2120
REY	¿Cómo es esto? ¿Quién fue, quien que la libertad te dio?	
ENRICO	Tu majestad me mandó soltar por este papel.	2125
REY	Muestra, que confuso estoy.	
ENRICO	¿No es esta tu misma firma?	
REY	Gran verdad.	
ENRICO	Pues ella afirma cómo por ti libre soy.	2130
REY	¿Y quién dime, Enrico, fue el que este papel te dio que no ha un momento que yo en él mi firma firmé?	
ENRICO	Sabrás que una dama bella en la prisión donde yo estaba, señor, entró sin entrar nadie con ella, la cual, con semblante amigo, de mi brazo asió al momento, y en menos que yo lo cuento dio en esta tierra conmigo.	2135
	Y luego con brevedad me incitó que a ti viniese a rendirte, y te rindiese gracias por mi libertad; y si de ello se alterase tu pecho, aqueste papel con esta firma que en él viene en blanco te mostrase.	2140
	Cosa rara y peregrina. ¿Y supiste acaso, di, de ella el nombre?	2145
REY	Señor, sí, Catalina.	2150
REY	¿Catalina?	
ENRICO	¿De qué su nombre te espanta? ¿Es por acá conocida de ti?	2155
REY	Por su buena vida la conozco, que es de santa.	

Mas esto mi sueño afirma,
pues sabrás que ella me ha hecho, 2160
a mi pesar y despecho,
hacer en blanco esa firma.

Suena la música y aparece CATALINA en lo alto vestida de monja y una corona de espinas en la cabeza y un CRISTO en la mano izquierda y un corazón en la derecha

CATALINA ¿Conocesme? Di, Raimundo.
RAIMUNDO Sí te conozco, señora.
CATALINA Pues en tan dichosa hora 2165
 salgo en paz de aqueste mundo.
 El suelo apriesa dejando,
 ya voy por el cielo hermoso
 para gozar de mi esposo
 que de allá me está llamando. 2170
 En la devoción sagrada
 del rosario nuevamente
 dejo a la romana gente
 a devoción inflamada;
 y, aunque Urbano tomó a cargo 2175
 en hacer que en grande aumento
 creciese cada momento,
 también a ti te lo encargo.
 Y tú, Rey, haz al momento
 lo que conmigo ha[s] pensado.²⁹⁹ 2180
REY Pierde, señora, cuidado,
 que de hacello soy contento.

Cubren el altar donde ha de estar un velo puesto y quedan todos admirados y suena la música

Suspenso, amigo Raimundo,
de esto estoy, y es evidente
muestra de cuán santamente 2185
ha vivido en este mundo,
y así desde aquí de mano
doy a la guerra, y protesto
de no ser jamás molesto
a su pontífice Urbano. 2190

²⁹⁹ *pensado*. En el manuscrito *pasado*. Enmendamos para mejorar el sentido.

Fenezca aquí la contienda,
que de mi delito fiero
irle a pedir perdón quiero
con protestación de enmienda.

ENRICO Hacello, señor, bien puedes, 2195
que es muy conviniente y justo.

RAIMUNDO Si la comedia dio gusto,
muéstrenlo vuestras mercedes.

FINIS

COMEDIA DEL GLORIOSO SAN MARTÍN

FIGURAS SIGUIENTES

ANDRONIO, padre de san Martín	DOS MÚSICOS
TRES O CUATRO CRIADOS SUYOS	FLORA, dama
SAN MARTÍN	CUATRO SOLDADOS
LUCIFER	UN POBRE
SATANÁS	ABDARRAMÉN, moro
BERCEBÚ	TARIFE, su capitán
SEVERO, criado de san Martín	DOS O TRES MOROS
CIRO, príncipe	NUESTRO SEÑOR
CONSTANCIO, emperador	NUESTRA SEÑORA
BULLÓN, ladrón	TEODORA, madre de san Martín
OTROS DOS LADRONES	ESTACIO, caballero
VALENTINIANO, padre de Flora	ALBERTO, caballero
UN CRIADO SUYO	ALGUNA GENTE DE GUERRA

ESCENA PRIMERA

Sale ANDRONIO con tres o cuatro criados

ANDRONIO Tiene el Emperador, si bien se siente, 1
una guerra tan mala y tan pesada,
cuanto es pesada y mala esta serpiente,
que viene a combatir con mano armada;

quisiera acompañalle grandemente, 5

mas me lo impide mi vejez cansada.³⁰⁰
llámame acá a Martín, salga aquí fuera,
sabremos luego lo que de él se espera.

Sale SAN MARTÍN y prosigue su padre

Bien sabes tú, Martín, la sangre clara
de mis pasados que en aqueste suelo 10
hubieron suerte peregrina y rara,
un ser de lo mejor que formó el cielo.

Eres natural hijo, y no acertara
a tener de hidalgo el punto y celo
si no te encaminara, hijo amado, 15
a lo que un caballero está obligado.

Haste de partir sin más desvío,
si como a padre obedecerme quieres,
y entregarle a Constancio aqueste envío,
caso que te ha de honrar por ser quien eres. 20

En su servicio mostrarás el brío
que a tu sangre se debe, si quisieres
responder al linaje con cuidado,
que así lo debe hacer un hombre honrado. 25

La guerra, según fama, está en la mano, 25
ya que las letras, hijo, no has seguido,
las armas dan valor al hombre humano,
por ellas podrá ser que seas tenido;
irás acompañado y muy lozano,
hundiendo el mundo con veloz sonido. 30
Mi voluntad en esto sea cumplida,
y luego se aderece esta partida.

SAN MARTÍN

La obediencia paternal,
padre y señor, me forzaré
a nunca volver la cara, 35
si mayor desastre y mal
mi partida no causara.

Tuviera por más contento
irme a un yermo desde aquí;
la razón quédese en mí 40

³⁰⁰ Según Santiago de la Vorágine, Martín formó parte del ejército imperial en tiempos de los césares Constantino y Juliano. Su ingreso en milicia se debió una orden decretada por la que los militares veteranos debían causar baja en las filas del ejército, ocupando el puesto vacante alguno de sus hijos (1982: 718-719).

que Dios, que sabe mi intento,
sabe que me cumple así.

Si de esta guerra y milicia
te sirves, padre escogido,
serás de mí tan servido 45
cuanto pide la codicia
que tengas de haber partido.

Estos combates terrenos
no son de mi condición,
por tanto, en esta ocasión, 50
prive lo más a lo menos,
pues es justicia y razón.

Vase

ANDRONIO ¿Razón, traidor fementido?
De la guerra se ha escapado
este mal aventurado 55
porque debe estar perdido,
y ha sido de algún pecado.

Ello es vicio o no hay saber
porque si en esto no afierra,³⁰¹
¿quién le impide en esta guerra, 60
si no es alguna mujer
que ha dado con él en tierra?

SEVERO Señor mío, si es temor
el que hace aqueste alarde,
podrá ser que en esto tarde, 65
y que más temor que amor
le haga, con todo, cobarde.

ANDRONIO Deso tendré yo el aviso
muy presto. Cubríos, hermanos,
y en habiéndole a las manos 70
sabremos en improviso
si tiene los miembros sanos.

No le tenéis de herir,
mas amagalle a pie quedo,
que él nos mostrará en un credo 75
si le da pena el partir
por tener flaqueza o miedo.

Ya es noche y tengo entendido

³⁰¹ *afierra*. Aferra.

que sale fuera el zagal;
acomete por igual 80
que yo me estaré escondido
por ver el fin de su mal.

[Vanse]. Sale SAN MARTÍN arrebozado y [con] una rodela,³⁰² y acométenle

SAN MATÍN Tened, gente sin valor.
¿Pensáis que por verme solo
os he de tener temor? 85
Yo os lo haré tener mayor,
si no me lo estorba Apolo.³⁰³
Yo estoy cierto que no he dado
causas de ser perseguido,
y el que de loco atrevido 90
me acomete descuidado
quedará muerto y vencido.

[Sale Andronio]

ANDRONIO Paz, que ya estoy satisfecho.
Hijo mal aconsejado,
sabrás que te hemos tentado 95
por ver si el temor te ha hecho
desobediente y pesado.
Mas yo acabo de entender
que no es temor quien te inflama,
mas saco de aquesta fama 100
que no me haces placer
por no disgustar la dama;
que otra cosa yo no entiendo
que te estorbó ser soldado,
sino estar amancebado 105
y en amor te estás ardiendo
vivo, y cuanto a Dios muriendo.
Si es ansí, y que sea esta cosa,
hijo, reportémonos,
y hallaremos bien los dos 110
que la partida es forzosa,
por testigo pongo a Dios.

³⁰² *rodela*. Escudo redondo que servía para cubrir el pecho en la batalla (DRAE).

³⁰³ *si no me estorba Apolo*, es decir, si no se hace de día.

	Y querer de este concierto excusarte y darme pena mi voluntad lo condena, y es dar voces en desierto y edificar sobre arena.	115
SAN MARTÍN	Pagues, padre afligido, pues te es tan duro el vigor, yo partiré con dolor a fuer que seas servido como mi padre y señor.	120
ANDRONIO	Despídeme de mi madre y al punto me iré de aquí. Verás mucho bien por ti, que hijo que sirve al padre siempre le sucede así.	125
<i>Éntra[n]se, y salen LUCIFER, SATÁN y BERCEBÚ</i>		
LUCIFER	Ministros de desventura, basiliscos, escorpiones, jamás le faltan pasiones al que nació sin ventura.	130
	Si no miraldo por mí, a quien ninguno excedió, que me mira y sé que vio el espejo en que me vi.	135
	Y no me tiene afligido tanto perder gozo y nombre cuanto ver que goce el hombre lo que yo triste he perdido.	140
	Esto me tiene en cuidado, por ello persigo al suelo, por esto maldigo el cielo, y aún a aquel que lo ha criado, por esto invento traiciones, por esto extendiendo la mano, y esto me hace en lo humano caudillo de mil ladrones.	145
	Mas si Martín persevera, él será un martillo, aosadas, ³⁰⁴ que con pocas martilladas	150

³⁰⁴ *aosadas*. Interjección que expresa sorpresa o admiración (*Aut*).

	me echará los dientes fuera.	
	Para Roma va el perdido del triste padre forzado, y aunque en traje disfrazado, de cristiano es el sentido.	155
	Perseguido has de tropel, triste Satán, desde aquí, porque doblarán por mí como no doblen por él.	
	Haz que le maten soldados, ponle mal con el tribuno, ³⁰⁵ si no quieres que ninguno me siga de mis llegados.	160
	Y aunque de gran testimonio grandes también son tus luchas, pues que sabes que son muchas las astucias del demonio.	165
SATÁN	En volviendo me diréis lo que agora me forzáis. ¿Para qué os aventuráis, pues ventura no tenéis?	170
	Voy presumiendo del fuerte, y como Dios no se olvida, por encontrar con la vida, estropiezo con la muerte;	175
	que esto tiene el buen cristiano, que cuando más tentaciones pasa por Dios y aflicciones queda más perfecto y sano.	
BERCEBÚ	¡Cómo, Satán! ¿Y es esa la fuerza que Dios te dio? Quien de miedo se murió de estiércol le hará la huesa. ³⁰⁶	180
	Yo os digo, Satán, que es ruin vuestro esfuerzo y muy de cieno.	185
SATÁN	Fuera mayor si tan bueno no fuera el del buen Martín. Y no me juzguéis por loco, pues que sabéis y sabemos que siempre nos atrevemos	190

³⁰⁵ *tribuno*. Jefe de un cuerpo de tropas de los antiguos romanos (*DRAE*).

³⁰⁶ *huesa*. Sepultura (*Aut*). Juego escatológico con el que Belcebú instiga a Satán.

	a los que son para poco.	
	No vuelvas con todo atrás, porque al fin tengo entendido que puede quedar vencido ³⁰⁷ el que se defiende más.	195
	Todo es aviso y cordura, y acometer sin temer, que de aquí ha de nacer tiempo, lugar y ventura.	
LUCIFER	Pues tú persigue al pe[r]dido de su padre, que rancor con sus hijos y furor muchos hay que lo han tenido.	200
	Él es gentil conocido, mas has de sabello entrar, que muchos quieren tentar, pero pocos han sabido.	205
	Tú da tras Ciro y procura su muerte. Con esto iréis, que quiero ver si sabéis gozar de la coyuntura.	210
	<i>Entránse y sale SAN MARTÍN y su criado</i>	
SAN MARTÍN	¡Mundo caduco y doblado! Soldado voy en rigor, y no me harán ser peor si quiero ser buen soldado.	215
	Antes tomaré ocasión del mal para ser más bueno, y ser bueno en tiempo ajeno me dará más perfección.	
	Padre, engañado has vivido, no sé en qué te has de parar; pararás, a más andar, en lo que pasó un perdido;	220
	que un hombre lleno de cieno, sin luz, sin Dios que le ampare, en mal será bien que pare, pues que no para en lo bueno.	225
SEVERO	Señor.	

³⁰⁷ *vencido*. En el manuscrito *vendido*. Enmendamos para redondear el sentido.

SAN MARTÍN	No digáis «señor», Severo, que soy servido, pues en ser siervo y rendido es para mí grande honor.	230
	Porque entendáis, Severo, lo mucho que quiere amor, al punto os cubrí, señor, quitareme yo el sombrero.	235
SEVERO	En confusión me has metido, y no sé por qué te has dado en ser de señor criado y que el siervo sea servido. Si es disfraz podrá pasar.	240
	Mas ¿no me has de decir por qué me quieres servir siendo tú tan principal?	
SAN MARTÍN	Señor mío, yo imagino que será bien declararme, pues pide el manifestarme vuestra bondad el camino.	245
	¿Sabíais, mi señor Severo, que aunque soy noble en lo humano, estimo en más ser cristiano que hidalgo ni caballero?	250
	Porque por haberme librado del demonio, mi adversario, por manos de san Hilario ³⁰⁸ soy cristiano bautizado.	255
	Y este punto me ha dejado, por ser Dios por quien me rijo, ser como mi padre dijo desobediente y pesado.	
	De aquí nació el desviarme de seguir guerra en la tierra por cumplir con otra guerra de que no puedo escaparme.	260
	Mas al fin me persuado que gusto decir dónde voy solo por ver si allí soy lo que soy fuera de allí.	265

³⁰⁸ Hilario de Poitiers, obispo de Las Galias. Martín se hizo bautizar por él y, más tarde, se incorporó a su iglesia como exorcista (Réau, 2001: 349).

De aquí también ha nacido
 salir solo a ser soldado
 y gustar de ser mandado, 270
 aunque pueda ser servido
 porque en la ley que escogí
 es de humildad la palma,
 y al que tiene en algo el alma
 tiene de humillarse así. 275

Por tanto entremos, señor,
 y pues lo habéis menester,
 tomad y dejad hacer
 que en servir está el honor.

Éntranse, y sale CIRO y dos MÚSICOS

CIRO Amargo y triste Ciro, 280
 si el alma y pensamiento
 en un lugar tan agro habéis fijado,
 poné del pecho altivo,
 del disfavor sangriento,
 pues solo en disfavores fue gastado. 285
 Si presumís de honrado,
 de príncipe y señor,
 puesto que andéis cubierto,
 sabed que no hay concierto
 ni ley a que se rinda al Dios de amor. 290
 Todo es locura y juego
 y por esto le pintan niño y ciego,
 y trae la culpa consigo,
 la deshonra y la muerte,
 que aquestos son sus fines y regalos. 295
 A lo más, querido amigo,
 cuando mejor la suerte
 le echan de su casa muerto a palos,
 acuden los [malos]³⁰⁹
 tan ciertos al que ama 300
 que desde el grande al chico
 ninguno os certifico
 sale sin quemadura de esta llama,
 y por eso le pintan niño y ciego.
 Por esto le pintan niño y ciego, 305

³⁰⁹ Final del verso ilegible. Restituimos por conjetura.

mas aunque ciego y perdido,
pues tiene ciego el sentido,
ciego ha de [ser] su juego,
 que aunque la ventura mía
a ningún bien se abalanza, 310
por bien el bien no se alcanza
y se alcanza por porfía.

Tocan y cantan los MÚSICOS

*Ya de hoy más mi ser se quede
con los niños y su juego,
pues que amor es niño ciego 315
niño que todo lo puede.*

*No escama el querer error,
y si alguna culpa acusa,
ya sabemos que es excusa
el ser niño y ciego amor. 320*

*Luego el amor mande y vide,
y nada temáis os ruego,
pues que amor es niño y ciego
niño que todo lo puede.*

FLORA desde una ventana

FLORA No lo puede todo amor, 325
y si algún poder mantiene
es solo en aquel que tiene
poca vergüenza y temor.

[CIRO] Príncipe soy desposado.
[FLORA] Pues ¿por qué razón, amigo? 330

[CIRO] Bodas secretas conmigo
habiendo mudado estado.
[FLORA] Cuando faltara la esposa
pasará, más id con Dios,
que por daros vida a vos 335
darme a mí muerte no es cosa.

[Sale Bercebú, Satán y Lucifer]³¹⁰

³¹⁰ El copista olvida hacer las adscripciones a los personajes en el diálogo anterior, y atribuye todos los versos a Flora. Igualmente falta la acotación que indica la salida de los demonios.

CIRO	¿Por dónde van al infierno, caballeros?	
BERCEBÚ	Por aquí, y haste de venir tras mí, si buscas contento eterno.	340
CIRO	Pues caminá y sea quien fuera, que aunque seas el pecado, verás en mí, hombre engañado, ³¹¹ el mal que causa mujeres.	

ESCENA SEGUNDA

Cuatro SOLDADOS de un monte

SOLDADO 1º	El que mintiendo dijere merecer más que merezco a desmentirle me ofrezco, séase quien ser quisiere.	345
SOLDADO 2º	Fuera no tener yo manos.	
SOLDADO 3º	Y cuando este brazo airado no estuviera señalado, en los mejores romanos.	350
SOLDADO 4º	¿Quién ha de ir capitán? ¡Cobardes!	
SOLDADO 2º	¿Cobarde? No; capitán serelo yo. Sí, pese al Gran Taborlán. ³¹²	355
SOLDADO 1º	Pesarate solo a ti, y he de ser solo el nombrado. No ha de quedar soldado vivo delante de mí.	360

Aquí echan mano todos dándose y sale san MARTÍN

SAN MARTÍN	Caballeros, no haya más. ¿Qué es esto, nobles romanos? La paz ha de ser las manos y las armas al compás. ¿Por honras buscáis deshonras,	365
------------	---	-----

³¹¹ *verás en mí, hombre engañado.* En el manuscrito *verás en mí el hombre engañado.* Enmendamos para resolver la hipermetría del verso.

³¹² *Gran Taborlán.* Se refiere a Timur o Tamerlán, conquistador tártaro cuyos numerosos e importantes logros le hicieron célebre (*E. Univ.*).

	y os queréis quitar las vidas? Pues si estas dejáis perdidas ¿de qué han de servir las honras? Cuanto más que el hombre ajeno de vicios y de pecado,	370
	sin tener honra está honrado, que la honra está en ser bueno. El malo busque el mandar, que el que tiene limpio el seno, estese quedo cual bueno,	375
SOLDADO 1º	el bien le vendrá a buscar. Bien ha dicho el santorrón.	
SOLDADO 2º	Bien, y cese nuestra hiel.	
SOLDADO 3º	Cuando no cese por él, cese por tener razón.	380
SAN MARTÍN	Romanos, hágase así, cese la guerra entre vos, que como cese por Dios me satisfacéis a mí.	
<i>Sale un POBRE</i>		
POBRE	Mundo ciego, manco y mudo, pues con desnudez me aflijo, vísteme que Cristo dijo que vistieses a[1] desnudo.	385
	Mira que no puedo más, reparte con Dios tus bienes, que dándole el bien que tienes te dará Dios mucho más.	390
	Mira que me mata el frío, remédiame, hombre mortal, no saque Dios de mi mal el tuyo, aunque agora es mío.	395
SOLDADO 3º	Esta es la barca sin ropa y a ser nave en cualquier lado, que le dura el viento airado le diere sin duda en popa.	400
SOLDADO 2º	Es verdad que va de un talle que hasta la cinturilla no le entrará la polilla y se le caerá en la calle.	
SAN MARTÍN	Vive el señor de Israel,	405

que aunque ningún bien me sobre
que he de dar mi capa al pobre
y desnudarme por él;
que el que le desnudó así
pudiera, siendo servido, 410
cubrillo con mi vestido
y descubijarme a mí.
Amigo, pues nadie tapa
ese cuerpo lastimado,
toma de un pobre soldado 415
si quiera la media capa.

Aquí parte la capa que le da al pobre

Y no te la doy entera
porque como dije atrás,
soy pobre, no tengo más,
que a tener más, más te diera. 420

POBRE Esta limosna y consuelo
te pague solo el que puede.

SAN MARTÍN Aunque sin capa me quede,
la capa vendrá del cielo.

Vase el POBRE

SOLDADO 1º Y en tanto, Martín garrido,³¹³ 425
se ponga el corte que queda
de tal manera que pueda
parecer algo el vestido.

SOLDADO 2º Par Dios, hermano, ¿qué importa?
Porque queda la esclavina 430
larga para mantellina
y para manto muy corta.

SOLDADO 3º Pongámosla de este modo,
con otra le ayude el Papa,
que vive Dios que esta capa 435
que queda puesta [es] del lodo.³¹⁴

SOLDADO 4º ¿Cómo tiniendo tan poco
que huis, da[i]s lo medio, hermano?
Por dar en ser gran cristiano

³¹³ *garrido*. Hermoso, lindo (*Aut*).

³¹⁴ *que queda puesta es del lodo*. Es decir, está en condiciones pésimas. Enmienda necesaria para dar sentido a la expresión.

SOLDADO 3º habéis dado en ser gran loco. 440
 Pues si es loco, los despachos
 vendrán del nuncio, y entremos,
 que allá dentro trataremos
 que le griten los muchachos.

Éntranse los SOLDADOS

SEVERO Martín, ¿qué es esto?
SAN MARTÍN Severo 445
 el bien es dar sin segundo,
 y entiende que Dios y el mundo
 no guardan un mismo fuero.³¹⁵
 La media capa ofrecí,
 mas crezca el escarnio y risa 450
 que por Cristo la camisa
 quitaré de sobre mí.
 Y en esto el que es rico estive³¹⁶
 si quiere que el bien le sobre,
 que lo que por Dios da al pobre 455
 el mismo Dios lo recibe.

Éntranse SAN MARTÍN y SEVERO, y sale ABDARRAMÉN, moro, y su capitán TARIFE, y otros MOROS acompañándolos, y dice ABDARRAMÉ[N]

ABDARRAMÉN Concilio favorable y venturoso.
 Animoso Tarife, hemos pasado
 las olas del ligero mar furioso
 y el bélico francés del reino estado. 460
 Vengo en tener victorias tan lustroso
 y con tantas victorias ilustrado,
 que no puedo entender si no que en Roma
 me aguarde con el cetro el gran Mahoma.
TARIFE Abdarramén heroico y escogido, 465
 no se puede decir que en lo pasado
 el hado y la fortuna no han subido
 hasta los cielos tu pendón dorado;
 y si te da renombre haber vencido,
 mira no te lo estorbe el ser hallado, 470
 que si triunfaste atrás con gran victoria

³¹⁵ Es decir, las leyes humanas y divinas no se rigen por los mismos códigos, y lo que para el hombre común es locura, a los ojos de Dios es santidad.

³¹⁶ *estive*. Apriete (Covarrubias).

al fin di que se canta el lauro y gloria.
 Es menester, señor, que suba y crezca
 con la ventura el corazón y el arte,
 y luego que aquí ocasión se ofrezca. 475
 Al corazón ardid ayude Marte,
 que si el furor pasado te engrandece,
 si en lo presente afloja, no has jactarte,
 que lo que se gana atrás con largo intento
 se pierde con descuido en un momento. 480
 Por tanto, ilustres soldados,
 llegue el punto a los extremos,
 pues que sabéis que tenemos
 los contrarios esforzados;
 crezca el corazón os pido, 485
 pues sabéis que es necesario,
 mientras mayor el contrario,
 el esfuerzo más subido.
 Mira que no está el vencer
 en haber vencido atrás, 490
 sino que no quede más
 por ganar o por perder.
 Y pues el cielo os ampara,
 salga Constancio y su grey
 y suene ante vuestro rey 495
 vuestro clamor y algazara.

Sale CONSTANCIO y SAN MARTÍN, y los SOLDADOS y dase la batalla, y entran diciendo los moros «li-li-li-li», y tornan luego a salir CONSTANCIO, emperador, y SAN MARTÍN

SAN MARTÍN No puedo entender, señor,
 sino que haberte ofendido
 me ha causado haber venido
 a santa angustia y dolor. 500
 Constancio, tengo entendido
 que por mi maldad notoria
 no saliste con victoria
 del encuentro que has tenido.
 Estoy sin duda en pecado. 505
 Quisiera partir de aquí,
 quizá gozarás de mí
 lo que por mí no has gozado.
 Yo soy poco en esta guerra,
 y a ti te importa mi ausencia. 510

	Si me das, señor, licencia, partirme quiero a otra tierra.	
CONSTANCIO	¡Oh, bellaco sin segundo! ¿Esto me tenías guardado? No hay pecador más dañado que el hipócrita en el mundo.	515
	Esperaréis a pie quedo, aunque os pese, y no digáis que por ser malo os mudáis, pues que lo hacéis de miedo.	520
SAN MARTÍN	No de miedo, es Dios testigo, y él te dé a entender, señor, cómo no puede temor menos que puede conmigo, y pues no me dio el temor [...] de dejar tu tierra, ³¹⁷ solo me ofrezco a esta guerra que Dios me ha de dar favor.	525
CONSTANCIO	Juro al alto Dios sagrado, plasmador del sumo polo, que has de resistir tú solo, tú solo en el campo armado.	530
	Ya no he menester soldados, con uno cumplo, señores, que me hace mil favores aqueste por sus pecados.	535
	En lo demás, pues su ceño la noche nos ha enseñado, durmamos aún, que el cuidado no deja tener buen sueño.	540
<i>Éntrase el emperador con su gente, y quédase SAN MARTÍN solo y dice de rodillas</i>		
SAN MARTÍN	Señor, ¿a qué me ofrecí? Gran misterio me provoca, o hablaste por mi boca o no tengo parte en mí. Advierto, Dios soberano, que la hoja no te lleva del viento sin que se mueva	545

³¹⁷ Una mancha de tinta impide leer el verso completo.

desde el cielo por tu mano.
 Y si a morir soy venido
 déseme por testimonio, 550
 que no me vence el demonio,
 que tu nombre me ha vencido.
 Por tu nombre rescibí
 el bautismo y lo que tengo,
 y por esta causa vengo 555
 a sacrificarme aquí.

Aparece CRISTO con la media capa y SAN MARTÍN de rodillas

CRISTO Varón justo, santo y bueno,
 mucho te tienes de holgar,
 pues te viene a visitar
 Jesucristo nazareno. 560
 Yo soy la divina planta
 que fue con mengua y tristura
 por la calle de amargura
 con la soga a la garganta;
 yo soy aquel que con motes, 565
 escupido fui de ingratos
 y el que en casa de Pilatos
 llevó cinco mil azotes.
 Mira, Martín, y verás
 al que en su cara sagrada 570
 recibió una bofetada
 en la presencia de Anás.³¹⁸
 Y pues tus ojos son dignos
 de ver quien los ha criado,
 miren, verán el costado 575
 que fue abierto por Longinos.³¹⁹
 Recibe gran alegría
 pues que tienes hoy delante
 quien resucitó triunfante
 dentro del tercero día. 580
 Y pues tu capa partiste

³¹⁸ Anás. Sumo sacerdote designado por los romanos en el 6 d. C. y destituido, según el *Evangelio de Lucas* (3: 2) en el año 15. Sus cinco hijos y Caifás, su yerno, obtuvieron sucesivamente el sumo sacerdocio. Jesús, tras ser apresado, fue llevado primero a casa de Anás y luego ante Caifás, sumo sacerdote oficial (Bellinger *et alii*, 1996: 38).

³¹⁹ Longinos fue el soldado romano que atravesó el costado de Jesucristo crucificado, resultado de la fusión de dos actores diferentes en la Pasión de Cristo: un lancero convertido y un centurión romano (Réau, 2001: 252).

para aquel pobre afligido,
ten por cierto y entendido
que a mí mismo me la diste.

Cierta tendrás la victoria, 585
esclarecido varón,
que vencerás en visión
y saldrás con trunfo y gloria.

Y pues que fue cobijado
de ti el pobre con solaz, 590
con esto te queda en paz
que por mí será guardado.

Desaparécese el CRISTO

SAN MARTÍN

Señor de mi corazón,
¿cómo tan presto te fuiste?
¿Dónde, adónde te escondiste? 595

Vuelva yo a ver tu visión,
y pues que fui visitado
de tu presencia divina,
mi gran Dios, tú me encamina
pues tu ley santa he tomado. 600

Virgen bien aventurada,
sacra y celestial María,
si os agrada el alma mía
mañana os será³²⁰ humillada.

No quiero alcanzar de vos 605
la vida que el mundo quiere,
sino que si la perdiere
la gane después por vos.

Aqueso, Señora, os pido,
que si me vence el traidor, 610
para gozar del Señor,
será gloria el ser vencido.

Vase. Aquí se da la segunda guerra dentro en el vestuario, y salen ABDERRAMÉ [N] y su capitán TARIFE, y salen muy alborotados de la guerra

ABDARRAMÉN

¡Oh, fuego eterno de tormento esquivo,
gente sin experiencia, no entendida!
¿Veis que me dan la muerte estando vivo 615

³²⁰ será. En el manuscrito *verá*, que nos parece errónea lectura. Enmendamos.

y no hay quien mi dolor y muerte impida?
 ¡Oh, cristiano furioso, vil y fugitivo,
 mujer furiosa, airada, embravecida!
 Por dónde fueron me decí, señores.
 ¿Quién son los que me han puesto en mil dolores? 620
 TARIFE Sosiega, gran señor, estate quedo.
 ¿Quién te da pena, rey, quién te ha turbado?
 ABDARRAMÉN ¡Que ponga una mujer en tanto miedo
 a un rey en todo el mundo respetado!
 Mas espera, que con semblante ledo³²¹ 625
 tengo de verme con aquel soldado,

Aquí sale SAN MARTÍN

que aqueste fue quien me siguió a porfía
 con aquella mujer que atrás decía.
 Animoso varón cual nadie ha sido,
 ¿qué ofensa has recibido de esta mano 630
 que con tanta eficacia has perseguido
 al rey Abdarramén por sierra y llano?
 ¡Oh! ¿Quién es una dama que has tenido
 por escudo y amparo? Háblame, hermano.
 ¿Que aquesta fue visión, fue el infierno? 635
 ¡Oh, ya estoy condenado al llanto eterno!
 SAN MARTÍN No el infierno, Abdarramén,
 como dices, te ha seguido,
 sino el cielo que ha querido
 tu gloria, descanso y bien. 640
 Si mujer te persiguió
 con divina fuerza y brío,
 ¿quién puede ser, señor,
 sino la que a Dios parió?
 ABDARRAMÉN Pues muéstramela en la tierra 645
 y si no me convirtiere
 adonde quiera que fuere,
 me haga perpetua guerra.

Aquí aparece NUESTRA SEÑORA

¡Oh, cristiano! ¡Y cuán tú puedes!
 Yo no puedo hacerte guerra, 650

³²¹ *ledo*. Alegre, plácido, contento (*Aut*).

pues se pone Cristo en tierra
para te hacer mil mercedes.

Y pues que su madre fue
vuestro amparo y vuestras manos,
levantá, nobles romanos, 655
que ya sigo vuestra fe.

Sale CONSTANCIO, emperador

CONTANCIO ¿Qué es esto?

ABDERRAMÉN Constancio, ha sido
lo que no entendí que fuera,
pero como Dios lo quiera
ha de ser obedecido. 660

Este me venció en visión
y aunque digo me venció,
tan bien vencido soy
pues venció mi perdición.

Ya soy cristiano, en efeto, 665
la causa que me ha movido,
cuando fueres rey servido
te lo contaré en secreto.

A lo menos te daré
tributo mientras viniere, 670
que el rey que a tal rey sirviere
más será que rey por fe.

Bautizareme en tu tierra,
y pues [murió]³²² Dios por mí,
abrázame y cese aquí 675
nuestra contra adversa guerra.

CONSTANCIO Pues vamos, Abderramén,
y bendito sea en la tierra
quien sacó paz de la guerra,
y todo por nuestro bien. 680

ESCENA TERCERA

Sale LUCIFER y BERCEBÚ y CIRO

LUCIFER Tienes razón, noble Ciro,
de remediarte y valerte

³²² Restituyo por conjetura, pues la palabra resulta ilegible.

	<p>porque no hay más triste muerte como vivir con suspiro, mas si tengo de ayudarte daré remedio a tus daños con fe de que por seis años no tienes de confesarte ni has de nombrar al Señor ni al que la parió otro tanto, ni en lugar ni templo santo tienes de ofrecer honor. Limosna que me es contraria no has de dar aunque sea poca, ni has de tomar en la boca ese Martín de Sabaria. Con esto te pondré, amigo, tu señora en tu poder. No lo quiriendo hacer no negociarás conmigo. En todo prometo al cielo de te seguir por el fin. Solo el nombre de Martín me dejá por mi consuelo, quédeme este solo amado, pues te sirvo en lo demás, que bien servido serás en lo que me has demandado.</p>	<p>685 690 695 700 705</p>
CIRO		
BERCEBÚ	<p>Lucifer, ¿en eso estás?, Concédele lo que pide, que harto mal se comide, si se obliga a lo demás.</p>	<p>710</p>
LUCIFER	<p>Pues ve do te dije, hermano, y pues lidias con mujer hasla de saber vencer, que el remedio está en la mano. Toma esa forma y modelo, yo en esta te aguardo aquí. Tú te quedarás tras mí y verás cuentos del cielo.</p>	<p>715 720</p>

Vístele de ángel

Bien estás con eso, aguja.³²³
Verás, buen Ciro, en dos truenos
cómo el que trata con buenos
siempre se ampara y cobija.

Mas tienes de estarte quedo, 725
y no te alteres, hermano,

Vase puniendo de santo padre

que me cortarás la mano

Pónese así³²⁴ y está apuesto

si haces algún denuedo.

Sale[n] BERCEBÚ y FLORA de las manos

FLORA	¿Cómo te llamas, clavel, pues que a hablar me veniste?	730
BERCEBÚ	¿Cómo me llamo dijiste? El arcángel san Gabriel.	
FLORA	Y el que dices que me espera, ¿quién es? Mi plantano ³²⁵ y cedro. ³²⁶	
BERCEBÚ	Es el apóstol san Pedro, el que está esperando afuera.	735
FLORA	Sacro clavero del cielo, ³²⁷ descienda el Señor contigo.	
LUCIFER	Tienes devoción conmigo, y a hablarte vengo del cielo, para que tenga entendido quien lo quisiere saber lo que se gana en hacer por un pecho agradecido.	740
	Supe, mi hija, en el cielo que un príncipe disfrazado	745

³²³ *aguja*. Acelera (DRAE).

³²⁴ *así*. En el manuscrito *aquí*. Enmendamos.

³²⁵ *plántano*. Plátano (Aut). No encontramos una especial simbología al árbol del plátano, sin embargo el cedro sí es considerado en la Biblia como el árbol más poderoso y bello (Dicc. Bibl.).

³²⁶ Referencia al destino de los justos mencionado en el Salmo 92, versículo 12: «Florecerá el justo como la palmera, / crecerá como el cedro del Líbano».

³²⁷ *clavero del cielo*. Hace referencia al atributo más antiguo y difundido de san Pedro como poseedor de las llaves del cielo y de la tierra que simbolizan el poder de atar y desatar, de absolver y descomulgar, que Cristo concediera al Príncipe de los apóstoles (Réau, 1998: 50-51).

	tiene puesto en [ti] cuidado con ocasiones del suelo, y que por tener esposa nunca os habéis persuadido a querelle por marido, que él no trata de otra cosa. Sabed, infanta escogida, que bajé del alto asiento solo por daros contento. Quered como sois querida.	750
	Si la esposa os da cuidado, guerra os doy segura y cierta que la desposada es muerta y que es libre el desposado.	760
	Luego, ¿qué resta, mi Flora?, que os llamáis Flora y sois flor, la más hermosa y mejor que tiene este siglo agora.	765
	Dar cuenta a tu padre de esto. Será ocasión singular de que en lugar de os casar os dé muerte en un momento.	770
	Con esto que aquí os refiero os podéis gozar los dos, servirase el alto Dios, yo también por ser tercero.	775
	Y mi Ciro, ¿dónde estás? Hablaré.	
CIRO	No, ven llegando, que pues te está llamando no hay que persuadilla más.	775
FLORA	Hija, ¿ves aquí el querido? ¡Ay, mi Ciro y mi señor! ¿Quién os pagó tanto amor con tanta sobra de olvido?	780
	Mas a tiempo habéis llegado en que si poco os amé, la voluntad que os negué hará mi querer doblado.	
LUCIFER	Pues el amor os juntó, gozará del tiempo oportuno, que entrambos sois para en uno y quiero volverme yo.	785

si de veras ofreciste.

Aquí llega SAN MARTÍN y le echa la bendición, y sana

	Sin duda te arrepentiste, pues quedaste libre y sano, mas, ¿qué vida es esta, amigo? ¿Quién te engañó, desdichado?	830
	¿No sabes que no hay pecado del cual no venga el castigo? Robadores homicidas, ¿no bastara, carniceros, quedaros con los dineros y no arruinar las vidas?	835
BULLÓN	Duro y grave fue el pecado, y grave será el castigo, y este me dará contigo en pena del mal pasado.	840
	Y a vosotros a quien di la vida que habéis vivido, pues por mí os habéis perdido, gustá de os cobrar por mí.	
LADRÓN 1º	Buenas noches, es ya tarde. Mal, Bullón, lo has entendido, quien se pica de atrevido no gusta de ser cobarde, y si dices que es más bueno volver a Dios la memoria,	845
	yo tengo por gozo y gloria comer de trabajo ajeno.	850
LADRÓN 2º	Yo también, que aunque remuerde la conciencia y muchedumbre, dómales una costumbre que ³²⁸ tarde o nunca se pierde.	855

Vase

SAN MARTÍN Pues no pierdas los sentidos,
hermano, por tus pecados,
que son muchos los llamados

³²⁸ *que*. En el manuscrito *mala*, palabra que vuelve confuso el sentido de la estrofa. Enmendamos para apurar el sentido.

y pocos los escogidos. 860

Éntrase y sale LUCIFER y BERCEBÚ

LUCIFER Ministros de la crueldad,
ahora es tiempo que ayudemos
a un amigo que tendremos
pronto a nuestra voluntad.
Porque Ciro se ha sentido 865
del padre de su señora
y Satán, esta es la hora
en que el mísero afligido
viene desnudo, huyendo,
de aquel que engendró su dama, 870
porque a su gusto en la cama
los topó a los dos durmiendo.
Favor pido, ¿no le veis?
Ayudadle.
CIRO ¿Dónde estáis,
diablos, que no me ayudáis? 875
¿Cómo no me socorréis?

*Aquí le asen los DIABLOS, en piso le meten, y salen VALENTINIANO, padre
de FLORA, y un criado*

CRIADO ¡Tened, traidor, falsario! Ayuda os pido,
cortesano, tras del que se ha escapado!
Hombre que de diablos es servido,
diablos le pondrán a buen recaudo. 880
Sublime emperador, ventura ha sido
venir a te contar lo que ha pasado.
Debe ser demonio, él lo es sin duda,
pues de demonios invocó él ayuda.
Por una tierra oscura no entendida 885
fuimos siguiendo al fornicario, mi justo,
y cuando ya pensé que de corrida
pudiésemos asillo a nuestro gusto,
a no ser que demonio se apellida,
salen a él sin recibir disgusto 890
y por un hondo cóncavo lanzados
se meten y nos dejan muy turbados.
VALENTINIANO Sin venganza el traidor se ha escondido,
mas si en carne mortal en todo el mundo

torna a manifestarse el fementido 895
y para siempre no bajó al profundo,
será de mi poder tan perseguido
y su remate y fin tan sin segundo
que hinche de temor a todo el suelo
y espante a los planetas de ese cielo. 900

En tanto que una hija que en pecado
se debió de engendrar y, ¡triste suerte!,
con ánimo de príncipe indignado,
mostraré mi rigor terrible y fuerte,
y pues que fue mortífero el pecado 905
bien es se purgue con horrenda muerte.
¡Confía de mujer, pierde el recelo!
¡Una fue buena, y esa está en el cielo!

ESCENA CUARTA

Sale CIRO con un cordel y una túnica negra

CIRO Ciro, pues que andáis perdido
y no mudáis de intención, 910
mudaréis pues la ocasión
del contento y del vestido,
y pues que el mundo ordena
la cruda pena en que estáis,
no es mucho, pues que penáis, 915
que quedéis como alma en pena.

Sale BERCEBÚ solo y dice

BERCEBÚ Nuevas tristes, noble Ciro,
con mal vamos de esta guerra.
Flora es muerta ya, y so tierra.
¿Por qué venís con suspiro? 920
Su padre la degolló
sin tener clemencia de ella,
si es justo venir sin ella
tan bien lo ves como yo.

La obligación, cierto, es fuerte, 925
y si aqueste amor te llaga,
amor con amor se apaga
y muerte con otra muerte.
Algún justo está escondido

por aquí, mas muestra, hermano, 930
 que me has de dejar la mano
 o te has de venir conmigo.
 CIRO Pues, ¿cómo traidor así
 me quieres llevar forzado?
 El poder del mundo airado 935
 no me arrancará de aquí.
 No tires, perro traidor.
 Martín santo, ¿dónde estás?
 Lejos, pues que no me das
 en este trance favor. 940
 BERCEBÚ Haces mal, Dios me es testigo,
 pero válgate ese nombre
 que bien es valerte un hombre
 a sus tiempos de un amigo.
 Mas lo dicho y prometido: 945
 se me quedará en rehén
 porque nunca para en bien
 el hombre que malo ha sido.

Vase

CIRO ¡Rigor del cielo, amargo y triste hado,
 fortuna airada, venenosa, esquiva! 950
 ¡Aqueste parabién me habías guardado
 porque con rabia y con tormento viva!
 Sol que me dabas luz, si te ha eclipsado
 la espada de tu padre vengativa,
 yo me daré la muerte pues que he oído 955
 que nunca para en bien quien malo ha sido.
 Mas ¿qué hago, traidor, si de esta historia
 he sido el inventor horrible y fiero?
 ¿Pues se ha eclipsado ya de mi memoria
 aquel divino y celestial lucero? 960
 ¿Por qué quiero ver [a] Dios ni ver su gloria?
 Pues no he de ver la gloria por quien murió,
 habré de darme muerte, pues he oído
 que nunca para en bien quien malo ha sido.
 Mas espera Flora y no me impida 965
 el temor de morir y de ir a verte,
 pues no se ha visto muerte tan querida,
 ni pudo haber más mal que fue perderte.
 Y pues juntó las almas en la vida

amor, junte las almas en la muerte. 970
Con esto desespero y voy perdido
que en esto ha de parar quien malo ha sido.

Aquí pone el lazo para ahorcarse

El lazo tengo puesto. ¡Oh, justo cielo!
Valeroso Martín, patrón y amparo
de este príncipe vuestro sé en el cielo, 975
del que se os encomienda soy reparo.
¡Ayudadme, señor, que voy de vuelo
con ímpetu furor y dolor raro!
¡Con esto desespero y voy perdido,
en esto ha de parar quien malo ha sido! 980

Aquí se ahorca y sale SAN MARTÍN con SEVERO y BULLÓN de penitencia

SAN MARTÍN ¡Oh, cruel, acción, cruel!
Señor, favorece aquí.
Sea por él o sea por mí,
ten misericordia de él.
Amigos, cobrad desnudo, 985
veréis un muerto de suerte
que os ha de causar su muerte
menos dolor que miedo.

BULLÓN Padre y maestro escogido,
socorre, que está muriendo. 990

SEVERO
BULLON No entiendo
su celo o estoy durmido.
Martín, el vigor fallece,³²⁹
sácanos de aquesta calma.

SAN MARTÍN Pues si él ha perdido el alma 995
más mal hay del que se ofrece.
Muerto está, señor del cielo,
este que se me ofreció,
este mi Dios quiero yo
que me tornéis vivo al suelo, 1000
y si este favor que pido
me quieres, Señor, hacer,
vendré, Señor, a entender

³²⁹ *fallece*. En el manuscrito *facelle*. Enmendamos para mejorar el sentido.

	que el asunto no es perdido; y pues le ganó el pecado y la afición le cegó, vuélvele lo que perdió, pues que lo perdió engañado. ¡Ea! Señor, rey de Sion, eleva este cuerpo por mí, que no partiré de aquí sin tu gran[de] bendición. ³³⁰ ¡Vive, hijo!	1005
CIRO	Vivo estoy que aunque sin vida me vi, dos vidas cobré por ti eternas gracias te doy. Buen Martín, ya habrás sabido por revelación del cielo la vida que en este suelo tan sin orden he vivido. Ya el alma triste subiera donde ninguna alma esté,	1015
	si tu oración y [tu] fe ³³¹ de tu parte no tuviera. Buen Martín, si eres servido, contigo me quiero ir para que pueda servir a un varón justo, escogido.	1020
SAN MARTÍN	Vente, mi Ciro, conmigo que yo gusto mucho de ello.	1025
CIRO	Con esto has echado el sello, camina que a ti te sigo. ³³²	1030

Vanse y salen ANDRONIO, padre de SAN MARTÍN, y su madre TEODORA

ANDRONIO	Si en las nuevas que me han dado la firma no miente y yerra, mi hijo dejó la guerra por nos la dar en cuidado. Mas no acabo de entender que aquel mozo sea tan vano,	1035
----------	---	------

³³⁰ Enmienda necesaria para completar el octosílabo.

³³¹ Verso hipométrico. Enmendamos.

³³² *Camina que a ti te sigo*. En manuscrito *camina que hasti sigo*. Enmendamos.

	[y] ³³³ señale en ser cristiano, la causa de su saber,	1040
	porque a tan grandes dislates ¿a quién puede dar cuidado sino a quien ha escapado de casa de los orates?	
MADRE	Mi señor, pierde el temor pues que sabes que es error quien se huelga en ansia ajena. Pues ¿por qué le ha de dar pena lo que puede ser mejor?	1045
ANDRONIO	Yo barrunto mi dolor y temo el mal que imagino, que el corazón adivino pocas veces fue traidor.	1050
	Mas pues se acerca la prueba de la opinión en que está, callemos que él nos dirá la verdad de aquesta nueva.	1055

Sale SAN MARTÍN Y SEVERO y BULLÓN y CIRO de penitencia todos

SAN MARTÍN	Bien libraste, noble Ciro, todos quedasteis con palmas, y con vitoria tres almas ganadas de solo un tiro.	1060
	Ya purgáis vuestro pecado. La infanta, en el mal que arguyo, purgará también el suyo, monja en religioso estado.	1065
	Todos quedáis con reposo, de perdidos, libertados, poder he veros ganado regocijado y gozoso.	
	Mas mi[s] padres aquí salen a recibirme indignados. Aquí veréis mis amados lo que nuestras fuerzas valen.	1070
	Mas porque del mal que presiento no conviene haber testigos, gustad hermanos y amigos	1075

³³³ y. En el manuscrito *en*. Enmendamos para favorecer el sentido del verso.

	¿cómo obedece forzado a un César varón del suelo? Pues si es Dios y Dios absoluto, y César con Dios es paja, ¿cómo siendo Dios se abaja a darle censo y tributo?	1120
	Y si es Dios, do nunca entró cansancio ni pudo entrar, ¿cómo se pudo cansar, pues que nunca Dios cansó?	1125
	Responde, traidor sin seso. Y si en Dios está el poder, ¿cómo me das a entender que sea Dios vendido y preso que tienen [como] ³³⁴ un malvado?	1130
	Porque en tu opinión te anotes con el que es Dios los azotes, ¿puede ser Dios azotado? Si es Dios, ¿por qué afligido? Si es justo, ¿por qué culpado? Si bienhechor le han llamado, ¿qué bien hizo si es seguido?	1135
	Esta razón te condena, falsario, si en él no hay culpa, ¿cómo muere sin disculpa o por qué por culpa ajena?	1140
	Si es Dios de inmortal renombre y en sí se está prosperado, ¿ni menester fue forzado a padecer por el hombre?	1145
	Y que me quieras decir que en el cielo tenga padre, y que sea virgen su madre y virgen pueda parir. ¿Virgen con tener marido? ¿Madre sin tratar varón? ¿Hay juicio ni razón ni aquí no pierda el sentido?	1150
SAN MARTÍN	Pues sí es Dios encantado de los ángeles del cielo, y como Dios en el suelo	1155

³³⁴ *como*. En el manuscrito *en*. Enmendamos.

	de tres reyes adorado, ¿cómo es posible ese error sin ser Dios, y que en llegando a Egipto caigan temblando los ídolos de temor?	1160
	Es Dios aunque nace al hielo, es Dios aunque sea vendido, Dios aunque sea perseguido, Dios aunque le mate el suelo.	1165
	Que si a morir se convida, murió por la culpa ajena, y murió muerte muy buena, pues murió por darnos vida.	
	Mas, sol, que tu luz cubriste cuando murió el sol del suelo, si no es Dios, ¿por qué en el cielo tu claridad escondiste?	1170
	Voz de Dios que en el Jordán hijo de Dios le llamaste, muestra ser Dios y esto baste a los que escuchando estamos; que sois padres y quisiera daros luz segura y cierta, porque cerrada la puerta no os quedéis llorando afuera.	1175
TEODORA	Por mi parte afirmo y digo que este Dios solo es mi luz, y cuando te vea en la cruz moriré a solas contigo; que si de morir se infiere no ser Dios, también infiero ser Dios, pues como cordero por culpa del hombre muere.	1180
ANDRONIO	Di, traidora, ¿en esa estás?	1185
TEODORA	En aquesto estoy, señor, porque entiendo que es error ir en el error que vas. Y pues el hijo entendió más que tú será forzado, padre, en habelle engendrado, y madre en seguilla yo.	1190
ANDRONIO	Padre no, seré enemigo suyo y juntamente vuestro,	1195

	pues que lo sois del dios nuestro ninguno será mi amigo.	1200
	Y pues el negocio pasa de esa suerte, reina mía, volará desde este día de mi tratamiento y casa,	1205
TEODORA	porque tan mala mujer no puede vivir conmigo. ¿No? Pues quede Dios contigo que este es mi gusto y placer.	
	No faltará un monesterio adonde acabe mi vida, y el ir por Dios despedida no lo tengo a gran misterio.	1210
ANDRONIO	¿Adónde vas hez del suelo?	
TEODORA	Ya, señor, me has despedido. Más vale perder marido que perder a Dios del cielo	1215
ANDRONIO	Traidores, ¿que esto pasa? ¿Cómo tal he de sufrir? Entrambos os podéis ir y salir de aquesta casa.	1220
	No soy tu padre, traidor, y en vivo fuego me abrase si con esta maldad pase perverso, vil, malhechor.	1225
	Apartaos luego de mí, no soy tu padre ni abrigo sino mortal enemigo. Volvedme, perros, aquí.	

Vase ANDRONIO, padre de SAN MARTÍN, y quédanse solos

SAN MARTÍN	Señora, tened paciencia, que el que rige tierra y cielo nos enviará consuelo con su mucha providencia.	1230
	En un monesterio honrado, madre mía, acabaréis, adonde imitar podréis a Jesús crucificado.	1235
	Mis hermanos voy a ver. Madre mía, queda a Dios.	

	<p>Quisiera el pueblo y gustara, como tú gustes, señor, de tenerte por pastor que su rebaño guardara.</p>	1275
	<p>Este es mi motivo y celo. Si quieres verte obispo, amigo, como te vengas conmigo te darán mirra y capelo.</p>	1280
SAN MARTÍN	<p>Hermano, jamás pensara, ni nadie jamás pensó, que de un hombre como yo ningún otro se acordara.</p>	1285
	<p>Mas el mundo que me ha sido bueno en haberme olvidado, culpo por no haber llegado al cabo con este olvido; porque volver sobre sí tan tarde por disculparse, es pretender descargarse solo por cargarme a mí.</p>	1290
	<p>En resolución me siento indigno de aqueste oficio, porque do Dios reina el vicio³³⁶ no puede hacer su asiento.</p>	1295
	<p>Con esto partí de aquí que si esos cargos supremos tienen de darse a los buenos no tienen de darse a mí.</p>	1300
<i>Éntrase SAN MARTÍN y quedan los caballeros</i>		
ALBERTO	<p>Hermano, jamás recelo cosa que no me suceda, Turón de esta vez se queda sin Martín y sin capelo.</p>	1305
ESTACIO	<p>¿Pues qué dijo?</p>	
ALBERTO	<p> Que no es digno de verse en tan alto estado.</p>	
ESTACIO	<p>Pues házteme a este lado que yo le pondré en camino. ¡Hermanos, gente del cielo!</p>	1310

³³⁶ *porque do Dios reina el vicio.* En el manuscrito *porque Dios do reina el vicio.* Enmendamos.

SAN MARTÍN	¿Quién llama?	
ESTACIO	Justo y clemente, despa[c]hame brevemente, si me quieres dar consuelo. Tengo un compañero allí espirando, y ha pedido confesión. Si eres servido tienes de venir tras mí, no vaya sin confesión, por las entrañas de Dios.	1315
SAN MARTÍN	Hermano, yo voy tras vos y no recibáis pasión.	1320
<i>Sale SAN MARTÍN</i>		
	¡Ah, buen Martín, ya estás fuera! Ayúdame, Alberto amado, [he] ³³⁷ de dar pasto al ganado de Turón, aunque no quiera.	1325
	Y perdonad, buen pastor, que si el cargo sube tanto, si el obispo es bueno y santo no le olvidará el Señor.	
[SAN MARTÍN]	Del cielo debes de ser esta tan santa porfía, y así la voluntad mía os quiere ya obedecer. Mas esperad, llamaré a mis hermanos y amigos, que los cielos son testigos que no los olvidaré.	1330
	Oíd, mi Ciro y Bullón, Severo, salí afuera, sabé, amigos, que me espera la gran ciudad de Turón.	1335
	De Dios sin duda ha salido que me elijan por pastor y hube diciendo al Señor: «Gusto de ser elegido.»	1340
	Venid, amigos, conmigo para que me acompañéis,	1345

³³⁷ El papel de este folio está perforado, lo que impide leer el inicio del verso, que restituimos por conjetura.

y al santo pueblo enseñéis
lo que yo os enseño y digo. 1350
Con esto partí de aquí,
caminá, que tras vos sigo.
ESTACIO Id delante, Alberto amigo.
ALBERTO Santo camino tras mí.

Éntrase todos y queda solo ESTACIO y dice

ESTACIO A solo Dios soberano 1355
se dé la gracia y honor,
pues que da tan buen pastor
en su rebaño cristiano,
cuya excelencia de vida
y extremo de caridad,
mansedumbre y santidad 1360
está ya tan conocida;
el fin glorioso y remate
que su santa vida tuvo,
y del modo que se hubo
contra el furioso cobarde; 1365
de nuestros tres enemigos,
de nuestra perdición clara,
buscan con fingida caza
de nuestros falsos amigos.
Y esto bien claro se ha visto 1370
en el discurso pasado,
que hemos hecho del soldado
cuyo capitán es Cristo.
Tenelde bien en memoria
pues es claro y vivo espejo 1375
de santidad y consejo
por donde ganéis la gloria.

FINIS

**COMEDIA A LO DIVINO SOBRE LA ENVIDIA QUE TUVO LUCIFER DE
HABERSE DIOS HUMANADO**

EN QUE ENTRAN PERSONAS

LUCIFER	ÁNGEL
BERCEBÚ	EL CUIDADO ³³⁸
SATANÁS	[CORO DE ÁNGELES]
SIMPLICIDAD HUMANA	

[JORNADA PRIMERA]

LUCIFER	Ministros del infernal centro obscuro y abscondido, una nueva me ha venido tan triste que su señal ha turbado mi sentido.	1 5
	Toda mi pompa y estado, y mi cetro sublimado ya va rendido por tierra con una veloce guerra que se nos ha levantado.	10
	Hasta aquí yo había pensado siempre al hombre derribar, y hacerle siempre estar sujeto a vicio y pecado, y tenerlo a mi mandar.	15
	Y ahora que yo pensaba llevar más gente a mi cueva suena contra mí tal nueva que el hombre que yo encerraba veo que se me soleva. ³³⁹	20
	Veo el limbo de Abrahám, ³⁴⁰ que los presos que allí están gran contento están mostrando,	

³³⁸ *El Cuidado*. Así figura este personaje en la nómina que principia la pieza, sin embargo a lo largo de la misma, aparece como Santo Consejo.

³³⁹ *soleva*. Sublevar (*Aut*).

³⁴⁰ *Abraham*. La rima exige pronunciación de la /m/ como /n/.

y en ver yo que están holgando
cuidado y temor me dan; 25
veo que con alta voz³⁴¹
dicen que ha encarnado Dios
en una hija de Ana,³⁴²
que es muy contraria de nos.³⁴³
Y dicen que, si Eva fue al mundo aviesa,³⁴⁴ 30
que por eso creó Dios a esta mujer,
la cual dicen ha de romper
mis fuerzas y mi cabeza.
Y por aquesto pretende
el hombre lo que yo perdí, 35
y muestra tanto brío en sí
que por cosa llana entiende
ser él superior de mí.
Yo tengo determinado
que mi cartel³⁴⁵ le llevéis, 40
y que le desafiéis
con aspecto acelerado
porque le atemoriciéis.
Y si el mísero mezquino³⁴⁶
lo acebta con desatino, 45
dirle heis, con furia y brío,
mire para el desafío
quién ha de ser su padrino.
Y yo a vosotros señalo,
por mis padrinos estéis, 50
y le permitid lo malo,
de lo bueno le apartéis.
Una persona real
como tú que a Dios se osó

BERCEBÚ

³⁴¹ voz. Para que voz rimase con Dios debería pronunciarse con /s/.

³⁴² Ana. Madre de la Virgen. La tradición relativa a santa Ana y a san Joaquín como padres de la Virgen, se encuentra en los evangelios apócrifos, especialmente en el *Protoevangelio de Santiago* (Carmona, 2003: 23). El verso presenta rima anómala.

³⁴³ Los siguientes cuatro versos aparecen tachados en el manuscrito por lo que parece la misma mano que copia el pasaje. Los hemos mantenido en el cuerpo del texto dramático, aunque resulta una estrofa de difícil clasificación formada por versos de 11, 9 y 8 sílabas.

³⁴⁴ si Eva fue al mundo aviesa. En el manuscrito *Si Eva aviesa fue al mundo*. Enmendamos para propiciar la rima de la estrofa.

³⁴⁵ cartel. En una de sus acepciones, papel escrito o mensaje por el cual uno desafiaba a otro para reñir con él (*Aut*). Es decir, con su cartel, al igual que en un desafío caballeresco, el demonio reta al hombre. No obstante, más tarde (v. 265) se especifica que el cartel permanece en escena, lo que apunta a un cartel de grandes dimensiones en el que la leyenda resulta claramente visible para el público.

³⁴⁶ Y si el mísero mezquino...de lo bueno le apartéis (vv. 44- 52). Estos versos se repiten poco después (vv. 97-105).

	a torcérsese, y pensó	55
	ser con él mas principal,	
	¿temes al hombre?	
LUCIFER	Yo no.	
BERCEBÚ	A cualquier de tus sirvientes,	
	a quien tú encargarlo intentes,	
	basta para derribarle,	60
	y de tal suerte tratarle	
	que tú, señor, te contentes;	
	pero si ves que es mejor	
	que se haga el desafío,	
	ordénalo a tu sabor	65
	que tu contento es el mío.	
	Yo llevaré el cartel	
	y con aspecto cruel	
	le atemorizaré tanto	
	que se rindirá de espanto	70
	sin que quede fuerza en él.	
SATANÁS	Mi señor, no sé cómo haces	
	muestras de tan grande pena.	
	Con tu mano y con la ajena,	
	de tus siervos y secuaces,	75
	a tu voluntad ordena;	
	que en ³⁴⁷ hombre tan variable,	
	y tan flaco y miserable,	
	y sujeto a tu poder,	
	yo me basto para hacer	80
	que de rendido no hable.	
	Mas si quieres todavía	
	de tu persona vengarte,	
	bien sé yo que nadie es parte	
	de dañar tu monarquía,	85
	y en esto pues confiarte,	
	que con sola mía vista	
	no temas que se resista,	
	antes se te rindirá	
	y a ti se atribuirá	90
	la gloria de tal conquista.	
LUCIFER	Pues, ¡sus!, ios, ³⁴⁸ tomá el cartel,	
	y en topando con el hombre	

³⁴⁷ *que en hombre tan variable. Que el hombre tan variable en el manuscrito. Enmendamos por parecernos mejor lectura.*

³⁴⁸ *ios. Idos.*

desafialde en mi nombre
a fuego y sangre cruel 95
porque de temor se asombre,
y si el mísero mezquino
lo aceta con disatino,
dirle heis con furia y brío
mire para el desafío 100
quién ha de ser su padrino,
y yo a vosotros señalo,
por mis padrinos estéis
y permitiendo lo malo,
de lo bueno le apartéis. 105

Fin de la primera jornada

SEGUNDA JORNADA

SIMPLICIDAD HUMANA³⁴⁹ Si mi gasajo³⁵⁰ y pracer
pudiera yo aquí mostrar
por algún ancho lugar,
yo hiciera embobecer
solo en oírlo contar. 110
Yo no busco las riquezas
ni sé el efeto que hacen;
las cosas que a mí me placen
son las humildes llanezas
que a otros no satisfacen. 115
Yo no espero abril ni mayo,
ni le temo ni recelo
al aire frío ni al hielo,
más gusto de aqueste sayo
que el vuestro de terciopelo. 120
Pues en eso de amorío
no tengo fuerza ni brío,
ni tengo punta de amor
ni me empece³⁵¹ más su ardor
que un carámbalo³⁵² del río. 125

³⁴⁹ Este apelativo alterna con el de 'Humanidad' en las adscripciones de los parlamentos.

³⁵⁰ *gasajo*. Agasajo (*Aut*).

³⁵¹ *empece*. Daña, ofende (*Aut*).

³⁵² *carámbalo*. Debe entenderse 'carámbano'. Pedazo de hielo largo y puntiagudo (*DRAE*). No encontramos documentada la forma que figura en el manuscrito. Mantenemos al no considerar que se trate de un error del copista, sino, más bien, una deformación lingüística que persigue caracterizar al personaje como simple o bobo.

	Y esta, mi relente gana, ³⁵³ con que siempre alegre estoy es la causa porque soy la Simplicidad Humana por donde quiera que voy.	130
SATANÁS ³⁵⁴	Bercebú, ya hemos topado con el hombre descuidado, presentémosle el cartel, pues le conviene a Luzbel y a su honra y gran estado.	135
BERCEBÚ	Hombre miserable y flaco, de baja y vil condición.	
HUMANIDAD	¡Mas, arrea ya, y con perdón! ¿Y no sabéis más, bellaco, modo de salutación?	140
SATANÁS	Lucifer, el gran señor, te repta, que eres traidor, y te i[n]vía a desafiar, el cual se piensa vengar por medio de su valor.	145
	Él te envía este cartel por el cual entenderás que si rendirte querrás, será tu amigo fiel, donde no, apercebirte has. ³⁵⁵	150
	Él me mandó te leyese el cartel y te dijese que luego te aparejases, y que la lid aceptases o que preso te trajese.	155
SIMPLICIDAD HUMANA	Pues decidme agora vos, antes que el cartel leáis, quién sois o cómo os llamáis, que me parecéis los dos más bellacos que pensáis.	160
BERCEBÚ	Los dos somos allegados de Lucifer, y enviados	

³⁵³ *relente*. Blandura causada por el rocío (*Aut*). Metafóricamente Simplicidad Humana se refiere a una gana o deseo débil.

³⁵⁴ El copista adscribe este parlamento a Bercebú y Satanás simultáneamente. Se trata de un error pues es evidente que Satanás se está dirigiendo a Bercebú. Probablemente el copista olvidó tachar a Bercebú.

³⁵⁵ *donde no, apercebirte has*. Satanás advierte a Humanidad que si acepta rendirse a Lucifer, deberá prepararse para la contienda.

	por eso. Lo que quies mira, y de la ley te retira que somos fuertes pecados.	165
HUMANIDAD	Tal os dé Dios la salud, como creo que ser debéis, que a fe que me parecéis, gente de tanta virtud como los justos tenéis.	170
	También quiero saber yo qué es lo que le he hecho yo al valiente Lucifer, yo no sé que le he de ver. Mal haya quien lo parió, porque yo nunca lo vi, ni menos con él hablé, ni por sus puertas entré pues ¿qué quiere ahora de mí o en qué hora le enojé?	175
	Que si me quiere matar bien puede sin pelear, que yo sin defensa estoy, ni sin tener nadie yo que se lo pueda estorbar.	180
ÁNGEL	¡Tate! ¡Tente, hombre humano!, no te rindas que aquí estoy, no pienses tan presto hoy avasallarte a su mano, ¿no ves que tu ángel soy?	185
HUMANIDAD	No os maravilléis de mí Ángel de Dios enviado, que en verme solo pasmado he quedado fuera mí, pero ya estoy esforzado.	190
	Sus, ahora esta leyenda leed que el ángel la entienda para que responda él al epetafio y cartel, que quiero que él me defienda.	195
		200

Cartel

SATANÁS

*Lucifer, rey y señor
de los infernales vientos*

	<i>y de tristes aposentos ligítimo sucesor, con sutiles pensamientos, salud a ti no desea.</i>	205
HUMANIDAD	Ni el por su casa la vea, sino pena y cruel pesar, tanto que en solo pensar a todos espanto sea.	210
SATÁN	Dice que siendo formado de tan bajo material tú piensas ser celestial, de digno lugar y estado con el linaje humanal, y sobre esto que has oído ya ves que él te dio razón, y pues te dio la ocasión te desafía, perdido, y es para tu confusión.	215 220
	El campo el mundo será a donde te vencerá, y con él ahí hallarás a Bercebú y Satanás que por padrinos tendrá, porque piensa en este día él vencerte a su poder. Las armas a tu placer escoja tu fantasía.	225
HUMANIDAD	¿Habéis ya descascarado cuanto el diablo ha mandado? Pues corré, volvé y decilde que aún de verle ni de oírle aún no estoy determinado. Decid que no soy riñón, ³⁵⁶ que ni que yo sé reñir, sino a puño que es pracer o cachete y pescozón. Id y dádselo a entender.	230 235
ÁNGEL	No le temas, hombre mío, acebta su desafío y al Santo Consejo acude,	240

³⁵⁶ *riñón*. Comentario cómico de Humanidad que utiliza este término para dar a entender que ella no está dispuesta a una riña verbal.

	y pídele que te ayude con esfuerzo y poderío, porque sé que te dará liciones de tal gobierno con las cuales temblará Luzbel y todo su infierno.	245
HUMANIDAD	Pues, sus, venga por acá que, pardiez, de esa manera,	250
	aunque Reinaldos ³⁵⁷ viniera y con él todo París, con la lición que decís en esto no los tuviera. Decid que son mis sentidos mis potencias de valor y que saldré vencedor yo solo de mil malinos con la ayuda del Señor.	255
	Y a vosotros, traidores, mas ¿qué digo?, embajadores, volved a ese caballero y decid que aquí le espero, que ya perdí los temores.	260
ÁNGEL	El cartel quédese acá que todo el mundo lo vea.	265
SATÁN	Quede, por cierto, tomá, no por eso nadie crea que Lucifer temerá. Vámonos sin detener que nos espera Lucifer. ³⁵⁸	270
ÁNGEL	Ve a la escuela del Cuidado, que es varón de santa estima, y en lición de santa esgrima serás del bien señalado.	275
HUMANIDAD	Haré luego tu mandado, ángel por Dios enviado.	

³⁵⁷ *Reinaldos*. Personaje legendario de la corte de Carlomagno que ocupa un lugar preeminente en el ciclo carolingio. Es el protagonista de uno de los más célebres poemas de dicho ciclo, titulado *Renaus de Montalban (E.Univ)*.

³⁵⁸ Quizá este pareado formase parte de una quintilla o redondilla, pero ante la imposibilidad de comprobarlo, los consideramos como pareado que, no obstante, no computaremos como cambio métrico. El mismo caso lo encontramos pocos versos después (vv. 276-277).

JORNADA TERCERA

HUMANIDAD	Señor, el ángel me avisó, de parte de Dios eterno, a causa que del infierno Luzbel me desafió con puntos de mal gobierno.	280
SANTO CONSEJO	Pues ves Lucifer cual anda, anda tú con buen compás, y el arma que aprehenderás mira. Con lo que Dios manda no salgas un punto atrás, y pues por fuerza ha de ser y esperas en breve el día, tiempo no debes perder, que gran pérdida sería para en lo que te has de ver; y habiendo de prepararte cumple, para bien armarte, tener arrepentimiento, que es armero del intento que aspira a la eterna parte; por este serán forjadas tus armas y el temple de ellas tal que con ser golpeadas ni el pecado prenda en ellas ni del vicio sean pasadas. La coraza lo primero debe ser de un fino acero, de un propósito muy firme do siempre más se confirme tu amor en Dios verdadero. Lleven fuerzas tus brazales ³⁵⁹ de la magnanimidad, y porque todo lo iguales manoplas de caridad con que en obrar te señales; y debes llevar celada de buen temple y bien labrada, y por temperancia hecha	285 290 295 300 305 310 315

³⁵⁹ *brazales*. Armadura de hierro que cubre la parte inferior del brazo (*Aut*).

virtud, que mucho aprovecha
 y en el mundo es poco usada.
 Lleva quijotes³⁶⁰ y malla
 de una castidad perfeta,
 que raramente se halla, 320
 antes es menos aceta
 del que más debe guardalla.
 Sean [...] te amonesto³⁶¹
 de labor buena, y con esto
 esarpes³⁶² de diligencia 325
 con que al bien de tu conciencia
 vayas mejor y más presto.
 De estas armas te has de armar
 que en fe y buenos pensamientos
 vienen todas a parar 330
 y son firmes fundamentos
 en que te podrás fundar.
 Y para mostrar cumplido
 el gran dominio adquirido,
 serán las armas nombradas 335
 con el bautismo adornadas
 por la Iglesia concedido.
 Y con estas, yendo armado,
 tú puedes asegurarte
 que estarás muy bien guardado. 340
 Pero cumple agora darte
 las demás que no te he dado,
 que son las que has menester
 para herir y ofender,
 y así irás apercebido 345
 de arte que, siendo temido,
 no tengas de qué temer.
 El que en desafío ha de entrar
 podrá, si te pareciere,
 a caballo pelear, 350
 o a pie, como mejor viere
 que se puede aventajar;
 pero para no engañarse
 a pie debe de hallarse
 el que entrare en tal jornada, 355

³⁶⁰ *quijote*. La armadura que cubre y protege el muslo (*Aut*).

³⁶¹ Una mancha de tinta impide la lectura de parte del verso.

³⁶² *esarpes*. Piezas de armadura que cubrían el pie (*DRAE*).

y es cosa más acertada
que de una cosa fiarse.

En esto es mi parecer
que en caballo no te fíes,
por lo cual has de entender 360
que de ninguno no fíes
tu limosna y bien hacer.

Cada cual esté avisado
y de sí tenga cuidado,
porque es de considerar 365
que del que le ha de heredar
como mura³⁶³ es olvidado.

Y para poder pasar
a tu lugar señalado
por padrino has de tomar 370
al bautismo que has votado
para nunca le negar.

Este te dará ardimiento,
fuerzas y contentamiento,
y a tu enemigo quebranto, 375
tristeza, terror y espanto
por virtud del sacramento.

En tu lanza de tirar
será el hierro firme y fuerte
de un devoto desear. 380
Él haste acordar la muerte
del que te quiso salvar.

Y lleva por más ayuda
daga con punta y aguda
de fe católica y santa, 385
que al gran enemigo espanta,
como lo verás sin duda.

Ya llevas para tirar
tu lanza en la mano diestra
agora te quiero dar 390
una tarja³⁶⁴ en la siniestra
para más te asegurar.

Esta te cumple tener
de buen ejemplo y hacer,
pues no falta más ahora, 395

³⁶³ *mura*. Muera.

³⁶⁴ *tarja*. Género de escudo o rodela (*Aut*).

	un espada cortadora que de justicia ha de ser. Cúmplete no dilatar ni perder solo un momento. Tus armas venga a forjar luego el arrepentimiento, que es armero singular.	400
	No mires a inconveniente ni a costa, y sé diligente, pues esto no va por mí, ni combatirá por ti el amigo ni el pariente.	405
HUMANIDAD	Señor, querría saber qué arma o qué ejercicio he de usar, que sé que este oficio nunca lo fui a deprender. ³⁶⁵	410
SANTO CONSEJO	El de mejor ejercicio. El maestro del profundo, con malicia no pequeña y con maldad halagüeña, a los que sirven al mundo tiempos de vicios enseña, pero yo quiero mostrar a todas las criaturas unos tiempos y posturas que quiriéndolas usar las almas vivan seguras.	415 420
HUMANIDAD	Si discípulos vinieran la lición vieras con ellos. Mi señor, yo quiero vellos por ver los tiempos que hicieran y ver si podré aprendellos.	425
SANTO CONSEJO	Saca aquí fuera el arnés. ³⁶⁶ Cuidado, mi fiel amante.	
HUMANIDAD	Señor, ya está aquí delante.	430
SANTO CONSEJO	Con estas armas que ves enseño yo al inorante.	
HUMANIDAD	Hora ³⁶⁷ dígame, señor, ¿qué arma he de prender	

³⁶⁵ *deprender*. Aprender (*Aut*)

³⁶⁶ *arnés*. Armas de acero defensivas que se colocaban alrededor del cuerpo por medio de correas o cadenas (*Aut*).

³⁶⁷ *Hora*. Aféresis de 'ahora'.

	para yo me defender del demonio tentador perverso de Lucifer?	435
SANTO CONSEJO	Juego santo y muy honesto para el alma y corazón toma con firme intención, y pues espada sola es esto tened cuenta en la lición.	440
	Pues mostrando él que nos quiere, el invencible Señor, nacerá hoy por amor, por joya ³⁶⁸ del que esgrimiere y vencerá al tentador.	445
	Del cielo al suelo ha venido, porque entiendas si lo entiendo, contra Satán esgrimiendo, y con nuestro ser se ha unido a la vieja ley rompiendo.	450
HUMANIDAD	En esto que me enseñáis veo el alma fuerte y rica, mas por ver como se aplica suplicoos que me digáis la espada qué sinifica.	455
SANTO CONSEJO	La espada sola se entiende el estado virginal, arma que es tan principal que al enemigo le ofende y le causa grave mal.	460
HUMANIDAD	¿Si tentando con gozo obras hiere Satán al cristiano?	
SANTO CONSEJO	Con ánimo más que humano, la espada de buenas obras tendrás desnuda en la mano, y yendo en gracia bien puesto está constante y no vario. Como estés bien firme en esto no temas al adversario.	465 470
HUMANIDAD	¿Si con dudas del infierno el enemigo me espera?	
SANTO CONSEJO	Firme así de esta manera, confiesa del padre eterno	475

³⁶⁸ *joya*. Premio (DRAE).

	poder y causa primera.	
HUMANIDAD	¿Y si del hijo arguyendo su juego en contrario funda?	
SANTO CONSEJO	Dérribate tú en segunda, que es Dios y hombre creyendo porque el traidor se confunda.	480
HUMANIDAD	¿Y si la perversa fiera me persigue tanto cuanto?	
SANTO CONSEJO	Para que le des espanto con amor ponte en tercera del sacro Espíritu Santo.	485
HUMANIDAD	¿Y si del padre hablando me pregunta cómo es esto?	
SANTO CONSEJO	¿Quieres remediar de presto? Ponte en cuarta confesando Dios y hombre en un supuesto. ³⁶⁹	490
	Sentad contemplando, hermano, en trechas ³⁷⁰ tan ecelentes.	
HUMANIDAD	Gracias a Dios soberano, al maestro y a las gentes. ³⁷¹	495
SANTO CONSEJO	Hombre, pues el ángel te envía y tú vienes de tu grado, ve el montante ³⁷² ahí arrima[n]do.	
HUMANIDAD	Señor, querría saber su significado.	
SANTO CONSEJO	Ha menester el montante al pobre menisteroso, y derriba el virtuoso por tierra al fiero gigante de Satán el cautiverio.	500
	Con gracia que, vida puesta, al montante echa la mano, con el compás lindo y llano, la cruz así en alto puesta, la punta adelante, hermano. ³⁷³	505
HUMANIDAD	¿Y si con fea lujuria me tentare el importuno?	510
SANTO CONSEJO	No tengas temor ninguno,	

³⁶⁹ Continúa la alegoría bélica en la que Santo Consejo recurre a las posiciones que se dan en la batalla para explicar a Humanidad cómo debe proceder para enfrentarse con Lucifer.

³⁷⁰ *trechas*. Tretas (*Aut*).

³⁷¹ Esta estrofa se repite varias veces durante esta jornada: vv. 492-495; 520-523; 549-552; 573-576.

³⁷² *montante*. Espada (*DRAE*).

³⁷³ Mediante un gesto, el Santo Consejo indica a la Humanidad la cruz de la espada. Directa referencia al símbolo cristiano por antonomasia.

	mas desbarata su furia con la oración y [el] ayuno. ³⁷⁴	
HUMANIDAD	¿Y si me viere cercado por delante y por detrás?	515
SANTO CONSEJO	Esta regla tomarás, siendo entre reglas reglarlo y al demonio vencerás. Sentad contemplando, hermano, en trechas tan ecelentes.	520
HUMANIDAD	Gracias a Dios soberano al maestro y a las gentes.	
SANTO CONSEJO	Tiempos de capa y espada toma tú, que es de casados, que en amor de Dios fundados, con la vida moderada resisten a los pecados.	525
	Puesta en sola Dios la mente, coge la capa, echa mano, abre con aire galano, tira un tajo prestamente y un revés, alza la mano.	530
HUMANIDAD	Señor, ¿si el mal pensamiento quiere darme cuchillada?	535
SANTO CONSEJO	Dale capa y manotada, y en el alto firmamento tu alma toda empleada.	
HUMANIDAD	¿Y si la vista me tapa porque caridad no obre?	540
SANTO CONSEJO	No aguardes a que te sobre mampárate ³⁷⁵ con la capa, dándola por Dios al pobre.	
HUMANIDAD	¿Si con obras deshonestas quiere jugar de revés? ³⁷⁶	545
SANTO CONSEJO	Cruza con junta de pies, tomando tu cruz a cuestras, porque es un divino arnés. Sentá contemplando, hermano, en trechas tan ecelentes.	550
HUMANIDAD	Gracias a Dios soberano al maestro y a las gentes.	

³⁷⁴ y [el] ayuno. Enmendamos para restituir el octosílabo.

³⁷⁵ mampárate. Ampárate (Aut).

³⁷⁶ quiere jugar del revés. Es decir, Humanidad teme que Lucifer intente vencerle con malas artes.

SANTO CONSEJO	Este escudo o rodela jugarás con esta espada, con vida bien concertada, y no saldrás de la escuela de la escritura sagrada.	555
HUMANIDAD	Señor, ¿si el sectario bando de culpa quiere herirme?	
SANTO CONSEJO	Da rodela, y has de oírme, que si viniese tentando te halle con gracia y firme.	560
HUMANIDAD	¿Y si me tira a la cara con falsa y mala opinión?	
SANTO CONSEJO	Puesto en la fe el corazón, al[1]á alto te repara católica corrección.	565
HUMANIDAD	¿Y si con mal prevalece por hallarme en algo falto?	
SANTO CONSEJO	Dad del mal al bien un salto, y con viva fe agradece las mercedes del muy alto. Sentá contemplando, hermano, en trechas tan excelentes.	570
HUMANIDAD	Gracias a Dios soberano al maestro y a las gentes.	575
SANTO CONSEJO	¿Qué arma te ha parecido buena para vencedor?	
HUMANIDAD	Paréceme a mí, señor, que espada y rodela ha sido para vencer lo mejor.	580
SANTO CONSEJO	Toma este escudo de fe con que vayas bien guardado [...] [...]	585
	y esta espada. Ve confiado que aunque venga contra ti Lucifer y Satanás, a todos los vencerás, que esperanza trajo aquí la espada que llevarás.	590
	Queda en paz y, cuando venga ³⁷⁷ el perverso Lucifer,	

³⁷⁷ Quintilla con rima defectuosa.

HUMANIDAD no tengas de qué temer.
Antes haré que más pene
y que pierda su poder. 595

JORNADA CUARTA Y DESAFÍO
*Personas. Lucifer, Humanidad*³⁷⁸

LUCIFER Dí, hombre desventurado,
¿osas salir ante mí?

HUMANIDAD Pues me ves, creo que sí,
de esperanza y fe armado,
todo para contra ti. 600

LUCIFER ¿Por ventura has conocido
mi poder que el mundo teme?

HUMANIDAD Mejor mal fuego te queme,
gallofazo³⁷⁹ y mal perdido,
¿y el hombre a ti te teme? 605

LUCIFER Pues si yo empiezo a contar,
sé que en oír mis hazañas
tan potentes y tamañas
te haría desmayar. 610

HUMANIDAD Ya yo sé que son tacañas.³⁸⁰

LUCIFER Yo derribé al primer padre,
con él al linaje humano,
y con triunfo soberano
derribé a Eva, tu madre. 615

HUMANIDAD ¡Grande valentía es esa!
Pues de queso os alabáis,
¿por qué no me declararéis
cual llevastes la cabeza?,³⁸¹
que en eso no me espantáis. 620

Mira, cobarde, gallina,
no más hablar, echa mano
que hoy al linaje humano
Dios inmenso lo encamina,
que venga tu ser profano. 625

LUCIFER Pues yo traigo aquí la espada
de soberbia y de maldad.

³⁷⁸ Tras la indicación del comienzo de la cuarta jornada, aparecen las figuras que intervienen en ella como si de un comienzo de comedia se tratase.

³⁷⁹ *gallofazo*. Holgazán.

³⁸⁰ *tacañas*. Miserables, mezquinas (*DRAE*).

³⁸¹ *cabeza*. Así en el manuscrito. Es uno de los casos de seseo que aparecen.

HUMANIDAD	Yo traigo la de humildad, que esperanza me la ha dado, que es fuerte y de más bondad.	630
	Mira, traidor furibundo, no pienses con tu denuedo venir a ponerme miedo, que a ti ni a la carne y mundo ya no os tengo en este dedo.	635
LUCIFER	Pues guárdate, si puedes.	
HUMANIDAD	Lucifer, callar y obrar.	
LUCIFER	No te podrás amparar, dime si rendirte quieres, si no aquí has de acabar,	640
	y mi espada de pujanza te ha[rá] ³⁸² aquí fenecer.	
HUMANIDAD	La mía es de una mujer la cual se llama esperanza que t[e] ha de hacer temer.	645
LUCIFER	No temo de esa manera, pero pide a la primera cuál le fue con la manzana.	
HUMANIDAD	Pregúntalo tú a santa Ana, que te irá con su crudeza.	650
LUCIFER	Ay, que con la que has nombrado me has rompido las entrañas.	
HUMANIDAD	¡Oh, qué flacas son tus mañas!, ya te veo desmayado.	
	Lucifer, muy mal te apañas.	655
LUCIFER	Si de aquí salgo vencido, de otras salí vencedor.	
HUMANIDAD	Deja las armas, traidor. ¡Oh, hidiputa, cómo ha huído! Cercado va de temor.	660

Exclamación

¡Oh, bendito y alabado
seas, mi Señor inmenso,
pues con tu potencia venzo³⁸³
al traidor Luzbel malvado

³⁸² ha[rá] aquí fenecer. Enmendamos para completar el octosílabo.

³⁸³ venzo. Así en el manuscrito. Caso de seseo.

fuertemente y por extenso! 665
¡Oh, santo escudo de fe!
¡Oh, esperanza, espada mía,
que mi miedo en osadía
se me ha vuelto cual se ve
contra la infernal falsía! 670

Entran ángeles cantando con una corona en la mano diciendo lo siguiente

[ÁNGELES] Que te guarde Dios, humano,
y te bendiga el Señor,
pues saliste vencedor,
toma trunfo³⁸⁴ soberano
y corona de valor. 675

*FIN*³⁸⁵

Soneto que envió don Hernando de Acuña, conde de Buendía, al Rey cuando la armada
del señor don Juan

Ya se acerca, señor, o es ya llegada
la edad gloriosa en que promete el cielo
una grey y un pastor solo en el suelo,
por suerte a nuestro tiempo reservada.
Y un tan alto principio en tal jornada
nos muestra el fin de vuestro santo celo,
y anuncia al mundo para más consuelo
un monarca, un imperio y una espada.
Ya el orbe de la tierra siente en parte
y espera en todo vuestra monarquía,
conquistada por vos en justa guerra,
que, a quien ha dado Cristo su estandarte,
dará el segundo y más dichoso día
en que, vencido el mar, venza la tierra.

³⁸⁴ *trunfó*. Forma documentada en CORDE, bastante habitual en el manuscrito.

³⁸⁵ En el folio que sigue (fol. 107r) figura un soneto escrito por el mismo amanuense. Temáticamente este poema resulta más afín a *La envidia...* por la analogía bélica que construye, y claramente no pertenece a la comedia que sigue, pues en esta se aprecia la mano de otro copista. Se trata del soneto de Hernando de Acuña titulado «A nuestro señor, Carlos I», que con respecto a la edición consultada (Díaz Larios, 1982: 328-29) presenta mínimas variaciones.

COMEDIA DE LA VIDA Y MUERTE Y MILAGROS DE SAN ANTONIO DE PADUA

FIGURAS SIGUIENTES

DOS FRAILES DE LA ORDEN DE LOS MENORES	UN CORONISTA
DOS SANTOS MÁRTIRES DE BULTO	SAN FRANCISCO
EL GUARDIÁN DE LOS MENORES	OTRO FRAILE
SAN ANTONIO	CUATRO SALTEADORES
DOS FRAILES DE LA ORDEN DE SAN FRANCISCO	NUESTRA SEÑORA
PUBLIO, ciudadano	FRAY RUGERO
FABIO, ciudadano	SU COMPAÑERO FRAILE
MUNDO	CRISTO EN FIGURA DE NIÑO
CARNE	DOS CIUDADANOS DE LISBOA
DIABLO	DOS GUARDAS
UN ALGUACIL	BULLONES, padre de san Antonio
UN MUERTO	UN VERDUGO
TIRSO, pastor	UN ESCRIBANO
CUATRO LABRADORES	TRES SEGADORES
CUATRO CAVADORES	UN ÁNGEL
FRAY LUCAS	CUATRO CIUDADANOS CON SUS HACHAS

PRIMERA JORNADA

Salen dos FRAILES de la orden de los menores

FRAILE 1°	La hora primera nos toca de velar en todos los santos de aquestos mártires santos, y la ocupación no es poca.	1
FRAILE 2°	Pues aquí estamos de guardia, ¿qué se ha de hacer? Harelo.	5
FRAILE 1°	Que se corra aquese velo y hacer que esa cera arda.	

Corre el velo y vese los santos de la misma orden

FRAILE 2°	Padre ya se corrió el velo y no hay para encender vela.	10
FRAILE 1°	Pues hagamos nuestra vela	

de rodillas por el suelo,
y empecemos ambos juntos
según es costumbre a orar.
FRAILE 2º Que se tiene de rezar 15
el oficio de difuntos.

Pónganse de rodillas, y sale el GUARDIÁN de los menores y san ANTONIO

SAN ANTONIO Aquí se corta la hebra,
padre, de nuestro camino,
pues de este lugar divino
hoy la fiesta se celebra. 20
GUARDIÁN Hinquémonos de rodillas
y hagamos nuestra oración.
SAN ANTONIO Señor, ¡cuán grandes son...

Corren el velo

GUARDIÁN ...vuestras grandes maravillas!
Padre, ¡ay pecho, qué renueva 25
ver estos siervos de Cristo!
SAN ANTONIO Admíramelo, que he visto
que para mí es cosa nueva;
que la vez primera es esta,
que esto por mí nunca pasa, 30
que después que en esta casa
vivo no he visto tal fiesta.
¿Sabéis, padre guardián,
dónde le dieron muerte,
u quién se la dio tan fuerte? 35
GUARDIÁN Apresto, padre, os lo dirán.
Bien sé, padre fray Hernando,³⁸⁶
todo lo que preguntáis
y, pues de hoy lo gustáis,
gustaré de illo contando.³⁸⁷ 40
Estos santos que habéis visto
buscando, siendo menores,
cómo ser de los mayores
entre los siervos de Cristo,

³⁸⁶ *Hernando*. Así en el manuscrito. El auténtico nombre de san Antonio de Padua era Fernando y fue en el monasterio de Santa Clara, en Coimbra, donde lo cambio por el de Antonio (Réau 1997: 124). Es el único caso en que se nombra al santo de este modo, pues en las posteriores ocurrencias se le denomina Fernando.

³⁸⁷ *contando*. En el manuscrito *gustando*, por error. Enmendamos.

	luego que esto propusieron	45
	su intento pedricar fue	
	a los infieles la fe,	
	y ansina a Marruecos fueron,	
	y allí la fe pedricaron	
	volviendo a muchos cristianos.	50
	Mas los moros inhumanos	
	los pasos les acertaron.	
	Sus almas fueron del mundo.	
	Los cuerpos trujo un cristiano,	
	don Juan, el infante hermano	55
	del rey don Sancho, el segundo, ³⁸⁸	
	y aquí, en Coimbra, se les dio	
	de aqueste santo convento	
	de Santa Cruz para asiento,	
	y esta fiesta instituyó;	60
	y por ser de nuestra orden	
	ordenó que hoy nos juntemos	
	porque juntos celebremos	
	esta fiesta.	
SAN ANTONIO	Cierto. Buen orden.	
	Voy, padre, considerando	65
	lo que contáis, y me elevo	
	en ver que siendo tan nuevo	
	sea tan firme vuestro bando.	
	¿Pero un mal a un fruto	
	le admira en ver que lleva	70
	vuestra orden, siendo nueva,	
	hoy en la Iglesia tal fruto?	
GUARDIÁN	Padre Fernando, en verdad	
	que es nueva, pero su asiento	
	es firmeza, que es cimiento	75
	en que estriba la maldad	
	cuando no estriba en un vicio	
	sino en virtud, que es tan santa,	
	fácilmente se levanta	
	un sacrosanto edificio.	80
	Y cuanto más un cimiento	
	está debajo del suelo,	

³⁸⁸ Se refiere a Sancho I, segundo rey de Portugal tras el reinado de Alfonso Henríquez. Nació en 1154 en Coimbra. Al tomar posesión de la corona rechazó los ataques de los alhomades y se apoderó del territorio de los Algarbes, auxiliado por un nutrido ejército de cruzados (*E. Univ*). Conflicto al que hace referencia el personaje.

	tanto más cobra en su vuelo una torre por el viento.	
	Porque irá más que algunas, ¿no ha de volar nuestra caza do no está humildad escasa y estos santos son columnas?	85
	Gracias deben ofreceros, supremo Dios, cielo y tierra, pues os servís en la guerra de tan buenos caballeros.	90
	Dichosos, vosotros santos, que hallaros mereciste[i]s donde por Dios padeciste[i]s tales tormentos y tantos.	95
SAN ANTONIO	Dejemos, padre, por Dios si gustáis este lugar, porque tengo que tratar dentro en mi celda con vos.	100

Híncanse [de] rodillas y levántase, y dice san ANTONIO

SAN ANTONIO	Agora podemos ir.
GUARDIÁN	Pues vamos, padre, a mi celda. [...] [...].

Vanse y salen dos FRAILES de la orden de san Francisco

FRAILE 1°	¡Oh, carísimo! Deo gracias.	105
FRAILE 2°	Por siempre ese nombre se alabe. Esta cortina no se abre.	
FRAILE 1°	A Dios sean dadas las gracias.	
FRAILE 2°	Pues ya nosotros nos vamos. A Dios, amados varones, y mirá que en las lecciones todos juntos nos veamos.	110

Hincase de rodillas y levántase, y salen PUBLIO y FABIO

PUBLIO	Ya llegamos, amigo Fabio, al sitio donde en honor de aquestos santos mártires esta solemne fiesta se celebra.	115
FABIO	Ya veo, amigo Publio, el puesto	

donde estos santos [mártires]³⁸⁹ tienen,
 que de sí este claro ha dado muestra
 la grande suavidad que de ellos sale.
 PUBLIO Son muchos, caro Fabio, los licores, 120
 con que ungidos los tienen estos padres.
 Después de ser nuestro Señor servido,
 de usar con ellos un tan gran milagro
 que en un ser de contino los conserva,
 no los podemos ver si no pedimos 125
 a estos padres que corran este velo.
 Padre, de caridad se nos conceda.
 FRAILE 2° Lo que pedís, señores, cierto es cosa fácil.
 Veislos aquí del todo descubiertos.

Discubren los santos y suena música, y híncase de rodillas y cierran el velo en acabando la música

FABIO Lugar que conserva parte acá en el suelo 130
 merece que sea dino de tal gloria.
 PUBLIO ¡Oh, suelo que de sello deja cierto
 y comienza a ser cielo acá en la tierra!
 FABIO ¡Oh, caballeros fuertes de la Iglesia,
 mártires defensores de fe santa! 135
 PUBLIO ¡Oh, sangre santa, ministros de estos dueños
 y de los fieros bárbaros trofeo!,
 bien se puede llamar noble converso,
 dichoso pues encierras en tu seno
 el triunfo de estos cuerpos cuyas almas 140
 la celeste región tienen por patria,
 donde el tribunal de [nuestra]³⁹⁰ ripública
 vasallos firmes son del trino y uno.

Vanse y sale el GUARDIÁN y san ANTONIO y un FRAILE reglar³⁹¹

GUARDIÁN Ya, Antonio, estaréis contento,
 que se ha visto al fin qué hicistes³⁹² 145
 y los extraños vencistes
 que quiso aqueste convento.
 Por ruegos se os dio muy poco,

³⁸⁹ *mártires*. Enmienda necesaria para ajustar el endecasílabo.

³⁹⁰ *nuestra*. Palabra de difícil lectura. Proponemos *nuestra* como posible enmienda.

³⁹¹ *reglar*. Perteneciente a un orden o comunidad religiosa (*Aut*). En este caso, un monje franciscano.

³⁹² En el manuscrito *quisistes* (qui [hi]sistes). Interpretamos, por tanto, un caso de seseo.

	los del prior no valieron, ni los de amigos pudieron haceros torcer un poco.	150
	Y es tanto el premio mayor que vuestro mérito alcanza, cuanto tiene la mudanza más de mayor a menor.	155
	Orden tenéis, que con ser ornada sois el perlado, pero mudando de estado se muda del proceder.	
SAN ANTONIO	Hizoos tal perlado Dios que lo mayor que yo tengo es ver que a ser menor vengo a donde el mayor sois vos, pero juntamente he sido por vivir entre la gente sin que sea de pariente ni de nadie conocido.	160 165
	Y evidente testimonio fue de quererme mudar, trocar mi nombre y quedar el de Fernando en Antonio.	170
REGLAR	Al fin, Antonio, te vas, al fin nos dejas sin ti. Bien puedes creer de mí que nadie lo siente más.	175
	Quedo triste y afligido que un buen amigo en ti pierdo, y también cuando me acuerdo que mi orden te ha perdido; mas, Antonio, que despojas de tu santidad la mía, renuevo en grande alegría en que tan buena la escojas, porque tu fervor es tanto que entiendo, humilde varón, que según tu corazón en ella has de ser un santo.	180 185
SAN ANTONIO	Dios quede, padre, contigo y mira qué me encomiendes. Pero engañaste si entiendes que pierdes en mí un amigo,	190

y mal se olvidarán dos
 que amigos han sido tanto,
 y si acaso fuere santo
 darele gracias a Dios. 195
 GUARDIÁN Todo en este mundo pasa
 y la fiesta de hoy pasó.
 Bien será, pues se acabó,
 volvernos a nuestra casa.
 Hallaréis la casa chica, 200
 padre Antonio, tosca y pobre,
 mas solo con que yo os cobre
 se puede tener por rica.

Híncanse de rodillas delante de los santos y dice san ANTONIO

SAN ANTONIO Santos a quien sigo en pago
 rogad por mí a Jesucristo, 205
 pues fue causa haberos visto
 de aqueste trueque que hago;
 y porque he³⁹³ con pecho fuerte
 movido de vuestro ejemplo,
 yo, mártires, me contemplo 210
 padeciendo cruda muerte.
 Padre carísimo, a Dios,
 que voy a mi casa nueva.
 REGLAR Aquel que inspirado os lleva,
 Antonio, vaya con vos. 215

Vanse todos y salen MUNDO y CARNE y DEMONIO

DEMONIO No me puedo llamar rey de tiniebla,
 pues no veo un buen suceso por mi bien en todo.
 ¿Cómo Dios las altas sillas puebla
 de vana gente que hoy nació de lodo?
 ¿Qué es esto? Mundo y Carne, tanta mella 220
 viene a nuestros sentidos que no hay modo
 con que vencer a Antonio siendo un hombre.
 ¡Y cómo no le espanta oír mi nombre!
 Si ser suele en las causas conocidas
 como se sabe ya por los efetos, 225
 mas pueden ser mis fuerzas entendidas

³⁹³ *he.* En el manuscrito *el.* Enmendamos para procurar sentido al verso.

	ni las fuerzas están do nos tan quietos. Ahora es tiempo de mostrarte tendidas nuestras banderas, no han de estar secretos, no ha de decirse que triunfó en el mundo un hombre de Demonio, Carne y Mundo.	230
MUNDO	¿Cómo quieres, señor, que no me asombre ver que publicas contra un hombre guerra si soy yo el Mundo y es Antonio un hombre? De razón en mis límites se encierra porque alcance del Mundo y no se asombre, siendo por ser señor de la ancha tierra a dártelo en tus manos me prefiero o sea lo que fuere blando y fiero; y no quiero negar que el fundamento que en la santidad tiene no es profundo, mas yo le estorbaré tan vano intento o no me llamaré en la tierra el Mundo. Lo primero por darte este contento y por ser injusticia lo sigundo, y estorbaré que, siendo un hombre Antonio, triunfe de Mundo, Carne y de Demonio.	235 240 245
CARNE	Pierde, príncipe, ¡oh, alto!, ese cuidado, que yo a mi cargo aquesta impresa tomo, y no has de estar tú en ella ocupado, porque el cargo no es de tanto tomo. Y así como lo tengo yo aprobado siempre a estos fácilmente domo, ³⁹⁴ y como soy la Carne al fin soy de ella, y hacérsele ha de mal el ir tras ella.	250 255
	Nunca me suele dar un hombre pena cuando de mí eximirse más procura, que en ser la Carne soy una cadena que enredo al hombre siempre en su locura, donde doy gusto de blandura llena, donde disgusto soy pesada y dura. ¿No es hombre Antonio? Que pues es de carne más triunfa Demonio, Mundo y Carne.	260
DEMONIO	En fin, que lo que aquí yo he prosupuesto estáis de hacello, amigos, bien resueltos. ¿Cómo ocupamos más aqueste puesto?	265
MUNDO	Que ya habíamos de andar en ello envueltos.	

³⁹⁴ *domo*. En el manuscrito *modo*, por error.

CARNE Ya nos puedes hacer el pecho presto,
pues nos habemos ya ido y somos vueltos.
MUNDO Vamos, que para mí no es menos tarde 270
según es el grave fuego que en mí arde.

Éntranse y sale ANTONIO y los FRAILES

FRAILE 1º ¿Qué os parece, Antonio, de la casa?
Poco menos estrecha que en la regla,
debió de parecer grande sin duda
el aspereza con que aquí se vive; 275
y no puede ser menor porque es mucha.

Mas es menester, padre, que se advierta
que siempre los que algo empiezan
les parece que es muy dificultoso.

ANTONIO En eso veo, padre, el gran regalo 280
con que me trata el redentor del mundo,
pues en esos principios donde suelen
siempre ofrecerse mil dificultades,

me ha dado en esto, padre, tanto gusto
[que] cualquier ocasión se me convierta 285
en blandura el rigor y la aspereza,
y las cosas más agrias, más sencillas.

FRAILE 2º Bendito sea Dios que tanta copia
de obras y milagros tenéis hechas,
que si como lo son aquestas horas 290
de rezar oración fueran contadas,

por muchas más que fueran se podrán
gastar y fuera poco darte gracias.

Déntelas hombres, ángeles, Dios mío,
pues que con larga mano tanto haces. 295

Entra un CORONISTA con capacha³⁹⁵ y unas árguenas³⁹⁶ del pan de limosna

CORONISTA Deo gracias, padre.

FRAILE 1º Dénselas por siempre.

CORONISTA Padre soy, según manda obediencia.
El padre guardián ha repartido
los oficios de casa a quien le toca,
a vos os toca, padre, esta capacha 300

³⁹⁵ *capacha*. Esportilla de palma que se usa para llevar cosas pequeñas (*DRAE*).

³⁹⁶ *árguenas*. Alforjas de tela que algunos religiosos llevan para depositar las limosnas (*Aut*).

FRAILE 1º	donde se trae el pan de la limosna. A Dios, padre, que voy por la licencia.	
	<i>Vase el FRAILE con la capacha</i>	
CORONISTA	Padre, a vos os toca también esta árguena para que pidáis limosna.	
	<i>Vase con el árguena[s] el FRAILE y dice el CORONISTA</i>	
CORONISTA	A vos os cabe, padre, la cocina, y yo me voy porque me cabe el coro.	305
	<i>Vase el CORONISTA</i>	
SAN ANTONIO	Bendito seas, Señor, que me trujiste adónde la humildad pueda imitarte.	
	<i>Vase, y sale el GUARDIÁN con una campanilla en la manga</i>	
GUARDIÁN	¡Oh, cuán grande es el fervor con que Antonio ha comenzado en aqueste nuevo estado a ser siervo del Señor!, y ha llegado a ser tanto su fervor en el servir que me hace presumir que ha de ser un grande santo, porque en la santidad la humildad, la mejor pieza, bien para ser santo empieza pues empieza en humildad.	310 315 320
	Y comenzando tan bien será lo que en cualquier pecho, la mitad lleva ya hecho aquel que comienza bien.	
	Gran pastor eres, Francisco, pues aquesta humilde oveja un rico tribuno deja por gozar tu santo aprisco.	325

Suena música y aparece SAN FRANCISCO e híncase de rodillas el GUARDIÁN

SAN FRANCISCO Siervo de Dios, dé lugar
donde su presencia asista. 330
Por orden de Jesucristo
vengo contigo a hablar.
Haz que Antonio deje al punto
el bajo oficio que tiene
ahora, porque conviene 335
que tenga otro de más punto;
mándale, padre, que luego
de la predicación use.
Aunque con ruego se excuse,
no sea admitido su ruego, 340
que siendo predicador
si en el oficio que deja
se muestra en aprisco oveja,
él será de otro pastor.

Desaparece SAN FRANCISCO, y suena la música y dice el GUARDIÁN

GUARDIÁN Tu honor, Señor, se alabe 345
y se le dé honor y gloria,
pues quieres tener memoria
de aquel que seguirte sabe.

Toca la campanilla y sale el CORONISTA

GUARDIÁN Antonio, amigo, ¿qué hace?
CORONISTA La cocina le cupo hoy. 350
GUARDIÁN Tráelo luego donde estoy.

Vase el CORONISTA por ANTONIO

Mucho Dios se satisface
cuán fácil es de probar
lo que es de Dios estimado,
pues ha tenido cuidado 355
de Antonio en particular.
Bienaventurado vos,
¡oh, Antonio!, pues sois dino
de tener lugar divino
entre los siervos de Dios. 360

Entra san ANTONIO como estaba en la cocina

GUARDIÁN	Padre, ¿qué era tu ejercicio?	
SAN ANTONIO	Cortar, padre, aquestas hierbas.	
GUARDIÁN	Déjalas que te reservas ya para mayor oficio.	
	Oficio más importante	365
	seguirás con gran fervor.	
	Antonio, pedricador	
	has de ser de aquí adelante.	
SAN ANTONIO	Padre, no me encargues eso,	
	encárguese a quien le toca,	370
	que para fuerza tan poca	
	es para mí grande peso,	
	y no tengo de ello uso,	
	hartos hay en el convento	
	en quien Dios puso el talento	375
	y letras que en mí no puso.	
GUARDIÁN	Antonio, tú has de hacello.	
	¿De qué sirve ir contra aquesto?,	
	porque esto está dispuesto	
	por quien pudo disponello.	380
SAN ANTONIO	Por caridad, si se puede,	
	padre, que de aquesta carga	
	pesada que se me encarga	
	por ti reservada quede,	
	porque quien ha de enseñar	385
	requiere espíritu y ciencia.	
GUARDIÁN	So pena de inobediencia,	
	Antonio, has de pedricar.	
	Ten ese tener en poco	
	si por el miedo no osas,	390
	principio quieren las cosas	
	y empezarlas poco a poco.	
SAN ANTONIO	Yo, padre, me voy y gusto	
	pues tú lo mandas de hacello,	
	y pues que gustas tú de ello	395
	debes de saber que es justo.	
	Suplícote, Dios inmenso,	
	que en esto me des ayuda,	
	porque con ellos me acuda	
	la buena intención que pienso.	400

Vase SAN ANTONIO, dice el GUARDIÁN

GUARDIÁN ¡Oh, venturoso varón!,
qué sagaz, qué diligente,
qué modesto, qué obediente
qué humilde de corazón,
 al fin, santo, que de vos 405
tenéis tan poco conceto
bien recelaba en efeto
cual temeroso de Dios.

Tocan dentro una campana

 A horas parece llaman,
en ellas quiero hallarme hoy. 410
Gracias, sumo Dios, te doy
que amas a los que te aman.

JORNADA SEGUNDA

*Sale san ANTONIO con otro FRAILE, y con capas y sombreros, y
cuatro SALTEADORES*

SALTEADOR 1º A él digo, el capilludo,
el que nuestro placer quita.
SALTEADOR 2º No le des, demosle grita 415
o dejémoslo desnudo.
SALTEADOR 3º Poco se puede medrar
desnudándole el picote.³⁹⁷
SALTEADOR 2º ¿Qué nos quiere este frailote?
SALTEADOR 4º Querrá a osadas pedricar. 420
 Lindo y procito³⁹⁸ es a fe,
no finge galanamente.
SAN ANTONIO Oí, amigos, solamente
dos palabras de la fe.
SALTEADOR 2º Yo estaba de eso olvidado, 425
esto es lo que ahora pienso.
SAN ANTONIO Recoge, Señor inmenso,
este perdido ganado.

³⁹⁷ *picote*. Tela áspera y basta que se fabrica con pelos de cabra (*Aut*).

³⁹⁸ *procito*. En el manuscrito *procita*, por error. *Precito*. Réprobo (*Aut*). Uso irónico.

Pónese en oración y dice el compañero

COMPAÑERO	Mal le tratáis de palabra, amigos, haced aquesto, ¿por qué no os habéis dispuesto a escuchalle una palabra? Yo os ruego, pues de esto es causa, el no habelle dado oído le oyaís una vez y, oído, veréis cuánto bien os causa.	430 435
SALTEADOR 2º	¿Que él da en aqueso también? ¡Oh, qué galano señor!, no tiene el pedricador talle de hacello muy bien. Amigo, no es de ladrones de fama que aquel lugar, que es la guarda del robar, se ocupe en oír sermones.	440 445
COMPAÑERO	Su fuerza, cierto, no es mucha, que cosa muerta parece, que luego no se enternece el alma de quien la escucha, y así muy de corazón os pido que le escuchéis que solo en que comencéis está vuestra salvación.	445 450
SALTEADOR 1º	En eso no hay que mover antes nos causará risa.	
SALTEADOR 2º	Si su remenencia ³⁹⁹ que cumpla no se ha de hacer...	455
SALTEADOR 3º	Negocio es de poca burla escuchalle, pero vaya ⁴⁰⁰ y así es bien para que haya más ocasión de hacer burla.	460
COMPAÑERO	Padre, ya dan licencia. Súbete por esa peña y quien es Dios les enseña.	
SAN ANTONIO	Él me enseñe a mí aún, señor.	

³⁹⁹Probable deformación lingüística caracterizadora del personaje del salteador consistente en la yuxtaposición de ‘reverencia’ y ‘eminencia’ con finalidad cómica.

⁴⁰⁰vaya. En el manuscrito *haya*, por probable error del copista, puesto que en el verso siguiente acaba con esa palabra. Enmendamos.

Súbese a pedricar en una peña

En esta ciudad del suelo, 465
amigos, si bien se mira,
al fin bueno que se inspira
es para gozar del cielo,
conviéneos, amigos, pues
que se funde buen cimiento 470
y que haya conocimiento
de quién sois y quién Dios es.
Dios es fuente de virtud,
de cielo y tierra criador,
su criatura el criador 475
y abismo de ingritud.
Dios tiene fuerzas inmensas
con que librarnos entiende
pues, ¿cómo a aquel que os defiende
le hacéis tantas ofensas? 480
Si acaso vuelven ufanos
las fuerzas en que estribáis
bien es que reconozcáis
que son obras de sus manos;
si algo vale la criatura 485
en respeto de amador
que nada tiene mejor
que ser hecho a su figura.

En este paso oyen truenos y relámpagos, y llueve y no se han de mojar los salteadores, y caen tres o dos rayos por su invención

SALTEADOR 2º ¿Qué es aquesto? ¡Qué grande agua
que quiere caer! Huygamos, 490
amigos, que si aquí estamos
nos hemos de hacer agua.
SALTEADOR 4º Padre, ya hemos gustado
de oír tu sermón divino,
pero es grande el torbellino 495
que nos viene amenazando.
SAN ANTONIO No perdáis, amigos caros,
un punto, por caridad,
que de aquesta tempestad
libres me preferí a daros. 500
SALTEADOR 2º ¿Cómo puede ser aquesto

SAN ANTONIO viniéndose abajo el cielo?
Haciendo lo que hacer suelo
cuando pido algo [de] peso.

Híncase de rodillas y sale tempestad

SALTEADOR 1° ¿No es milagro o somos brutos? 505
 ¿U son aquestos ensayos
 tener enjutos los sayos
 y los sombreros enjutos?
 ¿Tal milagro no se nota?
SALTEADOR 2° Basta que no me he mojado. 510
SALTEADOR 3° A mí nada me ha tocado.
SALTEADOR 4° A mí no me ha dado gota.
SALTEADOR 1° Varón, sin duda eres santo.
SALTEADOR 2° Sin duda alguna lo es.
SALTEADOR 3° Danos, padre, aquesos pies. 515
SAN ANTONIO No merezco, amigos, tanto.
 No perdáis tiempo, atención.
SALTEADOR 2° No vuelvas, santo varón,
 que no hay tiempo que perder
 y bien se te deja ver 520
 en esa santa opinión,
 que si convertirnos quieres
 esta solo que ahora has hecho
 nos hizo tanto provecho
 como lo que nos dijeres. 525
 No sea por ti movida
 mas tu lengua, que aunque calle,
 solo tu aspeto y tu talle
 reprehende nuestra vida,
 llévanos de este lugar 530
 y en confesarnos se gaste,
 y lo pedricado baste,
 que harto estás de pedricar.
SAN ANTONIO Gracias, sumo Dios, te doy.
 Vamos, extraño contento, 535
 que aquí cerca está un convento
 de mis frailes donde voy.

Vanse y sale MUNDO y CARNE

MUNDO Que sea el mundo mi nombre

	cosa en que se cifra todo, y me venza de este modo por sí solo un solo hombre...	540
	Si soy yo lo que es el mundo y el mundo es lo que yo soy, de un hombre rendido soy a pesar de todo el mundo...	545
	No me venza mi desvelo el vivir tan libertado, que soy de esto tanpreciado y a otros despreciar suelo.	
	Quítame, Antonio, mi estilo, que si es despreciar mi honor, desprecia al que es amator hiriéndome por mi filo.	550
CARNE	Trátame, Mundo, de suerte que hoy a esperalle no puedo, y aunque le nuestro denuedo, soy Carne cuando más fuerte.	555
	Como es santidad su fin castígame por ser santo, y como el castigo es tanto siento como Carne al fin.	560
	Es amigo tan cruel que el mayor tiempo del año porque no le haga daño sin mí vive y yo sin él, y así como soy la Carne sin mí se viene a hallarse, y sin mí se puede darse ser hombre y serlo sin carne.	565
MUNDO	Ya no teme mi poder y en dalle guerra me fundo, y muestra con él el Mundo todo cuanto puede haber.	570
CARNE	Yo tampoco puedo, Mundo, dejar de hacer otro tanto que quien ha de sufrir tanto le vendrá a perder el Mundo.	575
MUNDO	Pues agora hay ocasión que este jardín que aquí ves sale de su celda y es el lugar de su oración.	580

CARNE Yo conozco ese jardín,
que ya ha sido estancia mía.
MUNDO Lleguemos que algún día
tendrá nuestra historia fin. 585

Sale SAN ANTONIO al jardín

SAN ANTONIO ¡Oh, deleitoso jardín,
de cuántos modos recreas!
Pero bien basta que seas
hechura de Dios al fin. 590
Gracias se den al Señor
que te compuso tan vario,
que en ti hay siempre de ordinario
suave gracia de olor.

No hay color que no te vista,
y así si ningún color falta 595
que tu verdura no esmalta
para recrear la vista.

Pues para lo que es oído
yo no entiendo que haya ave 600
de canto claro y suave
que en ti no tenga sonidos.

MUNDO Oler, ver, ni oír, ¿qué es,
cuando a quitar no llegares,
si en vanidad de manjares
no estima el mundo esos tres? 605

CARNE Muy fuera de razón anda
quien el quinto no toca,⁴⁰¹
que más bien que quedo toca
el cuerpo en la cama blanda.

ANTONIO Gusto os da el ver y oler, 610
mal parece que se os agua
cuerpo con el pan y agua
que a veces soléis comer.

¿Cómo os regaláis tanto?
¿Tanto vuestro dueño os ama 615
que se os hace dura la cama
la de un corcho con un canto?

MUNDO Quien es quien tan mal se siente
de este mundo que se alegra

⁴⁰¹ La Carne se está refiriendo al sentido del tacto.

	con una ceniza negra	620
	y con agua solamente.	
CARNE	Ni que hombre hay que dicierna bueno de malo que toque una cama de alcornoque pudiéndola tener tierna.	625
ANTONIO	No basta el atrevimiento primero, sino el segundo, cuerpo, ¿aún vivís en el mundo? Carne, ¿tenéis sentimiento? ¿No sabéis ya que soy fuerte? ¿Cómo pretendéis vencerme? ¿Osaste acometerme? Pues yo riño de esta suerte.	630

Descuelga una diciplina de un árbol y azótase y dice el MUNDO

MUNDO	Que pues que más me avergüence. Me rindió, aunque acometí.	635
CARNE	No vale el oficio aquí, que quien acomete vence.	
SAN ANTONIO	Aquí veréis como es malo, torpe Carne, regalaros que en haciéndolo he de daros solamente este regalo.	640
MUNDO	¡Oh, muy eterna vergüenza, que un hombre se venza así!	
CARNE	¡Ay, flaca carne, ay de ti, que un hombre ansina se venza!	645
SAN ANTONIO	Cuerpo, cansado quedáis, y es bien así, pues yo quedo ya descansado y sin miedo de que no os atreváis más. Dé temor este ejercicio, y quitaos, que la quietud cuán buena es cuando hay virtud como mala cuando hay vicio.	650

Échase a dormir en un corcho y un canto por cabecera

MUNDO	Que aun lo que es el descansar le busca con que le afete.	655
CARNE	Él no sabe qué es deleite	

Mundo, esto es acabar.

Entra el DEMONIO

DEMONIO	Pues, Mundo y Carne, ¿qué hacéis? ¿Cómo os va, amigos de guerra? ¿Está ya Antonio por tierra? ¿Cómo no me respondéis?	660
CARNE	Señor, es muy fuerte Antonio y déjase mal vencer.	
DEMONIO	Viles, ¿osáis parecer donde más os vea el Demonio? Lo que no hicistes dos ahí, infames, con ser uno.	665
MUNDO	Pues señor...	
DEMONIO	No ose ninguno a replicarme.	
CARNE	Vamos.	

Vanse MUNDO y CARNE y queda el DEMONIO

DEMONIO	Que a mi pesar traiga el suelo este sobre sus espaldas, que me usurpe tantas almas por su intercisión el cielo. Durmiendo está en su jardín, ¿no reposo yo y reposas? Aquí he de acabar con cosas, dar quiero a mi historia fin, pues si hay tan buena ocasión que hay más de ahogalle el cuello, quiero en efeto ponello no impida la dilación.	670 675 680
SAN ANTONIO	Padece muerte, traidor, sin que puedas resistilla. Virgen pura sin mancilla dadme aquí vuestro valor.	685

Aparécese NUESTRA SEÑORA

NUESTRA SEÑORA	Fiero, deja ese lugar que en él no tienes poder.	
DEMONIO	Tú, Virgen, habías de ser	

la que me habéis de estorbar.

Vase el DEMONIO

NUESTRA SEÑORA	Pues que me sirves, Antonio, te socorrí, y persevera que quien sigue mi bandera siguro está del Demonio.	690
----------------	---	-----

Desaparece NUESTRA SEÑORA

SAN ANTONIO	Gracias, mi Señora, os doy pues tanto os debo que luego que oístis mi tosco ruego de él me defendistis ⁴⁰² hoy. Ya he gastado en recreación parte del día y es bien irlo a dar parte también a la sagrada elección.	695 700
-------------	---	--------------------------------

Vase san ANTONIO en entrando fray RUGERO y otro FRAILE

FRAY RUGERO	Encendido en mi pecho este deseo de saber de este santo por extenso, de oír la fama con lo que así toma de sus milagros, religión y ayunos. Era de suerte que en el largo tiempo que residíamos por la provincia, ⁴⁰³ en nombrando a Francisco vuestro padre luego del padre Antonio se acordaba igualando las casas y milagros.	705 710
FRAYLE	Menos dice, padre, que hay quien diga, y pocos como yo sabiendo aquesto que ha muchos años que vivimos juntos. Sin faltar dicen esto y otras cosas de donde dice ser tan buen testigo de la grande aspereza con que vive causa de sus efetos milagrosos.	715
FRAY RUGERO	Suplico, padre, me contéis algunos de los milagros que este santo ha hecho	

⁴⁰² Las formas verbales terminadas en –istis como *oistis* o *defendistis* eran habituales en la lengua de la época y se encuentran ampliamente documentadas en el *CORDE*.

⁴⁰³ *provincia*. En el manuscrito *providencia*, por error.

	que en ellos sinificáis que son tan grandes,	720
	y vuestra relación ha de ser cierta.	
FRAILE	Yo gusto de ello y quieroos contar esto de caridad, de admiración, de ejemplo, que aún no ha muchos años fue presente, que con dañado pecho el sacramento	725
	de la santa Cuarestía, ⁴⁰⁴ no aprobada aquí, en volver a tiempo pretendía en entrañas de amor el padre Antonio. Después que muchos años se cansaron, proponiendo argumentos con prudencia	730
	al fin la prueba resultó a un milagro, siguiendo a aquellos que en el tiempo antiguo no creían sino era por señales. Lo que el hereje pidió fue aquesto: que una mula de carga que era suya	735
	quitándole tres días la comida a[1] cuarto la sacasen a una plaza, y a una parte puesta la comida, y de la otra Antonio con el sacramento, y que si le adorase y no comiese	740
	él desde allí se daba por vencido. Acetó este partido el padre Antonio, en la bondad divina confiado. Al fin tres días no comió la mula, y al cuarto, estando todo el pueblo puesto,	745
	le muestran la comida allí delante, y olvidando su intento, aunque hambriento adoró el sacramento de rudillas. Viendo lo que Antonio con Dios vale, así cobró el alma del hereje.	750
FRAY RUGERO	Extraño caso y méritos extraños lo del varón y lo que con Dios vale.	
FRAILE	No es este solo, que otros muchos tiene, que os contaré teniendo más espacio, que me conviene recogerme agora	755
	porque tengo un negocio en que ocuparme.	
FRAY RUGERO	Vamos, que ya del todo enciende un fuego espíritu[a] que ya me abrasa y no he de dar paso hasta seguille imitándole en todo muy de veras.	760

⁴⁰⁴ *Cuarestía*. No encontramos documentada esta forma. A todas luces es apócope de Eucaristía.

Vanse y sale san ANTONIO con unas horas⁴⁰⁵ en la mano rezando

SAN ANTONIO Ya tengo contemplación,
ya me ocupo en leer un libro
porque ocupado me libro
de una mayor tentación,
 ahora me falta orar, 765
y ahora me falta hacello,
pues que me convida a ello
la quietud de este lugar.

Híncase de rodillas y asómase fray RUGERO a una ventana

FRAY RUGERO No haréis que no os aceche,
Antonio. Iba ya tras vos, 770
y hágame, padre de Dios,
tal que de ello me aproveche.
 Metido está en oración, [Aparte]
con qué devoción la hace.
No en vano le satisface 775
tanto a Dios este varón.

Suena música y aparécesele CRISTO como niño a SAN ANTONIO

CRISTO ¿Qué haces, Antonio amado?
SAN ANTONIO Aquí estoy gastando el tiempo,
Señor, en el pasatiempo
que suelo estar ocupado. 780
CRISTO Yo te vengo a visitar,
caro Antonio, como suelo.
SAN ANTONIO Los pies que este suelo en cielo
convierten quiero besar.
 ¿Cómo me venís a ver 785
siendo niño tan pequeño?
CRISTO No sin misterio te enseño
cifrado aquí mi poder.
 Por ser tanta sencillez,
varón, la que en ti se encierra, 790
quiero estar así en la tierra
en estado de niñez.

⁴⁰⁵ horas. Libro de oraciones.

FRAY RUGERO	¿Qué es aquesto? ¿Estoy en mí? ¿Soy acaso el que esto veo? Si soy yo cierto no creo creer lo que pasa aquí.	795
SAN ANTONIO	Para que os pueda entender bien, Dios, como niño estáis, y si mayor os mostráis no os podré comprender. Niño, subíos en mis brazos, que cosa de niño es.	800
FRAY RUGERO	Dichoso tú que te ves con el niño Dios en brazos.	
SAN ANTONIO	Veros niño me convida a trataros como a niño. ¿Y cómo en mis brazos ciño aquello que es sin medida? Mas, ¿dónde os pongo?, ¿qué he hecho? A mucho, Señor, me atrevo.	805 810
CRISTO	No es aquesto, Antonio, nuevo que siempre estoy en tu pecho. ⁴⁰⁶ Santo varón, quiérome ir, quédate en paz y en amor, y no pierdas el fervor con que me sueles servir.	815
<i>Échale la bendición y vase</i>		
FRAY RUGERO	¿Cómo aquí más me detengo habiendo lo que yo he visto?	
SAN ANTONIO	Mucha es, ¡oh, sumo Cristo!, la obligación que yo os tengo, dadme fuerzas, Señor vos, como serviros lo pueda que el hombre obligado queda y el que obliga solo es Dios. Pero ¿qué hago?, que es tarde y he de ir a pedricar hoy. A pedir licencia voy luego, que no es bien que aguarde.	820 825

⁴⁰⁶ La acción teatral acompañada con la metáfora religiosa: Dios está en el pecho del cristiano, y Antonio lo lleva literalmente junto a él.

Éntrase SAN ANTONIO y sale fray RUGERO

FRAY RUGERO Venturoso Antonio vos,
y horas bien aventuradas 830
las vuestras, pues son gastadas,
en diálogos con Dios.
 En extremo de ello gustas,
pues siendo dios y hombre vos,
se cifra uno él que es Dios 835
y con un nombre se ajusta.
 Como tal le busco, pues,
pero aquí viene a oración.
Quiero, dichoso varón,
besar tus benditos pies. 840

Sale SAN ANTONIO y fray RUGERO le va a besar los pies

SAN ANTONIO ¿Cómo en esto os habéis puesto?
Padre, alzad, por caridad,
que es muy grande novedad
que se haga conmigo aquí esto.
FRAY RUGERO No lo hará quien no os ha visto 845
como yo no ha mucho os vi,
padre Antonio, desde allí
tener coloquio con Cristo.
 Yo que sé lo que debéis.
Hago, padre, lo que debo. 850
SAN ANTONIO Yo os ruego, padre, de nuevo
que del suelo os levantéis,
 y pues Dios quiso que fuera
a vos esto descubierto,
suplicoos que esté encubierto 855
hasta después que yo muera,
 que no quiero que haya en mí
ocasión de vanagloria.
FRAY RUGERO Varón dino de memoria,
yo os prometo hacello así. 860
SAN ANTONIO Yo tengo de pedricar
y a pedir licencia voy.
FRAY RUGERO Y yo, padre, desde hoy
os tengo de acompañar.
 Vamos a pedir licencia 865
porque me hará mucho al caso,

y no daré yo, padre, paso
que no sea en su⁴⁰⁷ presencia.

SAN ANTONIO Vamos, que yo gusto de ello
aunque es un poco trempano.⁴⁰⁸ 870

FRAY RUGERO Callo por estar ya llano
que soy el que ganó en ello.

Éntranse y salen dos CIUDADANOS de Lisboa, y dice el primero

[CIUDADANO 1º] Qué de años, señor, que no se ha visto
en Lisboa una cosa como aquesta. 875
No vive en ella nadie, aunque sea noble,
que no tema el rigor de su justicia.
Mas ¿quién no ha de temer viendo hoy quien viere
a Martín de Bullones sin su hacienda?
Y que ya no le vale su privanza
que tuvo con el rey, si él fuera bueno 880
a lo menos valerle su nobleza
para que no muriera con afrenta.

[CIUDADANO 2º] Señor, la atrocidad de su delito,
si se pudiese creer qué cosa sea, 885
no dan lugar ninguno que le aguarde
las priminencias que a un hidalgo suelen.
¿Es poco que haya muerto a un caballero
de la casa real? ¡Y tan mal muerto!
Y hallarse en su huerta el cuerpo dicen.
Y lo que más se siente es que muriese 890
sin confisión el pobre caballero.

[CIUDADANO 1º] En ver que no creo que lo ha hecho,
que de él no puedo presumir tal cosa.

[CIUDADANO 2º] Ah, me dé fe Dios, señor, creello. 895
Tropel de gente me parece que oigo
y deben de traer al pobre hidalgo.
Quítemonos de aquí, que es este el paso.

Desvíanse a una parte y sale gente de guarda que traen a ahorcar al padre de san Antonio. Sale VERDUGO, ESCRIBANO, ALGUACIL.

BULLONES Mundo, que sin culpa alguna
en una horca me pones.

⁴⁰⁷ *su*. En el manuscrito *mi*, por error.

⁴⁰⁸ *aunque es un poco temprano*. En el manuscrito *ante un poco trempano*. Versos de sentido opaco, que tratamos de enmendar.

ALGUACIL	Señor Martín de Bullones, sucesos son de fortuna.	900
	Quiérello, señor, el Rey, y cuando no seis culpado lo alegado y lo probado se ha de cumplir según ley.	905
	Y en cuanto a mí, que esta vara lo ejecuta, que yo no, mi desgracia me lo dio para que aquí me hallara.	
VERDUGO	Dios sabe lo que me pesa, pero subid poco a poco.	910
BULLONES	Aquí, hermano, todo es poco. No hay espacio, todo es prisa.	
ESCRIBANO	¡Oh, mundo!, cómo en un hora en ti el mal y bien se alcanza. Quién vio a aqueste en su privanza y mira cuál está ahora.	915
[CIUDADANO 1º]	En el cuerno de la luna ayer y hoy en el abismo.	
[CIUDADANO 2º]	¿Quién no ha de temer lo mismo conociéndote, fortuna?	920
BULLONES	Hoy, señores, muerte espero con grandísima injusticia, ya para mí no hay justicia y así yo sin ella muero.	925
	Él hace conforme a ley, yo en él ni en mí culpa hallo; pierde en mí él un vasallo, y yo en él un justo rey.	
	La muerte, Dios, que padezco a los mortales adeuda y por la antigua deuda, pero tal no la merezco, y dadme tanta paciencia para podella sufrir.	930
	Como al punto de morir me hallo con inocencia, recibe misa en [o]ficio en perdón de mis ofensas.	935
ALGUACIL	¿Qué haces? ¿Qué es lo que piensas?	940
VERDUGO	Hoy, ¡oh, señor!, haré mi oficio.	

Amigo, credo, decid.⁴⁰⁹

Aparece SAN ANTONIO

SAN ANTONIO	Yo ahora en Padua estaba, bendito sea aquel que quiso traerme a Lisboa en proviso desde Padua donde estaba.	945
BULLONES	¡Jesús!	
VERDUGO	¡Credo!	
ALGUACIL	¡Credo! ¡Credo!	
SAN ANTONIO	Deo gracias, espera un poco.	
ALGUACIL	Está quedo.	
SAN ANTONIO	Sea Dios loado.	
ALGUACIL	Por siempre, padre, se den.	950
SAN ANTONIO	¿Cómo, amigos, sin justicia hacéis de este hombre justicia? No se han informado bien.	
ALGUACIL	Verdad es que como pasa no se ha aviriguado cierto, pero hase hallado el muerto en la huerta de su casa. Habiendo dos días antes reñido sobre unas cuentas donde tuvieron afrentas, que son indicios bastantes.	955 960
SAN ANTONIO	Pues yo a proballo me ofrezco que este muere sin justicia.	
BULLONES	Mostrar Dios omnipotente cómo sin culpa padezco.	965
ALGUACIL	Eso estamos aguardando, si lo sabéis declaraldo.	
SAN ANTONIO	Pues, hermano, abajaldo.	
VERDUGO	No puedo.	
ALGUACIL	Yo lo mando. El castigo se prosiga y esto quede descubierto.	970
SAN ANTONIO	Bastará que el propio muerto vuelva a la luz y os lo diga.	
ALGUACIL	¿El muerto?	
ESCRIBANO	¡Qué el muerto hable!	

⁴⁰⁹ Verso suelto.

	Eso no lo creo yo.	975
SAN ANTONIO	En qué parte se enterró, que yo le haré que hable.	
ALGUACIL	Aquesta es su sepultura, que en el campo se enterró por estar descomulgado	980
	en aquella coyuntura.	
SAN ANTONIO	Dios cuyo poder es nombre de Dios, declara y permite que este hombre resucite y disculpe a aqueste hombre.	985

Levántase el muerto y dice

MUERTO	¿Qué mandas, varón santo, que por cura de tu oración he vuelto a ver el suelo?	
SAN ANTONIO	En nombre del que rige tierra y cielo pido que digas si te dio este hombre muerte.	
MUERTO	Lo que en aqueste caso, padre, pasa diré sin faltar punto en este breve espacio, porque me dan el tiempo limitado. En Lisboa dos hombres principales a Martín de Bullones tienen odio, entre otros muchos, y de juntamente	990
	él, por ser contador aborrecido, el odio de estos dos llegó a tal punto que quitalle la vida propusieron. Y ya buscando el modo más decente para poder hacer esto a su salvo,	995
	viendo ocasión de que por ciertas cuentas del gasto de la cámara reñimos yo y Martín Bullones cierto día, me aguardaron de noche en una calle, y al salir de palacio me mataron,	1000
	y muerto me llevaron a los hombros y me echaron en el huerto de Bullones adonde fui hallado; a esta causa de ponelle en tal trance, cual le han puesto, sin haber intentado darme muerte.	1005
ALGUACIL	Pues, padre, quién lo ha hecho le pregunte, que no es justo que quede sin castigo.	1010
SAN ANTONIO	Eso, señores, no he de preguntallo, sino es solo lo que al preso toca.	

	Acúselos a ellos su pecado.	1015
MUERTO	¿Tú tienes otra cosa que dispongas? Solo, padre, que al tiempo de mi muerte, por haberle usurpado unos papeles... Y sabed, mi señor, que por tus méritos haya agora estado entretenido	1020
BULLONES	de entrar en el lugar determinado hasta que él me perdone y tú me absueles, y te suplico humilde que lo hagas.	
SAN ANTONIO	Yo por ser perdonado te perdono. Y los demás, que tienen en el nombre de Padre, Hijo y Espíritu Santo.	1025

Levanta [el] difunto las manos a Dios y métese en la sepultura

SAN ANTONIO	Contino el que en ti confía, Señor, lo que ver desea, como haces que se vea hoy por la intercesión mía.	1030
	Mil alabanzas te doy, Dios, que por mí has hecho tanto.	
ALGUACIL	Fuera de mí estoy de espanto.	
ESCRIBANO	De admirado en mí no estoy.	
SAN ANTONIO	Señor, ¿qué es lo que en mí miráis? ¿tanto es lo que en mí veis que tanto os enterneceís y suspiráis y lloráis?	1035
BULLONES	Lloro, padre, de alegría de ver que el vivir no pierdo, y también cuando me acuerdo de un hijo que yo tenía fraile no de donde vos, sino de orden de reglars, y mudando de lugares	1040
	le llevó, entiendo, Dios.	1045
SAN ANTONIO	De mí es bien conocido, ⁴¹⁰ ¿no es su nombre Fernando?	
BULLONES	Sí.	
SAN ANTONIO	Pues esas manos me des	

⁴¹⁰ Estrofa anómala. O bien faltan versos, o bien es una quintilla con rima irregular, o bien una redondilla con un verso suelto intercalado. Puesto que en esta comedia no suele alternarse quintillas y redondillas de forma sistemática como sí ocurre en otras, consideramos que los versos 1047-1051 forman una redondilla en la que hay un verso suelto intercalado (v. 1048).

	que, aunque mudado me ves, yo soy.	1050
BULLONES	¡Oh, hijo querido! ¿Cómo teniéndoos delante ⁴¹¹ no os conozco?	
SAN ANTONIO	Hay dos engaños: la mudanza de la gente y el hábito diferente y mudanza de los años.	1055
	Porque en probeza me fundo de todo, padre, mudé, hasta en Antonio troqué mi nombre por ir del mundo.	1060
BULLONES	Hijo, más que nombre os di. Bien os competen los dos: padre en vivir yo por vos, e hijo en vivir vos por mí. ¡Al fin vos habíais de ser el que me había de librar! ¿Cómo en esto de reglar, y aquí os tengo en mi poder?	1065
SAN ANTONIO	Yo era el que en eso ganaba, mas no es bien que más me ocupe que cuando yo aquesto supe predicando en Padua estaba; vine y mientras aquí estoy allí está un ángel por mí. No puedo estar más aquí, padre, a Dios, que me voy.	1070 1075
	<i>Desaparece SAN ANTONIO</i>	
BULLONES	¡No irás hasta que yo quiera! Que es esto cruel fortuna. ¡Fuera! ¿Por qué causa alguna has hecho que viva y muera?	1080
	¿Por qué quisiste ponerte, Antonio, en darme la vida si me habías con tu ida dar mala segunda muerte? [...]	1085

⁴¹¹ Octosílabo suelto.

	[...].	
ALGUACIL	No lloréis, que no está ausente vuestro hijo en ningún tiempo.	
ESCRIBANO	Grande santidad de hombre.	
ALGUACIL	De esto daréis testimonio.	1090
CIUDADANO 2º	No en vano tiene tal nombre este venturoso Antonio.	
ALGUACIL	El tiempo aquí se nos pasa, bien es volvernos al punto; dirase punto por punto al Rey todo lo que pasa.	1095

JORNADA TERCERA

*Sale el pastor TIRSO y cuatro LABRADORES de sus [...] ⁴¹² y algunos
CAVADORES que salen con TIRSO*

SEGADOR 1º	Hora es de trabajar ya, bien habemos madrugado.	
TIRSO	Tengo yo al fin el cuidado como quien tanto le va, que quien tiene su hacienda en esto de la labranza poco fruto de ella alcanza como muy bien no lo entienda; que ha de andar sobre la gente si algo quiere granjear, y que en el campo ha de estar de sol a sol solamente; pues siendo un día este solo que se puede granjear, empiécese a trabajar que va ya naciendo Apolo.	1100
		1105
		1110
SEGADOR 2º	¿Mandarás traer las hoces, que aquí estamos, señor? Repártase la labor y dejémonos de voces. Venga de almorzar y mande. Cuéntenos, por vida mía,	1115

⁴¹² Palabra ilegible.

	si es de sol a sol el día como yo nunca al sol ande.	1120
CAVADOR 1º	Por ti fueron demandadas cestas que se han de hacer, y no sé qué quiere él pedir en agosto hazadas.	
LABRADOR 1º	En agosto, cavador, es menester buena bota porque se suda la gota tan gorda con el calor.	1125
TIRSO	No faltará qué comer, trabaje bien el gañán, pero lo que es vino y pan cierto en mí lo ha de tener; y la labor dé y será, amigos, de aquesta traza: vosotros segá la haza	1130
	que junto al arroyo está, y, tú amigo, no te espantes que hazadas mandé traer porque siempre es menester mirar [por] lo de adelante,	1135
	que aunque estamos en agosto tiene de mirarse, amigo, que si el agosto es de trigo también da el septiembre mosto.	1140
	Que si traes, he mandado hazadas, es que una viña que está junto a la campiña se vaya haciendo sembrado, que los que van de pasada pueden por su pasatiempo vendimiarlas sin su tiempo y al fin no cogerán nada.	1145
SEGADOR 2º	A hacer la hacienda nos vamos, señor, porque es hora ya.	
CAVADOR	Y nosotros por acá. A Dios hasta que volvamos.	1150
SEGADOR 2º	A nuestro amo, si ha de ser sea, con el tiempo el almorzar.	1155
CAVADOR	Señor, más quiero brindar, échese todo en beber.	1160

Vanse y queda TIRSO solo

TIRSO ¡Oh, vida la que un pobre pastor vive,
si a ser solo este tal no le fastidia!
No teme que otro mal con su rey pruebe,
ni bien ajeno que le cause vida,
ni hay cosa al fin que de quietud le prive, 1165
con la varia fortuna jamás lidia.
Muchas gracias le doy a aquel que quiso
darle tan libre vida al pastor Tirso.
Yo supe qué es la corte y qué es su trato,
donde notarse suele una palabra. 1170
Mas descansado de eso agora trato
solo de si se acoge o si se labra,
y andar perpetuamente tras de un hato,
de darle pasto, de ordeñar la cabra,
de traer el tarro de la leche espeso, 1175
y hacer mis natas, requesón y queso.

Entra SAN ANTONIO

SAN ANTONIO No quiero estar, mundo, en ti
como ya las cosas van,
ni quiero ser guardián
baste que me guarde a mí. 1180
Yo os dejo, quédate, mundo,
y tu cargo, que no quiero;
que si es pesado el primero,
no menos pesa el segundo.
Ya entre infieles pedriqué, 1185
la fe pedriqué de un Dios,
nos servistes de ello vos,
vos, Señor, sabéis porqué.
Yo me siento tan enfermo
que ya vivir poco espero, 1190
y aqueso que fuere quiero
vivillo solo en el yermo.
TIRSO Padre Antonio.
SAN ANTONIO Amigo Tirso.
TIRSO Con vos, padre, venga Dios.
SAN ANTONIO Él esté, amigo, con vos. 1195
¿Qué tierra es esta que piso?
TIRSO Padre, el campo de san Pedro

	se llama, y que por ser muy fértil vino a tener en esta región gran fama,	1200
	y en él mi habitación hago después que de Padua falto libre del común trafago ⁴¹³ sin pena ni sobresalto.	
	Padre, ¿dónde es tu camino? ¿pusible es que a Padua dejes?	1205
SAN ANTONIO	Por mover tantos herejes [a] dejalla determino, porque es su maldad de modo que por solo no obligarse	1210
	si los venzo a retirarse, ¡y no me echen del todo! Y como en aquesto he andado, vivir sin ellos querría.	
	Mejor esta compañía que no mal acompañado.	1215
	Y así, amigo, es mi venida a buscar algún lugar adónde pueda acabar lo que me queda de vida.	1220
TIRSO	Ahí tengo esa enramada a raíz de ese nogal. Hela ahí, mas ella es tal que no hago nada en dalla.	
SAN ANTONIO	Si vos la tenéis en poco, yo de ella me satisfago.	1225
TIRSO	Pésame que un día que hago por el padre sea tan poco. Esto solo podré hacer que yo daré, si ahí quedáis,	1230
	cada día que comáis, y cuanto hayas menester	
SAN ANTONIO	Yo no como demasiado, que tengo flaco el sujeto. La enramada sola aceto, que el comer no os dé cuidado,	1235
	que yo no lo he menester, que conozco muchas hierbas.	

⁴¹³ *tráfago*. La rima y el cómputo exigen pronunciación llana.

TIRSO	Muy mal del mal te perservas si hierbas has de comer.	1240
SAN ANTONIO	Cualquier manjar hallo malo de estar muy hecho a comellas, de suerte estoy hecho a ellas que las tengo por regalo.	
TIRSO	Pues si en esto estás resuelto, haz, padre, tu voluntad. Dar quiero por mi heredad con tu licencia una vuelta.	1245
SAN ANTONIO	Guíete el Señor, amigo.	
TIRSO	Y él quede en tu compañía. Aquí vendré cada día a verme, padre, contigo.	1250

Vase el pastor TIRSO y entra ANTONIO en la choza, y sale EL GUARDIÁN

GUARDIÁN	¡Oh, cómo el variar de estado pone a un hombre en gran aprieto! ¿Yo no era fraile sujeto, cómo ahora soy perlado?	1255
	¡Oh, cómo es pesado un cargo, o por mejor decir carga! Mucho hace quien se encarga de lo que yo tengo a cargo.	1260
	Bien supo Antonio el misterio que en tener cargo se encierra, pues que no quiso en la tierra cargo, aun en un monesterio.	
	Pues, padre, tenéis el peso y en mis hombros lo dejáis, y pues a vivir os vais y dejaisme Antonio preso, a mí me dais el gobierno porque por más suficiencia vos solo hacéis penitencia por libraros de un infierno.	1265 1270
	¡Quién mereciera saber dónde fue vuestro camino, y fuera padre tan dino que al desierto os fuera a ver!	1275

Aparécese un ÁNGEL

ÁNGEL Si ver a Antonio deseas,
 varón, veraslo cumplido
 porque él Señor es servido
 que te vea y que le veas, 1280
 y así en su nombre te aviso
 que está en cierta soledad
 que llámanla heredad
 del pasto del pastor Tirso.
 Allí, de cierto, has de hallalle 1285
 porque morirá muy presto.
 Cuenta desde hoy el desierto,
 ve con tu convento a velle,
 porque siendo de esta suerte
 no podrás tener lugar 1290
 para poderos hablar
 y hallaros allí a su muerte.

Desaparece el ÁNGEL

GUARDIÁN ¡Que ya el padre Antonio muere!
 Sea el Señor alabado,
 que de lo que ha trabajado 1295
 dalle su galardón quiere.
 Dichoso mil veces vos,
 bien aventurado Antonio,
 que triunfando del demonio
 subiréis donde está Dios. 1300

Entra fray LUCAS y fray RUGERO

LUCAS Llegado habemos, padre, a muy buen tiempo
 que el padre guardián está aquí solo.
 RUGERO Pues, padre, de rudillas por el suelo
 será bien proponer nuestra demanda.
 LUCAS Padre nuestro carísimo, Deo gracias. 1305
 GUARDIÁN Por siempre, padre nuestro. ¿Qué hay de nuevo?
 RUGERO Sinifícate, padre, la tristeza
 en que vivimos sin el nuestro Antonio,
 y llega ya al punto que resueltos
 venimos a pedirte humildemente 1310
 que nos des como puedes el remedio.
 LUCAS Por caridad, padre, te pedimos

	que licencia nos des para que vamos a buscarlo en el yermo do le hallemos, porque movidos de su santo ejemplo acabemos con gusto nuestras vidas imitando la suya en la aspereza.	1315
GUARDIÁN	Vuestra demanda, padre, es cierto, justa, y yo como vosotros lo deseo y pretendo cumplillo siendo tiempo.	1320
FRAY RUGERO	Presto iremos a ver al padre Antonio porque de donde está tengo ya nueva. Padre fray Lucas, lo que siento de esto sinificar no puedo de contento.	1325
GUARDIÁN	Venturosos nosotros, padre Antonio, que hemos de merecer verte en el yermo. Vamos, padre, porque iré contando el suceso de cómo lo he sabido.	

Vanse y sale SAN ANTONIO de su enramada

SAN ANTONIO	Con ser mi flaqueza mucha es mayor en mí el deseo de pedricar, pero veo que ya el Mundo no me escucha. Mas como este es mi ejercicio contino, aunque hallo, me parece cuando callo que no hago bien mi oficio.	1330
	Vengan, pues, no escucháis vos, Mundo, cosas tan suaves. Los peces, las fieras y aves oirán palabras de Dios. ⁴¹⁴ Animales, fieras, peces, en nombre de Dios os llamo.	1335
		1340

Aparecen los peces y animales, y aves y fieras por su invención

SAN ANTONIO	Como es Dios dulce reclamo, Mundo, y tú no le conoces. En haber aquí venido brutos con tanto cuidado	1345
-------------	---	------

⁴¹⁴ La legendaria vida de san Antonio es un calco de la de san Francisco de Asís (Réau, 1997: 124), y esta reunión de animales que acuden a escuchar las palabras del santo son un ejemplo de ello.

habéis muy claro mostrado
que es de Dios ese apellido;
que al fin como os crió
suyo es todo el disponer 1350
y vuestro el obedecer
como en esto se mostró.

Y aunque pedricar no uso
a quien no tiene razón,
lo haré y será el sermón 1355
decir la orden que os puso.

El agua en que andan nadando
le dio al pez su gobierno,
aclara el animal más tierno
el elemento más bajo; 1360

también el ave y el viento
por cada razón se debe
en animal que más lleve
el más liviano elemento;

a las fieras y al ganado 1365
la tierra dio por asiento,
y es el más grave elemento
el animal más pesado;

¿y teniendo solamente
el instinto y los sentidos 1370
les sois más agradecidos
que no la racional gente?

Si llamados por su nombre
venís, ¿no es claro y distinto
que tenéis claro instinto 1375
para conocer su nombre?

Mucho había de decir
pero solo en esto acabo,
en que mil veces alabo
al que os hizo aquí venir. 1380

A mí me falta el aliento,
sea el Señor alabado,
yo, amigos, he acabado.
Cada cual vaya a su asiento.

Échales la bendición y vanse las aves y animales y peces

SAN ANTONIO ¡Oh, Dios todopoderoso y fuerte, 1385
padre de justos tributos,

pues reconocen los brutos
vuestro poder de esta suerte!,
estoy flaco y me desmayo,
quírome en mi albergue entrar 1390
porque en él puedo pasar
mejor aqueste desmayo.

Entran los FRAILES y TIRSO, pastor

TIRSO Él se vino a aqueste paso
que es mío, y creo está malo,
porque no admite regalo 1395
y a ratos le veo de paso.

Aquí, en aquesta enramada,
vive en grande soledad.

GUARDIÁN Amigo, esta caridad
de Dios os será pagada. 1400

Parece estar recostado.
Padre Antonio, ¿qué es aquesto?
Sin duda que está traspuesto
que el color tiene mudado.

FRAY RUGERO Padre, traspuesto está, cierto, 1405
y aun el desmayo es de suerte
que más parece de muerte,
porque el sujeto es de muerto.

FRAY LUCAS Es tan grande el aspereza
con que aqueste santo vive 1410
que no es mucho que lo prive
de la vida la flaqueza.

TIRSO Si ha sido necesidad
no lo querer recibir...

SAN ANTONIO Pues, Señor, si he de morir, 1415
cúmplase tu voluntad.

GUARDIÁN Pues, Antonio, ¿no habláis ya
a Gracián, vuestro tiniente?
¿Ya no habláis a esta gente
que en vuestra presencia está? 1420

FRAY RUGERO ¿Cómo, padre, estando enfermo
y dejando el monesterio
no trujeráis a Rugero
que os sirviera en este yermo?

FRAY LUCAS Padre, ¿así me habéis dejado? 1425
Pues cuando tuve entendido,

	fray Lucas era escogido. ¿No fuera de vos llamado?	
SAN ANTONIO	Quiere el Señor que a mi muerte os halléis sin yo entendolo, y él se debe servir de ello, pues lo hace de esta suerte.	1430
	En ocasión sois venidos de los últimos abrazos, veis aquí abiertos mis brazos y si es menester rompidos.	1435
GUARDIÁN	Yo, padre, pues por tu mano tengo el cargo de primero, y así abrazarte quiero y ganallos por la mano.	1440
FRAY RUGERO	Yo que jamás en el mundo ser peferido he querido, quiero ser el preferido ahora en ser el segundo.	
FRAY LUCAS	El abrazarte y hacello y sé yo que en algún tiempo fray Lucas llegaba a tiempo ganando mucho en hacello.	1445
SAN ANTONIO	Las fuerzas me van aprisa, amados padres, faltando.	1450
GUARDIÁN	Las fuerzas os van dejando. ¡Oh, padre!, ¿qué nueva es esa? Tanto como fue el amor que en la vida nos tuvistes, tendrán, padre, aquestos tristes con vuestra muerte el dolor.	1455
ANTONIO	No hay cosa que más me alegre que morir, pues Dios lo ordena. No quedéis, padre, con pena por lo que yo voy alegre.	1460
	Padre guardián, a Dios, encomiendooos mi ganado que aunque me pierde ha quedado rico con quedar con vos.	
GUARDIÁN	Yo solo pienso imitar en lo que hubiere de hacer que yo, padre, sé aprender cuanto aquí vos enseñáis, que en vos he tenido ejemplo	1465

	para saber lo que pasa en gobernar una casa y en administrar un templo.	1470
SAN ANTONIO	A vos, fray Rugero, os pido, por lo mucho que os he amado, que heredéis de mí el cuidado que de orar siempre he tenido.	1475
	Y en cuanto hayáis de hacer, vos, fray Lucas, heredad de imitar la humildad que he procurado tener.	1480
	Esto hago porque no es tiempo en todas mis divisiones dos mejores provisiones que os deje en mi testamento.	
FRAY RUGERO	Yo, padre, me hallo ufano en esa herencia y preceto.	1485
FRAY LUCAS	No menos yo que, en efeto, es herencia de tu mano.	
GUARDIÁN	Antes del tránsito santo tu bendición nos da, padre.	1490
SAN ANTONIO	Déosla, amigos, el Padre, Hijo y Espíritu Santo.	
	Ya, padres, llega la hora. Orad por mí al rey divino. Yo acabo con este himno; vuestro soy Virgen Señora.	1495

Vase muriendo y dicen este himno

*O gloriosa domina excelsa,
supra sidera, qui te crevit
provide lactas sacra ubere⁴¹⁵*

Suena música y sube al cielo por su artificio el alma

FRAY RUGERO	Ya, padre, pisáis el cielo contento y nos dejáis tristes.
FRAY LUCAS	Al fin, padre Antonio, os fuisteis

⁴¹⁵ *O gloriosa domina* es la segunda parte del himno *Quem terra en el ponto aerthera*, compuesto por el obispo de Poitiers, Venancio Fortunato (530-609). Este himno en exaltación de la Virgen era uno de los favoritos de San Antonio de Padua. Manoel Azevedo, *Vida del taumaturgo portugués san Antonio de Padua*, s.l., Imprenta real, 1790, 382.

	dejándonos sin consuelo.	1500
GUARDIÁN	¿Qué lloráis? Gracias hagamos a Dios que quiso llevarle. ¡Oh, sumo Dios de este valle de lágrimas que lloramos!	
	Si saben, padre, que es muerto, tanta gente ha de venir que nos lo han de impedir. Llévese el cuerpo cubierto.	1505

Óyese ruido diciendo de adentro: «cuerpo santo, cuerpo santo»

GUARDIÁN	¿Do suenan estos clamores que aunque es yermo pone espanto?	1510
----------	--	------

Salen cuatro CIUDADANOS con hachas encendidas

CIUDADANO 1º	¿Dónde está este cuerpo santo?	
GUARDIÁN	¿Qué es lo que buscáis, señores?	
CIUDADANO 1º	El santo cuerpo de Antonio.	
GUARDIÁN	¿Quién la nueva ha llevado?	
CIUDADANO 1º	Por allá se ha divulgado, y está por fe y testimonio, y ansina entendiendo el canto y que era en este lugar. Le venimos a llevar.	1515
GUARDIÁN	Señores, veis aquí el santo.	1520
CIUDADANO 2º	Bien mostráis en la partida quien sois, padre Antonio, al fin. Vos hubistes tan buen fin cual nos prometió la vida, pues Dios quiso por más gloria que sepan todos que es muerto. Llevémosle descubierto, y aquí se acaba la historia.	1525

FINIS

**COMEDIA DE SAN SEGUNDO
COMPUESTA POR LOPE DE VEGA⁴¹⁶**

FIGURAS SIGUIENTES

SAN SEGUNDO	VANDALINO, caballero
TORCATO	LUPARIA, dama
INDALECIO	CLÓRIDA, su criada
SANTIAGO	DIANA, diosa
EUFRASIO	ELISEO, niño
TEODORO	ERASTRO, sacerdote
ESICIO ⁴¹⁷	LUCIFER
CECILIO	SATANÁS
NUESTRA SEÑORA	ASTAROT, demonio
HERMÓGENES, sabio	LA IDOLATRÍA
FILETO, su discípulo	LISARDO, criado
RUFINO, niño	LUCINDO, criado
ABIATAR, escriba	TREBACIO, viejo
JOSÍAS, escriba	RUTILIA, viuda
TRES DEMONIOS	UNA INSPIRACIÓN DIVINA
LIPSIAS, gentil	NICASIO, presbítero
TEÓCRITO, gentil	FLORO, presbítero
SAN PEDRO	TANCREDO, caballero

JORNADA PRIMERA

Salen TORCATO, SEGUNDO e INDALECIO

SEGUNDO	Raros milagros, Torcato, de ese cristiano me cuentas, y sospecho que no intentas ser a su doctrina ingrato,	1
---------	--	---

⁴¹⁶ Puesto que nuestro propósito no es llevar cabo una edición crítica anotada, no hemos reflejado las diferentes lecturas que ofrecen las ediciones modernas de esta comedia. La edición de Menéndez Pelayo, realizada por encargo de la Real Academia Española en 1894 contiene bastantes errores y omisiones de versos, por ejemplo, faltan los versos 183, 427, 28, 1150, 1264. Más recientes son las ediciones de Jesús Arribas (Ávila, Caja de ahorros de Ávila, 2002) y de Jesús Gómez y Paloma Cuenca (Madrid, Turner, 1993). Hemos tenido en cuenta las tres ediciones de la comedia para resolver pasajes de dificultosa lectura, y solo en el caso de aceptar alguna enmienda, lo hemos indicado en nota a pie de página.

⁴¹⁷ *Esicio*. En el manuscrito alterna esta forma con *Eficio*. Optamos por homogeneizar todas las ocurrencias de este antropónimo transcribiendo *Esicio*, nombre con el que es conocido este apóstol. En este punto de la comedia, ya han sido presentados los llamados siete varones apostólicos. Segundo y sus seis compañeros (Torcuato, Tesifón, Esicio, Indalecio, Eufrasio y Cecilio) fueron ordenados en Roma por los apóstoles san Pedro y san Pablo y enviados a España para predicar la fe de Cristo (López Marín, 1983: 111).

	que dulces historias son las que predica y enseña.	5
TORCATO	Para su vista es pequeña la fama de su opinión; que es cierto, amigo Segundo, que no le escuchará atento	10
INDALECIO	todo el mundo el argumento de la perdición del mundo. ¿Es posible que en España le hacen este desprecio?	
TORCATO	Hoy han mostrado, Indalecio, que es gente feroz y extraña; que entre los bárbaros fieros, adonde a Cristo predicán y sus grandezas publican otros santos compañeros,	15
	se halla que han hecho fruto; y España tan mal se labra que a la voz de su palabra es campo estéril y enjuto;	20
	y a ese intento de su Cristo, altas parábolas muestra contra la dureza nuestra, que tan pertinaz ha visto;	25
	Cuenta de aquel sembrador que sembró en piedras y espinas —porque sus voces divinas no tienen fuerza y valor— que allí la solicitud o persuasión del suelo le estorba que suba al cielo su propagada virtud.	30
SEGUNDO	Con solo haberte escuchado, Torcato amigo, los dos ya de que ese Cristo es Dios tenemos algún cuidado;	40
	que este número infinito de dioses no es de creer que son de eterno poder, como algunos han escrito.	
INDALECIO	Mil veces yo con Segundo he contemplado altamente esta máquina excelente	45

	del menor y mayor mundo.	
	La antigua filosofía confesó la Providencia, y que de una eterna ciencia que es Dios principio tenía;	50
	Pitágoras lo negó, y del discreto senado de Atenas fue desterrado, y aun los libros le quemó;	55
	los estoicos y Epicuro, de la opinión fueron de él, diciendo que había en él algo de beato y puro;	60
	la naturaleza haciendo, congelada eternamente de una insecable simiente, la Providencia excluyendo;	
	mas si hay Dios, ha de tenella, pues es la capacidad de aquella divinidad que le atribuyen por ella.	65
	De lo presente y pasado y futuro tiene ciencia, y quien niega Providencia también que hay Dios ha negado;	70
	lo cual es bárbara cosa, pues si hay Dios, uno ha de ser de infatigable poder y ciencia maravillosa.	75
	Y de cuantos yo he leído, el de los cristianos creo que ha satisfecho el deseo que de hallar Dios he tenido.	80
SEGUNDO	Opinión tuvo Estratón que sin autor engendraba naturaleza, y si erraba bien lo enseña la razón.	
	Lo que en aquesto he leído acerca de ella es tan vario, que si fuera necesario, fuera por mí referido.	85
	Cicerón y los demás que esta verdad inquirieron,	90

	sin esta luz anduvieron que hoy de este Cristo nos das, con la cual conozco y sé que es Dios y única verdad, y eso de la Trinidad	95
	delo el ingenio a la fe; porque misterios tan altos con ella es bien que se crean, pues los que más los desean sin ella quedan más faltos.	100
	Sé que el Padre sempiterno, porque el hombre le ofendió, su primogénito dio de su mismo pecho eterno; que nació de virgen madre, que murió en cruz por mi bien, que resucitó también y subió glorioso al Padre.	105
	Cuádrame todo en extremo y su amor me enciende y arde.	110
TORCATO INDALECIO	Pues ¿quién hay que se acobarde? Yo ningún peligro temo. Cristiano, Torcato, soy, y mi voluntad profesa lo que Segundo confiesa.	115
TORCATO	Mis brazos a entrambos doy. De estoicos y platónicos dejad el vano argumento, porque es hacer en el viento edificios babilónicos.	120
SEGUNDO	Cristo es Dios, y el que predica, Diego, su apóstol. Los dos tenemos por solo Dios este que Diego publica.	
TORCATO	Pues yo lo demás renuncio y solo a Cristo confieso. La tierra en su nombre beso, que con el alma pronuncio, y dejo a Marte, hombre humano, sangriento y batallador, y aquella diosa de amor, mujer de un dios loco y vano,	125 130

	los gemelos de Latona, ⁴¹⁸ y ⁴¹⁹ aquella inútil canalla de dioses que el mundo halla y sobre la luna entrona,	135
SEGUNDO	que yo a Cristo solo adoro, y no a los hombres mortales. Mortales, Torcato, y tales que nuestra ignorancia lloro, porque tal nombre y poder les ha dado nuestro error: al uno por vencedor, y al otro por mercader.	140
	Si el que alguna cosa empieza por inventor se adoró, ¿qué se dará al que inventó la misma naturaleza?	145
	A Acidalia ⁴²⁰ Roma adora, escribe su vida infame, y quiere que el mundo llame por su hacienda diosa a Flora.	150
	De hoy más su opinión destierro aunque le dio su tesoro, que yo sé que fue aquel oro ganado a público yerro.	155
INDALECIO	Con esta resolución solo el buscallo nos falta, y de doctrina tan alta seguir la justa opinión; que si la inmortalidad del alma está conocida, hallar la segunda vida es suma felicidad.	160
TORCATO	¡Oh, gran misterio del cielo! Nuestro Diego viene aquí.	165
SEGUNDO	¡Oh, quién, amigos, allí fuera de sus plantas suelo!	
INDALECIO	Con él vienen otros dos.	

⁴¹⁸ *los gemelos de Latona*. El texto alude a Apolo y Ártemis, gemelos que dio a luz Leto (Grimal). En el manuscrito *la gemeli paratona*. Seguimos la enmienda de Menéndez Pelayo, aunque Arribas mantiene lo que aparece en el manuscrito por pensar que Lope compone aquí un verso ultraculto de carácter jeroglífico.

⁴¹⁹ y. En el manuscrito *de*. Aceptamos la enmienda de Menéndez Pelayo.

⁴²⁰ *Acidalia*. Sobrenombre de Venus que posiblemente deriva de la costumbre que la diosa tenía de bañarse en la fuente Acidalia (*E. Univ.*).

y esa señora a quien Dios hizo digna 205
 de ser su madre, ¿dónde estaba entonces?
 DIEGO En Nazaret estaba cuando vino
 a saludalla el ángel de su parte,
 allí se obró el misterio, con su *fiat*⁴²⁵
 fue la palabra carne concibiendo, 210
 porque era del espíritu divino
 que de los dos procede, como os dije
 ayer, que hablaba de las tres personas,
 que son un mismo Dios, aunque distintas.
 Él es padre increado y es el hijo 215
 engendrado del padre, y el espíritu
 quien de ellos procede, siendo todos
 una misma sustancia y un Dios mismo.
 Es engendrado el hijo ante los siglos
 de la sustancia del eterno padre, 220
 y hombre nacido en el de María virgen,
 de quien si yo os contase la hermosura
 de cuerpo y alma y las demás virtudes
 que adornan una fábrica tan bella,
 la lengua habría menester de un ángel, 225
 y con ella tan corto quedaría,
 aunque mil siglos sin cesar hablase,
 que no diría una pequeña parte
 del infinito número de gracias
 que puso en ella su divino esposo. 230
 Venir a España me mandó esta virgen
 como columna de la Iglesia nuestra,
 mirad si debe estarle agradecida.
 Y espántome que el fruto sea tan poco,
 aunque presumo que si agora es piedra, 235
 lo que en ella se viene a imprimir tarde,
 dura después eternamente impreso.
 SEGUNDO Por no atreverme a interrumpir tu plática
 no he llegado a besar tus pies benditos,
 que en nombre de estos dos también te beso. 240
 Si a procurar nuestro remedio vienes,
 y a enseñarnos el sol amanecido
 en las tinieblas de la oscura noche,
 error de nuestro ciego entendimiento
 a tu cristiano gremio nos recibe, 245

⁴²⁵ *Fiat*. Hágase a sí. Es la respuesta de la Virgen a la Anunciación (*Lucas*, 1: 38).

	que por Cristo de Dios te conocemos, imitador de aquel Dios y hombre y Cristo. Segundo es mi apellido, mas hoy quiero ser primero en seguir la ley que enseñas de ese inmenso Señor que evangelizas.	250
	Soy español, y de esta patria ingrata te ofrezco las primicias que se debe a la doctrina y sangre que predicas de aquel que la vertió por nuestras culpas, esperando en él mismo que algún tiempo España toda en una voz confiese lo que la lengua de Segundo, su hijo, que en permitido don su fe te ofrece, y en su defensa aquesta propia vida, a la sangre de Dios también medida.	255 260
DIEGO	Segundo, pues el primero fuiste en confesar a Cristo del pueblo que ver espero, no como agora le he visto, pertinaz, rebelde y fiero.	265
	Lo que Cristo a Pedro dijo confesándose por hijo de Dios vivo, te está bien: «Y ansí, para piedra en quien funde su Iglesia te elijo». ⁴²⁶	270
	Serás, Segundo, el segundo de Diego en España, y luego luz alta que alumbra el mundo porque entre Segundo y Diego será el cimiento profundo.	275
	De suerte que queda visto que el lugar que a Dios conquisto de tal Segundo le fío, y aunque eres segundo mío, serás segundo de Cristo.	280
	Cristo cabeza será, tú la piedra, yo el obrero, pues si el principio le da segundo de tal primero, por tercero ⁴²⁷ me tendrá,	285

⁴²⁶ Paráfrasis de *Mateo* (16: 18).

⁴²⁷ *tercero*. Mediador (*DRAE*).

y de ser tercero estoy
 muy contento, pues que doy
 a Dios un segundo tal
 que es ya el hijo principal,
 pues le hereda desde hoy. 290

SEGUNDO Si esta confesión y fe
 ya merece gloria tanta,
 gran confianza tendré,
 que de esa cabeza santa
 seré el más humilde pie; 295

y en ser pie muy alto subo
 ni aun del segundo que él tuvo,
 ni su pie seré llamado,
 pues no estoy atravesado
 como él en la cruz estuvo. 300

Pero si amor clavo es,
 páseme el alma, y después
 que haya gozado de esta palma,
 serán esos pies mi alma
 o la tierra de esos pies. 305

Luego que nos ha informado
 Torcato oyéndote a ti
 de ese Cristo en cruz clavado,
 fe por la boca vertí
 como él sangre del costado. 310

Y así es justo que a los tres
 el agua santa nos des,
 porque sin esta limpieza,
 de tan divina cabeza
 seremos indignos pies. 315

DIEGO Torcato y los que habéis sido
 capaces de mi doctrina,
 pueblo de Dios escogido,
 a quien su espíritu inclina
 el alma por el oído, 320

dado me ha ver alegría
 dando tal fruto este día
 entre estas ingratas palmas,
 que en dar a Dios vuestras almas
 es engrandecer la mía. 325

En infructífero suelo
 planté viña, mas recelo
 que aquestas pocas raíces

	han de crecer tan felices que lleguen con fruto al cielo.	330
	Vuelto, pues, a la ocasión del agua que darne toca, sabed que el santo león, Cristo, de su hambrienta boca, da miel y vida a Sansón. ⁴²⁸	335
	Y ansí del costado abierto de Dios, en cuanto hombre muerto por el hombre, al hombre manan los sacramentos que sanan su mal con remedio cierto.	340
	Es el primero el bautismo, porque es la puerta y umbrales de entrar en el cristianismo, dándonos claras señales en bautizarse a sí mismo.	345
	Venid, pues, seréis lavados, y de los yerros pasados libres y a Dios reducidos, pues habéis sido escogidos entre infinitos llamados.	350
TORCATO	Diego santo, amparo nuestro, desde este punto serás nuestro patrón y maestro.	
DIEGO	Y tú, Torcato, tendrás gran parte en el bien que os muestro, que ya Dios sabe, Torcato, la limpieza de tu trato y puridad de tu fe.	355
TORCATO	Quien a Dios conoce y ve, ¿por qué le ha de ser ingrato?, que aunque es verdad que no he visto a Cristo, si a verte asisto, lleno de Cristo el deseo, y en tus palabras le veo, porque eres cristal de Cristo.	360
INDALECIO	Vamos, señor, y no aguardes, que todos los que te siguen, aunque en pequeños alardes,	365

⁴²⁸ Referencia a lo narrado en el *Libro de los jueces* (14: 5-19) cuando Sansón mata a un león con sus manos y más tarde descubre un enjambre con abejas en la osamenta del león del que se alimenta.

	cuando a morir los obliguen no se han de mostrar cobardes, que si es Cristo el capitán, seguros morir podrán.	370
DIEGO	Esa buena fe, Indalecio, tiene Cristo en mucho precio.	
EUFRASIO	Todos la misma le dan.	375
TEODORO	Yo con la misma le adoro, y hele siempre confesado.	
DIEGO	¡Oh, buen Eufrasio y Teodoro!, que de Cristo habéis hallado ⁴²⁹ el escondido tesoro.	380
	Venid, pues, habéis vendido el bien del mundo fingido. Y tú, mi amado Segundo.	
SEGUNDO	Diego, si Dios hizo el mundo, Dios ha de ser preferido.	385

*Vanse y sale ESICIO y CECILIO*⁴³⁰

ESICIO	¿Que de ese parecer Segundo estaba?	
CECILIO	Con Torcato le vi tratar sobre esto, y entiendo que de Cristo se trataba.	
ESICIO	Pues si Torcato está resuelto en esto, y Segundo, cual dices, convertido, pienso a lo menos resolverme presto, que el alma que de Dios hechura ha sido, a Dios ha de buscar con el discurso de la razón del interior sentido.	390
	Errado lleva nuestra vida el curso siguiendo dioses de madera y oro, en quien no hay vida, amparo ni recurso.	395
	Si el alma es inmortal, que yo no ignoro lo que ignora Demócrito, no pienso al mortal ofrecer tan gran tesoro.	400
	Quemen aromas y oloroso incienso	

⁴²⁹ *hallado*. Menéndez Pelayo se equivoca al leer *hablado* en lugar de *hallado*. Además, el erudito afirma que a la quintilla le falta un verso, aunque como puede comprobarse, no es así.

⁴³⁰ En este punto de la comedia, ya han sido presentados los llamados siete varones apostólicos. Segundo y sus seis compañeros (Torcuato, Tesifón, Esiquio, Indalecio, Eufrasio y Cecilio) fueron ordenados en Roma por los apóstoles san Pedro y san Pablo y enviados a España para predicar la fe de Cristo (López Marín, 1983: 111).

	estos necios filósofos a Marte, que yo ofrezco mi alma a Cristo inmenso. Si cansado Aristóteles del arte, aunque fue en otras cosas tan profundo, 405 que del todo del mundo halló gran parte, eterno hizo y sin principio el mundo, yo que sé que de Dios principio tiene y que se ha de acabar, en Dios me fundo.
CECILIO	Cuando Segundo a convencerse viene 410 de este Cristo que Diego evangeliza, bien debe saber que le conviene. Torcato sus sermones autoriza, y entrambos instrumentos hoy han hecho nuestros dioses inútiles ceniza. 415 Quedé con solo oírlos satisfecho, y una sabrosa historia que me encanta han dado un lotos a mi alma y pecho. ⁴³¹ Trataban del amor la fuerza tanta con que pudo bajar a Dios al suelo, 420 tomando carne de una virgen santa y que de su inviolable y casto velo salió, quedando entero en pobres paños el que pisaba estrellas en el cielo; sus obras y milagros en tres años 425 que predicó al ingrato pueblo suyo, de quien ha rescibido tantos daños; ⁴³² Su lastimosa muerte de que arguyo ⁴³³ su santo amor, y a quien daré la vida que por la que le debo restituyo; 430 y cómo el alma de su luz vestida, dejando el cuerpo en el sepulcro helado, sacó los que esperaban su venida; y cómo apareció resucitado, subiendo ya después glorioso al cielo, 435 que visto fue de su Colegio amado. ⁴³⁴
ESICIO	¡Oh, Cecilio querido, qué consuelo me das solo en contarme esas historias

⁴³¹ El sentido de este verso parece ser que resulta satisfactoria para el alma la historia que relatan Torcato y Segundo.

⁴³² Verso que falta en la edición de Menéndez Pelayo.

⁴³³ Menéndez Pelayo señala la ausencia de este verso, aunque el terceto está completo.

⁴³⁴ Se refiere al Colegio apostólico, pues ese es el nombre que por excelencia se les da a los santos apóstoles, discípulos de nuestro señor Jesucristo (*Aut*).

contrarias a las fábulas del suelo!

Que esa muerte y trabajos son vitorias 440
de aquel amor que Dios al hombre tiene,
y que en su dedo sirven de memorias,
que no puede dudarse que detiene
la espada en viendo aquel rubí sangriento
de su Pasión, y a perdonarnos viene. 445

CECILIO Esicio, si alumbró tu entendimiento,
no dilatemos el remedio al alma,
que ya tiene de Dios conocimiento.

Bien ves que el santo Diego se desalma
por convertir una ovejuela sola, 450
y que ganarla a Dios tiene por palma
en toda la nación nuestra española;
de donde el sol su hermoso rostro cubre
adonde le compone y arrebola,
el alma apenas para Dios descubre, 455
si no es que el miedo del romano o godo
algunos deseos de esto encubre.

ESICIO Yo espero en él, que aqueste pueblo todo
admitirá su fe, puesto que agora
de conocer a Dios le falte el modo. 460

Pero, pues ya tu corazón le adora,
y el mío eternamente le bendice,
desde la luz a la siguiente aurora,
vamos a ver lo que su apóstol dice,
y a pedirle bautismo humildemente. 465

CECILIO Vamos, que de que luego no lo hice
el alma se avergüenza y arrepiente.

Vanse y salen SANTIAGO,⁴³⁵ SEGUNDO, TORCATO, TEODORO y EUFRASIO, e INDALECIO.

Ha de venir enseñándolos con un misal

DIEGO Al propósito dije
lo que dijo el salmista, amigos caros,
pues del que el cielo rige 470
todas las cosas son testigos claros,
y dice el insipiente⁴³⁶
dentro en su corazón que a Dios no siente,
y así ninguno sabe

⁴³⁵ Recuérdese que Santiago aparece mencionado en las intervenciones como Diego.

⁴³⁶ *insipiente*. Ignorante (*Aut.*).

	ocuparse en el bien. ⁴³⁷	
SEGUNDO	Dime, maestro, porque mejor acabe de mejor entender el salmo nuestro lo que dice adelante, que es tu lengua divina y elegante.	475
DIEGO	Dice que desde el cielo miró el eterno Padre si algún hombre conocía en el suelo por Dios su hijo, y ensalzó su nombre.	480
SEGUNDO	Pues eso me interpretá.	
DIEGO	Aquí del pueblo hebreo habló el profeta. «Inútiles se han hecho». Dice adelante, «¿Pero mi castigo no les humilla el pecho, que ansí devoran a mi pueblo amigo?»	485
TORCATO	Eso por sí se entiende, y el que al Cristo de Dios daña y ofende. Pero llega al sentido de estos dos versos que tras este vienen.	490
DIEGO	Dice que no han querido llamar a Cristo por temor que tienen de perder su hacienda o el que cesare de su voz se ofenda. Y de estos que a los hombres agradan por tener malos sucesos en haciendas o nombres, dice que Dios disipará los huesos, y vendidos vilmente, confusos andarán de gente en gente. Y del Sión del cielo dará Israel salud, porque triunfando fue su Iglesia en el suelo, su cautiverio antiguo rescatando. Con gozo y alegría celebrará Jacob tan dulce día. ⁴³⁸	495
		500
		505
SEGUNDO	Altamente, gran Diego, declaras la escritura, mas, ¡ay, triste, qué repentino fuego	510

⁴³⁷ El dramaturgo parafrasea en parte el *Salmo 92*.

⁴³⁸ Dad la libertad con la que el dramaturgo alude al texto bíblico, no hemos podido localizar exactamente los pasajes a los que hace referencia. Pensamos que el hipertexto de esta escena es el libro cuarto de los salmos, aunque es difícil asegurarlo.

DIEGO abierto al cielo a tu cabeza asiste!
 Sosiégate, Segundo.
 ¡Oh, reina de los cielos y del mundo! 515

Tócanse chirimías, y baja NUESTRA SEÑORA con dos ángeles

MARÍA Mi bendición sea contigo,
 Diego amado, que en nombre
 de mi hijo te bendigo.

DIEGO ¡Bienaventurado el hombre
 que es vuestro siervo y amigo! 520
 Pues que tal favor me hacéis,
 ¡ay, Virgen, qué me mandéis
 en que sirva a mi Señor.

MARÍA Él reconoce tu amor.

DIEGO Y vos, Virgen, le sabéis, 525
 que si en este ser pudiera
 ser Diego Cristo, dejara
 de serlo porque lo fuera;
 mas si igualmente lo amara,
 mucho más lo encareciera; 530

 y si ansí decirlo puedo
 en este amor igual quedo;
 y luego, Señora, a vos,
 que os amo después de Dios
 tanto que a muchos excedo. 535

MARÍA Sobrino a quien tanto amo,
 en este nombre imagino
 que tu alabanza derramo,
 porque en llamarte sobrino,
 primo de Cristo te llamo. 540

 Las razones que tenía
 de amarte, decir podía
 cuando tú no las supieras.

DIEGO ¿Qué muestras más verdaderas
 que querer que os llame tía? 545

 Basta, Señora, que vos
 me deis nombre tan divino
 y le tengamos los dos,
 y que me llame sobrino
 tía que es madre de Dios. 550

 Y del parentesco nuestro
 también dichoso me muestro,

	pues tengo en Juan un hermano que el mismo Dios soberano le ha llamado hijo vuestro.	555
	Pero si os he de loar por pagaros, dame pena, que he de empezar y callar, que si sois de gracia llena, ¿qué título os puedo dar?	560
	Dadme vos la vuestra a mí, porque solo dije aquí lo más que yo sé de vos, y es que sois madre de Dios y por la humildad de un sí. ⁴³⁹	565
MARÍA	Diego, viendo tu buen celo y que al fin de tantos días en aqueste español suelo tan pequeño fruto hacías, vine por darte consuelo	570
	que, andando el tiempo, ha de ser donde ha de prevalecer le fe hasta el fin defendida con la propia sangre y vida, que a Cristo se ha de ofrecer.	575
	Y en aquesta ciudad más, porque de infinita gente que a Dios ofrecer verás, ha de dejar la corriente del Ebro la sangre atrás.	580
	Niños y flacas mujeres de esta España de quien eres patrón, por fieros martirios merecerán palma y lirios porque ilustre asiento esperes.	585
	La Iglesia que te decía en Jerusalén, mi Diego, con la señal de este día, aquí la comienza luego. Dios quede en tu compañía.	590

Suena música y desaparece

⁴³⁹ La lectura de este verso es clara en el manuscrito, sin embargo no acabamos de apurar el sentido de este.

DIEGO	<p>¡Oh, eterno e increado padre! ¿Qué alabanza habrá que os cuadre? Ya en dos favores me he visto: aquel del glorioso Cristo, y este de su dulce madre.</p>	595
	<p>Pues que no me quedé allí donde tan contento vi a Pedro que esto pedía, ¡oh, quién se hiciera, María, su tabernáculo aquí!, porque, al fin, donde estáis vos es muy cierto que está Dios. Segundo, Torcato, amigo, ¿habéis estado conmigo?</p>	600
SEGUNDO	<p>Y en un éxtasis los dos.</p>	605
	<p>¿Qué es, Diego, lo que ha mandado que hagas la Virgen bella?</p>	
DIEGO	<p>Aquí ha de ser fabricado un templo en su nombre de ella y en la señal que ha quedado.</p>	610
	<p>Luego pienso buscar gente.</p>	
EUFRASIO	<p>¿Qué mejor que la presente?</p>	
TEODORO	<p>¡La España este templo goza!</p>	
DIEGO	<p>Del Pilar de Zaragoza se llamará eternamente; pero en siendo edificado, he de ir a Jerusalén, a mi Colegio sagrado.⁴⁴⁰</p>	615
	<p>¿Queréisme seguir también?</p>	
SEGUNDO	<p>¿Tal preguntas, Diego amado?</p>	620
	<p>La estéril y seca arena de⁴⁴¹ Libia, de sierpes llena, fuego y nieve en tanta copia, de la Cítia y Etiopía hicieran gloria la pena.</p>	625
	<p>¡Qué gusto, regalo y bien se iguala a aquesta jornada,</p>	

⁴⁴⁰ Santiago fue decapitado en el año 44, y ante la ausencia de testimonios concernientes al final de su vida surgieron numerosas leyendas, entre ellas la de su labor evangelizadora en España; otra, la que reproduce este pasaje en el que la Virgen se le aparece. De acuerdo con la tradición española, la Virgen se le apareció a Santiago en lo alto de una columna de jaspe (Virgen del Pilar), y tal sería el origen de la basílica de peregrinación de Nuestra Señora del Pilar (Réau, 1998: 170).

⁴⁴¹ *de*. Se en la edición de Menéndez Pelayo.

	y a ver la ciudad en quien ⁴⁴² está al vivo retratada la mayor Jerusalén!	630
	No con los pies, con la boca andar los pasos nos toca que dio nuestro Cristo amado, y el suelo en sangre bañado. que el alma a salir provoca.	635
DIEGO	Grande amor tienes, Segundo.	
SEGUNDO	Es grande mi obligación al divino autor del mundo.	
DIEGO	Hoy en tu tierra y nación el primero templo fundo.	640
TORCATO	¡Qué lustre y honor de España!	
INDALECIO	No ha de ser pequeña hazaña verte acabar esta empresa.	
DIEGO	Al que Dios servir profesa ningún peligro le daña.	645

Vanse y sale el mágico HERMÓGENES y FILETO, su discípulo⁴⁴³

HERMÓGENES	¿Eso dicen los cristianos?	
FILETO	Dicen que nunca se han visto milagros tan soberanos, que igualan a los que Cristo hizo con sus santas manos; dicen que es cosa admirable dar salud al miserable y aun vida al muerto otras veces; y el de los panes y peces cuentan por cosa notable.	650 655
HERMÓGENES	Es vulgo infame y hambriento que tiene el vientre por Dios, y a quien le ha dado sustento.	
FILETO	Mucho alaban a otros dos, ¿qué digo dos?, otros ciento. Grande es la resurrección de Lázaro.	660

⁴⁴² *Y al ver la ciudad en quien. Y al ver la ciudad amada* en la edición de Menéndez Pelayo.

⁴⁴³ La conversión del mago Hermógenes y su discípulo es uno de los episodios que los artistas han representado ocasionalmente (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 348), y está tomado de la historia de Simón el Mago, derrotado por el apóstol Pedro (Réau, 1998: 170). Santiago de la Vorágine lo relata mucho más por extenso que Lope (1982: 397-398).

HERMÓGENES	No te espante, que cosas posibles son.		
FILETO	(A Dios, que al hombre ignorante ni lo ha sido ni es razón).	[<i>Aparte</i>]	665
HERMÓGENES	¿Qué dices?		
FILETO	Digo, maestro, que siendo en tus artes diestro, jamás el ver me permites que algún muerto resucites ni amigo ni deudo nuestro.		670
HERMÓGENES	¿Eso dudas de mi ciencia? Pues presto verás, Fileto, mis obras con la experiencia.		
FILETO	Para entonces te prometo eterno amor y obediencia, que bien veo que si fuera Cristo Dios, que no muriera, mas que su propia virtud, como a otros dio salud, salud y vida le diera.		675 680
HERMÓGENES	Dices bien, aunque decía este viejo sin aviso, Pedro dijo estotro día que él se ofreció porque quiso, y trujo una profecía; y tras esto testifica su resurrección y aplica por testigos sus amigos, que ser ellos los testigos su mucho error significa.		685 690
	Cánsome de disputar de la escritura con ellos. Pero déjalos estar, que cruces hay para ellos.		
FILETO	¿Qué me quieres enseñar?		695
HERMÓGENES	Es menester que conjures un espíritu y procures hacer aquella figura.		
FILETO	Eso mi genio procura, y que el temor me asegures.		700
HERMÓGENES	Descritas, como te dije,		

	las doce casas del cielo, ⁴⁴⁴ a cada cual la que rige, al cuadrángulo ⁴⁴⁵ del suelo haz que un estilo se fije.	705
	Al sol que el dueño adivina ofrece sangre taurina, que el egipcio al sol adora en forma de buey, y ahora pon leche a la luna trina.	710
	Las hierbas que a los demás planetas has de poner después las conocerás.	
FILETO	¿Que tengo luego de hacer?	
HERMÓGENES	Cuatro señales harás medido el mundo. Di ansí.	715
FILETO	¡Espérate!	
HERMÓGENES	¿Por qué? ¡Di!	
FILETO	He miedo que venga.	
HERMÓGENES	¡Oh, necio!, ¿miedo tienes?	
FILETO	No es desprecio de tu ciencia ni de ti, sino natural recelo de ese espíritu. Mas dime, ¿cómo se llama?	720
HERMÓGENES	Zaquiolo, es ⁴⁴⁶ quien las fuerzas imprime de mis palabras y celo.	725
FILETO	Muéstrame agora otra cosa que me sea más gustosa.	
HERMÓGENES	¿Qué quieres ver que esté ausente?	
FILETO	Amo a Celia eternamente, porque es en extremo hermosa.	730
HERMÓGENES	Toma este pequeño espejo.	
FILETO	¡Muestra!	
HERMÓGENES	¡Ábrele!	
FILETO	¡Cielo santo! ¡Con otro toma consejo!	
HERMÓGENES	¿Tocase?	
FILETO	¡Sí!	

⁴⁴⁴ *Las doce casas del cielo*. Hace referencia a los doce segmentos en que se divide el zodiaco.

⁴⁴⁵ *cuadrángulo*. *Cudrángulo* en Menéndez Pelayo.

⁴⁴⁶ *es*. En el manuscrito *en*. Enmendamos para mejorar el sentido.

HERMÓGENES	Puede tanto	
	la fuerza de aquel viejo.	735
FILETO	¡Que en lugar de verme vea la que mi alma desea! ¡Ay, espejo milagroso, quién se viera tan hermoso!	
HERMÓGENES	Quiero que parezca fea.	740
FILETO	¡Ay, de mí! ¡Tómalle ⁴⁴⁷ allá!	
HERMÓGENES	¿Qué has visto?	
FILETO	La misma vi; y fea en extremo está.	
<i>Sale JOSÍAS, escriba, y ABIATAR, pontífice</i>		
JOSÍAS	¿Está Hermógenes aquí?	
HERMÓGENES	Amigos me buscan ya.	745
	¡Oh, pontífice famoso!	
ABIATAR	¡Oh, sabio maravilloso!	
HERMÓGENES	¡Oh, Josías, noble escriba!	
JOSÍAS	¡Un siglo, Hermógenes, viva!	
HERMÓGENES	¿Qué hay?	
ABIATAR	Negocio forzoso.	750
	Pero si estás ocupado volverémonos después.	
HERMÓGENES	De eso me siento agraviado, pues nunca, Abiatar, me ves para servirte excusado.	755
	Mi discípulo, Fileto, y yo, en un cierto secreto pasábamos tiempo ocioso.	
ABIATAR	De este bando sedicioso vengo airado e inquieto.	760
HERMÓGENES	¿Es la gente que ha seguido al hombre crucificado?	
ABIATAR	Un Diego, recién venido de España, enojo me ha dado, con algunos que ha traído,	765
	y porque a mis argumentos no quieren estar atentos, él y un Torcato y Segundo, hoy en tus obras me fundo,	

⁴⁴⁷ *Tómalle*. Menéndez Pelayo lee *tórnase*.

	que fuerzas los elementos.	770
	Vamos porque los convenzas, que venimos yo y Josías llenos de infames vergüenzas.	
HERMÓGENES	¡Que estos duren tantos días!	
JOSÍAS	Duran porque no comienzas.	775
HERMÓGENES	Serán estos españoles muy bárbaros en la ley.	
JOSÍAS	Él los ha engañado, y dioles su Cristo por Dios y rey, y su Evangelio mostroles.	780
HERMÓGENES	¿Y el Diego es doto?	
ABIATAR	No sabe	
	leer, que ayer en la nave de su padre, el Zebedeo, era pescador.	
HERMÓGENES	No creo que de vencerme se alabe.	785
<i>Vanse y salen SANTIAGO, TORCATO y SEGUNDO</i>		
SEGUNDO	Fueron con Pedro, Esicio y Teodoro, y los demás quedaron disputando.	
DIEGO	¡Oh, gran Jerusalén!, tu intento ignoro! ¿Qué estás, lo que ya tienes, esperando?, ansí dijo David viendo el tesoro; que te miran los cielos despreciando servir al fiel y nuevo convertido el pueblo que no he visto y conocido.	790
	Sed, discípulos míos, diligentes en conocer a Dios, pues le seguistes de pueblo extraño y de remotas gentes, y sus milagros solamente oistes.	795
	Estad contentos cuando veáis presentes las varias tentaciones que temistes, porque sabed que la paciencia es obra, cuando la fe probada fuerza cobra.	800
	Y entonces será cierta la paciencia cuando a su perfección temor no impida, si alguno tiene falta de esta ciencia, a Dios, que ha dado a todos, se la pida.	805
	Gloriése el humilde en su prudencia, y el rico en su humildad, porque esta vida	

	es como flor hermosa cuando nace que al encendido sol difunta yace.	
SEGUNDO	Con tus ejemplos santos, Diego amado, ¿quién hay que tema al enemigo fiero?	810
DIEGO	Seguid el que mi Cristo os ha dejado, que él solo es el ejemplo verdadero. Entrad a ver a Dios por el costado que se rompió de tierno amor primero, que allí se sabe, enseña y comprende lo que ni el ángel ni el mortal emprende.	815
<i>Salen JOSÍAS, ABIATAR, HERMÓGENES y FILETO</i>		
HERMÓGENES	¿Eres tú, Diego, el cristiano que así predicas a Cristo por Dios, habiéndole visto Jerusalén hombre humano?	820
	¿Eres tú aquel que le llamas hombre y Dios, muerto en cuanto hombre, y su aborrecido nombre por milagroso derramas?	825
DIEGO	Y tú, dime, ¿acaso eres Hermógenes, aquel sabio que hace a sus letras agravio, pues conocerle no quieres?	
	¿Eres tú quien su alma ofrece al demonio por señor, y no a tu mismo criador que cielo y tierra obedece?	830
HERMÓGENES	No quiero argüir contigo, que a grande bajeza vengo. De discípulos que tengo traigo el más nuevo conmigo, y este sobra para ti.	835
FILETO	Y yo le puedo vencer, porque a tan flaco poder basta el poco que hay en mí.	840
	Di, Zebedeo, ¿en qué fundas que Cristo es Dios?	
DIEGO	En sus obras.	
FILETO	Si otro argumento no cobras, no esperes que me confundas.	845
DIEGO	Pues di, ¿no es este el Mesías	

	prometido y esperado? Con él, ¿no se han acabado las escritas profecías?	
	Leed todos los profetas, y luego a Cristo mirad, veréis la conformidad y el convenir tan perfetas.	850
	Pero bien dijo Esaías, que oyendo no entenderéis, y viéndole no le veréis, como se ha visto en sus días.	855
	Mas tú, Fileto, engañado, que ciego sigues a un ciego, que te lleva a eterno fuego para siempre condenado,	860
	¿tú no viste a Cristo vivo y sus obras admirables? ¿Cómo es posible que hables en su ofensa tan altivo?	865
	Los demonios que te enseña Hermógenes, ¿tú no vías que Cristo echó muchos días con sola una voz pequeña?	
	Si él serle ⁴⁴⁸ a quien Cristo manda, ¿claramente no se ha visto que es Dios Cristo y que sin Cristo errado tras ellos anda?	870
	Cristo, si murió con nombre tan vil, queriéndolo hizo, que así al padre satisfizo la culpa antigua del hombre.	875
	¿Y por qué, si Dios no fuera, se eclipsara de tal suerte el sol, que lloró su muerte y el velo en dos se partiera?	880
FILETO	Pues de su resurrección, ¿faltan testigos de fe? Que tan ciego un hombre esté a la luz de la razón, que haya conocido y visto	885

⁴⁴⁸ serle. Aceptamos la enmienda de Arribas que lee *serle* a diferencia de Gómez y Cuenca y Menéndez Pelayo, que leen *sirve*.

	con bastante testimonio que Cristo es Dios, y al demonio siga aborreciendo a Cristo.	
	¡Fuera, ciencia profana, vestida de engaño y sombra, que este Dios que Diego nombra es la verdad soberana!	890
	Tras este conocimiento, ¿qué me detiene, qué aguardo? ¿Por qué los pies acobardo corriendo el entendimiento?	895
	Diego, vesme aquí a tus pies, confesando a Cristo eterno por Dios.	
HERMÓGENES	¿Qué es aquesto?, ¿infierno?	900
	¿Esto escuchas, esto ves?	
DIEGO	¡Oh, buen Fileto, que así solo en arrojarte al suelo has tocado el mismo cielo, tocándote el cielo a ti!, ¿confiesas a Dios?	905
FILETO	Confieso.	
	Esta vida le consagro.	
ABIATAR	¿Súfrese esto? ¡Haz un milagro!	
HERMÓGEMES	¡Fileto, has perdido el seso! ¡Vive el cielo que te mate!	910
FILETO	¡Líbrame de este, gran Diego!	
DIEGO	Toma aqueste lienzo luego. Di que de ofenderte trate.	
HERMÓGEMES	Helado se me ha la mano. Con la daga apenas puedo llegarle a herir.	915
JOSÍAS	¿Tienes miedo de dar la muerte a un cristiano?	
	¡Haz algún milagro ahora!	
HERMÓGEMES	¿Qué milagro puede el hombre hacer sin Dios?	
ABIATAR	Ya su nombre confiesa el traidor y adora.	920
	Sin duda este encantador con ellos se ha concertado.	
HERMÓGEMES	Apóstol de Dios amado, dame tu ayuda y favor.	925

DIEGO	No temas, que Dios te llama.	
ABIATAR	Si este no mato y resisto, hoy tenemos otro Cristo igual en obras y fama.	
JOSÍAS	La romana guarnición por bien de su rey ausente, ¿no nos dará alguna gente para su muerte y prisión?	930
ABIATAR	Sí dará. Vamos, Josías, y muera el bando cristiano.	935
HERMÓGEMES	Ya doy, si me das la mano, atadas a Dios las mías. Si temprano le ofendí, y tarde le he conocido, a Dios el perdón le pido, y la intercesión a ti.	940
DIEGO	Mas, ¡ay, de mí, cuántas sombras de espíritu me han cercado! ¡Cristo, Jesús, Diego amado! Dios te ayuda, si a Dios nombras.	945
	Toma este báculo mío y de todas te defiende.	
	<i>Salen tres DEMONIOS, el uno bien vestido</i>	
DEMONIO	¿Que aun este quitarme emprende, como Dios, mi poderío?	
	Blasfemias aquí dijera de que el cielo se tapara los oídos, si pensara que algo de ellas se le diera.	950
	Di, perro, ¿de esto ha servido haberte dado diez años entre los propios y extraños nombre que a mí igual has sido?	955
	Tantos regalos y gustos, ¿paran en aqueste agravio? ¡Dios puede esto! ¡Muero, rabio y renuevo mis disgustos!	960
	Hermógemes, ¿no te he dado riquezas, letras, mujeres? ¿Cómo ansí dejarme quieres por un Dios crucificado?	965

DIEGO	Si ha tan poco, Lucifer, que tus fuerzas ⁴⁴⁹ quebrantó, y en su noche el sol se vio tan glorioso amanecer, ¿cómo no tiembblas, maldito, en nombrar su santo nombre?	970
DEMONIO	Déjame, Diego, este hombre, ⁴⁵⁰ que yo nada a Dios le quito. Si eran míos estos dos, basta que uno te lleves.	975
DIEGO	¿Que a igualarte a Dios te atreves? ¿Ya partes almas con Dios? ¡Vete de aquí!	
DEMONIO	Pues yo juro, por todo el infernal fuego, que he de matarle luego.	980
HERMÓGENES	¡Llega, pues, traidor, perjuro!	
DEMONIO	¡Oh, báculo soberano, que sin ser cruz me resistes!	
DIEGO	Huid, perros, como huistes del endemoniado sano; no paréis hasta el infierno, que no tenéis dónde entrar.	985
HERMÓGENES	¿Quién no te ha de confesar, gran Jesús, por Dios eterno?	
DIEGO	Segundo, porque sin duda esto causará mi muerte, que estos enseñes advierte, y Dios te dará su ayuda; y ten de tu patria cierta, que te ha de haber menester.	990
SEGUNDO	¿Tan presto queréis hacer, Diego, que tu ausencia sienta? ¡No lo quiera Dios ansí, que siempre estaré presente!	995
DIEGO	Toda esta romana gente vienen a buscarme a mí.	1000

*Salen JOSÍAS y ABIATAR, LIPSÍAS y TEÓCRITO, romanos, y gentiles vestidos
a lo romano con armas*

⁴⁴⁹ *fuerzas*. Aceptamos la enmienda de Gómez y Cuenca.

⁴⁵⁰ *hombre*. En el manuscrito *nombre*, lectura que sigue Menéndez Pelayo. Aceptamos la enmienda de Arribas.

TEÓCRITO	¿Este es el sedicioso y atrevido que la ciudad altera?	
JOSÍAS	Aqueste es. ¡Muera!, que a César justamente favor pido, pues que con nueva ley su pueblo altera.	1005
DIEGO	Señor, si de mi muerte eres servido, lo que tú quieres es razón que quiera.	
ABIATAR	¡Echalde aquesta sogá!	
JOSÍAS	A Herodes vaya, que ya su ciego Hermógenes desmaya.	
SEGUNDO	¡Oh, alfanje del gran Pedro!, ¿quién agora con otro igual su lealtad mostrara?	1010
DIEGO	No te aflijas, Segundo, que hoy mejora mi suerte el cielo y Dios su amor declara.	
SEGUNDO	Maestro mío, si Segundo llora, bien sabes lo que pierde, pues comprara su vida con mil muertes que le diera.	1015
TORCATO	Sigamos esta gente.	
JOSÍAS	¡Muera!	
TODOS	¡Muera!	

FIN DE LA PRIMERA JORNADA

JORNADA SEGUNDA

Salen SEGUNDO e INDALECIO

INDALECIO	Que en efeto, después que vine a Roma, Segundo amigo, sucedió su muerte.	
SEGUNDO	De esta ciudad que el mundo rige y doma salió la espada que su sangre vierte.	1020
INDALECIO	Si en referirla algún consuelo toma el alma tuya, aunque el dolor despierte, mientras que llegan los demás con Pedro, di la caída de esa palma y cedro, ⁴⁵¹ que como me enviaron que hablase a Pablo santo, no me hallé presente, permitiéndolo Dios porque llorase con más dolor a mi maestro ausente.	1025

⁴⁵¹ Alusión al destino de los justos: florecer como la palmera y crecer como el cedro (*Salmo* 92: 13).

SEGUNDO	Aunque de nuevo el alma me traspase, la santa muerte que lloré presente, advierte y llora, que la causa es mucha.	1030
INDALECIO	Cuenta, ¡oh, Segundo!, su martirio.	
SEGUNDO	¡Escucha!	
	Predicando el santo Apóstol a aquel incrédulo pueblo	1035
	que al mismo Dios que esperaba puso en una cruz suspenso, el pontífice Abiatar, envidioso de sus hechos, contra sus milagros trujo	1040
	dos mágicos hechiceros. Hermógenes era uno, cuyos conjuros y cercos en apariencia obligaban a las estrellas y cielos.	1045
	Mas convirtiéndose a Dios su discípulo Fileto, y librándole del sabio la virtud de un santo lienzo, Hermógenes reconoce	1050
	a Cristo por Dios inmenso, dando a Abiatar y a Josías nueva envidia y nuevos celos. De la guarnición romana dos centuriones trujeron,	1055
	donde le verás al vivo a Cristo en el huerto preso, porque en haciendo Abiatar la seña al romano fiero, al santo cuello Josías	1060
	aprieta un cordel estrecho. Traía Herodes entonces la investidura del reino, y deseando agradar al inicuo pueblo hebreo,	1065
	que los príncipes a veces de opinión del pueblo ciego fieras leyes ejecutan en humildes extranjeros, arrastrando se le llevan	1070
	sin perdonar por momentos	

a las venerables barbas
y nazarenos cabellos.
No pudo estorbar la priesa
que no sanase un enfermo, 1075
convirtiéndose Josías
a su prisión instrumento,
que aunque él Judas había sido
para la traición del beso,
fue después un Pedro en llanto 1080
y un Esteban en ejemplo.
Degollarlos mandó a entrambos,
y al fin llegaron al puesto,
donde con tiernas palabras
se dieron abrazos tiernos. 1085
La misma espada que corta
el dichoso cuello a Diego,
teñida en su santa sangre
a Josías pasa el cuello.
Pudiera dalle la vida 1090
la sangre tocando al cuerpo,
pero quien la daba a Dios,
quiso más gozarla luego.
Suben las almas dichosas,
Cristo y Dimas pareciendo 1095
porque veas lo que vale
un «¡ay!» que penetra el cielo.
Tras esto el tirano rey,
por ver al vulgo contento,
los apóstoles persigue, 1100
y de todos prende a Pedro.
No le mató por querer
que celebrasen primero
la Pascua de los acimos,
y así le tuvieron preso. 1105
Cargado estaba el apóstol
de más paciencia que hierro,
con dos puertas y dos guardas,
de velar rendido al sueño,
cuando el que pasó [a] los hijos 1110
de Israel el mar bermejo,
sacó a Josef de la cárcel

	y a los tres niños del fuego, ⁴⁵²	
	Envió a librarle un ángel	
	todas las puertas abriendo,	1115
	que no hay puertas que resistan	
	su divino mandamiento.	
	Puesto Pedro en libertad,	
	después de común acuerdo,	
	huyendo se vino a Roma,	1120
	y no de la muerte huyendo.	
	El cuerpo de Diego santo	
	ya en España le tendremos,	
	si no es que, como en la vida,	
	padece naufragios muerto.	1125
	Esta es, amigo, la historia	
	de nuestro amado maestro,	
	por quien son mis ojos ríos	
	y mar de llanto mi pecho.	
INDALECIO	¡Dichosa España, que gozar merece	1130
	de tal patrón y protector divino,	
	pues hoy con sus reliquias se ennoblece	
	mejor que con sus minas de oro fino! ⁴⁵³	
	Préciese de que Diego la engrandece,	
	mas quede, que a poblarla Thubal ⁴⁵⁴ vino	1135
	después de ver su suelo el patriarca,	
	sereno el sol y sosegada el arca.	
	No estime ya de Cádiz las columnas,	
	pues tal columna de la Iglesia ha visto,	
	que cuando era verdad que hubiese algunas,	1140
	Hércules puso aquellas y esta Cristo. ⁴⁵⁵	
	No diga ya con armas importunas	
	del mundo a la cabeza me resisto,	
	sino que tiene por cabeza a Diego,	

⁴⁵² Se refiere obviamente a Dios, que favoreció a Moisés abriendo las aguas del mar (*Éxodo*, 13 y 14), liberó al patriarca José de la cárcel gracias al don de las profecías (*Génesis*, 37-41) y salvó a Sidraj, Misaj y Abednego del fuego al que habían sido arrojados por desobedecer la orden de Nabucodonosor de adorar una estatua (*Libro de Daniel*, 3).

⁴⁵³ Como es sabido, Santiago es patrón de España. Igual que Roma vindicaba a san Pedro y Grecia y Rusia a su hermano san Andrés, la España cristiana quiso asegurarse el patronazgo de un discípulo directo de Cristo, de ahí que se difundiese la leyenda de que el apóstol Santiago viajó a España para predicar el Evangelio, aunque en opinión de Réau, Santiago nunca estuvo en España ni sus reliquias trasladadas a Galicia; la leyenda nació de la cruzada contra los moros y la peregrinación a Santiago de Compostela (1998: 170-171).

⁴⁵⁴ En *Etimologías*, Isidoro de Sevilla vincula a *Thubal* como antepasado de los íberos (1993: 745).

⁴⁵⁵ Referencia a las llamadas Columnas de Hércules o Estrecho de Gibraltar, lugar por el que, según la leyenda, pasó el barco que contenía el cuerpo de Santiago, conducido por un ángel (Réau, 1998: 172).

	que destruirá sus vanos dioses luego.	1145
	Ya no será por el favor famosa de los caballos que engendraba el viento en la provincia de Vandalia hermosa, ⁴⁵⁶ sino por ser de Diego ilustre asiento, la goda sangre antigua y belicosa ⁴⁵⁷	1150
	que fue de España lustre y ornamento. La fama deja al cuerpo desangrado, que sin ella mayor honor le ha dado.	
<i>Salen san PEDRO, TORCATO y EUFRASIO</i>		
TORCATO	¡Aquí estás, señor Segundo!	
SEGUNDO	¡Oh, piedra fundamental de la Iglesia! ¡Oh, luz del mundo! ¡Pescador universal de este mar de almas profundo! ¡Oh, escogido entre los doce para que este nombre goce, pastor, piedra, Pedro y padre, segundo esposo a la madre que por hijos nos conoce!	1155
	Recibe en tu santa escuela a quien ya Cristo revela cuanto el loco mundo engaña, y de los pastos de España la más humilde ovejuela; que aunque es verdad que pacía de las hierbas ponzoñosas de su antigua idolatría, y las aguas venenosas de turbias fuentes bebía, ya que el agua me limpió que el santo Diego me dio, y el pan de Cristo he comido, de aquel segundo que ha sido soy otro segundo yo.	1160
	No soy Segundo el primero que fui, cuando fui Segundo sin Cristo y Dios verdadero,	1165
		1170
		1175
		1180

⁴⁵⁶ *Vandalia*. Cuando los pueblos vándalos invadieron la Bética, el territorio comenzó a llamarse Wandalenhaus, de cuyo nombre derivó Vandalia, y más tarde Andalucía (*E. Univ.*).

⁴⁵⁷ Verso que no figura en la edición de Menéndez Pelayo.

SAN PEDRO

de mí mismo soy segundo,
y en la humildad el postrero.

Ya que Diego, mi pastor,
me ha dejado, en tu valor
mis esperanzas fundé. 1185

¡Grande es, Segundo, tu fe,
y sin segundo tu amor!

Todos habemos llorado
la ausencia de nuestro Diego, 1190
que a mejor vida ha pasado
como el Fénix en el suelo,
él en su sangre abrasado.

Mas pues de la Iglesia toda
Cristo el cargo me acomoda, 1195
en mi amparo agora estáis,
y aún espero que seáis
luz de vuestra gente goda;

y pues noticias tenéis
de la patria en que nacistes, 1200
mejor que algunos podéis
dalles lo que recibistes
y lo que a Cristo debéis.

Duélaos, pues, la pertinacia
con que a la mucha eficacia 1205
se resistieron de Diego
para que reciban luego
agua de bautismo y gracia,

que pues el primero templo
de nuestra madre María 1210
fundado en ella contemplo,
ella ha de ser vuestra guía,
y el gran Diego vuestro ejemplo.

Obispo quiero ordenaros,
y la facultad que Cristo 1215
me ha dado a mí quiero daros,
y mientras en Roma asisto,
a vuestra España enviaros.

Entrad, pues, Segundo en ella.
Convertiréis parte de ella. 1220
Tú Torcato, le acompaña,
que hay grande mies en España
y pocos para cogella.

TORCATO	<p>Gobernante⁴⁵⁸ soberano de esta nave de la fe,⁴⁵⁹ que aunque ser de piedra es llano, en mar de sangre se ve, pero combatida en vano, donde sus jarcias y escotas⁴⁶⁰ son de Cristo los azotes, que no pueden verse rotas; pilotos sus sacerdotes, que van a partes remotas; su vida y muerte inhumana carta de mar soberana; su cáliz, favor y luz; proa su amor y su cruz, y el árbol⁴⁶¹ y la mesana.⁴⁶² Pies somos de tu cabeza, adonde te diere gusto los inclina y endereza, que ya España, como es justo, a serte devota empieza, porque ese amor y cuidado que de su bien has mostrado merece un eterno amor.</p>	<p>1225</p> <p>1230</p> <p>1235</p> <p>1240</p> <p>1245</p>
SAN PEDRO	<p>Imitó a aquel gran pastor que murió por su ganado, y aunque Diego fue el primero que misa dijo en España a honor de Dios verdadero, para llevar os elijo esta que aumentarte espero, porque habemos añadido las ceremonias que han sido más a propósito y santas.</p>	<p>1250</p> <p>1255</p>
EUFRASIO	<p>Hoy, gran Pedro, nos levantas al lugar no merecido, que soberano tesoro, mayor que de perlas y oro,</p>	<p>1260</p>

⁴⁵⁸*Gobernante*. En el manuscrito *gobernalle*. Enmendamos este error del copista.

⁴⁵⁹ La nave de la Iglesia o de la fe es un símbolo muy frecuente en la tradición católica, cuyo simbolismo arranca de las imágenes bíblicas del arca de Noé y de la barca de san Pedro (Arellano, 2000: 158).

⁴⁶⁰ *jarcias*. Aparejos y cabos del navío; *escotas*. Cuerdas con las que se ajustan las velas de la nave (*Aut*).

⁴⁶¹ *árbol*. Palo de una embarcación (*DRAE*).

⁴⁶² *mesana*. Mástil que está más a popa de una embarcación de tres palos o la vela que porta (*DRAE*).

	a la patria llevaremos.	
INDALECIO	Hoy a España enriquecemos de nuevo nombre y decoro.	
SAN PEDRO	Segundo, ¿qué orden te dio ⁴⁶³ mi amado Diego?	
SEGUNDO	Aunque indino, presbítero me ordenó.	1265
SAN PEDRO	¿Y Torcato?	
TORCATO	Ese divino nombre indigno tengo yo.	
SAN PEDRO	¿Y tú Eufrasio? ¿E Indalecio?	
EUFRASIO	Diáconos a los dos por honrar nuestro desprecio.	1270
SAN PEDRO	Hoy tendréis, queriendo Dios, la joya de mayor precio, hoy daréis envidia y celo al cielo, viendo que al suelo se da fuerza que le abra, y con una palabra baja al suelo Dios del cielo.	1275
	Vosotros, pues, usaréis de vuestra virtud, mostrando la fe que tener debéis con virtud acompañando la ciencia que mostraréis.	1280
	Con la ciencia, la abstinencia; con la abstinencia, paciencia; con la paciencia, piedad; con la piedad, caridad, y del prójimo clemencia, que el amor fraterno cubre gran multitud de pecados y gracia y perdón descubre. Ni murmuréis declarados lo que el pensamiento encubre.	1285
	A Cristo santificad siempre en vuestros corazones, y la vida aparejad a las justas ocasiones de ofrecer la voluntad.	1290
		1295

⁴⁶³ Menéndez Pelayo afirma que el verso está incompleto y plantea que el verso podría ser: «¿Qué orden, Segundo, te dio?», aunque el verso está completo y el vocativo está colocado en primer lugar.

Y venid, porque querría
que os vais este mismo día, 1300
que España a voces os llama.
SEGUNDO Harto siente quien te ama
el dejar tu compañía.

Vanse y salen TANCREDO y VANDALINO, caballeros

VANDALINO Estoy, Tancredo, de suerte
con este amor desigual, 1305
que tendré por menos mal
rendir mi vida a la muerte.

No es desigual el amor
siendo tan noble Luparia,
pero en serme tan contraria 1310
es desigual mi dolor.

Bien que su belleza es tal
aunque a morir me condena,
que hace gloria la pena,
gusto el daño, bien el mal. 1315

TANCREDO El contrario que has tenido
es haber Luparia hermosa
dado en ser tan religiosa
y en aborrecer marido,

que a no dar en que ha de ser 1320
sacerdotisa a Diana,
era cosa cierta y llana
que la hicieras tu mujer,

porque no hay sangre tan alta
que hoy en España te iguale. 1325

VANDALINO Sangre y nobleza, ¿qué vale
a quien ventura le falta?

¿Por qué se estima y aprecia
la sangre de mi apellido,
si esa misma sangre ha sido 1330
la que Luparia desprecia?

Y cuanto más excelente,
tanto fue más delicada
para que fuese abrasada
de este amoroso accidente. 1335

Mas no me llame esta tierra
Vandalino desde hoy más
si volviere el rostro atrás

	a esta empresa en paz o guerra.	
TANCREDO	Un largo amor mucho allana. ¿Qué no podrás cuando asistas? Pero mira que conquistas la misma diosa Diana, que si tu dama ofrecida a su culto y templo está, la diosa se ofenderá de que le ofrezcas la vida, que a su amor y castidad es enemigo tu amor.	1340 1345
VANDALINO	¡Ay, Tancredo, que es error respetar su honestidad! Que ⁴⁶⁴ Júpiter, el más justo, se ríe de los amantes que por cosas semejantes dejan de gozar su gusto, que él nos dio este mismo ejemplo cuando en la tierra vivió, y no por eso dejó el mundo de hacelle templo. Mirad de Aracnes la tela llena de amantes y vicios de este, en cuyos sacrificios nuestra España se devela. Pregunta a Marte, Neptuno, a Pan, a Mercurio, Apolo, si un amor tuvieron solo, o dejó de amar alguno.	1350 1355 1360 1365
TANCREDO	Mejor será que los temas que no tenellos en poco, si no dices que por loco de nuestros dioses blasfemas, mas cuando tener amor no te pueda yo negar, el hombre no ha de pensar que en ellos cupiese error.	1370 1375
VANDALINO	¿Cuál será mayor pecado, el de un príncipe y un viejo en la república espejo, del vulgo ejemplo y dechado,	

⁴⁶⁴ *Que.* En Menéndez Pelayo y.

	o del mozo que en la flor de sus años goza el mundo?	1380
TANCREDO	El de un rey.	
VANDALINO	Luego bien fundo que el suyo es notable error.	
	Si el rey que ha de dar ejemplo es de mayor culpa dino, ¿cuánto más un dios divino que merece estatua y templo?	1385
	O tú me has de conceder que no es dios, pues hace error, o no ha de ser yerro amor ni ofensa suya el querer.	1390
TANCREDO	Cuando yo te concediera tal proposición por llana, por ser tan casta Diana, ya tu amor culpado fuera,	1395
	que bien sabes de Anteón ⁴⁶⁵ la miserable fortuna.	
VANDALINO	También sé lo de la Luna y el pastor Endimión. ⁴⁶⁶ ¿Llamar a la Luna trina, ⁴⁶⁷ no es porque es luna en el cielo, Diana casta en el suelo y en el centro Proserpina?	1400
	Pues esa luna o Diana gozaba de ese pastor.	1405
TANCREDO	Eso es blasfemia y error.	
VANDALINO	Antes historia muy llana, y cree que si no fuera universal opinión hacelle esta adoración, que a ningún Dios se la hicie[ra].	1410
	Siendo así, perdone un poco Diana, pues supo amar, que a Luparia he de gozar, aunque me tengan por loco.	1415

⁴⁶⁵ *Anteón*. Anteo. Joven de estirpe real que vivía en calidad de rehén en la corte de Fobio. La esposa de este, Cleobea, se enamoró de él, aunque fue rechazada. Para vengarse Cleobea hizo que Anteo bajase a un pozo a coger una copa que ella misma había arrojado y, cuando el joven estuvo bajo, tiró una gran piedra y lo aplastó. Arrepentida de su crimen se ahorcó (Grimal).

⁴⁶⁶ *Endimión*. Pastor de gran hermosura que inspiró una enorme pasión en la Luna, la cual se unió a él (Grimal).

⁴⁶⁷ *trina*. En el manuscrito *tina*.

TANCREDO	Ya, pues, que niegas a Dios, ¿qué tendrás por culpa alguna?	
VANDALINO	¿Quién es Diana?	
TANCREDO	La luna.	
VANDALINO	Pues apostemos los dos, que no deja de alumbrarme si esta noche a hablarla voy, ni cuando con ella estoy se desprecia de mirarme.	1420
TANCREDO	A tanta resolución darte rienda es menester, que mal se podrá vencer tu amorosa obstinación. Ni te ayudo ni aconsejo. Tú traes buen ejercicio en tiempo de sacrificio.	1425
VANDALINO	¡Baste!	1430
TANCREDO	Por loco te dejo.	
VANDALINO	¡Amor, si hay algún dios, tú solo eres, que tus milagros son muy conocidos! Bien lo saben el alma y los sentidos, cuando darles infierno y gloria quieres.	1435
	A Apolo y Marte en guerra y paz prefieres, porque en los hombres a placer movidos dilataron los siglos extendidos, amando el matrimonio y sus mujeres.	
	Si tú has vencido al dios más poderoso, ¿cómo, mortal, teniendo envidia y celos, el nombre de mayor dios se te debe?	1440
	Y si tú no eres dios, Amor piadoso, ¿qué es esto que gobierna tierra y cielos? ¿Qué causa es esa que las causas mueve?	1445
	<i>Salen LUPARDA, dama y CLÓRIDA, criada suya</i>	
LUPARDA	Dame, Clórida, ese velo y esa guirnalda y laurel.	
VANDALINO	Y a no haber luna en el cielo, Luparia estuviera en él dando mayor lumbre al suelo.	1450
LUPARIA	Sin duda a su diosa viene. Pregunta a Erastro si tiene el altar apercebido.	

CLÓRIDA	Desde ayer ha prevenido el sacrificio solene.	1455
VANDALINO	¿Quién tuvo tanta ventura que solo por ser hermosa, aunque es humana criatura, mereció el nombre de diosa? ¿Qué dios agradar procura?	1460
	¿Para qué te vistees velo y con tan ⁴⁶⁸ humilde celo traes corona y laurel, si no es que la tejes de él para ser reina del suelo?	1465
	Y mira si diosa eres y si le llevas la palma y a Diana te prefieres, pues te daré yo la palma cuando tu incienso le dieres.	1470
	No la sirvas, que es error, porque le fuera mejor rendirte a ti tus despojos para tomar de tus ojos, como de sol resplandor;	1475
	que si por la luz hurtada del sol de los españoles es servida y adorada, hurtándola de dos soles vendrá a ser más estimada. ⁴⁶⁹	1480
LUPARIA	Esos tendré yo por dios o por dos, pues que son dos. Vandalino, ¿estás en ti?	
VANDALINO	No debo de estar en mí, pues estoy fuera de vos.	1485
LUPARIA	¿Con los dioses me comparas?	
VANDALINO	Diana es diosa fingida, pues la pintan con tres caras, y la tuya escurecida vale más que las tres claras.	1490
	Deja de ser religiosa, casta de una incasta diosa, y sigue el yugo dorado	

⁴⁶⁸ Menéndez Pelayo lee *tu*.

⁴⁶⁹ *estimada*. Menéndez Pelayo lee *atinada*.

	de Juno, que te ha dado por himeneo y esposa. ⁴⁷⁰	1495
LUPARIA	¿Cuándo fuera mi locura igual a la que en ti he visto? ¿No temiera, por ventura, ver en lo que fue Calixto, ⁴⁷¹ transformada mi figura?	1500
	Anda y déjame, que temo de ese tu amoroso extremo el castigo semejante, que bien te escuchara amante, pero no amante y blasfemo.	1505
VANDALINO	Pues en aquesta ocasión, todos hacen sacrificio al dios de su devoción, da en esto, señora, indicio de que estimas mi afición.	1510
	Ofrece a otro dios mayor, que es poderoso Amor, incienso sobre sus aras.	
LUPARIA	Quien yerra en cosas tan claras ¿qué aconseja si no error?	1515
	Pero mi desdén te avisa que si no basta a vengarme echar tu negocio en risa, iré a Diana a quejarme, de quien soy sacerdotisa.	1520
	Y no te pongas delante, que habrá algún rayo bastante, aunque Vandalino seas, que si contra dios peleas, ¿qué importa que seas gigante?	1525
VANDALINO	¿Por ventura he yo querido hacer a los cielos guerra como Tifón atrevido? ⁴⁷²	
LUPARIA	Quien contra sus siervos yerra, no poco les ha ofendido.	1530
	Yo, Vandalino, procuro hallar camino seguro	

⁴⁷⁰ Referencia a la consideración de Juno como protectora de las mujeres, particularmente de las mujeres casadas (Grimal).

⁴⁷¹ Alusión a la muerte de Calixto a causa de sus amores ilícitos con Melibea.

⁴⁷² *Tifón*. Criatura entre hombre y fiera que se atrevió a atacar a los dioses (Grimal).

	para que el alma inmortal tenga asiento celestial y no baje al centro oscuro;	1535
	por eso a dios dediqué mi castidad y a su templo la vida sacrificué, siguiendo aquel santo ejemplo que en las sibilas se ve.	1540
VANDALINO	Por eso no me persigas, que a lo imposible te obligas. Que eso procures es justo, pero sin tanto disgusto hay sendas en que el cielo sigas,	1545
	porque cuando te desposes habiendo lealtad guardado, hallarás donde reposes. Mira a Júpiter casado, que es el mayor de los dioses;	1550
	y Venus también lo es, habiendo sido después ⁴⁷³ adúltera con dos mil, no la han tenido por vil muchos que adoralla ves.	1555
	Y por decirte verdad, cuando de estos dioses veo tanta deshonestidad, ni los adoro ni creo, ni estimo su santidad. ⁴⁷⁴	1560
	Que hay algún dios no lo dudo que cielo y mundo hacer pudo, pero dios no conocido de nuestro mortal sentido, que es para dios torpe y rudo.	1565
	Tu Diana, que por casta hoy le quieres hacer fiesta, fue con un pastor incasta, y si piensas que es honesta, solo este ejemplo te basta.	1570
	Ningún Dios de los que adoras dejó ninfas ni pastoras,	

⁴⁷³ Verso que no figura en la edición de Menéndez Pelayo.

⁴⁷⁴ *santidad*. En Menéndez Pelayo *honestidad*.

	ni recogidas doncellas, que no tuviese hijos de ellas, sin otras cosas que ignoras,	1575
	que algunos amaron hombres, como Apolo amó a Jacinto. Y para que no te asombres, otros vicios no te pinto que han hecho infames sus nombres.	1580
	Que los más de aqueste Imperio son nacidos de adulterio, como Alcides de Alcumena ⁴⁷⁵ y Baco, por quien se suena de Sémele el vituperio. ⁴⁷⁶	1585
	Deja religiones locas, y pues del alma te precias, adora un dios.	
LUPARIA	Cosas tocas que aun a los dioses desprecias. A lo mismo me provocas,	1590
VANDALINO	¿que tan viciosos vivieron? ¿No crees lo que escribieron sus mejores coronistas? Pues, ¿cómo casta conquistas a las que jamás lo fueron?	1595
	Si esto quieres ver más llano, lee a Ovidio o a Lucrecio, ⁴⁷⁷ que agora escribió sus vidas.	
LUPARIA	Bien está, mas no me pidas tan presto palabra y mano,	1600
VANDALINO	que a Diana quiero hablar en lo que trazado habemos. ¿Qué respuesta te ha de dar la que de un árbol hacemos?	
LUPARIA	Yo la quiero consultar.	1605
VANDALINO	Vete y venme a ver después. Como palabras me des, que si no responde, aquí	

⁴⁷⁵ Alcides es uno de los nombres de Hércules, cuyos padres fueron Zeus y Alcumena, esposa de Anfitríon (Harrauer y Hunger).

⁴⁷⁶ Sémele fue amante de Zeus, con quien concibió a Baco (Grimal).

⁴⁷⁷ Como es sabido, en las *Metamorfosis* Ovidio relata aproximadamente 250 mitos y leyendas de las Antigüedad romana y sus diversas transformaciones, mientras que Lucrecio, en el libro primero de *De la naturaleza de las cosas* (ca. 60 a. C.), analiza el temor de los dioses, que según Epicuro, era una de las cuatro causas de las desdichas humanas (Bria Perau, 2004: 471).

serás mía.
 LUPARIA Harelo así.
 VANDALINO Beso mil veces tus pies. 1610

Vase VANDALINO

LUPARIA ¡Clórida!
 CLÓRIDA ¿Señora?
 LUPARIA Dame
 esa guirnalda y laurel.
 CLÓRIDA ¿No quieres que a Erastro llame?
 LUPARIA La diosa hablaré sin él,
 que llama este necio infame. 1615
 CLÓRIDA Ponte esa guirnalda y velo.
 LUPARIA Corre esa cortina.
 CLÓRIDA Harelo.
 LUPARIA ¡Quién pensara que tal diosa
 llegara a hablar, sospechosa,
 de que no vive en el cielo! 1620

Descúbrese una estatua o ídolo que habla, o sea una mujer vestida, y aparezca sobre un altar, y corran una cortina

Diana santa, ilustre y clara hermana
 del sol hermoso, puesto que me atrevo
 a tu grandeza heroica y soberana
 con alguna razón la lengua muevo.
 Servido me ha con esperanza vana 1625
 Vandalino, clarísimo mancebo
 en sangre y parentela, pues no ha sido
 por méritos y pruebas admitido.

Fue la razón haberme dedicado,
 por la salud del alma que procuro, 1630
 a tu templo en España celebrado
 como a sagrario de mi bien seguro;
 hame puesto en razón y declarado
 lenguaje para mí nuevo y oscuro,
 pues dice que ni tú ni dios alguno 1635
 se escapa de tener vicio ninguno.

Y como errar en dios es imposible,
 y muestra que eres diosa y has errado,
 buscar el cierto dios es conveniente,
 y por esta razón te he consultado. 1640

	Si hablas, aunque eres dios, es imposible cobrar tu honor de un hombre disfamado, y dime a quién le debe incienso el suelo y es hacedor de cuanto cubre el cielo.	
DIANA	Luparia, un Dios hay solo sin principio, que por la ofensa del primer pecado a la tierra envió su primogénito. Este nació en Belén, de María virgen, llamose Cristo y fue crucificado. Busca este Cristo y deja vanos dioses.	1645 1650
LUPARIA	Si quieres más, en lo demás soy muda. ¡Oh, notable respuesta en que se ha visto, Clórida mía, mi pasado engaño, y que la vanidad por Dios conquisto, y el viento sigo a costa de mi daño!	1655
	¿Dónde será posible hallar a Cristo, nombre tan nuevo y hasta agora extraño? Y si él murió, ¿dónde hallaré su madre o aquel Dios sin principio que es su padre? Toma allá ese laurel, velo y guirnalda, malditos y engañosos instrumentos. Seguilda a la diosa y veneralda, de hoy más locos y vanos pensamientos, que de este monte en la poblada falda fue un roble combatido de los vientos.	1660 1665
	¡Mirad alma qué gloria y qué regalo os puede dar después un dios de palo! ¡Oh, Cristo y dulce y regalado nombre, sin conocerte dulcemente suenas!	
CLÓRIDA	¿Quién hay que de escucharte no se asombre? Mira que están aquesas plazas llenas, y no hay en Guadix tan solo un hombre que no siga los dioses que condenas, y en estas fiestas les ofrezca altares con himnos, alabanzas y cantares.	1670 1675
	No sepan que eso dices, si no quieres que el vulgo contra ti muestre su furia. Si Dios fuera, de Cristo ya me vieres, yo me ofrezco a sufrir mayor injuria.	
LUPARIA	Pues calla, y por agora no te alteres.	1680
CLÓRIDA LUPARIA	¿No ves que al solo Dios, que es Cristo, injuria? Enséñame, Señor, camino o parte, pues eres Dios, por donde pueda hallarte.	

Vanse, y salen SEGUNDO y TORCATO con sotanas y ropas

SEGUNDO	Mientras descansan los demás, Torcato, en esa vega llana y apacible, a la frescura de ese claro río y alegre sombra de sus verdes álamos, podemos ver esta ciudad famosa si corresponde con su ilustre cerca, y proveernos de sustento alguno.	1685 1690
TORCATO	¿Qué quieres, oh, Segundo, hallar en ella?, que puesto que parezca suntuosa en edificios que hasta el cielo suben, a donde falta Dios, todo es desierto, no porque falta, pues en todo asiste, mas porque no es en ella conocido.	1695
SEGUNDO	Según eso, podríamos agora llorar como otro Cristo Jeremías sobre Jerusalén, diciendo a voces: «¡Cómo yaces, ciudad sola y desierta, llena del pueblo que a su Dios ignora!»	1700
TORCATO	¡Oh, España, cuándo llegarán los días que en una voz confieses un Dios solo! ¡Cuándo conocerás a Jesucristo, sujeta al yugo de su ley sagrada, que es tan suave como él mismo dice!	1705
SEGUNDO	A ⁴⁷⁸ gran empresa Pedro nos envía, pues de ello fue primero digno un Diego.	
TORCATO	Por eso tú, Segundo, eres segundo.	
SEGUNDO	Tu discípulo soy, Torcato amado, y de los siete que ha enviado, el mínimo.	1710
TORCATO	Esa humildad te ensalza y engrandece, como lo dijo Cristo en su parábola. Confío en él, que España te conozca, y que a lo menos este amor nos deba.	1715
SEGUNDO	¡Válame Dios! ¿Qué voces serán estas?	
TORCATO	Sin duda son de regocijo y fiestas.	

Salen todos los que pudieren, mujeres y hombres, con guitarras, sonajas y

⁴⁷⁸ A. En la edición de Menéndez Pelayo *oh*.

adufes,⁴⁷⁹ y *romanos*⁴⁸⁰, y *guirnaldas*, y señaladamente *ERASTRO*, sacerdote, y
TANCREDO, *VANDALINO* y *CLÓRIDA*

ERASTRO	Cese la música un poco y comience el sacrificio.	
TORCATO	Mira, Segundo, el indicio del pueblo idólatra, loco.	1720
SEGUNDO	¿Qué habemos de hacer, Torcato?	
TORCATO	Cerca la ocasión he visto de ofrecer la sangre a Cristo del cielo precio barato.	1725
SEGUNDO	¿Qué tardamos en mostrar el ciego error de esta gente?	
TANCREDO	Oye, Erastro, atentamente, que hay gente en este lugar.	
ERASTRO	¿Cómo gente?	
TANCREDO	Gente extraña.	1730
ERASTRO	¡Qué extraño caso!	
VANDALINO	¡Y qué nuevo!	
	¿Quién sois?	
SEGUNDO	Ilustre mancebo y generosa compañía, cristianos somos.	
ERASTRO	¿Quién son?	
VANDALINO	Cristiano que nunca he visto.	1735
ERASTRO	¿Qué es cristiano?	
SEGUNDO	Ser de Cristo.	
ERASTRO	¿De Cristo? Extraña razón. ¿Quién es Cristo?	
SEGUNDO	Cristo es Dios.	
VANDALINO	Dios extraño y nunca oído.	
ERASTRO	¿Es dios nuevo?	
TORCATO	Siempre ha sido, y este adoramos los dos.	1740
ERASTRO	¿Aqueste es sin duda aquel que un nazareno decía que el traje mismo traía, y era Diego el nombre de él?	1745
	¿No es este un Dios que murió	

⁴⁷⁹ *adufes*. Cierta género de tamboriles bajos y cuadrados, también llamado tamboriles (*Aut*).

⁴⁸⁰ *romanos*. Así en el manuscrito. No sabemos a qué se refiere el autor con este término, pues no lo hemos encontrado documentado. Por contexto se entiende que se trata, bien de un instrumento musical, bien de un elemento decorativo.

TORCATO a manos del pueblo hebreo?
De morir fue su deseo,
porque vista al hombre dio.
Satisfizo así la ofensa 1750
librando al género humano
del tributo de un tirano,
aunque fue la paga inmensa.
Deja ley que ha de seguir
el que se quiere salvar. 1755

ERASTRO Los dioses se han de enojar
si estos queremos oír.
Mueran luego, que profanan
nuestra fiesta y sacrificio,
o harémosles gran servicio 1760
si es que a adorarlo se allanan.

TANCREDO ¡Mueran!

TORCATO Segundo, ¿qué haremos?,
que aunque morir es razón,
cesa la predicación
y el oficio que traemos. 1765
Demos lugar a su ira,
quizá se convertirán.

SEGUNDO Dices bien, que agora están
muy ciegos de su mentira,
y el sacrificio pasado, 1770
tendrán más disposición.

VANDALINO Ya, pues se va, no es razón
que de ellos tengas cuidado.

Vanse SEGUNDO y TORCATO

ERASTRO ¿Cómo no? Seguirlos luego
o no he de sacrificar 1775
en profanado lugar.

TORCATO ¡Ciego viene el pueblo, ciego!

Vanse todos tras ellos, y queda CLÓRIDA

CLÓRIDA Sin duda que este es el Dios
que Luparia anda a buscar,
que el mismo que oigo nombrar 1780
es el que nombran los dos.
Aquí la dejé escondida

por no hallarse en esta fiesta.

Sale LUPARIA

LUPARIA	Clórida, ¿qué gente es esta?	
CLÓRIDA	Sea, señora, bienvenida, aunque si a tiempo llegaras del Dios que buscas supieras, y a dos hombres oyeras contar maravillas raras.	1785
LUPARIA	¿Y agora no podrá ser?	1790
CLÓRIDA	No, que ya los habrán muerto, que el pueblo, a un mismo concierto, los va a matar o prender.	
LUPARIA	Pues, ¿quién eran?	
CLÓRIDA	Dos cristianos de esa nueva religión.	1795
LUPARIA	¡Ay, de mí! ¿De Cristo son, y en ellos ponen las manos? Cristo, tus cristianos guarda porque me enseñen a mí.	

Dice de dentro ERASTRO

ERASTRO	¿Qué Dios es este que así nos detiene y acobarda?	1800
TANCREDO	Seguidos por esta puente.	
ERASTRO	¡Ay, de mí, que muerto soy!	
VANDALIO	¡Tancredo, huye!	
TANCREDO	En salvo estoy.	
VANDALIO	Gran Dios es el de esta gente.	1805
LUPARIA	¿Qué ruido será aquel?	
CLÓRIDA	No sé, grandes voces dan.	
LUPARIA	Sin duda muriendo están. ¡Oh, vulgo, loco y cruel!	

Sale VANDALINO

VANDALINO	Dichosa en extremo has sido, pues no te hallaste presente, Luparia, al mayor estrago que humana memoria tiene. Dos siervos de Dios más alto	1810
-----------	---	------

que cielo y tierra obedecen 1815
 hoy a la fiestas se hallaron
 de estos que nombrar me ofende.
 De Cristo dijeron que eran,
 y como Erastro quisiere
 con favor del pueblo junto 1820
 darles sin culpa la muerte,
 entráronse los cristianos
 por esa famosa puente
 que fue el edificio octavo
 de las maravillas siete, 1825
 y permitiéndolo el Dios
 que adoran y tanto puede,
 gimiendo su pesadumbre,
 al suelo se vino en breve.
 Oprime la arena al río, 1830
 y el curso al agua detiene,
 arrojando [a] las orillas
 agua, piedra, arena y peces.
 Repite el eco y el ruido
 del edificio y la gente, 1835
 y en un instante el cristal
 del agua sangre se vuelve.
 Sesos y miembros se esparcen,
 llevándose la corriente
 lo que las piedras no cubre, 1840
 como en las crecientes⁴⁸¹ suele.
 Algunos que vivos caen
 y salir a nado emprenden,
 detenidos de los otros,
 luchando en sus brazos mueren. 1845
 Erastro murió el primero
 sin que Marte le valiese,
 porque, sin duda, que Cristo
 tiene soldados más fuertes.
 Los demás que quedan vivos 1850
 ruegan que por ellos rueguen
 a los cristianos piadosos,
 que ya a consolarlos vienen.
 Este, sin duda, es el Dios
 causa que las causas mueve, 1855

⁴⁸¹ *crecientes*. *Corrientes* en la edición de Menéndez Pelayo; aceptamos la enmienda de Arribas.

	y a quien mi alma desde hoy sacrificio humilde ofrece.	
LUPARIA	¡Oh, nueva de gran contento! ¿Quién no ha de tener amor a ese Cristo vencedor que dentro del alma siento?	1860
	Y si en su ley lícito es matrimonio, ya soy tuya.	
VANDALINO	De que ella es santa se arguya, y tú lo verás después, porque conservarse el mundo de otra manera no puede.	1865
LUPARIA	Pues hecho el concierto quede. ⁴⁸²	

Dentro

¡Vivan Torcato y Segundo!

*Salen todos los que puedan, SEGUNDO, TORCATO, INDALECIO y CECILIO, y dicen
«¡Vivan Segundo y Torcato!»*

SEGUNDO	No habéis de decir así, sino Cristo.	1870
TODOS	¡Cristo viva!	
SEGUNDO	¡Y esa voz con fe muy viva! ¿Creéis que Cristo es Dios?	
TODOS	¡Sí!	
SEGUNDO	¿Y que aquestos dioses son demonios fieros?	
TODOS	¡También!	1875
SEGUNDO	Pues gracias a Dios se den por tan grande conversión.	

Híncanse de rodillas

TORCATO	No a nosotros, Señor, sino a ti solo se dé la gloria, y tu divino nombre bendito sea de este al otro polo, alegre el mundo y al demonio asombre,	1880
---------	---	------

⁴⁸² En la hagiografía, generalmente, se solapan las fuentes históricas y las historias legendarias. La persecución de Segundo y Torcato figura en el llamado *Manuscrito de Cardeña*, publicado por Fábrega y en «*Vita Torquati et comitum*», de J. Vives. Lope modifica el papel de Luparia, pues en estas fuentes esta acoge en su casa a los perseguidos. Para mayor detalle, véase López Marín (1983: 111).

	de donde nace a donde muere Apolo. Sin conocer no se conozca un hombre que no te alabe sin cesar bendiga, pues tanto tu bondad y amor le obliga.	1885
LUPARIA	El deseo que he tenido de hallar ese Cristo Dios, hoy él mismo me ha cumplido, pues os he hallado a los dos, que sus nortes habéis sido.	1890
VANDALINO	Por vos en él tomo puerto, y a su santa fe convierto mi pasada religión. Y de la misma intención a mí también os advierto.	1895
TORCATO	Renuncio a los dioses vanos que siempre tuve en desprecio, y en él pongo en vuestras manos, porque solo a Cristo precio. ¿Todos, en fin, sois cristianos?	1900

Digan

[TODOS]	¡Todos!	
TORCATO	¿Y todos queréis agua de Espíritu Santo?	
TODOS	¡Sí!	
TORCATO	Pues todos la tendréis.	
INDALECIO	Su gran fe me causa espanto.	
SEGUNDO	Torcato, aquí quedaréis.	1905
TORCATO	Sed patrón y obispo suyo. De obedecerte no huyo, aunque me pese el perderte.	
SEGUNDO	Yo tengo de obedecerte, que soy discípulo tuyo.	1910
INDALECIO	Indalecio irá a Almería, y Cecilio irá a Granada.	
CECILIO	Donde sirva a Dios querría. A cualquier parte me agrada adonde Cristo me envía.	1915
SEGUNDO	Eufrasio, que atrás queda, irá a Andújar, donde pueda hacer este santo oficio; y a Astorga el ausente Esiquio	

a quien Dios favor conceda, 1920
 que yo que tengo afición
 a Ávila, allí podré
 cumplir con mi obligación.
 TORCATO Pues si he de quedar, me dé,
 Segundo, su bendición. 1925
 SEGUNDO Antes la tuya me da,
 pues de ti me aparto ya.

Arrodíllanse los dos

TORCATO ¡Los brazos te doy, Segundo!
 VANDALINO Mas, ¡qué gente!
 LUPARIA Desde el mundo
 gozando de Dios está. 1930

Vanse SEGUNDO, CECILIO e INDALECIO, cada uno por su parte

VANDALIO Señor, que aqueste profano
 templo de Diana puedes
 con esa divina mano
 hacer un templo en que quedes
 por sacerdote cristiano. 1935
 Aquí, Torcato, serás
 nuestro obispo, y nos darás
 los preceptos de ese Cristo.
 TORCATO A haberle primero visto,
 no entrara en él Satanás. 1940
 ¡Descubrid esa cortina!

*Descúbrenle y aparece DIANA en tramoya, detrás de la cual está un demonio con
 fuego, y saca TORCATO una cruz*

Hoy, en la virtud divina
 de Cristo y Pedro, te mando
 esta señal levantando
 de tanto respeto dina 1945
 que huyas luego de aquí.

En dando vuelta la tramoya salga el DEMONIO y diga

DEMONIO ¡Ay, que mi imperio perdí!
 ¡Ya vino Cristo y venció!

Vase y cae el templo

VANDALINO	¡Toda la estatua cayó!	
TORCATO	¿Es Dios Cristo, amigos?	
TODOS	¡Sí!	1950
TORCATO	Pues venid porque os reciba la Iglesia en su gremio santo, y en sus libros os escriba.	
LUPARIA	¡De gloria me baño en llanto!	
TORCATO	¡Viva Cristo!	
TODOS	¡Cristo viva!	1955

Vanse todos

FIN DE LA SEGUNDA JORNADA

TERCERA JORNADA

LUCIFER	Astarot y Satanás, consejeros de mi estado, que a los ministros demás en ingenio delicado siempre habéis dejado atrás, aquel Dios y hombre a quien ni quise ni fuera bien que un ángel obedeciera, ha levantado bandera en la gran Jerusalén.	1960
	Murió del pueblo malquisto y quebrantome las puertas como no estaba previsto, que están, en efeto, abiertas al poder de este Dios Cristo.	1965
	Muerto, pues, dejó en la tierra un general de su guerra y once capitanes tales, que el menor, para mis males, el mismo poder encierra.	1970
	Estos, convirtiendo gente, van deshaciendo mi imperio para que el cielo se aumente, y en mi afrenta y vituperio	1975

en nuestro lugar se asiente. 1980
 Y porque más se propague
 su poder y el mío se estrague,
 tantos soldados han hecho
 que aquel mi tributo y pecho
 no hay hombre que me lo pague. 1985
 Aunque algunos que se ceban
 en mi loco desconcierto,
 tan mal lo sufren y llevan
 que a piedras un hombre han muerto
 que ellos llamaban Esteban.⁴⁸³ 1990
 Aunque de dalle la muerte
 se siguió mi mala suerte,
 que un Diego muerto han traído
 a España, que muerto ha sido
 alférez de Cristo muerto. 1995
 Aquí, que no se tenía
 noticia más que de mí,
 de Diego la compañía
 hace que arroje de sí
 mi hija la idolatría; 2000
 y el que le ha sido segundo
 es un segundo que el mundo
 se lleva tras su palabra,
 haciendo que no se abra
 para España mi profundo. 2005
 Este en Ávila reside,
 donde ha hecho de tal modo
 que el pueblo a mi hija olvide,
 que ya de su Cristo es todo,
 y su ley y gracia pide. 2010
 Los que cubre el blanco pelo
 besan en su nombre el suelo,
 los mozos con voz cristiana,
 los niños cantan: «Hosanna»⁴⁸⁴
 como los tono[s] del cielo. 2015
 ¿Qué he de hacer, que ya he perdido
 aquella España en que he sido
 reverenciado en extremo.

⁴⁸³ *Esteban*. Considerado el primer mártir de la fe cristiana. Fue lapidado por los judíos, quienes le acusaban de blasfemar contra Moisés (Réau, 1997: 459).

⁴⁸⁴ *Hosanna*. «Sálvanos ahora». Aclamación mesiánica que los habitantes de Jerusalén, agitando palmas de victoria, dirigieron a Jesús cuando entró para sufrir su pasión (Arellano, 2000: 112).

	Pues que siento que me quemo, aún no he perdido el sentido.	2020
SATANÁS	Fortísimo capitán de quien sobre el aquilón, los pensamientos están, que por ser contra quien son eterna fama te dan,	2025
	quien no teme al mar, ¿la playa le puede tener a raya? No temió tu poder fiero a Cristo, que fue el primero, ¿y un segundo te desmaya?	2030
	Yo, que soy ministro tuyo, de ese Cristo en el desierto no me retiro ni huyo, y aun de esos doce, ¿no es cierto que truje un apóstol tuyo?	2035
	Pues, ¿qué temas de Segundo? Mientras que vive en el mundo, que no es ángel confirmado ni es Dios en Cristo humanado quebrantador del profundo.	2040
	Yo haré que, como solía, en Ávila y en España renazca tu idolatría, y aun es muy pequeña hazaña para que la nombres mía,	2045
	que ese Segundo también, aunque es agora por quien Cristo es adorado allí, haré que te adore a ti. Bien prometo y cumplo bien.	2050
ASTAROT	Segundo Luzbel famoso, ¿tu altivo poder resiste, siendo tú tan valeroso, que primero ser quisiste de ese Cristo poderoso?	2055
	¿Quieres ser de Dios primero, y un Segundo, y aun postrero, te pone tanto temor? ⁴⁸⁵ Hoy verás con el rigor	

⁴⁸⁵ *temor. Rigor* en la lectura de Menéndez Pelayo.

	que habelle tu siervo espero.	2060
LUCIFER	Oíd, ¿qué alboroto es este?	
SATANÁS	¡La Idolatría, sin duda!	
LUCIFER	¿Habrá quien más me moleste?	
	Mi rabia de ella desnuda	
	de su paciencia me preste.	2065

Sale la IDOLATRÍA con una ropa de imágenes de oro pintada

	¿Dijeos yo lo que temía?	
	¿Adónde vas, hija mía?	
IDOLATRÍA	A darte de España nuevas.	
LUCIFER	Antes que los labios muevas,	
	mi desventura sabía.	2070
IDOLATRÍA	Ávila, ciudad famosa,	
	de España espada y escudo,	
	ilustre en nobleza y armas,	
	puerto de lealtad seguro,	
	de las reliquias de Diego	2075
	tener en suerte le cupo	
	para su pastor y obispo,	
	un Segundo sin segundo.	
	Este, con su voz divina,	
	tanto ha hecho y tanto pudo,	2080
	que de conocer a Cristo	
	no queda avilés ninguno;	
	ni hallarás ídolo en templo	
	con tener en ella muchos,	
	sino aquel palo cruzado	2085
	que de infamia han hecho triunfo.	
	Ya no pintan al dios Marte	
	ni hacen de plata a Juno	
	ni reconocen por dioses	
	a Júpiter y Mercurio.	2090
	De Cristo la madre pintan,	
	cuando a sus pechos le tuvo,	
	o cuando le trujo el Ave	
	aquel paraninfo y nuncio.	
	Y niégante el vasallaje,	2095
	aunque a todos los disculpo	
	por ser en esta ocasión	
	tan extraño tu descuido.	
	No le tiene el santo obispo	

	de dar al cielo tributo	2100
	de las primicias que coge dentro y fuera de los muros, que ni la escarcha de enero, ni los calores de julio	
	que visité estorbar pueden	2105
	sus pueblos unos por uno. Ya bautiza, ya confirma, ya casa, ya ordena a muchos, ya da sacramento a vivos, ya va [a] enterrar los difuntos.	2110
	Presos y enfermos visita, haciendo en todo tal fruto, que los cuerpos y las almas remedia en un mismo punto.	
	Todos le adoran y aman,	2115
	que cuando es derecho suyo reparte a viudas pobres, y entre huérfanos desnudos. Cúbrete, mísero infierno, de tristeza y nuevo luto,	2120
	que ya camina a los cielos. No sé con tanta congoja cómo a mí misma me sufro, viendo que de quien me honraba tantas blasfemias escucho.	2125
	Ya no hay qué hacer en España, desde aquí partirme es justo a engañar bárbaras gentes, indios, negros, citas ⁴⁸⁶ rubios, que no he de estar donde vea,	2130
	en tan pequeño discurso, quien hace nombrar a Cristo hasta los niños y mudos.	
LUCIFER	Calla, ciega Idolatría.	
	No hables más en mi ofensa	2135
	y del cielo en alegría, que presto por tu defensa saldré a ver la luz del día.	
	¿Piensa Dios que ya está hecho porque en Ávila ha deshecho	2140

⁴⁸⁶ citas. Escitas.

	mi idolatría Segundo? ¿No sabe que es grande el mundo, y no pequeño mi pecho? Si él a un Pablo me ha quitado, yo le quitaré un Segundo, por quien es tan respetado. ¡Ea, amigos, salto al mundo! ¡Abrid los libros! ¡Cuidado! Caiga esta fuerte coluna de aquesta basa importuna, y deshágase este templo. Presto ⁴⁸⁷ verás un ejemplo de mi astucia y de fortuna.	2145
SATANÁS		
ASTAROT	Desde aquí vencer porfío su extrema santidad.	2155
LUCIFER IDOLATRÍA	Que solo a Ávila le envió. ¡Vuelve, por mi autoridad, abrasado, padre mío!	
LUCIFER	¡Y cómo si volveré! Y le prometo mi fe al que venciere luego, de laurealle de fuego desde el cabello hasta el pie.	2160

*Vanse y sale san SEGUNDO en hábito de obispo, y LISANDRO, clérigo,
su criado, con un misal*

SEGUNDO	Este sagrado canon de la misa con estas profecías y oraciones me dio aquel Pedro, de la Iglesia príncipe. Ten, Lisandro, cuidado de que aprendas todas sus ceremonias y palabras porque pueda ordenarte sacerdote, dignidad que a los ángeles admira.	2165
LISANDRO	Señor, puesto que soy de serlo indigno, ordenarme podrás cuando quisieres, que ya mi alma espera el dulce día.	2170
SEGUNDO	También comienza a predicar al pueblo, que como lleves caridad, Lisandro, del provecho del prójimo, no dudes que el Espíritu Santo te lo enseñe	2175

⁴⁸⁷ Presto. En Menéndez Pelayo pronto.

	y que te influya un nuevo y santo espíritu dándote de sus dotes soberanos.	
	Estudia la escritura, mira el <i>Génesis</i> , el <i>Éxodo</i> , el <i>Levítico</i> , los <i>Números</i> , los <i>Libros de los Reyes</i> y los <i>Jueces</i> , y, sobre todo, los profetas santos, donde lo que dudares me pregunta,	2180
	que están llenos de altísimos sentidos. Y para que del todo extirpar puedas la idolatría, amenazarlos puedes con el castigo que a Israel Dios hizo cuando adoraron el becerro de oro, sin otros muchos.	2185
LISANDRO	Yo pensé esta tarde lo que he pensado recitarte a solas sobre aquellas palabras y amenazas de Jeremías, en que Dios las hace a su pueblo si sigue ajenos dioses y provocare por su mal su ira, con que Nabucodonosor le lleve cautivo a Babilonia.	2190
SEGUNDO	Pues, ¿qué cosa podrá, Lisandro, darme más contento? ¿Puede estar para las tres en punto?	2195
LISANDRO	Como ponía el orador Demóstenes enfrente de su cátedra un espejo para mirarse el rostro y las acciones, a ti, señor, enfrente de mi púlpito pondré yo por mi espejo en que me vea, porque eres un segundo del gran Pablo, que con tanto fervor predica a Cristo.	2200
SEGUNDO	No solo yo de Pablo soy discípulo, pero tuyo lo soy, Lisandro amado.	2205
LISANDRO	¿Por qué, señor, si soy tu siervo humilde te humillas tanto?	
SEGUNDO	Porque aquesto mismo Cristo enseñó cuando los pies lavaba a Pedro, Andrés, a Diego y a Felipe. Pero Lucindo viene, y es sin duda que habrá necesidad a donde acuda.	2210

Sale LUCINDO, criado

LUCINDO	Los que llamas tus hermanos están, señor, a la puerta con la esperanza tan cierta del socorro de tus manos.	2215
SEGUNDO	¿Son mis pobres?	
LUCINDO	Señor, sí.	
SEGUNDO	¿Los ordinarios o quién?	2220
LUCINDO	Allí está un hombre de bien y una viuda está allí.	
SEGUNDO	¿El hombre es viejo?	
LUCINDO	Harto viejo.	
SEGUNDO	Di que entre.	
LUCINDO	Buen hombre, entrad.	
<i>Sale TREBACIO, pobre viejo</i>		
TREBACIO	Dios guarde su santidad, del mundo ejemplo y espejo.	2225
SEGUNDO	Seas, amigo, bienvenido. ¡Dame los brazos!	
TREBACIO	Yo sé que aún no merezco tu pie, sin eso estoy mal vestido.	2230
SEGUNDO	Estos pequeños así nos manda el señor que honremos.	
TREBACIO	Señor, como ya tenemos padre los pobres en ti, con nuestra necesidad hemos de acudir por fuerza, y la que tengo me fuerza a implorar tu caridad.	2235
	Diez hijos tengo, y algunos muy enfermos, y de suerte que a importunarte y a verte me obligan siendo importuno.	2240
	Un poco de pan tenía y un deudor me lo llevó.	
SEGUNDO	Pues, padre, donde estoy yo, faltaros nada podía.	2245
	¿No era yo mejor amigo? ¿No sabéis que a cargo tomo, como vuestro mayordomo, vuestra hacienda y vuestro trigo?	2250

	Haz, Lucindo, que le den doscientas ⁴⁸⁸ hanegas. ⁴⁸⁹	
LUCINDO	Bueno, como él de virtudes lleno, la troj ⁴⁹⁰ de trigo también, pero agora es al contrario.	2255
SEGUNDO	¿Qué dices?	
LUCINDO	Que desde ayer ha sido para comer el buscar lo necesario.	
SEGUNDO	Anda, que Dios lo dará.	
LUCINDO	Este estudiar le divierte; si el cielo lo llueve y vierte sobre la troj, bien lo habrá.	2260
SEGUNDO	Calla, que no lo has mirado; ve y míralo, pues lo digo.	
LUCINDO	Vamos.	
SEGUNDO	Vete en paz, amigo, que hoy vuelvo el trigo prestado.	2265
TREBACIO	Guárdate el cielo mil años, pastor de Ávila famoso.	
<i>Vanse LUCINDO y el viejo, y sale RUTILIA, viuda</i>		
RUTILIA	A tus pies, padre piadoso, vengo a reparar mis daños.	2270
	Dos hijas tengo, y por ser tan pobre que no las caso, temor en extremo paso de que se me han de perder, porque me las solicitan mozos de mala intención, que me quitan la opinión, ya que el honor no me quitan.	2275
SEGUNDO	¿Y qué es lo que has menester para podellas casar?	2280
RUTILIA	No te vengo a importunar en lo que no puede ser, porque menester había más de quinientos ducados.	

⁴⁸⁸ *docientas*. Forma ampliamente documentada en CORDE.

⁴⁸⁹ *hanegas*. fanegas (DRAE).

⁴⁹⁰ *troj*. espacio limitado por tabiques para guardar frutos (DRAE).

	Remédieme los cuidados, padre y señor, de este día, que yo, su madre, y las dos no tenemos qué comer. Podrás su remedio ser, Segundo, después de Dios, que siendo Dios el primero este remedio es segundo.	2285 2290
<i>Sale LUCINDO</i>		
LUCINDO	Manda hacer un mar profundo, señor, la troj y granero.	
SEGUNDO	¿Cómo ansí?	
LUCINDO	Porque la hallé como fuente que manaba, que el trigo arriba arrojaba.	2295
SEGUNDO	Da Dios el trigo de pie; es agua de pie su gracia de la fuente de sus pies, y mientras más fe le des, mana con más eficacia.	2300
LISANDRO	¡Qué milagro tan notable!	
SEGUNDO	Pues aquí, Lucindo, tienes en quien repartir mis bienes: una mujer venerable. Dale quinientos ducados para que case dos hijas.	2305
LUCINDO	Ya no habrá con qué me aflijas, ni me des, señor, cuidado, que aunque sé que no los tienes, yo sé que los ha de haber, que bien de Dios ha de ser y no hay límite en sus bienes.	2310
	Venid, señora, conmigo.	2315
RUTILIA	Padre y pastor verdadero, Dios te guarde.	
LUCINDO	Este dinero ha de manar como el trigo.	

Vanse LUCINDO y RUTILIA

LISANDRO ¡Notable es su caridad!

SEGUNDO De Cristo la imitó Diego, 2320
yo de entrambos, y tú luego,
Lisandro, en esta piedad.
Los que aqeste cargo tienen,
¿qué tienen que suyo llamen?
Y así es bien que lo derramen 2325
a los que por ello vienen.
Esta es la hacienda del cielo,
de quien son, Lisandro, dueños
los pobres y los pequeños.

Sale un DEMONIO en hábito de mujer y su manto, desenvuelta y muy tocada

DEMONIO ¡Guárdete Dios, luz del suelo! 2330
SEGUNDO ¡Oh, qué profana mujer!
Solo en verla me da enojos.
LISANDRO Hoy en su lodo los ojos
como el sol has de poner,
que aunque pasa, limpio queda. 2335
SEGUNDO Háblala y mira qué quiere.
DEMONIO Si no es que en Segundo espere,
¿quién hay que valerme pueda?
LISANDRO ¿Qué quieres mujer?
DEMONIO Querría,
por ser como soy del mundo, 2340
confesarme con Segundo,
a quien mi madre me envía,
que Dios me ha tocado el alma
viendo en él tanta virtud.
LISANDRO En él hallarás salud 2345
y de tus vicios la palma.
Aguarda, que a hablarle voy.
Esta mujer pecadora
se convierte a Dios agora.
SEGUNDO Gracias, Lisandro, le doy. 2350
LISANDRO Pide apriesa confesión.
SEGUNDO Pues vete.
LISANDRO El cielo te guarde.

Vase LISANDRO. Híncase el demonio de rodillas para confesarse con SEGUNDO

SEGUNDO ¿Has hecho, por dicha, alarde
de tus vicios?

DEMONIO	Muchos son, porque a Dios tengo ofendido de suerte que ya no espero misericordia ni quiero su perdón, aunque le pido.	2355
SEGUNDO	¡Oh, traidora, en cuya lengua ahora el demonio habló!	2360
DEMONIO	¿Cómo he de esperarla yo, si es mayor mi culpa y mengua?	
SEGUNDO	Mientes, que infinitamente vence su piedad tu culpa, pues estima la disculpa del hombre que se arrepiente; luego a sus pies te derriba, que Dios no quiere la muerte del pecador de esa suerte, mas que se convierta y viva.	2365 2370
DEMONIO	He sido muy deshonesta gozando de mil deleites, gustos, olores y afeites, de mil maneras compuesta; tuve un galán muy hermoso, cuyos brazos y besos aún tengo en el alma impresos, llenos de fuego amoroso, porque yo le acariciaba, que lo sé muy bien, y creo que te pusiera deseo el mucho con que le amaba.	2375 2380
	Y aun a fe que a tiempo estás de gozar algún regalo, que en talle y rostro te igualo a los que se precian más. ¡Qué linda presencia tienes! ¡Perdiéndome voy por ti! ¡Bien que confiesas así! ¡Con buena contrición vienes!	2385 2390
SEGUNDO	Mala mujer, ¿eso dices cuando te vuelves a Dios? Solos estamos los dos. ¡Ea!, no te escandalices, que si a la vejez aguardas, aunque quieras no podrás.	2395

SEGUNDO ¡Calla, demonio! ¿Eso más?
 DEMONIO ¿De tocarme te acobardas?
 ¡Yo te tocaré!
 SEGUNDO ¡Desvía!

Vale a asir la mano

DEMONIO ¡Ea!, dame aquesa mano, 2400
 no te retires en vano,
 que es grande la fuerza mía.

 ¿Quieres saber otro tanto
 o más que el gran Salomón,
 ser más fuerte que Sansón, 2405
 y que David justo y santo?

 ¡Todos los venció hermosura!

SEGUNDO ¡Qué ciega te tiene el mundo!

DEMONIO ¡Dame esos brazos, Segundo!

SEGUNDO ¡Deja esa vana locura! 2410

 Vuélvete a Dios, desdichada,
 y no dejes la intención
 de hacelle la confesión
 a que viniste inspirada.

 ¡Mira su sangre vertida 2415
 por mis culpas y las tuyas!

DEMONIO Que no quiero que atribuyas
 a mis ofensas su vida,
 que Dios no murió por mí.

Levántase san SEGUNDO

SEGUNDO ¿Oh, hereje! ¿Estás bautizada? 2420
 ¿Cómo de Dios olvidada
 vienes a tentarme así?

 ¿No sabes que Dios murió
 por todo el género humano?

 ¿Dios te deja de su mano 2425
 o el demonio te engañó?

DEMONIO ¡Abrázame, pues, te ruego,
 y deja tanta porfía!

Va a querelle abrazar y caésele el manto, y queda con la ropa de llamas

SEGUNDO ¡Ayuda, Virgen María!

LUCINDO Mas, ¡qué lleno de alegría
viene, y de divino olor!

LISANDRO Paréceme que ha bajado
hoy como otro Pablo al suelo,
desde aquel tercero cielo 2465
donde estuvo arrebatado.
¡Señor!

SEGUNDO ¡Hijos míos, queridos!

LISANDRO ¿Confesaste la mujer?

SEGUNDO Había mucho que hacer,
quedamos desavenidos. 2470

LISANDRO ¿No le diste absolución?

SEGUNDO No cabe en su grave culpa,
porque ni tiene disculpa,
ni quiere esperar perdón.
Vamos, que he de visitar 2475
hoy los enfermos y presos,
que de mi culpa y excesos
tengo después que tratar,
que si aquel se me atrevió
sin duda a Dios ofendí. 2480
¿Hay enfermos?

LUCINDO Señor, sí.

SEGUNDO ¿Y en peligro?

LUCINDO Señor, no.

Vanse y salen LUCIFER, ASTAROT y SATANÁS

LUCIFER ¡Qué bien, Satanás, lo hiciste!

SATANÁS ¿No pides el galardón?
Es un divino varón 2485
Segundo, en que Dios asiste.
No te cause el ver espanto
que por su socorro acuda,
que está su alma, sin duda,
llena de Espíritu Santo. 2490

Llegué, téntele en la parte
más sensible al más valiente,
mas cuando abrasarle intente
será lo mismo que helarte.
Resistió como soldado, 2495
y por premio de la guerra
vi llena de luz la tierra

	y a su maestro a su lado.	
	Tiente Astarot u otro alguno las armas que Dios le dio, aunque si a mí me venció, no le ha de vencer ninguno.	2500
LUCIFER	Enviaré todo el infierno sin que en él quede legión, que agora su religión es álamo verde y tierno, y que se podrá quebrar, pero si su trono crece, y hasta el cielo se engrandece, ¿quién lo ha de poder doblar?	2505
ASTAROT	Si ese hombre no es sensible en la carne, ¿no tendrá otros vicios?	2510
SATANÁS	Bien podrá, pero es vencelle imposible.	
ASTAROT	En simonía no toca, en avaricia o codicia. En el comer no se envicia.	2515
SATANÁS	Tiene muy templada boca. Si el regalado comiera la carne, no le obligara. Tanto ayuna que se para como una pálida cera, pues en lo que es simonía, antes se venderá a sí que dar lo que a Pedro allí el otro Simón pedía.	2520
	Pues, ¿hablar en avariento? Ningún pobre a verle viene que no le da cuanto tiene, que es de su amor argumento.	2525
LUCIFER	Pues, ¿he de dejar la empresa por ser imposible hazaña? ¿Ha de fundarse en España la ley que aqeste profesa? ¿No seré infernal Sansón que dé a los ojos del cielo con este templo en el suelo,	2530
		2535

	si estas las columnas son? ⁴⁹¹	
	Pero ¿cómo he de poder si el mismo Dios ha quedado vuelto en pan y disfrazado, dando al hombre de comer?	2540
	¿No quiso allá en el desierto hacer de las piedras pan, estando con largo afán del cansancio y hambre muerto?	2545
	Y aquí porque ve que medro en inducir y engañar, en pan se quiere quedar sobre la piedra de Pedro.	2550
	Pero, vamos, que aunque esté dentro de este tiempo él mismo, he de hacer que el cristianismo consigo a mis planes dé.	
	¡Volveos a armar de nuevo!	2555
ASTAROT	Déjame a mí con Segundo, que aunque le tiento el segundo, primera esperanza llevo.	
<i>Vanse, y salen san SEGUNDO, LISANDRO y LUCINDO</i>		
SEGUNDO	Poned una mesa aquí, que porque indispueto estoy, en escribir cartas hoy será bien pasarse así, que a mis clérigos, también discípulos y sujetos, quiero dejar los preceos con que a Dios sirvan más bien.	2560
LISANDRO	Ya, señor, tienes recado. ⁴⁹² Siéntate.	2565
SEGUNDO	Dejadme a solas, y esté por dos horas solas ese aposento cerrado.	2570
LUCINDO	Harase lo que es tu gusto, aunque nos pesa de verte pronosticando tu muerte.	

⁴⁹¹ Sansón fue apresado por los filisteos y este derribó dos de las columnas del templo provocando su destrucción (*Libro de los jueces*, 16: 26-31).

⁴⁹² *recado*. Todo lo que se necesita y sirve para ejecutar alguna cosa. En este caso para escribir (*Aut*).

*Quédase dormido y sale una INSPIRACIÓN del cielo en forma de
ángel, y dice*

INSPIRACIÓN	Segundo, varón famoso, a quien Dios ama y regala, sabe que ha llegado el día que cumple tus esperanzas.	2610
	Hoy gozarás de su vista donde eternamente cantan dominaciones y tronos, himnos, salmos y alabanzas.	
	Dormirás en el Señor, porque has velado en la guarda de su ley y mandamientos con fe tan divina y alta, y será tu sepultura	2615
	como es razón venerada, aunque han de estar en olvido después tus reliquias santas, hasta que en la edad dichosa del gran Carlos, rey de España,	2620
	por ser príncipe tan justo serán por milagro halladas, porque cavando en el templo con bien diferente causa, de Sebastián y Lucía	2625
	de tu cuerpo santas guardas, en una antigua pared, cortina preciosa y rara, se descubrirá un lucillo ⁴⁹⁴ y dentro de él una caja,	2630
	en cuya piedra se vean de tu nombre letras claras, dando también por testigos olor, milagros y gracias.	2635
	Sanarán mancos y cojos, darán a los mudos habla, que quiere Dios por su siervo hacer maravillas tantas; que como no haya memoria de las que agora te aguardan,	2640

⁴⁹⁴ *lucillo*. Caja de piedra dentro de la cual sepultan los cuerpos de los nobles (*Aut*).

querrá que se reconozcan por las que de obrar le faltan.	2645
Después, teniendo la silla de Ávila ilustre en armas, un Jerónimo famoso de los Manriques y Laras, ⁴⁹⁵	2650
viéndose libre de muerte por la oración y plegarias de su iglesia y de sus pobres, hecha a tus reliquias santas, ha de trasladar tu cuerpo,	2655
haciendo que fiestas hagan, a la catedral insigne que en lugar digno te aguarda. Será en el dichoso tiempo de un rey, luz y gloria de Austria,	2660
coluna, amparo y defensa de la Iglesia y fe cristiana. Y para que más le obligue a devoción y alabanza, se ha de llamar él también	1665
del nombre que tú te llamas. Será Felipe segundo, y tú, Segundo, que basta para que también le ayudes, fuera de otras justas causas.	2670
Ten de tu España memoria, divino patrón de España, segundo en traer la fe y primero en adoralla; y de Ávila, a quien debes	2675
lo que a tu silla y tu casa, que son los hijos que dejas y los que tanto te aman; y apercíbete hoy, Segundo, que hoy, coronado de palma,	2680
darás a la tierra el cuerpo, y a Dios, que te aguarda, el alma.	

Vase y sale por otra parte ASTAROT

⁴⁹⁵ Jerónimo Manrique de Lara fue obispo de Ávila entre 1583 y 1590 (Olivares Terol, 2003: 57). Según Arribas (2002: 10), Lope fue criado de este obispo en su juventud. San Segundo fue un encargo directo del obispo que promovió el traslado de los restos de San Segundo en Ávila.

ASTAROT	Agora es tiempo, oh, furia corrompedora del entendimiento, cuya cruel injuria escurece salud y fundamento, que en este Segundo viertas tu fuego y basilisco inmundo.	2685
	Vencelle cara a cara será imposible, pero al fin dormido le deja y desampara todo lo que es el exterior sentido, y así podrá mi engaño ⁴⁹⁶ tener lugar para su pena y daño.	2690
	Él escribe preceptos a clérigos y súbditos que tiene, y entre tales conceptos sembrar mi error será maldad solene. Quiero tomar la pluma, sirva de tinta ponzoñosa espuma,	2695
	que como está tan malo, posible puede ser que sin leello advierta a su regalo y ponga en él su propia firma y sello, y ya después de muerto	2700
	tendrán mi error por saludable y cierto.	2705

Escribe ASTAROT en los papeles de SEGUNDO, y salen LUCINDO y LISANDRO

LISANDRO	Entraba haciendo ruido, Lucindo, porque no vía que descansa y dormía.	
LUCINDO	De cansado se ha dormido, y alégrome, que es señal de salud.	2710
LISANDRO	Con el mal fuere, que hay mal que no lo requiere.	
LUCINDO	¡Que hasta el bien ofenda el mal! No sé qué tenemos de hacer si falta nuestro pastor.	2715
ASTAROT	No he sembrado poco error, si no lo acierta a leer.	

⁴⁹⁶ *engaño*. En la edición de Menéndez Pelayo *daño*.

¡Oh, infierno, allá me recibe,
que voy de contento lleno! 2720

Vase ASTAROT o estarase a un lado de la silla, y despierta SEGUNDO

SEGUNDO ¡Hijos!
LISANDRO ¡Señor!
LUCINDO ¿No está bueno?
SEGUNDO ¡Que de aqueste bien me prive!
LISANDRO ¿Quién, señor? ¡Oh! ¿Qué soñabas?
SEGUNDO ¡Oh, amigos! Hoy será el día
que descansa el alma mía 2725
LUCINDO ¡Y que nuestra vida acabas!
SEGUNDO Y estándomelo diciendo
del cielo una inspiración,
ministros de perdición
me estaban ruido haciendo. 2730
Idos, que quiero escribir.
LISANDRO Mejor es irte a acostar.
SEGUNDO Esto tengo de acabar
para que sepáis vivir.

Va a leer lo que escribió, y dice

¡Jesús! ¿Tanto escribí yo 2735
primero que me durmiese?
LUCINDO ¡Que este día triste viese,
señor, quien tanto te amó!
SEGUNDO ¿Quién ha escrito aquesto aquí?,
que son notorios errores, 2740
herejías las mayores
que en toda mi vida oí.
LISANDRO Aquí nadie entró ni fue.
SEGUNDO ¿Cómo no? Pues, ¿quién ha escrito
con propósito maldito 2745
lo que nunca imaginé?
Aquí tres proposiciones
son contra Dios y su madre.
LUCINDO Mira, santísimo padre,
que en gran confusión nos pones. 2750
SEGUNDO Basta, ya sé lo que ha sido,
el demonio anduvo aquí.
ASTAROT ¡Oh, Segundo, que yo fui,

y el que soy de ti vencido!
 Todo está lleno de Dios 2755
 y yo de mi fuego eterno,
 y así me parto al infierno.
 LISANDRO ¡Jesús!
 SEGUNDO No temáis los dos,

Vase ASTAROT

sino llevadme de aquí,
 que yo quemaré el papel 2760
 como lo está quien en él
 quiso destruirme así,
 y dar precepto a mi clero
 de idolatría y error.
 LUCINDO ¡Señor, llamaré un doctor!
 SEGUNDO Ya solo el del alma quiero. 2765

Vanse y sale TREBACIO, viejo, y RUTILIA, viuda

TREBACIO ¿Que está enfermo el gran pastor,
 padre de Ávila y del mundo?
 RUTILIA ¿Que está enfermo el gran Segundo,
 patrón, padre y protector? 2770
 TREBACIO ¿Cómo las piedras no lloran
 una pérdida tan grande?
 RUTILIA Ninguna hay que no se ablande,
 pues cuando pasan le adoran.
 ¡Tristes! ¿Qué habemos de hacer 2775
 sin el dulce amparo nuestro?

Salen NICASIO y FLORO, presbíteros, con manteos y sotanas

NICASIO ¿Dónde está nuestro maestro?
 FLORO No le he visto desde ayer.
 NICASIO ¿Por qué llora aquesta gente?
 TREBACIO Dicen que el obispo santo... 2780
 FLORO ¿Di más!
 TREBACIO No me deja el llanto
 ni hablar la lengua consiente.
 NICASIO ¿Está enfermo?
 TREBACIO Ya se muere.
 NICASIO ¡Oh, nueva de gran dolor,

SEGUNDO	Ya es tiempo de hablar de veras. Hijos, comenzadme a oír.	
LISANDRO	Pastor santo, ¿que nos dejas? ¿Donde hallaremos consuelo?	2820
LUCINDO	¿Que ya te nos vas al cielo? ¿Y que de Ávila te alejas? Vuelve a la cama, señor, y aumentarás algún día de esa vida propia mía.	2825
SEGUNDO	Hijos, aquí estoy mejor. La tierra a la tierra llama, ya busca su sepultura, y la cruz será más dura que Cristo tuvo por cama.	2830
	Hijos, después del amor, a Dios debéis de temer, que el principio del saber es tener a Dios temor.	
	Dejad la envidia y malicia que la santa paz destierra, y los que juzgáis la tierra, amad siempre la justicia.	2835
	Con buen ánimo y consejo, el viejo que ya declina al que es mozo dé doctrina, y el mozo respete al viejo.	2840
	Vence cualquier desgracia la humildad que la paz viste, Dios al soberbio resiste, y al humilde da su gracia.	2845
	Vos, escogido linaje, y sacerdocio real, seguid el bien, huid el mal con modesta lengua y traje.	2850
	En viendo que os solicitan vanos e incastos deseos, apartaos y absteneos, que contra el alma militan.	
	Elegid un buen perlado con razón y sin pasión, y sea tal su elección, que supla lo que he faltado.	2855
	Hablaros quisiera más	

	de cuanto al oficio cuadre, pero ya el alma...	2860
NICASIO	¡Oh, gran padre! ¿Que nos dejas y te vas? Échanos tu bendición.	
SEGUNDO	La de Dios, hijos, os guarde.	
FLORO	Tal bien cobraremos tarde.	2865
SEGUNDO	Suplicoos me deis perdón si no cumplí tan al justo con mi oficio como debo, de que alguna pena llevo porque con Dios nadie es justo.	2870
FLORO	Antes a Ávila perdona si no te ha servido bien.	
SEGUNDO	La que sirve a Dios tan bien, muy bien mi amor galardona.	
RUFINO	Padre, ¿qué no has de volver?	2875
SEGUNDO	Hijos, Dios, que es padre eterno, es el amparo y gobierno que no puede falta hacer. Ponme esa cruz en la boca, Lisandro.	
LISANDRO	¡Oh, mi buen Segundo que sin ti quedo en el mundo!	2880
LUCINDO	Piedras a llorar provoca.	
SEGUNDO	Padre increado y criador del mundo, hijo de Dios, Espíritu divino, confieso y creo que sois uno y trino, y en esta fe mis esperanzas fundo.	2885
	Virgen hermosa, amparo mío segundo, Segundo os llama al fin de su camino. ⁴⁹⁸ Custodio, no dejéis al peregrino que acompañastes en el mar profundo a su patria, Rafael vuelve a Tobías. ⁴⁹⁹	2890
	No me dejéis. Y tú, mi Diego amado, apadrina aquel alma que ganaste. Jesús, no mires a las culpas mías, vuelve a mirar tu amor y tu costado, y allí verás satisfacción que baste.	2895
	A Ávila me entregaste,	

⁴⁹⁸ *Segundo... camino*. En Menéndez Pelayo: *Segundo os llama os llama al fin de su camino*, por error.

⁴⁹⁹ Dios envió al ángel Rafael para que acompañase a Tobías en su viaje. En la Iglesia católica Rafael es venerado como patrón de los viajeros (Bellinger *et alii*, 1996: 533).

yo la dejo a tu fe, tu ley siguiendo,
mi alma y mis ovejas te encomiendo.
*Voce mea ad Dominum clamavi,
voce mea et intendit mihi.*⁵⁰⁰

Espira el santo

LUCINDO	¡Ya espiró!	
LISANDRO	Ya el alma santa	2900
	al cielo parte y camina.	
NICASIO	¡Oh, qué música divina el cielo en la tierra canta!	
FLORO	Ya la casa se alborota, y las campanas se tañen.	2905
LISANDRO	Mucho temo que nos dañen el pueblo y gente devota.	
LUCINDO	Pues llevémosle de aquí.	
LISANDRO	Tomalde en hombros y vamos hasta que guardas pongamos.	2910
LUCINDO	Ten, Lisandro, y vaya ansí.	

Pónganle sentado en una silla, y digan de dentro

TODOS	¡Ya es muerto nuestro pastor! ¡Abrid, dejádnosle ver!	
FLORO	¿Piensa resistencia hacer hoy al popular furor?	2915
LISANDRO	Aquí acaba la historia de Segundo, que recibió la fe de Dios primero en nuestra España, y el que fue segundo en pedricar a Cristo verdadero. Aquí la obligación de España fundó y la que tiene a su pastor primero, Ávila, que según aquí se ha visto, ha desde Cristo que conoce a Cristo.	2920

Salen cuatro con hachas, y sentado en la silla llevarán en procesión el cuerpo

*Si quid dictum contra fidem et bonos mores, tanquam non dictum, et omnia sub
correction sanctae Matris Ecclesiae*⁵⁰¹

⁵⁰⁰ «Clamo con mi voz a Yavé, / a Yavé imploro piedad con mi voz» (*Salmo* 142: 2).

⁵⁰¹ «Si algo hubiera contra la fe y las buenas costumbres, quede como no dicho, y todo sometido a la corrección de la santa Madre Iglesia.»

FINIS

LOPE DE VEGA LA ACABÓ EN ALBA EN 12 DE AGOSTO DE 1594 AÑOS

COMEDIA DE SAN JACINTO
(Nueva, nunca representada.
Compuesta por Ramón)

FIGURAS SIGUIENTES

SAN JACINTO	SAN ESTANISLAO, obispo
FRAY CESLAO	SAN FRANCISCO
FRAY TANCREDO	DON ILLÁN, caballero
DOS DEMONIOS	UN MANDADERO
SANTO DOMINGO	UN FRAILE FRANCISCANO
EL OBISPO IVÓN	FRAY CORBALANO
EL CARDENAL ESTEFANO, de Fosanova	DOS CIUDADANOS DE POLONIA
EL CARDENAL NICULÁS, tusculano	NUESTRA SEÑORA
Y el CARDENAL HUGOLINO, ostiense	CEGIS KAN, ⁵⁰² rey de los tártaros
UN CABALLERO	BATÓN, capitán general suyo
EL HERMANO ALEMÁN	CUATRO O SEIS TÁRTAROS
ENRICO	DOS FRAILES BENITOS
UN PADRE LEGO	DOS FRAILES BERNARDOS
EL REY DON FERNANDO	OTROS DOS FRANCISCOS Y DOMINICOS
FERNANDO GUTIÉRREZ ⁵⁰³	UN VENTERO
RAMÓN BONIFAZ	UN LABRADOR
UN CRIADO del Rey	FRAY BENITO
EL REY ALONSO, el Sabio	FRAY FLORIÁN
UN FRAILE DOMINICO	[FRAY GORDINO]
UN CAPELLÁN	DOS CIUDADANOS DE CRACOVIA
UN MANDADERO	UN FRAILE DE CRACOVIA
LISIPO, pastor	LEORINO, labrador
BRABISLABA, monja	UN CIEGO
BRIENO, ermitaño	DON AGUSTINO, obispo de Osma
DON MARTÍN GIMÉNEZ	DOÑA TODA MARTÍNEZ, en hábito de
JUAN PRANDECTA, obispo de Cracovia	monja dominica

⁵⁰² Cegis Kan en todas las ocurrencias. Naturalmente se refiere a Gengis Kan.

⁵⁰³ Personaje que aparece en una acotación, pero no interviene en la obra.

aquí a San Sixto⁵¹², y hoy, primer domingo de Cuaresma.

JACINTO

Ceslao, el lazo estrecho
de una firme amistad que he profesado
con vos puede obligarme a que suspenda
el ansia que llevaba tras la imagen 15
que va en la procesión, y a que os dé cuenta
de lo que me pedís para más gloria
del Señor que gobierna nuestro espíritu,
y en tanto que algo acaba la creciente
del romano concurso que a Domingo 20
viene a oír predicar aquí a San Sixto.
Oídme vos. Sabéis que el papa Honorio,⁵¹³
que hoy gobierna la iglesia de San Pedro,
mandó a santo Domingo redujese
en este santo templo de San Sixto 25
todas las religiones que en lugares
opuestos, diferentes, ora en casas
particulares suyas o beatorios,
repartidas por Roma se hallan
para que aquí debajo de una regla 30
vivan con más quietud, con más ejemplo,
una cabeza sola, una clausura.
Cometió esto el padre fray Domingo,
de nación española, fundador
en Tolosia⁵¹⁴ de Francia de esta Orden 35
de los Predicadores, que ya tienen
hoy en Santa Sabina⁵¹⁵ casa insigne
de religiosos suyos que profesan
enseñar la verdad del Evangelio
y extirpar herejías, como han hecho 40
los de los albigenses,⁵¹⁶ que creían
pasar las almas de uno en otro cuerpo,
cosa que aún era absurdo entre gentiles,

⁵¹² Cuando santo Domingo eligió residencia en Roma, el Papa Honorio III le cedió la iglesia de San Sixto (*E. Univ.*).

⁵¹³ Honorio III favoreció la expansión del cristianismo por las tierras aún paganas de Livonia, Estonia, Samland y Prusia. Reconoció la orden de los dominicos bajo la regla de san Agustín mediante dos bulas fechadas en 1216 y 1217 (Paredes, 1998: 214).

⁵¹⁴ *Tolosia*. Toulouse.

⁵¹⁵ Santa Sabina. Después de fundar el convento de Santo Domingo del Real en Madrid, santo Domingo viajó a Roma y fundó el convento de Santa Sabina, cuya iglesia le cedió el Papa (*E. Univ.*).

⁵¹⁶ Se llamó albigenses a un grupo considerado herético desde el posicionamiento cristiano, que tuvieron su centro en Albi (Francia), durante el siglo XII. Después de la cruzada contra los albigenses promulgada por Inocencio III (1198-1216) casi desaparecieron (Paredes, 1998: 643).

el cual error quitó con su doctrina
 Domingo en Francia, siendo amparo suyo 45
 el santo obispo de Osma, el buen don Diego
 de Aceves,⁵¹⁷ que es quien trujo aquí a Domingo.
 De Osma, do era canónigo patriano
 como natural hijo a la diócesi
 de don Felix Guzmán en Careluega⁵¹⁸ 50
 y doña Juana de Aza,⁵¹⁹ santa y noble.
 Sé la verdad de todo de mi tío,
 que como aficionado a la excelencia
 de su virtud por relación la tiene.
 Satisfaciendo, pues, a vuestra duda, 55
 el buen Domingo, tras de diciplinas,
 ayunos y oraciones, ha invocado
 el especial auxilio de la reina,
 del coro angelical, para que asista,
 como abogada suya en el capítulo, 60
 y así traen en procesión aquesta imagen,
 que es la que por su mano pintó Lucas
 y la que cantó el cielo, y cuando Roma
 se vio con peste en tiempo de Gregorio:
 «*Regina caeli, laetare*, aleluya.» 65
 Yo que desde aquel punto que el obispo
 de Cracovia, mi tío, me hizo clérigo,
 me dio una calongía,⁵²⁰ estudié leyes
 y teulugía,⁵²¹ y vine acompañándole
 a Roma a sus negocios atendiendo 70
 a la devoción santa del rosario⁵²²
 que se ofrece a la reina de los cielos.
 He deseado oír sus alabanzas
 de él acá, de este santo; vengo asorto
 casi con la beldad de aquel retrato 75
 de la que fue del mismo Cristo madre,

⁵¹⁷ *Diego de Aceves*. Diego de Acevedo, obispo del Burgo de Osma que sirvió de guía espiritual a Domingo (E. Univ.).

⁵¹⁸ *Careluega*. Caleruega.

⁵¹⁹ Félix Fernán Ruiz de Guzmán y *Juana de Aza y Bazán*. Padres de santo Domingo (E. Univ.). En el manuscrito *Juana de Erza*. Enmendamos todas las ocurrencias.

⁵²⁰ *calongía*. Canonjía. Prebenda que goza el canónigo, en una iglesia o catedral, con las rentas y emolumentos que le pertenecen por su servicio (*Aut*).

⁵²¹ *teulugía*. Forma documentada en CORDE que respetamos.

⁵²² Se trata de un claro anacronismo. La leyenda de santo Domingo, como la de muchos otros santos, está muy adornada. En opinión de Réau (1997: 394), se sabe que la devoción por el rosario fue inventada y difundida a finales del siglo XV por el dominico bretón Alain de la Roche. A santo Domingo (1170-1221) se le concedió el honor de la aparición de la Virgen del Rosario.

con los ojos del alma tras su vista,
a oír este sermón. Pues ya parece
que hay más lugar, entremos.

CESLAO Es muy justo,
pues ha añadido al alma el caso justo. 80

Vanse y sale fray TANCREDO con un rosario

TANCREDO Gloria a Dios, que gloria es, pero
que a mi Dios se llegue a dar
que aún no han dejado lugar
al púlpito y compañero.
¡Oh, romana devoción, 85
oh, pura afición cristiana,
que la juventud romana
traiga solo su sermón!
¡Oh, padre nuestro querido,
oh, gran Domingo, señor 90
divino, predicador
para el púlpito elegido!
¡Oh, apóstol padre!, ¿podré
apenas oír desde aquí?
¡Oh, señor!, pues es así 95
entre tanto rezaré.
Este domingo segundo
de Cuaresma nos predica,⁵²³
y lo de Jonás publica
que Dios salió del profundo.⁵²⁴ 100

Vase y sale un DEMONIO

DEMONIO Hoy para mi confusión
y bien de los que aquí están
es de las piedras y pan
como se ve este sermón.
Hace relación de cuando 105
tenté a Cristo en el desierto,
notable pena despierto,
estoy ardiendo y rabiando.

⁵²³ En un verso anterior (v. 9) se dice que es el primer domingo de Cuaresma.

⁵²⁴ Jonás es el quinto de los profetas menores. El hecho de ser arrojado al mar y engullido por un gran pez para ser más tarde vomitado, fue interpretado como símbolo de la muerte y resurrección de Cristo, según *Mateo* (12: 40). Interpretación que parece seguir este pasaje.

Por este Domingo medras,
 cielo, tanto vencimiento 110
 que hace pan⁵²⁵ de sustento
 de estos hombres, que con piedras
 –piedras duras de la calle
 del mundo y sus ocasiones–
 vuelve tiernos corazones 115
 Domingo con escuchalle.
 Pese al cielo y ¿cómo es esto?
 ¡Qué Orden de Predicadores!⁵²⁶
 ¡Qué perros! Son labradores
 estos que así echan el resto. 120
 ¿Qué gente que claramente
 con su púlpito y señuelo
 tanta gente llama al cielo
 y quita al infierno gente?
 Ved cual salen del sermón 125
 por quien de invidia ya peno,
 este de lágrimas lleno
 y el otro de devoción;
 ved cual cuentan en su casa
 el alto ejemplo que ha dado; 130
 ved al pueblo convocado
 la voz que a unos y otros pasa,
 el ansia en que cada uno
 de los que tuvo el domingo
 este ladrador Domingo 135
 les es el tiempo importuno.
 En particular Jacinto
 hijo del conde Oduvión,⁵²⁷
 y sobrino de este Ivón
 nada a su celo distinto, 140
 el cual nació en Kamién,⁵²⁸
 en Polonia, y vino a Roma
 con su tío donde toma
 tanta devoción y bien.

⁵²⁵ Clara referencia a la Eucaristía como símbolo del plan de salvación del hombre.

⁵²⁶ La Orden Dominicana es también conocida como Orden de Predicadores. San Jacinto fue canonizado en 1594 y es posible que esta comedia se compusiese para conmemorar dicho acto, aunque también podría obedecer, dado que el eje central de esta es la historia de la mencionada orden, que se hubiese creado en el marco de alguna celebración relacionada con ella.

⁵²⁷ *Oduvión*. Puede que haga referencia a la ciudad de Odrowaz, en Polonia, aunque el padre de Jacinto era el conde de Korski (*E. Univ*).

⁵²⁸ *Kamién*. Pueblo de Polonia.

Este y otros inclinados 145
a este Domingo desean,
quiero ya el miércoles vean
en su gran celo abrasados.
Ved el concurso que viene.
Cómo se allega la hora. 150
Casi ya Roma le adora.
¡Que un fraile tal gracia tiene!
Huiré de aquí pese a mí,
que es tal su fuerza y poder,
que no podemos caber 155
él y yo juntos aquí.
Mas vive mi rabia y celo
que contra esta santidad
buscaré una novedad
que altere el romano suelo. 160
Por templar mi pasión
una hazaña voy a hacer
que baste para romper
el silencio del sermón.

Vase y sale santo DOMINGO y los CARDENALES y el obispo IVÓN y san JACINTO y sentarse han todos, y fray TANCREDO; y santo DOMINGO dirá esta plática

SANTO DOMINGO Esta santa reducción⁵²⁹ 165
que hoy el pontífice santo
ordena y procura tanto
con tan santa devoción,
es bien que aquí confirmamos
y en capítulo tratemos, 170
y su voluntad obremos,
y a dulce fin la traigamos,
que la voluntad de Dios
en la de sus siervos muestra
como en regirlos maestra 175
cual nos es notorio a nos.
*Cor regis in mano Domini.*⁵³⁰
Él le mueve el corazón
al Papa, al rey y al perlado
sin que sepa qué ha intentado

⁵²⁹ En 1216 santo Domingo acudió al concilio de Letrán y allí obtuvo la autorización de Inocencio III para fundar la orden de los Hermanos Predicadores (Réau, 1997: 394).

⁵³⁰ «El corazón del Rey está en manos del Señor» (*Libro de los Proverbios*, 21: 1).

que es soberana invención, 180
y como luego veremos
en el Evangelio de hoy,
que a gloria de Dios estoy
previniendo qué diremos.
Que es aquel pedir señales 185
generació⁵³¹ proba,⁵³² y luego
la respuesta al pueblo ciego
por confusión de sus males.⁵³³
Nunca el hijo de obediencia
ha de buscar con rigor 190
del mandato del mayor
la causa con mucha ciencia,
sino obedecer humilde.
*Noli alta sapere.*⁵³⁴ Y creo
que aquí esta obediencia veo 195
sin que en uno falte un tilde,
por el camino ordinario
que edifica el corazón,
y muestra la devoción
de este mi amado rosario. 200

Sale un CABALLERO muy turbado

CABALLERO Oh, padre, suspende un rato,
aunque mi lengua te ofenda,
la plática soberana
con que estas almas sustentas.
Y vosotros que escucháis, 205
apercibid las orejas
a oír en este teatro
una improvisa tragedia.
Tú, monseñor Fosanova,
pon contra el dolor defensa 210
a que te promete el caso,
que agora empieza mi lengua.
Venía el buen Napoleón,⁵³⁵
tu sobrino, a la jineta

⁵³¹ generació. Generación, linaje (*Aut*).

⁵³² *proba*. Honrada (*DRAE*).

⁵³³ No acabamos de apurar el sentido de esta estrofa.

⁵³⁴ *Noli alta sapere [sed time]*. No te engrías, antes teme (*Romanos*, 11: 20).

⁵³⁵ Napoleón era sobrino del cardenal Esteban de Fosanova (Cordero, 1981: 120).

	sobre un morcillo caballo,	215
	cabos negros, frente negra,	
	sin ninguna color blanca	
	señal de tus zainas tretas	
	quiso junto de esta cava	
	poner al caballo piernas,	220
	y apercibiendo la capa	
	la ijada, el freno, la espuela,	
	arrancó diciendo: «aparta,	
	guarda, aparta, ten afuera.»	
	A lo que parece el freno	225
	era muelle y boya suelta,	
	y la boca del morcillo,	
	no bien arrendada y recia	
	rindió al pulso del jinete	
	y tomó larga carrera.	230
	Descompónese de boca	
	y deslizose de piernas,	
	floja la cincha la alta	
	cueello largo y la crin suelta,	
	grítale la gente: «Aguarda.»	235
	Cruza espadas, capas echan,	
	uno le dice se arroje,	
	otro que firme se tenga,	
	pero el furioso caballo	
	ni para, teme, ni espera,	240
	métele el brío en la cava	
	y entre la furia revienta	
	cinchas, fustas, y le arroja	
	del caballo hacia afuera	
	con violencia y priesa tal	245
	que partida la cabeza	
	echó a Napoleón de sí,	
	y entre la sangre fresca,	
	la turbada alma confusa	
	al salir por tantas puertas.	250
FOSANOVA	¡Cielos! ¡Que Napoleón,	
	mi sobrino, ha muerto así!	
	Todo el consuelo perdí	
	del alma y del corazón.	
OTRO CABALLERO	¿Que Napoleón es muerto?	255
FOSANOVA	¿Que a mi sobrino mató	
	el caballo en que salió?	

IVÓN	¿Esto es cierto?	
JACINTO	¿Que esto es cierto?	
FOSANOVA	Vamos, que el dolor apenas deja para verlo vida.	260
CARDENAL	A extraña pena convida.	
JACINTO	Y pasma el temor las venas.	
CABALLERO	Ved de los recientes sesos y el cuerpo hecho pedazos... Entran en la iglesia en brazos.	265
IVÓN	¡Oh, lastimosos sucesos!	

Vanse los CARDENALES y el OBISPO y queda san JACINTO admirado y santo DOMINGO mirando el cuerpo, y fray TANCREDO, su compañero, tirándole de la capa

FRAY TANCREDO	Padre, ¿permitirás, pues, en vida tan importante que el caso pase adelante, que en este fracaso ves?	270
	¿No habrás piedad de esta muerte, compasión del cardenal, del alma si partió mal para que a su bien acierte?	
	Ea, padre, ¿por qué no cobras la espada de tu oración y das fin y conclusión con dos excelentes obras?	275
	Vea yo esta rica palma, no te canse que te pida que no te pido esta vida sino por el bien del alma.	280
SANTO DOMINGO	Denme recado y diré misa donde el cuerpo está. ¿Qué hazaña no alcanzará quien en Dios pone su fe?	285
	Ah, muerte, entre juego y risa. Oh, fin triste arrebatado. Fray Tancredo de recado prevenirme he, y diré misa.	290
	Si os pidiere mucho a vos, Dios, aquesta alma amparad, pues prometéis con verdad liberalidad por Dios.	

Vase y queda solo san JACINTO

SAN JACINTO	Aquella capa negra, hermosísima, túnica blanca, escapulario albísimo que al Reginaldo fraile hermosísimo mostro la reina madre benditísima, ⁵³⁶ muestra la religión pura y santísima y el orden excelente y perfectísimo que Domingo fundó fervorosísimo señal de que es a Dios toda acetísima.	295
	¡Oh, rico fundador, padre angélico, celestial lengua y soberano cálamo, cuál quedo entre mil ansias contemplándote!	300
	Tu aspereza quisiera para tálamo, viviera en disciplina imitándote para gozar tu espíritu evangélico. ⁵³⁷ Mas divertido notando la santidad que me avisa vaya en tal punto la misa, que está el buen Domingo alzando. ⁵³⁸	305
		310

*Suena dentro una campanilla como que alzan y él se quita el bonete y
se hinca de rodillas*

	Pero ¿qué veo, señor? Tan soberano consuelo, arrebatado del suelo sube el gran predicador.	315
	Visiblemente se ve, milagro es claro y patente. ¡Tal cosa ante tanta gente!	

⁵³⁶ En la *Leyenda Dorada* se narra el episodio en el que Reginaldo, deán del cabildo de san Aniano de Orleans y profesor en derecho canónico en París, que había ingresado hacía poco tiempo en la Orden de Predicadores, cayó gravemente enfermo. Santo Domingo pidió por él a la Virgen y esta se presentó a Reginaldo y le ungió partes de su cuerpo diciéndole que en tres días volvería con el medicamento que lo sanaría perpetuamente. La Virgen cumplió su palabra y le mostró un hábito diciéndole: «ahí tienes el hábito de los religiosos de esta Orden». A partir de ese momento, la Orden suprimió el uso de las sobrepellices que venían empleando y ajustaron su hábito al modelo que la Virgen había mostrado a Reginaldo (1990: 447). La iconografía representa a santo Domingo con el hábito bicolor de su orden: una túnica blanca y manteo negro, colores simbólicos de la pureza y la austeridad (Réau, 1997: 395).

⁵³⁷ Soneto en esdrújulos que ejemplifica la elaborada composición métrica que presenta esta comedia, en contraposición con la presentada en gran parte de sus compañeras de manuscrito.

⁵³⁸ En el sacrificio de la misa, se denomina 'alzar' a la elevación de la hostia y el cáliz después de la consagración (DRAE).

¡Oh, qué devoción, qué fe! 320
 Cómo se muestra el amor
 del Señor para su siervo
 [...]

y el siervo para el Señor.
 La misa acaba. Hacia el muerto 325
 llega. ¿A quién hay que no espante
 que le dice se levante?
 ¡Vive, levántese, es cierto!
 ¿Sueño o no? Mis ojos ven
 que vive Napoleón. 330

¡Oh, celestial devoción!
 ¡Qué de gloria, qué de bien!
 Echó en la hazaña el resto,
 priváis al fin con Dios vos,
 que de privanzas de Dios 335
 no se saca menos de esto.

Grande opinión ha cobrado
 con tal milagro este santo,
 lleno está de un rico manto
 y en su fervor abrasado, 340
 la gente le hace pedazos
 el hábito, no me admiro
 si tales hazaña miro
 dé su alma entre sus brazos.

¡Dichosa mujer que fue 345
 madre de hijo que es tal!
 En no ir tras de él hago mal,
 pero acá venir se ve.
 Mi tío sale con él.
 ¡Oh, suceso milagroso! 350
 Padre en efeto piadoso
 y maestro sabio y fiel.

Salen santo DOMINGO, el obispo IVÓN, hermano alemán y CESLAO y ENRICO

IVÓN
 Padre mío, no te asombre
 como a los demás de nos,
 que quien tal puede con Dios 355
 qué no podrá con los hombres.
 El haber vuelto a esta vida
 un hombre pedazos hecho
 mueve el alma y abre el pecho

SANTO DOMINGO	El no haber entrado en mi religión ninguno para la lengua oportuno de este reino, ese obispado, que si algún polaco hubiera que en ese reino fundara este en su lengua enseñara y mejor se recibiera.	405
JACINTO	Oh, qué ocasión de par en par se ha abierto al cielo mismo al pecho que edifico de esperanzas y lágrimas cubierto, prendas de Dios que al premio hacen rico.	410
	<i>Échase a los pies de entrambos</i>	
	Del sueño de este mundo ya despierto, la medecina a la ponzoña aplico, y vengo aquí a pedir de ti licencia a Dios favor, y a vos, padre, obediencia.	415
	De esta resurrección, oh, padre santo, he sacado morirme tanto el mundo que ya la vida de él me causa espanto, y arrepentido de ella me confundo, deseo de huir de ella, saco llanto de en medio el alma y corazón profundo, y del temor desierto que corrijo vengo lleno de amor con el de hijo.	420
	Tío, obispo y señor, tú estás pidiendo frailes al gran Domingo, tú mi padre, lleno de caridad satisfaciendo al obispo de modo que más cuadre, de la nación buscando y pretendiendo, con el favor de la abogada madre, un polonés que el hábito te pida. Padre, a tus pies está, da a un muerto vida. Dame el hábito, padre.	425 430
IVÓN	Oye, Jacinto, ¿sabes qué pides?	
JACINTO	Padre, hábito quiero.	
IVÓN	Este vivir es áspero y distinto del que has vivido hasta aquí primero.	435
SANTO DOMINGO	Hijo, en la religión cosas te pinto que es menester un corazón de acero,	

JACINTO de cera un alma, gran perseverancia.
Padre, el hábito. 440

CESLAO Gran perseverancia. 440

IVÓN Gran ansia tiene este sobrino mío
por vuestro hábito, padre.

SANTO DOMINGO Dios le llama,
mas de su pecho y su valor confío,
muéstralo el mar de llanto que derrama.
Vueseñoría que es su amparo y tío, 445
pues él quiere borrar la humana fama
y conquistar la de la eterna esencia
dé cual perlado y padre la licencia.

Abrázale y echa la bendición

IVÓN ¿Que al fin quieres dejar tu calongía,
tu renta, tu regalo? 450

JACINTO Hábito pido. 450

IVÓN Soy de carne y al fin eres la mía,
no te admire te abrace enternecido.
Haz a este santo padre compañía,
pues Dios para suyo te ha escogido.
Hágate un Abraham y un Daniel nuevo⁵³⁹ 455
que para cas de Dios nos eres nuevo.

Si dejaras mi casa por alguna
de las del suelo, instancia en ello hiciera,
mas vas a casa rica y oportuna
para el eterno asiento que se espera 460
en la tierra. Ni en el cielo apenas una
igual a la que buscas verdadera.
Dame esos brazos que al azote ofreces
que ya un Pablo segundo me pareces.

CESLAO y HERMANO ALEMÁN y ENRICO se echan a los pies de santo DOMINGO

CESLAO Padre, Jacinto abrió puerta a mi celo. 465

HERMANO ALEMÁN Jacinto, padre, el alma a envidia mueve.

ENRICO Padre, el hábito.

HERMANO ALEMÁN El paso para el cielo.

⁵³⁹*Abraham y Daniel*. Importantes personajes para el Dios del *Antiguo Testamento* con el que Ivón compara a Jacinto. Abraham fue el más antiguo de los patriarcas israelitas; tronco del pueblo judío. Daniel fue un profeta al que Dios otorgó una extraordinaria sabiduría, el don de profetizar y obrar milagros (Bellinger *et alii*, 1996: 16 y 154).

CESLAO	Que a Jacinto, ya ves, todo se debe. ¡Oh, nueva celestial! ¡Oh, gran consuelo!	
SANTO DOMINGO	Justo es la devoción de estos se apruebe.	470
IVÓN	Habrà ya de Polonia religiosos.	
SANTO DOMINGO	Y aún espero, maestros vitoriosos. Vamos donde el domingo que se sigue, segundo de Cuaresma, será el daros el hábito que tal ansia mitigue, que sois ya al alma mía hijos caros.	475
IVÓN	Ya no hay por qué me pene ni fatigue, iré a santa Sabina a acompañaros.	
SANTO DOMINGO	Yo a prevenir para partir a España tras dar rico principio a aquesta hazaña.	480

Vanse y sale un padre LEGO en Santa Sabina con un rosario

LEGO	Gloria a Dios, que el ordinario rato de la ocupación tendré un poco vacación para rezar mi rosario. ¡Oh, soberana alegría!, pues está mi compañero ahora un rato de portero, rezaré aquí: <i>Avemaría...</i>	485
------	---	-----

Tocan una campanilla

	Válame Dios, ¿qué paciencia a tal prisa abastará? Pero el merecer está en el seguir la obediencia, y a ese fuego debió de ir mi compañero a abrir. No me vuelva a divertir, Señor mío, al que llamó, tenga un rato el alma mía de consuelo extraordinario. ¡Oh, dulcísimo rosario! ¡Oh, mi amigo! <i>Avemaría...</i>	490 500
--	---	--

Tocan otra vez

Gloria a Dios, que él sabe bien

cómo o por do tengo de ir.
Quiero darme priesa a abrir
porque más golpes no den.

Vase y salen ENRICO y HERMANO ALEMÁN, JACINTO, CESLAO y acompañamiento, y el obispo IVÓN y LOS CARDENALES, y se hincan de rodillas, y SANTO DOMINGO les da el hábito.

SANTO DOMINGO	Primero os daré mis brazos, que el hábito caro os dé, nuevos hijos de esta fe, dignos de nuestros abrazos. Vistaos el Señor de fuerza, de armadura, de constancia, de santa perseverancia, pues esta vida os esfuerza.	505 510
---------------	---	----------------------------

Dales el hábito y cantan Veni creator,⁵⁴⁰ y responde el coro

	Ya cuán otros parecéis, cuán a otra vida os llamáis, cuán otro estado gozáis, cuán otro estado emprendéis. Ea, valientes soldados de la casa del Señor, armados de su favor haced cual fieles criados, y porque un extraordinario ⁵⁴¹ ejemplo dé vuestro ejemplo, que ya su gracia contemplo, doy a cada cual rosario.	515 520
--	--	------------------------------------

Dales a todos rosarios santo DOMINGO y prosigue

	Y a los padrinos también, señor obispo, al sobrino que lleva tan buen camino dese el nuevo parabién.	525
IVÓN	Hágale el Señor tan santo cuanto desea mí lloro.	530

⁵⁴⁰ *Veni creator [spiritus]. «Ven espíritu creador».*

⁵⁴¹ *y porque a un extraordinario.* En el manuscrito *y porque a un extraordinario.* Enmendamos.

Vanse RAMÓN BONIFAZ y sale un CRIADO

CRIADO El vueso arzobispo Juan⁵⁴⁷
de Toledo, asmo,⁵⁴⁸ os envía
aquí una mandadería.

REY Id, que hacia allá endonarán,
que me siento apró cansado⁵⁴⁹ 565
de oír mis despedideros.
Ora⁵⁵⁰ mis omnes primeros
vení a mí, consejo honrado.

Vanse y sale un FRAILE dominico en Roma

FRAILE Extraña soledad siento
desde que partió mi padre 570
Domingo. ¿A quién hay que cuadre
alegría en el convento
después que se partió a España
mi padre Domingo? ¡Oh, cielo!,
que era todo mi consuelo. 575
¡Qué ausencia larga y extraña!
¡Qué dolor, qué disfavor!,
que España a Domingo tiene.
Pero callo, si conviene
al servicio del Señor. 580
Y quiero este espacio breve,
tras rezar este rosario,
rezar en mi brevario
la deuda que a Dios se debe.
Vos la encaminad, mi Dios, 585
que un año ha ya que falta
pues vuestra fe él la exalta
y le dais la gracia vos.

Salen en España, en Burgos, santo DOMINGO y san FRANCISCO, y abrázanse

SAN FRANCISCO Padre, ya en Burgos estamos.

⁵⁴⁷ *El vueso arzobispo*. En el manuscrito *Del vueso arzobispo*. Enmendamos.

⁵⁴⁸ *asmo*. Juzgo, presumo (*Aut*).

⁵⁴⁹ *apró*. Pro, provecho (*Aut*). Sin embargo, aquí tiene el sentido de 'bastante'. Este término aparece en numerosas ocasiones en la comedia y tiene la función de caracterizar un tiempo pasado.

⁵⁵⁰ *Ora*. Aféresis de 'ahora'.

SANTO DOMINGO	Ya padre en Burgos nos vemos.	590
SAN FRANCISCO	Nuevos abrazos nos demos.	
SANTO DOMINGO	Un alma, padre, seamos.	

Stemus simul et nullus adversarius praevalebit ⁵⁵¹

SAN FRANCISCO	¿Habéis a este santo rey hablado, Domingo mío?	
SANTO DOMINGO	Mucho de su bondad fío, rey es y de santa ley. Desde que a Roma dejé tiene ya nuevas de mí.	595
SAN FRANCISCO	Y yo desde que partí que sabe ya de mi fe.	600
SANTO DOMINGO	Nuestras bulas se darán y verá la concesión de una y otra religión, ⁵⁵² y creo sin mucho afán, aquí en Burgos lo primero, dará lugar de fundar.	605
SAN FRANCISCO	Licencia nos ha de dar, así mi padre lo espero, que es gran siervo del Señor. Ya sale acá, que avisado vernos juntos ha mandado. Hablémosle con amor, y pues su vida acumula tanto bien como es razón, de esta nuestra concesión cada cual muestre su bula.	610 615

*Tienden dos bulas que trae, cada uno la suya, y sale el REY y
acompañamiento, y abrázalos*

REY	Mis padres, homes ⁵⁵³ de Dios, non fiqueis ⁵⁵⁴ por me facer
-----	--

⁵⁵¹ *Pongámonos de pie juntos y ningún adversario prevalecerá.* Alude al momento en el que, según el relato en la *Leyenda dorada*, santo Domingo reconoció en san Francisco de Asís al religioso que la noche anterior Cristo y la Virgen le habían presentado en sueño. Tras el abrazo, santo Domingo le dijo: «Establezcamos un compromiso de colaboración entre nosotros; seamos fieles a él y no habrá adversario que pueda vencernos» (1990: 444).

⁵⁵² *religión.* En el sentido de orden religiosa (*DRAE*).

⁵⁵³ *homes.* Arcaísmo por 'hombres'. Todo el pasaje imita el habla antigua.

⁵⁵⁴ *finquéis.* Quedéis (*Aut*). Quizá con el sentido de reverenciéis.

	que son fazañas de Dios las que aquí emprendéis los dos, suyos estos regocijos.	
	Todo es vueso. Disponé al vueso talante santo, que asmo de fablaros tanto que contino os hablaré.	660
	Sodes homes de virtud, ejemplo de santidad, connusco ⁵⁵⁷ a palacio andad donde, con solicitud, fundado aquí iréis después a Segovia y a Madrid; allí por mi gusto id y allí otras cosas faréis.	665
	No vos cuite cosa. Entrad, y para mañana quiero que un buen sermonadero ⁵⁵⁸ sermonéis de la verdad del Señor Dios, del su fecho, porque yo por mi caudal fice un consejo real, y asmo que ha sido bien fecho, para que descuide el rey con tener real consejo y quiero vueso consejo que será de santa ley.	670
	Y para que elijáis casa uno y otro a gusto entrad. ¡Qué cristiana voluntad! En amor de Dios se abrasa.	675
SAN FRANCISCO SANTO DOMINGO		680
		685

Vase el acompañamiento, y detrás san FRANCISCO y santo DOMINGO, y tras ellos el REY y salen don ILLÁN y don ÍÑIGO DE LARA, caballeros en hábito antiguo castellano

ILLÁN	Non es de menos el fecho, que me semeja de espanto. Eso me ha el fin el rey santo, y armole de fuerte pecho,	690
-------	---	-----

⁵⁵⁷ *connusco*. Con nosotros (*Aut*). Plural mayestático.

⁵⁵⁸ *sermonadero*. Así en el manuscrito. Forma que no hemos encontrado documentada. Pensamos que es licencia del poeta.

	<p>porque con tal sopitez⁵⁵⁹ emprender fazaña tal non cuita que espere mal, pues jamás fizo sandez.</p>	695
	<p>En otro que menos ducho en aquistar⁵⁶⁰ gloria fuera, sandez grande pareciera. ¡Cuán a sabor los escucho!</p>	
ÍÑIGO	<p>Don Illán, non acuitéis⁵⁶¹ al vueso pecho real, ni del rey afinquéis mal, nin tuerto fecho esperéis.</p>	700
	<p>Mi señor, el rey Fernando, tercero de aqueste nome, es cual veis un santo home, siempre está con Dios hablando, de a quien depara el contrario moro que se contrapuso, tiene la espada de ayuso⁵⁶² y al envés de ella el rosario.</p>	705
	<p>Non vos acuitéis, Illán, que os juro por san Miguel que nusco iremos con él y los moros morirán.</p>	710
ILLÁN	<p>Íñigo, ¿cómo facéis gente con vuesa jineta?⁵⁶³</p>	715
ÍÑIGO	<p>De aquesta rica villeta⁵⁶⁴ lo que fago vos no veis.</p>	
	<p>Tenudo es Madrid a dar treinta homes cuanto menos, jóvenes, fornidos, buenos, y a guisa de pelear.</p>	720
ILLÁN	<p>¿Non me habedes visto tres? Asmo que sí.</p>	
ÍÑIGO	<p>Non soy ciego, homes fago, homes de fuego cual lo veredes después,</p>	725

⁵⁵⁹ *sopitez*. *Supitez*. Cualidad de súbito.

⁵⁶⁰ *aquistar*. *Conquistar*, *adquirir* (*Aut*).

⁵⁶¹ *acuitéis*. *Aflijáis* (*DRAE*).

⁵⁶² *ayuso*. *Abajo* (*Aut*).

⁵⁶³ *jineta*. Lanza corta con una borla por guarnición, insignia de los capitanes de infantería (Covarrubias).

⁵⁶⁴ *villeta*. Diminutivo de villa (*Aut*).

*ejidades*⁵⁶⁷ y pescudal. De lo que le mengüe en donádselo a costa de nuegos maravedís que en ello nos faréis servicio. En Segovia. El Rey.

ILLÁN	Non habéis cuita de cosa, home santo, el mi señor, os endona el su favor.	
SAN FRANCISCO	¡Oh, nueva maravillosa, vengo a fundar monesterio en Madrid, y el rey ordena darme licencia tan buena cual para tal ministerio!	760
	Vengo de Burgos, do he estado con el rey Fernando que es lo que de él diré después, según mi alma ha notado.	765
	Allí yo y Domingo dimos nuestras bulas a la par. Licencia para fundar en España le pedimos,	770
	él, como tan gran varón, tan santo, al punto la dio; favorecer prometió una y otra religión.	775
	Vine a Segovia con él y allí el buen Domingo queda, funda allí que a nadie veda este intento el Rey que es fiel.	780
	Es un alma celestial, vaso de virtudes lleno, el amparo de lo bueno y azote del que obra mal.	
	De Asís, donde fundé primero por toda Italia, y por la céltica Galia, por cuanto profes a fe	785
	he andado, y jamás he visto rey cristiano tan cristiano, tan divino aún en lo humano rey tan vasallo de Cristo.	790
	¡Oh, Fernando!, excelso nombre	

⁵⁶⁷ *ejidades*. Término relacionado con los ejidos, campos colindantes de los pueblos que no se labran, destinados a la reunión del ganado o al establecimiento de eras (*DRAE*).

	firme fuerza de bondad, primero en la santidad, puesto que tercero en nombre.	795
ILLÁN	Non es rara perfección la del señor Rey, buen hombre.	
ÍNIGO	Está su virtuoso nome en somo ⁵⁶⁸ cualquier varón, non se vido rey tan bueno, perdonadero ⁵⁶⁹ además.	800
SAN FRANCISCO	No lo espero ver jamás, vuestra opinión no condeno, y así usando de clemencia conmigo, que es piedad, todo me franqueó de ese modo esa divina licencia.	805
	Pidiendo por maravilla de la hazaña que emprende que en pago a Dios le encomiende la jornada de Sevilla, porque le dé Dios victoria sin que intervenga desgracia, mas quien tanto está en su gracia, ¿qué pone duda en su gloria?	810
ILLÁN	Quiso el nueso señor da[r] tan buen razonar de vos. Amigo, sodes de Dios vos, nos oyendo tuna[r]. ⁵⁷⁰	815
	Vení conmigo, home santo, vos también, el mandadero.	820
ÍNIGO	Y yo a mi gentío ir quiero.	
SAN FRANCISCO	¡Oh, España, alábote cuánto las hazañas de tus hijos merecen!	
ILLÁN	Padre, vení, hagasajarseos ha aquí.	825
SAN FRANCISCO	Soberanos regocijos.	

⁵⁶⁸ *somo*. Encima (Covarrubias).

⁵⁶⁹ *perdonadero*. Término que no encontramos documentado, pero que remite a la capacidad de perdón que le atribuyen a Fernando III, el Santo.

⁵⁷⁰ *tuna[r]*. Así en el manuscrito. Andar vagando en vida holgazana y libre (*Aut*). El significado de esta palabra no se corresponde con el tono de respeto que exhibe Illán. Quizá hay un matiz de sentido que se nos escapa.

Vanse y sale el rey FERNANDO y santo DOMINGO y acompañamiento

REY	Estoy tan agasajado con vos, Domingo mío. ¡Cuánto muesca mi albedrío que vos os amo de grado!	830
	Cuando vos y el buen Francisco vuestas bulas presentastes, y connusco os declarastes os amé a ambos abarrisco, ⁵⁷¹ que nuevas de tal talante me endonan de vos a aquende, que el alma en amor se enciende de vueso santo semblante.	835
	En Burgos habéis fondado y dejáis apró de fecho el gentío satisfecho de lo que habéis sermonado, con el mi primo don Luis que en espíritu es de Dios en Francia esto vistes vos.	840 845
SANTO DOMINGO	¿Decí, pues, señor san Luis? Volvé en santidad el don, de que en alabanzas canto, don del espíritu santo, según es su perfección vuestro primo.	850
REY	Y primo tal que connusco nada manca; fijo es de doña Blanca y es mi primo carnal; que doña Blanca mujer es de Felipo, su padre; es hermana de mi madre. Además hay que saber que fue doña Berenguela mi madre hermana carnal; de doña Blanca asmo tal toda aquesta parentela, que tan santo es y tan bueno.	855 860
SANTO DOMINGO	Es ejemplo de los reyes,	865

⁵⁷¹ *abarrisco*. Infinitamente (*Aut*).

	dador de divinas leyes, mi lengua, señor, enfreno que iba a decir en blasón y es ofender su humildad, pero dijera verdad.	870
REY	Cosas del señor Dios son. Cuánto nusco le envidiamos, pues Dios le [ha] endonado apró lo que nadie mereció. Buen padre Domingo, veamos	875
	que en pago de este buen don de Isidro ⁵⁷² os quiero pagar, que es digno de venerar, santo de gran devoción; es labrador de Madrid	880
	que días ha falleció, pero Dios le endonó de las sus ganancias. Oíd sus fazañas que mil días las hago hablar por tales,	885
	porque es en los temporales, buen padre, como otro Elías. Non hay que cuitar de agua si non lloviere en España, que él con santidad extraña	890
	en breve los nublos fragua. Habreos notable sabor de oír su vida además, que no se vido jamás tal vida en un labrador.	895
	Y agora esta maravilla quede así connusco en paz para que Ramón Bonifaz, que está cercando a Sevilla, me escribió, y [he] de endonalle	900
SANTO DOMINGO	gentío y partir allá. ¿Adónde en la tierra habrá rey en quien tal ley se halle?	
REY	Burgués, ¿vos pareció bien?	

⁵⁷² Isidro labrador, santo legendario español, patrón de Madrid (Réau, 2001: 130). Aunque la comedia tiene como tema principal la figura de san Jacinto y la orden religiosa creada por santo Domingo de Guzmán, el dramaturgo alude en repetidas ocasiones a este santo español reivindicando su canonización, que tuvo lugar en 1622.

	Es villa apró y principal de homes de sangre leal, y Zaragoza también.	905
	En Guadalajara, donde me contaste vos, avino aquel desmán del camino, pueblo es que nobleza asconde.	910
	De vos se os querrían ir de vuestros frailes algunos; non vos acuiten ningunos muchos vos querrán seguir, cual por Italia y por Francia.	915
	Han fecho home peligroso, que es el trabajo sabroso y gloriosa la ganancia.	
	Aquí en santa cruz real, aunque lueñe ⁵⁷³ de poblado, do vos habéis azotado en la cueva celestial,	920
	dejáis, Domingo, gran muesa ⁵⁷⁴ para con Dios y la gente con vida tan penitente de cual es la vida vuesa.	925
SANTO DOMINGO	Alabanzas no las quiero, menos favor, menos nombre, que soy un pecador hombre, un burgo ⁵⁷⁵ vasallo vero.	930
	Mas es vuesa señoría rey señor de vida tal que saca bien aun del mal que en mí notar se podría.	935
	Es abeja a cuyo cargo por lo que sabe de honrar es tal, señor, el sacar dulce miel del fruto amargo.	
	Hizóseme caridad de escribir para Madrid.	940
REY	Quiero vos queráis partir; vueso viaje empezad,	

⁵⁷³ *lueñe*. Distante, Lejos (*Aut*).

⁵⁷⁴ *muesa*. Muestra.

⁵⁷⁵ *burgo*. Antiguamente indicaba aldea o alquería (*Aut*), aunque aquí parece corresponderse con el gentilicio de Burgos, lugar en el que nació santo Domingo.

	que con nueso mandadero irá cedo ⁵⁷⁶ la razón,	945
	y non vos menguarán, non, lo que os mengüe por entero.	
	Tol[l]ednos ⁵⁷⁷ vuesa doctrina que era manjar soberano...	
SANTO DOMINGO	Aquí está fray Corbalano que quedarse determina, que cual de aquí natural será de todos amado, pues el señor le ha informado en una obra que es tal.	950 955
REY	Él tiene un alto favor del honor de Dios en sí. Él quiere fincar aquí, por vos ser imitador; que buen maeso ha tenido, bien ducho en esta arte santa, en el fruto que levanta, en las plantas que ha escogido.	 960

*Híncase de rodillas santo DOMINGO y el REY delante de él, abrázanse
y llora el rey*

SANTO DOMINGO	Vuestra bendición me dad, rey cristianísimo y bueno.	965
REY	Por sandez que eso condeno, vos padre, me la endonad. Vos que sodes de tal ley y guisa que a Dios ganáis, vos es bien que eso fagáis non un gusano aunque rey; vos en quien el cielo encierra tan rara solicitud que os fizo rey de virtud como a mí rey de esta tierra; vos pregonador jocundo ⁵⁷⁸ de la ley del redentor del cielo conquistador que es mejor que no del mundo;	 970 975

⁵⁷⁶ cedo. Rápido (Aut).

⁵⁷⁷ tol[l]ednos. Quitarnos (Aut).

⁵⁷⁸ jocundo. Alegre (Aut).

	vos a Dios me encomendad	980
	quiero a solas me fabléis que apró de ello en Dios podéis, que es rey de más majestad.	
	Vos quiero [os] engorréis. ⁵⁷⁹ Mando ni aun los párpados abráis,	985
	vos pido que le digáis algo del vueso Fernando, que non me tolla de sí que en la su fucia ⁵⁸⁰ espero,	990
	que es el mundo atolladero, ya cuito mucho de mí.	
	Id a Madrid y faced el convento de las donas, y en fin fijas de personas, de homes buenos, trasladéis. ⁵⁸¹	995
SANTO DOMINGO	Id con Dios. ¡Qué gran pesar! ¿Quién no sentirá partir de un rey santo en su vivir?	
REY	Puno harto por non llorar.	

*Abrázanse y casi llorando se van santo DOMINGO y fray CORBALANO,
su compañero*

CABALLERO	¿Tanto vos face en el pecho, señor rey, la su partida?	1000
REY	Non sentí tal en mi vida muy grande cuita me ha fecho. El reino a quien fizo Dios merced de rey en su ley	1005
	llore; quiero pierda el rey lo que ahora lloramos nos; que si muere un consejero cual Domingo así tan santo, cosa que importa al rey tanto	1010
	tener uno verdadero. Tener a su corazón un varón santo, un ejemplo como aquel que ahora contemplo que es templo de devoción,	1015

⁵⁷⁹ *engorréis*. Detengáis, suspendáis (*Aut*).

⁵⁸⁰ *fucia*. Confianza (*Aut*).

⁵⁸¹ *trasladéis*. En el manuscrito se lee claramente *tras la red*. Enmendamos para mejorar el sentido.

que quién non querrá de vos
junto al rey un buen amigo;
non es lueñe⁵⁸² lo que digo,
bueno es uno junto a Dios.
Leed batallas que vencieron 1020

Josué, Judas, Moisés,⁵⁸³
David y otros que también
a amigos de Dios tuvieron,⁵⁸⁴
los cuales sus oraciones
y lágrimas alcanzaron 1025
que non los que pelearon
que eran muy pocos varones.

Lloro este lloro, la ausencia
de Domingo y de su nome
non tolle el valor al home 1030
llorar cosas de conciencia;
non me reprochéis llorar
porque un santo de mí parta.

CABALLERO Fablar de Dios non le farta
es sudor,⁵⁸⁵ mi rey, cantar. 1035

Vanse todos y sale san FRANCISCO con Cristo en la mano

SAN FRANCISCO Gracias a Dios que ya de lo guiado⁵⁸⁶
he elegido en Madrid lugar decente
para mi monasterio acomodado,
para el intento mío conviniente,
a la parte del río en aquel lado 1040
do mira el sol que corre hacia el poniente.
Fuera de la muralla de la villa

⁵⁸² *lueñe*. Lejano (*Aut*).

⁵⁸³ *Moisés*. Variante corriente del nombre de Moisés. La tradición cristiana vio en él una prefiguración de Cristo (Arellano *et alii*, 2007: 74).

⁵⁸⁴ Josué, Judas Macabeo, Moisés y David comparten cierto carácter heroico orientado a la defensa de la fe. Josué salvó a su pueblo sacándolo del desierto y conduciéndolo hasta la tierra prometida (Arellano, 2000: 127), Judas Macabeo asumió el mando de los judíos rebelados contra la profanación del templo; Moisés libró al pueblo de Israel de la servidumbre a la que estaban sometidos en Egipto y les dio la independencia y David, rey de Judá e Israel, conocido por sus dotes como músico, sacerdote, poeta y guerrero. Además de vencer al gigante filisteo Goliat, conquistó numerosas ciudades (Bellinger, 1997: 360, 443, 158-159).

⁵⁸⁵ *sudor*. Dolor, fatiga (*Aut*).

⁵⁸⁶ *De lo guiado*. En el manuscrito *de los guiado*. Enmendamos por parecernos que mejora el sentido. La acotación anterior indica que san Francisco lleva una imagen de Cristo en la mano. Suponemos que esa es su guía.

SANTO DOMINGO Esos pies pido.
SAN FRANCISCO ¡Oh, venida suave! ¡Oh, venturoso
recibimiento! Todo el gozo arrisco,⁵⁹³
mi querido Domingo.

SANTO DOMINGO Mi Francisco, 1075
¡Ah, padre!

SAN FRANCISCO ¡Ah, padre mío!, tanta ausencia.
SANTO DOMINGO ¡Tal peregrinación, padre!
SAN FRANCISCO Ha guiado
el señor dó es servida mi presencia.
SANTO DOMINGO Padre mío, ¿cómo habéis estado?
SAN FRANCISCO La bendición me dé su reverencia. 1080
SANTO DOMINGO Mas vuestra reverencia me ha negado
la bendición que pido.

SAN FRANCISCO Eso se note,
¿a un diácono dela un sacerdote?

Levántanse

SANTO DOMINGO La cuerda que os di en Roma, padre mío.⁵⁹⁴
El rosario, mi padre, que os di en Roma. 1085
SAN FRANCISCO Junto al alma le traigo y en él fío
cuanto mi corazón a cargo toma.

SANTO DOMINGO Por la cuerda en el loco mundo guío
el pensamiento, que locuras doma,
y así se humilla y con mí concuerda, 1090
tanto viene sentido con la cuerda.

SAN FRANCISCO ¿Al fin en Burgos, padre, habéis fundado?
SANTO DOMINGO Allí do nuestra bulas presentamos,
sea el señor que lo ordenó loado.

SAN FRANCISCO A ver mi pobre casa, padre, vamos 1095
y del glorioso Isidro el celebrado
fervor sus santo cuerpo, pues estamos
en lugar do por el Dios sobra tanto.

SANTO DOMINGO Madrid dichoso que encerró tal santo.
ILLÁN En el dulce coloquio puna hartó; 1100
quiero non engorrrar⁵⁹⁵ en ocupallos
a do mengüen por mí, se acuiten parto,

⁵⁹³ *arrisco*. Arriesgo (*Aut*).

⁵⁹⁴ Verso que hace referencia al emblema franciscano de la cuerda a modo de cinturón.

⁵⁹⁵ *engorrrar*. Detener (*Aut*).

	mujer que me folgara de escuchallos. ⁵⁹⁶	
SAN FRANCISCO	Su vida de su espíritu no aparto santo Rey, felicísimos vasallos.	1105
SANTO DOMINGO	Tal es el rey Fernando, reino alegre jamás la sucesión de este rey quiebre.	
SAN FRANCISCO	Venid, padre, veréis a do he empezado a dar a Dios un conventillo pobre.	
SANTO DOMINGO	Yo de santas mujeres he intentado que otro principio de mi mano cobre; y pues al dulce puerto hemos llegado y para que él de vuestra mano sobre. ¡Oh, Cristo, nuestro único contento!	1110
SAN FRANCISCO	Digamos algo desde aquí al convento.	1115
SANTO DOMINGO	Maestro santo.	
SAN FRANCISCO	Capitán divino.	
SANTO DOMINGO	Padre esposo del alma.	
SAN FRANCISCO	Gloria.	
SANTO DOMINGO	Vida.	
SAN FRANCISCO	Enderezad en todo mi camino.	
SANTO DOMINGO	Favoreced en todo lo que os pida.	
SAN FRANCISCO	Cansáisos, mi Señor, mas no imagino que el dar os canse.	1120
SANTO DOMINGO	A qué gloria convida daros de un corazón dos corazones.	
SAN FRANCISCO	Haced hermanos nuestras religiones.	

Stemus simul adversarius praevalabit

JORNADA SEGUNDA

*Salen santo DOMINGO y JACINTO, fray CESLAO, fray HERMANO ALEMÁN,
fray ENRICO. Todos de rodillas delante de santo DOMINGO*

*Sed omnia sub correctione Ecclesiae Romane*⁵⁹⁷

SANTO DOMINGO	Vengo lleno de gozo, regalado con viaje tan santo, ufano y rico; del santo rey Fernando edificado, tal ejemplo a la vida suya aplico; quien tiene aquel tesoro allí encerrado,	1125
---------------	--	------

⁵⁹⁶ *escuchallos*. En el manuscrito *estucharlos*. Pese a la enmienda, estos versos ocultan su sentido, que no logramos apurar.

⁵⁹⁷ «Pero todo lo someto a la corrección de la Iglesia Romana.»

	por Francia e Italia su bondad predico. ¡Dichosa España, a tu grandeza canto, regida por un rey heroico y santo!	1130
	Levantaos, hijos, dadme aquesos brazos Jacinto y vos, Ceslao, hijo obediente, vos, hermano alemán, que con abrazos conviene recibir tan buena gente.	1135
JACINTO	Padre querido, qué de largos plazos esperó este rebaño al bueno ausente. Un año padre, como ya os noto, navegó esta barquilla sin piloto.	
CESLAO	Un año, padre, por Italia y Francia, por España ha estado cual te pinto. Ha sido tu presencia de importancia, aunque de ejemplo grande fue Jacinto. Ya veo que habrás hecho gran ganancia.	1140
HERMANO ALEMÁN	En relación nos cuente algo sucinto de lo que es a tu patria España bella, sirvió contigo a Dios y encierra en ella...	1145
SANTO DOMINGO	Si hubiera de contaros lo que he visto... maravillas del cielo en esa tierra que con la lengua al corazón resisto, infinito discurso el caso encierra, baste decir que allí se sirve a Cristo, tiene la fe su punto y se destierra cualquier error a ella contrapuesto; que tiene el español por blasón esto,	1150
	mas por gloria de Dios y de su madre, para más devoción de su rosario. Porque a vuestra ansia el celo mío cuadre os contaré un suceso extraordinario. Oídme, pues.	1155
JACINTO	Ya esperamos, padre.	1160
SANTO DOMINGO	Viniendo de Madrid por ordinario camino a Zaragoza, ciudad noble y excelente con mártires al doble, ciudad donde la virgen santa Engracia ⁵⁹⁸ con su martirio allí su patria honra, donde la que es fuente de la gracia la Virgen celestial, madre y señora, reparada del mundo la desgracia,	1165

⁵⁹⁸ *Santa Engracia*. Patrona de Zaragoza que murió mártir (*E. Univ.*)

	predicando allí Diego, ⁵⁹⁹ cual aurora el templo suyo escribe y canta de ella,	1170
	sobre el pilar le apareció esta estrella; do san Lamberto, ⁶⁰⁰ labrador honesto, recogido, gran mártir por grandeza, después del cuerpo sin cabeza, puesto llevó como Dioniso ⁶⁰¹ su cabeza.	1175
	Allí la devoción, echando el resto del rosario, una dama grave empieza a rezarle. Llamábase Alejandra, tal allí cual en Troya otra Casandra; esta mataron sus parientes ciegos.	1180
	Murió sin confesión, sin obligallos sus quejas, ansias, lágrimas y ruegos, que nada poderoso fue a aplacallos. Y para amortiguar aquestos fuegos [...]	1185
	la cabeza cortada, y con gran gozo, echaron los tiranos en un pozo. Ciento y cincuenta días casi estuvo pidiendo confesión así cortada	1190
	hasta que yo llegué y cortada anduvo, y fue asuelta y con gran pompa enterrada. Por la fe que al rosario le mantuvo fue el alma de esta suerte coronada en el cielo con gozos excesivos.	1195
	Ved lo que importa a muertos como vivos. Hazaña del rosario soberano.	
JACINTO	Favor de aquella madre milagrosa.	
HERMANO ALEMÁN	A quien le rezó está su favor llano.	
CESLAO	Rosario santo y madre piadosa,	
SANTO DOMINGO	Cuento con vos, rosario, como amigo; sin vos mi corazón jamás reposa.	1200
TODOS	Dinos tu bendición.	
SANTO DOMINGO	Y repetilla	

⁵⁹⁹ El personaje se refiere al Santiago el apóstol que, según la tradición española, viajó a España para predicar el Evangelio, aunque en realidad nunca estuvo en España ni sus reliquias fueron trasladadas a Galicia; la leyenda nació de la cruzada contra los moros y la peregrinación a Santiago de Compostela (Paredes, 1998: 170-171).

⁶⁰⁰ San Lamberto de Zaragoza. Poco se sabe sobre acerca de este santo. Trabajó la tierra y murió en Zaragoza. Incluido dentro de los llamados dieciocho mártires de Zaragoza (*E. Univ.*).

⁶⁰¹ Dionisio de París, primer obispo de esta ciudad. Su leyenda, forjada en el siglo IX, menciona que fue decapitado junto a dos de sus compañeros, pero inmediatamente, su cuerpo se incorporó, cogió la cabeza cortada entre las manos y caminó hasta el lugar de su sepultura (Réau, 1997: 382).

al que de Pedro está en el alta silla.

Échales la bendición y vase, y sale el DEMONIO

DEMONIO ¡Que hecho un volcán de rabia
siento todo el corazón 1205
contra aquesta religión
que tan de veras me agravia!
 ¡Qué de almas que quitan cuantos
a este Domingo han seguido,
que mis contrarios han sido 1210
sus máquinas, sus encantos!
 Y en particular quien basta
a atropellar el infierno
es este Jacinto tierno
que todas mis trazas gasta. 1215
 Hunde, rompe, espanta, tira,
que es en hacer penitencia
de bronce, y tiene paciencia
que asombra, eleva y admira.
 Gran monstruo cría esta orden 1220
de santidad. ¿Qué haré?
¿Cómo o por do intentaré
que cometa algún desorden?
 Que en lo que es carne es tan casto,
que es virgen en pretensión, 1220
no conoce a la invención
ni yo a darle ocasión basto.
 En regalo apenas veo
que un hora duerme, y el rato
que sosiega no es barato 1230
lo que le cuesta al deseo;
 comer es continuo ayuno,
su vida, en el ejercicio,
rezar; predicar, su oficio
sin que le sea importuno. 1235
 Pues el azotarse el brío
quita a la fuerza profunda,
do se levanta se funda
de sola su sangre un río.
 Entrar en su casa quiero, 1240

y ver qué hacer⁶⁰² emprendo.
 Domingo le está pidiendo
 al Papa, Honorio el Tercero,
 bulas para ir a fundar
 a Polonia. Él las concede, 1245
 ¿que aún esto yo no le vede?
 Jacinto en qué ha de tratar,
 sino que entre el cuerpo a escote
 con el alma que encarcela.
 Ved en lo que se desvela, 1250
 hasta aquí suena el azote.

Suena dentro como que se azota y el DEMONIO se espanta

¿Viose crueldad como aquella
 que con su carne usa este hombre?
 ¿Qué demonio hay que no asombre?
 Huyo, temo de él y a ella.⁶⁰³ 1255

*Vase y sale san JACINTO con la disciplina llena de sangre como que se
 acaba de azotar*

JACINTO Besa el azote, lengua poco diestra
 en loar la bondad del que os dio vida,
 que está la majestad suya ofendida
 con el descuido de la vida nuestra.
 Jesús, la madre Virgen por maestra, 1260
 y que a la lición suya os convida
 de la gloria con muerte conseguida
 estáis más ruda y vais menos diestra.
 Mandoos yo, carne, que esta diciplina
 será vuestro verdugo, y esta mano, 1265
 si os descuidáis un rato en lo que importa.
 Por esperanza al cielo se camina,
 velad, orad alerta, cuerpo hermano
 que el mismo Dios a que veléis exhorta.

⁶⁰² *hacer*. En el manuscrito *hacen*.

⁶⁰³ Se infiere que el demonio huye de la penitencia, sacramento fundamental para el cristiano que se instituyó después de la Ascensión de Cristo. Hasta que la Confesión se instituyó no era posible alcanzar el perdón de los pecados, y la práctica del penitente podía llevar a un arrepentimiento sincero sin el cual no podría alcanzar el Reino de los Cielos (Arellano, 2000: 174). En la comedia se pone en valor tanto el sacramento de la penitencia como el de la confesión.

*Vigilate quia nescitis diem neque horam*⁶⁰⁴

Sale santo DOMINGO con un rosario en la mano y fray TANCREDO

SANTO DOMINGO	Hijo, Dios os llama; ordena Dios, todo lo encamina, que para primera estrena vais ⁶⁰⁵ a fundar su doctrina a vuestra patria tan buena.	1270
	Mucha mies hay, y hay obreros pocos que sean verdaderos. El señor de esta hacienda al mayordomo encomienda que le envíe jornaleros.	1275
	Tomad, Jacinto, la azada, la hoz del ejemplo santo, la predicación sagrada, y de Elías otro manto, y de Judit otra espada. ⁶⁰⁶	1280
	Mucho sentiré esa ausencia, pero la inmensa clemencia lo va todo así ordenando. Que vais a Polonia os mando, hijo, en virtud de obediencia;	1285
	donde nacisteis tornad, allí religión fundad como en lugar que os es caro, que en mi precepto os declaro del Señor la voluntad.	1290
	Ya de vuestro tío Ivón el deseo se ha cumplido de ver allá religión, y ya el Papa ha concedido licencia a la fundación.	1295
	Que después que le hablé, le vi y el pie le besé, y de las cosas de España	1300

⁶⁰⁴ «Vigilad, porque no sabéis ni el día ni la hora» (*Mateo*, 25: 13).

⁶⁰⁵ *vais*. Vayáis.

⁶⁰⁶ De nuevo el dramaturgo recurre a personajes bíblicos como modelos de Jacinto. En este caso Elías, que cuando Eliseo estaba arando le echó su manto encima y este abandonó la tarea y entró al servicio del profeta (*Libro de los Reyes I*, 21: 17-29), y Judit, figura del *Antiguo Testamento* que decapitó a Holofernes, brazo ejecutor de Nabucodonosor, prototipo del enemigo de Dios (*Libro de Judit*, 13: 15-16).

	con una atención extraña lo que he visto le conté, la santidad de Fernando	1305
	y de su reino el fervor, sus victorias celebrando, puso en mi lengua el Señor esta jornada que os mando.	
	Propuse, de Dios tocado, el ir a Polonia y luego, como negocio acertado, vino el Papa con mi ruego y quien vaya ha señalado.	1310
	Vos, Hermolao ⁶⁰⁷ y Enrico, y Ceslao. A Dios suplico resulte todo en su gloria que esta importante vitoria a vuestro fervor la aplico.	1315
JACINTO	Padre, cuán poco me amáis, padre, poco me queréis, pues tan presto me enviáis y en gobiernos me ponéis ignorando a quién lo dais.	1320
	¿Yo, padre, para fundar? ¿Yo, padre, para enseñar pues vine ayer a aprender en casa de Dios a leer y hoy he de ir a predicar?	1325
	¿Yo, mi padre, fundación si la de mi corazón, que vine a fundar en Dios, está como sabéis vos tan nueva en la religión?	1330
	Que aún la piedra de obediencia tosca y por labrar está, el muro de la paciencia también labrando se va con la cal de la prudencia;	1335
	el tejado del olvido de la vida en que he vivido aún no tiene las canales	1340

⁶⁰⁷ *Hermolao*. Nombre propio del hasta aquí nombrado como hermano alemán. En el verso 1517 se explicita.

	por donde corran los males a la tierra do han nacido;	
	la ventana a la verdad	1345
	de la soberbia no tiene el marco de la humildad ni llave a la puerta viene de la propia voluntad.	
	Y en casa tan recién hecha	1350
	que aún para si no aprovecha, ¿queréis a nadie hospedar? Ved que se puede formar, padre, una grande sospecha,	
	de que encarguéis al remero	1355
	el oficio de piloto para que al viento primero, como por paraje ignoto, rinda el barco al viento fiero.	
	Si no queréis acabar	1360
	mi vida, hacedme ocupar en donde pueda aprender, que yo vine a obedecer, padre mío, y no a mandar.	
SANTO DOMINGO	Hijo, el Señor de quien pende	1365
	todo el bien y amparo nuestro, y lo porvenir comprende que importa hace maestro al discípulo que aprende.	
	Inspiración es de arriba,	1370
	y yo a ello te aperciba. Si es que estaba tu contento en servir a este convento, de este contento te priva,	
	que la religión ordena	1375
	que con toda esa humildad, que es tu corazón buena, no la propia voluntad se haga, sino la ajena.	
	Dios quiere sacar de aquí	1380
	grande gloria para sí, para nosotros gran bien. Esas cosas no te den pena, apártalas de ti.	
	Ve a fundar y contra el mundo	1385

	y el demonio, tu adversario, lleno de engaño profundo, lleva, hijo, este rosario en quien yo todo bien fundo.	
	Con él seguro camina que por grandeza divina aquí hallarás teología, leyes y filosofías, y toda la medicina;	1390
	a quien con solo el deseo, hijo mío, que en ti veo, verás número infinito de libros como en Egipto supo juntar Tolomeo;	1395
	que este sabe a tanto bien que me lo dio a devoción de la que mis ojos ven la madre de Salomón de la alta Jerusalén.	1400
	Este trujo ella en su mano, y ella el saber soberano, Cristo, en sus entrañas pías. ⁶⁰⁸ Y así en sus avemarías está su saber, hermano,	1405
	rézalas y sabrás más que hombre jamás ha sabido, y apercíbete, que irás para donde he prevenido, y lo quiere Dios.	1410
JACINTO	No más, Dios lo ordena, él me guíe, y do se sirva me envíe, bendito sea su favor, que de un tan gran pecador negocio tan grave fíe.	1415
SANTO DOMINGO JACINTO	¿Vienes, hijo? Tras ti voy, y si licencia me das en cuenta conmigo estoy.	1420
SANTO DOMINGO JACINTO	Verme has luego y hablarme has. Gracias, mi señor, te doy.	

⁶⁰⁸ El verbo 'trujo' está elidido.

Vase santo DOMINGO

Voy, señor, a apercebirme 1425
pues lo mandáis a partirme,
pero quiero confesarme,
Señor, no quiero excusarme,
quiero enseñar a ser firme.

Vase JACINTO y queda fray TANCREDO solo

FRAY TANCREDO Cual sin la luz del sol él va turbado, 1430
cual sin el alma el cuerpo entierra frío,
cual sin peces el mar sin agua río,
y cual sin dueño y príncipe el estado;
 cual el entendimiento sin cuidado,
y cual la voluntad sin albedrío, 1435
cual la labrada tierra sin rocío
y cual sin flores y árboles el prado;
 cual sin color la tabla o la pintura,
ojos sin vista y lengua sin vos clara,
o cual sin cuerda y mano el instrumento; 1440
 cual la tierra memoria sin cordura,
y cual el hijo sin su madre cara,
quedará sin Jacinto este convento.

Vase, y sale santo DOMINGO solo con una cruz pequeña

SANTO DOMINGO Demos a la lección un breve rato
do el alma, con la cruz que adoro y sigo, 1445
no sea el cuerpo al alma suya ignorado,
pues es cual su depósito su amigo.
De vos, oh, bella cruz, a solas trato,
tened un solo amor que vos conmigo,
árbol divino, prenda de mi pecho, 1450
a meditar en vuestros brazos echo.
 Cama do reclino llagado, herido
el cuerpo santo, el hacedor del cielo,
nido do el sacro Fénix⁶⁰⁹ hizo nido
de una leña para el bien del suelo, 1455

⁶⁰⁹ *Fénix*. Ave fabulosa que batía sus alas al sol hasta encenderse y renacer de sus cenizas. Símbolo de la resurrección de todo lo único y excelente (Arellano, 2000: 97). En este caso se equipara esta condición del Fénix, con la resurrección de Cristo.

donde encendido en vos y consumido
 de la mosaica ley el primer velo,
 renació la desgracia en la ceniza
 que os honra alegría, cubre y autoriza.

Árbol sagrado, que en la primavera 1460
 de nuestra redención, en solo un día,
 emplantandoos la culpa airada y fiera
 en el calvario bueno que os da vida,
 la fruta, hoja, flor, cosa primera
 que llevaste con gloria y alegría 1465
 fue del Dios hombre carne y sangre y vida,
 deuda por vos pagada y no debida.

Plaza de armas a do se dio⁶¹⁰ batalla,
 a la muerte y la culpa por Dios mismo,
 a do vencido el vencedor se halla 1470
 de sus misericordias un abismo.
 Libro de cuentas do el que debe calla
 y cifra con un solo silogismo
 de un *consummatum est* ⁶¹¹ que nos sustenta,
 la muerte eterna y la temporal cuenta. 1475

¿Quién como vos, oh, entena del navío
 de la sagrada nave militante,
 podrá engolfarme por un mar, un río,
 de la meditación vuestra bastante?
 ¡Oh, bella planta!, en vuestro amparo fío 1480
 de esta mi religión tan importante
 [...]

sed mi escudo y el puerto a do me acoja.

Abrázase con la cruz y sale fray TANCREDO

FRAY TANCREDO Padre, toda la iglesia está ocupada
 cerca del Evangelio, y a la misa 1485
 al sermón mucha gente congregada.
 No hagas falta a tu casa, date prisa.

SANTO DOMINGO Estudio, hijo, que él le trae estampada,
 es do el alma su elección se avisa
 que, rico de aprender en vos, prometo 1490
 en el sermón que espero mucho efeto.

⁶¹⁰ *dio*. En el manuscrito *vio*. Enmendamos este error.

⁶¹¹ *consummatum est*. Cuando hubo gustado el vinagre, dijo Jesús: Todo está acabado (*San Juan*, 19: 30).
 Palabras que aluden al término de la vida en la tierra y al punto de inicio de la vida eterna.

CIUDADANO 2º	Aquella	1525
	que es de la Trinidad el nombre suyo. ⁶¹³	
	Mas ¿qué digo? ¿No veis las procesiones?	
	De aquí el soberano canto se oye.	
CIUDADANO 1º	¿Qué pergamino es el que allí cuelga?	
CIUDADANO 2º	La bula y concesión del papa Honorio.	1530
CIUDADANO 1º	¡Oh, qué aspecto y presencia tiene el santo varón! Cómo edifica, cómo muestra aun en lo exterior lo interior mismo, que es hechura de Dios y allí una estampa de divinos milagros, un modelo de aquellos padres que la Iglesia canta.	1535
CIUDADANO 2º	Pero la procesión tornar veamos.	
CIUDADANO 1º	Vamos en procesión.	
CIUDADANO 2º	Decís bien, vamos.	

Si quieren saldrá una procesión y con ella el santo con la villa, y será mejor, y si no se entrarán. Sale el DEMONIO

DEMONIO	Ya perdí la esperanza de salir de este caso con vitoria, ninguna industria alcanza a perturbar su gloria, tal es su vida en todo meritoria, tal es su penitencia, la fuerza, el edificio tan contino, su ayuno, su abstinencia, su azotar peregrino, que apenas sabe a humano, que es divino.	1540
		1545

Sale otro DEMONIO

DEMONIO 2º	¿Qué es esto de Jacinto que has di, Belial? ⁶¹⁴	
DEMONIO 1º	¿Qué tengo dices?	1550
	En mi furia no pinto las crueles raíces del fuego que es razón que luego atices, a este fraile no mires	

⁶¹³ Jacinto situó en Cracovia su acción apostólica, y allí fundó el convento de la Trinidad. Desde ese lugar envió a Ceslao a fundar conventos en Bohemia (*E. Univ.*).

⁶¹⁴ *Belial*. Normalmente utilizado antonomásticamente por 'demonio' (Arellano, 2000: 42). Aquí nombre de uno de ellos.

	que ya no deja mundo que vencamos.	1555
DEMONIO 2º	¿De qué o por qué suspiras?	
DEMONIO 1º	¿Quieres no lo sintamos?	
	¿Quieres que acobardados de él huyamos?	
	Mira en Polonia toda	
	la mayor y menor cómo se extiende,	1560
	la orden que acomoda	
	consigue lo que emprende	
	y él a nuestro favor su celo enciende.	
	Mírale cómo envía	
	a un Ceslao, y Gerónimo a Bohemia,	1565
	y nuevos frailes cría,	
	cómo la carne apremia,	
	y cómo con apremio el alma premia,	
	y a honor de santo Clemente	
	mira en Praga, fundando ha estotra vía,	1570
	envían juntamente	
	y en su celo porfía.	
	Funda Ceslao en Barasti la vía;	
	va él a Prusia en persona,	
	y del maestro de san Juan a un puesto	1575
	la iglesia que corona,	
	dan sitio con el nombre a ella. Dispuesto	
	hecho en fundar por Nicolás el resto.	
	Mira a Ceslao amado	
	tras fundar con el nombre de Adaberto ⁶¹⁵	1580
	en iglesia otro estado,	
	en Livonia y en Prusia toma puerto.	
	Mira qué daño a nuestro mal despierto,	
	el mar Sármato pasa	
	por dar luz a Nuruega, a Dinamarca,	1585
	a Moscovia, y no tasa	
	la devoción que abarca;	
	por tal golfo su espíritu se embarca.	
	Funda en Pomerania,	
	en Colonia, en Sajonia, en la Rusia,	1590
	la rubia blanca y cana,	
	do tributo tenía	
	nuestro reino con ídolos que había	
	[muerto] ⁶¹⁶ aquella madre	

⁶¹⁵ Iglesia de San Adaberto (Cracovia).

⁶¹⁶ Restituimos por conjetura, pues el manuscrito resulta ilegible.

	que nombro apenas, que parió a Dios hombre.	1595
	Hasta Suecia cuadre con Serbia y con Livonia gozar nombre, que con este Jacinto al mundo asombre.	
	Al fin, dando la vuelta y volviendo a Polonia –¡cual babeo!–	1600
	con su vida resuelta en su vida deseo, llevando atropellarnos por trofeo en el tiempo cantando,	
	tras estos ha fundado. Ha sido mina de religioso estado	1605
	de mujeres que admira, que a destruirnos y a arruinarnos tira.	
	¿Dó le queda al infierno? ¿Dó hace guerra al setentrión ⁶¹⁷ frío?	1610
	¿Do bastara el gobierno o en qué fuerza confío si ya le he dado a Dios lo que era mío?	
	Domingo, a Italia, España Francia y lo demás que Europa encierra,	1615
	y este Jacinto caña, ⁶¹⁸ ofende y hace guerra a esta parte que de así al mundo cierra.	
	Y tras de eso, ¿no adviertes de milagros la máquina sin cuento,	1620
	las diferentes suertes del alto vencimiento? Dé lodo nuestro infierno su convento.	
	¿Do está ahora?	
DEMONIO 2º	Allí dentro, junto al altar de aquella que no nombro,	1625
	que es de su alma centro que su meditación carga a su hombro.	
DEMONIO 1º	No la nombres.	
DEMONIO 2º	¿Qué tiemblas?	
DEMONIO 1º	Ya me asombro.	
	Es el día mariano que, a mi pesar, el alma y cuerpo ella subió a ser soberana;	1630

⁶¹⁷ *setentrión*. Septentrión, Norte (*DRAE*).

⁶¹⁸ *caña*. Pesca, especialmente en el río (*Aut*). Utilizado metafóricamente como pescador de almas.

	y regalar sea en bella. ⁶¹⁹	
	Irá al cielo, de quien es reina ella.	
DEMONIO 2º	¿No le ves elevado	
	en el pie del altar? Dale la muerte.	1635
DEMONIO 1º	Huye, que está en sagrado,	
	y es fuerte en lugar fuerte.	
	¿De qué modo querrás hagamos suerte?	
DEMONIO 2º	No sufro su presencia	
	ni la de aquella imagen que medita.	1640
DEMONIO 1º	¿Dónde habrá paciencia?	
	Mi saña todo irrita,	
	vamos con la canalla más maldita.	

Vanse. Habiendo parecido primero JACINTO al pie de un altar y sale afuera y dice

SAN JACINTO	Fiesta santa y divina	
	en cuyo día sagrado	1645
	la que el cielo ha deseado	
	ya para el cielo camina.	
	La que mereció en el suelo,	
	con tal gloria acá entre nos,	
	ser madre del mismo Dios	1650
	para ser reina del cielo;	
	cual con gozo verdadero,	
	si se mereciera ver,	
	irá la segunda Ester	
	a la presencia de Asuero; ⁶²⁰	1655
	cual parece ya triunfante	
	la bella Judit cortada	
	ya la culpa con su espada	
	cabeza tan importante.	
	Cómo será recibida	1660
	la que al mismo rey parió,	
	que hoy gloria y reina le dio	
	a su madre apercebida.	
	Qué fiesta, qué contrapunto,	
	qué música celestial,	1665
	qué caterva angelical	

⁶¹⁹ Referencia a la celebración del día de la Ascensión de la Virgen.

⁶²⁰ Ester ocultó su origen hebreo a su marido, el rey Asuero, pero tuvo que revelarlo cuando fue perseguida por Amán. La patrística hizo del triunfo de Ester y de su elección un símbolo del pueblo cristiano escogido en vez del pueblo hebreo (Arellano, 2000: 90), de ahí la comparación con la Virgen María.

contemplo a sus plantas junto.
 Del más alto tesoro de la tierra,
 depósito del cielo soberano,
 esposa y madre del criador eterno, 1670
 capitana gloriosa de la guerra
 que hizo al mundo el enemigo infierno,
 y vos rompistes su poder tirano.
 Qué asiento tan lozano
 en el cielo os espera, 1675
 qué rica entrada, qué recibimiento.
 ¡Oh, señora!, quién viera
 la luna en vuestros pies, el firmamento
 de estrellas por corona,
 del mismo sol ceñida la persona 1680
 y en medio el regocijo
 al padre que os corona,
 pues os tiene por madre de su hijo.

*Suena música y aparécese NUESTRA SEÑORA cercada de ángeles sobre el altar de la
 manera que se pinta que sube al cielo*

MARÍA Hijo.
 JACINTO Madre, nombre alto
 de quien tal favor se cobra 1685
 que el nombre de alto sobra
 y yo de méritos falto.
 MARÍA Gózate, hijo querido,
 *gaude fili mihi, Jacinte,*⁶²¹
 que hoy que sus virtudes pinte, 1690
 que tu voz mi hijo ha oído.
 Cualquier cosa pide de él
 porque por mi intercesión
 la alcanzará tu oración,
 siervo, hijo, amante fiel. 1695
 Prosigue que es tu carrera
 tal que agrade al alto padre,
 y tenme, hijo, por madre.
 Mi Jacinto, persevera,
 que para más regocijo 1700
 queda más que padecer.

⁶²¹ «Alégrate, Jacinto, hijo mío». La comedia recoge en parte las palabras que, según la leyenda, la Virgen dijo a Jacinto, es decir, «Alégrate Jacinto, hijo mío, porque tus plegarias resultan gratas a mi Hijo, y todo cuanto pidas a través mío te será concedido» (Réau, 1997: 137).

que comúnmente llamamos el Gran Can, detrás de todos han de venir, vestidos como tártaros lo más propiamente que pudieren; puédense vestir como turcos y, sentado el Gran Can en el trono o silla puesta en alto, tocando la música, dirá lo siguiente

REY Después de haberme dado la obediencia,
oh, tártara nación, hasta del mundo
que descubre su estado en mi presencia,
a cuyo poder con ello le confundo 1735
que hasta el puesto que en Moscovia piensa
es antípoda largo del profundo,
rotas⁶²⁴ ya las coras,⁶²⁵ menos y en sumas,
hecho señor del fin de las dos zumas,⁶²⁶
quiero que se proponga y se publique 1740
contra las cuatro partes de la tierra
un edito que al pecho mío aplique
el coraje y furor que el pecho encierra.
El peón marche y el caballo pique,
y contra el mundo entero nueva guerra 1745
nuestra tártara gente belicosa,
que con la paz ni vive ni reposa,
ni han muerto turco ni un punto se asegure,
ni allá en Castilla Alonso, ni en Castilla
el que Roma obedezca se procure 1750
encastillar, que en vano se encastilla.
Batón, primero de los míos, jure
si ofrece el alma y la bandera humilla,
y hacia do estos cuatro lienzos tiendo
se seguirá la hazaña que hoy emprendo. 1755

Levántase el REY y toma cuatro banderillas que trae un tártaro y tiéndelas hacia las cuatro partes del mundo y luego, puesto la rodilla en tierra y la mano en ellas, dice BATÓN

BATÓN Juro que a Cegis Kan, rey de Navarra,
seguiré en cuatro partes de este suelo
hasta que por grandeza extraordinaria,
señor de ellas le mire el mismo cielo
desde Rusia hasta la oculta Laria. 1760

⁶²⁴ *rotas*. En el manuscrito *rotos*. Enmendamos para restituir la concordancia.

⁶²⁵ *coras*. Distritos municipales entre los árabes (*Aut*).

⁶²⁶ *zumás*. Forma que no hemos logrado documentar. Por otro lado, no logramos captar el sentido de los versos de cierre de esta octava real, aunque ello no impide entender que el rey realiza una suerte de enaltecimiento de sí mismo.

Y si no lo cumpliere de aquí apelo
para la infamia que en los hombres labra
el noble que no cumple su palabra.

Juran esto todos

REY Resta agora que sepamos
lo que para Dios responde, 1765
en cuya boca se esconde
la verdad que deseamos.

*Suena música y descubren un ídolo e híncanse de rodillas, y habrá un brasero con
enciensos y desángrase el REY y cae en las brasas*

REY Astarot, dios abogado
de esta tártara nación,
que a tu santa religión 1770
mi pueblo está dedicado,
y por este incienso santo
que en estas brasas consumo,
por la sangre con que el humo
hasta tus aras levanto, 1775
te pido, si es que te agrada,
me digas con alegría
si por Polonia y Hungría
proseguiré esta jornada.

Dice una voz de dentro como que habla el ídolo

VOZ Tres espíritus irán 1780
en tu defensa, prosigue
y a tus enemigos sigue
furioso, rey Cegis Kan.

Suena ruido de cohetes con que se cubre el ídolo

BATÓN Qué ruido y hediondez
el oráculo dejó. 1785
REY Con eso nos enseñó
que es espantoso juez,
y que ampara esta nación
pues en nuestro bien porfía.
Yo partiré para Hungría 1790

para Polonia Batón.

TODOS Y vamos porque este bando
BATÓN se publique y se aperciba.
¡El rey Cegis Kan, oh, viva!
Que así lo digáis os mando. 1795

Vanse y salen cuatro FRAILES, unos bernardos y otros benitos

FRAILE 1º Este aviso por muy cierto
se tiene ya en toda Hungría,
extraña y fiera porfía,
grande lástima despierto.
Si el tártaro sobre nos 1800
con armada mano viene,
si de su mano nos tiene
el sumo e inmenso Dios,
pelee aquel que quisiere,
venga la persecución, 1805
que fuerte es el corazón
como el alma en Dios espera.

Salen dos o tres FRAILES, uno dominico y otro francisco o de otras órdenes

FRANCISCANO Padre, por ser vuestra casa
fuerte, a amparar nos venimos,
venir al tártaro vimos 1810
todo lo asuela y abrasa,
recoge a las religiones
que el enemigo se acerca,
y lo más guardado cerca
con sus fieros escuadrones, 1815
y pues Bernardo fue amparo
de la devoción que noto,
y tan perfecto devoto,
ejemplo en santidad raro,
de la gloriosa María, 1820
y este hábito es hijo suyo,
a cas de mi madre huyo
do está toda mi alegría.
De hermanos se dieron manos
nuestro buen Francisco santo 1825
y el buen Domingo; otro tanto,
cual hijos de estos hermanos,

stemus simul pugnemos,
 en la viña del señor,
 que con fe de su favor
 a mil reyes venceremos. 1830

FRAILE 2° Mis padres, en casa entrad
 donde llenos de esa fe
 yo el primero serviré
 en esa vuestra hermandad. 1835

Venga el tártaro sin luz,
 que en vano el ciego porfía,
 que el rosario de María
 y de Francisco la cruz
 y llagas serán defensa⁶²⁷ 1840
 de su fiereza importuna;
 no hay otra defensa alguna
 sino su bondad inmensa.

*Vanse y suena caja de guerra y trompetas, y sale el REY de los tártaros
 armado y delante de él SOLDADOS tártaros*

REY Este se llama monesterio y tiene
 de un Bernardo la regla o de un Benito, 1845
 pues este quiero que se asalte al punto;
 mueran los que defienden enseñando
 de la religión suya los secretos,
 que más ofenden estos, gente mía.
 Armá contra estos frailes a porfía. 1850

*Salen FRAILES arriba y un fraile FRANCISCANO con una cruz, y un DOMINICO con un
 rosario cada uno abajo, y salen TÁRTAROS con las espadas desnudas*

DOMINICO Defiéndame este rosario.
 FRANCISCANO Esta cruz sea mi defensa.
 TÁRTARO ¡Que en mi saña casi inmensa
 rompe por término vario!
 ¡Que se defiendan de mí 1855
 estos frailes! ¡Tal valor!

DOMINICO Defiéndanos el Señor.
 REY ¡Frailes a quien no temí,
 de que se me defendiera

⁶²⁷ La historia-leyenda de san Francisco de Asís relata el pasaje en el que de una imagen de Cristo irradian rayos que se imprimieron en forma de estigmas en la carne de Francisco (Réau, 1997: 545).

	me pone en aprieto tanto!	1860
	Juro por Júpiter santo, gente loca y hechicera, que no os he de alzar el cerco hasta que de hambre os deis, que así a los que os defendéis	1865
	a precio de hambre os merco. Verase rabiarse a Hungría, de hambre dareis, necios.	
DOMINICO	Tus arrogantes desprecios reparará mi María.	1870
FRANCISCANO	Y mi Francisco.	
DOMINICO	No aflijo el alma, que es impiedad. Padre, este hijo amparad.	
FRANCISCANO	Padre, guardad vuestro hijo.	

JORNADA TERCERA

Sale un VENTERO y un LABRADOR con una azada

[VENTERO]	De eso cuenta me dad, que es cosa áspera de persuadilla, a mí me halla tísico. ¿No habéis oído de Jacinto el ánimo, sus milagros y virtudes tan heroicas de mil lenguas?	1875
LABRADOR	Sabed que en ese párroco de Coselco, ⁶²⁸ la aldea, pueblo rústico pero de gentes de cristianos ánimos, tenían entregadas su hacienda mísera a los arados y mullidos céspedes con que esperaba un año fertilísimo. Cayó este día, tras de mil relámpagos, tanta piedra y granizo que si [...] ⁶²⁹ tal que apenas parecía en las márgenes memorias de las cañas flacas débiles. En el de mayor fe faltaba espíritu.	1880 1885

⁶²⁸ Como es habitual, sobre armazón histórico que dan noticia de la vida de los santos, se gestan numerosas narraciones que adornan con distintos intereses sus biografías. Uno de los milagros relacionados con san Jacinto es el de restablecer un trigal destruido por el granizo (Réau, 1997: 137). Desconocemos a qué topónimo hace referencia el texto.

⁶²⁹ Palabra ilegible.

	Viendolo el buen Jacinto y confortándolos, pidiendo a Dios con infinitas lágrimas, esta gente él remedió, y con un ímpitu creció de nuevo el trigo que, triturándose, a su primero ser pasó, sin límite a la antigua esperanza.	1890
VENTERO	Caso espléndido, oído había el milagro y no di crédito hasta que de un testigo tan legítimo que corrió con sus hijos informándome, podré contarlo, al ciudadano oí [...] ⁶³⁰ ¿Y qué sabéis del santo?	1895
LABRADOR	De él entiéndese que hoy va a Visegrado, que pidiéndolo este día en Cracovia allí informáronme, y la vuelta de allá es en virtud única.	1900
VENTERO	Conserve Dios en él tan alto espíritu. ¿Dónde vais?	
LABRADOR	Como os digo, ciertos céspedes a quebrantillos.	1905
VENTERO	Yo a servir a mis huéspedes.	

*[Vanse]Sale san JACINTO con sombrero, capa y báculo, y FRAY GORDINO y FRAY BENITO
y FRAY FLORIÁN con él a la orilla del río Vándalo*

FRAILE GORDINO	Padre, que se acaba el día, que si priesa no nos damos en vano a la ciudad vamos.	
JACINTO	Hijos, ya llegar querría, pero con mi devoción del rosario entretenido algún tiempo se ha perdido, ganole mi corazón.	1910
FRAY BENITO	Junto al río Vándalo estás, pero ni puente ni barca la fiera corriente abarca; perdidos somos no más.	1915
FRAY FLORIÁN	¿Cómo mi gente perdida?	
JACINTO	¿Por qué hijos tras tal bien?	1920
FRAY BENITO	¿Pues como padre de quien	

⁶³⁰ El cosido del manuscrito impide la lectura de esta palabra. Por otro lado, se trata de un pasaje de difícil lectura al que, atendiendo al sentido, podría faltarle algunos versos.

podemos perder los dos?
 Solas las cuerdas y estacas
 porque por ladrones fieros
 están todos los barqueros
 cerrados en sus barracas. 1925
 Si nos anochece aquí,
 de muertos o salteados
 escaparemos medrados.
 JACINTO ¿Cómo hijos os perdí? 1930
 Yo acudiré a la oración
 do todo bien hallaré.

Apártase e hincase de rodillas y él vase

FRAY BENITO ¿Cómo la oración se fue?
 FRAY OGORDINO ¿No sabéis su devoción?
 Demos voces, procuremos 1935
 cómo pasar, que es dolor
 vernos con tanto temor,
 ya que morir no queremos.
 FRAY BENITO ¡Ah, de la barca!
 FRAY GORDINO ¡Ah, barqueros!

A voces

¿Dónde estáis? Hola, llegad. 1940
 Por amor de Dios, pasad
 aquestos pobres pasajeros.
 FRAY FLORIÁN Cansaos en vano.
 FRAY GORDINO Ah, padre,
 vamos que él ya está con Dios,
 ver elevado los dos. 1945

Tiránle de la capa y vuelve

JACINTO ¿Daisme esa licencia, madre?
 Pasaré que será puente
 mi capa. ¿Tanto favor?
 FRAY GORDINO ¿Viose más alto favor?
 FRAY BENITO Tiralde más reciamente. 1950
 JACINTO Hijos.
 FRAY FLORIÁN Padre, ha anochecido,
 ¿y con tal paciencia estás?

JACINTO	Mas que no me dejáis más.	
FRAY BENITO	¿Es que queréis ser comido de alguna fiera porfía?	1955
JACINTO	¿Pues de qué temor la veis?	
FRAY BENITO	Padre mío, ¿vos no veis como se acaba el día y Vándalo bravo ofrece su gran corriente enojada y barca no hay aprestada ni algún barquero parezca?	1960
JACINTO	Qué poco fiais de Dios como dice: « <i>Fides spera</i> », ⁶³¹ corriente enojada y fiera.	1965
	Seguí de mí, hijos, los dos, y vos tras ellos seguí, ved con qué el Señor se tapa, id los tres sobre mi capa, no temáis, hijos, venid.	1970
	Aguas que os crio el Señor, a quien obedecéis luego, él os manda, yo os ruego, que os volváis en otro humor,	
	<i>Diciendo esto echan la capa y pásanle</i>	
	que corra, pero violento tenga, sin hundirse, fuerza, que a esto mi fe se esfuerza. Dadnos paso y dadme asiento, obedece a otro Moisés, Jordán, y a otro Eliseo. ⁶³²	1975
	Con la capa en que me veo dad otro paso también.	1980
	<i>Suena música y soldados pasar el río</i>	
FRAY BENITO	¿Viose milagro tan grande? Dadnos tus pies, padre.	
JACINTO	Paso,	

⁶³¹ «Ten esperanza en la fe.»

⁶³² Jacinto parangona el Vándalo con el Jordán, río en el que fue bautizado Jesús, y se ve a sí mismo como un segundo Moisés dominando las aguas, y como otro Eliseo, que por medio de su manto unge a Eliseo como profeta por mandamiento de Yahveh (*Dicc. Bibl.* y Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 149).

	mas haced de la fe caso,	1985
	¿qué hay que la fe no mande?	
FRAY GORDINO	Culpados nos confesamos.	
FRAY FLORIÁN	Pues ya podremos llegar a buena hora al lugar	
JACINTO	Vamos hijos.	
FRAY BENITO	Vamos.	1990

*Vanse, y sale caja de guerra y BATÓN, general tártaro, y muchos SOLDADOS
tártaros delante*

BATÓN	No en vano, capitán, es emprendido asolar las Polonias a una mano ni de Tartaria en vano así he salido para volverme sin vitoria en vano, que un rato me escuchéis atento os pido.	1995
	Ya veis que con el título cristiano, por orden de una gente religiosa, la fe de nuestros dioses les es dañosa, pues Sirbia, Moscovia y aún, Rusia, Serbia, ⁶³³ Livonia, Bohemia, Dinamarca	2000
	y cuanto al norte helado ve y enfría, y cuanto al mar Sármato desembarca ha de ver por mi brazo mi porfía con nuestra ensinía, estampa y marca, ⁶³⁴ y vueltos nuestros dioses en el punto	2005
	que los vio Roma en otro estado punto. Hoy se marcha con ánimo que muera el que a Cristo siguiere de esta gente; temiole al aire mi real [...] ⁶³⁵	
	suene el pífano ⁶³⁶ y caja claramente, que un mar de sangre ver el mundo espera; y mi sarmiento y enojada frente no con ojos alegres ver del cielo hasta que gima el mar y lllore el suelo.	2010
	¿Hay alguno cobarde que importuno le parezca el camino que he pintado? ¿Hay quien tema mi empresa aquí?	2015
TODOS	Ninguno.	

⁶³³ La repetición de Serbia podría obedecer a un error del copista.

⁶³⁴ *marca*. En el manuscrito *marta*.

⁶³⁵ Una tachadura impide leer la palabra.

⁶³⁶ *pífano*. Instrumento musical de aire usado por la infantería (*Aut*).

BATÓN	Pues si es campo y ejercicio enojado, pues yo con mis pujanzas dé oportuno, ¿quién me ha de seguir?	
TODOS	Todos.	
BATÓN	¿Que el soldado irá al peligro la cabeza abaja? Brame la trompeta y rómpase la caja. A esa ciudad primera enderecemos, sus templos adorados envistamos, sus platas, perlas, oro saqueemos. ¿Qué decís, capitanes míos?	2020 2025
TODOS	Vamos, a quien adorare a Cristo abrasaremos.	
BATÓN	Pues estás tan resuelto, ¿qué aguardamos? ¡Arma contra cristianos, por los dioses!	
TODOS	Pues todos te seguimos, no reposes.	2030

Éntrase gritando «arma, arma», y salen dos CIUDADANOS de Cracovia

CIUDADANO 1º	¿Qué le resucitó?	
CIUDADANO 2º	Sí.	
CIUDADANO 1º	Caso extraño habéis contado.	
CIUDADANO 2º	En el tiempo que he faltado habéis, mi señor, aquí, en estos diez años puedo deciros cosas notables de sus hechos admirables.	2035
CIUDADANO 1º	Decírmelos, perdé el miedo.	
CIUDADANO 2º	La señora Flabistava cobró un hijo que era muerto, le volvió vivo y dispierto.	2040
CIUDADANO 1º	Caso extraño, hazaña brava.	
CIUDADANO 2º	Una, que ya agonizando iba, sanó en un instante; un enfermo delirante, un tísico, santiguando; una estéril le buscó, prometiole el santo fruto, dio al matrimonio tributo por su oración concebió; dos niños, que tomó un carro en un camino perdido, por él de nuevo han venido.	2045 2050

	Poco blasono ⁶³⁷ y desgarró, voy humilde, según es la madrina de excelencia que hacen sus pinitencias. Oíd este papel pues, que es la oración que decía	2055
	cuando este día pasado dio la vida a un ahogado que en el lecho le tenía.	2060
	<i>Saca un papel del seno y lee esto</i>	
	Capitán vitorioso de la muerte, autor maravilloso de la vida, en vuestra mano está la madre y vida que así es vuestra la vida que la madre.	2065
	Si por ventura a esta temporal madre no se le negó ya la eterna vida, y puede ser que a la temporal vida vuelva el alma sin ver la eterna muerte.	2070
	Mucho os pido, Señor, mas esta vida, me habéis de dar, huid de aquesta muerte, la muerte revocad y dadle vida, que si a la vida vuelve de la muerte, la muerte suya pintan en mi vida para que vida tal no vea tal muerte.	2075
CIUDADANO 1º	Daréisme de ella un traslado que es de divino consuelo. ¿Y adónde el varón del cielo dicen que anda ocupado?	2080
CIUDADANO 2º	Cierta relación ha habido de que en Kiovia y Moscovia anda desde que a Cracovia ⁶³⁸ dejó, donde ha perseguido a la idolatría tanto que ha funda[do] religión. Que [a] esta tártara nación, que causa a la tierra espanto, anda predicando, dando orden cómo resistilla,	2085 2090

⁶³⁷ *blasono*. Alabo (DRAE).

⁶³⁸ *Kiovia*. Kiev. San Jacinto fundó conventos en Praga, Moravia y Cracovia. Entre 1224 y 1236 fue misionero en Polonia y en Rusia, donde se convirtió en prior de un monasterio de Kiev (Réau, 1997: 137).

CIUDADANO 1º	cómo poder convertilla. Creo me están esperando los mercaderes con quien traigo de Italia papeles. Esos testimonios fieles por hacerme tanto bien me dad, por mi devoción, que gustaré de tenellos.	2095
CIUDADANO 2º	A mí por siervo con ellos, veo vuestro corazón.	2100

*Vanse los ciudadanos y sale el DEMONIO huyendo de san JACINTO
dándole de palos*

JACINTO	Deja tus intentos malos, fiera, bestia, que de aquí, en nombre de Dios, de ti tengo de vengarme a palos. Tú de nuevo, idolatría, ¿dos iglesias ofrendado? ¿Piensas que el tártaro arma[do] ayudará a tu porfía? No permitirá el Señor que profane el templo santo.	2105 2110
DEMONIO	Del poder de este me espanto.	
JACINTO	Huye, ¿qué aguardas, traidor?	

*Éntrale dando de palos, suena arma dentro, y sale un capitán tártaro, desnuda la
espada y rodela embrazada y ensangrentado*

TÁRTARO	Pese al cielo, esta vitoria no me da más gloria. Oh, cielo, para mi poder apelo que me promete más gloria. ¿Hay más mal contra quien va a armas? Si el mundo se arma, y el mundo mismo se arma, ¿la pujanza con quién va? No busco hombres que ya he visto que peca esta nación, busco [en] ⁶³⁹ esta su religión,	2115 2120
---------	--	--------------------------------------

⁶³⁹ en. En el manuscrito a. Enmendamos para mejorar el sentido.

imágenes de su Cristo.

Ahí quiero entrar que contemplo 2125
que allí haré mayor venganza.
Arma aquí la espada y lanza,
soldado, aquí a este templo.

Vase gritando «arma, arma», y sale san JACINTO

JACINTO ¿Para qué, Dios y Señor,
entre esta tártara gente 2130
mandaste que claramente
hablase de vuestro amor?

¿Para qué aquí viniese
de do estaba pridicando
y al fiero demonio echando 2135
y mi tierra defendiese?

Si va tan de rota, ¿es caso
que el tártaro por Livonia,
que lo mejor de Polonia
camina ya a llano paso? 2140

Si su idolatría fiera
vuelve a plantar de este modo,
¿de qué sirvo o qué acomodo,
qué fruto de mí se espera? 2145

Esta, que era una ciudad
tan importante, ha salteado,
y casi toda la ha entrado
y muerto su cristiandad. 2150

Solo vuestra iglesia queda
do el bárbaro no ha llegado. 2150
Yo aguardarme he encerrado,
plega a Dios guardarla pueda.

Suena grito dentro

DENTRO Armas, a este templo echa escalas
y su Dios les abrasemos. 2155

OTRO 2º Fuego a las cumbres peguemos. 2155
OTRO No se irán si tienen alas.

CAPITÁN ¿Y ese fraile y su convento
murirá crucificado,
después de haber abrasado
lo que llaman sacramento? 2160

Empieza a llorar san JACINTO. Habrá dos altares, en el uno una custodia y en el otro NUESTRA SEÑORA

JACINTO Como señora, abrazar,
vos me dad ánimo aquí,
aunque flaco, vení.
Perdóneme vuestro altar,
no os abrasará el traidor 2165
bárbaro, conmigo iréis
al lugar do abrasaréis
divino, fuego de amor.
 ¿Hay tal maldad en la tierra
que un gusano ha de emprender 2170
al mismo que le dio ser
amenazarlo con guerra?
 ¿ No hay rayos para vengaros?
Pero estáis hecho sustento
de amor en el sacramento 2175
y no cabe en vos airaros.
 Venid, que vengáis os ruego
que en vuestro poder confío.
Veamos si el fuego mío
bastará contra su fuego. 2180

Toma llorando y con gran reverencia la custodia y al tomarla dice esto

 Oh, prueba de amor inmensa
del manirroto Dios pródigo y largo,
que sacar supo del bocado amargo
la grandeza que hoy tanto multiplica.
Tiene del cuerpo que sustenta carga, 2185
se comunica al alma Cristo largo.
Modo al cuerpo también se comunica,
pan para el cuerpo que ha menester vida
y gracia para el alma a quien ha dado
a su gloria beatífico dispuesto. 2190
Que se vaya comida por comida
y se pague bocado por bocado.
 ¿Quién si no Dios pudiera hacer aquesto?

Detrás de la imagen de NUESTRA SEÑORA ha de haber una mujer que al tiempo que se va san JACINTO ha de hablar

MARÍA	Hijo, cómo así dejáis a vuestra madre, volved.	2195
JACINTO	Oh, madre, como padre aunque muy bien os quejáis, no os dejo porque me alejo del amor de mi contento porque con el pensamiento gloria de mi bien no os dejo, pero mi ansia corrijo que es mayor que vi jamás por acudir a lo más que es a librar vuestro hijo.	2200 2205
	Yo sé que os causa tanta pena verlo otra vez maltratado, que es tierno para abrasado y vos para madre, buena.	
	Aun si aquí Él estuviera tal cual con su gozo infinito, cuando huiste a Egipto de aquel Herodes vestal, diera gritos como pudo darlos su ángel allí, pero como veis aquí está enamorado y mudo.	2210 2215
	Esta, quien persona alcanza mucho daño, aquí la adora, ⁶⁴⁰ y de vos estáis, señora, sola vuestra semejanza.	2220
	Y antes que el paso me atajen, más este mi celo abona librar a Dios en persona que acudir a vuestra imagen.	2225
	Vos sabéis, si me opusiera contra el infierno por vos, pero dame voces Dios, que ves este incendio espera.	
	Perdonadme si es que el llanto baste a que mate este fuego, mil arroyos os entrego y a vos, mi Dios, otro tanto.	2230

⁶⁴⁰ Así en el manuscrito. No alcanzamos a discernir el sentido de estos dos versos.

MARÍA	Gran fervor tenéis, Jacinto, con razón te llamo hijo, mi boca nombre te dijo que en medio del alma pinto.	2235
	Todo el cielo te es tan llano, por hijo mío te quiero, pues pruebas ser verdadero con ⁶⁴¹ mi hijo el amor de hermano.	2240
JACINTO	Llévame también a mí que yo fuerzas te daré. Yo, mi madre, llevaré porque eso solo temí.	2245
	Pero ¿quién habrá que cuadre caer con las fuerzas dos? Llevo en una mano a Dios, y en la otra a su madre.	
	Ea, pues, río, dadme paso, río fiero, quedo estad, respetad la majestad con que vuestras aguas paso, que si libro aquí a mi Dios que este caso tiene efecto, luego Señora os prometo irme a Cracovia con vos:	2250
	<i>pone mi iustate et cuius bis manus pugnet contra me.</i> ⁶⁴²	2255

*En diciendo esto, asiento de la imagen con una envención la lleva en otra mano, si quisiere pasar por el río con ella, y en la otra mano una custodia y tras él los religiosos y cristianos podrá con que se envara...*⁶⁴³

Sale un FRAILE en Cracovia

FRAILE 1º	Yerma casa sin dueño de uno de primero tan distinto cual de lo cierto el sueño, si en la verdad lo pinto, paredes solas qué es del buen Jacinto; qué es de aquella esperanza	2260
-----------	---	------

⁶⁴¹ *con*. En el manuscrito *un*. Corregimos.

⁶⁴² «Dame fianza; sea mi protección cerca de ti» (*Libro de Job*, 17: 3).

⁶⁴³ Da la impresión que está acotación está incompleta. Tras la última palabra el copista traza una suerte de línea discontinua y curva.

de verle; qué de gozarle. Afianzalda,
a la desconfianza 2265
que temí desterralda.
¿Qué es del Jacinto, qué es de la esmeralda?
¿Qué es de aquel vivo ejemplo
de aquel siervo de Dios fiel y constante
de un gran diamante templo? 2270
Que es del varón bastante
a ser rubí Jacinto y aún diamante.
Cuatro años en su ausencia
está su casa ausente del tesoro
de su limpia conciencia, 2275
su ausencia larga lloro
porque está sin su rica piedra el oro.
Pero ¿qué voz que grita
es la que escucho y qué de lejos veo?
¡Oh, grandeza infinita! 2280
Lo que veo no creo,
Jacinto es, si no es sombra del deseo.
Pero la gente carga,
debió vencer la guerra y ha venido;
aquella ausencia amarga 2285
dulce fin ha tenido.
Voy, mil piezas le hacen el vestido.

Éntrase muy contento. Salen LISIPO y LEONINO, LABRADORES de risa, como de fiesta, suenan dentro un tamborino y cascabeles y una flauta y grita de danza

LISIPO Deja el son que no sea danza
que es fiesta apró ya común.
LEONINO Porque prendíste-la tun⁶⁴⁴ 2290
echa aquí una adivinanza,
que fiesta haremos al padre
que es un santo del Señor.
LISIPO No es danza, cese el tambor. 2295

Tañen adentro

Eso, Alvira, la comadre,
que es en pro de [aventajada]⁶⁴⁵

⁶⁴⁴tun. No hemos encontrado documentada esta forma. Probablemente es una palabra deformada que caracteriza el pequeño paso festivo que principia.

⁶⁴⁵ [aventajada]. En el manuscrito *enbeficigada*. Enmendamos por conjetura.

LEONINO en cosas de regocijo.
 Mejor lo sabrá su hijo.
 LISIPO Prazme por Dios, si os agrada,
 sea representación, 2300
 pues buen meollo se alcanza.
 No es danza, que ya no es danza.

Tañen

Calla con la maldición;
 no callarán, aguijemos,⁶⁴⁶
 y tapémosle la boca. 2305
 Corta la mano al que toca
 que allá lo componeremos
 de aquesto una remembranza.
 ¿Qué ha hecho? ¿Por dónde ha dado?⁶⁴⁷
 ¡Entre ese tártaro osado! 2310

Torna a tañer

Deja el son que ya no es danza.

Éntrase gritando, y sale un FRAILE triste

FRAILE 2º Cómo temo que ha llegado
 el punto que de esta vida
 casi a partirle con vida
 todo el convento ha llamado. 2315
 Víspera de la afección
 dulce testamento ha hecho
 mostrando su santo pecho
 y su tierna devoción;
 y con estar a la muerte 2320
 todo el oficio rezó,
 y confesó y comulgó,
 y con la unción se hizo fuerte.
 Tanto le esfuerza el morir,
 porque muerte en el Señor 2325
 les da a sus santos valor
 para morir y partir,

⁶⁴⁶ *aguijemos*. Apresurémonos (*DRAE*).

⁶⁴⁷ *dado*. En el manuscrito *dando*. Enmendamos para restituir la rima y mejorar el sentido que, pese a ello, no acabamos de apurar.

[...] ⁶⁴⁸ sosiego
para la gran calentura,
que angélica hermosura
llorando a sus pies me entrego. 2330

*Sacan a JACINTO algunos FRAILES una cruz y una calavera y ceniza y, vertido
en el suelo, le echan sobre ella*

FRAILE 1º Padre, un extraño dolor
nos causa ver esto hacer,
¿qué quieres dar a entender?,
¿quieres partir al Señor? 2335
Quiérenos dejar por obra,
quieres por hora acabar
porque hoy quiere llegar
padre amado, la deshora.
Vuelve en ti, que tanto ayuno 2340
tal disciplina con tanta
enfermedad casi espanta,
y es a algunos importuno.
Dos veces larga oración
de rodillas cada día 2345
a la gloriosa María
en dulce contemplación,
y dos veces disciplina
al día, y seis no comer,
y sin salud padecer 2350
sin hacerte medicina.
Mi padre eres en verdad,
perdona el atrevimiento,
que aunque para ti has contento
parece temeridad. 2355
¿Para qué esta cruz? ¿Qué azote?
¿La ceniza para qué?
JACINTO Insinias son de la fe,
que es bien que todo se note.
FRAILE 2º ¿Para qué esta calavera? 2360
JACINTO Verté esta ceniza ahí,
ponedme desnudo así.
FRAILE 3º Ah, padre, quien tal creyera.

⁶⁴⁸ Secuencia de palabras ilegible.

Puesto sobre la ceniza todos lloran hincados de rodillas ante la ce[niza]

JACINTO Hijos, llégase ya el plazo
en que par[t]a de esta vida 2365

Abrázanle llorando

Dios a otra me convida,
dadme cada cual su abrazo.

Y ahora para sustento
de la hermandad en que os dejo
en vez de santo consejo 2370
recebid mi testamento.

Sea el que mi padre amado,
Domingo, me enseñó a hacer,
mi testamento ha de ser
abierto ante vos cerrado. 2375

Que améis a Dios os encargo
y que a su madre sirváis,
de quien devoto seáis.
Amaos, hijos, dulce encargo,
y en más, pues que sabéis 2380
lo que esto importa a vos,
hijos. Amad a mi Dios,
unos a otros os améis.

¡Oh!, vegilia de aquel día
que María sube al cielo, 2385
recibo tan gran consuelo
que le haré compañía.

Dejadme un rato conmigo
y luego en breve volved,
esto que pido haced. 2390
¿Quién no te lleva consigo?

Vanse los frailes, y mirando al cielo san JACINTO dice

JACINTO ¿Qué es lo que ofrece ya mi vida? Ida
¿Qué es lo que deja el desconsuelo? Suelo
¿Qué es lo que libra mi recelo? Celo
¿Qué me dará aquesta subida? Vida. 2395
¿Si pido algo hay quien me impida? Pida
¿No se me negara si apelo? Pelo

Pues pido tras la muerte cielo, cielo
do triste anida si do Dios se anida.
¿Al purgatorio haré jornada? Nada. 2400
¿Mi alma ver a Dios confía? Fía.
¿Qué es esta muerte tan amada? [Nada].⁶⁴⁹
¿Qué es padre Dios a quien agrada? Grada⁶⁵⁰
¿Quién negoció lo que [daría]?⁶⁵¹ María
¿Y qué veré en la patria cara? Cava. 2405

Entran los FRAILES, híncanse de rodillas y dice

FRAILE 1º Padre, padre mío, entrar.
JACINTO Ya ha tiempo, hijos, que hablo
con el apóstol san Pablo,
deseo que a desatar
del loco del cuerpo el alma, 2410
y ser con Cristo en el cielo
que es⁶⁵² soberano consuelo.
Mucho pido, eterna palma,
abrásome en el amor
de la madre a quien serví. 2415
Hijos, conmigo decí.
FRAILE 2º Ved muriendo qué fervor.
JACINTO *In te, Domine, speravi else*
*in manus tuas.*⁶⁵³ Tené mis padres.
FRAILE 3º Ah, padre amado,
háblanos, hase esperido.⁶⁵⁴
[...] 2420
[...].
JACINTO *In manus tuas, Domine.*⁶⁵⁵
FRAILE 1º Espiró, partió, qué olor,
qué fragancia celestial.
Triunfó la duda mortal
de un soberano valor. 2425
FRAILE 2º Gente, cargá el cuerpo, entremos,
que por revelación santa

⁶⁴⁹ *amada*. [Nada]. En el manuscrito *amara, ara*. Enmendamos para mantener la composición con eco y restituir el sentido.

⁶⁵⁰ *agrada*. *Grada*. En el manuscrito *adrada grada*. Enmendamos.

⁶⁵¹ Una mancha de tinta impide leer el manuscrito. Enmendamos por conjetura.

⁶⁵² *es*. En el manuscrito *el*.

⁶⁵³ «En tus manos, Dios, he puesto mi confianza.»

⁶⁵⁴ *esperido*. Atenuado, debilitado (*Aut*).

⁶⁵⁵ «En tus manos.»

FRAILE 3º toda la ciudad levanta.
 Todo el pueblo venir vemos.

Éntranle en hombros llorando y sale un CIEGO

CIEGO ¿Do está el cuerpo de este santo?, 2430
 que espero si el cuerpo toco
 ver claramente. A [é]l invoco,
 él oiga mi tierno llanto,
 y pues el cielo conquista,
 víspera de la Asunción, 2435
 merezca mi devoción,
 me restetuya la vista.
 ¡Veo, oh, cielos! Ya consagro
 a su muerte el darme vida.
 ¿Quién hay que mi voz impida? 2440
 ¡Veo, señores, milagro!

Éntrase dando voces y sale JUAN, predilecto obispo de Cracovia, en la iglesia de san Estanislao y un CAPELLÁN con él

OBISPO Pone el sitial aquí do estaba
 de la Ascensión, y en reverencia
 del glorioso Jacinto a quien hacemos
 las exequias,⁶⁵⁶ que yo por cierto tengo 2445
 que entre los santos tien[e] silla eterna,
 quiero un rato aquí estar, recogerme
 a rezar los maitines aquí en la iglesia
 de san Istanislao, obispo santo
 de la ciudad.⁶⁵⁷
CAPELLÁN Está el estrado puesto. 2450
[OBISPO] A[n]dad, dejadme a solas en este puesto.

Hincase de rodillas el OBISPO, ponele el CAPELLÁN sobre el sitial el briviario, vase el capellán y dice: Domine, labia mea⁶⁵⁸

En diciendo Gloria patri ábrese una nube grande llena de gloria, aparece una escalera de oro por ella subiendo una procesión de ángeles con arpas, Nuestra Señora de la

⁶⁵⁶ *exequias*. En el manuscrito *osequias*. Enmendamos.

⁶⁵⁷ Estanislao, obispo de Cracovia. Patrón de Polonia (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 157-58).

⁶⁵⁸ «Señor, abre mis labios.»

mano con SAN JACINTO con hábito lleno de estrellas,⁶⁵⁹ una palma en la mano y en ella dos guirnaldas. San ESTANISLAO vestido de obispo al pie de la nube, y habla con el obispo Juan Prandecta.⁶⁶⁰ Habrá música al descubrir la nube. Cantan los ÁNGELES

ÁNGEL	<i>Lux perpetua lucebit sanctis tuis Domine</i> ⁶⁶¹	
[RESPONDEN DOS]	<i>Et aeternitas temporum, Alleluia.</i> ⁶⁶²	
SAN ESTANISLAO	Juan Prandecta, ya despierta de este éxtasis del suelo, mira la puerta del cielo, que de par en par abierta	2455
	esta grandeza que pinto corra en tu pensamiento. Es aquel recibimiento que se le hace a Jacinto, varón cuya santidad, ⁶⁶³	2460
	como tan santa y tan bella, hoy se hace fiesta de ella al cielo con majestad. Sus milagros tan sin tasa denota la procesión,	2465
	su virtud y perfección el estado por do pasa, sirve de madrina quien él tanto en la tierra amó, la Virgen que le vestió	2470
	de lo que tus ojos ven. Lleva dos palmas con flor, ⁶⁶⁴ y fruto de tal beldad una de virginidad y otra de santo doctor.	2475
	Da nueva al mundo de caso porque cobren devoción, que yo con la procesión y acompañamiento paso.	

⁶⁵⁹ Descripción que se ajusta a la iconografía habitual de san Jacinto: sobrepelliz de dominico constelada de estrellas (Réau, 2001: 138).

⁶⁶⁰ Se refiere a Jan Prandota, obispo de Cracovia entre 1242 y 1266.

⁶⁶¹ «La luz eterna brillará para tus santos, Señor.»

⁶⁶² «¡Y por la eternidad de los tiempos [brillará]. Aleluya!» Gramaticalmente la frase en latín es errónea. Debería ser *Per* o *In aeternitatem temporum, Alleluia*.

⁶⁶³ *santidad*. En el manuscrito *cantidad*.

⁶⁶⁴ La palma es símbolo de la victoria, pero sobre todo de la victoria sobre el mal, los perversos y la muerte. Símbolo, por tanto, de la resurrección y de la eternidad (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 303).

Y porque sepas quién soy 2480
soy Estanislao, perlado,
en la gloria sublimado
que estoy en los cielos hoy.

Cúbrese la nube con música y vuelve del éxtasis

OBISPO ¡Oh, Señor!, vi una riqueza,
la mayor que espero ver. 2485
¡Oh, Jacinto!, a merecer
llegaste tanta grandeza
que diré tus alabanzas
como es justo en los sermones;
llamaré los corazones 2490
de las coronas que alcanzas,
porque se arrime mi gente
que tu rosario ha seguido,
y porque seas sentido
cual santo decentemente; 2495
porque si es piedra jacinto
más bello que no la piedra,
en la hierba como medra
el jacinto lo que pinto.⁶⁶⁵
Y real pueblo, contaré 2500
las excelencias que vi,
¿quién las creyera de mí
sin el favor de tu fe?

Sale BRABISLAVA, monja dominica como que está en el coro en contemplación

BRABISLAVA Ahora que es solo el coro
puedo en la contemplación 2505
ocupar el corazón
de aquel sumo Dios que adoro.
Quiero con regalo tierno
levantar el alma mía
toda llena de alegría 2510
con aquel su esposo tierno.
¡Oh, mi inmenso hacedor!
¡Oh, mi soberano bien!

⁶⁶⁵ Juego retórico con el nombre del santo en relación con la piedra preciosa conocida como jacinto y con la flor del mismo nombre.

rica hechura de quien pudo hacella.
 Quieroos, Señor divino,
 criador y maestro soberano,
 el alma abrir. Camino 2545
 con la elección do ganó
 tan gran mediación al juicio humano.
 Pero, Señor, ¿qué veo?
 ¿Adónde me lleváis, éxtasis? El alma
 de vos mi gloria veo. 2550

Híncase de rodillas suenan música[s], descúbrese un sepulcro y en él aparecen tres luces y prosigue

Esta divina palma
 me eleva el juicio y el sentido calma.
 Son tus laureolas sanctas
 de mi amado y riquísimo Jacinto,
 que ya con nuevas plantas, 2555
 en reino tan destinto,
 está con esta gloria cual le pinto.
 Una de Virgen tiene,
 otra de doctor santo, otra rica
 que a su bondad conviene, 2560
 que a su virtud se aplica
 pues por ser mártir ante Dios suplica.

Desaparécese todo y vuelve del éxtasis y prosigue

Soberana alegría
 [...] 2565
 [...] 2565
 de irlo a decir ordeno,
 no esté el mundo de tanto bien ajeno.
 ¡Oh, dichoso Jacinto!
 Plantas, regocijad tan alta fiesta
 como en mi nueva os pinto. 2570
 Ya el alma va dispuesta
 a publicar el bien que el cielo apresta.

*Vase y sale en España el rey DON ALONSO el sabio, DOMINGO JIMÉNEZ, DON AGUSTÍN,
 obispo de Osma, DOÑA TODA MARTÍNEZ en hábito de monja dominica*

DON AGUSTÍN

Non vos cale, doña Toda

	Martínez fincarvos más, que el señor rey, además en la casa os acomoda.	2575
	Punad por ser mujer tal, y fincad dueña de pro ⁶⁶⁷ pues el rey os endonó esta casa celestial.	2580
	Lo mejor dé, se le ruega, do asmo que Domingo santo dio con sus padres santos en la casa que os entrega.	
	Doña Juana de Erza, madre del santo padre, vivía do a vos os dona este día este solar de su padre, y por ser la casa tal fabricador por su ley se llama de nueso rey Santo Domingo el real. ⁶⁶⁸	2585 2590
DOÑA TODA	El señor rey es amparo de mi deseo y fervor. Él, como sabio y mayor, será nuestro amparo caro.	2595
	Non fago al saber agravio en dalle de sabio el nome, pues le llama todo home el rey don Alonso el Sabio.	2595
	Él, mi señor san Domingo, de sus manos religiosas, estas doñas generosas tengades de este Domingo, que fincaremos por ser fijas de un padre tan santo.	2600
REY	Yo pongo el primero canto, que fundador cuido ser.	
	<i>Sale un mandadero del rey</i>	
MANDADERO	Vuestro mandadero viene, el que allá a Roma enviaste.	2605

⁶⁶⁷ Este verso se repite en la siguiente redondilla. Enmendamos este error del copista.

⁶⁶⁸ En Madrid, Santo Domingo fundó Santo Domingo del Real, convento de monjas (*E. Univ.*).

REY	Buenas nuevas me endonaste, ducho es lo que conviene.	
MANDADERO	La vuesa mano me dad.	
REY	Alzaos, hombre de buen celo.	
MANDADERO	Non me tolleré del suelo.	2610
REY	Sois hombre de pro, tomad. Cómo queda el padre santo la su corte, y cardenales. Además de nuevas tales se os endonan otro tanto.	2615
MANDADERO	Bien, ⁶⁶⁹ al Señor Dios gracias, sin cuitar si no impunar de al señor Dios agraviar y ansí non cuitan desgracia. A vos el Papa os endona relación de esta fe mía, y a vuesa mandadería como vos pedís abona.	2620

Dale unas cartas al REY

REY	Gracias a su buen talante de nueso Inocencio Cuarto. ⁶⁷⁰	2625
MANDADERO	De su presencia me aparto con un bien triste semblante.	
SAN AGUSTÍN	¿Por qué?	
MANDADERO	Porque es un pincel de la mano celestial señor obispo; él es tal que non se vio otro cual él.	2630
SAN AGUSTÍN	Vos, señor obispo de Osma, ¿qué facéis aquí priado? Al señor rey he donado, que a eso he venido de Osma, la casa donde nació el señor santo Domingo desde este primer domingo que por mí se le pidió a doña Toda Martínez para reflexionar al fin,	2635 2640

⁶⁶⁹ *Bien*. En el manuscrito *buen*. Corregimos.

⁶⁷⁰ Inocencio IV, Papa genovés cuyo pontificado abarcó desde el 25 de junio de 1243 hasta el 7 de diciembre de 1254 (Paredes, 1998: 218).

que es fija de don Martín
de [a]hora y también Martínez.

Acaba de leer el REY y santíguase

REY Valasme Dios, qué gran cosa,
el señor padre, que es Papa, 2645
[...]
es cosa maravillosa.

SAN AGUSTÍN ¿Qué es, señor rey?

REY De un Jacinto
de santo Domingo fraile.

SAN AGUSTÍN ¿Do le hay?

REY En Polonia oíle, 2650
aunque lo endona sucinto,
cuenta de sus maravillas
y milagros un montón,
y agora en resolución
son cosas que es bien decillas: 2655
un muerto ha resucitado
en su entierro en Cracovia,
que despeñado le había
un caballo mal frenado.

Dice que trata ponello 2660
en el número de santos
por ser sus milagros tantos,
y dame aquí parte de ello.

Gloria a Dios que ha florecido
en tiempo que aquí en España 2665
de Isidro, con copia extraña,
milagros hemos tenido.

Sabéis si el año ducientos
cincuenta y dos tras mil
no hubo agua desde abril 2670
quedando de ella sedientos,
hasta el día san Gregorio
de otro año en adelante,
y por Isidro importante
con Dios cual nos es notorio. 2675

Como él se lo reveló
a un buen fraile franciscano
el buen patrón madritano
fincado con Dios llovió.

	Yo quiero punar también	2680
	pues mis padres, mis abuelos,	
	recibieron de los cielos	
	por Isidro tanto bien,	
	y le endonaron sus dones,	
	y al padre santo pedir,	2685
	si mi ruego gusta oír	
	por cristianas oraciones.	
	De canonizar tratemos	
	a Isidro en modo sucinto,	
	pues de este nuevo Jacinto	2690
	lo que hace Polonia vemos.	
	Vos, madre, que os dedicáis	
	a Dios en su religión,	
	punad por la devoción	
	que de este santo escucháis,	2695
	pues de vuestro hábito es;	
	por serlo tal fincará.	
SANTO DOMINGO	En ella bien se verá	
	el pro que hará después.	
REY	De Jacinto trataremos	2700
	más buena y más a sabor.	
	Ahora por el temor	
	que de esta nueva tenemos,	
	prosigamos en facer	
	bien a esta religión,	2705
	y endonad la posesión	
	de esta casa a esta mujer.	
DON AGUSTÍN	Ansí su fervor remedia,	
	y pues la vida que pinto	
	no tiene fin en Jacinto,	2710
	se ponga aquí a la comedia.	
	<i>Laus tibi, Christe</i> ⁶⁷¹	

FIN

*Con que, sonando música llevando el REY y el OBISPO a la monja de la mano, se entran,
con que se da fin a la comedia*

⁶⁷¹ «Gloria a ti, Cristo.»

COMEDIA DE LA VIDA Y MARTIRIO DE SANTA BÁRBARA

FIGURAS SIGUIENTES⁶⁷²

SANTA BÁRBARA	VANAGLORIA
ORÍGENES, ermitaño	CORNELIO
CRISTO	ERVAGIO, capitán
JUICIO	MARCIANO, emperador
MARTIRIO	OTRO CRISTIANO
ANGELINO, capitán	FABIA, criada
SU PADRE, de santa Bárbara	GALARDÓN
VALENCIO, cristiano	DOS SALTEADORES
UN DEMONIO	CUATRO ÁNGELES
DOS CRISTIANOS	ALGUNOS CRIADOS DEL EMPERADOR

PRIMERA JORNADA

Salen el PADRE de santa Bárbara y santa BÁRBARA, y detrás ERVAGIO, ANGELINO y FABIA

ERVAGIO	Gentil ocasión es esta para que a Bárbara hablemos.	1
PADRE	Hija, a los dioses supremos se celebra aquesta fiesta, y es justo que a su renombre hagas holocausto luego, mandando que enciendan fuego sobre el altar en su nombre, porque los dioses sagrados, conociendo tu servicio, admitan tu sacrificio en los celestes estrados, y te tengan en memoria para cuando el mal revoques, y apenas la gloria invoques cuando te otorguen la gloria.	5 10 15
BÁRBARA	Señor, ¿esta imagen fría	

⁶⁷² Agradezco a la profesora Mercedes de los Reyes el que me haya facilitado el texto provisional de la edición de esta comedia que está preparando; a ella aludiré puntualmente.

es imagen de algún hombre?
 PADRE No tiene agora ese nombre,
 aunque le tuvo algún día. 20
 BÁRBARA De modo que en tiempo atrás
 fue hombre aquel que adoramos.
 PADRE Sí, mas ya le celebramos
 por Dios.
 BÁRBARA Engañado estás.
 PADRE ¿Cómo?
 BÁRBARA Aque se hombre, 25
 ¿no fue de tierra formado,
 y nacido y engendrado,
 como los demás por hombre?
 Pues si su origen salió
 de la tierra, y fue primero 30
 la tierra que él, de aquí infiero
 que otro la tierra crio.
 Cuanto más que en la deidad
 no hay principio ni remate,
 y no es justo que se trate 35
 de un hombre tanta bondad.
 Si el dios que dices nació,
 y es dios formado de tierra,
 y en la mortífera guerra
 como los demás murió, 40
 esta razón verdadera,
 señor, os enseña a vos
 que si aqueste fuera Dios,
 ni naciera ni muriera.
 Mejor la tierra podría 45
 honrarse con este nombre.
 PADRE ¿Por qué causa?
 BÁRBARA Porque el hombre
 fue hecho de tierra fría.
 El ser que el hombre en sí encierra
 de tal suerte se formó 50
 que el hombre tierra tomó
 y no del hombre la tierra.
 Así que es clara razón
 que hubo hacedor de estas cosas,
 pues son ellas poderosas 55
 de dar al hombre razón.
 ERVAGIO Brava competencia forman

el padre y la amada hija.
 BÁRBARA Señor, de esta ley prolija
 pocos santos nos informan. 60
 ERVAGIO Será bueno que aguardemos
 a la salida del templo.
 ANGELINO No, que dentro en mí contemplo
 dos mil contrarios extremos.

Háblala el PADRE al oído

BÁRBARA Señor, yo lo entiendo así: 65
 que aqueste fue un pensamiento
 que pasó cual suele el viento
 sin hacer asiento en mí.
 PADRE No esperaba, hija amada,
 menos de tu⁶⁷³ dulce boca, 70
 que ya mi tristeza apoca
 y alarga mi edad cansada.
 Quédate, hija, y descanso
 de mi vejez afligida,
 que a la deidad ofendida 75
 con tu sacrificio amanso.

[Vase el padre]

FABIA Señora, ¿qué has de hacer?
 BÁRBARA Querida y amada Fabia,
 si fueres discreta y sabia,
 pronto lo podrás saber; 80
 si tú prometes de estar
 sujeta... ¿Qué gente es esta?
 FABIA Gente que al templo la fiesta
 viene a solenizar.
 Ervagio son y Angelino. 85
 BÁRBARA ¿Qué querrá esa gente agora?
 FABIA Querrán hablarte, señora.
 BÁRBARA Pues ciérrales el camino.
 FABIA No puede ser ni es decente.
 ANGELINO Bárbara bella y discreta, 90
 a vos se rinde y sujeta
 este que tenéis presente,

⁶⁷³ *tu*. En el manuscrito *su*. Corregimos.

	<p>porque también en el suelo podéis, Bárbara hermosa, ser entre los hombres diosa como los dioses del cielo.</p>	95
ERVAGIO	<p>Bárbara, ¿no respondéis? Pero tenéis gran razón, que estos que veis hombres son, y vos ser diosa podéis.</p>	100
BÁRBARA	<p>Hombres perdidos y ciegos, ¿sabéis que en eso que habláis vuestras almas condenáis a los infernales fuegos?</p>	
	<p>Decid, ¿no tenéis memoria del adulterio que hacéis en eso que pretendéis al rescate de la gloria?</p>	105
	<p>¡Dejadme, lobos sedientos de mi sangre y de mi honra, que no estimo en más la honra que en cumplir vuestros intentos!</p>	110
ANGELINO	<p>Ervagio, vamos de aquí, que agora está de tal suerte que por boca y ojos vierte grande ponzoña de sí.</p>	115
	<p>Vamos, los dioses te ayuden y te aumenten vida y fama, y del furor que te inflama con facilidad te muden.</p>	120
<i>Vanse ERVAGIO y ANGELINO</i>		
BÁRBARA	<p>Vamos, Fabia, a mi aposento, que quiero sola encerrarme para de nuevo ocuparme en mi santo pensamiento.</p>	
	<p>Estos dioses o estos hombres, que de hombres dioses se hacen, quiero ver si satisfacen los poderes o los nombres.</p>	125
	<p>Este bulto, ¿no es de palo? Pues si es de palo este bulto, ¿cómo puede estar oculto un dios en tronco tan malo?</p>	130

¿Dios tengo yo de adorar
que el hombre le hizo dios?
Y por ventura, ¿entre nos
hay otro que celebrar?

135

Otro dios debe de haber
que hizo al que aquestos hizo.
Ya el fuego soplo y atizo
por venirme a conocer.

140

Lo que Orígenes pregona
es lo justo y verdadero.
Ya, amado Orígenes, muero
por conocer tu persona.

145

Sin que mi padre lo entienda
le tengo escrita una carta,
que luego al punto se parta
para que en mi pecho encienda
el divino amor. Confusa
me parto porque no sé
que camino seguiré,
aunque aquesta no es excusa.

150

Vanse y salen dos SALTEADORES

[SALTEADOR]1º Pues ya la noche se cierra,
que es lo que más deseamos,
es menester que salgamos
a la acostumbrada tierra,
y puestos en el lugar
que nos solemos poner,
hombre, niño ni mujer
no se pase sin robar.

155

160

Y antes que sepa Marciano
dónde la tierra corremos,
es menester que abreviemos,
no caigamos en su mano,
que aqueste Marciano esquivo
nos puede dar cruda muerte,
si no hacemos de suerte
que ninguno pase vivo.

165

[SALTEADOR]2º Ninguno vendrá a mis manos
que de ellas salga con vida,
y más si es de la perdida
gente que llaman cristianos.

170

[SALTEADOR]1° Tente, que un hombre parece.
 [SALTEADOR]2° ¿Viene solo?
 [SALTEADOR]1° Creo que sí.
 [SALTEADOR]2° Pues si viene solo, aquí es donde el triste fenece. 175

Entra CORNELIO

CORNELIO ¡Oh, caminar enojoso!
 ¡Cómo, aunque fácil pareces,
 le fatigas y entristeces
 mil veces al más brioso! 180

[SALTEADOR]1° ¿Quién va?
 CORNELIO Un solo caminante.

[SALTEADOR]1° ¿De dónde?

CORNELIO De Nicomedia.

[SALTEADOR]1° ¿Piensa que su mal remedia
 de esa suerte? Lo importante
 es que la bolsa nos dé
 con el dinero que lleva,
 si no quiere hacer prueba
 del daño que le haré. 185

CORNELIO El dinero veislo aquí,
 tomaldo y los dioses altos
 os socorran si estáis faltos
 de lo que no sobra a mí. 190

[SALTEADOR]1° ¿Dónde bueno?

CORNELIO A esta primera
 ciudad a dar una carta.

[SALTEADOR]2° ¿De quién?

CORNELIO De quien se aparta
 del mundo en la edad primera. 195

De una Bárbara es, amigo.

[SALTEADOR]1° ¿Y a quién la carta apercibe?

CORNELIO A un Orígenes escribe,
 de cristianos grande amigo. 200

[SALTEADOR]2° ¿Cristiano es el buscáis?

No pasaréis vos de aquí.

CORNELIO ¡Que me matan! ¡Ay, de mí!

¿Por qué, ingratos, me atacáis?

¡Oh, dioses, que es gran dolor,
 que sin culpa muero agora! 205

[SALTEADOR]2° No vivirá media hora.

	Acabemos al traidor.	
CORNELIO	¡Ay!	
[SALTEADOR]1º	Ya el traidor expiró, ya el alma del cuerpo aparta.	210
[SALTEADOR]2º	Amigo, abramos la carta que llevaba el que murió, y si en ella va a buscar alguna moneda, iremos los dos y la cobraremos	215
[SALTEADOR]1º	Bien dices. ¡Muéstrala acá!	
[SALTEADOR]2º	Mira el papel no se parta.	
[SALTEADOR]1º	¡Oh, qué bien cerrada carta!	
[SALTEADOR]2º	Pues ¿de qué manera está? ¿No la puedes abrir?	220
[SALTEADOR]1º	No.	
[SALTEADOR]2º	Enseña.	
[SALTEADOR]1º	Aguarda un poco. Mi fuerza ya vale poco, y no la puedo abrir yo. Toma tú.	
[SALTEADOR]2º	Muestra. Espera. ¡Válgate el diablo el papel! ¡Muestra el cuchillo!	225
[SALTEADOR]1º	Con el cuchillo yo me la abriera.	
[SALTEADOR]2º	Tampoco el cuchillo corta, ¿u es el papel acero? Toma tú.	230
[SALTEADOR]1º	Deja, que quiero probar yo. Tampoco importa. ¡Válgate el diablo la carta!	
[SALTEADOR]2º	Déjala y vamos de aquí.	
[SALTEADOR]1º	¿Y el muerto?	
[SALTEADOR]2º	Entiérrale allí, que hay matas y tierra harta. ¿Has acabado?	235
[SALTEADOR]1º	Ya acabo.	
[SALTEADOR]2º	Pues déjale bien cubierto, no descubra el cuerpo muerto la industria que tanto alabo.	240
[SALTEADOR]1º	Ya queda bien escondido.	
[SALTEADOR]2º	Pues ven tras mí a la espesura.	

Camina, que la ventura
muy contraria nos ha sido.

Éntranse y sale un ÁNGEL

ÁNGEL	Cornelio, luego levanta y prosigue tu camino, que ya en el trono divino oyen a Bárbara santa.	245
CORNELIO	Señor, ¿quién sois? ¿Qué queréis? ¿Cómo a la tierra he tornado?	250
ÁNGEL	Cornelio, no has expirado hasta que esa carta deis. Ve, busca a Orígenes luego, dale esa carta y dile que la potencia aniquile de los que son para el fuego.	255
	Todo el tiempo que estuvieres en dársela tendrás vida, que de Dios te es concedida, si luego a buscarle fueres.	260
CORNELIO	No te digo más. Camina. Ya voy, señor.	
ÁNGEL	Haz camino, porque del cielo divino es esta embajada dina.	

Vanse y sale ORÍGENES de ermitaño

ORÍGENES	Inmenso padre que del trono eterno gobiernas hasta el centro del abismo, quitá de aquesta gente el mal gobierno, y reducidla al agua del bautismo. Ponelda en la memoria que hay infierno para que salga de su pecho mismo un propósito firme de agradaros y un firme celo de jamás dejaros.	265 270
	Mirá, Señor, que va la hereje planta cundiendo ya por toda nuestra tierra, y, si el perdón la tierra no levanta pregonando la santa ley que encierra, aqueste pueblo idólatra que espanta a tus caudillos con tormento y guerra	275

vendrá a quedar con competencia alguna,
subida por la rueda de fortuna. 280

Sale VALENCIO, cristiano, y otro CRISTIANO

VALENCIO Santo varón, dame ayuda,
 porque esta canalla ingrata
 nos persigue y nos maltrata
 con mano y con lengua cruda.

CRISTIANO Santo varón, ¿qué haremos?, 285
 que esta gente nos persigue
 y hasta la muerte nos sigue
 y a sus manos perecemos.

ORÍGENES Ya, amigos, entender puedo
 que, según las cosas van, 290
 bien presto nos cortarán
 el hilo a nuestro deseo.

 Pero lleváis una palma,⁶⁷⁴
 amigos, do⁶⁷⁵ bien se advierte
 que el morir por Cristo es muerte 295
 que da nueva vida al alma.

Entra CORNELIO con la carta

CORNELIO Señor, toma este papel.
 No te espante el verme triste,
 porque mi vida consiste
 cifrada en las letras de él. 300

 No tengo vida más larga
 que la que he tardado en verte,
 que ya mi segunda muerte
 su airado golpe descarga.

 ¡Ay, que ya muerdo, señor! 305

Cáese CORNELIO muerto

ORÍGENES Dios inmenso y soberano,
 bien conozco que tu mano
 quiso hacerme este favor.
 Quiero la carta leer,

⁶⁷⁴ La palma es símbolo de la victoria, pero sobre todo de la victoria sobre el mal, los perversos y la muerte. Símbolo, por tanto, de la resurrección y de la eternidad (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 303).

⁶⁷⁵ *do*. Palabra emborronada. Seguimos la lectura de Reyes Peña.

pues que nadie no lo impide, 310
veré lo que en ella pide
quien me quiere conocer.

Lee la carta ORÍGENES
Carta

Yo, Bárbara, hija de gente bárbara, a ti, Orígenes salud. Deseo de conocerte para que me enseñes el camino de ese tu Dios, que es lo que más agora reina en mi corazón, y porque sé que el celo de servir a tu Dios te moverá para que yo no me pierda, ni digo más de que invíes quien me enseñe el camino de mi salvación. Tu amada hija, Bárbara.

ORÍGENES Aquí se ofrece ocasión
 en que a Dios servicio hagáis,
 que de lo que aquí pasáis 315
 habréis allí el galardón.
 Vos, ese cuerpo tomad,
 y con secreto y cordura
 le daréis la sepultura
 afuera de la ciudad. 320
 Vos, es cosa muy forzosa
 que a Nicomedia partáis,
 porque ganaréis si vais
 una Bárbara dichosa.
 La santa ley que seguimos 325
 a Bárbara enseñaréis,
 y este libro le daréis
 donde está lo que seguimos.
 Andad, amigo, con Dios,
 y en vuestro favor acuda, 330
 porque si él os da ayuda,
 Bárbara será cual vos.
VALENCIO Pues es tu gusto, señor,
 que yo me aparte y me aleje
 y que en soledad te deje 335
 sujeto a tanto rigor,
 yo me voy.
ORÍGENES Dios sea contigo,
 y de tal suerte te guíe
 que tu intento no desvíe
 ningún contrario enemigo. 340

Vase ORÍGENES

VALENCIO Señor, tu favor supremo
siempre en mi defensa acuda,
que si tú me das tu ayuda
a ningún peligro temo.

Vase y sale santa BÁRBARA y su PADRE

PADRE	Ya, hija, habrás entendido que esta torre y fuerza bella es para que estés en ella como a los dioses les pido, así que aqúeste es mi gusto, que vivas aquí encerrada, porqúe estés depositada para el cielo santo y justo.	345
BÁRBARA	Grande contento me das, padre, con eso que ordenas. Si entiendes que me das penas, señor, engañado estás, porqúe mi gusto es vivir encerrada de tal suerte, que solo podrá la muerte mi propósito impedir.	350
PADRE	Y dos ventanas he hecho para tu gusto y recreo, que tampoco no deseo de que se aflija tu pecho.	355
BÁRBARA	¿Dos ventanas? Bien ⁶⁷⁶ está, no era menester ninguna, porqúe mi vida importuna no pide contento ya.	360
PADRE	Voyme, ¿queréis otra cosa?	
BÁRBARA	Quiero un poco sola estar para a solas contemplar tu voluntad amorosa.	365
PADRE	Pues los dioses desde el cielo te acompañen y visiten.	370

Vase el PADRE

⁶⁷⁶ *Bien*. En el manuscrito *ben*.

BÁRBARA Y a ti te aparten y quiten 375
de la vista el torpe velo.
 ¿Qué Dios tengo de servir?
 ¿Qué Dios tengo de adorar?
 ¿Qué ley tengo de guardar?
 ¿A quién tengo de servir? 380
 Conozco que hay otro Dios
ya que estos dioses son tierra,
que en un Dios solo se encierra
la potencia de ser Dios.
 Ahora bien quiero buscar 385
Dios de clemencia tan cierta.

Entre FABIA

FABIA Un hombre queda a la puerta
que te quiere, Bárbara, hablar.⁶⁷⁷
BÁRBARA Pues di que vaya a hablarme
por la ventana a la torre, 390
porque entrando aquí no borre
el crédito de guardarme.
 ¿Quién puede ser? ¿Qué querrá?
¡Ay, si alguno me buscase
que el camino me enseñase 395
de este Dios que adoro ya!
 Pero yo voy a hablalle
por la ventana contenta.

Vase y sale VALENCIO

VALENCIO Un, dos, tres. A mi cuenta
ha de ser esta la calle. 400
 En esta torre ha de ser,
que no hay por aquí otra torre.
¡Dios soberano, socorre
con tu mano esta mujer!

Asómase BÁRBARA a una ventana

⁶⁷⁷ *Que te quiere, Bárbara hablar.* En el manuscrito *que quiere, Bárbara, hablarte.* Enmendamos para reconstruir la rima.

	Bárbara, estéis en buen hora.	405
BÁRBARA	No sé a quién encomendaos. ¿Quién sois?	
VALENCIO	Quien quiere apartaos del mal que en vos se atesora. Orígenes, un varón santo, ha hablaros me envía.	410
BÁRBARA	¡Oh, dulcísima alegría! ¡Oh, nunca vista ocasión!	
	Pues ¿qué remedio tendremos para que en mi casa entréis?, que mi padre, ya sabéis, que estorbará que hablemos.	415
VALENCIO	Bárbara, para que entrar pueda en vuestra casa yo, quien mi venida causó puede la ocasión buscar.	420
BÁRBARA	Ya yo he dado en un buen medio y si no aprovecha aqueste, aunque la vida me cueste, tengo de buscar remedio.	
	Yo enferma me fingiré, y diré lanzando fuego que a un médico traigan luego, y este será el de mi fe.	425
	Vos, con el traje que digo, junto a la puerta os pondréis, y a remediarme vendréis de este sosiego enemigo.	430
	Ya en achaque de curarme, estando juntos los dos, la ley santa de ese Dios podéis fácil enseñarme.	435
VALENCIO	Pues no nos tardemos más. Yo voy a ponerme a punto.	
<i>Vase VALENCIO</i>		
BÁRBARA	Camina, que yo barrunto lo que imaginando irás.	440

Quítase de la ventana y sale FABIA

	al que tanto quiero ver, me ha de durar el arder que agora se enciende en mí.	475
PADRE	Hija, ¿qué pides?, ¿qué quieres?	
BÁRBARA	Lo que tú no me darás, y por no dármelo estás con la ceguedad que mueres.	480
PADRE	Traidores, ¿no os apartáis? ¡Corre, Fabia, llama luego un médico!	
BÁRBARA	(Aqueste fuego durará si no tornáis, porque si aquí no volvéis, y con vos el disfrazado, moriré con el pecado en que perecer me veis.)	<i>[Aparte]</i> 485
	¡Traíganme un hacha presto, que quiero echarme a dormir!	490
PADRE	Hija, ¿qué quieres decir?	
BÁRBARA	Torre me hacéis como a cesto.	
PADRE	De pena de que la dije que en la torre había de estar y a nadie había de hablar se ha enloquecido y se aflige.	495
	Hija, no quiero que estés en la torre.	
BÁRBARA	(¡Cómo no! Si no estoy en ella yo, no saldré con mi interés).	<i>[Aparte]</i> 500
	¿Pensáis ansina ablandar nada de mi pesadumbre? Traíganme luego una lumbre en que me pueda arrojar.	
	(El agua tengo a la boca y no me dejáis beber, pues yo os haré conocer las locuras de esta loca).	<i>[Aparte]</i> 505
PADRE	Agua pide. Traigan agua. Quizá la sed la fatiga.	510
BÁRBARA	¿Quieres agua? Toma, amiga. No mata aquesta mi fragua, no puede esa agua matar este fuego que me atiza.	

	La que pido es llovediza, que del cielo ha de bajar. Tiene más virtud aquella que yo pido.	515
PADRE	Pues aguarda. Vino pide.	
BÁRBARA	Ya se tarda el remedio a mi querella.	520
	Traidores, ¿queréis dejarme? Mas, ¡ay!, que del cielo baja envuelto en una mortaja quien tiene de remediarme.	
	Retratos hacéis de mí y gestos me estáis haciendo. ¿Pensáis que yo no os entiendo, aunque disimulo aquí?	525
	¿Quién me pone a mí corona? Ya reina del mundo soy, pues que coronada estoy.	530
PADRE	¡Ay, que me ahoga!	
BÁRBARA	Perdona, que en agua quisiera verte ahogado de manera que cobraras vida entera y te libraras de muerte.	535
<i>Entra FABIA y VALENCIO como médico</i>		
FABIA	Ya viene el médico aquí.	
PADRE	Señor, aquesta doncella...	
BÁRBARA	(¡Oh, qué imagen pura y bella! ¡Buena vista para mí!) ¿De dónde sois?, ¿sois caldeo?, ⁶⁷⁸ ¿o médico o nigromante?	[Aparte] 540
PADRE	¡Calla, digo!	
BÁRBARA	Es importante hablar para mi deseo.	
PADRE	Pues, como digo, señor, porque la quise encerrar ha dado en imaginar	545

⁶⁷⁸ *caldeo*. Los caldeos fueron los fundadores del reino neobabilónico. En este imperio los sacerdotes eran los encargados de interpretar los sueños, etc. Quizá por eso, en épocas posteriores, se designaba por antonomasia a los sacerdotes como caldeos (Haag y Van del Born, 1987: 256-57).

	y en seguir este furor. ¿Tiene algún remedio?	Sí.	
VALENCIO			
BÁRBARA	Presto me veréis volar y hasta el cielo levantar en mi vuelo desde aquí; y no hago aqueste estrago porque me falta el aliento, sino por dar buen cimiento al edificio que hago.		550 555
VALENCIO	Señor, déjamela a mí, que si hay remedio a su mal, yo le daré y será tal que bien presto vuelva en sí, que suelen ser accidentes estos que, si mucho duran, con dificultad se curan y más en los impacientes.		560
PADRE	Pues, señor, si cobra ser y su entendimiento todo, la paga será de modo que baste a satisfacer. Los dioses os den favor para que en todo acertéis.		565 570
<i>Vase el PADRE y FABIA</i>			
BÁRBARA	Traidores, bien entendéis que faltaba en mí valor, que quiero ver en qué está perder o ganar el fuego. Aquesto, señor, os ruego me digáis por caridad.		575
VALENCIO	Primero has de proponer olvidar tus dioses vanos, hechos por hombres humanos, y en un solo Dios creer. Este es un Dios criador de todo cuanto hay criado, que fue del cielo enviado por salvar al pecador. Este encubre en solo un ser		580 585

tres personas sin espanto,⁶⁷⁹
Padre, Hijo, Espíritu Santo,
tres personas y un querer.

Tres son en una sustancia,
tres en un ser y un efeto, 590
tres en un poder secreto,
tres en una sola instancia.

Adán por aquel bocado
que de aquel árbol comió,
toda la gracia perdió 595
que del cielo le habían dado,
porque como fue la culpa
hecha a Dios y solo un hombre,
ni todo el mundo en su nombre
no bastaba con disculpa. 600

Porque el hombre no muriese,
ordenó Dios que bajase
su Hijo, y carne tomase
y así por él padeciese,
que como hizo el delito 605
un hombre, había de ser hombre
quien muriese en este nombre,
según lo que estaba escrito.

Y así la culpa pagó
Dios, pues con vestido humano 610
pago al Padre soberano,
pues por el hombre murió.

Este en una cruz clavado
dio el espíritu al padre eterno,
y sacó del hondo infierno 615
el que cometió el pecado.

Y ansina, cuando partió
la muerte el humano velo,
para el hombre acá en el suelo
su santo cuerpo dejó. 620

En el especie de pan
da su cuerpo consagrado,
y en vino transustanciado
su sacra sangre nos dan.

Y es tan humano y benino 625
que un sacerdote en un punto

⁶⁷⁹ *espanto*. En el manuscrito *espantes*. Enmendamos.

le baja del cielo junto
transformado en pan divino.

Y tan Dios está en el pan
como en el cielo reside, 630
y a cualquiera que lo pide
con facilidad lo dan.

Pero una cosa advierte,
que el que llega limpio a él
halla vida eterna en él 635
y el que al contrario, la muerte.

Muy contrito y confesado
le coma el que le comiere,
porque de otra suerte muere
si lo recibe en pecado. 640

Lo demás que has de guardar,
que por peligro lo evito,
en este libro está escrito
que bien puedes no errar.

Y voyme, pues has gozado 645
lo que procuraste ver.

BÁRBARA Dios con su grave poder
te gratifique el cuidado.

Dios mío, no te desvíes
de mí que, si te desvías, 650
podrán mis flacas porfías
hacer que de ti me envíes.

Yo conozco que he errado
y que pequé contra vos,
pues siendo vos tan buen Dios 655
yo como mala he pecado.

Vuelve esos ojos suaves
y no te olvides de mí,
mira que te busco a ti
tan de veras como sabes. 660

Dame tu divina mano,
pues en el trance que estoy
cual cierva herida voy⁶⁸⁰
tras tu poder soberano.

⁶⁸⁰ El ciervo o la cierva herida es un tópico de la literatura mística. Más tarde el texto alude a la unión de Bárbara con Dios (v. 1191).

VALENCIO	con firme intento de jamás dejallos? Porque adorar tus dioses me sería, según la ley en que vivir intento, error terrible y grave idolatría.	700
MARCIANO	Dioses, ¿cómo agora no reviento? ¿Cómo no acabo el cristiano aleve que muestra tan soberbio atrevimiento? ¿Cómo del cielo contra mí no llueve ardientes rayos, pues aquí no hago que este la fuerza de sus dioses pruebe? ¿Cómo no doy el merecido pago al que blasfema así mis altos dioses? ¿Cómo en crudos tormentos no le deshago?	705
VALENCIO	Muy en vano levantas esas voces, que esos dioses no pueden entenderte, y al que puede entenderte desconoces, ni puede ser tu ayuda ni valerte.	715
MARCIANO	Ven acá, que, si dejases aquesa ley en que vives por quien tanto mal recibes y a mis dioses adorases, cualquiera culpa ya hecha te perdono, si te ablandas.	720
VALENCIO	Digo, señor, que te andas cansado. ¿Que no aprovecha? ¿Por qué no adoras los dioses que son del mundo regalo?	725
VALENCIO	Porque son hechos de un palo y un palo por dios conoces.	
MARCIANO	¡Qué encarnizado demonio! Vuelva luego a su prisión que ha de ser su corazón de su muerte testimonio.	730
ANGELINO	Angelino, parte luego a hacer lo que te mando.	
MARCIANO	Ya yo me parto volando. Parte ya, que mi sosiego en verter apriesa estriba tanta sangre de cristianos que pueda bañar mis manos en esta gente enemiga.	735
		740

Vanse todos y sale santa BÁRBARA

BÁRBARA	Salgo sola imaginando cómo de la red salí, y cómo en ella viví tanto tiempo idolatrando. [...]	745
	por donde tengo de andar para que pueda llegar al cielo sin dar al traste. Ya yo camino por él, aunque encuentro mil abrojos.	750
	En ello pondré los ojos solo por no salir de él. De la noche de más parte su camino ha hecho ya, pues en el Oriente está la luz que el alba reparte.	755
	Quiero descansar en tanto que llega el vecino día, por cama la tierra ⁶⁸¹ fría y por cabecera un canto.	760

Echase a dormir y sale la VANAGLORIA

VANAGLORIA	Bárbara, deja el indigno caminar y mira bien que para hallar tu bien no es aqueso buen camino. Vuelve a tu primer estado, que ya los dioses se ablandan y desde el cielo te mandan que dejes lo comenzado. ¿Puede ser mayor afrenta, dime, Bárbara querida, que de quien eres tenida ya no haga de ti cuenta? ¿Tus parientes qué dirán viendo que olvidas tu ley y que dejas a tu rey? Cierto que te olvidarán.	765 770 775
------------	--	-------------------

⁶⁸¹ *tierra*. En el manuscrito *cierra*. Seguimos la enmienda de Reyes Peña.

Mira todos los cristianos
de Marciano perseguidos,
castigados y ofendidos
de los dioses soberanos. 780

Vuelve, revuelve, señora,
no me deseches de ti,
que quien se aparta de mí
no soy partida y me llora.

Mira que un tiempo fundaste 785
en mí todos tus antojos,
y luego con mil enojos
de tu pecho me arrojaste.

Mira que yo te di gloria
un tiempo que te ensalcé. 790
Deja, señora, esa fe
y pon la tuya en memoria.

Vase, y levántase alborotada santa BÁRBARA

BÁRBARA

Santo Dios, ¿qué sombra vi?
¿Qué traje es este que tomo?
¿Soy cristiana pues? ¿Cómo 795
la ley dejo en que nací?

¿Cómo he dado yo tal vuelta?
¿Qué es esto en que me resuelvo
que, aunque más ando y revuelvo,
me hallo en culpas envuelta? 800

Bien merezco que del cielo
los dioses me castigasen
y que no me perdonasen,
pues los ofendí en el suelo.

Pero ya arrepisa⁶⁸² quedo 805
del pecado cometido
y el perdón demando y pido,
aunque con vergüenza y miedo.

Quiero a mi puesto tornar
y dormir, porque ya ha rato 810
que este pensamiento ingrato
no me deja reposar.

Tórnase a dormir y sale el JUICIO con una cruz y en ella todas las

⁶⁸² arrepisa. Arrepentida (Aut).

insinias de la pasión

JUICIO	Bárbara, ¿qué es lo que has hecho? ¿Tan presto dejas la enmienda? ¿Tan presto vuelves la rienda de ese generoso pecho?	815
	Mira que has de ser juzgada y has de morir, y que hay muerte y que hay fuego y pena advierte para el alma condenada.	820
	Mira que engañada vives y que, si no vuelves luego, verás en un duro fuego el tormento que recibes.	
	Considera en tu memoria, Bárbara, pues tienes luz, que enclavado en esta cruz murió por ti el rey de gloria.	825
	Y considera también que estos clavos le rasgaron sus carnes y atormentaron, Bárbara, por tu bien.	830
	Considera el cuerpo fiel suspendido en un madero y por más tormento fiero bebe en él vinagre y hiel.	835
	Mira estos azotes tales y esta espinosa corona que en su sagrada persona estamparan mil ⁶⁸³ señales.	840
	Considera, pues, cristiana, que has de ver tu alma envuelta y que han de pedirte cuenta de tu vida torpe y vana.	
	Mira que soy el juicio y que en mí tienes de hallar de tu bien o mal obrar para gloria o pena indicio.	845
	Esta corona darán a los justos y escogidos, pero los otros perdidos	850

⁶⁸³ *mil.* En el manuscrito *mis*. Enmendamos al igual que Mercedes de los Reyes.

a penar se abajarán.

Mira que corre la vida
para alcanzar a la muerte,
y en alcanzándola advierte
que es la vida la vencida. 855

No des a los vicios rienda
que llevan a despeñarte,
vuelve con tiempo a enmendarte
cuando aproveche la enmienda. 860

No aguardes a estar muriendo
y a decir, vuelta a la fe:
«Señor, yo me enmendaré,
que moriré padeciendo.» 865

No te digo más. Trastorna
el pecho y dale tal vuelta
que estés en llanto envuelta
y a tu propósito torna. 865

Vase y despierta alborotada

BÁRBARA ¿Qué es esto? ¿Quién me alborota?
¿Quién me grita y me vocea? 870
¿Quién mi bien o mal desea?
¿Quién mis contentos⁶⁸⁴ agota?

Paréceme que he hablado
entre sueños no sé a quién
que procuraba mi bien
y que se fue de enojado; 875

y paréceme que he visto,
reprehendiendo mis males,
las insignias y señales
y muerte y pasión de Cristo. 880

Señor, no mires mi culpa
ni mi atrevimiento loco,
mas de las culpas que toco
no es esta buena disculpa.

Aparece un DEMONIO en figura de CRISTO

DEMONIO Bárbara, ya estoy contento
de tu proceder galano, 885

⁶⁸⁴ *contentos*. En el manuscrito *contextos*. Recogemos la propuesta de Mercedes de los Reyes.

	<p>porque basta en un cristiano tener arrepentimiento.</p> <p>Tu arrepentimiento sobra para que alcances perdón, que en habiendo confesión fácil el perdón se cobra.</p> <p>Conoce que soy tu Dios, y adórame desde ahí.</p>	890
BÁRBARA	<p>Señor, ayúdame aquí, que no puedo hablar sin vos.</p>	895
DEMONIO	<p>Las rodillas por el suelo me adorá, que de este modo gozarás, Bárbara, todo cuanto se encierra en el suelo.</p>	900
<i>Sale VANAGLORIA y el JUICIO luchando</i>		
JUICIO	<p>¡Deja, Vanagloria loca, ese loco atrevimiento!</p>	
VANAGLORIA	<p>¡Presto verás si mi intento se cumple y tu bien se apoca!</p>	
BÁRBARA	<p>Yo voy, Señor.</p>	
JUICIO	<p>¡No le adores!</p>	905
VANAGLORIA	<p>¡Adórale!</p>	
BÁRBARA	<p>¿Qué haré, Señor? Sí, le adoraré.</p>	
JUICIO	<p>Busca imágenes mejores, mira que es demonio en forma de Cristo y quiere engañarte, y para del bien probarte aquesa cautela forma.</p>	910
VANAGLORIA	<p>Adórale.</p>	
BÁRBARA	<p>¿Si me engaña con esta forma este Dios y es demonio que entre nos hábito ajeno acompaña?</p>	915
JUICIO	<p>Pero, si es Dios, yo quiero. ¡No vayas que te despeña!</p>	
VANAGLORIA	<p>Camina, que así te enseñas el camino verdadero.</p>	920
DEMONIO	<p>Bárbara, muy poco amor tienes, tu pecho está frío, pues por ti salen del mío</p>	

	<p>Por mi mujer la demando, y si no lo concedéis, fácilmente entenderéis lo que agora estáis dudando.</p>	955
	<p>Y aunque me neguéis el sí y yo deje de pedilla, el intento de servilla no se ha de apartar de mí.</p>	960
PADRE	<p>Señor, aquese favor fuera para mí merced, y ansí de mí disponer en señal aqueste amor.</p>	
	<p>Quiérola dar cuenta de ello y con lo que ella hiciere y ordenare y quisiere pondremos a todo el sello.</p>	965
ERVAGIO	<p>Pues, señor, el alto cielo lo ordene y trace de modo que en vuestra hija está el todo, mi bien, descanso y consuelo.</p>	970

Entra MARCIANO, emperador, alborotado y medio desnudo

MARCIANO	<p>¿Qué fuego es ese que me abrasa el pecho? Dioses, ¿qué violencia usáis conmigo? Dejadme ya en tormento tan estrecho.</p>	975
	<p>¿Tenéisme por contrario y enemigo, que ansí queréis aniquilar mi vida porque aquestos cristianos no persigo?</p>	
	<p>No puedo que vaya la ley perdida arraigando de forma sus raíces, que bien presto será prevalecida.</p>	980
ERVAGIO	<p>Sacro señor, repórtate, ¿qué dices?</p>	
MARCIANO	<p>Que estando yo en mi cama reposando –¿por qué mi gusto, cielo, contradices?– en la cama me estaban abrasando el cuerpo por un lado y que en el otro de hielo un monte estaba encerrado;⁶⁸⁶ y soñé que arrastrado por un potro acababa mi vida, y tras aquesto,</p>	985

⁶⁸⁶ Rima anómala.

	soñé otro sueño más cruel que todos. ⁶⁸⁷	990
	Y que fue que estaba en mi palacio puesto un arrollo de sangre de cristianos –¡oh, dioses celestiales, qué es aquesto!–, y que queriendo yo lavar mis manos, en la caliente sangre fui arrojado,	995
	y en ella con los dioses soberanos procuraba salvar la vida a nado, y me ataban los pies. ¡Oh, qué congoja, que estaba entre la sangre encenagado!	
	Al fin, tragando de la sangre roja, procuraba de un ramo agarrarme y no podía alcanzar sola una hoja; en la sangre tornaba a revolcarme y, tornándome a subir un hilo hacía, que no bastaba el cuerpo a sustentarme.	1000
	Este tormento el cuerpo padecía, cuando la sangre se quedó cuajada y el cuello abajo en torno me ceñía.	1005
	Procuraba batir la sangre helada, procuraba sacar los brazos luego, pero mi fuerza aprovechaba nada.	1010
	Helado estaba, estaba ardiendo en fuego, estaba con la muerte ago[ni]zando y estaba sin remedio de sosiego.	
	Cuando del sueño desperté gritando, de la cama salté. ¿Qué es esto, dioses? ¿Qué va este triste sueño amenazando?	1015
	Si acaso donde estáis suben mis voces, ¿por qué no os amansáis? ¿Queréis que entienda que sois para mí solo tan feroces?	1020
ERVAGIO	No es bien, sacro señor, que así se ofenda tu persona de un sueño tan liviano. Dale a la pena de tu pecho rienda, no te dé pena aquese sueño vano, que en fin es sueño y no es bien que le des crédito entero.	1025
MARCIANO	¡Ay, amigos, que yo muero y mi contento también!	
ERVAGIO	Señor, si fue sueño y cierto, ¿por qué das crédito tal?	1030

⁶⁸⁷ Rima anómala.

	en quien tomó humano velo. Volved la rienda, mirad el engaño en que vivís, que ese Dios que perseguís es Dios de inmensa bondad.	1070
MARCIANO	¿Qué es esto? ¿Cómo consiento hablar tal en mi presencia? ¿Cómo con tal sentencia no hago en él escarmiento?	1075
	Vaya luego a la prisión hasta que confiese a voces que quiere adorar mis dioses.	
ORÍGENES	No tengo tal intención.	1080
MARCIANO	Cortalde al perro la lengua.	
ORÍGENES	No pienses.	
MARCIANO	¡Cierra esa boca! ¿Que así mis dioses apoca un cristiano con tal mengua?	
PADRE	Señor, desecha del pecho la pesadumbre, y sosiega pues de aquesta gente ciega puedes quedar satisfecho.	1085
ERVAGIO	Muera este, gran señor, que este es de todos caudillo.	1090
PADRE	Mejor será reducirlo a nuestra ley con amor.	
MARCIANO	No me aprovechan ternezas ni tratillos con halagos, ni me aprovechan regalos, ni usar rigor ni fiereza.	1095
	Pero vamos, que yo haré que todos queden sin vida y que la ley fementida dejen y la falsa fe.	1100

Vanse todos y sale santa BÁRBARA

BÁRBARA	Que gran contento recibo cuando de la Trinidad contemplo la eternidad cifrada en Dios alto y vivo. Tres personas en un ser y, aunque son tres, no me espanto	1105
---------	---	------

de que sea Espíritu Santo
y el padre e hijo con querer.

Y para tener memoria
del número de estas tres, 1110
hice otra ventana, pues
de tres espero la gloria.

Híncase de rodillas delante de las tres ventanas

En vuestro nombre contemplo
las tres personas que son
tres personas en unión 1115
y tres templos en un templo.

Mi padre viene, ¿qué haré?,
que disimular conviene.
Dios de cuya mano viene
todo el bien, tenme en tu fe. 1120

Entra su PADRE

PADRE ¿En qué se entiende? Decí,
Bárbara, ¿en qué os ocupáis?
¿Cómo sin verme os halláis?

BÁRBARA Muy bien me hallo sin ti.
PADRE Estaréis algo enfadada 1125
de veros sola y sin gente,
pero, Bárbara, es decente,
porque estáis así guardada.

BÁRBARA Sí, y aun tan guardada estoy
que nadie basta a robarme,
que solo podrá llevarme 1130
aquel a quien yo me doy.

PADRE Pues vos a nadie os daréis,
que de eso estoy satisfecho.
BÁRBARA Solo al que tengo en mi pecho, 1135
que es a quien vos conocéis.

PADRE Bárbara, ¿qué libertad
fue hacer otra ventana?
BÁRBARA Señor, es cosa muy llana,
que entra así más claridad. 1140

PADRE Porque claridad entrase
la hice, y este es mi intento.
Pues si esto te da contento

	mi mandato se traspase.	
BÁRBARA	Haz otra, si de otra gustas. Estas tres quiero, no más, que con otra borrarás el número de las justas.	1145
	No son más de tres aquellas en que pongo mi afición, y estas tres ventanas son un sol entre dos estrellas.	1150
	Ansina que mi interés estriba en lo que preguntas, que aunque son tres, están juntas...	1155
PADRE	¿Qué es esto de tres y tres?	
BÁRBARA	En una esencia las tres.	
PADRE	¿Qué lengua es esa que entablas?, que ni entiendo lo que hablas ni lo que es eso de tres.	1160
	¿Que es lo que dices? Aclara tus razones. Habla claro.	
BÁRBARA	Que aquestas son mi amparo y adonde el alma se ampara.	
PADRE	¿Que alma se ampara?	
BÁRBARA	Sí.	1165
PADRE	¿Aqueste ⁶⁸⁸ qué puede ser?	
BÁRBARA	No lo puedes tú entender, que es negocio para mí. Dime agora a lo que vienes y no disputemos más.	1170
PADRE	Embelesándome vas con las razones que tienes. Agora bien, yo quiero darte cuenta de todo mi intento, porque trato un casamiento si tú gustas de casarte.	1175
	Ervagio te ha demandado y te pide por mujer. Hasta ver tu parecer no está nada concertado.	1180
	Si pretendes gusto darme por mi yerno lo recibo.	
BÁRBARA	¿Pues está mi esposo vivo	

⁶⁸⁸ *Aqueste*. Así en el manuscrito, aunque sería más correcto *aquesto*.

	y otra vez quieres casarme?	
PADRE	¡Cómo! ¿Qué es eso? ¿Qué esposo?	1185
BÁRBARA	Mi primero esposo digo, que es vivo y su gusto sigo.	
PADRE	¿Qué [es] esto, cielo piadoso? ¿Tú has sido casada?	
BÁRBARA	Sí.	
PADRE	¿Con quién?	
BÁRBARA	Con mi esposo amado.	1190
PADRE	¿Quién demonio te ha casado?	
BÁRBARA	Quien murió en la cruz por mí.	
PADRE	¿Cómo, señora?	
BÁRBARA	Señor, que no puedo desposarme, porque vendrá a castigarme mi esposo con gran rigor.	1195
PADRE	Demonio, ¿estás en tu ser? ¡Hija, vuelve sobre ti! ¿Quién es ese esposo? ¡Di! ¿Quién? ¡Cristo!	
BÁRBARA		
PADRE	¡Triste mujer!	1200
	En estas manos, traidora, has de extinguir ⁶⁸⁹ la vida.	
BÁRBARA	Señor, líbradme.	
PADRE	¡Afligida! no tienes de vida una hora!	

Echa mano a una espada y va tras ella y torna a salir por otra puerta

BÁRBARA	¡Oh, que espectáculo fuerte!	1205
	¡Dios mío, dame tu ayuda!	
PADRE	Aunque en tu defensa acuda tu Dios, te daré la muerte.	

Llévala asida y sale el EMPERADOR con gente

MARCIANO	Varones, porque entendáis en mí tan justo recelo, y que procuro en el suelo servir los dioses que amáis, hoy quiero hacer justicia	1210
----------	--	------

⁶⁸⁹ *extinguir*. En el manuscrito *entintar*. Enmendamos por conjetura.

	de estos que presos están, pues muriendo pagarán su cometida malicia.	1215
ANGELINO	Sacadme a Valencio aquí. Señor, ya viene el cristiano.	
<i>Sale VALENCIO</i>		
	Hoy, Valencio, está en tu mano el poder mandarme a mí, que si el intento que mora en ti pones en olvido, serás de mí tan querido cuanto aborrecido agora.	1220
VALENCIO	¿Qué me respondes? ¿Qué ordenas? Señor, que te estás cansando, que he de morir confesando la ley porque me condenas.	1225
MARCIANO	Atrevimiento es notable. Dime, pérfido enemigo, ¿no tiembles de mi castigo? ¿No respondes, miserable?	1230
VALENCIO	Digo, señor, que es en balde el trabajo que sustentas.	
MARCIANO	Yo haré que te arrepientas bien presto. Amigos, llevadle, y pues no aprovecha[n nad]a ⁶⁹⁰ mis razones a volvello, llevaldo adonde del cuello la cabeza sea cortada.	1235 1240
VALENCIO	Yo voy contento y gozoso a padecer esta muerte, que sé que en ella mi suerte me ha de hacer más dichoso.	
[MARCIANO] ⁶⁹¹	Caminad, llevadlo luego, y en habiéndole cortado la cabeza al desdichado, echalde su cuerpo al fuego. Esta gente descreída no ha de conocer su error	1245 1250

⁶⁹⁰ *aprovecha[n nad]a*. Una mancha de tinta no permite leer el texto. Seguimos la enmienda que propone Mercedes de los Reyes.

⁶⁹¹ El copista olvida adscribir este parlamento, que debe pronunciarlo Marciano.

	y ha de llevarte al infierno cuando del vivir te alejes.	
	¿Por qué quieres adorar unas piedras sin valor que, aunque las pidas favor, no te pueden ayudar?	1290
MARCIANO	Oh, traidora sin sentido, ¿cómo osaste decir tal? Dime, ¿qué furia infernal se ha en tu pecho revestido?	1295
	¿No conoces la potencia de los dioses que adoramos? ¿Y no conoces que hallamos en ellos mucha clemencia?	1300
BÁRBARA	Yo conozco que son palos labrados en nombres suyos, que son esos dioses tuyos imágenes de hombres malos.	
	Sé que son hechos de piedra por otra mano traidora, y sé que el que los adora jamás de virtudes medra.	1305
MARCIANO	Oh, dioses, ¿cómo sufrís que dioses de piedra os llame? ¿Cómo esta hembra infame al infierno no la hundís?	1310
BÁRBARA	No tienen ellos poder para en el infierno echarme, ni para de él libertarme, aunque lo quieran hacer.	1315
	Más poder tienes tú en mí que tus dioses, esto es llano, que ellos tiemblan de un cristiano y todos tiemblan de ti,	1320
	porque eres sanguinolento, lobo de carne cristiana, hambriento de carne humana, de humana sangre sediento.	
	Rompe, tirano, mis venas y ceba en ellas tu pecho y hasta quedar satisfecho dale tormentos y pena[s].	1325
	¿Qué te suspendes? ¿Qué haces?	

	Derrama mi sangre y de ella riega el suelo, pues con ella a tus dioses satisfaces.	1330
MARCIANO	¡Ah, cristianos fementidos, cristianos bajos, infames! Yo haré que a mis dioses ames con todos cinco sentidos.	1335
	Llevalda y con vergas duras la azoten, porque allí vea el dolor que la acarrea su desvergüenza y locuras.	1340
	Los azotes sean de suerte que de ellos quede herida y en ellos deje la vida y en ellos halle la muerte.	
BÁRBARA	Busca nuevas invenciones de atormentarme, infernal, que presa me hallo tal que no siento tus pasiones.	1345
MARCIANO	Yo os haré, infames cristianos, y a ti, cristiana también, que echéis [de] menos el bien de los dioses soberanos.	1350
	Yo os haré que renovéis el pecho de justo celo, y a estas manos y el suelo con vuestra sangre reguéis.	1355

JORNADA TERCERA

Sale santa BÁRBARA estando en la prisión

BÁRBARA	Dios que de nada me hiciste y de polvo me fundaste y luego el polvo adornaste del alma que le infundiste,	1360
	en la prisión en que estoy mil gracias, Señor, te aplico, y a ti el alma sacrífico y a ti solo te la doy.	
	En esta estrecha prisión este tirano pretende	1365

matar el fuego que enciende
tu amor en mi corazón,
corazón atormentado,
haz buena cuenta conmigo, 1370
pues es oficio de amigo
desculpar al que es culpado.

Haz cuenta que está llamando
de un cabo la muerte cruda
y que del otro me ayuda 1375
el galardón animado.

Sale el GALARDÓN y el MARTIRIO a su lado sin que los eche de ver la santa

MARTIRIO Haz, pues, agora tu cuenta.
Mira de la muerte el trago.
GALARDÓN Mira de la gloria el pago
que la gloria te acrescenta. 1380

Si mueres la gloria alcanzas.
MARTIRIO Pon, Bárbara, en la memoria
que causa triste historia,
la muerte a que te abalanzas.
¡Mira que terrible trance! 1385

BÁRBARA ¡Oh, que trance es el morir!
GALARDÓN Ten ánimo, que has de ir
dándole a la gloria alcance.
¿De qué temes?

BÁRBARA ¿De qué temo?
GALARDÓN ¿No mueres por Dios?
BÁRBARA ¿No muero 1390
por Dios? Pues la muerte quiero
por Dios tan justo y supremo.

MARTIRIO ¿Quién no tiembla de morir?
BÁRBARA Mas, ¡ay!, que el morir se siente
y el corazón más valiente 1395
hace temblar y rendir.

GALARDÓN No temas ese martirio,
que si el cuerpo en él padece,
el alma inmortal florece
como entre espinas el lirio. 1400

BÁRBARA ¿Hay más que desear
que al mismo Dios satisfaga
la pena y me dé por paga
la gloria que ha de gozar?

MARTIRIO	¿La muerte no te amedrenta con que agonizar te ves? Vuelve la rienda y no des de tu honor tan mala cuenta.	1405
BÁRBARA	Esta muerte que me cerca no es mucho que así me quemé, que al fin la muerte se teme cuando a la vida se acerca.	1410
GALARDÓN	Mira el galardón que esperas, si mueres cual es razón, que para tu galardón quiere Dios que ansí mueras.	1415
MARTIRIO	Finge al menos con Marciano que quieres mudar propósito, si no quieres ser depósito de un trance tan inhumano; finge que a tu Dios olvidas, que siendo fingido pecho, bien puedes, aunque del pecho jamás su nombre despidas.	1420
BÁRBARA	¿Si será bueno fingir que adoro sus dioses vanos?	1425
GALARDÓN	Dejad intentos insanos que os ayudan a abatir. ¿Pensáis vos fingir con Dios? No hay fingir nada con él. Mira que entre vos y él no hay cosa encubierta en vos.	1430
BÁRBARA	Más, ¿fingir que me aprovecha?, que aunque fingido, es de suerte que del temor de la muerte me ha de pedir cuenta estrecha.	1435
GALARDÓN	No temas a ningún daño.	
BÁRBARA	Ningún daño hay que temer.	
MARTIRIO	En la muerte te has de ver.	
BÁRBARA	¡Ay, qué paso tan extraño!	1440
GALARDÓN	Sal de esa tormenta esquiva, pues el galardón se espera.	
BÁRBARA	Yo quiero que el cuerpo muera porque el alma siempre viva. Y fuera, vanos antojos, temor, apartaos de ahí, que os andáis siempre tras mí	1445

para hacerme dar de ojos.
 Ahora quiero mirar
 cómo abreviar mi partida. 1450
 Bien es conservar la vida.
 Mejor es muerte aguardar.

MARTIRIO
GALARDÓN

Vanse y salen MARCIANO, emperador, y el PADRE

PADRE Al fin, ¿que no hay ningún remedio
 para que Bárbara viva?
 MARCIANO Tanto en su locura estriba 1455
 que ya no lleva remedio.

Mil veces la estoy rogando
 que deje su vano error,
 y me responde: «Señor,
 en vano te estás cansando.» 1460

PADRE Señor, si no se volviere,
 con triste, afrentosa inopia
 pase por la pena propia
 que su culpa mereciere.

No quiero que la reserves 1465
 del castigo y de la pena,
 ni que en daño de la ajena
 su infame vida conserves.

Entra ANGELINO

ANGELINO Gran señor, remedia presto
 una insolencia tan brava 1470
 que tu potencia se acaba.
 ¿O tú quieres ver aquesto?

MARCIANO Angelino, acaba, dime,
 ¿por qué vienes de esa suerte?
 No quieras que el detenerte 1475
 más me atormente y lastime.

ANGELINO Señor, que Orígenes anda
 por la cárcel predicando
 y Bárbara va tomando
 también la misma demanda; 1480
 y tiene ya mucha gente
 ya convertida, señor,
 porque les muestra el traidor
 una imagen refulgente.

	Dice que de su Dios es, y tantos extremos muestra que a todos a los más muestra, a seguir tras su interés.	1485
MARCIANO	¿Qué es aquesto? ¡Oh, dioses altos! ¿Cómo al mundo no asoláis? ¿Por qué a esta gente mostráis que estáis de potencia faltos? Traeldos luego ante mí, que quiero que en tal juicio hagan luego sacrificio a los dioses, pues así ellos quedarán vengados, y yo sin dolor, el pecho de su muerte satisfecho, y estos de su mal pagados.	1490 1495
ANGELINO MARCIANO	Señor, aquí vienen juntos. Bien es que juntos estén, pues juntos habrán también de estar los cuerpos difuntos.	1500

*Entra ORÍGENES y santa BÁRBARA presos y se[n]dos⁶⁹³ cristianos con
cruces en las manos*

BÁRBARA ORÍGENES MARCIANO	¿Qué nos quieres? Di, tirano. ¿Qué quieres, furia infernal? Hacer un castigo tal que tiemble el género humano. ¿Pensáis adorar mis dioses? Decid, gente cruel.	1505 1510
BÁRBARA MARCIANO ORÍGENES	No, sino adorar aquel que por tu mal no conoces. Y vos, ¿pensáis adorallos? Antes pienso, si los veo, para cumplir mi deseo en vivo fuego abrasallos.	1515
MARCIANO ORÍGENES	No hay qué aguardar, que es en balde predicarles. ¡Hola!, luego dentro de un horno de fuego aqueste cristiano echalde. Ya mi bien siento llegar,	1520

⁶⁹³ En la edición que prepara Reyes Peña *dos cristianos*.

ya voy a coger la palma,
que en arrancándose el alma
vida eterna he de gozar.

MARCIANO No le escuchéis más razones. 1525
Caminá, no os detengáis,
que mientras más os tardáis
más me dobláis las pasiones.

Llevan a ORÍGENES

MARCIANO Bárbara, para con vos
no quiero usar rigor tanto, 1530
que en mí el rigor dará tanto
que vos confesáis tal Dios,⁶⁹⁴
que en efeto, si os volvéis
y dejáis la torpe impresa,
toda mi justicia cesa 1535
y vuestro bien ganaréis.

¿Qué me respondéis? Decí.
BÁRBARA Que te cansas en cansarme,
que acabes ya de matarme,
vengando tu furia en mí. 1540

MARCIANO Pues no aprovecha mover[te]
ya, Bárbara, tu provecho,
sino que quieres de hecho
pasar afrentosa muerte,
colgada de los cabellos 1545
quede al aire suspendida
para que pierda la vida
asida y colgada de ellos.

La crespá dorada y roja⁶⁹⁵
que al sol de su lumbre priva
sacad con la carne viva
que así con dolor afloja.⁶⁹⁶ 1550

Suba el aire el rubio pelo
por las nubes revolando
y ella esté, sin él, gustando
pena, dolor, ansia y duelo. 1555

⁶⁹⁴ La lectura es clara en el manuscrito, sin embargo, el sentido de estos versos no queda demasiado claro.

⁶⁹⁵ Se sobreentiende que se refiere a la cabellera, pues *crespá de luz* significa conjunto de rayos de luz (DRAE). La cabellera priva al sol de su luz.

⁶⁹⁶ *que así con dolor afloja*. Verso de difícil lectura. Parece leerse *que así muy dolor la aflija*. Enmendamos para mejorar el sentido.

Luego en mi presencia quiero
que lo hagáis. ¡Acabá ya!

PADRE Bárbara, mira que está
tu padre aquí.

BÁRBARA Ya yo muero, 1560
y muero contenta en ver
mi muerte dulce y suave.

ANGELINO No hay corazón que no acabe
viendo que esto es su placer.

PADRE Hija mía, que me matas 1565
con el tormento que esperas,
pues puedes vivir, no mueras,
porque a tu padre maltratas.

Aquí la levantan de los cabellos en una garrucha⁶⁹⁷

BÁRBARA Ministros de este traidor,
¿por qué mi bien dilatáis, 1570
pues tan presto desmayáis?
¿Tan presto os falta el rigor?
Dad más vueltas, apretad.
Levantadme más del suelo,
que en lugar de darme duelo 1575
me dais gloria y libertad.

Presto os cansáis. Di, tirano,
¿por qué no mandas que vengan
otros que más fuerza tengan
de pecho rebusto insano? 1580

MARCIANO ¡Dioses!

BÁRBARA ¿De qué te afliges?
¿Por qué tristes voces suenas?
¿Por qué para darme penas
otros verdugos no eliges?

MARCIANO ¡Bajalda! ¿Qué es esto, dioses? 1585
¿Que el dolor no la fatiga?
Pues yo te haré, enemiga,
que nombrar tu Dios no oses.

¿Qué es esto, mujer, qué es esto?
¿Piensas que te has de librar? 1590
Pues yo te haré gustar
el trago postrero presto.

⁶⁹⁷ *garrucha*. Polea (DRAE).

PADRE	Hija, ¿quieres ablandarme?	
BÁRBARA	No pienso jamás moverme.	
PADRE	Pues yo pienso de hacerme verdugo para matarte.	1595
	Y pues aprovecha nada que tu padre te lo pida, yo te haré quitar la vida que ya tienes abreviada.	1600
MARCIANO	Hola, llevalda al momento, y para que sea testigo el pueblo de su castigo con loco furor violento, en carnes la desnudad	1605
	porque más su daño sienta, y llevalda por afrenta por medio de la ciudad.	
	Podrá ser que de esta suerte, yendo afrentada y desnuda, lo que la muerte no muda lo mude lo que no es muerte.	1610
PADRE	Hija, aquesa afrenta mira. No pases afrenta tal que no habrá tormento igual para el que tu gloria aspira.	1615
BÁRBARA	El que de pecados muerta me libró dándome vida, y el que en la gloria perdida me hizo camino y puerta, me cubra en tal ocasión con su prolongada mano, de modo que este tirano halle en vano su intención.	1620
MARCIANO	Vaya la traidora. Pierda vida y honra como digo. Podrá ser que este castigo la vuelva discreta y cuerda.	1625

*Vanse y entra y bajan dos ÁNGELES, uno con una tunicela blanca y otro
con un palio*

ÁNGEL 1º	Mortales, hoy desde el cielo mira Cristo por su esposa, pues la inominia afrentosa	1630
----------	--	------

	la aparta y cubre de un velo.	
	Con este blanco vestido quiere Cristo que se cubra, porque el pueblo no descubra lo que a Dios solo ha ofrecido.	1635
	Hoy quiere ⁶⁹⁸ darle favor en las penas que tuviere, y quiere que si muere, muestre en la muerte su amor.	1640
ÁNGEL 2º	Hoy quiere el que el cielo rige y el que las estrellas manda que Bárbara en tal demanda no se aflija cual se aflige.	
	Aqueste palio le envía para que cubierta quede, porque así cubierta puede pasar la afrentosa vía.	1645
	Quiere que de la prisión donde pretende sacarla para triste afrenta darla, salga en vano su intención sin que pueda verla alguno en el camino indecente, porque Cristo no consiente que la escarnezca ninguno.	1650 1655
ÁNGEL 1º	Vamos, porque el pueblo intenta con toda furia ofendella.	
ÁNGEL L	Vamos ya, Bárbara bella, no temas la triste afrenta.	1660
<i>Vanse y sale MARCIANO, emperador</i>		
MARCIANO	Muy contento salgo a ver cómo la triste sentencia con tal rigor y violencia se cumpla en esta mujer.	
	Por este propio lugar ha de pasar, aquí aguardo, que lo que se tardan tardo yo también de descansar.	1665
	Hola, Ervagio, ¿no sacáis	

⁶⁹⁸ quiere. En el manuscrito quiero. Corregimos.

de la prisión esa triste 1670
en quien mi daño consiste
y en quien mi gloria cifráis?

Entra ERVAGIO

ERVAGIO Ya viene por esta calle
de gente bien perseguida.
MARCIANO ¡Oh, pertinancia no oída 1675
sin que igualdad se halle!

*Sale santa BÁRBARA de blanco debajo de un palio que lo traen⁶⁹⁹ cuatro ÁNGELES, y el
PADRE y otra gente que pudiere*

MARCIANO ¿No viene?
ERVAGIO Ya vienen aquí.
MARCIANO ¿Que es de ella?
ERVAGIO Aquí la traemos.
MARCIANO ¿Adónde está?
ERVAGIO No la vemos.⁷⁰⁰
¡Oh, miserable de mí! 1680
MARCIANO ¡Traidores, mostradla ya!
ERVAGIO Aquí viene cual conviene.
MARCIANO ¿Desnuda?
ERVAGIO Desnuda viene.
MARCIANO Pues, traidores, ¿dónde está?
¿No la desnudaste?
ERVAGIO Sí. 1685
MARCIANO Pues, ¿adónde la dejáis?
Demonio, ¿por qué no habláis?
ERVAGIO Porque agora estaba aquí.
¿Quién de aquí nos la ha apartado?
MARCIANO ¿No la veis?
ERVAGIO No la veo. 1690
MARCIANO Todo mi gusto y deseo
queda por tierra postrado.
Traidores, ¿qué es lo que hacéis
que no volvéis a buscalla?
¿Queréis que en fiera batalla 1695

⁶⁹⁹ *que lo traen*. En el Manuscrito *que la tren*. Enmendamos.

⁷⁰⁰ Este verso y el que sigue son adscritos a Marciano por Mercedes de los Reyes, pero parece un error, porque en el manuscrito la adscripción de este verso truncado está clara. Por otro lado en el manuscrito se lee la segunda parte del verso así: *ya no la vemos*. Enmendamos para restituir el octosílabo.

os dé el fin que merecéis?
 BÁRBARA Ciegos sin luz, ¿qué hacéis?,
 que aquí voy entre vosotros,
 si no que defienden otros
 lo que vosotros queréis. 1700

MARCIANO ¡Ay, confusión! ¡Ay, engaño!
 Que aqueste ventaja haga,
 pues yo te daré la paga
 que ha merecido tu daño.
 ¿Dónde estás?

BÁRBARA Aquí me tienes. 1705

MARCIANO ¡Pues déjate ver!

BÁRBARA Ya voy.

Sale debajo del palio

Dios mío, gracias te doy
 por tan soberanos bienes.
 Almas rebeldes, ¿por qué
 vivís con tal servidumbre, 1710
 apartados de la lumbre
 que yo llorando hallé?
 ¿Por qué dejáis el camino
 que os da descanso y consuelo?
 ¿Por qué os apartáis del cielo 1715
 de los justos premios dino?
 ¡Volved, míseros, volved
 al camino que os enseño,
 que mi palabra os empeño,
 que es lo justo. Y entended 1720
 que si en ese error vivís,
 con fuego han de atormentaros,
 y de él podéis libertaros
 si vuestra culpa advertís.

MARCIANO No pienses con tus razones 1725
 de la muerte liberarte,
 que estoy ya tal que a librarte
 no han de bastar tus sermones.
 ¿No sabes que en estas manos
 has de morir?

BÁRBARA Ya lo sé. 1730

MARCIANO Pues, dime, ingrata, ¿por qué
 a los dioses soberanos

	todos los montes mudar,	1770
	y agotar el hondo mar	
	y hacer que no queme el fuego.	
	que mudar el pecho mío	
	de lo que ya ha comenzado.	
PADRE	¡Oh, corazón endiablado	1775
	de entendimiento vacío!	
	Pues no hay remedio que cuadre	
	para aquesta endurecida	
	en el quitarle la vida	
	yo he de ser verdugo y padre.	1780

Agora van diciendo los ÁNGELES

[ÁNGEL]1°	No temas aqueste trago.	
[ÁNGEL]2°	No temas la muerte airada.	
[ÁNGEL]3°	Ya vas de luz coronada.	
[ÁNGEL]4°	Ya te espera dulce pago.	
[ÁNGEL]1°	Ya gozas corona y palma.	1785
[ÁNGEL]2°	Ya con él bien vas asida.	
[ÁNGEL]3°	Ya mueres y ganas vida.	
[ÁNGEL]4°	Ya hacen fiesta a tu alma.	
[ÁNGEL]1°	Ya el cielo te guarda, amiga.	
[ÁNGEL]2°	Ya tus pecados se lavan.	1790
[ÁNGEL]3°	Ya tus tormentos se acaban.	
[ÁNGEL]4°	Ya se acaba tu fatiga.	
[ÁNGEL]1°	Ya tu corona está cierta.	
[ÁNGEL]2°	Ya tu fama se eterniza.	
[ÁNGEL]3°	Ya tu bien se solemniza.	1795
[ÁNGEL]4°	Ya el cielo te abre la puerta.	
[ÁNGEL]1°	No desmayes, tente fuerte.	
[ÁNGEL]2°	No te atemorice el miedo.	
[ÁNGEL]3°	No aflijas el rostro ledo. ⁷⁰³	
[ÁNGEL]4°	No te desmaye la muerte.	1800
BÁRBARA	Vamos que ya llegó el tiempo	
	de mi dichoso interés.	
	Vamos al martirio, pues.	
	Hallo en él más pasatiempo.	
PADRE	Hoy tengo de ver en vos	1805
	lo que vuestro Dios podrá.	
	Veamos si os libraré	

⁷⁰³ *ledo. Alegre (Aut).*

de la muerte vuestro Dios.
 BÁRBARA No os canséis, vamos de aquí.
 PADRE ¿Que aún no aprovecha? En efeto, 1810
 vamos, pues que yo prometo
 que me he de vengar de ti.

Vanse y sale ANGELINO

ANGELINO ¡Oh, duro tormento largo,
 causa de mi pena fiera!
 ¡Y que Angelino no muera 1815
 con un dolor tan amargo!
 ¡Ah, Bárbara, bien podrías
 excusar mi pena insana!,
 solo con no ser cristiana
 a vida me reducías. 1820
 Mas has estado tan ciega,
 regida por tus antojos,
 que por tu causa mis ojos,
 la seca tierra se riega.
 No he podido liberarte, 1825
 aunque mi poder he hecho,
 que está riguroso el pecho
 que procura muerte darte.
 Yo voy a ver en qué estriba
 tu desventurada suerte, 1830
 que no está en más de tu muerte
 que el triste Angelino viva.

Vase y aparece santa BÁRBARA en el monte con su PADRE

PADRE Ya estás adonde deseas.
 ¿Quieres morir?
 BÁRBARA Morir quiero
 por solo un Dios verdadero. 1835
 PADRE Yo haré que tu engaño veas.
 Apercibe la garganta.
 BÁRBARA Ya la apercibo. No tardes,
 no te espantes ni acobardes,
 que a mí el temor no me espanta. 1840

Híncase de rodilla

	<p>Dios sagrado, Dios inmenso, Dios de bondad infinita, el temor aparta y quita que tiene el pecho suspenso, y dame ánimo fuerte para que por ti padezca, y en tu servicio me ofrezca al tránsito de la muerte.</p>	1845
	<p>Y ruego a tu Majestad que al que en mi nombre invocare, defienda si me llamare de cualquier adversidad.</p>	1850
	<p>Defiende tú, Señor, de los peligros más llenos de relámpagos y truenos y del rayo y su furor.</p>	1855
	<p>Esto te suplico y pido, Señor, en esta oración.</p>	
<i>Aparece CRISTO en alto</i>		
CRISTO	<p>Bárbara, tu petición hasta mi pecho ha subido.</p>	1860
	<p>Yo te aceto lo que pides, que serán libres por ti, pues tú por amor de mí de la vida te despides.</p>	
	<p>El que llamare tu nombre de esos peligros saldrá, pues el rayo no tendrá poder para que asombre.</p>	1865
	<p>Ven, que te aguarda la palma que merece tu persona. Ya te aguarda la corona que ha de coronar tu alma.</p>	1870
BÁRBARA	<p>Ven, amiga, que ya estoy aguardándote en mis brazos. Señor, tus dulces abrazos me llevan tras ti. Ya voy,</p>	1875
	<p>ya voy, Señor, ya me parto, ya camino y ya me alejo, ya el cuerpo en la tierra dejo, ya el alma del cuerpo aparto.</p>	1880

	<p>Aguárdame, Señor mío, y no me apartes de ti, que si te apartas de mí, pierdo el camino y el brío.</p>	
	<p>Buen Jesús, mostradme fuerte, que temo morir, mi Dios, que también temiste vos con la humanidad la muerte.</p>	1885
	<p>Yo voy a coger la palma. Padre, acaba de cortar.</p>	1890
PADRE	Ya es por demás aguardar.	
BÁRBARA	Señor, recíbeme el alma.	

*Aquí la degüella el PADRE y, si quisieren pueden subir el alma
coronada de flores*

PADRE	<p>Ya se acabó, ya está hecho, ya ha pagado su pecado, y en verme yo vengado, quedo al doble satisfecho.</p>	1895
	<p>Bajemos a la ciudad para publicar el caso.</p>	

Cuando baja el PADRE suena un trueno y, como que le cae un trueno, cae

PADRE	<p>¡Ay, que me abraso, dioses de inmensa bondad!</p>	1900
	<p>¡Socorredme, gente amiga, que me abraso vivo aquí! ¿No hay quien se duela de mí? ¿A nadie mi amor obliga?</p>	
	<p>Ya el alma su cuerpo deja. ¡Dioses ingratos, yo muero!</p>	1905

Salen dos CRISTIANOS

CRISTIANO 1º	<p>¿Quién con dolor lastimero agonizando se queja?</p>	
CRISTIANO 2º	<p>¡Ah, tirano, al fin ya mueres! Y por vivir sin gobierno estarás ya en el infierno, si por dicha muerto eres.</p>	1910
	Ya tu pecado pagaste,	

fiero lobo encarnizado, pues por vivir engañado muerte tan fiera pagaste.	1915
Este cuerpo miserable a las bestias arrojemos, y el de Bárbara llevemos en reverencia notable.	1920
Tú, sediento carnicero, entre aquesta peña queda para que comerte pueda presto algún animal fiero.	
Vos, Bárbara, que en el cielo gozáis del celeste asiento, por galardón del tormento que sufristes en el suelo.	1925
Vamos, que a santidad tanta no hay sepultura en la tierra, pues tal gloria en vos se encierra, Bárbara dichosa y santa.	1930
Para que quede memoria que padeciste por Dios para daros tierra a vos damos fin a nuestra historia.	1935

FINIS

COMEDIA DE LA CONVERSIÓN DE LA MAGDALENA

FIGURAS SIGUIENTES

MAGDALENA ⁷⁰⁴	AMOR
DULATRICE, su criada	PENITENCIA
MARTA, hermana de la Magdalena	DEMONIO
SUPERBO, galán	MUNDO
CURIOSO, galán	CARNE
UN ERMITAÑO	REY DE MARSELLA
CRISTO	LÁZARO, hermano de la Magdalena
JUDAS	OTRO DEMONIO

⁷⁰⁴ *Magdalena*. En el manuscrito alterna Magdalena con Madalena. Homogeneizamos en favor de la primera forma.

TEMOR
[HUMILDE]

CINCO ÁNGELES
[SIMEÓN]

PRIMERA JORNADA

Sale María MAGDALENA y DULATRICE, su criada

MAGDALENA	Dulatrice, compañera harto más que no criada, entiendo que ya es llegada la hora de salir fuera	1
	y, pues que voy a ser vista, bien será tomar consejo con mi amigo y claro espejo dándome en él otra vista.	5
DULATRICE	Bien dice, que buen amigo el espejo suele ser, pero no has menester pues voy, señora, contigo.	10
MAGDALENA	Con todo eso le quiero.	
DULATRICE	¿Cuál de ellos?	
MAGDALENA	El que es mayor.	
DULATRICE	Más perfeto es el menor.	15
MAGDALENA	¿El de cristal?	
DULATRICE	No, el de acero.	
MAGDALENA	Trae el que te pareciere y con él, aunque enfadoso, el billete ⁷⁰⁵ de Curioso que quiero ver lo que quiere.	20
DULATRICE	También te escribió Lascivo y Superbo.	
MAGDALENA	Disparates de Superbo no me trates que es desabrido y altivo; Curioso es más comedido.	25
DULATRICE	¿Y Lascivo?	
MAGDALENA	Es algo tierno.	
DULATRICE	¿Y Superbo?	

⁷⁰⁵ *billete*. Papel pequeño con el que recíprocamente se comunica la gente en cosas de poca consistencia (*Aut*).

MAGDALENA Es un infierno,
como dije, desabrido.

DULATRICE En tratarle con desdén
que le quieres es señal. 30

MAGDALENA Nunca supe tratar mal
a quien me quisiese bien.
El espejo, porque es tarde,
tráeme también, y los guantes.

Vase DULATRICE y queda MAGDALENA

Hoy quiero de mis amantes 35
hacer un curioso alarde:
dos son Superbo y Curioso
y con La[s]civo son tres,
Vaniloquio y Pigro, seis,
cinco; son seis con Curioso; 40
son con mi Gulava raro
siete amantes principales
sin los otros manuales⁷⁰⁶
en quien yo poco reparo.
A todos franca me ofrezco 45
y más que me dan les doy,
y aquel que desdeño hoy
mañana le favorezco.

Sale DULATRICE con el espejo y los guantes y el billete y un ramillete

DULATRICE Guantes, espejo y billete
te traigo.

MAGDALENA Leerle quiero. 50

DULATRICE Aderézate primero.

MAGDALENA ¿Quién envió el ramillete?

DULATRICE Prigo.

MAGDALENA De eso me espanto.
Muestra el billete.

DULATRICE No haré;
yo, señora, le leeré, 55
y tú tócate entretanto.

Lee el billete DULATRICE

⁷⁰⁶ *Manuales*. Debe referirse a lo que es fácil de llevar entre las manos (*Aut*).

MAGDALENA	¿Cómo empieza?	
DULATRICE	«Mi esperanza y mi gloria» pone arriba.	
MAGDALENA	En buena esperanza estriba; y adelante.	
DULATRICE	«La tardanza de vuestra resolución en mi daño y mi provecho me tiene cenizas hecho este triste corazón».	60
MAGDALENA	Apasionado se muestra. Prosigue más.	65
DULATRICE	«Y ansí os ruego que mostréis si es hielo o fuego la extraña condición vuestra, no me tengáis más suspenso.»	
MAGDALENA	Disuluto es el galán.	70
DULATRICE	«Para gloria o para afán, senténciame.»	
MAGDALENA	En eso pienso.	
DULATRICE	«Quedo aguardando respuesta tal como de vos se espera.»	
MAGDALENA	¿Tú qué dices?	
DULATRICE	Que no muera, pues sanalle poco cuesta.	75
MAGDALENA	Poco, por cierto; yo quiero por tu gusto dalle gusto.	
DULATRICE	Bien sé yo que de lo justo nunca tienes el sendero, y esa condición real sin otras muestras, declara ser tu estirpe ilustre y rara, valerosa y principal.	80
	Ser señora de Magdalo y ser Lázaro tu hermano nos muestras claro y llano ser tu tronco bueno o malo; y puesto que no vinieras de estirpe tan generosa, por ser en tal grado hermosa por cierto, estimada fueras.	85
MAGDALENA	¿Pues en verdad que soy fea?	90

	este cabello enrizado te dice al gesto mejor.	135
	Alza bueno, por mi fe, bueno está el lunar postizo. ¿Con qué, sepamos, se hizo? ¿Vese bien?	
MAGDALENA		
DULATRICE	Muy bien.	140
MAGDALENA	Deja todo eso y camina, tráeme una sarta de perlas, porque estas no puedo verlas que ya me tienen mohína.	
DULATRICE	¿Los corales llevarás y la ropa que hiciste ayer?	145
MAGDALENA	Pues la trujiste, di ¿por qué no me la das?	
DULATRICE	Mucho tardaré en traella, ya voy.	
MAGDALENA	Acaba que es hora.	150

Vase DULATRICE

No hay en el mundo señora
que tenga otra tal doncella.
¡Qué diligencia notable,
qué palabras tan sabrosas,
qué agudezas tan curiosas,
qué sin melindre y qué afable!

155

Sale DULATRICE con la ropa

DULATRICE	Superbo y Curioso vienen. Muestra, pues. Vienen a esta tierra. Mas acaba ya. Entren. ¿En qué se detienen?	160
-----------	--	-----

Entran SUPERBO y CURIOSO

DULATRICE	Veslos aquí.
MAGDALENA	Caballeros, era hora de venir.
CURIOSO	En deseáros servir no seremos los postreros.

MAGDALENA	Responded por vos, Curioso,	165
	que Superbo lengua tiene.	
SUPERBO	Sí, pero no cual conviene	
	para hablar con reposo.	
[CURIOSO]	También yo soy arrogante,	
	que lo he aprendido de vos.	170
[DULATRICE]	(Pues bien se querrán los dos	
	si uno a otro es semejante)	(<i>Aparte</i>)
[MAGDALENA]	¿Puedes por esto en tu mal,	
	Superbo, esperar ganancia?	
[SUPERBO]	Fuera así si la arrogancia	175
	sufriera tener igual.	
[MAGDALENA]	Hace cabeza de bando	
	el amador arrogante,	
	que no es verdadero amante	
	el que quiere entrar mandando.	180
SUPERBO	Ese es un notorio engaño	
	que yo a tu gusto me ajusto.	
	Tú me mandas a tu gusto,	
	y yo obedezco a mi daño.	
MAGDALENA	Más apacible es Curioso.	185
SUPERBO	¿Pues qué le falta a Lascivo?	
MAGDALENA	Lo que a ti, que es ser altivo.	
SUPERBO	Mejor dijeras celoso,	
	que tengo de qué celarte	
	más de lo que yo pensaba.	190
MAGDALENA	Eso solo me faltaba,	
	a ti solo contentarte.	
SUPERBO	Que todos son mis criados	
	cuantos te sirven y quieren.	
MAGDALENA	Los que mejor me sirvieren,	195
	han de ser mejor privados.	
CURIOSO	Luego yo buen premio espero,	
	pues que mi servicio es bueno.	
MAGDALENA	No estés de esperanza ajeno	
	porque en verdad que te quiero,	200
	que tu presencia pulida	
	tu talle y curiosidad	
	tiéneme a tu voluntad	
	la mía en todo rendida.	
DULATRICE	De entregar el corazón	205
	¿quién habrá que se resista?	
	Pues si matas con la vista	

	jamás con la condición.	
	¿Marta, tu hermana, es aquesta?	
MAGDALENA	Vendrame a reprehender, que jamás echa de ver que me cansa y me molesta.	210
	<i>Entra MARTA</i>	
MARTA	Hermana mía, ¿a dó bueno?	
MAGDALENA	A holgarme en un jardín.	
MARTA	¿Siempre ha de ser vuestro fin de la virtud tan ajeno?	215
MAGDALENA	¿Qué ya hay reprehensiones que en mi daño se fabriquen?	
MARTA	No, como no multipliquen tanto vuestras sinrazones.	220
MAGDALENA	¡El corazón me traspasa veros siempre tan maestra! Mas pues no voy a la vuestra, dejadme estar en mi casa, que edad tengo y discreción para saberme valer.	225
MARTA	Para saberos perder diréis mejor.	
MAGDALENA	¡Qué pasión, qué pasión, digo, me causa tales cosas escuchar!	230
MARTA	Ponédmela en el amar, pondré en el hablar pausa. Quiero tiernamente, hermana, y temo no se os acuerde que donde el cuerpo se pierde es donde el alma se gana.	235
	Mas porque mejor sepáis del cielo la cierta vía suplicoos, hermana mía...	
MAGDALENA	¿Qué?	
MARTA	Quiero conmigo vais ⁷⁰⁷ a oír un predicador, el mejor que el cielo ha visto.	240
MAGDALENA	¿Y cómo le llaman?	

⁷⁰⁷ *vais*. Vayáis.

MARTA	Cristo, del cielo y tierra señor.	
SUPERBO	¿No viste, Curioso, a quien alaba aquesta señora? El que quiebra cada hora los preceptos de Moisés. ⁷⁰⁸ En los sábados se pone a curar y a todos sana, y así nuestra ley profana que lo contrario dispone. Sus discípulos profanos su error nos dan a entender, pues se sientan a comer sin que se laven las manos.	245 250 255
MAGDALENA	Si esto, hermana, es verdad, ¿dónde me quieres llevar?	
MARTA	Óyele una vez hablar por curiosidad no más, y entiende que estos que traes contigo por tus amigos te ponen como enemigos los tropezones do caes. Mas si a oírle no te inclinas la doctrina del que digo, ven, hermana, ven conmigo, verás una faz divina.	260 265
CURIOSO	¿Quieres ver su discreción? Él lo ha dicho y lo atestigo que es más sabio y más antiguo que Abrahám y Salomón. Nota así, si es por demás, que así le alabe tu hermana.	270
MAGDALENA	Pues de verle me da gana, por curiosidad no más. Ningún peligro se ofrece en ir pues no he de creello; solo quiero ver si es bello como mi hermana encarece.	275 280
MARTA	Ángel parece humanado y aun yo le tengo por Dios.	

⁷⁰⁸ *Moisés*. Variante corriente del nombre de Moisés. La tradición cristiana vio en él una prefiguración de Cristo (Arellano *et alii*, 2007: 74).

MAGDALENA	Vamos, pues; quedaos los dos.	
SUPERBO	No dejaremos tu lado.	
CURIOSO	No te podemos dejar en el peligro en que vas.	285
MAGDALENA	Quedaos digo.	
SUPERBO	Es por demás, tras ti nos has de llevar.	
MAGDALENA	Venid pues ya donde está el que es de belleza ejemplo.	290
MARTA	En los portales del templo entiendo yo que estará. Allí pedrica contino, al aire, al calor, al hielo, por enseñarnos del cielo el verdadero camino.	295
MAGDALENA	Camina que yo lo creo.	
CURIOSO	¡Oh, qué brava condición! Que tan vana presunción traiga encendido el deseo.	300
DULATRICE	No vayas, que es gran locura.	
MARTA	¿Hay otro estorbo enemigo?	
MAGDALENA	Solo voy a ser testigo de su alabada hermosura.	
CURIOSO	¿Has de volver a tu casa?	305
MAGDALENA	Por el jardín volveremos.	
CURIOSO	Bien es porque allí templemos este fuego que me abrasa.	

*Éntranse y sale CRISTO con sus discípulos y los fariseos, y siéntanse todos,
y CRISTO sube en el púlpito y dice*

CRISTO	Vosotros que acudís al llamamiento de las palabras de la eterna vida que al alma llevará a supremo asiento, dad con santos oídos acogida en vuestros flacos y mortales pechos a mi voz, que a inmortal gloria convida...	310
--------	---	-----

*Entra la MAGDALENA y su hermana MARTA y DULATRICE y siéntase a oír el sermón, y
CURIOSO y SUPERBO en pie, y prosigue CRISTO*

	... vosotros, que el mundo satisfechos os tiene con amargos tristes gustos	315
--	---	-----

de templos santos *specula* hechos,
 si no queréis que con mortales gustos
 el alma eternamente en pena viva,
 según las sendas por do van los justos. 320

Y tú, alma, a quien el vicio aviva
 y pone espuelas porque llegue al vaso
 por do el lacivo gusto agora estriba,
 coge las riendas ya, detén el paso
 de ese torpe animal de tu deseo 325
 que te lleva a morir más que de paso.
 ¿Así os dejáis llevar del devaneo
 metidos en los vicios de la vida
 a la sensualidad con torpe arreo?

Levanta ya de esa mortal caída 330
 que yo te doy mi poderosa mano,
 del cielo y de la tierra obedecida;
 sirve al Señor, no sirvas al tirano,
 revuelve en tu memoria las tinieblas
 del reino oscuro de Luzbel profano. 335

De ti te viene el mal, tú misma nieblas
 la luz que al alma el cielo siempre envía,
 y con tu ejemplo los infiernos pueblas.

Yo soy la vía, la verdad, la guía
 que aviva, enseña, lleva al paradero 340
 de la dulce región del alegría.

En mi misericordia rompe el miedo,
 ¡oh, alma!, pues que de tu tierno cuello
 el yugo arroja del pomposo enredo,
 que siempre te doy fuerzas para ello. 345
 Extiende tú la mano a tu provecho
 y mientras es de día entiende en ello.

Échase la MAGDALENA el manto delante y destócase y quítase todas las galas y dáselas a MARTA, y sale el AMOR DIVINO y el TEMOR y dice CRISTO

No esperes el amargo duro estrecho
 de la noche espantosa de la mu[erte],
 do todo es confusión, honras, despecho. 350

Alma discreta, no te desconcierte
 en el lago del mundo, no te alague
 la carne enferma que parece fuerte.

Tu gusto es el demonio, no te estrague,
 que no es bien que tan falso y triste torne 355

	<p>porque le das lugar siempre te llame; y si la dura pena del infierno no te puede mover, muévate agora la eterna gloria de mi padre eterno, y entiende que en cualquiera punto y hora que el pecador llorare su pecado le escucha, le perdona y le mejora.</p>	360
SUPERBO	<p>A buen tiempo, amigo, hemos llegado, ¿no miras lo que pasa allá en el alma de esta nuestra secuaz?</p>	
CURIOSO	<p>Pese a mi grado, que este Dios a lo que es quita la palma tan merecida a nuestra diligencia, y en su turbado mal gana la palma.</p>	365
SUPERBO	<p>Huyamos que me aflige su presencia. Llama a la adulación y caminemos, que ya no puedo hacer más resistencia.</p>	370
CURIOSO	<p>Vamos, que a mejor tiempo volveremos cuando la casa esté limpia y barrida, y más liciones al volver traeremos.</p>	
DULATRICE	<p>Apresurad los pies a la huida, que contrición nos echa de esta casa que ha sido de nosotros poseída. ¿No ves? Casi al llorar se muestra escasa, al profundo gemir abre la puerta. Vamos que no hay sufrir lo que aquí pasa.</p>	375 380

Pelean AMOR y TEMOR

CURIOSO	<p>Ya el amor y temor está en alerta. ¿No los veis pelear? ¿Sobre cuál de ellos hace lavación de esta más cierta? Al temor trae amor de los cabellos, amor es el que puede en esta impresa.</p>	385
SUPERBO	<p>Vámonos ya que ya no puedo vello.</p>	

Vanse los dos y DULATRICE, y dice CRISTO

CRISTO	<p>La senda de virtud con mucha priesa tiene de caminar con el día porque la noche el caminante cesa, y firma la esperanza en la fe mía, que con la caridad su santa armada</p>	390
--------	---	-----

se alcanza el bien de la alta jerarquía.

Sigue, pues, la carrera soberana,
¡oh, alma!, pues de ti cubierta un velo
mi inmensa majestad parece llana
por allanarte el paso para el cielo.

395

*Vase CRISTO y los discípulos y fariseos, y arrímase la MAGDALENA como desmayada
al pecho de MARTA, y dice el AMOR*

AMOR	¿Que aún quieres perseverar, Temor, en esta porfía, viendo que a la fuerza mía ninguno puede igualar?	400
	¿Tú no ves claro y patente que en esta santa oración yo [he] movido el corazón de esta nueva penitente?	
TEMOR	Engañaste, que yo fui quien la comenzó a vencer, y en comenzando a temer te entraste tú tras de mí.	405
AMOR	Ves en cualquier pecador que de nuevo se convierte que abre el temor de la muerte las puertas y entra el amor.	410
MARTA	¿Qué es esto, hermana querida? ¿De qué sucedió el desmayo?	
MAGDALENA	No es desmayo, sino ensayo para forzar más la vida.	415
MARTA	¿Qué os ha parecido a vos Cristo, hermana Magdalena?	
MAGDALENA	En su habla y faz serena hame parecido Dios.	420
MARTA	Buena confusión es esa.	
MAGDALENA	Es Dios benigno por suerte.	
MARTA	El que sus obras advierte por Dios manso le confiesa.	
MAGDALENA	¿Y una tan gran pecadora podrá hallar en él perdón?	425
MARTA	Tan manso es de corazón que llora con el que llora.	
MAGDALENA	¿No le harán asco las culpas de mi vivir torpe y largo?	430

MARTA Tomárasla por descargo
si por tu boca te culpas.

MAGDALENA ¿Qué no usará desdén
conmigo?

MARTA No creas tal,
si tú le dices tu mal, 435
yo te aseguro tu bien.

MAGDALENA Pues con esa confianza,
hermana, hazme placer
que sepas do va a comer
y avísame sin tardanza. 440

MARTA ¿Pues queréis ir donde fuere?
MAGDALENA Y ponérmele delante,
y por puntas de diamante
entraré adonde estuviere. 445
Quiero que sus ojos vean
las lágrimas de estos míos
que vueltos en sendos ríos
a sus pies verse desean.

MARTA Pues yo voy, espérame,
que luego daré la vuelta. 450

MAGDALENA Dala si quiés verme vuelta
a lo que nunca pensé.

Vase MARTA y queda MAGDALENA

¿Cómo osaré miraros?
No, pues que quise ofenderos,
aunque el miedo de perderos 455
engendra esperar ganaros.

TEMOR Por mí ha salido este lance,
concédeme, Amor, la palma,
ambos fuimos por su alma,
mas yo di el primer alcance. 460

MAGDALENA Vaya el temor del tormento
que mi alma atemoriza
porque, aunque soy de ceniza,
no ha de llevarme el viento.
Sople el amor y revuelva 465
mis espíritus el hado,
y sus más frío nublado
en lágrimas se resuelva.

AMOR ¿Qué te parece, Temor?

	Bien se acoge a mi bandera.	470
TEMOR	Al fin de esta lucha fiera verás si vences, Amor.	
MAGDALENA	Dios eterno, que me llamas del medio de mi maldad, aviva en mi voluntad el fuego con que me inflamas.	475
	No mires, Señor, qué soy, sino lo que espero ser, si tú me quieres valer, como aseguraste hoy.	480
AMOR	Y pues ves como presente cuanto por venir está, cuando aquesta llegará a la viva, eterna fuente, y con el mar de sus ojos bañará los pies sagrados que después serán limpiados con sus hebrosos manojos, dirá Cristo en manso tono no solo porque temió, sino porque mucho amó, sus pecados le perdono.	485 490
MAGDALENA	¡Qué mala cuenta que he dado de mi belleza y mi honra que allí mora la deshonra adonde habita el pecado!	495
	Pero tú que no desprecias el contrito corazón, antes que de ser león de ser cordero te precias, haz aunque ligera huya la fama de no ser buena, que la mala Magdalena que digan que es sierva tuya.	500
	Dios mío, conmigo hablaste y esto me hace esperar que no me debes echar, buen señor, pues me llamaste.	505
AMOR	Di, no imaginas, Temor, que la buena confianza, que nace de la esperanza, que es columna del amor;	510

	el cual tendrá tan impreso de contino en sus entrañas, que en amorosas hazañas ha de matar sin proceso.	515
	Mírala porque la alabes cómo su amor anda listo, ungiendo el cuerpo de Cristo con los ingüentos ⁷⁰⁹ suaves.	520
MAGDALENA	Óyeme, Señor, eterno que en el corazón te llamo, y por ti solo te amo, no por cielo y por infierno.	
	En tu verdad me sustento porque la que es tu palabra en mi alma engendra y labra un nuevo arrepentimiento.	525
AMOR	Mira cómo Cristo entierra, y mira con cuánta gana el domingo de mañana va a ver do su amor se encierra; y mira el resucitado a su amante, y que le toca, y es que echa por la boca lo que su amor le ha mandado.	530
	Bien la ves apostolada por el espíritu santo, y solo porque amó tanto vive en gracia confirmada.	535
	Mírala junto a Marsella en una cueva metida, donde es de ángeles servida, pues como ángel vive en ella.	540
	Y contéplala en el cielo de su eterno amor gozando, de contino estar rogando por quien le invoca en el suelo.	545

Entra MARTA

MAGDALENA Ven, hermana, con la nueva

⁷⁰⁹ *ingüentos*. Forma escasamente documentada en CORDE que el copista reproduce en todas las ocurrencias de esta palabra en la comedia.

	de mi Dios y amador nuevo, que quiero ver cómo pruebo hacer de mi esfuerzo prueba.	550
MARTA	Cara hermana, lo que pasa es que con Simeón ⁷¹⁰ leproso hoy come Cristo.	
MAGDALENA	Dichoso quien tal huésped tiene en casa. Hola, Dulatrice, hola, ya soy de ti mal servida.	555
<i>Sale la HUMILDE⁷¹¹</i>		
HUMILDE	Dulatrice ya se es ida y dejó tu estancia sola, mas yo entré a guardar por ella.	560
MAGDALENA	Vaya y quede, humilde amiga, que ya me daba fatiga tan habladora doncella. Yo pienso de hoy más tenerte, Humilde, en mejor figura que hasta aquí mi gran locura ha hecho no conocerte. Tráeme el arquilla do están mis ingüentos y blanduras. Acábense las locuras que comenzaron mi afán.	565 570
<i>Vase la HUMILDE</i>		
MARTA	¿Que allí come el que sustenta cielo y suelo, dulce hermana? Digo que es cosa muy llana.	575
MAGDALENA	¿Con pecadores se asienta? Señal es esa que puedo ponerme ante su presencia y esperar de su clemencia lo que no promete el miedo.	580

⁷¹⁰ *Simeón*. En la comedia alternan Simón y Simeón. Homogenizo en favor de la segunda forma. Simón el leproso, quizá también llamado el fariseo, fue ungido por una pecadora o por una mujer, según las diversas fuentes (*Lucas*, 7:40; *San Juan*, 12: 1-8; *Mateo*, 26: 6; *Marcos*, 14: 3).

⁷¹¹ *Humilde*. Personaje que no figura en la lista de figuras y que hemos incorporado al elenco.

Sale HUMILDE con el arquilla y el bote

HUMILDE	¿Es esta?	
MAGDALENA	Sí, Humilde amada. Ábrele, amiga.	
	<i>Abre el cofre</i>	
	¡Oh, locura! Mira adónde mi hermosura estaba depositada, rompe esos vasos de infierno	585
	de los rostros do andan ellos, aunque es razón conocellos por el hacedor eterno. Ese de alabastro muestra, mi querida hermana, a Dios. ⁷¹²	590
MARTA	El mismo vaya con Dios y os esfuerce con su diestra. ¿No me decís a do vais?	
MAGDALENA	Donde está mi nuevo amado.	
MARTA	¡Oh, pensamiento acertado! Camina ya que os tardáis. ¿Sola queréis ir, señora?	595
MAGDALENA	Bien acompañada voy. Muestra tus clemencias hoy, Dios, con esta pecadora.	600

Vase MAGDALENA y MARTA y HUMILDE, y quedan AMOR y TEMOR

AMOR	Déjame ya, Temor justo, que con ella he de ir contino.	
TEMOR	Yo seguiré otro camino.	
AMOR	Bien haces, sigue tu gusto, que con su amor sin segundo con el cual se mueve a obrar, por espejo ha de quedar	605

⁷¹² *Ese de alabastro... a Dios.* La comedia adelanta ya aquí una acción que tendrá lugar en la segunda jornada: la unción en Betania, donde una pecadora unge a Cristo con un rico ungüento que lleva en un vaso de alabastro (*Mateo*, 26: 7) y (*Marcos*, 14: 3). El Evangelio de san Juan identifica a esta pecadora con María de Betania, hermana de Lázaro y Marta (*San Juan*, 11: 2). El dramaturgo sigue la tradición cristiana que, desde el papa y doctor de la Iglesia Gregorio Magno, ha identificado a María Magdalena con María de Betania (Bellinger, 1996: 415-16).

de penitencia en el mundo.

Vanse, y salen SUPERBO y CURIOSO

SUPERBO	¿No ves a quien trae consigo nuestra más querida amiga?	610
CURIOSO	Mejor dirás enemiga, pues tiene a Dios por amigo.	
SUPERBO	¡Que por Dios tiene a Cristo!	
CURIOSO	No sé, mil muestras da de ello.	
SUPERBO	Casi que estoy por creello por algunas que yo he visto.	615
	¿Mas quién pudiera juntar aquestos extremos dos ser de hombre y ser de Dios? Cristo es hombre. No hay dudar.	620
CURIOSO	Pues ¿cómo en su nacimiento los ángeles se alegraron y a los hombres anunciaron y al cielo paz y contento?	
	Y si acaso rey no es, ¿cómo los reyes de Oriente, cómo a Dios dieron presente postrados ante sus pies?	625
SUPERBO	Pues ¿cómo de Herodes huye si es Dios?	
CURIOSO	Yo no siento.	630
SUPERBO	Aquese solo argumento que él es hombre me concluye. Mil hechos calificados acreditan su persona, porque como Dios perdona cualquier suerte de pecados, y los milagros que hace, esto es bien que te concluya ser en propio virtud suya.	635
CURIOSO	Eso me atina y deshace, pero el perdonar pecados a solo Dios pertenece.	640
SUPERBO	A la vista se me ofrece quien los tiene asalariados. Oh, que truco de maldad, qué tan gran maldad ha hecho,	645

huye que traen en el pecho
mi contraria, la humildad.

*Vanse, y sale la MAGDALENA con el vaso y detrás el ÁNGEL y el DEMONIO
que la sale a tentar*

DEMONIO	¿Dónde vas, desventurada llena de toda vileza?	650
ÁNGEL	A la fuente de limpieza donde podrá ser lavada.	
MAGDALENA	Fuente viva que en el suelo para salud de la gente lleva la dulce corriente de las alturas del cielo, a tus aguas voy, Señor, así cual la cierva herida, por lavar mi torpe vida en lágrimas de tu amor.	655 660
DEMONIO	¿Tanta torpeza pretendes lavar con tu solo llanto?	
ÁNGEL	Suple el amor todo cuanto con tu ingenio le defiendes.	
MAGDALENA	Mis sentidos de turbados me tienen en tanta mengua que no ha de poder mi lengua decir mis muchos pecados, mas yo sacaré despojos nunca vistos del callar.	665 670
ÁNGEL	Sí, pues puede a Dios hablar sin lengua quien tiene ojos.	
DEMONIO	¿No te corre y avergüenza ver quién eres y a do vas?	
MAGDALENA	Déjame esta vez no más, mal amitida vergüenza.	675
DEMONIO	Mira que eres Magdalena, la pública pecadora.	
ÁNGEL	La enmienda de solo una hora quita eternidad de pena.	680
MAGDALENA	Misericordia, Señor, que ya creo que me escuchas.	
DEMONIO	Tienen tus maldades muchas sordo a Dios.	
ÁNGEL	Mientes, traidor.	

MAGDALENA	¿Quién me acobarda y esfuerza?	685
DEMONIO	¿Quién te engaña y desengaña?	
MAGDALENA	Prosigue aquesta hazaña.	
ÁNGEL	Pues no.	
DEMONIO	No le hagas fuerza.	
ÁNGEL	No ha de haber fuerza en tal hecho.	
	Tú sí, traidor, que la inclinas, la sacas y descaminas del paso de su provecho.	690
MAGDALENA	En fin voy, ya voy que aguarda, que aquí es do vive Simeón. Temeroso corazón,	695
	¿Qué es esto? ¿Quién me acobarda?	
ÁNGEL	Entra que tu Dios te espera.	
MAGDALENA	Esperanza, sé mi guía.	
ÁNGEL	En quien es Jesús confía.	
DEMONIO	No espero más, desespera.	700

JORNADA SEGUNDA

Salen a poner una mesa con comida para Cristo y, en estando puesta, sale CRISTO con sus discípulos, y tañerán chirimías y sentarase CRISTO, y SIMEÓN se andará paseando, y sale la MAGDALENA y lava los pies de CRISTO con aquel ingüento y los limpia con sus cabellos, y está detrás el ÁNGEL hincado de rodillas y el DEMONIO de medio lado

JUDAS	Qué perdición es esta de este ingüento. Pudiérase vender o a pobres darse, y aún a mí me viniera más a cuento. ⁷¹³	
SIMEÓN	Por deja[r] si es justo este tocarse de una mujer tan mala y pecadora, al fin como no es Dios puede engañarse.	705
CRISTO	La disensión que en vuestros pechos mora os hace que juzguéis trocadamente de esta que busca el bien de su mejora. Una obra culpáis tan excelente la cual de ti, Simeón, cumple las faltas, como lo puedes ver aquí presente. Entró en tu casa y luego vio que faltas en lavarme los pies, pues no lo hiciste,	710

⁷¹³ Pasaje que recogen los evangelios de *Mateo* (26: 8-9) y *Marcos* (14: 4-5).

	ni otras cortesías muy más altas;	715
	el beso de la paz no me le diste, ni los cabellos como el uso nuestro con aguas olorosas no me ungiste. Esta en cortesías es más diestra. ⁷¹⁴	
	En ellos pone con amor la boca y en remembranza de mi sepultura hace esta obra que su bien provoca.	720
	Los pobres en cualquiera coyuntura con vosotros tendréis continamente, mientras el sol en su carrera dura,	725
	y a mí no me tendréis aquí presente. ⁷¹⁵ Ya os digo de verdad que la hazaña hecha por esta nueva penitente, en cuanto el sol alumbra el mundo vano,	
	ha de ser pedricada en su memoria, y de su vida y penitencia extraña.	730
	Y tú, que nuevo amor haces historia borrando la posada peligrosa que te enseñó el camino de la gloria, porque con caridad tan hervorosa	735
	ameste mucho, ya son tus pecados perdonados.	
SIMEÓN	¡Oh, cosa misteriosa! De Dios son estos hechos señalados.	

Vase CRISTO con sus discípulos y queda la MAGDALENA y dice

MAGDALENA	¡Ay, Dios, qué pesada carga de mis hombros se ha quitado!	740
ÁNGEL	Sí, pues has resucitado de la muerte a vida larga.	
MAGDALENA	Otro cielo es el que veo, y este que piso otro suelo.	
ÁNGEL	Todo te parece cielo en la imagen del deseo.	745
MAGDALENA	¿Quién sacó tal interés de una obra tan perdida? Hallar gloria, hallar vida solamente en unos pies.	750

⁷¹⁴ Verso suelto, probablemente formaba parte de los tercetos faltantes.

⁷¹⁵ *Los pobres...aquí presente*. La unción de Betania (*Mateo*, 26: 6-13; *Marcos*, 14: 3-9) tiene lugar poco antes de la Última Cena, y Cristo ya está adelantando a los apóstoles su muerte.

¡Ay, querida hermana mía,
 si supieses ya cual vengo!
 No sé cómo te entretengo
 las nuevas de mi alegría.
 ÁNGEL Deja, que el mundo sabrá 755
 presto tu fama y tu gloria,
 y en esta acabada historia
 vida en la muerte hallarás.

Sale la PENITENCIA y dice, y vanse la MAGDALENA y el ÁNGEL

PENITENCIA Sopla, favorable viento,
 y haz como llegue a tierra 760
 el navío do se encierra
 todo mi bien y contento;
 venir sin vela el navío
 y sin árbol el timón
 me descubre la intención 765
 falsa del pueblo judío;
 no hay que mirar a la entena,
 pues no la trae que se vuelve.
 Amigo viento, revuelve,
 traeme ya mi Magdalena, 770
 que en lo que la nave viene,
 aunque no es plata ni oro,
 es un muy rico tesoro
 que el mundo dentro en sí tiene.
 Viento, la nave encamina, 775
 no consientas que se vaya,
 mas no va sino a la playa
 de la ciudad más vecina.
 Viento, si soplas más recio,
 ya no se nos puede ir. 780
 Salgamos a recibir
 a quien jamás tiene precio.

Vase y sale la MAGDALENA y Lázaro, su hermano

LÁZARO Hermana, sin duda acierto
 si digo que está esta tierra 785
 donde el alto cielo encierra
 de nuestra bonanza el puerto.
 Con humildad la pisemos

y dejando de pisalla,
 porque sirva de adoralla,
 con humildad la besemos. 790
 MAGDALENA Yo, que como relicario
 guardo de Cristo el suceso,
 haré cuenta que ahora beso
 la bendita del calvario.
 Y para hacello más bien 795
 de lo que me viste hacer,
 quiero aquí el rostro volver
 y el alma a Jerusalén.

Entra la PENITENCIA

PENITENCIA Venga muy enhorabuena
 gente de tanta excelencia. 800
 MAGDALENA ¡Ay, amiga Penitencia!
 PENITENCIA ¡Ay, amada Magdalena!
 MAGDALENA En tierra tan apartada
 y tan sin Dios, ¿cómo estás?
 PENITENCIA Para servirte no más 805
 he hecho aquesta jornada.
 El precursor de la vida
 me faltó, con quien vivía,
 y contigo, hermana mía,
 tengo de hacer mi guarida. 810
 MAGDALENA Señora, por caridad,
 decid qué tierra es aquesta.
 PENITENCIA Francia es. Marsella es esta,
 rica y antigua ciudad.
 MAGDALENA ¿Quién tiene de ella el gobierno? 815
 PENITENCIA Un rey gentil.
 MAGDALENA Triste caso,
 pues de Dulatrice el paso
 le ha de causar el infierno.
 PENITENCIA Pues dame gran compasión 820
 verle puesto en tanto mal,
 que tengo buen natural
 y es amigo de razón,
 y veislo aquí donde viene
 a hacer un sacrificio
 [...] 825
 al bravo Dios arrogante;

	decid aquí el valor de mi maestro, deklarad quién es Dios a aquestas gentes que yo no puedo sin el medio vuestro.	
	Vuelva de tus santísimas corrientes tus misericordias, Dios piadoso, pues tienes en tu cuerpo cinco fuentes. ⁷¹⁷	865
REY	Algún dios en tu lengua poderoso habla santa mujer, y de escucharte estoy con más espacio deseoso.	
	Puedes conmigo en la ciudad entrarte, tú y todos los tuyos, que no quiero el sacrificio proseguir de Marte, antes a aquese Dios tan verdadero que has publicado quiero convertirme.	870
	Mas a solas te quiero hablar primero, y agora puedes sin temor seguirme.	875
MAGDALENA	Ya esta pobre pecadora mi Dios empieza a sembrar tu semilla, que ha de dar fruto de gloria algún hora.	880
	Yo publicaré tu ley mientras que vida tuviere.	
LÁZARO	Hermanos, pues Dios lo quiere sigamos todos al rey.	

JORNADA TERCERA

Sale la MAGDALENA y la PENITENCIA saca una diciplina con un paño y una calavera y un silicio⁷¹⁸ y un CRISTO cubierto

PENITENCIA	Pues queda ya convertido el rey, y queda tu hermano en la ciudad por tu mano en obispo ya elegido. ⁷¹⁹	885
	Y tu hermana Marta queda de la ciudad retirada, donde vida descansada y cristiana vivir pueda,	890

⁷¹⁷ *cinco fuentes*. Probablemente, la Magdalena se está refiriendo a las cinco llagas de Cristo, es decir, las heridas que recibió durante la Pasión.

⁷¹⁸ *silicio*. Cilicio (*Aut*).

⁷¹⁹ Según la leyenda cristiana, Lázaro se convirtió en obispo de Marsella (Bellinger, 1996: 416).

	y el bueno de Maximino ⁷²⁰ es obispo ya también.	
	Bien puedes, amiga, bien, seguir por do te encamino.	895
MAGDALENA	Ninguna cosa tuviera el ser yo pedricadora, en pedir si salió agora el mandato le cumpliera.	900
	El que dice que ha ordenado con su divino saber que no pedrique mujer el evangelio sagrado.	
	Aunque yo pudiera hacello, como soy apostolada, de voluntad no forzada, quiero conceder con ello;	905
	que si en la escuela divina aprendió el santo varón cualquier determinación si ya Dios le determina,	910
	con la boca publiquemos quién es Dios y con fe pura, y la Sagrada Escritura a los varones dejemos. ⁷²¹	915
	Así que, mi dulce amada, guíame do tú gustares que mientras tú me guieres, iré bien encaminada.	920
PENITENCIA	Sabe, amiga, que te guío a parte donde el calor ejercite más su ardor y allí es cierto hielo frío.	
	Estas montañas serán tus campañas y figuras que, aunque te parezcan duras, blandas te parecerán.	925
	Por las maldades que el vicio	

⁷²⁰ Según la leyenda cristiana, en la persecución que sufrieron hasta Marsella, a Lázaro, Marta y Magdalena les acompañaban san Maximino, que se convertiría en obispo de Aix-en-Provence, y san Sedonio (Bellinger, 1996: 416).

⁷²¹ Magdalena está aludiendo a la primera *Epístola de los Corintios* (14: 34-35) en la que puede leerse: «Las mujeres cállense en las asambleas; que no les está permitido tomar la palabra, antes bien, estén sumisas como también la Ley lo dice. Si quieren aprender algo, pregúntenlo a sus propios maridos en casa; pues es indecoroso que la mujer hable en asamblea».

	tuyo subió tan de punto, toma el más derecho punto este cerdoso silicio;	930
	las perlas y coralinas que colgaron de tu cuello toma, porque gustes de ello, en aquestas diciplinas;	935
	y toma por principal y por joya más subida esta imagen de la vida y destierro de tu mal.	940
	Quiero por espejo darte un tan claro y rico espejo que te sirva de consejo, tal que no pueda engañarte.	
	Los palacios de Magdalo ⁷²² trueca por la cueva oscura, y por aquesta asperura tu acostumbrado regalo.	945
<i>Enseña el CRISTO</i>		
	Considera el interés que sacaste, y la vitoria, la vida, la gracia y la gloria que sacaste de estos pies.	950
MAGDALENA	¡Oh, pies, ya glorificados y tanto amor me tuvistes que entiendo que solo fuiste[s] lavados por mis pecados!	955
	Vivos os besé a los dos, y agora juntos os beso, añadiendo beso a beso pongo el corazón en vos.	960
PENITENCIA	Entra ya en la escuridad, amiga, de tu morada, donde saldrás coronada con la mayor brevedad.	
	Entra que por ser estrecha esta cueva y tan oscura	965

⁷²² Según la tradición cristiana que aparece en la *Leyenda áurea*, la hermosa Magdalena, nacida de estirpe real vivía entregada a los placeres de la carne en el castillo de Magdalum hasta que, gracias a Cristo, se convirtió (Bellinger, 1996: 416).

para casa y sepultura
imagino que sea hecha.

*Vase la PENITENCIA y la MAGDALENA se entra en la cueva, y salen el
MUNDO, el DEMONIO y la CARNE*

MUNDO	Tiende las redes y traza, Demonio, lo que has de hacer, si pretendes de coger con mucha industria la caza.	970
DEMONIO	Carne, a ti tocó esta impresa, pues conoces las marañas de aquesta caza y sus mañas.	975
CARNE	De conocello me pesa, porque ya es cosa muy clara que después, como sé yo, que unos santos pies besó, se me viene ya a la cara.	980
MUNDO	Antes que los pies besase temíame y me abrazaba. Y aun a mí me recreaba, sin que un punto me dejase.	
CARNE	Pero agora yo imagino que en balde es la venida. Guíala el Señor de la vida. Mira si errará el camino.	985
DEMONIO	Hemos de desesperar o dudar de la vitoria hasta el fin do está la gloria... Digo el perder o ganar.	990
CARNE	Yo aquí estoy, pero yo fío que haremos menos que nada.	
DEMONIO	Pues si tú estás desmayada, ¿quién quieres que tenga brío? Mira que sale la caza embistamos todos tres: yo primero, tú después, tú a la postre.	995
CARNE	Bien se traza.	1000
DEMONIO	Pues lleguemos todos tres, que yo solo poco puedo.	
CARNE	Ya llegaré, más con miedo, que se me ha de ir por los pies,	

por los pies digo en que ella 1005
puso la boca en tal punto
que tú y yo ni el Mundo junto
no bastarán a movella.

Está la MAGDALENA en la cueva y llegan todos tres

DEMONIO ¿Qué haces en esta parte,
moza sola y desdichada? 1010

MAGDALENA Estoy tan acompañada
que Dios de mí no se parte.

MUNDO Muy buena compañía tienes.
Pero yo no sé, por cierto,
en tan áspero desierto 1015
cómo o con quién te entretienes.

Mejor fuera en la ciudad,
con más conviniente modo,
enseñar al mundo todo
aquesa extrema humildad, 1020

porque la naturaleza
no te hizo para entre peñas.
¿Para entre riscos y breñas
esa hermosa belleza?

Y en querer siempre aquí estar 1025
impides mil ocasiones
de dar a Dios bendiciones
que tal te quiso criar.

CARNE Y más cometes pecado
con encerramiento tanto 1030
que impides el fruto santo
que pudieras haber dado;

que el árbol que no da fruto
manda Dios que se eche al fuego.
Pues tú sola y con sosiego 1035
¿cómo puedes dar tributo?

Con la mocedad no alcanzas
lo que te estará mejor,
guiada de un ciego amor
y de vanas esperanzas. 1040

Tu intento un tiempo he seguido
con encendido deseo,
pero ya conozco y veo
cuán engañada he vivido.

Quítase la CARNE una ropa mala que traía y quítasela y queda bien vestida

De esta pobre vestidura 1045
quiero la carga quitar
y a todo el mundo mostrar
cómo es llana mi hermosura.
Mira cuán hermosa quedo
y mira por vida mía 1050
si con esta bizarría
sujetar al mundo puedo.
DEMONIO No respondes, di, ¿a qué aguardas?
¿Qué es lo que entre dientes rezas?
¿Para quién vienen perezas? 1055
Respóndenos ¿Qué te tardas?
[...]
[...].

Enseña MAGDALENA el CRISTO y vanse

MAGDALENA ¡Oh, falsos de fe desnudos!,
defiéndame aqúeste escudo. 1060
Qué fieramente vocean
huyendo van todos tres,
¿mas qué mucho si estos pies
de mi Dios los acocean?

Toma la calavera en las manos y dice

Quizá adornaron cabellos 1065
y aún quizá que esta cabeza
donde la naturaleza
puso mucho sol en ellos,
y estas mejillas agora
tan feas y descarnadas 1070
quizá fueron comparadas
a la aljofarada aurora.
Y vos boca, cueva oscura,
claro ejemplo para mí,
quizá dijo alguno «aquí 1075
se cifró la hermosura.»

Entran dos ÁNGELES y dice el primero

ÁNGEL 1º	Magdalena santa y justa, que a Dios tienes por esposo, volved el rostro hermoso a quien de miraros gusta.	1080
MAGDALENA	Angélica compañía, cortesanos celestiales, cuya vista da a mis males eterno bien y alegría. ¿Qué es lo que queréis que haga en servicio de mi amado? Que obedeceré el mandado esperando de él la paga.	1085
ÁNGEL 2º	Con tantas veras en vos se ve una angélica vida que merecéis ser servida de los ministros de Dios, y sumado lo tenemos. Ved vuestra virtud si es alta que siete veces sin falta ⁷²³ en el día os visitemos; y en tal modo nos contentas con tus pláticas benditas que serán nuestras visitas no siete, mas setecientas; y las divinas canciones entraremos como es justo contigo por darte el gusto mil angélicas lecciones.	1090
	Alzarémoste del suelo por arras y por señal, que estás cerca del umbral de la alta puerta del cielo.	1095
		1100
		1105

Van subiendo poco a poco a la MAGDALENA, y tocan las chirimías, y un ERMITAÑO que está en el monte sale como espantado y mira a todas partes

MAGDALENA	¡Qué alegría es esta que siento, qué regalos, qué reposo!	1110
-----------	--	------

⁷²³ *siete veces sin falta*. Nótese la importancia del número siete en este pasaje. El dramaturgo sigue la continuación de la leyenda cristiana en la que, habiendo pasado Magdalena 30 años en el desierto, al llegar la hora séptima, los ángeles elevan su cuerpo en cánticos celestiales y, tras su muerte, el templo al que la trasladaron quedó impregnado de un dulce aroma que duró siete días (Bellinger, 1996: 416-17).

ÁNGEL 1º	Regalos son de tu esposo dignos de tu pensamiento.	
ERMITAÑO	Divino Dios, por tu misericordia, por tu inmensa bondad, por el divino inmenso poder tuyo, te suplico lo que tantos días ha te he suplicado.	1115
	¿Por qué se tornan cielo estas montañas, por qué con acordados ecos dulces resuenan estos montes y cavernas de mí tan largo tiempo paseados?	1120
	Concédeme, Señor, que vea de cerca lo que de lejos oigo veces tantas. Ya yo, Señor, entiendo que me enseñas, pues llevo agora más esfuerzo y ánimo que cuando entonces esperando el vivo deseo me impelía a saber esto.	1125
MAGDALENA	No temas, varón santo, llega y mira lo que desean ver tus ojos tanto. Verás un alma de una pecadora del alto Dios por su bondad inmensa, por el cual te suplico, si es posible, te llegues luego a la ciudad cercana a decir al obispo Maximino que esta noche me aguarde en los maitines con el divino pan ya consagrado, hecho cielo. Mas ¿qué digo?, hecho Dios mismo, que quiero aposentalle en mis entrañas, aunque indigno aposento a su grandeza.	1130
	¿Quién diré que lo dice?	1135
ERMITAÑO		
MAGDALENA	La que ha nombre pecadora en el mundo, Magdalena.	1140
ERMITAÑO	¡Oh, cielo santo!, ¿vos sois la apostolada? ¿Vos sois la que besó los pies de Cristo? ¿La que le acompañó a la sepultura? ¿La que le vio resucitar y viole [asc]ender las nubes y subir al cielo? ⁷²⁴	1145
MAGDALENA	Yo soy esa que dices, aunque indigna de tanto bien como de mí pregonas, que todo lo hallé a los pies de Cristo que en mi merecimiento no cabía,	

⁷²⁴ [asc]ender las nubes, subir al cielo. En el manuscrito *ender las nubes y subir al cielo*. Eliminamos la conjunción copulativa para ajustar el cómputo silábico.

	y no, que merecía eternamente	1150
	la pena horrible del oscuro infierno.	
ERMITAÑO	Pues yo haré, señora, lo que mandas,	
	y así vendré a tomar de aquesa boca	
	divinos documentos que me enseñen	
	la cierta guía de la inmensa gloria	1155
MAGDALENA	Camina en paz.	
ERMITAÑO	En la de Dios te queda.	

Vase el ERMITAÑO y salen dos ÁNGELES

ÁNGEL 1º	¡Magdalena, ah, Magdalena!	
MAGDALENA	Mis amigas voces siento.	
ÁNGEL 2º	Ya se acaba tu tormento,	
	ya llega el fin de tu pena,	1160
	busca consuelo en tu vida,	
	busca en la muerte consuelo,	
	que entonces vendrá el cielo	
	cuando el vivir se despida.	
MAGDALENA	Ángeles, palabra tal	1165
	no saldrá de mi memoria	
	por ser prenda de mi gloria	
	y destierro de mi mal.	
ÁNGEL 2º	¿Quieres que digamos algo	
	a tu esposo soberano?	1170
MAGDALENA	Que es mucho el bien de su mano,	
	y muy poco lo que valgo.	
ÁNGEL 1º	Ten, Magdalena, esperanza.	
MAGDALENA	Con esa vivo contenta.	
ÁNGEL 2º	Pon, Magdalena, tu cuenta	1175
	cierta bienaventuranza,	
	y camina que te aguarda	
	el obispo Maximino.	
MAGDALENA	En tan dichoso camino	
	no puedo mostrarme tarda.	1180

Vanse los ÁNGELES y dice ella

MAGDALENA	Apresurad la corrida,	
	pies míos en este caso,	
	pues que vais a dar el paso	
	que lleva a la eterna vida.	
	Buen curso he ya consumado,	1185

terrible, la cruel fiera batalla
que tiene el que las sombras o el pecado
si la luz de gracia acaso se halla,
bien creo que tendrás de mi memoria,
mísero pecador, del alcanzalla.
No te olvides, señora, allá en la gloria
do llegas con el fin de nuestra historia.

1225

FINIS

COMEDIA DE LA VIDA Y MUERTE DE NUESTRA SEÑORA

FIGURAS SIGUIENTES

SAN JOSÉ	GASPAR, rey
NUESTRA SEÑORA	MELCHOR, rey
UN MAESTRO DE CARPINTERÍA	ELISEO, judío
SAN JOAQUÍN	SIMEÓN
SANTA ANA	TRES SAYONES
UN SACERDOTE	UNA MUJER que habla adentro
UN LEVITA	OTRO HOMBRE que habla adentro
SEIS MANCEBAS para las varas	DOS GITANOS que bailan
DIOS PADRE	UNA GITANA que baila
CRISTO	DOS LADRONES GITANOS
ESPÍRITU SANTO	UN POBRE
EL AMOR DIVINO	UNA GITANA
LA JUSTICIA	CRISTO NIÑO
EL ÁNGEL SAN GABRIEL	OTRO LEVITA
SILVERO, pastor	SAN JUAN, niño
ARCADIO, pastor	SALOMÉ
EL MAYORAL	EL ZEBEDEO
DAMÓN, pastor	UN CAMINANTE
VIDAL, pastor	ELI, judío
FLORO, pastor	SAN JUAN BAUTISTA ya hombre
MAROTO, pastor	DOS ÁNGELES
TIRSEO, pastor	SAN PEDRO, apóstol
SANTA ISABEL	SAN JUAN EVANGELISTA, apóstol
ZACARÍAS viejo	DIEGO, apóstol
UNA MOZA	SAMUEL
UNA DONCELLA	DOS JUDÍOS viejos
UN ROMANO PRINCIPAL	LA MAGDALENA

UN RELATOR ROMANO
UN ESCRIBANO ROMANO
ELEAZAR, judío
MANASES, judío
FABIO, romano
MARCELO, romano
UN MESONERO
PIRATO, su criado
ALFEO, pastor
BALTASAR, rey
[ESTACIO, capitán]

la mujer VERÓNICA
SANTO TOMÁS, apóstol
SAN BARTOLOMÉ, apóstol
SAN SIMÓN, apóstol
SAN ANDRÉS, apóstol
SAN MATÍAS, apóstol
SAN MATEO, apóstol
SAN BERNABÉ, apóstol
SAN PABLO, apóstol
SAN FELIPE, apóstol

PRIMERA JORNADA

Sale JOSÉ y un MAESTRO con sus papeles de trazas y herramientas, compases, reglas y sierras

JOSÉ	Para que el lazo ochavado que rematará el crucero salga bien proporcionado, en este papel primero a mis solas le he trazado. ¿Qué te parece?	1 5
MAESTRO	Curioso.	
JOSÉ	Vile en un techo famoso de estos de Jerusalén.	
MAESTRO	Hasle contrahecho bien.	
JOSÉ	En extremo artificioso. Esta arquitectura es nueva.	10
MAESTRO	Labor este artesón hace.	
JOSÉ	Haré que el remate enlace, pues por tu ingenio te aprueba.	
MAESTRO	Ya le puedes empezar.	15
JOSÉ	Déjamele compasar en este pino.	
MAESTRO	Compasa.	

Sale JOAQUÍN, santa ANA, MARÍA y un SACERDOTE

JOAQUÍN	¿No ves que el tiempo se pasa?	
MARÍA	Yo no me pienso casar.	
SACERDOTE	Desnuda tu corazón	20

	de ese celo que has tenido que, en santa revelación, me manda te dé marido Dios que es suma perfección, pues si el Señor lo decreta y tú vives a él sujeta, cumple que su gusto hagas como su sierva perfecta.	25
MARÍA	Hay una dificultad que niega esposo a mi pecho.	30
SANTA ANA	¿Y es?	
MARÍA	Que mi voluntad a Dios, mi Señor, le he hecho voto de virginidad. Si la fuerza de él me obliga, ¿no quieres que lo prosiga?	35
SACERDOTE	Para ver que lo contrario es agora necesario, basta que el Señor lo diga. Y para prueba evidente que es tu santo matrimonio acepto a Dios y a la gente, por divino testimonio quiere que nos sea patente.	40
	De los mancebos que hubiere del tribu de Judá quiere se haga un escuadrón copioso, y que aquel sea tu esposo, cuya vara floreciente, ⁷²⁵ traerán para aqueste efeto varas secas en las manos, y por divino secreto dará ramos soberanos la de aquel que fuere electo.	45
	Mira si es, pues, bastante y tu unión algo importante, pues con milagro se afirma.	50
		55

⁷²⁵ Todas las escenas de juventud de la Virgen María que se suceden desde su nacimiento hasta su boda están tomadas, sin excepción, de los Evangelios apócrifos o de la *Leyenda Dorada*. Cuando María, criada en el templo, alcanza los catorce años de edad, el sumo sacerdote quiere darle esposo, para elegirlo convoca a todos los descendientes de David, solteros o viudos. Todos llevarán una vara para depositarla en el altar esperando que un signo divino señale al elegido. Solo la rama de almendro de José es la que florece. (Réau, 1996: 170, 178).

MARÍA	Si él, mi Señor, confirma, yo le doy.	
SANTA ANA	Dichoso instante. aqueste intitular puedes, pues por ser tu sierva digna, por el «sí» que ahora concedes, hacernos Dios determina hoy infinitas mercedes. Junta una gran copia, está de nobles por mi mandado.	60 65
MARÍA	Deme Dios justo velado.	
SANTA ANA	Fía en él que sí dará.	
MARÍA	¿Quieres, señor, por ventura, dar esposo a esta doncella?	
SACERDOTE	Dárselo el Señor procura.	70
MAESTRO	Qué humilde, que honesta y bella.	
JOSÉ	No es del suelo esta hermosura, venturoso aquel varón que vista su corazón de mérito tan divino que ha de ser por él hoy digno de tan celestial unión.	75
	(Cuanto más la estoy mirando más el alma cautivando que va; aquel santo mirar que la veo a Dios estar por boca y ojos brotando.)	[<i>Aparte</i>] 80

Sale un LEVITA

LEVITA	Los mancebos se detienen aquí.	
MAESTRO	En Dios es bien me goce.	
SACERDOTE	Entren. ⁷²⁶	
JOSÉ	Que los tribus ⁷²⁷ tienen tal ángel y todos doce adoran en él; no vienen falta es de conocimiento. ⁷²⁸	85

⁷²⁶ *Entren*. En el manuscrito *entran*. Enmendamos el error.

⁷²⁷ *los tribus*. El uso en forma masculino de este sustantivo se encuentra ampliamente documentado (CORDE).

⁷²⁸ Así en el manuscrito. El sentido de estos versos nos resulta opaco.

Salen cinco o seis con varas

SACERDOTE	Daréisme grande contento si despacio pasáis.	
MANCEBO	Sea así.	90
JOSÉ	No puede llegar aquí humano merecimiento.	
SACERDOTE	En ninguna vara veo producida nueva flor. ¿Qué es esto, señor, mas creo que por ser yo pecador no acudís a mi deseo?	95
	¿No hay más mancebos que vengan?	
LEVITA	Pocos quedan que edad tengan de dar la mano a mujer.	100
MAESTRO	¿José no lo podrá ser?	
JOSÉ	Buscad hombres que convengan, que para tan justa esposa es menester que busquéis una persona gloriosa que por esposo le deis para que viva gozosa, que no es razón tenga falta quien lleva joya tan alta. Yo de todas soy minero y así la vara no quiero, pues el ser justo me falta.	105 110
SACERDOTE	Esa, José, no es excusa, aguesa vara tomad.	
JOSÉ	Si mi mano la rehúsa es porque mi indignidad ante su virtud me acusa.	115
JOAQUÍN	Que la toméis nos importa.	
JOSÉ	Santa obediencia me exhorta a que os sirva y obedezca, mas no esperéis que florezca vara larga en virtud corta.	120

Toma la vara y florece, y está de rodillas JOSÉ

LEVITA	Floridos pimpollos mete la vara inútil y seca.	
SACERDOTE	Flor en tu vara promete	125

	que de la nueva Rebeca así el cargo se somete. ⁷²⁹	
JOSÉ	Tú, por magisterio glorioso, eres, José, el esposo de la obediente María. ¡Que llegue la dicha mía a extremo tan venturoso! Obra es de Dios, a él se den remuneraciones santas.	130
MAESTRO	Dichosa Jerusalén, pues gozas de almas tan santas y dignas de tanto bien, de este contrato divino yo quiero ser el padrino.	135
JOSÉ	Merced será que [me] haréis.	140
MAESTRO	Hija, no os avergoncéis.	
LEVITA	A su honestidad convino.	
SACERDOTE	¿Dais la mano a María, José, de su justo esposo?	
JOSÉ	Con soberana alegría para mi eterno reposo se la entrega el alma mía.	145
SACERDOTE	María, ¿acetaislo vos?	
MARÍA	Pues es el gusto de Dios, y yo por su gusto vivo, por mi esposo lo recibo.	150
LEVITA	Para en uno son los dos.	
SACERDOTE	Abrazaos.	
JOSÉ	Quiera el Señor que para servir lo sea.	
MARÍA	Deme su santo favor para que en su sierva vea nuevas fuerzas de su amor.	155
SACERDOTE	Porque en este casamiento haya divino contento, pues Dios se nos reconcilia, júntese nuestra familia.	160
MARÍA	Juntad.	
JOSÉ	En gloria me siento.	

⁷²⁹ El sacerdote establece una comparación entre María, a la que en breve se le anunciará el nacimiento de Jesús, y Rebeca, hija de Batuel y mujer de Isaac (*Génesis*, 24). El encuentro en el pozo entre Rebeca y Eliazer, el mayordomo de Abraham que tuvo la misión de elegirla en la familia de este en Mesopotamia, es una prefiguración de la Anunciación para la tradición cristiana (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 202).

	Ten confianza en el Señor, María, que él principio será de tu alegría.	200
	Ana querida, amiga y compañera, puesto os ha Dios en mil obligaciones, y a mí en igual nivel con Dios me ha puesto.	
	Aquel borrón de estéril y manera por vuestras entrañables oraciones Dios en fecundidad lo ha contrapuesto.	205
SANTA ANA	Aquestas justas albricias debemos, Joaquín, al cielo, pues viendo Dios el buen celo de tus primeras primicias, porque viva con reposo la que tan bien ha servido, en galardón ha querido darle hoy un justo esposo.	210 215
JOAQUÍN	Huélgate, que Dios por ella nos ha de hacer mil mercedes. Más, mi Dios y Señor, puedes. Tuyo soy y tuya es ella, a ti la tengo ofrecida pues esposo por ti tiene, tú sabes que le conviene tal compañero [a] su vida.	 220
SANTA ANA JOAQUÍN	Joaquín, no nos detengamos. ¡Que merecí tanto bien, Señor!	 225
SANTA ANA	Conmigo ven, no nos detengamos.	
JOAQUÍN	Vamos.	

Vanse y descúbrense en lo alto las tres personas trinas y la JUSTICIA, y el AMOR DIVINO a los lados, y SAN GABRIEL⁷³¹

AMOR	Señor eterno, ya es tiempo que el remedio prometido al que está sujeto el tiempo se le dé y sea admitido al eterno pasatiempo.	 230
------	--	-----------------

⁷³¹ Según Réau, en lo que se refiere a la iconografía del prelude de la Anunciación, el arte bizantino suele representar al ángel como un delegado de la Trinidad, representada en forma de tres personas jóvenes sin alas, sentadas sobre un trono, cada una de las cuales tiene un rollo (1996: 186). El pasaje que sigue parece reproducir esta escena que no figura en el Evangelio de Lucas ni en la *Leyenda dorada*.

	Para el reino soberano al hombre mísero humano a vuestra imagen hicistes, pues dárselo prometistes no sea promesa en vano.	235
	Mi hermana, Misericordia, ⁷³² pide que os acordéis de ella en esta humana discordia.	240
	<i>Dominem, cum iratus fueris miseri corites recordaberis.</i> ⁷³³	
JUSTICIA	¿Es en contra mi querella?	
AMOR	Yo pido paz y concordia.	
JUSTICIA	Amor divino, pedí cosas justas.	
AMOR	Advertí, Justicia, que pido a Dios que nos componga a los dos	245
JUSTICIA	No puede ser.	
AMOR	¿Como así?	
JUSTICIA	<i>Non bene convenient, nec in una sede morantur maiestas et amor.</i> ⁷³⁴	
	La majestad y el amor no hacen buena conveniencia, que para ser su mayor el amor pide clemencia y la majestad rigor.	250
	Pues si es majestad Justicia y aquesta rigor cudicia, mal con ella amor se mide si piedad en culpas pide y perdón donde hay malicia.	255
	Bueno es querer apocar el poder de Dios agora. No hay perdón a un mal obrar, sepa el alma pecadora que su culpa ha de pagar.	260
	Ándese Dios perdonando maldades y culpas cuando es justo que se castiguen,	265

⁷³² En este pasaje (vv. 238-417), el dramaturgo intercala en la tirada de quintillas versos en latín.

⁷³³ «Señor, en la ira, acuérdate de la misericordia» (*Libro de Habacuc*, 3: 2).

⁷³⁴ «No casan bien la majestad y el amor, no pueden convivir en la misma sede» (*Metamorfosis* II, Ovidio, vv. 846-47).

	y en vez de que se mitiguen se irán al doble aumentando.	
	Por eso el Señor se precia de justiciero león, porque el alma loca y necia conozca su perdición, si mis preceptos desprecia.	270
	El amor y la privanza no han de hacer en Dios mudanza, mire bien el que a Dios falta que tiene la espada alta con que ha de tomar venganza. <i>Sumam viaticiam usque ad terciam et quartam generacionem.</i>	275
AMOR	Por diferente camino guía el Señor soberano, que amor que no le convino se ha de entender del humano y no del amor divino; que el que a mí suyo se ha hecho bien puede tener su pecho junto a mi amorosa cuerda sin que su justicia pierda un punto de su derecho; y en el justo suspender la justicia de su diestra, con quien le sabe ofender no se apoca, más se muestra más su divino poder; que si aquel que al mal se aplica y al bien de su alma implica, Dios perdona y es su amigo, pudiéndole dar castigo mayor potencia pública.	280
	Y aunque león justiciero hasta agora se ha mostrado, por el pecado primero en contra de este pecado se hará manso cordero.	285
	Y si venganza tomó del hombre que le ofendió, ya confortándolo dijo que nunca pagara el hijo	290
		295
		300
		305

	por lo que el padre pecó. <i>Filius non portabis iniquitatem patus.</i> ⁷³⁵	
JUSTICIA	No es bien que sus cielos abra para aquel que le ha ofendido.	
AMOR	Mi amor lo contrario labra.	310
JUSTICIA	Es en vano.	
AMOR	Solo pido que Dios cumpla su palabra.	
JUSTICIA	¿Cuál?	
AMOR	La que en tiempos ausentes dio de que los decendientes de Jacob su bien verían, ⁷³⁶ diciendo que en él serían benditas todas las gentes.	315
	Y esto le quiso mostrar la escala que en el camino vio cielo y tierra abrazar, dando a entender que él divino humano se ha de tornar; y aquel sueño que durmió Adán, cuando le sacó Dios de su costado a Eva, fue una muy cierta prueba de esta palabra que dio;	320
	los ángeles que anunciaron a Sara el parto dichoso, cuando a su casa llegaron este misterio glorioso también nos significaron; y a su caudillo Moisés en el camino también, cuando en su fin le habló, Dios esperanzas le dio de aqueste inefable bien.	325
	<i>Posteriora mea videbis.</i> ⁷³⁷ Daniel, el profeta santo, supo de aqueste misterio en revelaciones tanto	330
		335
		340

⁷³⁵ «El hijo no cargará con el pecado del padre» (*Libro de Ezequiel* 18:20)

⁷³⁶ Jacob fue padre de doce hijos, epónimos de las doce tribus de Israel (La Brosse, 1986: 396).

⁷³⁷ Parte de un versículo del *Éxodo* (33: 23): «luego retiraré mi mano, y me verás las espaldas, pero mi faz no la verás».

que en su divino salterio
lo decía en dulce canto:
*Virgam virtutis tuae emitret dominus
ex Sion: dominare in medio inimico
rum tuorum.*⁷³⁸

Y en los cantares continos
que con acentos divinos
la esposa sabia cantaba, 345
esto nos significaba
en sus amorosos himnos:
*Descendit dilectus meus in hortum
suum.*⁷³⁹

Habacu[c] tuvo esperanza
de ver este bien cumplido
por soberana mudanza, 350
cuando robado se vido
de su rústica labranza.
*Ego autem in Domino gaudebo ex
exultabo in Deo lesu meo.*⁷⁴⁰

Mas tu pecho conociendo,
para qué estoy repitiendo
lo que tú tan bien conoces. 355
Oye del limbo las voces
que todos están diciendo.
*Rotare caeli de super et nubes pluant
iustum.*⁷⁴¹

JUSTICIA

Amor, entendámonos
por qué le habéis de pedir
aguesa palabra vos. 360

⁷³⁸ «Extenderá Yavé desde Sión tu poderoso cetro. / Domina en medio de tus enemigos» (*Daniel, Salmo 110*. Daniel).

⁷³⁹ «Bajó mi amado a su jardín» (Canto quinto del *Cantar de los cantares*, 6: 2).

⁷⁴⁰ «Yo me alegraré en Yavé / y me gozaré en el Dios de mi salvación (*Libro de Habacuc*, 3: 18).

⁷⁴¹ «Gotead, cielos, desde arriba, / y que las nubes destilen la justicia» (*Isaías*, 45: 8). Amor hace una enumeración de las distintas manifestaciones de la divinidad por medio de oráculos, leyes, prescripciones o anuncios. El sueño de Jacob (*Génesis*, 28: 12); la extracción de la costilla de Adán para la creación de Eva (*Génesis*, 2:21-23); la anunciación a Sara de que dará a luz un varón aun siendo estéril (*Génesis*, 21: 1-7); la extraordinaria familiaridad de Moisés con Dios en su travesía por el desierto (*Éxodo*, 24: 9-18, 33: 18-34), un salmo de David (nº 110), un fragmento de *El cantar de los cantares* (Canto 2, 6: 1) y otro del *Libro de Isaías* (45: 8). Por lo que se refiere al personaje mencionado como Habacuc, hay que señalar, ya lo hemos dicho, que el pasaje toma como referencia el *Libro de Habacuc*, sin embargo, el autor rompe con la lógica del pasaje que nos ocupa consistente en mencionar su fuente antes de reproducir el fragmento correspondiente en latín. Una lectura atenta del mencionado libro del AT no explica el sentido. A nuestro juicio, Amor se está refiriendo al personaje que con ese nombre aparece en la narración de Daniel. Cuando Habacuc se disponía a ir al campo a llevar comida a los segadores, es transportado por Dios hasta el foso con leones en el que se encuentra Daniel recluido para que este pueda alimentarse (*Libro de Daniel*, 14: 33-38).

AMOR O la tiene de cumplir
o ha de dejar de ser Dios.

JUSTICIA ¿Quién obligará al Señor?

AMOR Yo, que soy divino amor
dentro en su pecho engendrado, 365
que si fue grave el pecado
es su clemencia mayor.

JUSTICIA ¿Quién lo ha de poder vencer?

AMOR Mi fuerza de amor que es mucha,
tanto como su poder. 370

JUSTICIA ¿Y habéis de hacer con Dios lucha?

AMOR Agora lo podéis ver,
que pues en razón me fundo
hecho otro Jacob segundo,
con su hijo lucharé, 375
y de él no me apartaré
hasta que lo baje al mundo.

Abrázase con CRISTO y dice

Cumplid, hacedor del cielo,
el bien que habéis prometido
a los tristes sin consuelo, 380
que está pobre, sin partido,
en las miserias del suelo.
*Domine opues tuum in medio amo
rum tuorum vivifica illud.*

CRISTO Basta, amor santo, el exceso
del fuego en que me habéis preso,
que aunque omnipotente Dios 385
soy compitiendo con vos,
por vencido me confieso.

Yo bajaré al mundo a dar
remedio a los pecadores,
quiero su carne tomar, 390
que vuestros santos amores
a todo me han de obligar.

Medecina prevenida
tiene la humana caída,
que una virgen para madre 395
me tiene mi eterno padre
desde *ab eterno* escogida.

Ved su inefable grandeza

PADRE	<p>quien vaya con el mensaje. Para tan divina alteza Gabriel sirva de paje, que es divina fortaleza. En la feliz Nazarén,⁷⁴² digna de este eterno bien, hallará la esposa mía, cuyo alto nombre es María, a quien mis nuevas se den.</p>	400
	<p>El recado peregrino que Gabriel le dará del verbo sacro y divino a solas decretará nuestro concilio uno y trino.</p>	405
ESPÍRITU	Yo a tan santa encarnación asistiré.	
GABRIEL	Nuevas son que Gabriel llevar cudicia.	415
PADRE	Celebrá Amor y Justicia esta soberana unión.	

Abrázanse los dos y ciérrase el trono, y salen JOSÉ y MARÍA

JOSÉ	<p>Esposa, el celo que veo que vuestro buen pecho tiene en sí es tan justo que viene al vivo con mi deseo.</p>	420
	<p>Quiere la alta majestad del Señor, a quien servimos, que, pues en uno vivimos, una sea la voluntad.</p>	425
	<p>Habéisle ofrecido a Dios el casto y virginal pecho; yo de virgen voto he hecho confrontándome con vos, que, como la luz que dais en mi alma reverbera, al alto de vuestra esfera mis pensamientos lleváis.</p>	430
MARÍA	Teniendo, José, por cierto	

⁷⁴² *Nazarén*. Nazaret. Topónimo que aparece así en todas las ocurrencias de la comedia, y que se encuentra en posición de rima, como en este caso. Respetamos esta lectura, aunque es una forma que no hemos encontrada documentada en otros textos.

de vuestro pecho el valor, 435
como a mi esposo y señor
el mío os he descubierto.

Pero como en Dios confío,
porque a ser vos lo acertase,
ha querido le hallase 440
del color propio del mío.

Con soberanos contentos
le demos santos loores,
pues da tan altos favores
a nuestros justos intentos. 445

JOSÉ ¿Cuándo, Señor soberano,
os pagará el alma mía
las mercedes que le envía
vuestra poderosa mano?

 ¿Cuándo merecí tener 450
por compañera e igual
una virgen celestial
con el disfraz de mujer?

Pero de este bien, mi Dios,
claramente he colegido 455
que me tenéis escogido
desde agora para vos.

MARÍA Esposo y señor, querría,
si no tengo en qué serviros,
una licencia pediros. 460

JOSÉ ¿Licencia a mí, esposa mía?

MARÍA Sí.

JOSÉ ¿Pues vos no la tenéis?

MARÍA No si vos no me la dais.

JOSÉ ¿Qué habrá que de mí queráis
que todo no lo alcancéis? 465

MARÍA Quiero que en santa oración
me dejéis un rato extra.

JOSÉ ¿Pues ya me queréis privar
de vuestra conversación?

 Mas la vuestra se mejora 470
que de mí a Dios se levanta,
y así plática tan santa
no os quiero impedir, señora.

 Mas llevandos por modelo
retraído en mi orador, 475
con celo de santo amor,

	traspondré la mía en el cielo; que por divino secreto harán las manos sagradas que dos causas confrontadas produzcan un mismo efeto.	480
MARÍA	¿Daisme licencia?	
JOSÉ	Sí doy, con que los brazos me deis.	
MARÍA	Vuestros son.	
JOSÉ	No me apartéis, cielos, del cielo en que estoy. Tengaos mi Dios de su mano.	485
MARÍA	Y yo en vos su gloria vea.	
JOSÉ	Nada mi alma desea con este bien soberano.	

Vase JOSÉ y dice MARÍA ante el libro de la ley leyendo

MARÍA	¿Cuándo tantos beneficios como esa mano me muestra, pagará la sierva vuestra, gran Señor, con sus servicios? ¿Cuándo y por qué santos modos al mundo habéis de hacer aquel vuestro que ha de ser el cumplimiento de todos? ¿Cuándo ha de ser digno el suelo de ver a su hacedor, y el linaje pecador cuándo ha de tener consuelo? Vuestro unigénito santo prometido nos tenéis, si al fin de darnos le habéis, ¿por qué lo dilatáis tanto? Aquí me dice Esaías ⁷⁴³ que de virgen nacerá quien gozar merecerá de estos venturosos días. Dichosa y feliz doncella	490 495 500 505 510
-------	--	---

⁷⁴³ *Esaías*. Isaías. Considerado como el primero de los tres profetas mayores del cual la tradición ha conservado tres profecías mesiánicas, siendo una de ellas: «El Señor os dará una señal / He aquí que la doncella está en cinta y da a luz un hijo». La tradición cristiana tradujo 'doncella' por 'virgen' y aplicó este oráculo a María y al nacimiento de Jesús (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 205).

la que alcanzar mereció
que el mismo que la crió
venga a tomar carne en ella.

Más que bien aventurado
aquel vientre virginal 515
que para trono real
de Dios está dedicado.

Virgen dichosa escogida
para el dichoso monarca,
incorrupta y divina arca⁷⁴⁴ 520
del maná de nuestra vida.

¿Quién el pecho conociera
do Dios tanta gloria [y] gracia
para que de eterna esclava
noche y día le sirviera? 525

Sea mi dicha tan buena,
mi Dios, que alcance a favor

Abaja GABRIEL con música

verla y servirla.

SAN GABRIEL El Señor
te salve de gracia llena.⁷⁴⁵
Dios está contigo y eres, 530
por la virtud infinita
del infinito, bendita
entre todas las mujeres.

MARÍA ¿Qué salutación tan nueva,
Señor, es esta que escucho?, 535
que de ella colijo mucho,
pero mucho más me eleva.

SAN GABRIEL No temas, Virgen María,
porque tu pecho endiosado
gracia con Dios ha hallado 540
causa de eterna alegría.

Hoy Judea se mejora,
que aquel de quien deseaba

⁷⁴⁴ Se refiere al Arca de la Alianza. Trono del Dios de Israel que, según sus prescripciones, había de residir en el Santo de los Santos del Templo. Era una caja que contenía las pruebas de la Alianza. Frecuentemente se usa en sentido prefigurativo de la Iglesia y de la Virgen María (Arellano, 2000: 29). Más tarde se vuelve a utilizar este símil (v. 1521).

⁷⁴⁵ El mensaje del ángel ya es un hecho atestiguado por los Evangelios canónicos, concretamente por el *Evangelio de Lucas* (1: 26-38).

	ser tu voluntad esclava te elije para señora.	545
	Mi embaja[da] no te asombre, que virgen concebirás, y un hijo tal parirás que Jesús habrá por nombre.	
	Y aunque tomará de vos humana naturaleza, él, por su divina alteza, se llamará hijo de Dios, y siendo su digna madre tú, por ser merecimiento,	550 555
	le dará Dios el asiento de David, ⁷⁴⁶ su antiguo padre. Y para el bien de la gente, que en él pondrá Dios sin tasa, tendrá su cetro en la casa de Jacob eternamente. ⁷⁴⁷	560
	Al fin vendrá tal a ser el reino en que le verás que no tendrá fin jamás ni en él le podrá tener.	565
MARÍA	Parainfo angelical, mirad bien lo que decís, que de quilates subís esta nueva celestial.	
	Y esta sacra anunciación y soberano secreto, ¿en mí como tendrá efeto no conociendo varón?	570
SAN GABRIEL	Virgen, no te cause espanto mi encumbrado proceder, que esta preñez ha de ser obra de Espíritu Santo, y su alteza te asombra con su inmenso resplandor, para entenderlo mejor con tu virtud te hará sombra.	575 580
	Y en prueba de esta verdad,	

⁷⁴⁶ David es la prefiguración del Mesías, anunciada en *Ezequiel* (34: 23). Ocupa un lugar preeminente en las tradiciones judía y cristiana (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 124).

⁷⁴⁷ El pasaje alude al sueño de Jacob, cuando este erige como pilar de la casa de Dios las piedras en las que ha reposado su cabeza (*Génesis*, 28:22).

	Isabel, tu prima amada, está de un hijo preñada en su decrepita edad,	585
	y pues aquesto es posible y ella llega al sexto mes, piensa, Virgen, que no es para Dios algo imposible.	
MARÍA	Pues tanta gloria me anuncias de Dios, la sierva está aquí; su voluntad cumple en mí conforme tú lo pronuncias.	590
SAN GABRIEL	Con este «sí» soberano tanto a Dios, Virgen, aplaces, ⁷⁴⁸ que al hombre humano Dios haces, y a Dios haces hombre humano.	595
	En ti el remedio consiste de la gente pecadora, tú ser la remediadora de sus daños mereciste.	600
	Y pues mensajero soy de «sí» de tanta alegría, queda en paz, Virgen María, que a darla a mi Señor voy.	605
<i>Vase el ÁNGEL con música</i>		
MARÍA	Mi Dios, ¿y cuántas mercedes que hoy de ti vengo a alcanzar? Quieres al mundo mostrar las muchas que hacerle puedes.	
	Pero tantas preeminencias como estas manos me envían en mí, tu sierva, pedían más méritos y excelencias.	610
	Mas darámelas, no dudo, quien de mí se satisfizo, que quien de nada me hizo hacerme su madre pudo.	615
	Hazme tu humana posada, estemos juntos los dos, que posando en mí mi Dios	620

⁷⁴⁸ *aplaces. Agradas (Aut).*

él me dejará endiosada.

Sale JOSÉ

JOSÉ Esposa amada y señora,
basta lo que orado habéis,
que es justo que reservéis
para reposar un hora. 625

MARÍA La oración en mi alma sella
tan soberano placer,
que no la pienso tener
lo que estuviere sin ella,
pero si vos lo mandáis 630
quiero la obediencia daros.

JOSÉ No fue mi intento enojaros.

MARÍA Nunca, esposo, me enojáis.

JOSÉ Haced vuestro gusto, esposa.

MARÍA El mío es solo serviros. 635

JOSÉ Voyme, no quiero impidiros,
si estáis de orar deseosa.

MARÍA Yo voy con vos.

JOSÉ ¡Cuánto estima

MARÍA Dios un ánimo humillado!
José, un deseo me ha dado 640
de ver a Isabel, mi prima,
que ha mucho que no la veo.

JOSÉ ¿No? Mañana podréis ir
a verla para cumplir
aquese justo deseo, 645
que yo os prevendré temprano
quién os haga compañía.

MARÍA Dado me habéis alegría.

Vámonos.

JOSÉ Dadme la mano.

Vanse, y entran SILVERO y ARCADIO, pastores

ARCADIO Si unos grillos no le echamos, 650
no será buena jamás.

Ternerilla, ¿dónde estás?

SILVERO Habla quedo. ¿Dónde estamos?

ARCADIO Cállese, que quiero ver
que parezca en un momento, 655

no grito, que es un contento,
pues yo la haré parecer.
¡Válgate la maldición!
¿No aguardaras que viniera
nuesamo? Aquesta ternera 660
ha de ser mi perdición.
Ella vuélvase acá presto
si no tocaré a rebato.
SILVERO Y en tocándose, insensato,
¿qué has de hacer?

ARCADIO Qué lindo es esto, 665
publicar sangrienta guerra
contra aquesta ternerilla
y no dejar de seguilla
hasta echarla de la tierra.

SILVERO Tronera y locura todo. 670
ARCADIO Yo lo haré que no se alabe.
SILVERO Y si mi padre lo sabe...
ARCADIO Mas que se ponga del lodo.
SILVERO Ya nos pierdes el respeto.
ARCADIO Calle, que estaba jugando. 675
SILVERO Pues conmigo, ¿desde cuándo?
ARCADIO Niñerías.
SILVERO Yo os prometo
de un tanto que si a vos voy...
ARCADIO No nos metamos en danza.
SILVERO ¿Qué haré que tengáis crianza? 680

Entra el MAYORAL

ARCADIO A ve[r], sea ya.
SILVERO ¿Es para hoy?
ARCADIO Acuda, nuesamo, acuda.
MAYORAL ¿Qué es esto?
ARCADIO Apártese allá.
MAYORAL Mochacho, bueno está ya.
ARCADIO ¿Traes ya la mano aguda? 685
SILVERO Villano, con mi cayado
os he de dejar molido.
MAYORAL Toda tu vida has tenido
ser mal encodicionado;⁷⁴⁹

⁷⁴⁹ *acodicionado. Acondicionado (Aut).*

	no riñas con los pastores.	690
SILVERO	Heme de vengar en este.	
MAYORAL	Él hará como nos cueste su pavarica ⁷⁵⁰ y sus frores algo que se apesadumbre.	
SILVERO	Zafio, ¿dónde se permite?	695
MAYORAL	¿No habrá nadie que le quite aquesta mala costumbre? En riñéndole es peor.	
ARCADIO	En condición es extraño.	
MAYORAL	Túvola desde tamaño, dejarlo será mejor.	700
	Ven acá, Arcadio, ¿por qué contigo estaba riñendo?	
ARCADIO	Porque dejé aquí pastando la ternerilla y se fue.	705
MAYORAL	¿Cuál, la manchadilla?	
ARCADIO	Sí.	
MAYORAL	Mire por qué se enojaba. Con el ganado quedaba, en el prado yo la vi.	
	Deja el ceño, ten prudencia.	710
ARCADIO	Quiérese her ⁷⁵¹ de rogar.	
MAYORAL	Es cosa para quitar a los sastres la paciencia.	

Entran DAMÓN, VIDAL, FLORO y MAROTO, y otros pastores

DAMÓN	Nuesamo, albricias.	
MAYORAL	¿Qué ha habido?	
DAMÓN	Que todos los ganaderos que andan por esos oteros derramados han venido.	715
MAYORAL	¿Por vuestra vida?	
DAMÓN	Sí, a fe.	
ARCADIO	Con esto es bien se alborote.	
MAYORAL	En echándole el capote no hay quien contento le dé.	720

Sale TIRSEO hablando desde dentro

⁷⁵⁰ *pavarica*. Diminutivo de pava.

⁷⁵¹ *her*. Hacer (*Aut*).

TIRSEO	Por esa vereda arriba vais derecho a la montaña. Par Dios, una gran compañía merece que la reciba.	725
TIRSEO ⁷⁵²	¿Qué hay, Silvero?	
SILVERO ⁷⁵³	Por ahí van subiendo dos doncellas solas y a pie, que una de ellas es la más linda que vi.	
	Vienen desde Nazarén a pie, ved cómo vendrán.	730
FLORO	¿Y adónde si sabes van?	
TIRSEO	A la montaña.	
FLORO	Algún bien se le debe haber seguido.	
TIRSEO	Diz que a ver una su prima.	735
FLORO	Mucho, por mi fe, la estima, pues ha once leguas venido.	
TIRSEO	¿Sabéis a quién? A Isabel, la del viejo Zacarías.	
MAYORAL	Conózcole ha buenos días, de una edad somos yo y él, y, a fe, le queda buen trecho para llegar a la moza.	740
	Dile que si nuestra choza le fuere de algún provecho, entre y descanse.	745
TIRSEO	Ya voy, porque me huelgo de vella.	
FLORO	¿Tan hermosa es la doncella?	
TIRSEO	Eslo, mi palabra os doy.	
SILVERO	Juro a mí que la he de ver y cumplir este deseo.	750
FLORO	También yo acompaño a Alfeo.	
ARCADIO	Yo del número he de ser.	
DAMÓN	Pues a mí ¿comiome el toro?	
SILVERO	Vamos padre.	
MAYORAL	Que me place.	755
DAMÓN	Oigan qué alboroto hace	

⁷⁵² *Tirseo*. En manuscrito el parlamento se adscribe a Silvero. Enmendamos.

⁷⁵³ *Silvero*. En este caso el copista se confunde también adscribiendo a Tirseo los versos. Enmendamos.

un rostro hecho de oro.

*Vanse todos y sale ISABEL y ZACARÍAS, viejo, y una MOZA*⁷⁵⁴

ISABEL Misterios son del Señor
los que en vuestra mudéz veo,
pues mostrándoos el amor 760
a medida del deseo
dudastes de su favor.
 Si estáis del placer desnudo
por veros seis meses mudo,
podéis entre vos pensar 765
que os pudo bien hijos dar
quien enmudeceros pudo.
 Tarde a conocer venistes
el bien que daros ordena,
y aunque de ello recibistes, 770
os quita la habla en pena
de la duda que tuvistes.
 Pero de aqueste castigo
y del bien que usó conmigo,
he venido a conocer, 775
Zacarías, que ha de ser
vuestro protector y amigo.
 Mas ¿que habrá de pareceres
cuando me sientan preñada?
Dirán de mí las mujeres 780
que a la vejez ocupada
estoy en mozos placeres.
 Y aunque de mi corazón
es fruto de bendición,
saca un nuevo regucijo; 785
con todo en pensar me aflijo
la vulgar murmuración.
 Mas el Dios a quien adora
mi alma ve que conviene
lo que mi vientre atesora. 790

Sale TIRSEO

TIRSEO María, tu prima, viene

⁷⁵⁴ La fuente de la Visitación de María a su prima Isabel se encuentra en el *Evangelio de Lucas* (1: 39-56).

ISABEL a visitarte, señora.
Sea en buen hora venida,
que ya mi dicha cumplida
llega a su justo nivel. 795

Entra MARÍA con una doncella

MARÍA Dios te salve, Isabel.
Dete Dios, Zacarías, vida.
ISABEL Bendita tú, terrenal
vergel del que es infinito;
bendita tú sin igual, 800
y el santo fruto bendito
de tu vientre virginal.

Este es exceso de amor.
¿Cuándo en divino favor,
Virgen, merecí alcanzar 805
que me venga a visitar
la madre de mi Señor?

No por mis merecimientos
alcanzo estos beneficios,
mas quien rige mis intentos 810
paga mis cortos servicios
con tan colmados contentos.

De aqueste bien soberano
yo con mi marido anciano
fuera bien que a gozar fuera, 815
mas eres tú la primera
en ganarme por la mano;

echas en esto de ver
tu santísima humildad,
pues para más merecer 820
en obras de caridad
quieres la primera ser.

Y tan grande regocijo
con tu venida colijo
que en mí su exceso no quiebra, 825
antes dentro en mí celebra
tu vista tu amado hijo;

que no pudiendo explicar
el bien que el omnipotente
por ti al mundo ha de enviar, 830
con el contento que siente

	lo quiere manifestar.	
	Yo, la que estaba corrida con la merced recibida, ya me huelgo estar preñada, pues viene a ser visitada del que a mí me ha dado vida.	835
	Mi preñez no esté secreta, aunque hasta aquí lo ha estado, la fama al mundo prometa el bien que ha profetizado en mi vientre mi profeta.	840
	Y tú, princesa del suelo, bien hallas tú por tu cielo, tanta merece la tierra que en tus entrañas se encierra el que no cabe en el cielo.	845
MARÍA	Mi alma a Dios engrandece, y mi espíritu se holgó en quien mi salud florece, porque la humildad miró que en su sierva resplandece; y tan soberanos bienes alcanzan mis intenciones que porque ellos en mí están bendita me llamarán todas las generaciones.	850
	Porque en mi hijo, el Señor, como todopoderoso, obra de inmenso valor, y así es su nombre glorioso santo y digno de loor.	860
	Su misericordia alcanza a todos, mas la privanza que en los servicios se anida, la deja en tierra esparcida de su brazo la pujanza; abatíó el suelo los bríos de los que eran poderosos, dio a humildes su poderío, llenó los menesterosos, yendo los ricos vacíos.	865
	Recibió Israel su varón de la larga perdición	870

	de la gente conmovido, como Abraham prometido fue a su generación.	875
ISABEL	Con la dulzura que llevas en ese glorioso himno que en loor del Señor renuevas como espíritu divino el espíritu me elevas.	880
	Mas despacio gozar quiero de ese divino lucero que en tu rostro se atesora, mensajero de tu aurora y de tu sol mensajero.	885
	Entrémonos, prima mía, en este primer retrete. ⁷⁵⁵	
MARÍA	Siento divina alegría.	890
ISABEL	¿Gustas?	
MARÍA	Obedecerete.	
ISABEL	Gran gozo el Señor me envía. Zacarías, vámonos.	
MARÍA	Llevémosle entre las dos.	
DONCELLA	Mucho esta casa engrandece el Señor.	895
TIRSEO	Bien se parece que está en la visita Dios.	

Llévanle en medio y sale el MAESTRO de carpintería y JOSÉ

MAESTRO	De vuestro buen casamiento y la esposa que adquiristéis estoy, José, tan contento que el contento que sentistes dentro de mi alma siento.	900
	Y es amor que me debéis, que el contento que tenéis, que os engrandece y sublima, tanto mi alma lo estima como estimarlo podéis.	905
JOSÉ	Muéstrase tan benigno el que me hizo de nada, que de mí, su siervo indigno,	910

⁷⁵⁵ *retrete*. Cuarto pequeño en la casa o habitación para retirarse (*Aut*).

oyó la voz presentada
ante su trono divino;
y como justo pedía,
me dio una esposa en María
tal que considerar puedes 915
que me hace Dios mil mercedes
por su mano cada día.
Y estos tres meses que ha habido
de ausencia entre ambos a dos,
tanto su ausencia he sentido 920
que hago testigo a Dios
que tres mil me han parecido.
MAESTRO De vuestro obediente pecho
está tanto satisfecho,
José, el sumo Señor 925
que por mostraros su amor
su compañero os ha hecho,
de donde claro parece
cuánto la obediencia valga
y lo mucho que merece. 930

Vuelve MARÍA con la doncella

MARÍA Ya es bien que de pena salga,
pues Dios mi casa me ofrece.
MAESTRO ¿Es María, vuestra esposa,
esta?
JOSÉ Sí, mi alma penosa
ya está llena de alegría. 935
¡Vengáis con bien, mi María!
MARÍA ¡Estéis en hora dichosa,
José!
JOSÉ Dios os dé solaz.
MARÍA Y sea siempre en vuestra ayuda.
MAESTRO Llevaréisme aquel compás 940
JOSÉ ¿Cuándo queréis que allá acuda?
MAESTRO Mañana.
JOSÉ Iré.
MAESTRO Queda en paz.

Vase el MAESTRO

JOSÉ Yo con bien, esposa amada,

Mas no es bien seas argüida
 de una tan inorme culpa
 que, si te hace fermentida 975
 la barriga, te disculpa
 la integridad de tu vida.
 Pero ¿cómo puede ser
 que siendo casta mujer
 preñada de otro te vea? 980
 Darte culpa es cosa fea,
 no darla en poco tener
 la honra. Confuso estoy.
 ¿No es esta María, mi esposa
 la santa? ¿Y si errado voy, 985
 si la hago sospechosa
 y es mal pago que le doy?
 Mas si es verdad lo que vi,
 y el ser que era perdí,
 en formar justa querella 990
 no le doy mal pago a ella
 antes me la da ella a mí;
 que de tu primero amor
 hiciste, María, mudanza.
 Forzándome está el rigor 995
 a hacer justa venganza,
 aunque a costa de mi honor.
 Pero no es bien que la afrente
 porque ante toda la gente
 mi honor antiguo sepulto. 1000
 Mejor es que el daño oculto
 se castigue ocultamente.
 Quiero dejarla en su tierra
 y partirme a otro poblado,
 pues la aborrecida guerra 1005
 que su amor me ha publicado
 de mi albergue le destierra.
 Quedarás sola, María,
 con más placer y alegría
 que llevaré yo sin ti. 1010
 Vivirás leda sin mí,
 yo no sin tu compañía.
 Mal me guardaste el decoro
 si por otro me dejaste.
 No lo afirmo sino lloro, 1015

si es así que te privaste
 de un soberano tesoro.
 Privástete y fue de suerte
 el truco en que vengo a verte
 que a ti la gloria te niegas, 1020
 y a mí, tu esposo, me entregas
 al cuchillo de la muerte.
 Yo parto harto más triste
 que tú sin mí quedarás.
 Goza el fruto que adquiriste, 1025
 y haz cuenta que jamás
 en tu presencia me vio.
 Quiero juntar la herramienta
 que mis tormentos sustenta,
 ¿sustento digo? No, vida, 1030
 que esta quedó destruida
 en las manos de mi afrenta.
 Válame Dios, qué pesado
 me hallo para cargalla.
 Malo estoy que, aunque he probado, 1035
 no me deja levantalla.
 Un sueño que me ha engañado
 por demás es porfiar,
 quiero un rato descansar
 echado en la tierra dura, 1040
 que quien es tan sin ventura
 regalo no ha de buscar.
 Formaré la cabecera
 en aquesta pobre espuerta
 que ha de ser mi compañera. 1045
 José vivo, y su honra muerta;
 no vivir mejor le fuera.

Recuéstase sobre la espuerta y suena música y dice desde arriba GABRIEL

SAN GABRIEL Hijo de David, no temas,
 y ese fuego en que te quemas
 que sospechoso te ha hecho 1050
 le desarraiga del pecho
 que en él sin razón te extremas.
 No te cause horror y espanto
 lo que a tu esposa has sentido,
 que como Dios la ama tanto 1055

ha por obra concebido
del alto Espíritu Santo;
no formes celo y querella
de la que no es justo habella,
vuélvela a tu compañía 1060
que al mundo Dios cada día
hará mil bienes por ella.

Vase GABRIEL con música

JOSÉ Si obra aquesta es del cielo,
mal la podría entender,
Señor, un hombre del suelo, 1065
que en naciendo de mujer
heredé miedo y recelo.

Pero la satisfacción
que en esta justa ocasión
me dais, eficaz ha sido 1070
para que el celo adquirido
borre de mi corazón.

Vuestra mano poderosa
perdone el daño que he hecho
en ofensa de mi esposa, 1075
que si a Dios tiene en el pecho
mucho tiene para diosa.

Ya con contento excesivo
de nuevo con mí la recibo.
Vos, Señor, regid mi senda, 1080
porque el alma no os ofenda
que para vos apercibo.

Vase y salen tres ROMANOS⁷⁵⁷

ROMANO 1º El último pregón que en esta tierra
se ha de dar este sea, pues la gente
que el Cedrón⁷⁵⁸ bello y el Jordán encierra 1085
todo lo sustancial se ve y consiente.

ESCRIBANO Dado que la paz reina y no la guerra
entre gente tan varia y diferente,

⁷⁵⁷ El copista no especifica en la acotación la identidad de estos personajes, pero atendiendo a las figuras del inicio se puede saber quién interviene: un romano, un escribano y un relator.

⁷⁵⁸ El Cedrón es el valle del torrente que separa Jerusalén al este del monte de los Olivos. (Bellinger *et alii*, 1996: 128 y 344).

	al gran monarca en este caso es justo se le dé por nosotros todo gusto.	1090
	Publíquese el edito apercibiendo que dentro de tres meses, los primeros se vayan por su orden escribiendo, chicos y grandes, nobles y pecheros, cuyo tenor los súbditos cumpliendo, se alistaran los tribus forasteros en la ciudad que de ellos es cabeza. Atención todos que el edito empieza.	1095
RELATOR		
	<i>Edito</i>	
	<i>Me da el gran César por su firma expresa, como monarca que es de todo el mundo e invicto emperador semper Augusto, viendo que todo el orbe está gozando de alegre paz y dulces pasatiempos, que todas las personas que en el orbe al imperio romano están sujetas se vayan a escribir a las ciudades, qué metrópoli [e]sta[s] tuyas fueren, dando el tributo que pedido seas conforme lo que pueden sus personas. Y porque sepan todos lo que manda por aquesta, firmada de su nombre, hace saber su voluntad a todos obligando desde hoy al cumplimiento.</i>	1100
		1105
		1110
ROMANO	Tomad eso por testimonio.	
ESCRIBANO	Por fe lo tengo ya, señor, tomado.	1115
ROMANO	Pues con la pompa que es costumbre que hayas de atabales guiad hacia palacio.	

Vanse, y hanlos de estar oyendo ELEAZAR y MANASES, judíos, y encontrándose dicen

ELEAZAR	¿Dó bueno vais?	
MANASES	A saber del vulgo qué hay en la plaza lo que el Emperador traza con su nuevo proceder; que como de novedades es el vulgo siempre amigo, vende como fiel testigo	1120

mil mentiras por verdades. 1125
 Pero ¿el fin de aquesta lista
 podremos de alguien saber?
 ELEAZAR No es otro sino hacer
 una cosa nunca vista,
 un hecho grande y profano, 1130
 una arrogancia increíble,
 un decir lo que imposible
 era, ha hecho Otaviano.
 Muchos de Jerusalén
 alistados estarán, 1135
 del tribu de Judá irán
 a alistarse allá en Belén.
 Benjamín y los demás,
 que son metropolitanos,
 listarán sus ciudadanos. 1140
 MANASES No se ha visto tal jamás,
 mas si a padecer nacimos,
 súfrase este azote agora.

Salen FABIO y MARCELO, romanos

FABIO ¿En este barrio quién mora?
 ELEAZAR Los que al presente os oímos, 1145
 juntos viven otros cuatro,
 y así aquestas seis moradas
 vienen a estar sitiadas
 a manera de teatro.
 Pero al fin, ¿no nos diréis
 para qué lo preguntáis? 1150
 MARCELO Para que alistaros vais⁷⁵⁹
 con la gente que tenéis,
 que en el pretorio se escriben.
 MANASES Ya con bien, que no tardamos. 1155
 MARCELO Pues, señor Fabio, escribamos
 los que en este barrio viven.

Vanse los ROMANOS

MANASES ¿Qué os parece qué haremos?
 ELEAZAR Que vamos luego al pretorio,

⁷⁵⁹ *vais*. Vayáis.

que es término perentorio 1160
el que nos dan.
MANASES Caminemos.

Vanse, y sale un MESONERO y PIRATO, su criado, ha de estar arriba

MESONERO Hola, Pirato, trabaja,
sube de presto al pajar
porque es menester bajar
cuatro barcinas de paja. 1165
¿Entiendes?

PIRATO Ya entiendo
y aún las están abajando.

MESONERO ¿Qué dices? ¿Qué estás hablando?

PIRATO No le dicen que han subido.

MESONERO ¡Acaba, valate Dios! 1170

PIRATO ¡Válalo a él, vala Alá!

MESONERO ¡No respondáis, noramala!

PIRATO Mala sea para vos.

Entran MARÍA y JOSÉ

JOSÉ Importa, querida esposa,
que posada procuremos 1175
en donde el rigor pasemos
de esta noche tenebrosa.

MARÍA Esta parece posada
donde podremos estar.

JOSÉ ¿Hay posada que nos dar? 1180

MESONERO Amigo, ya está ocupada.

JOSÉ Dadme, por amor de Dios,
donde albergue esta mujer.

MESONERO No tengo donde os tener.
Perdonaréisme los dos; 1185

y si ignoráis el lugar
por ser hombre forastero,
en este portal primero
os podréis, señor, entrar;
que una noche como quiera 1190
os podréis pasar en él.

Vase el MESONERO

JOSÉ ¡Que te muestres tan cruel
 con tu humilde compañera!
 Mi señora, ¿qué haremos?

MARÍA Que evitando el mayor mal 1195
 en este pobre portal,
 esposo, nos alberguemos.

JOSÉ ¿Gustáis vos de ello, señora?

MARÍA Gusto, pues Dios es servido.

JOSÉ Pues no os ha puesto en olvido, 1200
 ocupémosle.

MARÍA En buen hora.

Vanse y salen velas de pastores

DAMÓN ¡Hola!

ARCADIO ¡Hola!

DAMÓN ¡Vela, vela!
 porque los hambrientos lobos
 no multipliquen los robos
 con esta oscura cautela. 1205

Salen todos los pastores muy arropados y tiritando de frío

TIRSEO No tiene olvido el rey
 como nuestro mayoral.
 ¡Oh, qué noche tan mortal!
 ¿Si se nos da nueva ley?,
 que cuando estotra se dio, 1210
 dicen que estaban serenos
 los cielos, y con los truenos
 el campo se alborotó.

SILVERIO ¡Vota a mi fe!, que en [el] cielo
 esta vez los más bizarros 1215
 han menester dos zamarros
 para ampararse del hielo.

Sale ARCADIO con un jarro de vino y un caldero de sopas de leche y cucharas

ARCADIO Ya es tiempo que desechéis
 el frío, si acaso os daña,
 que, pardiez, de mi cabaña 1220
 traigo con qué os calentéis.
 Veis leche, pan bien migado,

	llegad y repapilaos. ⁷⁶⁰	
SILVERIO	Vos con nosotros sentaos.	
ARCADIO	Sentá, que ya estoy sentado.	1225
SILVERIO	Asidlos de este cucharro, tomad vos; Damón, el otro.	
DAMÓN	Yo también asgo ⁷⁶¹ del otro.	
TIRSEO	Quiero darle un beso al jarro.	
SILVERIO	Buen soldado sois, por Dios.	1230
DAMÓN	Ya es uso viejo este mío.	
TIRSEO	Bien canta aquel con el frío ¿no haréis otro tanto vos?	

Entra ALFEO tañendo y cantando

	Eso sí, cantá, cantá.	
ALFEO	Dadme de eso que coméis.	1235
TIRSEO	La caldera llevaréis si me meto más que todos.	
ARCADIO	Heis ⁷⁶² de comer con los codos.	
ALFEO	No quiero que me ganéis en comer. ¡Hola, Tirseo! Floro parece que suena.	1240

Sale FLORO, pastor

FLORO	¡Oh, qué compañía tan buena es toda la que aquí veo!	
TIRSEO	Buena sea vuestra venida.	
ARCADIO	Alfeo, empezá a tocar que, pardiós, se ha de danzar una pavana ⁷⁶³ garrida.	1245
FLORO	Veo que de rosas y flores ha esta noche producido la tierra de este ejido donde están nuestros pastores; suena por el aire blando	1250

⁷⁶⁰ *repapilaos*. No encontramos documentada esta forma. Quizá relacionada con la papilla, pues se realiza generalmente con leche y miel (*Aut*). Una de las características del sayagués literario es la frecuente utilización del prefijo «re-». Quizá sea este el caso. De cualquier modo, el sentido está claro, el pastor invita a sus compañeros a calentarse y disfrutar de una agradable colación.

⁷⁶¹ *asgo*. Cojo. Barbarismo (*Aut*).

⁷⁶² *Heis*. Habéis.

⁷⁶³ *pavana*. Danza española que se ejecuta muy pausadamente con movimientos graves. También se llama así la música que acompaña este baile (*Aut*).

mil géneros de armonías,
 y son voces de alegrías
 las que vienen publicando. 1255
 TIRSEO ¡Flores hay, oh, pesi a mí!⁷⁶⁴
 ARCADIO Los de las voces, cantad.
 FLORO ¿No las oís? Escuchad.
 DAMÓN No sé qué rechina allí.

Parece GABRIEL con música y dice

SAN GABRIEL Gozo os anuncio y celestial consuelo, 1260
 pastores venturosos de esta tierra,
 sea el inmenso Dios gloria en el cielo,
 y paz a los mortales en la tierra.
 Si ver queréis en vuestro humano velo
 al tesoro mayor que el cielo encierra, 1265
 al frío está en Belén, pobre y desnudo,
 que vuestro amor hacerle mortal pudo.

Desaparécese

SILVERIO ¿Qué ha sido aquesto, Tirseo?
 TIRSEO No sé qué os diga, zagales,
 voces eran celestiales. 1270
 FLORO ¿Oísteis qué dijo, Alfeo?
 ALFEO Un sonoro soberano
 dicen que revelando esta.
 DAMÓN Amigos, vamos allá.
 FLORO Yo ganaré por la mano. 1275
 La noche ha vuelto serena.
 ARCADIO Todo el campo está florido,
 este señor causa ha sido
 de nuestra ventura buena.

Vanse y descúbrese el nacimiento

MARÍA Por lo que de mí tenéis, 1280
 hijo Dios, estáis al hielo,
 y cubriendo el ser del cielo
 entre animales nacéis.

⁷⁶⁴ Los pastores se maravillan de que en una noche tan fría en pleno invierno hayan brotado flores. Evidentemente son signos naturales de la próxima llegada del ángel que les anunciará el nacimiento de Jesús.

	Extremo ha sido de amor de que el hombre es bien se asombre, pues por hacer Dios al hombre parecéis vos pecador.	1285
	Belén nuevo cielo encierra, aunque en diferente modo, porque quien del cielo es todo no busca bien de la tierra, y así en mi pobre regazo rico contar buen tesoro, como a mi Dios os adoro y como a hijo os abrazo.	1290 1295
JOSÉ	Mirándoos estoy, chiquito, que siendo Dios inmortal cubrís con ese sayal vuestro poder infinito.	
	Naturalezas veo dos debajo un supuesto y nombre, y a Dios de Dios hecho hombre por hacer al hombre Dios.	1300
	Dichoso aquel, pues, que ver merece al que es rey del cielo, humanado pobre al hielo y sujeto a padecer.	1305
	Quiero pedir las albricias de vuestra venida al mundo y como padre segundo haceros santas caricias.	1310
<i>Salen gritando y relinchando los PASTORES</i>		
ARCADIO	En hora buena nazcáis, chiquito, en nuestra tierra.	
TIRSEO	¡Por Dios, el llano y la sierra con vuestra vista alegráis!	1315
FLOORO	Vengáis en bien y contento.	
ALFEO	Eh, Dios, que me dais placer, y que estaba por tañer un cacho en este instrumento.	
SILVERIO	Esperad, ofreceré estas poquitas de flores, y por señor de señores postrado le adoraré.	1320

FLORO	Con aqueste, mi cendal, la mitad le he de cubrir.	1325
JOSÉ	Bien es la mitad decir, porque esotra es celestial.	
DAMÓN	Ya os traigo con qué os holguéis. Este chico cabritillo no os pese de recibillo, pues mi voluntad sabéis.	1330
FLORO	Frescos son los requesones y no os harán mal, Señor, recibidlos, y el amor, que es mayor que grandes dones.	1335
ALFEO	Ya quiero daros, Dios mío, para que no os cueste blanca aquesta zamarra blanca con que os defendáis del frío.	
TIRSEO	Dadle todos con gasajo que al que es bondad infinita yo le do esta cucharita ⁷⁶⁵ para cuando coma un ajo.	1340
FLORO	La voluntad recibí que, mía fe, es bien cumplida.	1345
MARÍA	Esa tiene él recibida desde que entrastes aquí.	

Ciérrase el portal y vanse todos, y sale el MAYORAL

MAYORAL	Qué gente tan descuidada, que está en el campo esparcido el sol y ella no ha venido. ¡Bien se guarda la manada! ¡Así, así estén los zagales durmiendo hasta las ochenta, que los lobos tendrán cuenta de dar tras los recentales!	1350 1355
---------	--	--------------------------------------

Sale SILVERO hablando

SILVERO	Lo que yo digo es mejor y no como vos decís.
MAYORAL	¿De dó en hora mala venís?

⁷⁶⁵ *le do esta cucharita. le doy esta cucharita.*

SILVERO De Belén.
MAYORAL ¿De qué, señor?
SILVERO De ver a un recién nacido 1360
que diz que es hijo de Dios.
MAYORAL Calla, tonto.
SILVERO Oigámonos,
que es el que está prometido.
MAYORAL Yo me quiero allá llegar.
SILVERO Sin que hasta allá lleguéis 1365
llevarlo agora veréis.
MAYORAL ¿Adónde?
SILVERO A circuncidar.
MAYORAL ¿Si es Dios cómo se sujeta
al rigor de aquesta ley?
SILVERO Porque cumpliéndola el rey, 1370
quede la ley más perfeta.

Sacan al niño los pastores en forman de bautismo⁷⁶⁶ y san JOSÉ con ellos

JOSÉ Por orden.
TIRSEO Calle y verá.
MAYORAL Mostrádmelo.
TIRSEO Veislo aquí.
MAYORAL Lindo niño si lo vi,
todos iremos allá. 1375
ALFEO Yo quedaré concertando
con el buen José la fiesta.
FLORO La vuelta será bien presta.
JOSÉ Ya estaremos aguardando.

Vanse todos y quedan JOSÉ y ALFEO

ALFEO En viniendo los pastores 1380
trairemos de nuestro apero
de natas, un gran caldero
cubierto con muchas flores;
y este viejo mayoral,
de un atajo que le vino, 1385
nos dará un gentil merino

⁷⁶⁶ En esta acotación se evidencia el intento de conciliar lo narrado por la fuente (*Lucas*, 2: 21), con el sacramento del bautismo. Aquí se hace equivaler el rito judío al cristiano.

	y una machorra ⁷⁶⁷ vidual. ⁷⁶⁸	
	Yo trairé de pan reciente media anega muy buena, que hay para comida y cena, aunque se doble la gente.	1390
	Después que hayamos comido bailaremos los zagales, pues tan buenos temporales ver habemos merecido.	1395
	Alegrarse ha vuestra esposa por ver que todos bailamos, y alegrarla deseamos porque es noble y virtuosa.	
JOSÉ	Ante quien queréis hacello os será galardonado.	1400

Entran los PASTORES con el niño

FLORO	Ya viene circuncidado.	
ALFEO	Pardiez que me huelgo de ello.	
TIRSEO	Llevémosle a la señora. ¡Oh, qué bonito mochacho! De gusto me ha dado un gacho. ⁷⁶⁹ José entrad.	1405
JOSÉ	En buena hora.	

Vanse y salen los tres REYES

BALTASAR	Aquí la estrella ha parado en señal que aquí está Dios.	
MELCHOR	Juntos están reyes dos por ver a Dios humanado.	1410
GASPAR	Esta es, sin duda, la estancia donde mi Señor habita.	
BALTASAR	Mirad la esencia infinita en aquella tierna infancia.	1415
MELCHOR	Los tres mano a mano entremos, y con soberano amor por nuestro Dios y Señor	

⁷⁶⁷ machorra. Oveja estéril (DRAE).

⁷⁶⁸ vidual. Vital (Aut).

⁷⁶⁹ gacho. Sustantivo que no encontramos documentado. Quizá se trate de un juego de palabras con el adjetivo 'gacho', que alude al niño que se cría con mucho regalo y se le da gusto en todo (Aut).

	al tierno infante adoremos.	
GASPAR	Sea así.	
BALTASAR	Señor inmenso, hijo de Dios soberano, Baltasar, pobre gusano, os da mirra, oro, incienso.	1420
	No hallé dones mejores. Por el oro y su real peso, Rey de reyes, os confieso, y Señor de los señores.	1425
GASPAR	Yo os hago presentación de aquesos propios tres dones, y aunque son tres intenciones, las cifro en una intención.	1430
	Doy el encienso en señal, que aunque hay carne humana en vos, os reconozco por Dios y Señor universal.	1435
MELCHOR	Yo, mi Señor, os presento lo que los dos os presentan, y la gran fe que en sí aumentan dentro de mi alma aumento.	
	En la mirra ocultamente denoto, inmenso Señor, que sois Dios y redentor de toda la humana gente.	1440
MARÍA	Vuestros presentes recibe mi hijo, príncipes claros, y para galardonaros el reino eterno apercibe.	1445
	Fiad de él que os le dará porque es muy agradecido.	
BALTASAR	Quien es quien, será y ha sido lo sabemos, Virgen, ya.	1450
JOSÉ	Por lo hecho conocemos que conocéis sus potencias.	
MELCHOR	Dadnos, gran señor, licencia que al Oriente vuelta demos.	1455
	Y vos, alcanzad, señora, de él lo que le suplicamos.	
MARÍA	Él os la da.	
GASPAR	Vamos.	
BALTASAR	Vamos.	

JOSÉ Id en paz.
MELCHOR Queda en buen hora.

Vanse los REYES

JOSÉ Esposa, ya será bien, 1460
según el tiempo colijo,
que llevemos nuestro hijo
al templo a Jerusalén.

MARÍA Ya es tiempo, señor y esposo,
que la partida aprestemos. 1465

JOSÉ Justo don ofreceremos
a tu padre poderoso.

Ciérrase el portal y salen MANASES y ELEAZAR,⁷⁷⁰ judíos con sus libros

ELEAZAR Es falso.
MANASES Es evidente que aquí habla
el profeta Esaías a la letra
de Ezequías, el único heredero 1470
del rey Acaz, si no el Rabí lo diga.

Sale SIMEÓN⁷⁷¹ con un libro

ELEAZAR Rabí, ¿aqueste lugar cómo se entiende?
Dado nos es un niño valeroso
y un hijo principal nos es nacido,
cuyo imperio trairá sobre sus hombros. 1475

Ángel se llamará de gran consejo,
príncipe de la paz, fuerte admirable,
y no tendrá jamás fin en su imperio.
Manases dice que este lugar habla
de Ezequías, yo hablo lo contrario. 1480

SIMEÓN Este lugar se entiende, hijos míos,
de Cristo, el salvador.

MANASES ¿Pues fue nacido
en tiempo de Esaías?

SIMEÓN No. Mas toma

⁷⁷⁰ *Eleazar*. En el manuscrito figura Eliud, por error. Todas las escenas en que aparece Eleazar es con Manases. El error, pues, no consiste en que Eliud no aparezca en la lista de personajes, sino que radica en que el copista confunde el nombre. Enmendamos en todos los casos que se produce dicha confusión.

⁷⁷¹ *Simeón*. Profeta que recibió a Jesús en brazos en ocasión de la presentación en el Templo (Réau, 1998: 223).

por el tiempo futuro este presente,
para autorizar más la profecía:

1485

*Et tu Bethleem, terra Juda, nequa-
quam minima es in principibus Juda
exte enim exiet duxqui reget populum
meum Israel.*⁷⁷²

Que el imperio traiga sobre sus hombros
de su pasión entiende claramente:

*Superdior sum meum fabricaverunt
peccatores.*⁷⁷³

Príncipe de la paz denota y muestra
que cuando venga el príncipe del mundo
tendrá paz y amistad toda la tierra:

1490

*Non levabit gens contra gentem [gladium].*⁷⁷⁴

Será, dice David, su imperio eterno:

*omnes peribunt tu auteum in eternum
permanes.*⁷⁷⁵

Según lo que Esaías profetiza:

*Ecce virgo concipiet et pariet filium
et vocabitur nomen eius Emmanuel.*⁷⁷⁶

Allí virgen se tomó por una muchacha,
que una virgen parir fuera imposible,
y así cuando os pregunten este paso
advertí que digáis que allí *ecce virgo*
quiere tanto decir como una moza,
que eso quiere decir *haal* en hebreo:
doncella o moza. Y este lugar dice

1495

⁷⁷² «Y tú, Belén, tierra de Judá, de ninguna manera eres la menor entre los clanes de Judá, pues de ti saldrá un caudillo, que apacentará a mi pueblo Israel» (*Mateo*, 2: 6).

⁷⁷³ «Mucho me han atribulado desde mi adolescencia, / pero no prevalecieron contra mí» (*Salmo 129*).

⁷⁷⁴ «No alzarán la espada gente contra gente» (*Libro de Isaías*, 2: 4)

⁷⁷⁵ «Estos permanecerás y tu permanecerás» (*Salmo 102* [101]: 27).

⁷⁷⁶ «He aquí que la Virgen grávida da a luz, / y le llama Emmanuel» (*Libro de Isaías*, 7: 14).

moza de poca edad, mas no doncella,
que eso sería error grande afirmallo.⁷⁷⁷ 1500

Aparece en lo alto DIOS PADRE

DIOS PADRE Ese lugar prevaricas,
Simeón, y errado estás,
que el sentido que le aplicas
falto de fe se lo das,
pues tan desnudo lo explicas. 1505

Di, ¿tan incrédulo eres
y tan poco a Dios prefieres
que cuando venga a nacer
mujer su madre ha de ser,
como las demás mujeres? 1510

¿No es bien que hay deferencia
de un hombre al que es hombre y Dios?
Falsa es la humana ciencia,
que naturalezas dos
son y divina excelencia 1515

ponen en su madre. Aprende
que este sentido aprehende:
concebirá una doncella
y parirá un hijo, y ella
que queda virgen se entiende. 1520

Esto significa el Arca,
que es de incorrupta madera,
figurando a esta monarca
que es el arca verdadera,
que el maná de vida abarca 1525

y siempre ve. ¿Quieres ver
al que hombre y Dios quiso ser?
Bien presto verlo podrás
que en el templo lo hallarás
donde lo van a ofrecer. 1530

Ciérrase el trono

SIMEÓN Señor, de mi grave culpa

⁷⁷⁷ Recordemos lo anteriormente dicho: la tradición cristiana tradujo 'doncella' por 'Virgen' y aplicó este oráculo a María y el nacimiento de Jesús (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 205). El pasaje se desvía de la fuente bíblica (*Lucas, 2: 34*) para hacer un excursus sobre la pureza de María. Ante los errores de Simeón se alza la palabra de Dios Padre, que acude a despejar las dudas sobre la virginidad de la Virgen.

	<p>pido clemencia y perdón, que si mi lengua me culpa mi inocente corazón delante ti me disculpa.</p>	1535
	<p>Yo creo que esta doncella, sin que pueda corrompella la corrupción de la gente, parirá al omnipotente, quedando incorrupta ella;</p>	1540
	<p>y pues que me certificas que en el templo he de hallar mis esperanzas tan ricas, yo voy a verlo y gozar del bien que me comunicas.</p>	1545
	<p>Seguidme los dos.</p>	
ELEAZAR	<p>Ya vamos. Dichosos los que alcanzamos ver este tiempo dichoso.</p>	
MANASES	<p>¡Oh, siglo más que glorioso, pues tanta gloria gozamos!</p>	1550

Vanse y sale MARÍA y JOSÉ y una DONCELLA con las tórtolas⁷⁷⁸ y el niño

JOSÉ	<p>Ya ha llegado a los umbrales del templo, esposa mía, el niño que a los mortales causará eterna alegría y pondrá fin a sus males.</p>	1555
	<p>La pena y lágrimas tristes que en un tiempo vertistes ya son gozo santo en vos, pues a darle vais a Dios lo que de Dios recibistes.</p>	1560
DONCELLA	<p>Hasta las aves, parece, se alegran con su venida.</p>	
MARÍA	<p>Como por sí las ofrece aquel que les dio la vida, el contento en ellas crece.</p>	1565
DONCELLA	<p>Dichosa Jerusalén,</p>	

⁷⁷⁸ El anónimo dramaturgo no explicita el tema de la purificación de María y atribuye la ofrenda de las tórtolas a un ofrecimiento de Jesús, sin embargo, era un rito codificado de la Ley de Moisés que la madre cumpliera ante Yavé con un cordero. Si no podía hacer tal ofrenda, debía llevar dos pichones o dos tórtolas; una para el holocausto y otra para el sacrificio del pecado (*Levítico*, 12: 7-8).

pues tan soberano bien
dentro de tu cerca tienes,
si quieres tener mil bienes
en mucho este niño ten. 1570

Sale SIMEÓN

SIMEÓN Estima este parentesco
que Dios ha hecho hoy contigo.
Mozo en el andar parezco.
Dejad que toque conmigo
al que gozar no merezco, 1575
 señora, el niño me dad,
que porque a la autoridad
de mi oficio le conviene,
guardado días ha me tiene
la divina majestad. 1580

MARÍA Para dárosle he venido,
venerable Simeón.

SIMEÓN Ya mi deseo es cumplido,
niño de mi corazón,
vos seáis muy bien nacido. 1585
 Dichosos mis ojos fueron,
pues ver el bien merecieron
que los profetas cantaron;
cantaron, mas no alcanzaron
ver lo que mis ojos vieron. 1590

 Agora, inmenso Señor,
llevad a tu siervo en paz,
pues por su divino amor
le has hecho digno y capaz
de ver a mi salvador. 1600

 Que en soberana memoria
le hiciste luz notoria
de los pueblos diferentes
por remedio de las gentes
y del pueblo tuyo gloria. 1605

 No os pese, Virgen, Señora,
saber que quiso tomar
mi Dios de mi carne agora
para morir y pagar
por la gente pecadora. 1610

 Que por mi grave pecado,

a una columna amarrado,
al rey de los sacerdotes
darán cinco mil azotes
y será crucificado. 1615

MARÍA Si para bien de la gente
importa que Dios padezca,
su madre en ello consiente.

SIMEÓN Ahora en el templo se ofrezca
a su padre omnipotente. 1620

De rodillas

MARÍA Padre eterno, sacra unión,
el fruto de bendición
que tener por vos merezco
a vuestro nombre le ofrezco
con humilde corazón. 1625

SIMEÓN Vuestra divina bondad
desde el instante de agora
cumpla en él su voluntad.
Dad cinco sueldos, señora,
para dalle libertad. 1630

JOSÉ ¿Que quien no hizo pecado
por dineros sea comprado?

SIMEÓN No será esa la postrera,
que otra compra más lo espera
de más precio y más cuidado. 1635

MARÍA ¿Tenemos más que hacer?

SIMEÓN Dándome estas tortolicas,
señora, os podéis volver.

DONCELLA Veislas aquí.

SIMEÓN Prendas ricas
en mucho os pienso tener. 1640

JOSÉ Quedad en paz, padre nuestro.

SIMEÓN Guíeos ese niño vuestro.
Quiero entrarme un poco a orar.

MÁNASES Ya no hay más que desear.

LEVITA Hecho es aquesto, maestro. 1645

Vanse todos y quedan JOSÉ y MARÍA y la doncella

JOSÉ Señora, ¿ya vais contenta
en ver al niño ofrecido?

suspendiera la furia del cuchillo
sin dar principio a oficio tan horrendo. 1680
Vieras la madre que del tierno niño
los tiernos brazos abrazando estaba,
cuando nos vía entrar, anteponerse
cual la gallina que al milano viendo
erizada la pluma se antepone 1685
para defensa de sus tiernos pollos.
Pero nosotros, que del basilisco
del rey Herodes íbamos tocados,
cuando con mayor fuerza le apretaba,
procurando amparalle así la vida, 1690
con las violentas manos a pedazos
de entre las blandas tuyas los sacábamos,
dejándole una pierna por reliquia,
de do tirando guarecerle quiso.

Dice una MUJER dentro, y sale otro

MUJER	¡Ay, traidor, que me has muerto!	
SAYÓN 3º		¡Mujer loca, 1695
	esto te servirá de justo pago!	
SAYÓN 2º	¿Qué es? ¿Siéntelo la madre?	
SAYÓN 3º		Ya no siente,
	que con la espada, atravesado el pecho,	
	sin hijo y vida la dejé en la tierra.	

Suenan dentro cuchilladas

UNO	¡Primero moriremos los dos juntos	1700
	que dejemos matar a nuestros hijos!	
SAYÓN 3º	Aquel partido hombres lo defienden.	
OTRO	Mueran los hijos y los padres mueran.	
SAYÓN 2º	No me espanto que hagan resistencia,	
	que dar el pecho a tan mortal fatiga	1705
	el amor de los hijos los obliga.	

Vanse, y salen MARÍA y el niño en el pollino y JOSÉ con su carpintería

JOSÉ	Si os sentís, Virgen, cansada	
	del trabajo del camino,	
	pues queda corta jornada,	
	a sombra de un mirto o pino	1710

descansa un rato sentada;
que mientras vos descansáis
al niño que el pecho dais
le quitaré mil pesares
cantándole los cantares 1715
que vos siempre le cantáis.

MARÍA Antes pues es poco el trecho,
si os parece, esposo, a vos,
no pararemos.

JOSÉ Sospecho
que lleva mi niño y Dios 1720
muy fatigado el pecho.
Por vida mía, señora,
que un poco de espacio agora
toméis para descansar,
pues está cerca el lugar 1725
y llegaréis a buen hora.
¿Queréis?

MARÍA Quiero daros gusto.
¿Cómo vais, mi niño Dios?
Lleno de mí, mortal gusto,
siendo rey y justo vos, 1730
huis de un rey que es injusto.
Vuestro divino poder,
¿con solamente querer
no le puede aniquilar?
Pues ¿cómo le dais lugar 1735
para que os pueda ofender?

 No tengo, Señor del cielo,
cosa con que os entretenga.
Hombres, dadme algún consuelo.
¿Que Dios necesidad tenga 1740
de los regalos del suelo?
¿Y que no hay quien se los dé?
¡Poca caridad y fe
reina en los hijos de Adán!
Pues los hombres no me dan, 1745
dadme con que alegre esté,
vosotros árboles bellos.

JOSÉ ¡Su fruto le da la palma,
inclinando sus cabellos!
¿Que avergüence al que es sin alma 1750
las almas de todos ellos?

No sé, Señor, qué me diga,
 pues a ver tanto me allego.
 Si el hambre os da fatiga,
 para que toméis sosiego, 1755
 la fruta se os hace amiga.

MARÍA Comedla, mi dulce amor,
 que en el regalo y favor
 que en su gusto hallaréis
 para llegar estaréis 1760
 de aquí a la ciudad mejor.

JOSÉ Palma sobre todos buena,
 Dios vuestroa dones recibe,
 divina mano os estrena.

MARÍA La ida no se apercibe. 1765
 JOSÉ Escucha, que gente suena.
 A un lado nos apartemos
 porque pasarlas dejemos.
 Regocijada es la gente.

MARÍA Como está su Dios presente 1770
 hacen aquestos extremos.

Salen los gitanos bailando y cantando

GITANO Señor, ¿vais a la ciudad?
 JOSÉ Sí, amigo.
 GITANO En amistad,
 por el niño y la señora
 con vos vamos.

JOSÉ En buen hora. 1775
 GITANO Juana la chica, bailad.

Quítanla del pollino y con grita y baile se entran

JORNADA SEGUNDA

Sale JOSÉ, que tiene ya asentada casa con su carpintería, y NUESTRA SEÑORA con su almohada a hacer labor, y trabaja JOSÉ.

JOSÉ Aunque Herodes y su guerra
 ningún cuidado me den,
 no me puedo hallar bien,
 esposa, en aquesta tierra, 1780

	que aunque es rica y deleitosa, templada, agradable y bella, es la gente que hay en ella hipócrita y cautelosa.	
	Su dios es el interés, su cielo hallar qué robar, su religión blasfemar diciendo lo que no es.	1785
	Y quien tiene el gusto hecho a cosas que son del cielo, es fuerza que las del suelo le hagan, Virgen, mal pecho.	1790
MARÍA	Si interviene voluntad del que la nuestra gobierna, juntar la humana a la eterna es, José, necesidad.	1795
	Pero en el Señor confío que cuando menos pensemos de su parte alcanzaremos vuestro sosiego y el mío.	1800
JOSÉ	Con sola aquesa esperanza se alentará el corazón a sufrir la sinrazón de la pasada mudanza.	
MARÍA	Sí la tuvo el dios tirano, yo de Dios el bien espero.	1805

Salen dos GITANOS

GITANO 1º	¿Tendralas este carpintero?	
GITANO 2º	No sé, a fe, llegad, hermano. ¿Un arca chica tendréis para tocas?	
JOSÉ	Señor, sí.	1810
GITANO 2º	Mostrádmela.	
JOSÉ	Hela aquí.	
GITANO 2º	Mirad lo que trasponéis.	
JOSÉ	Veldas, señor.	
GITANO 2º	Esta es buena. ¿Cuánto me habéis de llevar?	
JOSÉ	Lo menos que ha de costar es, señor, media docena de reales.	1815

GITANO 2º Cara es.
GITANO 1º Yo sí he comprado barato. [Aparte]

Mientras está JOSÉ concertando el arca, húrtales el otro gitano la herramienta

JOSÉ Pues granjeo en el contrato
un moderado interés. 1820

GITANO 2º No la quiero, en paz quedad.
JOSÉ Señor, ¿quién aquí ha llegado?
GITANO 1º Nadie, ¿qué hay?
JOSÉ Hame faltado
no sé qué.

GITANO 1º ¡Qué necesidad!
Ha llegado otra persona. 1825
Si no oyó... luego si falta...
¿En mí ponéis esa falta?

JOSÉ A vos mi celo os abona,
que no es mi intento agraviaros,
mas lo que buscando estoy 1830
por bien perdido lo doy
a trueco de no enojaros.

GITANO 1º Galileo falso al fin,
hipócrita y cauteloso,
que con su dicho meloso 1835
dura si intención, ruin.
Advenedizo ribaldo,⁷⁸¹
soez, cobarde, villano,
¿siendo pie hablas de mano?

GITANO 2º Bueno está, señor, dejaldo. 1840
GITANO 1º Agradece que hay en medio
a quien respetarse debe.

Vanse

JOSÉ Para enfermedad tan leve,
fue riguroso remedio.

MARÍA Esposo y señor, paciencia 1845
es menester que mostréis.

JOSÉ Y que vos me gobernéis
con vuestra santa prudencia.
Y vos, Señor, refrenad

⁷⁸¹ ribaldo. Pícaro, bellaco (Aut).

los egipcios desvaríos. 1850

Sale un POBRE

POBRE ¿Que no haya entre los míos
gente de caridad?
 ¿Que desde ayer no haya habido
quien un bocado me dé?

JOSÉ Como les falta la fe, 1855
se ha la caridad perdido.
 Mas si en medio de tus daños
vienes a buscarla agora,
la que en los tuyos no mora
hallarás en los extraños. 1860
 ¿Hay qué demos a este pobre,
señora?

MARÍA El pan que tenemos
que comer.

JOSÉ Eso le demos.
Fáltenos con que a él le sobre.

MARÍA Veislo aquí.

JOSÉ Tomad, amigo, 1865
no sé si tengo dinero
que daros. Esperad.

POBRE Espero.

JOSÉ Solo esto vive conmigo.
 Perdonad, que si tuviera
más con que os poder servir 1870
por no veros afligir,
por quien es Dios, os lo diera.

POBRE Esto basta, el cielo pío
os pague merced tan alta.

Vase

JOSÉ Lo mucho que a la obra falta, 1875
le sobra al deseo mío.

MARÍA ¿Qué comeréis vos, esposo,
pues no hay en casa otra cosa?

JOSÉ Con veros a vos, esposa,
estoy yo harto gozoso. 1880
 De vos estoy con cuidado.

MARÍA Yo con divino contento,

pues hoy será mi sustento
quien siempre me ha sustentado,
porque entre sus maravillas
la de su sierva atesora. 1885

Sale una GITANA

GITANA ¿Hasme acabado, señora,
los siete anchos de vainillas?⁷⁸²

MARÍA Sí, amiga.

GITANA Muéstrame acá,
verelas. 1890

MARÍA La labor mira.

GITANA Tu curiosidad me admira.

MARÍA ¿Está bueno?

GITANA Bueno está,
¿Qué debo?

MARÍA Lo que pagas
a otras me podrás dar.

GITANA Más te quiero yo pagar. 1895

MARÍA Ese agravio no me hagas,
que a tu gusto esté la obra
es lo que yo quiero.

GITANA Estalo.

MARÍA Eso gusto por regalo,
y lo ordinario me sobra. 1900

GITANA ¿Con tan poco te contentas?

MARÍA Esto basta para mí,
y no más.

GITANA Pues veslo aquí,
tu amor en mi alma aumentas.

GITANA ¿Mandasme más?

MARÍA Que el Señor 1905
te guíe.

GITANA Queda en buen hora.

Vase

JOSÉ Ya Dios socorrió, señora.
MARÍA Siempre esperé en su favor,
ya habrá qué coma mi hijo

⁷⁸² *vainillas*. Pequeños deshilados que se realizan a la orilla de los dobladillos (*Aut*).

JOSÉ cuando vuelva de la escuela. 1910
De ver cuánto al Señor cela,
esposa, me regocijo.

MARÍA Cela el honor y la gloria,
que es de su padre divino.

Entra san GABRIEL en hábito de peregrino

SAN GABRIEL Dad posada a un peregrino 1915
que Dios de él habrá memoria.

JOSÉ Qué mancebo tan honesto,
qué noble, qué bien hablado.

MARÍA Parte de Judea ha andado,
según el traje trae puesto. 1920

JOSÉ Aunque escasa, pobre y chica
la que escoges por morada
la hallaréis adornada
de voluntad larga y rica.

Muy pocas curiosidades 1925
para regalaros veo,
pero suplirá el deseo
hoy nuestras necesidades.

Siéntase SAN GABRIEL

SAN GABRIEL Cualquier cosa estimaré 1930
en este infinito amor.

JOSÉ ¿Sois galileo, señor?

SAN GABRIEL No, señor, allí habité,
y en el más dichoso tiempo
que el mundo ha jamás gozado,
fui embajador de un recado 1935
de infinito pasatiempo.

Pareciome el traje bien
de la gente que allí he visto
y, aunque ausente estoy, me visto
al uso de Nazarén, 1940

JOSÉ que es por extremo galano.
Y a vos os está mejor.

Sale CRISTO NIÑO

CRISTO Loado sea el Señor,

	deme besarle la mano, señor padre.	
JOSÉ	Dios te guarde.	1945
CRISTO	Señora madre, la suya me dé. Ea, pues no huya, ¿he venido acaso tarde?	
MARÍA	No, hijo.	
SAN GABRIEL	Ante quien adoro es bien que en tierra me postre, y que ante su rostro arrostre el angélico tesoro.	1950
	José justo, el peregrino que en casa habéis hospedado es espíritu criado en el alcázar divino, que manda Dios os advierta que con Jesús os partáis a Judea y no temáis a Herodes porque está muerto.	1955
	Ya tierra digna y capaz de veros la ha hecho Dios. Cumplírase.	1960
JOSÉ	Quede con vos el propio que está.	
SAN GABRIEL		
CRISTO	Ve en paz. ⁷⁸³	
	<i>Vase</i>	
	La voluntad de mi padre es la que el ángel exhorta, y con brevedad importa se cumpla, señora madre.	1965
MARÍA	No habrá en nuestra ida tardanza.	
CRISTO	Dichosa unión en quien posa mi espíritu.	1970
MARÍA	Venturosa madre que tal hijo alcanza.	

Vanse y sale ZACARÍAS en el templo con un LEVITA y trae un incensario

ZACARÍAS Echa ese sagrado incienso

⁷⁸³ De nuevo Gabriel aparece en escena para decir a José que debe regresar a Nazaret.

	me vengo a su santo templo a bendecille y orar.	
LEVITA	En el templo está tu hijo.	
ZACARÍAS	El paterno regocijo que se ha engendrado en mi pecho antes de verle me ha hecho cierto del bien que colijo. Juan mío.	2015
SAN JUAN	Padre y señor.	
ZACARÍAS	Vuestra venida, ¿a qué ha sido?	
SAN JUAN	Solo a pagar el favor que de Dios he recibido con un niño y santo amor. ¿Qué hace?	2020
ZACARÍAS	Estoy incensando el altar do estáis orando.	
SAN JUAN	Enséñeme a incensar, ¿quiere?, por si sacerdote fuere.	2025
ZACARÍAS	Sí, amor, llegad.	
SAN JUAN	Voy llegando.	
ZACARÍAS	Luego que en el templo entréis habéis de hacer oración, y al instante que acabéis, la olorosa infusión en el fumario echaréis; luego, en el arca poniendo los ojos, iréis subiendo tres veces el incensario, e incesado el relicario, ya lo demás recorriendo, hay ciertos versos divinos con cuya voz se destruyen los espíritus malignos, y de aqueste lugar huyen como de habitalle indignos. Estos habéis de decir.	2030
SAN JUAN	Ya podría competir con otro en el sacerdocio.	2035
ZACARÍAS	Hijo, es aqueso un negocio que a Dios se le ha pedir.	2040
SAN JUAN	Pedirle al Señor no intento que aqueste cargo me dé, pues desde mi nacimiento	2045
		2050

	sé que el precursor seré ⁷⁸⁵ de otro mejor testamento.	
	Penetrará con la vista tanto vuestro hijo el bautista que a Dios dará justo alcance, y en premio de tan buen lance será Dios su coronista.	2055
	Ved si con razón evito la vieja administración y a la nueva me remito, que el vuestro es cargo en borrón y el mío con oro escrito.	2060
	Vuestra persona gobierna la ley caduca y moderna, ⁷⁸⁶ la vuestra ha de padecer; yo diácono he de ser de una perpetua y eterna.	2065
	Pues siendo tan conocida la ventaja que he de haceros, será dar grande caída que a Dios para sucederos aquese cargo le pida.	2070
LEVITA	Con los misterios que toca a que crea me aboca este profético infante, que ha estado en aqueste instante hablando Dios por su boca.	2075
ZACARÍAS	Si os engrandeciere Dios, hijo, la honra que os diere se partirá entre los dos.	2080
SAN JUAN	Justo será que la espere, pues os cabe parte a vos.	
ZACARÍAS	Ojalá fuese en mis días.	

Sale ISABEL

ISABEL	Dadme albricias, Zacarías.	
ZACARÍAS	¿De qué, compañía amada?	2085

⁷⁸⁵ San Juan Bautista es considerado por los evangelistas como el último de los profetas en un sentido cronológico. Anuncia la venida del Mesías y le precede, a eso se debe que se le denomine Precursor (Ducher-Suchaux y Pastoureau, 2001b: 226).

⁷⁸⁶ *moderna*. El término ‘moderno’ ya se encuentra documentado en Covarrubias en el sentido que conocemos.

ISABEL	Mi prima, la desterrada, nos da nuevas alegrías, que ya volvió a Nazarén.	
ZACARÍAS	Por tan soberano bien como este que nos procuras, Señor, todas tus criaturas eternas gracias te den. Vamos a darle, señora, el parabién de venida.	2090
SAN JUAN	Hoy mi gloria se mejora, pues voy a ofrecer mi vida al que en mi alma atesora su gracia.	2095
ZACARÍAS	¿Qué tal vendrá la criatura? ¿Si trairá salud, que es chiquita y tierna?	2100
SAN JUAN	Siendo la salud eterna, salud de fuerza tendrá.	

Vanse, y sale JOSÉ y MARÍA de vuelta en Nazaren

JOSÉ	Ya que en Nazaren estamos, esposa querida, importa para que a gusto vivamos que conversación muy corta con los vecinos tengamos, porque si la tiranía que el rey Herodes tenía se trasmutó en su heredero, eclipsada ver espero nuestra gloria y alegría.	2105
MARÍA	Cuidado tendrá el Señor de guardar su hijo amado.	
JOSÉ	Quiero hacer un velador de aqueste palo cuadrado.	2115
MARÍA	Yo entenderé en mi labor.	
JOSÉ	¿Qué es eso que estáis haciendo?	
MARÍA	Una túnica tejiendo que mi Jesús traiga puesta. ⁷⁸⁷	2120

⁷⁸⁷ María está tejiendo la túnica que, años más tarde, llevará Jesús cuando sea bautizado. Las representaciones del bautismo de Cristo han evolucionado con el correr del tiempo. Después del Concilio

JOSÉ De morado es, ¿será honesta?
 MARÍA Irá mi amor descubriendo.
 JOSÉ Yo a esotra labor me aplico.
 MARÍA ¿Dónde está el que mi alma adora?
 JOSÉ No le he visto, os certifico. 2125

Sale CRISTO NIÑO

MARÍA Mi Jesús.
 CRISTO Madre y señora.
 MARÍA Dadme acá ese canastico,
 que poca o ninguna seda
 para hacer algo me queda
 en estos devanadores. 2130

CRISTO Veislo aquí de mil amores.
 JOSÉ No hay cosa que amor no pueda.
 MARÍA Pues habeisme de ayudar
 a tenerla con los brazos,
 que la quiero devanar. 2135

CRISTO En eso y vuestros abrazos
 es bien los venga a emplear.
 MARÍA Alargad los brazos pues.

Tiene la seda en sus brazos Cristo y MARÍA va devanando

JOSÉ Buen trabajo el de los tres,
 aquí el padre trabajando, 2140
 y allí a la madre ayudando
 quien no menos que Dios es.

Con el vuestro celo
 ha alcanzado dicha buena,
 pues nos ha hecho en el suelo 2145
 una trinidad terrena
 figura del cielo;

por mí el padre es figuro,
 que el verbo eterno ha criado,
 su hijo en Jesús reposa, 2150
 el espíritu, en mi esposa,
 a quien de gracia ha colmado;
 conózcome por indigno,

de Trento, se abandonan las imágenes de Jesús desnudo o con ceñidor y se representa vestido con una túnica arrodillado en la ribera frente a san Juan Bautista o este se arrodilla frente a él (Réau, 1996: 313).

	Señor, de este justo cargo mas ese pecho divino,	2155
	por cuyo amor de él me cargo, de tenerlo me hará digno, que en ello vuestra honra va.	
MARÍA	Basta hijo, bueno está.	
CRISTO	¿Basta, mi señora madre? ¿Ha menester, señor padre, un oficial?	2160
JOSÉ	Ojalá, mi hijo.	
CRISTO	Ayudalle quiero.	
JOSÉ	Vendraste, amor, a cansar.	
CRISTO	¿Mi pena en este madero? Que otra mayor me ha de dar otro más recio madero.	2165
<i>Asierran los dos</i>		
JOSÉ	Mucho este palo se ablanda. Hace, hijo, lo que le manda vuestra mano.	
CRISTO	Esa blandura será algún día tan dura cuanto agora tierna y blanda, que en madero se atesora un bien por quien Dios estima a la gente pecadora.	2170 2175
<i>Salen ZACARÍAS, ISABEL y san JUAN NIÑO</i>		
ISABEL	Estéis en buena hora, prima.	
MARÍA	Prima, vengáis en buena hora.	
ZACARÍAS	¡Oh, José, seáis bien llegado!	
JOSÉ	Y vos, señor, bien estado.	
SAN JUAN	Bienvenido seáis, mi Dios.	2180
CRISTO	A regalarme con vos gusto venir, primo amado.	
ZACARÍAS	¿Cómo os ha tratado Egipto?	
JOSÉ	Como tierra poco amiga de nuestro Dios infinito. No hay quien alma lo persiga, que allá el ser justo es delito;	2185

a este solo se condena.

*Salen SALOMÉ y el ZEBEDEO*⁷⁸⁸

SALOMÉ	Virgen, estéis norabuena.	
MARÍA	En esa misma vengáis.	2190
ZEBEDEO	Cuñado, ¿cómo llegáis?	
JOSÉ	Viendoos yo, con poca pena.	
ZEBEDEO	¿Cómo está nuestro sobrino?	
JOSÉ	Salud, gloria el Señor, tiene.	
SALOMÉ	Nuestra cuñada antes vino.	2195
ZEBEDEO	Y la parentela viene a veros.	
ZACARÍAS	Ya lo imagino.	
MARÍA	Pues adentro nos entremos porque despacio hablemos.	
ISABEL	Como gustáredes vos se haga.	2200
SAN JUAN	Nosotros dos aquí nos entretendremos.	

Vanse todos y queda san JUAN y CRISTO

SAN JUAN	En hora buena.	
CRISTO	Caro primo, ¿cómo habéis estado?	
SAN JUAN	Bien, aunque en faltarme el arrimo vuestro de contento ajeno.	2205
CRISTO	Ese vuestro celo estimo.	
SAN JUAN	¿Vos cómo os habéis hallado?	
CRISTO	Yo, Juan, como desterrado, dándome la tierra guerra.	2210
SAN JUAN	Pues siendo vuestra la tierra, ¿no os está a vuestro mandado?	
CRISTO	No me ha conocido el mundo, aunque en él eternos bienes para su regalo fundo.	2215
SAN JUAN	Mira, mundo, que en ti tienes al que en persona es segundo	

⁷⁸⁸ Salomé y Zebedeo, padres de los apóstoles Santiago el Mayor y san Juan Evangelista (Réau, 1998: 167).

⁷⁸⁹ En el manuscrito este parlamento está atribuido a José por error. Enmendamos.

	de la Trinidad. Procura dejar tu antigua locura, dale de tu amor las llaves, que si convencerlo sabes, será eterna tu ventura.	2220
CRISTO	Como siempre en mi servicio, justo Juan, os ocupáis, dando de quién sois indicio. Desde agora comenzáis a ejecutar vuestro oficio.	2225
SAN JUAN	Como soy, Señor, voz vuestra, vuestra alma santa me muestra lo que tengo de hacer.	2230
CRISTO	Eso sabré agradecer en la renovación nuestra.	
	Holguémonos ahora un poco con aquesta herramienta.	
SAN JUAN	Desde aquí a creer me provooco que la humildad os contenta.	2235
CRISTO	El que no la ama está loco.	
SAN JUAN	Bien labrado está este palo.	
CRISTO	Esotro a compás le igualo para hacer una cruz bella.	2240
SAN JUAN	¿Qué significa?	
CRISTO	Que en ella tendré yo eterno regalo; aquí un barreno ha de haber y otro igual a cada lado.	
SAN JUAN	¿Para qué?	
CRISTO	Dos han de ser porque como soy pesado me puedan fácil tener.	2245
	Esta es la escala dichosa, Juan, que a la puerta gloriosa de mi reino ha de llegar, y el tálamo en que he de estar abrazado con mi esposa.	2250
	Al fin quedará mi vida perdida en este madero.	
SAN JUAN	Tu muerte, Señor, se impida.	2255
CRISTO	Pues si en cruz puesto no muero, ¿cómo tendréis, Juan, vida?	
SAN JUAN	¿Que al fin habéis de morir?	

CRISTO	Sí, para haceros vivir. Vos haced el pecho fuerte, que al cuchillo de la muerte primero que yo habéis de ir.	2260
SAN JUAN	Si por vos he de ser muerto de rigurosa sentencia, para estar en pena experto iré, si me dais licencia, a hacer mi vida al desierto; porque ayudándome vos y yendo en uno los dos, con un ánimo profundo le daré a entender al mundo quién es él y quién es Dios.	2265 2270
CRISTO	Para tan divino intento mi bendición, Juan, os doy.	
<i>Salen todos de dentro</i>		
ZACARÍAS	Llevo divino contento.	2275
SALOMÉ	Admirada de él estoy. ¡Tan extraño sufrimiento!	
JOSÉ	Fue para más menester.	
CEBELEO	Aqueste santo placer tenga el Señor por propicio.	2280
JOSÉ	Siendo, sí, santo servicio, de cierto lo ha de tener.	
SALOMÉ	Ya vendremos cada día a veros con más espacio.	
JOSÉ	Veréis rico de alegría aqueste pobre palacio.	2285
ISABEL	Quedad en paz, prima mía.	
MARÍA	Vaya el Señor en tu guarda.	
CRISTO	Dichoso fin os aguarda.	
CEBELEO	Mi señor, en paz quedad.	2290
CRISTO	Guardeos de mal mi deidad.	
SAN JUAN	Mucho quien os ama tarda en ir adonde os da gusto.	
CRISTO	En el monte nos veremos.	
SAN JUAN	A tu pecho el mío ajusto.	2295

Vanse todos y quedan JOSÉ y MARÍA y CRISTO

JOSÉ Esposa amada, ¿qué haremos?
 MARÍA Orar a Dios.
 JOSÉ Caso es justo;
 vamos en buena hora a orar.
 CRISTO Yo esta joya he de llevar
 porque mi alma la ama. 2300
 MARÍA ¿Quién es, hijo?
 CRISTO Esta es la dama
 con quien me quiero casar.⁷⁹⁰

Vanse y salen ELEAZAR y MANASES, judíos

ELEAZAR Por Anás y Caifás⁷⁹¹ cayó la suerte,
 y la judicatura a entrambos cupo
 que, como el parentesco es de ambos fuerte, 2305
 honrar ambos a dos la amistad supo.
 MANASES Harán que el pueblo vario se concierte.
 ELEAZAR Yo en el servicio de Caifás me ocupo.
 MANASES En tus negocios de él serás valido.
 ELEAZAR En todos de su casa y de él lo he sido. 2310
 A recibir al asistente fueron
 que a presidir por los romanos viene,
 y en lugar de los cargos que les dieron
 en casa de Caifás posada tiene.
 MANASES Muestran bien que los cargos merecieron. 2315
 ELEAZAR A la autoridad de ambos le conviene
 que el que de Roma viene ufano vea
 que hay también pechos nobles de Judea.
 No hay fariseo ni famoso escriba
 que a recibirlo por el rey no salga; 2320
 cual en darle contento y gusto estriba,
 cual en mostrar su condición hidalga;
 todos han hecho al fin que el rey conciba
 en su memoria cuanto el nombre vaya,
 de Herodes en Judea, que es el premio 2325
 que él alcanza de estar en nuestro gremio.
 Dicen que el asistente es hombre afable

⁷⁹⁰ Deducimos que Jesús se refiere a la cruz.

⁷⁹¹ *Anás y Caifás*. Anás fue el sumo sacerdote designado por los romanos en el 6 d. C. y destituido, según el *Evangelio de Lucas* (3: 2) en el año 15. Sus cinco hijos y Caifás, su yerno, obtuvieron sucesivamente el sumo sacerdocio. Anás conservó su influencia incluso después de su destitución, por eso Jesús, tras haber sido prendido, fue llevado primero a casa de Anás y luego ante Caifás, sumo sacerdote oficial (Bellinger *et alii*, 1996: 38).

MANASES	de su señor; de la justicia, amigo. Como él sola una vez ante mí hable, podré de esa materia ser testigo. Pero si como dicen que es tratable o lo mostrara ser ahora conmigo, procuraré tener un noble oficio con que siempre me ocupe en su servicio. ¿Recibiralo el rey?	2330
ELEAZAR	Salir entiende al corredor primero de palacio, y allí hacerle un gran favor pretende y conversar con él un largo espacio.	2335
MANASES	El rumor me parece que se enciende.	
ELEAZAR	La guarda suena del famoso Estacio. ⁷⁹²	2340
ESTACIO	Nadie aqieste lugar desembaraza.	
ELEAZAR	Vamos, que llegan ya junto a la plaza.	

Vanse, y sale en el monte un caminante corriendo tras un judío llamado ELI

CAMINANTE	Tente, amigo, no corras, ¿de qué huyes?	
ELI	No me detengas noble caminante que de mi alma la alegría destruyes.	2345
CAMINANTE	Antes que de aquí pases adelante medí a qué efeto diste aquellas voces, volviendo siempre el rostro hacia levante.	
ELI	Antes que te lo diga, di, ¿conoces al profeta que pasa aquí su vida entre animales fuertes y feroces?	2350
CAMINANTE	Sí.	
ELI	Pues la causa es él de mi venida para juntar de gente mil compañías que oigan de él su doctrina esclarecida.	2355
	Entre aquestas horribles alimañas predica nueva ley de penitencia, diciendo de su ley cosas extrañas, estando ya el concurso y la frecuencia de la gente que acude, que ocupado el campo está esperando su presencia.	2360
	Otro pedricador se ha levantado que este le reconoce vasallaje.	

⁷⁹² *Estacio*. Se refiere a san Eustaquio, capitán romano al servicio del emperador Trajano, que se convirtió al cristianismo y sufrió martirio junto a toda su familia.

Cristo de todas gentes es llamado.
 Estando esta mañana en el paraje 2365
 que aquí hace el Jordán, vi a los dos solos
 dando el Bautista a Cristo el homenaje.
 Holgarse parecían los dos polos.
 Yo, que quise llegar, bajó una nube
 y a los dos santos cuerpos encubriolos. 2370
 Tanta alegría de lo visto hube
 que a llamar gente voy que a gozar venga
 de aquesta gloria que en el monte sube.
 CAMINANTE Gusto me has dado con tu santa arenga
 mas ¿a qué parte haberlos visto dices 2375
 porque mi senda hacia allá prevenga?
 ELI Por esta donde van estos mártires
 de pobres. Mas, ay Dios, alza la vista,
 que esta visión es justo solenices.

Aparece CRISTO de rodillas en el rio Jordán y SAN JUAN como que le bautiza

Mira en el río a Cristo y al Bautista, 2380
 que le está con agua bautizando,
 del Jordán hecho santo coronista.
 CAMINANTE Esto es razón que vamos publicando,
 porque toda la gente esté advertida
 del bien que en el Jordán le está esperando. 2385
 ELI Venga al desierto quien quisiere vida.

Vanse el CAMINANTE y el JUDÍO

SAN JUAN Ya que a favor soberano
 de vos ordenado estoy,
 pues me dais la mano y soy⁷⁹³
 bautizado por mi mano, 2390
 ley nueva hacéis, Señor,
 para ilustrar mi ventura.
 ¡Que ansí humilde criatura
 se sujete mi criador!
 Pedisme con eficacia 2395
 que os bautice en el desierto:
 yo el agua sobre vos vierto,
 vos sobre mí vuestra gracia.

⁷⁹³ soy. En el manuscrito *doy*. Enmendamos.

	Y de este bautismo siento que cuando el agua bebí tocó a vos y quedó en mí la virtud del sacramento; y en vuestras criaturas veo soberano regocijo.	2400
VOZ	Este es mi querido hijo, en quien me huelgo y recreo.	2405
<i>Toca la música y bajan del monte dos ángeles y visten al Cristo la tunicela morada</i>		
SAN JUAN	Voy de mí propio envidiado por el bien de este bautismo, pues se parte ⁷⁹⁴ el que es Dios mismo por mi mano bautizado.	2410
CRISTO	Justo es, oh Juan, el que es rey a la ley sujeto sea, porque el súbdito lo vea y así obedezca la ley. Yo voy de este rico acto obligado y satisfecho de la virtud de ese pecho de culpa mortal intacto; mi Evangelio predicad, y por mi entrañable amor, a recibir el rigor de Herodes os preparad; que porque José, mi padre, llega ya al fin de su vida quiero ver a mi afligida y desconsolada madre. Haced como fuerte vos que en despidiéndome de ella iré a quitar la querella que el hombre tiene con Dios. Será en tan breve y tan fuerte la luz que haré que luzga, ⁷⁹⁵ que al que sin vida se juzga daré vida con mi muerte. Ved lo que me encomendáis,	2415 2420 2425 2430
		2435

⁷⁹⁴ *se parte*. En el manuscrito *de parte*. Enmendamos.

⁷⁹⁵ *luzga*. Luzca. Fenómeno habitual de la lengua del Siglo de Oro en el que vacilan las formas con consonante oclusiva sorda y sonora.

que detenerme no puedo.
 SAN JUAN ¡Qué obediente a cumplir quedo,
 señor, cuanto me mandáis!

CRISTO Valdraos eterna corona;
 abracémonos los dos. 2440

SAN JUAN Ved el cordero de Dios
 que los pecados perdona.
 Qué soberana alegría
 hay que en mi pecho no haya.

CRISTO Yo me parto con vos, vaya 2445
 la paz de mi padre y mía.

Vanse cada uno por su parte, y sale NUESTRA SEÑORA llorando

MARÍA ¡Ay, mi esposo y mi señor!,
 ¿quién me ha de hacer favor
 faltándome vuestra ayuda?
 ¿Qué ha de hacer una viuda 2450
 pobre y rica de dolor?
 ¿Quién, cuando me vea afligida,
 José, me consolará?
 ¿De quién seré socorrida?
 ¿Quién la carga llevará 2455
 de mi trabajosa vida?
 ¿A quién volveré la cara
 ausente de esa luz clara?
 Y en aqueste mundo avaro,
 ¿quién será mi justo amparo 2460
 si el vuestro me desampara?

Sale CRISTO⁷⁹⁶

CRISTO Señora, a aqueese dolor
 poned una final pausa
 que mi sacrosanto amor
 os será en muy buena causa 2465
 de otro doblado mayor.
 Y aunque es de ley y derecho
 ese sentimiento hecho,

⁷⁹⁶ La escena en que Jesús se despidió de su madre no es mencionada en ninguno de los Evangelios canónicos. Aparece en el arte cristiano a finales de la Edad Media por la influencia de las *Meditaciones* místicas del Pseudo Buenaventura. Fue muy popularizada por los autos de la Pasión e integrada al ciclo de los *Siete dolores de la Virgen* (Réau, 1996: 411).

	dad de mano al dolor fiero, porque para el venidero esté descansado el pecho.	2470
MARÍA	¿Apenas de uno he salido y ya en otro me he de ver?	
CRISTO	Mi padre de ello es servido.	
MARÍA	¡Ay, desdichada mujer, que a llorar solo ha nacido!	2475

Salen PEDRO y JUAN, discípulos

SAN JUAN	Ya en la triste casa queda que el hombre mortal hereda.	
SAN PEDRO	Para el nuevo desconsuelo, Virgen, pedí fuerza al cielo, que esforzar vuestra alma pueda.	2480
	Vuestro hijo parte a morir que el bien del hombre lo pide, y si de vos antes de ir ahora no se despide, no se podrá despedir.	2485
	Ya el tiempo y hora ha llegado que dará vuestro hijo amado venganza a sus enemigos, y será de sus amigos sin razón desamparado.	2490
CRISTO	Hoy llegó al punto mi amor que a mi padre satisfizo; padecerá el redentor, y el que pecado no hizo morirá cual pecador.	2495
	Llega, amada madre, el día de mi aflicción y agonía. Veréis en un monte vos morir al hijo de Dios por dar al hombre alegría.	2500
	Pero el dolor alcanzado de aquese trance fiero temple el contento sobrado de saber que el día tercero me veréis resucitado.	2505
	Aqueste santo contento reine en vuestro pensamiento,	

	viendo que voy a morir para que podáis sufrir este insufrible tormento.	2510
MARÍA	Vos que para consolarme, hijo, de aqueste dolor fuera justo acompañarme, ¿agora al tiempo mejor pretendéis desampararme?	2515
	Mi hijo, mi alma, mi cielo, mi gloria, mi bien, mi padre, ¿por qué dejáis sin consuelo la triste de vuestra madre? ¿Es buen amor, es buen celo?	2520
CRISTO	Mi padre, señor, lo ordena que muera porque mi pena pueda ser satisfactoria por el hombre, y meritoria de su dicha y gracia llena.	2525
	Si me dais vuestra licencia osaré alargar los brazos, porque con santa obediencia os den los tristes abrazos, nuncios de tan dura ausencia. ¿Queréis?	2530
MARÍA	Hoy mi bien expira. La que por hijos suspira, sienta que podrá sentir [...] la que ve que va a morir, ¿quién consolarme podrá en acto tan doloroso? Amigas, decí, ¿qué hará la que ve muerto a su esposo y que el hijo a morir va? ⁷⁹⁷	2535
	¡Ay, quien consolarme pueda?	
CRISTO	Mi padre, señora, queda de aqese cargo encargado.	
MARÍA	Si bien me quiere, hijo amado, morir con vos me conceda.	2545
CRISTO	Antes cumple, madre amada, que vuestra vida le pida	

⁷⁹⁷ Probable apelación al público femenino con el objetivo de conmoverlo.

como de Dios habemos recibido.

Sale SAMUEL

SAMUEL	Amigos, ¿qué hacéis?, desgajad ramos, quitaos los mantos y postraos por tierra que el gran profeta, Cristo el galileo, a veros viene y daros mil saludes. ⁷⁹⁸	2590
	Animaos, ¿qué hacéis?	
ELI	¿Por dónde viene?	
SAMUEL	Por aqueste camino que derecho a nuestra venturosa ciudad guía.	

Sale CRISTO con sus doce APÓSTOLES y él en un pollino

CRISTO	Amigos, ya llegamos a la vista de la ciudad.	
SAN JUAN	Advierte, señor nuestro, que todo el pueblo a recibirte sale.	2595
CRISTO	Mi eterna gracia con vosotros sea.	
TODOS	Bendito aquel que en nombre de Dios viene. Sálvanos, salvador en las alturas.	
SAN PEDRO	Cúmplese aquí la profecía santa que el justo Zacarías dejó escrita. ¡Oh, hija de Sión!, ⁷⁹⁹ temer no quieras, antes cobra divinas esperanzas, que a verte viene ya tu rey muy manso, sentado sobre un asno o un pollino, porque de su amor quedes satisfecha.	2600 2605
TODOS	Bendito aquel que en nombre de Dios viene. Sálvanos, salvador de las alturas. ⁸⁰⁰	

Vase CRISTO y los DISCÍPULOS y salen dos JUDÍOS VIEJOS

JUDÍO 1º	¿Por quién decís aquestas alabanzas?	
ELI	Por Jesús nazareno que es venido.	2610
MANASES	Sálvanos, salvador de las alturas.	
JUDÍO 2º	¡Que aqueste traiga alborotado el pueblo	

⁷⁹⁸ *saludes*. Forma ampliamente documentada en el CORDE.

⁷⁹⁹ *Sión*. Nombre primitivo de Jerusalén (Arellano, 2000: 204).

⁸⁰⁰ *Sálvanos, salvador de las alturas*. Los habitantes de Jerusalén aclamaban a Jesús, agitando palmas de victoria, pronunciando la palabra 'Hosanna', que significa 'Sálvanos ahora' (Arellano 2000: 112), de ahí que sea una fórmula tan recurrente en esta escena.

MARÍA
SAN PEDRO

Di.

Llegando a Jerusalén 2645
Jesús, nuestro buen maestro,
aposentose en la casa
de Simeón, un pobre viejo.
Cenó anoche con nosotros
dándonos su santo cuerpo 2650
y, en acabando, llevonos
a orar a su padre al huerto.
El mal discípulo, Judas,
deseoso de dineros,
vendió al que precio no tiene 2655
por un vil e infame precio.
Convocó la gente atroz
que tiene este infame pueblo,
y con voz de revoltosa
llevaron a mi Dios preso, 2660
yo que en el pretorio estaba,
llegó un ministro de aquellos
y conociéndome dijo:
«¿Tú sigues al Galileo?»
Yo de temor de la muerte, 2665
contra justicia negando,
y prosiguiendo en mi yerro
a segundo el falso hecho,
tercera vez a una esclava
afirmé con juramento 2670
que no conocía tal hombre,
indigno de conocello.
Aquí cantó el gallo y yo
volví, señora, en mí al huerto,
y contemplando mi culpa 2675
salí para irme al desierto.
Por esto lloro y me aflijo,
por esto vengo gimiendo.
¡Ay, de mí!, dejad que vaya
a hacer de mi mal descuento. 2680
Ved que es inmensa la culpa
por ser contra Dios inmenso.
Alcanzad por mí, señora,

el perdón que no merezco.⁸⁰¹

Vase

MARÍA ¿Que mi hijo está preso? ¡Ay, triste madre! 2685
 ¿Por qué culpa, mi bien, os llevan preso?
 Si por las mías es, yo iré a pagallas,
 y no padezcáis vos por culpa ajena.

MAGDALENA ¡Mi maestro está preso, ay, de mí, triste!
 ¿Qué ha de ser ya de mí sin mi maestro? 2690

Sale SAN JUAN solo

SAN JUAN Haced buen pecho, señora,
 para el rigor que os espera,
 y de vuestro hijo amado,
 la sentencia oíd postrera:
 sabed que por ley injusta 2695
 del reino mandan que muera,
 diciendo que se hacía Dios,
 siendo criatura mera.

 Llevánle hacia el calvario
 entre gente inica y fiera 2700
 con una cruz en sus hombros
 de muy pesada madera;
 todos le van maltratando
 como si pecador fuera.

 Oíd, Virgen, la bocina 2705
 y el rigor que el pueblo altera.

 Si vivo le queréis ver,
 seguid mi amarga carrera.

 Aprieta, Virgen, aprieta,
 que aprieta mandan que muera. 2710

Desmáyase NUESTRA SEÑORA en los brazos de MAGDALENA

MARÍA ¿Cómo es pusible que mi hijo amado
 padezca muerte atroz de hombres injustos?
 ¿Qué me decís? ¿Es cierta aquesa nueva?

SAN JUAN Cierta, señora.

⁸⁰¹ El arrepentimiento de Pedro es un ejemplo edificante. El tema del arrepentimiento es frecuente en el arte de la Contrarreforma (Réau, 1996: 456).

en fuego de mi deseo.

No hay parte en mí que no adquiriera
el fuego en que ardiendo estoy,
y como ya llama soy 2745
apetezco vuestra esfera.

Espero ver aquel día,
que al fin de tan largos años
ha de dar fin a mis daños
y principio a mi alegría. 2750

Sale SAN GABRIEL con una palma

SAN GABRIEL El que es todo omnipotente,
señora, te envía a decir
que te apercibas para ir
a gozarle eternamente.

No quiere se pase en vano 2755
el tiempo que le trujiste
en tus entrañas, y fuiste
su palacio soberano;

el ir desterrada a Egipto,
y andar por él afligida; 2760
quiere trocarte la vida
llena de gozo infinito.

Pasados estos tres días
has de hacer esta jornada,
y desde aquí trasladada 2765
serás a las jerarquías.

Esta soberana palma
en señal de amor te da,
para que entiendas que va
rica de gracias tu alma. 2770

MARÍA ¿Que ya con Dios, Gabriel,
alcanzó tanta ventura?

SAN GABRIEL Tu oración divina y pura
halló gracia cerca de él.

MARÍA Tres dones pedille quiero 2775
antes de mi fin dichoso.

SAN GABRIEL Tres mil tu hijo glorioso
te otorga.

MARÍA Lo primero
es que quede libre yo
de ver al malo ante mí. 2780

SAN GABRIEL	Huirá su sombra de ti, pues de ti la luz salió.	
MARÍA	Lo segundo es que afligida no sea de mortal suerte.	
SAN GABRIEL	No trunfará en ti la muerte, pues tú diste al mundo vida.	2785
MARÍA	Lo tercero que antes vea a sus apóstoles doce, porque con ellos me goce.	
SAN GABRIEL	Lo que tu alma desea, en el concilio uno y trino, está, Señora, otorgado.	2790
MARÍA	Dichosa yo que he alcanzado favor tan alto y divino.	
	Volved, sacro embajador, y a mi buen Señor decilde que aquí está su sierva humilde esperando su favor;	2795
	que cuando su majestad visitarme sea servido, de mí será recibido con divina voluntad.	2800
SAN GABRIEL	¿Mandaisme más, mi señora?	
MARÍA	No, Gabriel, id en paz.	
SAN GABRIEL	Gozad de eterno solaz.	2805
MARÍA	Yo, paraninfo, ⁸⁰³ en buen hora.	

Vase GABRIEL

Ya estoy, Señor, placentera
que me enviáis [a] avisar
que en breve he de ir a gozar
de la gloria que me espera,

2810

¡Oh, palma dichosa, pieza
que en mí quedáis por señal,
que en vos acaba mi mal
y de vos mi gloria empieza!

Entran san JUAN y la MAGDALENA

MAGDALENA	Señora, ¿qué me querías?	2815
-----------	--------------------------	------

⁸⁰³ *paraninfo*. Anunciador de una felicidad (*DRAE*).

MARÍA	Hete enviado a llamar porque vengáis a gozar de mis nuevas alegrías. Juan, abrázame.	
SAN JUAN	¿Qué es esto? ¿Abrazo tan tierno agora? ¿Algo hay de nuevo, señora? ¿Qué tienes?	2820
MARÍA	Sabraslo presto: la majestad que gobierna mi alma, Juan, es servida que deje esta triste vida y vaya a gozar la eterna; quiere dividirnos Dios, no te congojes ni aflijas, que porque su Iglesia sigas no vamos juntos los dos.	2825 2830
SAN JUAN	Ya nuestra pena renuevas, ya nos dejas sin consuelo, Dios y Señor, pues al cielo tú amada madre nos llevas. Virgen y madre, señora, ¿qué tengo de hacer sin vos? A mí me castiga Dios, pues de mí os aparta agora. ¿Qué medio en mi vida dais, que cuando en la cruz murió Cristo a vos me encomendó? Vos, ¿a quién me encomendáis?	2835 2840
MARÍA	Quiero acostarme en el lecho que mi descanso ha de ser.	
MAGDALENA MARÍA ⁸⁰⁴	¡Ay, afligida mujer! Cierto es, Juan, haced buen pecho.	2845

Pónénla en el lecho y salen todos los APÓSTOLES espantados

SAN PEDRO	¿Cómo he venido tan presto gran señor, desde Antioquía?	
MATÍAS	¡Desde Etiopía en un día a Jerusalén! ¿Qué es esto?	2850
SAN BARTOLOMÉ	Desde Sicilia me ha traído	

⁸⁰⁴ En el manuscrito se adscribe este parlamento a san Juan por error.

	una ligereza extraña.	
SAN DIEGO	Tan presto he dejado a España y a Jerusalén he venido.	
SAN SIMÓN	Venir de Persia a Judea	2855
	entrambos misterios tiene.	
SAN ANDRÉS	Llegar presto te conviene para que a la Virgen vea.	
SAN TOMÁS	¿Que mi señora se muere?	
SAN BERNABÉ	¿Que se muere mi señora?	2860
SAN MATEO	Triste he de llegar agora, que llevarla el Señor quiere.	
SAN PEDRO	Juan amado.	
SAN JUAN	¡Oh, santo coro!, y como en veros colijo la causa porque me aflijo	2865
	y la desgracia que lloro. De partida está mi madre para el cielo. ¿Ves qué hará Juan, si es para verse ya huérfano de madre y padre?	2870
SAN SIMÓN	¿De partida, qué decís?	
SAN JUAN	Que se nos va mi señora.	
SAN DIEGO	Pues ¿cómo, Virgen, agora de nosotros os partís?	
SAN MATEO	Agora que más conviene	2875
	que nuestro amparo seáis, Virgen, ¿nos desamparáis?	
MARÍA	Es don que de Dios me viene. Hijos, todos abrazad la madre que tanto os ama, que ya mi Señor me llama.	2880
SAN JUAN	¡Ay, amarga soledad! Huérfano, ¿qué has de hacer? ¿Adónde te piensas ir? ¡Que todo no sea morir, que no sea padecer!	2885
MARÍA	Juan, ¿pues no me abrazáis vos?	
SAN JUAN	Fueran dichosos mis brazos si al fin de aquestos abrazos fuéramos juntos los dos.	2890
MARÍA	Hoy el lauro eterno gano, Juan, que me ha guardado Dios; dos ausencias suplid vos,	

	la mía y de vuestro hermano.	
	Mostraos un claro lucero que luzga desde Sión, siendo vuestro corazón en obediencia el primero.	2895
SAN JUAN	Mientras yo estuve presente supe, madre, bien orar, mas ya ¿quién me ha de enseñar si de vos estoy ausente?	2900
MARÍA	Harto habéis de mí aprendido y de vuestro buen maestro; humildad os muestro y nuestro que por ella hemos subido.	2905
SAN JUAN	¿Será virtud mi esposa?	
MARÍA	Llegaos, Magdalena, a mí.	
MAGDALENA	¿Qué tengo de hacer sin ti?	
MARÍA	De su mano poderosa os tendrá mi hijo agora.	2910
MAGDALENA	¡Ay, de mí, que indigna soy!	
MARÍA	Pues a vivir con él voy, yo seré la intercesora.	
	Pedro e hijos, por mí orad, y cuando ya mi fin vea, mi cuerpo llevado sea al Valle de Josafad. ⁸⁰⁵	2915
SAN MARCOS	Señora, ¿qué ya nos dejas?	
SANTO TOMÁS	¿Que ya nos dejas, Señora?	2920
DIEGO	Sé en el cielo intercesora de tus queridas ovejas.	
MARÍA	La humildad miró el Señor, quedando en mí, presa vive, y en galardón me apercibe eterno lauro y honor.	2925
	Enviome eterna palma porque parta con vitoria, y con ella va a la gloria rica de gracias mi alma.	2930

Aquí muere NUESTRA SEÑORA

⁸⁰⁵ *Valle de Josafat*. Denominación simbólica, no topográfica, en que Yahvéh, juzgará a los enemigos de Israel. Este valle se identificó más tarde, sin razón, con el valle del Cedrón, al Oriente de Jerusalén (Haag, 1987: 1991). Probablemente el dramaturgo se refiere a esta última ubicación.

SAN JUAN	¡Ya es difunta! ¡Ay, triste Juan!	
SAN PEDRO	¡Triste Pedro!	
SAN SIMÓN	¡Simón triste!	
SANTO TOMÁS	¿Que al fin dejarnos pudiste en este valle de afán?	
MAGDALENA	¡Señora, que me dejaste sola, triste y angustiada!	2935
SAN BARTOLOMÉ	Tu casa desamparada dejas. Triste coro.	
SAN PEDRO	Baste, hijos, el cuerpo saquemos de esta triste soledad; al valle de Josafad como mandó la llevemos.	2940
SANTO TOMÁS	Llevarla es bien que se ordene.	
SAN PEDRO	¿Vos, Juan, la palma llevas?	
SAN JUAN	A ti por la autoridad de tu oficio te conviene.	2945
SAN PEDRO	Si se dio a virginal pecho esta palma celestial, a otro pecho virginal le viene, Juan, de derecho.	2950
SAN JUAN	Vuestra es.	
SAN PEDRO	Llevalda vos, pena de santa obediencia.	
SAN JUAN	Sin embargo es la sentencia; vuestro gusto y el de Dios se haga.	
SAN PEDRO	Yo atrás iré con Magdalena, mi hija.	2955
MAGDALENA	¿Qué mal hay que no me aflija?	
SAN JUAN	Yo en todas partes tendré.	

Llévanla y dan una vuelta al tablado y van diciendo lo siguiente

SAN PEDRO	En la partida de Egipto el pueblo, que en Dios se emplea, fe santa hizo Judea y su poder infinito.	2960
SANTO TOMÁS	Violo el mar y fue huyendo, los montes y los collados fueron de gozo colmados a nuestro Dios conociendo.	2965

SAN DIEGO	De aquesta inmortal vitoria y soberano favor, danos a nosotros, Señor, si no a tu nombre la gloria.	2970
SAN MATEO	Échanos tu bendición, Dios de su pueblo acordado. Israel santificado está, y la casa de Aarón.	
SAN BARTOLOMÉ	No te loan los varones que ahí en el infierno vemos, mas nosotros te daremos eternales bendiciones.	2975

Paran con el cuerpo

SAN PEDRO	Hijos, pues nuestro tormento ha llegado ya a su punto, el cuerpo santo difunto se ponga en el monumento.	2980
SAN MATÍAS	Póngase.	
MAGDALENA	Agora renuevas, Virgen, mi tristeza y llanto, viendo que ese albergue santo y no mi compañía apruebas.	2985
SAN JUAN	Ya de aqueste paso fuerte con que mi alma traspaso, me queda no más de un paso para llegar a la muerte; y ojalá viniese agora, que vivir no es bien acuerde el desdichado que pierde tan buena madre y señora.	2990
	Enviad ya, eterno padre, de mi muerte la sentencia, para que vea la presencia de mi justa y santa madre.	2995
	Y si mi infinita culpa me hace indigno de vella, los méritos que hay en ella basten para mi disculpa.	3000
SAN PEDRO	Todos podemos pedir, Juan, aquesse bien al cielo.	
SAN JUAN	Yo como hijo pequeñuelo	3005

	es muy bien que castigemos y también que desterremos a los que son malhechores.	25
JUEZ 2°	Señor, muy bien me parece ⁸⁰⁸ vuestro tan alto consejo. Prendan al que lo merece dende el más mozo hasta el viejo si de la virtud carece.	30
JUEZ 1°	Muy gran contento me ha dado ver la orden del senado; justa cosa es castigar al que no quiere mirar para donde fue criado.	35
	Esta junta es santa y buena. Véanse aquesos procesos, y el que estuviere en cadena pague sus falsos aviesos si su culpa les condena.	40
JUEZ 2°	Dejemos de visitar la cárcel por castigar las muy públicas rameras que, burlando ni de veras, no se quieren enmendar, especialmente está Tais, causadora de mil daños con sus embustes y engaños, que si no lo remediáis perecerán mil extraños,	45
	que vienen por solo ver en tan perfeta hermosura, por lo cual es menester con diligencia poner remedio a tal desventura.	50
JUEZ 3°	Es muy bien, que yo he ido. Muy muchos han padecido la muerte en su casa y calle, pues mirad, y es bien se calle, tal desvergüenza y ruido.	55
	Y estar abarraganada con Liadrán, el ciudadano, hombre en edad viejo e cano,	60

⁸⁰⁸ *parece*. En el manuscrito *parecen*. Enmendamos para restituir la rima.

	y que no se les da nada del rigor de nuestra mano.	65
	Y es que aquestos pecadores no temen los cenadores –¡oh, que por ellos pasamos!–, pues que no los castigamos sus tan malditos errores.	70
JUEZ 1º	Paréceme cosa cierta que vaya un hombre avisado que le dé a entender su estado, y podrá ser se convierta y se aparte del pecado.	75
	Llamad a Liandrán, portero, id con toda brevedad, y aunque sea caballero, sálgase de la ciudad si no cumple nuestro fuero.	80
	<i>Vase el PORTERO</i>	
	Porque cuando una herida está mala y es rompida luego corta el surujano ⁸⁰⁹ hasta lo perfeto y llano por dar al hombre la vida.	85
	Ansí que a Liadrán conviene, para salir del pecado, ser por nosotros curado.	
	<i>Entra el PORTERO</i>	
PORTERO	Grandes señores, ya viene. Salud, plenario senado.	90
	<i>Entra el CABALLERO</i>	
JUEZ 1º	Señor, sea bienvenido. Aquí hoy se ha proveído, para la honra de Dios, que miréis, señor, por vos que andáis fuera de sentido.	95

⁸⁰⁹ *surujano*. Cirujano. Forma testimoniada en el CORDE.

	<p>¿Por qué tienen qué decir que un hombre de vuestra edad, de tanta sagacidad, viejo y harto de vivir, lleno de calamidad?</p>	100
	<p>Este no es tiempo de amores, sino de velar y orar y gemir y suspirar vuestros pasados errores, y la enmienda procurar</p>	105
	<p>Volvé, volvé sobre vos, temé las cosas de Dios que son para siempre buenas y apartaos de las terrenas que darán cabo de vos.</p>	110
CABALLERO	<p>Estoy tan fuera del ser que le conviene a mi suerte, viéndome en paso tan fuerte que yo no espero tener, remedio si no es la muerte.</p>	115
	<p>Vuestra reprehensión es buena y yo la tengo por real, mas dame el amor tal pena que yo no hallo señal de quitarme su cadena.</p>	120
	<p>Y esta batalla presente me relaja y no consiente hacer de lo bueno caso, y ansí este aviso escaso me estorba el vado y la puente.</p>	125
JUEZ 1°	<p>El más malo pecador querría que su error no se nombrase pecado, y que por el mismo estado se siguiese el quitador;</p>	130
	<p>y aunque si en sus manos fuese a las leyes las haría, y haría y mandarí de manera que volviese a su propia fantasía.</p>	135
	<p>Este triste es uno de ellos que querría y no querría dejar la barraganía,</p>	

	y está cual de los cabellos colgado y sin alegría;	140
	y ansí es bien que se castigue y vaya por su pecado de la ciudad desterrado, pues tras su voluntad sigue como hombre libertado.	145
JUEZ 2º	Vaya, y mirad que mandamos que por su grande maldad se salga de la ciudad, y ansí lo pronunciamos no usando siguridad.	150
JUEZ 3º	Y que jamás viva en ella so pena de horrible muerte, y aunque le parezca fuerte cuando esté apartado de ella podrá ser que en vida acierte.	155
CABALLERO	Grandes señores, yo digo que lo obedezco y consiento, que es muy pequeño castigo [...] para mi merecimiento.	160
	Iré como me [e]s mandado de la ciudad desterrado, buscando claro camino porque aquel verbo divino perdone mi gran pecado.	165
JUEZ 1º	Eso es lo que conviene para la salud del alma, esa es la perfeta palma que el mundo da lo que tiene, que es tener al hombre en calma.	170
	Si hay más procesos que ver mañana los miraremos. Vámonos, porque tenemos otros negocios que hacer en que hoy nos ocupemos.	175

JORNADA SEGUNDA

Entra el CABALLERO

CABALLERO Yo voy cual merezco ir,
solo, y por este desierto
sin hallar seguro puesto
a mi pena y malvivir.
Bien, así, como hombre muerto, 180
 iré, pues mi pena es grave,
a do cumpla la sentencia
hasta que esta carne acabe
[...]
con fe viva y penitencia. 185

Entra el CONTENTO DEL MUNDO

CONTENTO DEL MUNDO Caballero, ¿adónde vas?
que por aquí no hay salida
a tu pena endurecida,
di, ¿por qué dejas atrás
el contento de la vida? 190

CABALLERO Voy de éxito desterrado
porque así me fue mandado
por todos los senadores,
y así van los malhechores
de mi ser, prenda y estado. 200

CONTENTO DEL MUNDO Caballe[ro], a lo que siento
tú vas cual el ciego a tienta,
mas al fin la senitud
cuando le falta virtud
no le sobra entendimiento. 205

CABALLERO ¿Quién eres mala visión
que me has puesto en confusión?

CONTENTO DEL MUNDO Soy el contento que dejas,
y pésame que te alejas
de tu gala y presunción. 210

 Agora que has de holgarte
con tu dama y alegrarte,
¿te metes en mil cuidados?
¡Bastan los daños pasados,
deja congojas aparte! 215

Entra PROPÓSITO SANTO

PROPÓSITO SANTO ¡Fuera Contenido mundano,
que para ti no hay posada,

	que ya la tengo tomada en nombre del soberano que sea de mi manada!	220
	Hazte a una parte, malvado, si no quies que dé contigo en la tiniebla fragosa que aquella sierpe espantosa tiene para tu castigo.	225
CONTENTO DEL MUNDO	¿Quién eres?	
PROPÓSITO SANTO	Soy el camino del consistorio divino.	
CONTENTO DEL MUNDO	¡Paso, no te subas tanto!	
PROPÓSITO SANTO	Soy el Propósito Santo, guión del bien peregrino.	230
	Soy estado de la Gracia que, en estando yo asentado en el pecho que ha purgado, su maldad y pertinacia queda en virtud conformado.	235
CONTENTO DEL MUNDO	Pues bien, ¿qué es lo que pretendes?	
PROPÓSITO SANTO	Echarte de ese lugar adonde yo suelo estar, pues con tu palabra ofendes al que la quiere escuchar	240
CONTENTO DEL MUNDO	El que me escucha recibe gran contento y alegría, y si de mí se apercibe teniendo mi compañía muy a su contento vive.	245
PROPÓSITO SANTO	El que te escucha en el mundo es algún falso perdido, loco, falto de sentido, que se arroja en el profundo sin saber dónde ha caído.	250
	Quien quiere gloria en el suelo, placer, descanso e consuelo, quíerolo desengañar, que no se puede alcanzar gloria acá y gloria en el cielo.	255
CONTENTO DEL MUNDO	¡Ya no te puedo sufrir!	
PROPÓSITO SANTO	¡Salte afuera, endurecido! Si no quies perder sentido cúmplete luego partir	

	a tu asiento dolorido.	260
CABALLERO	Mira, Contento mundano, pues te eché ya de mi pecho, y di a tus cosas de mano, toma el camino derecho que eres falso y muy tirano;	265
	y reparte esos haberes con el que te quiere y ama y con tu color le inflama. ¡Fuera, mundanos placeres, que mi persona os desama!	270
	Y vos, Propósito Santo, que en mi pecho podéis tanto, persigue a quien me persigue porque en vuestro Dios me abrigue con su muy precioso manto.	275
PROPÓSITO SANTO	Lo que has de hacer hoy y más te quiero avisar, amigo: ten la rienda al enemigo, no vuelvas la cara atrás si quieres a Dios contigo.	280
	Yo me voy y, aunque me voy, dentro de tu pecho estoy, y adonde quiera que fueres. Y yo adonde estuviere me nombraré, y tuyo soy.	285
CABALLERO	Este es tiempo de llorar mis miserias y pecados; este es el tiempo de orar para subir a gozar con los bienaventurados.	290
	Pues agora, ¿dónde iré? ¡Triste de mí! ¿Qué haré? ¿A quién contaré mis quejas?	
	<i>Entra san PANUCIO, ermitaño</i>	
PANUCIO	¡Hola amigo! El que te alejas, a quien digo: «aguárdame».	295
	Porque vive mi Señor, universo hacedor y factor de tierra y cielo, he te dar todo consuelo	

	que pueda y con puro amor.	300
CABALLERO	Ese mismo que has nombrado, te pague, santo varón, la caridad que has usado connigo, pues que me has dado no poca consolación.	305
	Pero ¿qué quieres saber, especular ni entender? ¿Este pecador aflito ⁸¹⁰ que por un vil apético se ha venido así a perder...?	310
	¿Que he vergüenza de decir que un hombre de mi manera y edad, que es más que sentir, se ha querido consumir por servir a una ramera...?	315
	Una ramera profana por quien de buena gana mil haciendas se han gastado y por quien se ha derramado tanta de la sangre humana.	320
PANUCIO	Amigo, no digas más, que por las señas que das esa no debe de ser como tú dices mujer, mas miembro de Satanás.	325
	Mujer de tal calidad, ¿do vive?	
CABALLERO	Varón bendito, en esta primer ciudad es su asiento e vecindad por ser la mayor de éxito.	330
PANUCIO	¿Su nombre?	
CABALLERO	Llámase Tais.	
PANUCIO	Tais. ¿Y dejarse ha ver de mí tan ciega mujer?	
CABALLERO	Sí, si ese traje mudáis.	
PANUCIO	¿Por qué?	
CABALLERO	Aborrecido tiene ⁸¹¹ a cualquiera religioso	335

⁸¹⁰ *aflito*. Afligido (*Aut*).

⁸¹¹ Rima anómala.

	[...]	
	y es porque muchos han ido a predicalle, y ha sido a ella muy enfadoso.	340
	Pero si mudase el gesto, pues sois varón tan dispuesto, como dineros llevéis, fácil entrada hallaréis, aunque no os parezca honesto.	345
PANUCIO	Yo me pienso disfrazar en traje de mercadante, ⁸¹² y tú vente a reposar a mi estancia, ⁸¹³ si pasar no piensas más adelante.	350
CABALLERO	Plega a mi Dios que ello sea como por ti se desea, y a mi gracia quiera dar a quitalla de pecar y que su sierva ella sea.	355

JORNADA TERCERA

Entra la TAIS con una moza

TAIS	El muy crecido calor me hace salir agora de mi aposento y labor por gozar de ese frescor que aquí en esta puerta mora.	360
	¡Que contento suele dar estos tiempos el verano! Sus florestas ⁸¹⁴ de beldad, sus ricas frutas... temprano ⁸¹⁵ de que puédome gozar.	365
MOZA	En esta puerta estaré por gozar del fresco viento. ¡Hola mozas! ¡Ha de dentro! ¿Qué manda vuestra merced?	

⁸¹² *mercadante*. Mercante (*Aut*).

⁸¹³ *estanza*. Estancia (*Aut*).

⁸¹⁴ *florestas*. En el manuscrito *frorebras*, término que no hemos podido documentar. Restituimos por deducción.

⁸¹⁵ *temprano*. En el manuscrito *trenpano*. Caso de metátesis que marcamos para favorecer la lectura.

	¿Qué cosa le da contento?	370
TAIS	Que entréis allá y me llaméis quien me taña y que me cante.	
MOZA	¡Oh, mora! Si mal queréis mandad a esta suplicante, lo hará como [vos] veréis.	375

Entrase la música, y quédase la MOZA

TAIS	Cantadme alguna canción que alegre mi corazón, que cierto estoy enfada, de la calor muy doblada que siento acá en mi región. ⁸¹⁶	380
------	---	-----

Canción

*Tan hermosa es la Tais en hermosura
como el dorado sol cuando salía,
resplandece su cara como el día
que con su vista los hombres enamora.⁸¹⁷*

TAIS	Decidme, por vuestra vida, en toda aquesta ciudad ¿hay dama de más beldad ni criatura más garrida ni de tanta majestad?	385
MÚSICO 1º	Huélgate y toma placer, pues eres gentil mujer y moza para vivir que no hay quien pueda decir tener tan gran parecer.	390
MÚSICO 2º	Bendita tu hermosura, y el padre que te engendró, y la madre que parió tan hermosa criatura, y los pechos que mamó.	395

Entra PANUCIO en hábito de mercader

⁸¹⁶ Nótese el modo en que el autor caracteriza al personaje de Tais como una mujer libidinosa mediante el calor corporal del que ella se queja.

⁸¹⁷ Canción que no he encontrado documentada. Podría ser una canción conocida en la época de la composición de la pieza y la actriz la seguiría, aunque aquí no figure completa.

PANUCIO	Tais, el supremo Hacedor sea, señora, contigo.	400
TAIS	Y con vos venga, señor. ¿Quién sois?	
PANUCIO	Tu menor criado soy y tu perfeto amigo.	
	Es el que tienes delante un armenio mercadante, que traigo de Alejandría copia de mercadería y paso para Levante.	405
	Por las partes do he venido de contino oí loar tu hermosura sin par, y esta causa me ha movido a te ver y visitar,	410
	y vista tu perfección, conozco la gran razón que tienes de te tener por la más bella mujer de cuantas nacidas son.	415
TAIS	De otra cosa me haced nueva, que de aqueso de hermosa gracia, donaire, postura a la vista está la prueba.	420
PANUCIO	He sido de gran ventura.	
TAIS	¿En qué?	
PANUCIO	En alcanzar a ver tan gracioso parecer como solo en ti se encierra. ¡Envidia tengo a la tierra que tal cuerpo ha de comer!	425
TAIS	¡Ay, señor, no me traigáis memoria agora de muerte! ¡Jesús, qué paso tan fuerte!	430
PANUCIO	Perdóname, hermana Tais, que no pensé de ofenderte, porque como es natural la muerte a cualquier mortal, así acaso me acordé, empero... perdóname, que no lo fice por mal.	435

TAIS	¿Traéis muy preciosas joyas en vuestra mercadería?	440
PANUCIO	Ricas y de gran valía.	
TAIS	¡Algunas de las costosas mostradme, por vida mía!	
PANUCIO	Agora aquí de presente mostraré tan solamente un joyel que es la figura de Elena, cuya hermosura excedió entre humana gente.	445
TAIS	¿Es la Elena que decís por quien fue Troya asolada?	450
PANUCIO	Sí, mi Tais, la muy preciada, la que el infante Paris llevó de gracia robada.	
TAIS	Holgaré ver su figura, señor, si me la mostráis.	455
PANUCIO	No hay para qué, hermosa Tais, pues ella vio de hermosura terreno, vos lo lleváis.	
TAIS	Hermosura corporal yo la tengo tan cabal cuanto una mujer desea.	460
PANUCIO	Gran bien es si no está fea al alma que es inmortal.	
TAIS	En el traje mercadante me representáis, señor, pero de pedricador traéis puntos adelante.	465
	¡Dejad eso, por mi amor!, que por la gracia divina	470
	no nos falta acá doctrina ni quien la sepa explicar; si la queremos tomar no me deis ya más mohína, y mostradme ese joyel que me habéis encarecido.	475
PANUCIO	Falto será de sentido aquél que pensando en él no ponga el mundo en olvido.	
TAIS	¡Salga ya si ha de salir!	480
PANUCIO	Pues te pretendo servir, veslo aquí, hermosa Tais.	

Saca el joyel

TAIS	¡Paso!, no la descubráis, ⁸¹⁸ que no lo puedo sufrir. ¡Tapa tan mala visión que no tendré corazón para mirarla sin pena! ¿Esa es la linda Elena? ¡Guárdese su perfección!	485
PANUCIO	Ya se vio cual tú te ves.	490
TAIS	Sí, pero ¿quién lo desea puesta como esa se vea? Enruegoos no me enfadéis.	
PANUCIO	¿Quién será que tal no sea?	
TAIS	¿Y no traéis más que feriar? Pasa a otra feria a cambiar, porque creo averiguado que al contado ni al fiado tal nayde querrá comprar.	495
PANUCIO	Hermosa Tais, yo querría hablarte, si no te enfada, en otra parte apartada porque aquesta compañía no pueda escuchar nada.	500

Aquí despide los CANTORES

TAIS	¡Alto! ¡Sus! ⁸¹⁹ Entraos allá, que después podéis volver por me dar algún placer, que este presto acabará.	505
------	--	-----

Vanse los CANTORES tañendo y cantando

CANTORES	<i>Tais, por ti moriré y solo quiero de ti, si preguntaren por mí que digáis yo le maté.</i> ⁸²⁰	510
----------	---	-----

⁸¹⁸ Se refiere a la estampa de Elena.

⁸¹⁹ *Sus*. Exclamación que sirve para animar a los oyentes.

⁸²⁰ Romance de Gregorio Silvestre: Silvia, por ti moriré / y solo quiero de ti, / si preguntaren por mí, / que digas: «yo le maté». / Si tú confiesas la culpa / bien mereces mi perdón, / pues está en tu confesión / mi

TAIS	Agora podéis decir.	
PANUCIO	¿Hay lugar más apartado?	
TAIS	Yo os prometo de buen grado que nadie nos puede oír.	515
PANUCIO	¿Ver ni oír?	
TAIS	Vos sois pecado, porque agora aquí no veis cosa de qué os receléis.	
PANUCIO	¡Hay Dios!	
TAIS	Por él lo dejáis, bien veis que aunque os escondáis, os ha de ver, no canséis.	520
	Pues si bajáis al abismo allí está el omnipotente, pues en los cielos patente en este mundo lo mismo a do quiera está presente.	525
PANUCIO	Y sabéis, señora, vos, como habéis dicho que hay Dios...	
TAIS	¡Qué donoso desconcierto! Yo sé que hay Dios y más cierto que estamos aquí los dos; y sé que hay descanso eterno adonde se han de gozar los buenos sin fin y estar, y sé bien que hay infierno do han los malos de parar.	530 535
PANUCIO	Y di, Tais, ¿es cosa cierta que sabes tú todo aquesto?	
TAIS	Mira que donoso sé. ¡Señor, tenéisme ya muerta! Yo lo sé y lo confieso.	540
PANUCIO	Pues si eso sabes ansí, ¿por qué has hecho padecer tantas almas? Di, mujer, desventurada de ti, pecadora, ¿qué has de hacer?	545

venganza y mi disculpa: / venganza, yo sé de qué / pues todos huirán de ti: / disculpa verás en mí / si dices «yo le maté». / Ambos ganamos victoria, / yo en darla y tú en ganalla: / ¿quién vio en tan corta batalla / tantos misterios de gloria? / En mí de constancia y fe, / en ti de matarme así, / mayores en mí y en ti / si dices: «yo le maté» (Ochoa, ed., 1838: 283).

Dime, bacisco⁸²¹ emponzoñado,
 ¿qué te aprovecha decir
 que hay Dios y tú no saber 550
 de tu graveza y pecado?
 ¿Qué me podrás argüir?
 Que están pidiendo justicia
 ante el sumo hacedor
 mil vidas que por tu amor 555
 murieron con gran malicia
 en pecado y con dolor.
 Mira que está Dios airado
 contra ti por tu pecado.
 Vuelve en ti, mala mujer. 560
 Mira que el sumo poder
 de Cristo crucificado;
 mira su sangre vertida
 por hacerte redimida;
 mira cuán mal la gozaste, 565
 pues nunca te aprovechaste
 de su pasión tan sentida;
 mira cómo fue azotado
 y en un madero fijado
 desnudo y sin consuelo, 570
 pagando en aqueste suelo
 la deuda de tu pecado.
 Contempla que le fue dada
 una terrible lanzada,
 que le abrieron el costado. 575
 Pecadora, ¿do has estado?
 ¿Quién te ha tenido cegada?
 Dime, ¿quién te embaucó?
 ¿Quién de este bien te quitó,
 perversa, descomulgada? 580
 ¡Que estás ya desheredada
 de la gloria que te dio!
 ¡Maldito tu nacimiento!
 ¡Maldita tu triste suerte!
 Vuelve pues, mala, y advierte. 585
 Mira que está ya sediento
 el hijo de Dios por verte.

⁸²¹ *bacisco*. Mineral menudo y tierra de la mina (*Aut*). En el manuscrito *baciso*, término que no hemos podido documentar. Enmendamos.

	<p>Ve el cordero sin mancilla como te quiere abrazar, ¿con quién te quieres tornar? Dime, triste mujer... ¡calla! que el suelo te ha de tragar.⁸²²</p>	590
	<p>Desecha con violencia de ti al perverso enemigo, haz de vicio resistencia, abrazas la penitencia, juntarás a Dios contigo.</p>	595
	<p>Llama, triste pecadora, di conmigo a Dios: «Pequé, Señor, <i>miserere mei.</i>»⁸²³</p>	600
	<p>Vuelve en ti que Cristo llora por verte puesta en su fe.</p>	
	<i>Aquí se arrodilla y dice</i>	
TAIS	<p>¡Ay de mí, santo varón! Que algún ángel disfrazado eres por Dios enviado a mí que en el corazón, en el alma me has tocado.</p>	605
PANUCIO	<p>¡Vive mi Dios y Señor! Que soy hombre y pecador, más el deseo de salvarte me hizo mudar de este arte el hábito interior.</p>	610
TAIS	<p>Señor, ¿qué tengo de hacer⁸²⁴ de tanto haber y riqueza como aquí tengo allegado?</p>	615
PANUCIO	<p>Dalo de tu propio grado y ama de hoy más la pobreza, y mira a la Magdalena que aunque profana en el suelo, mereció gozar del cielo mediante aquella [es]cena⁸²⁵ de la gracia y del consuelo;</p>	620

⁸²² Quintilla de rima anómala.

⁸²³ Fragmento que sigue el *Salmo 51* del *Antiguo Testamento*. En este Salmo considerado un modelo de arrepentimiento, el Rey David confiesa los crímenes que ha cometido contra su prójimo.

⁸²⁴ De nuevo una estrofa con rima imperfecta.

⁸²⁵ [es]cena. En el manuscrito *llena*. Enmendamos para favorecer el sentido.

	<p>mira la profana santa y la pecadora altiva, la muerte en los vicios viva, la que los pechos levanta con sus obras hacia arriba; mira aquel rico avariento que por tener y allegar tanta hacienda sin cuento, vino el desdichado a dar al infernal aposento.</p>	625
	<p>Más conviene, entiéndeme, hacer lo que te diré.</p>	
TAIS	<p>Señor, no paréis en eso, que en tu voluntad regreso la mía y te serviré.</p>	635
PANUCIO	<p>Cumple salir donde moras y dejar esta ciudad.</p>	
TAIS	<p>De muy pronta voluntad, mas término de tres horas te pido por caridad.</p>	640
PANUCIO	<p>Acepto tu petición. Porque te acuerdes de mí te quiero dejar aquí tres joyas de gran valor, no las apartes de ti.</p>	645
	<p>Si pensase trastornarte el mundo y atrás volverte, toma y enseña esta muerte,⁸²⁶ y así no podrá dañarte ni nada podrá ofenderte.</p>	650
	<p>Contra la carne maligna te doy esta disciplina; contra el demonio esta cruz donde Cristo nuestra luz rindió su alma divina.</p>	655
	<p>Si te deseas salvar sabe que has de preguntar por Panucio. ¡A Dios, a Dios!</p>	660
TAIS	<p>Él vaya, señor, con vos, y a mí me quiera guardar.</p>	

⁸²⁶ *muerte*. En el sentido de esqueleto humano, en sí mismo o pintado (*Aut*). Lo que Panucio entrega a Tais es una calavera que le recuerde la vanidad del mundo.

JORNADA CUARTA

Entra el MUNDO y DEMONIO y CARNE

DEMONIO	Carne y Mundo, ¿qué os parece de Tais? Cuán determinada va a dar su encanto [en] nada. ⁸²⁷	665
	Gran daño se nos ofrece no estorbando esta jornada.	
MUNDO	Nunca tal cosa pensé.	
CARNE	Siempre la tuve por mía.	
DEMONIO	Pues a mí más me quería que a sí misma.	670
MUNDO	Aquí se ve tener doce horas el día.	
DEMONIO	Véase lo que hace al caso, pongámonos en el paso por do tiene de venir.	675
	¡Harémosla revenir!	
CARNE	¡Oh, Tais! quebradizo vaso.	
DEMONIO	Tú, Mundo, ponle delante las riquezas de esta vida, el mandar y ser querida, dineros que es importante. Compra ⁸²⁸ su caída.	680
	A la Carne no[s] ⁸²⁹ conviene de este negocio avisalla!	
CARNE	¡No dormiré en la batalla!	685
DEMONIO	Silencio todos, que viene, gran cuidado en derrocalla.	

Entra la TAIS con un brasero de lumbre y ha de llevar algo que eche en el fuego

TAIS	Aquí tenéis de quedar, mi tan mal ganada hacienda, y pues os he de quemar y es justo que el mundo entienda que yo me quiero enmendar.	690
	Perdona, Señor, mis males,	

⁸²⁷ Enmienda necesaria para completar el octosílabo y el sentido del verso.

⁸²⁸ *Compra*. En el manuscrito *compara*. Enmendamos en razón del sentido.

⁸²⁹ Enmienda necesaria por el sentido del pasaje y por la inmediata intervención de la Carne.

pues sabes cuántos y cuáles
son las veces que pequé,
mas ¿a qué padre guiaré
si tú, Señor, no me vales? 695

DEMONIO ¡Ah, Mundo! ¡Acude allí!
MUNDO ¡Ah, Tais! ¿Qué digo, señora?
TAIS Dejad esta pecadora,
gentes. ¡Apartaos de mí! 700

MUNDO ¡Oye que te digo agora!
TAIS ¿Quién eres?
MUNDO El Mundo,
que pretendo enriquecerte.

TAIS ¡Defiéndeme de este, muerte,
pues me procura el Profundo.
[...]. 705

Vase huyendo el MUNDO

DEMONIO Carne, el Mundo ha desmayado.
¡Acude, acude, de presto!

CARNE ¡Ah, Tais amiga, qué es esto!
TAIS Arda lo que se ha comprado
con precio tan deshonesto. 710

CARNE ¿Por qué desechas el vicio
del amor, hermosa Tais?

TAIS Mi Dios, vos que me miráis,
sois mi amparo y no codicio,
sino que de mí os doláis. 715

 ¡Venga, venga disciplina
contra la Carne maligna!

 ¡Señor, *misere mei*,
favorece, inmenso rey,
esta pecadora indigna! 720

Vase huyendo la CARNE

DEMONIO Tais, ¿por qué te maltratas
siendo como eres mujer
para mandar y valer? 725

 Ahora ¿por qué te matas
y te echas así a perder?

 Allá en la vejez harás
penitencia y gozarás.

TAIS Di, ¿por qué te martirizas? 730
¿Quién eres tú que así atizas?
Vade retro, Satanás.

Vase huyendo el DEMONIO y entra PANUCIO y dice

PANUCIO Hija Tais, ¿cómo te va?
TAIS ¡Oh, santo padre querido!
Satanás me ha perseguido 735
y Carne y Mundo se van
agora de aqueste ejido.

PANUCIO ¡Oh, suma consolación,
bendita sea tu potencia!
¡Gracias te dé la nación, 740
pues con ojos de clemencia
miraste esta perdición!

Entrémonos, hija mía,
en mi ermita a encomendar
al inmenso Dios sin par 745
de adonde toda alegría
viene y se [a]bate el pesar.

Entra el DEMONIO y dice

DEMONIO Panucio, ¿dónde vas determinado?
Déjame esta mujer, que ya era mía,
pues desde su niñez está en pecado. 750

PANUCIO Mientes, falso cruel, tu fantasía
de adonde es tuya esta alma, condenado,
costote algo hacer, por vida mía.

DEMONIO Basta ser pecadora la malvada
y está para el infierno condenada. 755

Pues sabes que está escrito por la boca
del sumo hacedor de tierra y cielo
que el alma que pecare en este suelo
del pecado será, y pues me toca
no quieras, buen varón, dalle consuelo 760
a esta falsa y de sentido loca,

que yo la he de llevar para el infierno
a donde su tormento será eterno.

PANUCIO Apártate a una parte, endiablado,
que de aquí no has de llevar cosa ninguna, 765
que esta alma el sumo Dios la ha perdonado,

	pues su pecado de esta suerte puna. ⁸³⁰	
	Demás de esto, bien sabes tú, malvado, que el hacedor del cielo te consuma.	
	¡Cómo dice el Señor: «Que el que gimiere mi socorro tendrá si lo pidiere.»	770
	También la sangre pura derramada por el verbo divino la liberta, la Iglesia la ha hecho consolada, pues de sus dones habrá esta muy ciert[a],	775
	y ha hecho penitencia, y confesada está, y por eso Dios le abre la puerta. Su corderica es y ella regala; su sangre la costó, bestia muy mala.	
DEMONIO	Tais, mete en tu pecho la mano, no sabes ser muy cruda, pecadora, y que [a]l inmenso Dios tan soberano ofendido le tienes cada hora.	780
	Estando echa tierra ya y gusano [...]	785
	[...]	
	te paras a llorar, ya tu eres mía.	
PANUCIO	¿Tuya tirano? No en aqueste día.	
	No temas, hija Tais, a este malvado, no hagas cuenta de estos sus blasones, pon tus ojos en Dios crucificado, el sumo hacedor de las naciones.	790
	Perverso Lucifer, vil condenado, no quieras que dé grito a las regiones del cielo y que te echen en el fuego adónde está el perverso y ciego.	795
	<i>Entra un ÁNGEL y dice</i>	
ÁNGEL	Luciferino malvado, vete luego, condenado, que aquí no tienes poder, que es de Dios esta mujer, que con su sangre ha comprado.	800
	Irás en perpetua pena donde siempre vivirás en muy terrible cadena,	

⁸³⁰ Puna. Pugna.

	que de aquí no llevarás cosa que te sea buena.	805
	Panucio, varón sagrado, el soberano Señor te envía gracia y favor, gran contento le has hoy dado con prendas de tanto amor.	810
	Tú, Tais bienaventurada, pues del vicio ansí salistes, y la carrera escogistes para do fuiste criada, gran contento a Dios diste.	815
	Sirve a aqueste gran Señor, no estés tan avergonzada que de él serás coronada en el sacro resplandor que ya te tiene escuchada.	820
PANUCIO	Vamos, hija querida, a dar loores al sumo sacerdote que te ha ya oído. ¡Oh, mortales, que estáis en este olvido, en este valle esquivo de dolores! Tomad ejemplo aquí en estos licores, mirad este espectáculo escogido y tened en memoria esta zozobra y con tanto os acabo, esta mi obra.	825

FINIS

COMEDIA DE LA VIDA Y MUERTE DEL SANTO FRAY DIEGO

FIGURAS SIGUIENTES

DOS CABALLEROS SEVILLANOS	DOS FRAILES
DOÑA MARÍA, dama	DOS HOMBRES
UN SACRISTÁN DE UNA ALDEA	UN FRAILE REFITOLERO
UN MONACILLO	UN PORTERO
NICULÁS, alcalde	UN MÉDICO
GINÉS, alcalde	EL GUARDIÁN DE SEVILLA
UN ESCRIBANO	DOS ESTUDIANTES

PERO MARTÍN, regidor	EL DOTOR SALAZAR
MARTÍN BERNÁRDEZ, regidor	OTROS DOS ESTUDIANTES
BARTOLA, pastora	UN PASTELERO
NUFLO MELLADO	UNA PASTELERA
BENITO SÁNCHEZ	DIEZ POBRES
BLAS CONEJO	OTRO POBRE REGAÑÓN
EL SANTO FRAY DIEGO	UN HIDALGO POBRE
CUATRO HOMBRES	SU MUJER
DOS MUJERES	UN HIJO SUYO
CUATRO FRAILES	DOS FRAILES QUE DISPUTAN
DOS MUCHACHOS LABRADORES	DON JUAN, CABALLERO
SALE UN ERMITAÑO	UN PAJE SUYO
UN CAZADOR	EL GUARDIÁN DE ALCALÁ
UN CRIADO SUYO	UN SACRISTÁN
OTRO CAZADOR	UN FRAILE COMPAÑERO DEL FRANCISCANO
DOS CAZADORES	UNA HORNERA
CUATRO PASTORES	JUANILLO, su hijo
UN FRAILE FRANCISCANO	DOS MUCHACHOS
UNA VECINA	

PRIMERA JORNADA

Sale doña MARÍA y dos CABALLEROS

CABALLERO 1º	¿Que tú eres San Nicolás? ⁸³¹	1
	Fuego en tan maldita aldea.	
CABALLERO 2º	¿Pues queréis que aquí se vea lo que en Sevilla? No hay más.	
CABALLERO 1º	Pues ¿no queréis que me acuerde de lo que hay allí este día? Ser de ella no merecía quien hoy a Sevilla pierde.	5
DOÑA MARÍA	Hácese aquí de manera la fiesta del sacramento que estoy con mayor contento que si en Sevilla estuviera.	10
CABALLERO 2º	Ya vendrá Vuestra Merced cansada forzosamente.	
CABALLERO 1º	Sí, que este romper de gente	15

⁸³¹ San Nicolás del Puerto es el pueblo sevillano en el que nació Diego de Alcalá (Alastrué, 1990: 171).

	que hay de pared a pared, y este atravesar de coches y caballos enjaezados, y este ir con verdugados las damas llenas de broches,	20
DOÑA MARÍA	forzoso es que han de causar en las calles grande aprieto. Que hemos de hacer, en efeto, fiesta como de un lugar.	
CABALLERO 2º	Yo no sé quién no repara en ver pasar aldeanos muy honrados y galanos, cual con su justa antipara, ⁸³² cual con su cuello escotado y su montera de cuartos,	25 30
CABALLERO 1º	erguidos de cuello y hartos, ⁸³³ la montera a medio lado. Pues ellas no con sus sayas, sayuelos con mantellinas, sembradas de clavellinas, que parecen unas mayas. ⁸³⁴	35
DOÑA MARÍA	Fisguen bien vuestas mercedes, que a lo menos a las calles poco tendrán que quitalles, si no quitan las paredes.	40
CABALLERO 2º	Que quitalles no tendremos, que ponelles podrá ser.	
CABALLERO 1º	Si veníamos a ver las calles, ya no las vemos; miremos estos doseles y estos sitiales de grandes lienzos y tablas de Flandes y poéticos papeles, sino que apenas dejamos en las de atrás calle vista que haya en qué poner la vista.	45 50
CABALLERO 2º	Si los ojos levantamos no tenéis razón tampoco, que en verdad que no ha un momento	

⁸³² *antipara*. Cierta género de medias calzas o polainas que cubren las piernas o los pies solo por delante (*Aut*).

⁸³³ *erguidos de cuello y hartos*. El caballero parece estar refiriéndose a la altanería de estos aldeanos.

⁸³⁴ *mayas*. Muchachas elegidas en las fiestas de mayo de los pueblos vestidas con muchas galas (*Aut*).

	que vidé ⁸³⁵ yo un paramento, que no me contentó poco, de un David con una harpa; labor sentida y galana.	55
CABALLERO 1º	Y una saya a una ventana con cuatro dedos de zarpa. ⁸³⁶	60
DOÑA MARÍA	Los ojos que están ya hechos un día de estos a Sevilla, en una pequeña villa mal quedarán satisfechos. El Cristo que ahí se gasta será mejor en el templo se gaste en dar buen ejemplo.	65
CABALLERO 2º	Vamos, que lo visto basta. Cristo hay después, no perdamos lo que de las calles queda. ¿Que haya quien consigo pueda perder tan buen rato? Vamos.	70

Vanse y sale un SACRISTÁN y BELTRÁN, monacillo

SACRISTÁN	Beltrán.	
BELTRÁN	¿Qué queréis?	
SACRISTÁN	¿De modo que siendo algo menester no se tiene de hacer si yo no lo hago todo?	75
BELTRÁN	Pues calle, que haremos cuenta que nada hay que no se paga. ¿Para qué queréis que haga nada si nunca os contenta?	80
SACRISTÁN	¿Para qué eres monacillo, di ladrón, manos de estopa, si no te alzas esa ropa y arrebatas un martillo? ⁸³⁷ Y cuelga aqueste paño.	85
BELTRÁN	¿No sabes que hay hoy cabildo?	
SACRISTÁN	¿Qué sé yo? Si lo hay, decidlo. ¿No sabes que lo hay cada año?	

⁸³⁵ *vidé*. Vi. Forma arcaica del pretérito perfecto

⁸³⁶ *zarpa*. Barro o lodo que se adhiere a los bajos de las sayas (*Aut*).

⁸³⁷ *y arrebatas un martillo*. El sacristán insta al monaguillo a trabajar con cierta celeridad, pues deben preparar el lugar para la fiesta.

	Enseña acá ese martillo y ten de un canto esa sarga. ⁸³⁸	90
	No ansí, sino a la larga. Mas ¡que hábil monacillo!	
	A mí, cuando yo lo era, pareces, ni más ni menos. Vienen esos cantos buenos,	95
	bueno está de esa manera. Pon aquí luego una mesa y pon el libro sobre ella. Mas ¿que no acierta a ponella?	
BELTRÁN	Ya la pongo.	
SACRISTÁN	Date priesa.	100

[Vanse]. Salen NICULÁS y GINÉS, alcaldes y el ESCRIBANO

NICULÁS	¿El mullidor ⁸³⁹ ha llamado al cabildo los hermanos?	
ALCALDE	Yo no eso entre manos; ⁸⁴⁰ dejaldo no os dé cuidado, no gasto yo el tiempo en balde,	105
	buen aldeano, no os dé pena. Por fuerza tiene de ir buena, Ginés, siendo vos alcalde, que en estas festividades siempre os soléis extremar.	110
NICULÁS		
ESCRIBANO	Bien nos podemos sentar, que ya vienen los cofrades.	

Salen PERO MARTÍN y MARTÍN HERNÁNDEZ

NICULÁS	¿Cómo tan tarde, señores?	
PERO MARTÍN	Oh, Francisco Niculás, no hemos podido, a fe, más al fin como regidores, que en aquestas coyunturas aqueste oficio embaraza.	115
MARTÍN HERNÁNDEZ	De ahí venimos, de la plaza,	

⁸³⁸ *sarga*. Tela pintada que sirve para decorar paredes (DRAE).

⁸³⁹ *mullidor*. Persona encargada de convocar a las juntas (DRAE).

⁸⁴⁰ *Yo no eso entre manos*. Así en el manuscrito. Lo que parece indicar el alcalde es que no es suya la función de convocar a los miembros del Concejo.

de poner nuestras posturas.⁸⁴¹ 120

*Salen BARTOLA y TERESA, y NUFLO MELLADO, y BENITO SÁNCHEZ,
y BLAS CONEJO*

BARTOLA ¿Hémonos tardado acaso?
NUFLO Sí, Bartola, caminad.
BENITO Ea, Teresa, aguijad.⁸⁴²
TERESA Calla que ya alargo el paso.
MARTÍN HERNÁNDEZ Pues compadre, Blas Conejo, 125
 ¿acá venís vos y todo?
PERO MARTÍN Y con Nuflo.
NUFLO Está beodo.
BLAS Pues ya no es aqueso viejo.
NUFLO Como yo he estado en la siega
 no lo he podido saber. 130
BRAS Pues yo no tengo mujer.
ALCALDE Ahora a mí noticia llega.
ESCRIBANO Váyanse asentando todos.
BENITO Vos caistes a mi lado.
 Heos⁸⁴³ un poco allá, Mellado. 135
NUFLO ¿Beisme⁸⁴⁴ de hincar los codos?
ESCRIBANO Si hay algo que proponer,
 no perdamos ocasión,
 señores, que hay procesión
 y queda mucho que hacer. 140
ALCALDE Ea, Francisco Niculás,
 habla como más antiguo.
NICULÁS Alcalde Ginés, yo digo,
 con voto de los demás,
 que lean la copia al punto 145
 para que si alguno falta
 le asienten luego la falta
 y lo pague después junto.
ALCALDE Eso estaba yo pensando.
 Escribano, idla leyendo. 150
ESCRIBANO Vaya[n] todos respondiendo
 como lo[s] fuere nombrando.

⁸⁴¹ *posturas*. Precios que el comprador pone al comprar o arrendar algo, especialmente en almoneda o justicia (DRAE).

⁸⁴² *aguijad*. Daos prisa.

⁸⁴³ *Heos*. Haceos.

⁸⁴⁴ *Beisme*. Habeisme.

	Francisco Nicolás.	
NICULÁS	Vaya adelante que acá estoy.	
ESCRIBANO	Juan Bras. ⁸⁴⁵	
MARTÍN HERNÁNDEZ	No ha venido hoy.	155
	[...].	
ALCALDE	Asiéntesele de pena para la cera dos cuartos.	
NICULÁS	¡A fe, cuán de faltar hartos!	
ALCALDE	Pagarán, no os de eso pena.	160
ESCRIBANO	Ginés, alcalde.	
GINÉS	Aquí está.	
ESCRIBANO	Martín Hernández.	
MARTÍN HERNÁNDEZ	También.	
ESCRIBANO	Juan Alonso.	
MARTÍN HERNÁNDEZ	Falta.	
ALCALDE	¿Quién?	
MARTÍN HERNÁNDEZ	Juan Alonso.	
ALCALDE	Pagará.	
	Ponelde luego una pena, que yo haré que se cobre.	165
NICULÁS	Ponelde poco que es pobre.	
ALCALDE	Un ochavo.	
NICULÁS	Enhorabuena.	
ESCRIBANO	Diego, el mozo.	
NICULÁS	Mi hijo.	
NUFLO	Falta.	
NICULÁS	¿Que falta? En algo estará, mas él me lo pagará, por vida de ambos, la falta.	170
ALCALDE	Que no hay que mirar en eso que no ha sido el primero.	
NICULÁS	Compadre Ginés, no quiero que se me haga travieso.	175
ESCRIBANO	Pero Martín.	
PERO MARTÍN	Adelante.	
ESCRIBANO	Blas.	
BLAS	Acá está Blas Conejo.	
ESCRIBANO	Juan Gil.	
NICULÁS	Envíele el Concejo	

⁸⁴⁵*Bras.* Blas. Fenómeno lingüístico característico del sayagués (González Ollé, 1979: 54). Este antropónimo alterna formalmente con Blas, no solo en los parlamentos de los personajes, sino también en las acotaciones.

	a cierto caso importante.	180
ESCRIBANO	Nuflo Mellado.	
NUFLO	Acá estoy para lo que le cumpliere.	
ESCRIBANO	Benito Sánchez.	
BENITO	¿Qué quiere?	
ESCRIBANO	Que respondáis.	
BENITO	Acá estoy.	
ESCRIBANO	En la copia hay solamente estos que nombrado habemos.	185

Sale doña MARÍA y los dos CABALLEROS

CABALLERO 1º	Por aquí atravesaremos antes que acuda más gente. ¿Tomará vuestra merced su asiento donde le tiene?	190
NICULÁS	Mi ama es esta que viene. ⁸⁴⁶ Señora, tanta merced ahí tien ⁸⁴⁷ su merced lugar, y los señores también.	
CABALLERO 2º	Casero, en pie estamos bien.	195
DOÑA MARÍA	No nos queremos sentar que antes entiendo que es hora que ande la procesión.	
NICULÁS	Tiene su merced razón, que yo iba a decillo agora.	200

Sale DIEGO como labrador con un haz de ramos

DIEGO	Santo Dios, si me he tardado, miren aquí qué hora aquesta.	
NICULÁS	Mal cristiano, ¿y en la fiesta nos faltas?	
DIEGO	Yo no he faltado.	
NICULÁS	¿Pues haces las malas obras y niégaslas a ojos vistas?	205
DIEGO	Padre estas faltas, bien vistas, no son faltas sino sobras, que cuando sobran más ramos,	

⁸⁴⁶ Niculás es el casero de doña María.

⁸⁴⁷ *tien*. Apócope de *tiene*.

	tanto una fiesta es mejor,	210
	que cada año que al Señor en procesión lo sacamos, veo que delante de él van los abades echando,	
	por do el cura va pasando,	215
	ramos, juncia y alcacel; ⁸⁴⁸ y por eso fui por ramos con que se honrase la fiesta.	
ALCALDE	No hay que reñille por esta, que sin razón le culpamos.	220
NICULÁS	Bien hizo, mas ¿todo un día ha de gastar por allá? ¿No ves bobo que está acá señora doña María, que vino a la procesión?	225
	Llega y pídelo la mano. Mi señora.	
DIEGO	Diego, hermano.	
DOÑA MARÍA	Écheme su bendición,	
DIEGO	y perdone si he faltado, que a fe que por bien lo he hecho.	230
DOÑA MARÍA	¡Qué simplicidad de pecho! Siempre fue bien inclinado.	
CABALLERO 1º	No vive en él hiel ninguna.	
CABALLERO 2º	Admíranos a los dos.	
DOÑA MARÍA	Es un ánima de Dios desde que estaba en la cuna.	235
	Levantaos, hermano Diego, Dios os dé su bendición.	
ESCRIBANO	Hora es de la procesión, repartan la cera luego.	240
ALCALDE	¿Adónde están las candelas?	
SACRISTÁN	Señor alcalde, aquí están.	
NICULÁS	Ahí las tiene el sacristán.	
ALCALDE	Ea, pues, que es tarde, delas.	
NICULÁS	Dad primero a mi señora, y luego a los dos señores.	245
DOÑA MARÍA	No, yo las traigo mayores y las repartiré agora. Muchacho, ¿traes esas velas?	

⁸⁴⁸ *alcacel*. Mies de todo género de grano (*Aut*).

PAJE	Sí, señora.	
DOÑA MARÍA	Enseña acá, reparte esas por allá.	250
NUFLO	Ea, pues, daldas.	
PAJE	Darelas.	
DOÑA MARÍA	Una al alcalde, muchacho, y a nuestro casero otra.	
PAJE	¿Y estotra a quién?	
DOÑA MARÍA	Esotra a Nuflo.	255
BENITO	¡Gentil despacho!	
ALCALDE	Ea, repartí esa cera, y a las mujeres también.	

Repártelas y da la más chica y quebrada a BENITO

BENITO	¡Que den a un hombre de bien la vela de esta manera!	260
	Quítenme de aqueste asiento, que no me quiero sentar. ¿Por qué a Nuflo han de dar, con debido acatamiento, una vela sana y blanca que un cirio pascual parece, y a quien mejor la merece una quebrada y de a blanca ⁸⁴⁹ ?	265
NUFLO	¿Merecéisla vos mejor? Malos años para vos.	270
BENITO	No rehurtamos los dos sobre cuál es el peor. ⁸⁵⁰	
BLAS	Lo que no es vuestro no os duela, no seáis mal contentadizo, dejalde a esotro. ¿Qué os hizo si le dieron a él la vela?	275
BENITO	¿Quién os mete, Blas Conejo, en nuestro berenjenal?	
BLAS	¡Encendé!	
BENITO	No hace tal, aunque lo mande el Concejo.	280
NUFLO	Miren quién es entre gentes	

⁸⁴⁹ *blanca*. Moneda de poco valor (*Aut*).

⁸⁵⁰ No acabamos de captar el sentido de los versos 270-271.

	ahora para temelle.	
BENITO	Mira, Mellado, no os melle la cara.	
NUFLO	Yo a vos los dientes.	
BRAS	Que noramalo heis de her, ⁸⁵¹ dejaldo vos.	285
NUFLO	Ya lo dejo.	
BENITO	Por Mellado y Blas Conejo algo me ha de suceder.	
DOÑA MARÍA	Tiene el mundo mejor cosa, cierto que puede venirse desde Roma para oírse una quistión tan donosa.	290
ESCRIBANO	Ea, señora, no acaban, que llaman, vamos de aquí.	
BENITO	No me arrancarán de aquí hoy cuantos aran y cavan.	295
NICULÁS	¿Cómo Benito no viene tañendo ya la campana?	
BENITO	Yo no tengo vela sana, vaya quien sana la tiene.	300
DOÑA MARÍA	No, no, por amor de Dios, tomad la mía, Benito, que de mí misma la quito solo por dáros-la a vos.	
NICULÁS	Pero, de las mejorías estaréis contento ya.	305
NUFLO	Oigan qué hinchado va.	
BENITO	Mellado, dos son las mías.	

*Vanse tocando a misa y salen DOS LABRADORES muchachos con una
canasta de pan y un cuero de vino*

LABRADOR 1º	¡Hola! Andémonos priesa que anda ya la procesión, y es menester con sazón tenerles puesta la mesa.	310
LABRADOR 2º	¡Como huelo lo que llevo! Pese a quien no me parió, padecerás lo que yo	315

⁸⁵¹ *heis de her*. Habéis de hacer. No hay que atribuir necesariamente al habla vulgar (González Ollé, 1979: 52).

LABRADOR 1º que lo huelo y no lo bebo.
 Más lo quisiera llevar
 en el cuerpo que no a cuestras.
 LABRADOR 2º Muchas pasiones son estas,
 andémonos si hemos de andar. 320

*Vanse y suena ruido dentro de tamboril y cascabeles,
 y salen NICULÁS y PERO MARTÍN*

NICULÁS ¿Vistes qué cumplidamente
 nuestra procesión se ha hecho?
 A fe que es gente de pecho
 la que allí se halló presente;
 no se pudiera ver más, 325
 en mi verdad,⁸⁵² en Sevilla,
 que hoy se ha hecho siendo villa
 en nuestro San Niculás.

Pues la danza que danzaron
 los zagalejos, ¿fue mala? 330
 A buena fe no la iguala
 la que en Cazalla⁸⁵³ sacaron.

Huélgome que hay sevillanos,
 compadre, en nuestro lugar
 que llevarán qué contar 335
 de unos pobres aldeanos.

PERO MARTÍN Sabed que están atordidos
 y dicen que tal no han visto
 en día de cuerpo Cristo⁸⁵⁴
 en después que son nacidos. 340

NICULÁS Buena fue la procesión.
 PERO MARTÍN Buena, no así como quiera.
 ¿Qué me queréis acá huera?,
 que perdemos el sermón.

NICULÁS Quieroos decir, regidor, 345
 que me hizo Dios de un modo
 que querría que hoy en todo
 salgamos con nuestro honor.

Ya sabéis cómo tenemos,
 en las casas del Concejo 350

⁸⁵² *en mi verdad*. Así en el manuscrito.

⁸⁵³ Niculás puede estar refiriéndose a La Sierra de Cazalla o a La Puebla de Cazalla. En cualquier caso, ambos son municipios de Sevilla.

⁸⁵⁴ *día del cuerpo de Cristo*. Se refiere a la fiesta del Corpus.

puesto todo el aparejo
 para el almuerzo que hacemos;
 paréceme que sería
 cosa justa convidar,
 pues se halla en el lugar... 355
 ¿A quién?
 A Doña María,
 que es señora principal
 y cumple hacer caso de ella.
 PERO MARTÍN Digo que es muy justo [hab]ella⁸⁵⁵
 y que no heis dicho muy mal. 360

Suena otro ruido y sale doña MARÍA y los CABALLEROS

NICULÁS Ya el cura acabó a razón,
 que ya la música suena.
 CABALLERO 1º La fiesta ha sido, a fe, buena,
 y bueno, cierto, el sermón.
 DOÑA MARÍA Ha pedricado tan bien 365
 para en un lugar el cura
 que en la ciudad, por ventura,
 nadie lo hiciera más bien.
 CABALLERO 2º Mucha escritura ha traído
 en verdad, y bien traída. 370
 CABALLERO 1º Bueno ha sido, por mi vida,
 cuanto hoy en la fiesta ha habido.
 NICULÁS Señora.
 DOÑA MARÍA Casero, pues
 ¿qué hay?
 NICULÁS Suplico a su mercé
 que nos haga una mercé, 375
 si acaso posible es.
 Bien sé que es atrevimiento,
 mas reciba el sano pecho.
 Sepa su mercé que ha hecho
 un almuerzo el regimiento, 380
 porque es uso ya muy viejo
 cada año por este día
 almorzar en este día
 en las casas del Concejo;

⁸⁵⁵ [hab]ella. Consideramos necesaria la enmienda por entender que Pero Martín lo que expresa es su conformidad de tener ([hab]ella) o recibir a doña María en casa.

	<p>y ansí, en nombre del lugar, vengo con una demanda: y es que si su merced manda, nos tiene de ir a honrar, que yendo allá estos señores no pierde su mercé nada en ir a ser convidada de unos pobres labradores.</p>	385 390
CABALLERO 2º	<p>En verdad que lo que pide nuestro casero que es justo.</p>	
CABALLERO 1º	<p>Razón será dalle gusto, que basta que él nos convide.</p>	395
DOÑA MARÍA	<p>En verdad, demanda es esa que yo cumplir no quisiera, porque sé que nos espera en casa puesta la mesa, pero lo que allá no almuerzo acá se podrá almorzar. Ve a casa y hazme llevar al regimiento el almuerzo.</p>	400
PERO MARTÍN	<p>Pues que mudamos camino, echemos por acá arriba.</p>	405
NICULÁS	<p>Mil años su mercé viva, que nos honra de contino.</p>	
	<i>Vanse y sale un ERMITAÑO</i>	
ERMITAÑO	<p>¡Oh, dulce soledad, dulce sosiego!, aquella que yo paso en esta tierra libre de aquel mortal desasosiego que en este mundo hace a un hombre guerra. Libre de su bullicio y de su fuego, paso mi vida alegre en esta sierra, sin que nadie cudicia jamás cobre desde que armé mi morada pobre; y tan rica por mí que de real vara ni de tesoro caso alguno hago, ni con el fuego de la hambre avara el hielo del quieto pecho estrago, el ardor de la sed con agua clara, sin tener mezcla de algún vino, apago, y con aqueste huerto y mi trabajo el hambre natural que siento atajo.</p>	410 415 420

Con poco paso aquí, con poco vivo, 425
 con leves fuerzas cobro recios niervos;⁸⁵⁶
 sirvo a Dios de quien son, con amor vivo,
 galardonados sus humildes siervos.
 Y en ese solo campo donde vivo
 veo saltar las cabras y a los ciervos, 430
 y al pez que en este río nadar juega,
 y al ave que volando al cielo llega.
 Paso los días no en la vida suelta
 que, siempre de discurso y razón falta,
 por los vicios discurre a rienda suelta, 435
 dando ya en esta y aquella falta;
 y cuando sus caballos Febo⁸⁵⁷ suelta
 de su carro y su luz al mundo falta.
 La orilla de este río busco, y puesto
 a la lengua del agua ahí me acuesto. 440

Sale DIEGO

DIEGO ¡Válame Dios, qué consuelo,
 me da en llegando a esta tierra!

ERMITAÑO ¿Qué buscáis por esta tierra,
 amigo?

DIEGO Señor, el cielo,
 que a buena fe que a mi ver 445
 en estar en ella vos
 lo hacéis por servir a Dios
 mejor y más a placer;
 que a veces con mi ganado
 por este monte he venido 450
 y vez ninguna os he vido⁸⁵⁸
 que no os mire con cuidado;
 y sé que si en esta sierra
 me estuviese yo con vos
 podría servir a Dios 455
 muy mejor que no en mi tierra.
 Y así, si a dicha no os pesa
 de admitir mi compañía,
 en la vuestra me estaría.
 Haceldo por vida vuesa. 460

⁸⁵⁶ *niervos*. Nervios (*Aut*).

⁸⁵⁷ *Febo*. Nombre de Apolo, dios del sol (Grimal, 1981).

⁸⁵⁸ *vido*. Visto.

ERMITAÑO	Hijo, santo es el intento que a tan santa impresa os mueve, pero es impresa que debe llevar mucho fundamento, porque aquesta es una vida de grandísima aspereza si no está en naturaleza la costumbre convertida; porque hay gran dificultad en el principio que tiene, aunque si a vencerse viene hay después facilidad; que quien presto se dispone, presto se viene a cansar, y ansí no viene a acabar lo que al principio propone. Mirad si os sentís vos fuerte que yo de ello gustaré.	465 470 475
DIEGO	Juro a mí con vos me esté sin cansarme hasta la muerte, que, loado a Dios, soy mozo y con más fuerzas que vos, y estando juntos los dos viviré con grande gozo.	480
ERMITAÑO	Pues hijo, el que aquí ha de estar siempre en algo ha de entender, porque si quiere comer lo tiene de trabajar. Tomad como yo le tomo con alegría el trabajo, porque si no lo trabajo tampoco yo no lo como. Que tal vez cucharas labro, y para comer las vendo; tal vez en mi huerto enciendo y la tierra riego y labro. Este ha de ser vuestro oficio, y ganando la comida, iréis pasando la vida en uno y otro ejercicio; porque estar el hombre ocioso muchos males acarrea. Y al cabo de la tarea,	485 490 495 500

	habéis de orar con reposo, pidiendo en las oraciones gracia con que a Dios sirváis.	505
	Mirad si os determináis con aquestas condiciones.	
DIEGO	Juro a mí, todo eso es oro.	
	Digo que esa obra escojo.	510
ERMITAÑO	Pues hijo, ahora me recojo que ha mucho ya que no oro.	
	Tomad, hijo, aquesta azada y cavad mientras yo vengo esa reguera que tengo	515
	en ese huerto empezada; o ese escardillo ⁸⁵⁹ tomad y limpiad parte del huerto.	
DIEGO	Eso haré yo, por cierto, de muy buena voluntad.	520
ERMITAÑO	Sírvase Dios de que acabe tan buen pecho en su servicio.	

Súbese el ERMITAÑO a su ermita do ha de parecer muerto

DIEGO	Quiero comenzar mi oficio, mas no sé si carde o cave.	
	Ora escardar quiero un poco, que después cavaré un rato. ¡Pardiez, ya mi aldea mato, no hay que no tengan en poco! ⁸⁶⁰	525

*Cava y sale un CAZADOR y un CRIADO con unas alforjas y bota
y algo que comer*

CAZADOR	¡Qué se perdiesen aquellos! Grande pena esta que llevo, no me espanto que es muy nuevo ese monte para ellos con que ocasión se perdieron.	530
CRIADO	Oyeron ladrar un perro hacia la falda de un cerro	535

⁸⁵⁹ *escardillo*. Instrumento de hierro corvo y con su mango que sirve para escardar y limpiar la tierra de malas hierbas (*Aut*).

⁸⁶⁰ Versos con un sentido confuso. Quizá Diego quiere expresar su firme decisión de abandonar la aldea y abrazar la vida retirada en la sencillez de la huerta.

y luego hacia él corrieron
 en ocasión que nosotros
 a otro ladrido acudimos
 y de esta suerte venimos
 a perdernos unos de otros. 540
 CAZADOR Los dos fuimos los cobrados
 en quedar con la comida;
 hambre siento, por mi vida,
 comamos unos bocados.
 La alforja puedes abrir 545
 y darme alguna cosa.
 CRIADO Cosa ha de ser, pues, donosa
 verlos a los dos venir
 muy cansados y hambrientos
 y sin haber hoy comido. 550
 CAZADOR Dame acá lo que te pido
 y dejémonos de cuentos.
 CRIADO Vea aquí, vucé, lo que hay.
 Mire lo que quiere y tome.
 CAZADOR Toma alguna cosa y come 555
 que para comer se tray.
 ¿Aquellos estarán lejos?
 CRIADO Lejos sin duda estarán.
 CAZADOR Esta es la hora que están
 cargados ya de conejos. 560
 CRIADO Harto bien tienen con eso,
 podrán remediar el hambre.
 CAZADOR Bueno estaba este fiambre.
 Corta una raja de queso.
 ¿No la cortas?
 CRIADO Vela aquí. 565
 CAZADOR ¿No la cortas?
 CRIADO Ya lo hago.
 CAZADOR Echa en esa copa un trago
 presto y vámonos de aquí.
 ¡Más lo que en el campo sabe
 cualquier cosa que se come! 570
 No sé qué vereda tome.
 Esta hasta que se acabe.

Vanse y dejan una bolsa y habla DIEGO dentro del huerto

DIEGO Gracias se den infinitas

a mi Dios, y qué pracer
me causa en tratar y ver
estas verdes yerbecicas. 575

A buena fe que me praxe
mucho esta vivienda a mí,
y que he de quedar aquí,
si al padre le satisface. 580

Mas ¿qué es lo que veo? ¡Ay Dios!
¿Qué cosa puede ser esta
que está sobre el suelo puesta?
¿Qué es lo que hacéis aquí vos?
¡Jesús, bolsa y con dinero! 585

Volveos donde primero
porque no solo no os quiero,
pero aún me pesa de veros.

Este es el malo, sin duda,
que me ha querido tentar
por ver si puede estorbar,
que a mi salvación no ayuda; 590

pues mándole yo al traidor
que, de saber yo más que él,
no me combatas cruel
que yo espero en el Señor. 595

Sale un CAZADOR con un dardo

CAZADOR

¿Qué es aquesto, señor dardo?
¿No me dais más gracias que esta
por traeros siempre a cuestras
y guardaros como os guardo? 600

¿Pues un negro día que quiero
que de un vado me saquéis
lo primero que hacéis
es mojarme hasta el sombrero?

Fuego dé Dios en el dardo, 605
y en quien le trujere más,
pero quedo, no haya más
que os llorare si no os guardo.

Ahora háganse estas paces
que hemos de mirar también, 610
que si hoy no me has hecho bien
muchos días bien me haces.

DIEGO

Señor.

CAZADOR	¿Qué queréis, amigo?	
DIEGO	Alza esa que ahí está.	
CAZADOR	¿Qué?	
DIEGO	Esa bolsa	
CAZADOR	¡Arre allá!	615
	¿Queréisos burlar conmigo?	
DIEGO	Digo que puedes her della a vuestra voluntad.	
CAZADOR	¡Ojo, pues a fe que si la cojo quizá no volváis a vella!	620
DIEGO	Digo que podéis tomalla, que yo no la he de tomar.	
CAZADOR	Ahora bien quiérola alzar que poco me cuesta alzalla. Tomad vuestra bolsa, amigo que basta la burla un poco.	625
DIEGO	¿Quien yo? ¡Oxte! ⁸⁶¹	
CAZADOR	Aqueste es loco o se regodea conmigo. ¿Al fin qué decís? ¿De veras, galán, que podré llevalla?	630
DIEGO	No está en más de levantalla y que llevártela quieras.	
CAZADOR	Que me iré.	
DIEGO	Pues ¿yo qué pido?	
CAZADOR	No eres hombre tú del suelo, sino algún ángel del cielo que ha remediarme has venido.	635

Vase con la bolsa y salen otros dos CAZADORES

DIEGO	Allá irás, tentador malo, no me tienes de tentar.	
CAZADOR 1º	Basta que esto del cazar es cosa de gran regalo; correr por llanos y cerros y sin haber hoy comido.	640
CAZADOR 2º	Nuestro amo sí será ido.	
CAZADOR 1º	Porque quedó sin los perros. Preguntadle a ese gañán	645

⁸⁶¹ *Oxte*. Interjección. Aparta, no te acerques, quítate (*Aut*).

	si le vio pasar acaso.	
CAZADOR 2º	¿Pasó por aquí acaso, un caballero galán?	
DIEGO	¿Quién, uno con ropa nueva?	
	Sí, a fe, por ahí ha pasado, y aun allí comió un bocado.	650
CAZADOR 1º	Esa ventaja nos lleva.	
DIEGO	Díganme, ¿no me dirán aquesos animalejos cómo se llaman?	
CAZADOR 2º	Conejos.	655
DIEGO	¡Traviosos son, juriasán!	
CAZADOR 2º	¡Buena simpleza de bobo!	
CAZADOR 1º	¡Grande sanidad de pecho!	
	Pues, amigo, ¿qué os han hecho?	
DIEGO	¿Qué han hecho? ¡Pardiez, un robo, que mil de ellos hallé agora dentro de aqueste vergel que comen cuanto hay en él y huyeron luego a la hora!	660
	No en balde los bellacuelos crían tan buenas pechugas, lástima es ver las lechugas que están por aquellos suelos.	665
CAZADOR 1º	Pues enseñádnoslos vos que los dos los mataremos y vengado os dejaremos.	670
DIEGO	¡No, no, por amor de Dios! Matar a nadie no es bueno. Lo que podrían her ellos es, que si quieren cogellos que el huerto está de ellos lleno, entregármelos a mí que yo los azotaré, y como una vez los dé no tornarán más allí.	675
CAZADOR 1º	Donaire ha tenido el hombre.	
CAZADOR 2º	No he visto mayor bondad, luego vi su santidad en ignoralles el nombre.	
CAZADOR 1º	Hermano, habéis de saber que nos hemos hoy perdido cazando y no hemos comido	685

	cosa alguna desde ayer.	
	Por caridad que nos deis, mientras al lugar llegamos, algo que comiendo vamos de esas yerbas que tenéis.	690
DIEGO	Por cierto, de buena gana, a cogellas no esperad.	
CAZADOR 1º	Mirad la simplicidad con que aqueste el cielo gana.	695

Va a coger y saca lechugas y rábanos y cebollas

DIEGO	Tomad. ¿Veis? Ahí lleváis bretones, ⁸⁶² lechugas, berros, rábanos, cebollas, puerros con que entreteniendo os vais.	700
CAZADOR 1º	El cielo y el suelo haga bien a pecho tan sincero. Tomad, veis aquí el dinero.	
DIEGO	Eso no, no quiero paga, que ya lo tenéis pagado.	705
CAZADOR 1º	Nosotros, pues ¿de qué modo?	
DIEGO	Mi Dios, que da para todo, esto de balde me ha dado, y pues él sin interés me ha dado cuanto hay aquí, del modo que es para mí para vosotros dos es.	710
CAZADOR 2º	Dios os pague ese buen celo. Vámonos, amigo, a Dios.	

Vanse

DIEGO	Y Él acompañe a los dos, y a los tres nos lleve al cielo. ¡Juro a mí! Todo el vergel les diera de voluntad, que quien está en caridad está en Dios y Dios en él.	715 720
-------	---	----------------------------

Éntrase en el huerto, y salen los dos CABALLEROS y doña MARÍA,

⁸⁶² *bretón*. Variedad de col (DRAE).

DOÑA MARÍA	Cierto, esta vuelta a Sevilla ha sido en sazón extraña.	
NICULÁS	Yendo por esta montaña atajamos una milla, y es camino tieso todo	725
DOÑA MARÍA	que puede andarse a placer. Dilatárse el volver a saber que había lodo.	
CABALLERO 1º	Muriendo vengo de sed. Pues este sol demasiado habrá sin duda causado	730
DOÑA MARÍA	cansancio a vuestra merced. No podré pasar de aquí si esta sed no se me quita.	
CABALLERO 2º	Llamemos en esta ermita, que un ermitaño está aquí y podrá tener acaso	735
DIEGO	un jarro de agua que darme. Mi padre podrá encontrarme. Quiero quitarme del paso.	740

Vase a esconder y vele el padre

NICULÁS	¡Diego, hijo mío, querido!	
DIEGO	¡Padre de mi corazón!	
NICULÁS	Hijo mío, ¿qué ocasión de este monte te ha traído? ¿Por qué ocasión me dejaste	745
	tan triste y desconsolado, y la vida del poblado por la del yermo trocaste?	
	¿Por qué das tantos enojos a este apesarado viejo que nunca tuvo otro espejo	750
	que tú delante sus ojos? Si me quisiste dejar porque te reñí un descuido,	
	si yo en tus cosas no cuido, ¿quién las tiene de cuidar?	755
	Más cosas que aquellas dice a un hijo un padre enojado,	

	y más que yo, hijo amado, por tu bien lo dije e hice.	760
DIEGO	Padre, el haberme venido de vuestra casa al desierto, no ha sido enojo, por cierto, que en mí no le hay ni le ha habido.	
	Una inspiración de Dios es quien me pudo traer, que esta sola pudo hacer que me apartara de vos. Yo estoy de Dios inspirado a que en vida recogida	765
	pase aquesta triste vida del mundo torpe apartado; y para poder vivir más quieto y recogido, si el Señor fuese servido,	770
	fraile querría morir; y para podello hacer con más brío y fortaleza, me he venido a esta aspereza a empezarme a disponer,	775
	do por maestro he tomado un varón de santa vida.	780
NICULÁS	Hijo, vida recogida se puede hacer en poblado, cuando más que agora vos	785
	sois para el yermo muy mozo. Padre, esta es mi gloria y gozo, no me lo quitéis, por Dios.	
DIEGO		
DOÑA MARÍA	Casero, Dios le ha llamado ya para aquesse camino, dejalde, que yo imagino que viene por él guiado, y aunque quizá, si llega a fraile, un gran santo vendrá a ser.	790
DIEGO	¿Fraile? ¡Si tal vengo a ser, pardiez, de contento baile!	795
NICULÁS	Que bien; vámonos agora, que tiempo tiene después.	
DIEGO	Quiero que vean quién es este padre que aquí mora, y verán la compañía	800

	que me he sabido escoger. Yo también quiero beber, lleguemos por vida mía.	
DOÑA MARÍA		
DIEGO	Padre, bien puede dejar la oración un poco agora, que viene aquí mi señora que le quiere visitar.	805
	Está en Dios tan empapado que no nos ha visto, cierto. ¡Padre! ¡Ah, padre! ¡Si está muerto! ¡Que parece que está helado! ¡Padre mío! ¡Ah, padre mío!	810
CABALLERO	Dejadme llegar ahí junto este cuerpo. Está difunto, sí, a fe, sin pulso, está frío.	815
DIEGO	Pues ¿qué es esto? ¿Hoy empecé a haceros compañía y antes que me deje el día de acompañaros dejé?	820
	¿Pues agora que empezaba a aprender vuestra doctrina vuestra muerte repentina vida y doctrina me acaba?	
	¿A quién tengo de acudir que me enseñe, padre amado? Mas hartos me habéis enseñado, pues me enseñáis a morir, que en aqueste mundo vario lo mejor es morir presto y no verse el hombre puesto a peligro de ordinario.	825 830
	Tanto es lo que en vos me falta que, aunque la vida me sobre, de Cristo me hallaré pobre para llorar vuestra falta.	835
DOÑA MARÍA	Cese, Diego, amigo, el llanto, no os aflijáis de esa suerte, que tan venturosa muerte no se debe llorar tanto.	840
CABALLERO 1º	Por cierto no, que tal hombre no es justo que sea llorado.	
DIEGO	Sea por siempre alabado, señor mío, vuestro nombre.	

NICULÁS	Justo será que le demos sepultura al cuerpo santo.	845
DIEGO	Tened, padre, de ese canto y ahí detrás le enterraremos.	
NICULÁS	Sea hijo, norabuena. Cierto que ha sido ventura llegar a tal coyuntura.	850
CABALLERO 2º	Son cosas que Dios ordena.	
DOÑA MARÍA	Pues entiérrese ahí detrás, que enterrado determino ponerme luego en camino que no es justo tardar más.	855

Llevan el cuerpo y vanse todos

JORNADA SEGUNDA

Salen unos PASTORES y PASTORAS a velar⁸⁶³ con sonajas y panderos

PASTOR 1º	Tiempo es, según parece, de acudir a nuestra vela. Velad que la noche vuela y en poco rato amanece.	860
PASTOR 2º	¿Para qué? Sino que todos, por el monte nos tendamos y una hora o dos durmamos ansí encima de los codos, que ya amanecerá presto y se empezará la fiesta.	865
PASTOR 3º	¡Pues, pardiez, mi cama, esta!	
PASTOR 4º	Yo también aquí me acuesto.	
PASTOR 1º	Harto mejor es allí al abrigo de la ermita.	870
PASTOR 2º	No quiera Dios ni permita que yo pase pie de aquí.	

Sale DOÑA MARÍA y los CABALLEROS y NICULÁS

DOÑA MARÍA	Huélgome, a fe, de pasar
------------	--------------------------

⁸⁶³ *velar*. Estar sin dormir el tiempo dedicado para el sueño (DRAE).

	por este camino a tiempo que haya fiesta y pasatiempo tan grande en este lugar.	875
CABALLERO 1º NICULÁS	¿Qué fiesta es esta? Una fiesta que en esta ermita hay cada año. Acuérdome de aquel año que pasamos esta fiesta.	880
	¡Qué de cosas que se van para más pena acordando! Acuérdome un tiempo cuando, delante los que aquí están, di los postreros abrazos a Diego, mi hijo caro, siendo sus brazos amparo de aquestos caducos brazos.	885
	Acuérdome que le vi a mis pies arrodillado tan humilde y endiosado que casi me endiosó a mí.	890
	Aquí me significó cómo fraile había de ser, y al fin lo hubo de hacer. ¡Harto se lo estorbé yo!, mas como Dios le llamaba para vida angelical, no hizo de mí caudal que de su bien le apartaba.	895
	¡Ah, hijo, en tu vida santa muestra Dios sus maravillas! que si en la tierra te humillas Dios al cielo te levanta.	900
DOÑA MARÍA	Casero, no tengáis pena no lloréis más que lloráis, que no es bien que os aflijáis por cosas que Dios ordena.	905
	Dejaldo que él escogió el camino más seguro.	910
NICULÁS	Señora, harto procuro refrenar el llanto yo, pero tanto más me aflijo cuanto el llanto más refreno,	

	[que] ⁸⁶⁴ como mi hijo era bueno, quería mucho a mi hijo.	915
CABALLERO 2º	A Dios se lo encomendad, que eso es lo que más importa.	
DOÑA MARÍA	No he visto noche más corta; ya amanece.	
CABALLERO 2º	Sí, en verdad.	920
<i>Sale un FRAILE francisco</i>		
FRAILE	Deo gracias. Guardeos Dios, señores, y dé alegría a toda la compañía.	
CABALLERO 1º	Dios venga, padre, con vos.	
DOÑA MARÍA	Padre mío, ¿dónde bueno por este monte a tal hora?	925
FRAILE	Yo iba mi vía, señora, de rodear bien ajeno, pero aquí, al pie de esta cuesta, supe cómo en esta ermita se hace a la Virgen bendita una muy solemne fiesta, y no la quise perder porque la soy muy devoto.	930
DOÑA MARÍA	Yo soy de ese mismo voto, aunque no lo venía a ver.	935
[NI]CULÁS	¡Qué grande es mi regocijo, cuando alguno le veo puesto este sayal, por ser de esto el hábito de mi hijo!	940
FRAILE	Padre, ¿de hacia dónde viene? Yo de Arrizafa vengo. ⁸⁶⁵	
NICULÁS	Ahí por hijo fraile tengo.	
FRAILE	¿Hijo? ¿Y qué nombre tiene?	
NICULÁS	Padre, fray Diego se llama, de aquí, de San Nicolás.	945
FRAILE	Basta, no me digáis más, ese es un fraile de fama. ¿No es una aldea aquí luego aquesa donde nació?	950

⁸⁶⁴ Restituyo por conjetura.

⁸⁶⁵ Se refiere al convento franciscano de Arrizafa, cerca de Córdoba, en el que Diego ingresó como fraile lego (Alastrué, 1990: 79).

NICULÁS	Sí.	
FRAILE	Conózcole bien yo, es un santo ese fray Diego, que tal fama tiene allí, en Córdoba y en su tierra.	
DOÑA MARÍA	¡Que tanta virtud encierra padre, el buen fray Diego en sí!	955
CABALLERO 2º	Él vino a tener el fin que siempre se esperó de él.	
CABALLERO 1º	Su buen principio de aquel no prometía otro fin.	960
NICULÁS	Mil gracias, señor, os doy que tal me dejáis oír.	
DOÑA MARÍA	Padre mío, ¿dónde ha de ir?	
FRAILE	Señora, a Sevilla voy.	
DOÑA MARÍA	Pues yo voy allá también, iremos en compañía.	965
FRAILE	Partido es, señora mía, ese que me está muy bien. Ya el alba nos manifiesta su alegre y dorada risa; entrémonos a oír misa y celebremos la fiesta, que acabado como es justo aquí el oficio divino, nos pondremos en camino a nuestro contento y gusto.	970 975
DOÑA MARÍA	Ha dicho muy santamente.	
CABALLERO 1º	Vamos y táñase luego, que aún están en gran sosiego durmiendo toda la gente.	980

Vanse y sale el SACRISTÁN a tañer a misa, y dicen los PASTORES

PASTOR 1º	Parece que es ya de día.
PASTOR 2º	Sí, que ya la esquila ⁸⁶⁶ avisa.
SACRISTÁN	¡Ha del monte! ¡A misa, a misa a misa, que es medio día!

Vanse y sale fray DIEGO y otro fraile⁸⁶⁷

⁸⁶⁶ *esquila*. Campanilla o cencerro (*Aut*).

⁸⁶⁷ La anécdota que sucede en este pasaje alude, probablemente, al viaje entre Sevilla y Sanlúcar que Diego realizó junto a fray Esteban de Sanlúcar, maestro en teología. En unas versiones, se encuentran una mesa

y lo que a la buena gente
 habíamos de pedir los dos,
 pidámoslo al mismo Dios,
 que al fin es omnipotente;
 y ya que faltó el sustento 1025
 esfuerzo nos puede dar.
 FRAILE Él nos lo quiera enviar
 que ya me falta el aliento.

Sale un ÁNGEL y les pone un paño con un pan y un pez, y vuélvese

Pero, Deo gracias, ¿qué es esto?
 Padre, ¿es suyo este pañuelo? 1030
 ¿Cuál?
 FRAILE Este que está en el suelo.
 DIEGO No.
 FRAILE Pues ¿quién aquí lo ha puesto?
 DIEGO Deo gracias, ¿no miraremos
 lo que el lienzo dentro tiene?
 FRAILE Un pan y un pez en él viene. 1035
 ¡Padre, que comer tenemos!
 DIEGO Mil gracias se den a aquel
 que siempre al hombre socorre,
 y mientras más riesgo corre
 tiene más memoria de él. 1040
 ¿Veis el hambre remediada,
 padre, que os tenía en aprieto?
 Tuvo cuidado, en efecto,
 quien no se descuida en nada.
 Nadie, padre, desconfíe 1045
 de su providencia alta,
 antes mientras más la falta
 fuere mayor, más confíe,
 que de los que son tan buenos
 nunca se olvida mi Dios. 1050
 FRAILE Buenos, padre, como vos.
 DIEGO Como vos, padre, a lo menos.
 FRAILE El milagro que el Señor
 ha obrado del pan y el pece,
 ¿quién, oh padre, lo merece 1055
 de nosotros dos mejor?
 ¿Yo que vengo este camino
 lleno de desconfianza

	o vos que traéis esperanza en el auxilio divino?	1060
	¿Yo que me ocupé en quejarme de nuestro descuido a vos, a vos que ocupado en Dios procurastes remediarme?	
DIEGO	Padre, aquesto se concluya, ni fue por mí ni por vos, sino porque quiso Dios, que tal obra es solo suya, y pues fue el Señor servido de enviarnos de comer,	1065 1070
	bueno será rehacer algo del vigor perdido; y del camino apartados en aquel verde lugar, nos podemos asentar y comer unos bocados.	1075
FRAILE	Adonde fueres he de ir, como tú seas la guía por agra que sea la vía te pienso, padre, seguir.	1080

Vanse y salen NICULÁS y PERO MARTÍN

NICULÁS	Huélgome, Pero Martín, de veros en la ciudad.	
PERO MARTÍN	Yo no menos, en verdad, amigos viejos al fin, pues, Francisco Niculás, ¿qué hay que ver por acá agora?	1085
NICULÁS	Víneme con mi señora de allá de San Niculás, por venilla acompañando por obligación que tengo, mas por lo más que vengo compadre, verdad hablando, es porque allá en nuestra villa un ciudadano me dijo que ya fray Diego, mi hijo, era venido a Sevilla.	1090 1095
PERO MARTÍN	¿Y heisle por ventura visto?	
NICULÁS	No he podido desde ayer,	

	pero piénsolo ir a ver mañana, placiendo a Cristo,	1100
	que por ser día de fiesta habrá más lugar al fin.	
	Pero vos, Pero Martín, ¿qué buena venida es esta?	
PERO MARTÍN	Pues yo vengo acá también	1105
	por dos cargas rezagadas de leña que di fiadas aquí a una mujer de bien;	
	mujer que tiene aquí un horno y a quien la suelo fiar,	1110
	y aun partirme sin cobrar, hasta que a la ciudad torno;	
	y hoy que es sábado querría ver si me da algún dinero.	
NICULÁS	Pues vamos juntos, que quiero que andemos en compañía	1115
	lo que hubiéremos de estar en Sevilla de esta vez.	
PERO MARTÍN	Dios os de buena vejez, eso os tengo por pagar.	1120
	Aguarda, que esta es la casa de aquella mujer, y quiero ver si me da algún dinero.	
NICULÁS	Pues llama.	
PERO MARTÍN	¡Hola, ah de casa!	
	<i>Sale la HORNERA</i>	
HORNERA	¿Quién es?	
PERO MARTÍN	Señora, yo so.	1125
HORNERA	¿Quién?	
PERO MARTÍN	Gente de paz, en fin.	
HORNERA	¡Oh, señor Pero Martín, en buena hora le vea yo!	
	En verdad que he de abrazallo. Por dineros vendrá agora.	1130
PERO MARTÍN	Sí, a la verdad, señora.	
HORNERA	Sin ellos, a fe, me hallo, mas no importa, yo enviaré con mi hijo a mi comadre, que hasta que venga su padre	1135

algún dinero le dé.

Váyanse él y el compañero
y den por allá una vuelta,
que aquí hallarán a la vuelta
bien guardado su dinero.

1140

NICULÁS
HORNERA

¡A fe!
Bien puede ir sin pena,
que aquí lo tendré guardado
junto todo su recado.

NICULÁS
PERO MARTÍN

Vamos, vamos, norabuena.
Mire de aquí a un rato torno,
y no quisiera esperar.

1145

HORNERA

No harán, yo voy a echar
de presto lumbre a mi horno.

Vase

PERO MARTÍN

Compadre, anda acá, demos
una vuelta, y perdonad.

1150

NICULÁS

Ea, compadre, callad,
que no importa, aunque mil demos.

*Vanse y sale JUANILLO, hijo de la hornera, con dos MUCHACHOS,
y de allí a cuatro versos la HORNERA*

JUANILLO

Aquí no estaremos mal.

OTRO [MUCHACHO 1º]

Yo quiero esconderme aquí.

OTRO [MUCHACHO 2º]

¿Hay galgos?

OTRO [MUCHACHO 1º]

Di que sí.

1155

JUANILLO

Galgos hay por el arrabal.

HORNERA

Juanillo, ¿dónde estás hoy?
Esto él me lo pagará.

Vase

JUANILLO

Mi madre es esta, calla,
no le digáis dónde estoy.

1160

OTRO

Acojámonos nosotros,
huyamos de la hornera.

Sale una VECINA

VECINA

Algo ha hecho este allá fuera

que viene huyendo desotros.

Vanse los otros muchachos

JUANILLO	¡Ay, madre de Dios sagrada!	1165
VECINA	¿Qué es lo que tienes muchacho?	
JUANILLO	Calle, señora Camacho, no diga a mi madre nada, que en este horno me meto, porque me quiere azotar.	1170
VECINA	Miren quien sabe encargar que le guarden el secreto. Entrarte puedes sin miedo, hijo, que yo callaré.	
JUANILLO	Pues deme un poco del pie que es alto el horno y no puedo.	1175
VECINA	Miren si hiciera yo más que este, con ser tan muchacho.	
JUANILLO	¿Veme, señora Camacho?	
VECINA	No, calla, que bueno estás. ¡Que tanto como este entienda un muchacho sin talento! Quiero entrarme en mi aposento a entender en mi hacienda.	1180

Vase y sale la HORNERA

HORNERA	¿Que aunque le dé a este traidor mil voces no me responda, sino que luego se esconda si me oye de temor? Miren agora que quiero envialle yo a un mandado, y vendrá esotro hombre honrado y no hallará su dinero. Por vida de cuantos hay que, si a las manos le cojo, yo vengue en él el enojo. Veamos si loca me tray, y si pierde esta costumbre que tiene de irse a jugar. Ahora bien yo quiero echar en mi horno leña y lumbre.	1185 1190 1195 1200
---------	--	--

Aquí echa leña y por dentro estopas que arda[n] y sale la VECINA

VECINA	¡Qué es eso, triste de mí!	
	¡Si ha quemado esta al muchacho!	
HORNERA	Diga, señora Camacho,	
	Juanico ¿está por ahí?	
VECINA	¿Qué hacéis, mala mujer?	1205
HORNERA	¿Con quién reñís?	
VECINA	Con vos riño,	
	que habéis abrasado el niño	
	y sin echallo de ver,	
	que yo vi que entró en el horno	
	escondiéndose de vos.	1210
HORNERA	¡Decid si es verdad, por Dios!	
VECINA	Digo que a afirmarlo torno,	
	y por más señal me dijo	
	que no os dijese a vos nada.	
HORNERA	¡Ay, de mí, desventurada!	1215
	¡Ay, que he quemado a mi hijo,	
	y está la llama tan fuerte	
	que ya no puedo sacallo!	
	¡Ay, que no quise quemallo!	
	¡Ay, que yo le di la muerte!	1220
	Yo os maté hijo querido	
	con mis locas demasías,	
	presto acabarán mis días	
	habiéndoos, hijo, perdido.	
	¡Hijo de mi corazón!	1225
	¿Qué tengo de hacer sin vos?	

Sale fray DIEGO y su compañero

DIEGO	Sepamos, padre, por Dios,	
	estas voces por qué son.	
FRAILE	Señoras, ¿no me dirán	
	sobre qué es este ruido?	1230
	Dígame, ¿qué ha sucedido	
	que tan grandes voces dan?	
VECINA	Padre mío, una mujer,	
	que en este horno ha quemado	
	un hijo desventurado	1235
	sin que se echase de ver,	

	<p>porque el niño se escondió en él porque no le viese, y después sin que lo viese fuego en el horno encendió.</p>	1240
HORNERA	<p>Padre, que os ha traído a tan buena ocasión Dios, y me he de valer de vos, dadme mi hijo querido.</p>	
	<p>¡Pedilde por mí al Señor, porque yo no pierda el seso!</p>	1245
DIEGO	<p>Hija, para hacer yo eso, soy muy grande pecador, pero no desconfiéis de la divina bondad, que en cualquier necesidad no hay a quien mejor llaméis.</p>	1250
	<p>Id a la iglesia mayor, pues está tan cerca, amiga, y a la Virgen de la Antigua⁸⁷⁰ le pedid ese favor;</p>	1255
	<p>suplicalde que le pida a su hijo y Señor nuestro que os saque del horno el vuestro sin lisión y con la vida,</p>	1260
HORNERA	<p>que yo aquí, aunque indigno soy, haré lo que fuere en mí. Pues, padre, hágalo ansí que a hacer lo que manda voy.</p>	

Vase la HORNERA

DIEGO	<p>Señor que en hielo convertís el fuego. En la grande ciudad de vicios llena, donde sin justa causa hay injusta pena, condenó los tres niños el rey ciego.</p>	1265
	<p>Tú que de la inquietud sacas sosiego, tú que haces descanso de la pena, mira que mi razón es justa y buena sin mirar que soy yo el que esto [te] ruego.</p>	1270

⁸⁷⁰ Una de las muchas leyendas e historias acerca de este santo, no documentadas pero probablemente verdaderas en cierto grado por la *vox populi* y tradición popular de Sevilla, fue su devoción por la Virgen de la Antigua, cuya imagen Diego visitaba a diario en una de las capillas de un convento sevillano, hoy en día desaparecido (Case, 1998: 19).

y libra de este horno este inocente
de[l] modo que a los tres libertad diste
en aquel horno antiguo del tirano. 1275
Y tú, Virgen preciosa y excelente,
que de aquel pan de vida horno fuiste,
no le dejes caer, dale tu mano.⁸⁷¹

Vuelve la HORNERA

HORNERA	Hijo mío de mi vida, aquella madre de Dios a quien hoy rogué por vos consuele mi alma afligida. ¿Dónde estáis que no os veo, hijo?	1280
JUANILLO	¡Madre, sáqueme de aquí!	
HORNERA	¿Qué es aquesto? ¿Estoy en mí? ¿No es mi hijo el que esto dijo? Juanico, ¿eres tú?	1285
JUANILLO	Yo soy.	
HORNERA	Señora, sáqueme luego. ¿Hate hecho mal el fuego?	
JUANILLO	No, madre, que bueno estoy.	1290
VECINA	¡Milagro, grande milagro!	

Sale alguna gente

[HOMBRE] 1º	¿Qué fue, señora Camacho?	
VECINA	Que resucitó un muchacho.	
[HOMBRE] 2º	¿Y adónde fue ese milagro?	
HORNERA	Juan, llégate aquí a la boca del horno, que aquí te espero. ¿Posible es, Dios verdadero, que mi mano a mi hijo toca? Señor, no sé loaros yo, las gracias el cielo os rinda.	1295
JUANILLO	Madre, una mujer muy linda de las llamas me libró, y aquel fraile que está allí por mí la estaba rogando.	1300
HORNERA	Padre, esos pies te demando,	1305

⁸⁷¹ Todo el soneto se construye a partir de la comparación de la situación escénica y el soneto que hace referencia al *Libro de Daniel* (3: 1-30) en el que Nabucodonosor II quemó en un horno a tres niños que no querían adorar una estatua de oro.

DIEGO	pues tal bien gozo por ti. No os postréis de esa manera, que quien el milagro obró, hija mía, no soy yo.	
JUANILLO [HOMBRE] 2º	¡Madre, miente, miente, él era! Amigos, ¿a qué aguardamos si el milagro suyo es? ¿Qué hacemos que los pies mil veces no le besamos?	1310
DIEGO	La Virgen lo ha hecho, hermanos, que yo soy un su devoto.	1315
HORNERA [HOMBRE] 2º	Venturoso sayal roto, y el que en ti toca sus manos. ¿Dónde se ha ido el muchacho? Refreguémonos en él.	1320
HORNERA	¡Jesús, qué gran tropel! ⁸⁷² Huyga, señora Camacho.	

*Vanse y quedan los frailes [y los dos hombres] y salen FRANCISCO
NICULÁS y PERO MARTÍN*

PERO MARTÍN [HOMBRE] 1º	¿Sobre qué es este ruido? ¿No nos lo dirán, señor? Sobre el milagro mayor que se ha visto ni se ha oído.	1325
PERO MARTÍN [HOMBRE] 1º	¿Y es? Que ese fraile ha sacado vivo un niño de este horno.	

[Vanse los dos hombres]

NICULÁS	¡Jesús, casi en mí no torno de alegría! ¡Hijo amado! Al fin en tan buena obra te había yo de hallar, hijo, en aqueste lugar. Qué gran placer mi alma cobra.	1330
DIEGO	Levantaos, padre querido, mirad que vuestro hijo soy.	1335

⁸⁷² La hornera ve venir una turba de gente que buscar estar en contacto con el niño salvado por la Virgen y así beneficiarse en algo de sus mercedes, por eso huye del lugar.

NICULÁS	Hijo, si yo ansí no estoy, no tendré gozo cumplido.	
DIEGO	Un hijo esté bien se arrodille, no un padre que es sin razón.	1340
NICULÁS	Sois tal hijo que es razón que, aunque padre, a vos me humille. Levantaos vos que yo os doy en esto, hijo, la palma, que vos sois padre del alma si yo del cuerpo lo soy.	1345
	¿Es posible, caro hijo, que a verte en Sevilla llego? ¿Es posible, mi fray Diego, que siento este regocijo?	1350
	¿Es posible que han pasado las congojas y ansias mías, que han pasado tantos días como sin verte han pasado?	
DIEGO	Pues, padre, tened paciencia, que os queda un trago de nuevo, que soy fraile y hacer debo lo que manda la obediencia.	1355
	Sabed que agora me mandan ir a Alcalá de Henares. ⁸⁷³	1360
NICULÁS	Ya yo sé que mis pesares, hijo, tras matarme andan. Pues agora que entendía tenerte hijo en Sevilla tan cerca de nuestra villa que te viera cada día...	1365
	ahora que pensé gozarte, y en mi ancianidad contigo tener, hijo, algún abrigo... ¿te mudan, Diego, a otra parte?	1370
	Justo cielo, no permitas tanta venganza de mí, que me quejaré de ti si este consuelo me quitas.	
DIEGO	Padre, tan buena ocasión no se gaste en llorar tanto,	1375

⁸⁷³ San Diego murió en el convento de Santa María de Jesús en Alcalá de Henares el 12 de noviembre de 1463 (Case, 1998: 34).

	refrenad el tierno llanto, dadme vuestra bendición, porque siempre en virtud della en cuanto hiciere acierte.	1380
NICULÁS	Si está ya echada la suerte, ¿quién puede ir contra ella? Hijo de mi corazón, dame un abrazo primero.	
DIEGO	Agora humillado quiero que me des tu bendición.	1385
NICULÁS	La de Dios omnipotente caiga, hijo, sobre ti, y hágase desde aquí adorado entre la gente.	1390
	Dete su amor e indicio y sus demandas provea con tal que su efeto sea para su santo servicio.	
DIEGO	Presto será mi partida, padre, encomendadme a Dios.	1395
NICULÁS	Sí haré, si ausente de vos quedo hijo con la vida.	
DIEGO	Vamos, padre, que es ya tarde y habrán llamado a la tabla. ⁸⁷⁴ A Dios, padre.	1400
NICULÁS	Ya la habla no puedo echar. Dios te guarde.	
DIEGO	Vamos, que aunque es tarde, padre, está muy cerca el convento.	
<i>Vanse los FRAILES</i>		
NICULÁS	¿Hay más triste apartamiento? ¡Ah, desconsolado padre!	1405
PERO MARTÍN	Compadre, volved en vos, no os venzáis del dolor tanto, consuéleos ver que es un santo solo un hijo que os dio Dios.	1410
NICULÁS	Compadre, es mi hijo bueno, y no puedo estar sin él.	

⁸⁷⁴ Diego se refiere a que debe regresar al convento pues ya es hora de reunirse con sus hermanos en el refectorio.

PERO MARTÍN	Es el golpe tan cruel que esa pena no condeno, mas no sea tanto el dolor	1415
NICULÁS	que sin Cristo muerte os dé. Ya no puedo estar en pie de tristeza y de temblor, y vos a eso que heis de ver, compadre, de ese dinero cobraldo, que yo me quiero hacia casa recoger, que ya sabéis dónde es, do vive doña María.	1420
PERO MARTÍN	Quiero haceros compañía que yo volveré después.	1425

Vanse y salen dos FRAILES, el uno refitolero⁸⁷⁵ y el GUARDIÁN

FRAILE 1º	Padre, ya que han dado gracias los de la primera mesa, llamen la segunda.	
FRAILE 2º	Esa servirase mal.	
FRAILE 1º	Deo gracias. ¿Por qué?	1430
FRAILE 2º	Porque no se come mucho, y el convento es pobre y no hay migaja que sobre que fray Diego no la tome, y la dé a los pobres luego, y es una limosna boba porque por ella nos roba.	1435
FRAILE 1º	¿Qué fray Diego, padre?	
FRAILE 2º	El lego.	
FRAILE 1º	Pues ¿por qué se le consiente una cosa como esa?	1440
FRAILE 2º	Porque en alzando la mesa del daño que hace inocente, abrasado en caridad, hace de lo que allí sobra a los pobres buena obra, mala a la comunidad.	1445

⁸⁷⁵ *refitolero*. La persona encargada de cuidar el refectorio del convento (*DRAE*).

De modo que cuando quiero
 dar de comer falta ya,
 y esto ha sido cuanto ha
 que he sido refitolero; 1450
 la obra es digna y alta,
 porque es misericordiosa,
 mas sálenos muy costosa
 porque de ordinario falta.
 Esta es la hora que tiene 1455
 recogido cuanto hay.
 Mas él viene, algo tray,
 que muy enfadado viene.

*Sale fray DIEGO con una aldaba⁸⁷⁶ de pedazos de panque se han
 de convertir en flores*

DIEGO ¡Qué colgados estarán
 de mi esperanza los pobres! 1460
 Por quien eres, Señor, que obres
 de milagro en este pan;
 dales en él la hartura,⁸⁷⁷
 que en los cinco un pueblo diste,
 pues el mismo eres que fuiste 1465
 en aquella coyuntura.
 Yo vengo de hacer un hurto
 de sobras del refitorio,
 y temo que sea notorio.
 Parece que está esto surto.⁸⁷⁸ 1470

FRAILE 2º Pues padre, ¿qué cargo es ese?
 ¿Qué es eso que lleva ahí?

DIEGO ¡Cogido me ha! ¡Ah, de mí!
 ¿Qué haré? ¡Cómo me pesa!

FRAILE 1º ¿Qué es lo que lleva en la falda? 1475
 Vamos, dejá vello al fin.

DIEGO Unas flores del jardín,
 padre, para una guirnalda
 de una imagen que se viste

⁸⁷⁶ *aldaba*. En el manuscrito *aldada*. Enmendamos pues no hemos encontrado documentada esta última forma. Asimismo, tampoco hallamos el sentido a lo que indica la acotación en ninguna de las tres acepciones de 'aldaba'. Quizá se trate de algún tipo de tramoya utilizado para conseguir el efecto de convertir el pan en flores.

⁸⁷⁷ *hartura*. Abundancia excesiva (*DRAE*). A partir de este verso cambia la mano del copista. En este sentido, véase el apartado correspondiente.

⁸⁷⁸ *surto*. Participio pasado del verbo 'surgir'. Diego se refiere a que ha sido descubierto.

	aquí cerca de una casa.	1480
FRAILE 1°	Yo creo que eso así pasa, pero quiero verlo. ¡Ay, triste!	
FRAILE 2°	¿Ahora qué es negocio sagro ⁸⁷⁹ que unas flores nos esconda?	
DIEGO	Triste, no sé qué responda, mas que es esto gran milagro.	1485
	Den tres mil loores las criaturas por tus obras, pues unas pequeñas sobras de pan convertiste en flores,	1490
	porque el crédito no pierda que he ganado entre la gente.	
FRAILE 1°	Padre, el milagro presente [...] ⁸⁸⁰ tu humildad comanda.	
	De un fruto han sido las flores, y es que ya en vida y valor quedarás por él mayor entre los frailes menores.	1495
	Reparte, despense y gasta cuanto en el convento hubiere, que cuanto por ti se hiciere haberlo tú hecho basta.	1500
	Cojánse estas flores luego y pónganse en un altar.	
FRAILE 2°	Déjame el suelo besar que pisas, padre fray Diego.	1505
DIEGO	Atribuyo lo hecho a Dios, que yo soy una hormiga.	
FRAILE 1°	Padre esto es bien que se diga, vámoslo a decir los dos.	1510
<i>Vanse los FRAILES</i>		
DIEGO	Gracias te hago, Dios vivo, que así vuelves por tu siervo, mucho ha que me reservo del paso contemplativo.	
	Quiero, pues hay ocasión, entrarme por esa huerta,	1515

⁸⁷⁹ *sagro*: sacro. Voz documentada en el CORDE.

⁸⁸⁰ Palabra ilegible en el manuscrito.

y abriré en ella la puerta
aquí a la contemplación;
y procurando imitar
a san Francisco, mi padre, 1520
aunque tan bien no me cuadre
como a él el contemplar,
imitárele a lo menos
en seguir la soledad,
donde la suma bondad 1525
le dio tantos ratos buenos.
¿Quién pudiera, en algún modo,
gloriarte, padre Francisco,
imitarte en este risco
en algo, ya que no en todo? 1530
No en ver el cielo que viste
ni el llagado serafín,
que eso fue para ti al fin
que solo lo mereciste,
pero a lo menos gustara, 1535
pues que no puedo imitarte
en todo, la menor parte
de eso se me revelara;
pero fáltame la luz
que alumbró tu entendimiento. 1540
Quiero mudar de su asiento
aquesta pesada cruz
para ponella aquí en medio
donde junto componella;
contemplaré lo que en ella 1545
pasó Dios por mi remedio.

Pasa la cruz donde está la invención

Cruz santa, cuyo nombre
nombrada da alegría,
porque reduce a la memoria el día
que en ti se libró el hombre; 1550
cambio en que satisfizo
Cristo la deuda que deber no pudo,
y toda ella cuanto hizo
cuando el pecador hizo el recibo.
Ingenio de nos rudo 1555
cante tus alabanzas,

que yo no alcanzo a darte las que alcanzas.
 Árbol que en el calvario
 nos diste a Dios por fruto
 el día que, cubierto el sol de luto,⁸⁸¹ 1560
 perdió el curso ordinario;
 haz de leña divino
 que Cristo, nuevo Isaac, llevaba a cuestras,
 cuando obediente vino
 al sacrificio que pasó sin culpa: 1565
 ambas rodillas puestas
 te pido en este suelo
 que me sirvas de escala para el cielo.

*Sube por la cruz arriba con su invención elevado y sale el GUARDIÁN
 y otros dos FRAILES*

GUARDIÁN	Deo gracias, padres, ¿han visto al padre fray Diego, acaso?	1570
	Pero suspended el paso que aquí está el siervo de Cristo.	
FRAILE 1º	Padre, si está en oración.	
FRAILE 2º	Más parece parasismo. ⁸⁸²	
GUARDIÁN	Traspuesto está en el abismo de santa contemplación.	1575
	Deo gracias, padre fray Diego. Padre fray Diego, Deo gracias.	
DIEGO	Dense a Dios aquellas gracias, Señor, donde yo no llego.	1580
GUARDIÁN	¿Tiene algo? ¿Siente algún mal?	
DIEGO	No padre, el Señor se alabe.	
GUARDIÁN	Padre fray Diego, ya sabe que ha mandado el provincial, so pena de inobediencia,	1585
	que algunos muden lugares, y como a Alcalá de Henares ha de ir su reverencia, pues ahora llega esta carta en que manda expresamente,	1590
	so pena de inobediente, que, vista, luego se parta.	

⁸⁸¹ *Sol de luto*. Se refiere a la muerte de Jesús, cuando el día se convirtió en noche (*Mateo 27: 45; Marcos 15: 33*).

⁸⁸² *parasismo*. Paroxismo.

	Dios sabe lo que lo siento, pero está ya en este punto.	
DIEGO	Pues cúmplase luego al punto tan lícito mandamiento.	1595
	Vamos, que luego irme quiero.	
GUARDIÁN	Vamos, padre mío, y darele por compañero el que suele ser siempre su compañero.	1600
<i>Vanse y salen dos ESTUDIANTES</i>		
ESTUDIANTE 1º	En efeto ha salido con su intento el dotor Salazar.	
ESTUDIANTE 2º	¿De qué manera?	
ESTUDIANTE 1º	En que lleva la cátedra de artes, a pesar de Alcocer y Espinosa, ⁸⁸³ con exceso de más de ochenta votos, y todos personales.	1605
ESTUDIANTE 2º	Bravo exceso, pues ¿cómo se sabe eso si hasta ahora están por regular los votos todos?	
ESTUDIANTE 1º	Diose muy buena maña y es cierto, pero que es menester que ahora se sepa. ¿Contino no se está ello sabido quién sabe más latín, sumulas ⁸⁸⁴ lógica y más filosofía metafísica, Salazar o sus dos opositores?	1610
ESTUDIANTE 2º	Apasionado estáis del catedrático; no me espanto, que habéis sido su amigo. Mas dícenme que es hombre que regala con vino de Alanis ⁸⁸⁵ y cosas dulces.	1615
ESTUDIANTE 1º	Yo no soy hombre que me mueven dádivas, sino saber que es Salazar un hombre que, sin mirar en libros, trae en la uña los términos, figuras, periarmenias, los predicables y predicamentos, ⁸⁸⁶ y esotros para leer un cuarto de hora	1620

⁸⁸³ No hemos encontrado dato alguno sobre estos supuestos catedráticos en las obras de referencia que manejamos.

⁸⁸⁴ *sumulas*. Compendio o sumario que contiene los principios elementales de la lógica (*Aut*).

⁸⁸⁵ Alanis es un municipio de Sevilla en el que se produce, entre otras cosas, vino (*E. Univ*). El estudiante se refiere a si se el catedrático se ha granjeado el favor del estudiante con ricos alimentos.

⁸⁸⁶ Se refiere a la asignación de las lecciones en las cátedras (Íñiguez de Arnedo, 1695: 22).

	escupen veinte veces al principio	1625
	y antes que llegue el fin bocezan ⁸⁸⁷ ciento.	
ESTUDIANTE 2º	Parece que oigo voces en escuelas.	
ESTUDIANTE 1º	Traerán al catedrático ya en peso. ⁸⁸⁸	

Dan voces adentro todos «Victor Salazar», y sale fray DIEGO y su compañero, y luego los ESTUDIANTES con el CATREDÁTICO

DIEGO	Padre, andemos con cuidado porque si posible fuese,	1630
	antes que el sol se pusiese, gran rato hayamos andado.	
ESTUDIANTE 1º	¡Victor, Victor Salazar! ¡Victor sin faltalle voto!	
DIEGO	¿Sobre qué es este alboroto, hijo, que hunde el lugar?	1635
ESTUDIANTE 2º	Padre, es que este doctor una cátedra ha llevado, y los que en ella han votado solenizamos su honor.	1640
DIEGO	Padre, ¿cátedra qué es?	
ESTUDIANTE 2º	Oiga en qué forma me río. Una cosa, padre mío, de gran honra e interés.	
	Tú, padre, solo penetras lo que a tu alma conviene.	1645
DIEGO	¿Pues qué oficio es el que tiene?	
ESTUDIANTE 2º	Oficio de enseñar letras.	
DIEGO	Pues esperen, por mi amor, denme un poco de lugar, porque le quiero hablar un poco al señor doctor.	1650
	Señor doctor, muchos años goce el honor recibido, pero abra bien el sentido	1655
	que en el mundo hay mil engaños; mire no se ensorberbezca ni le engañe el propio amor, que cuando crece el honor es bien que la humildad crezca.	1660

⁸⁸⁷ *bocean*. Bostezan (*Aut*).

⁸⁸⁸ *en peso*. Remite a la expresión 'llevar en peso', es decir, llevar a algo en el aire (*Aut*). El estudiante ve llegar a un grupo de estudiantes que llevan al recién nombrado catedrático a hombros.

	Mire que como a letrado la conciencia aquí le encargo, que de las letras y el cargo en que ya el demonio ha entrado procurando derribar por vanagloria los sabios, y corrija bien sus labios porque tiene de enseñar.	1665
CATREDÁTICO	Yo haré, padre fray Diego, todo cuanto usencia ⁸⁸⁹ manda.	1670
ESTUDIANTE 1º	Ea, pues, que no se anda. ¿Qué hacemos?	
OTRO [ESTUDIANTE]	Vamos luego.	
ESTUDIANTE 2º	Padre, diga a voz en cuello: «Victor Salazar».	
DIEGO	Sí haré, que nada pensaré como Dios se sirva de ello: «Victor Salazar, Victor».	1675
FRAILE	Padre, vamos nuestra vía.	
DIEGO	Ea, Dios les de salud.	

Vanse

ESTUDIANTE 1º	Señores, mucha quietud es esta, y se nos va el día.	1680
ESTUDIANTE 2º	¿Adónde iremos primero?	
ESTUDIANTE 3º	Hacia la iglesia mayor ¿Hay desvergüenza mayor que la de aquel pastelero?	1685

Sale un PASTELERO con una pala

ESTUDIANTE 1º	¿Qué hace, bellaconazo, que echas carne en los pasteles de caballos y lebreles? Alza el mandil, poltronazo.	
PASTELERO	Mancebicos, a lo largo ⁸⁹⁰ o enviarelos noramala,	1690

⁸⁸⁹ *usencia*. Vucencia (DRAE). En el manuscrito *suencia*. Enmendamos al considerar esta forma una metátesis.

⁸⁹⁰ *largo*. En el manuscrito *sargo*. Enmendamos por parecernos mejor lectura ya que el pastelero está intentando ahuyentar a los estudiantes.

	que si enerbolo la pala, aturdiré si descargo.	
ESTUDIANTE 2°	¿Qué tienes de hacer, borracho?, que te darán mil azotes.	1695
PASTELERO	Oigámonos, muñigotes, llama esos mozos, muchacho.	
<i>Sale la PASTELERA</i>		
PASTELERA	¿Qué bellaquería es esta? Pues alléguese cerca.	
ESTUDIANTE 3°	¿Qué tiene de hacer la puerca? que la abajamos la cresta.	1700
CATREDÁTICO	¿Qué esperáis? Cerrá con él.	
PASTELERO	¡Hola, mira esos pasteles!	
ESTUDIANTE 1°	Asilde de esos manteles y no le quede pastel.	1705
PASTELERO	Que donde Dios y rey hay se consienta tal maldad...	
ESTUDIANTE 2°	Buena es la moza.	
OTRO [ESTUDIANTE]	Acabad y traspongámosla.	
PASTELERO	¡Ay! ¡No, no, para! Cuanto viva no más contra estudiante.	1710
ESTUDIANTE 3°	Ea, vamos adelante.	
CATREDÁTICO	Echemos por acá arriba.	

JORNADA TERCERA

Salen dos pobres

[POBRE] 1°	¿También por acá venís?	
[POBRE] 2°	Pardiez, por poco no vine.	1715
[POBRE] 1°	Aosadas, ⁸⁹¹ que presto atine. ¿Por qué ocasión lo decís?	
[POBRE] 2°	¿Por qué?	
[POBRE] 1°	Porque en Alcalá no hay monesterio más pobre que este, y por mucho que sobre poco para vos será.	1720

⁸⁹¹ *aosadas*. Interjección que expresa sorpresa o admiración.

[POBRE] 2º	Pues, con todo eso, después que ese fray Diego reparte, ninguno queda sin parte por poco que todo es.	1725
	<i>Salen otros dos pobres</i>	
[POBRE] 3º	Si luego faltáreis vos...	
	No hay convento en que den sopa adónde el hambre no os topa.	
[POBRE] 4º	Todo lo andamos los dos.	
	<i>Salen otros dos</i>	
[POBRE] 5º	¿Qué es de mi parte? Decí, ¿queréis el ochavo entero? Basta que en dándoos primero no veo maravedí.	1730
[POBRE] 6º	A mí me lo dieron todo.	
[POBRE] 5º	Yo me pagaré, callad. Allegaos un poco allá, queréis todo el suelo y todo.	1735
	<i>Salen dos mujeres pobres</i>	
[MUJER] 1ª	¡Que siempre hilando os topo!	
[MUJER] 2ª	Como yo a vos siempre holgando, hermana, andando e hilando hilo cada día mi copo.	1740
	<i>Sale un pobre, REGAÑÓN⁸⁹²</i>	
REGAÑÓN	Ea, está ya todo lleno, ya no hay lugar para mí, que después que vengo aquí no he tenido un lugar bueno.	1745
	<i>Salen otros dos pobres</i>	
[POBRE] 9º	Los postreros hemos sido.	

⁸⁹² *Regañón*. Persona que regaña sin motivo suficiente (*DRAE*). Aquí funciona como nombre propio.

[POBRE] 10° [Nos] quedaremos en blanco.⁸⁹³
 [POBRE] 9° A tiempo venimos, manco,
 que ya llaman.
 [POBRE] 10° Eso pido.

Sale fray DIEGO

DIEGO Hijos, sea Dios con vosotros 1750
 y os de su gracia cumplida.
 Vayan dos por la comida.
 [POBRE] 9° Vamos por ella nosotros.

Van por ella y traen una cesta con pan y una olla y cuchara

DIEGO Muy lindo carnero hay hoy 1755
 y repollo con su caldo,
 Dios nos lo dio, alabaldo,
 que yo mil gracias le doy,
 que de comer nos ha dado
 a todos sin merecello.

[POBRE] 4° Ea, ya vienen con ello. 1760
 [POBRE] 5° Presto lo habéis columbrado.

DIEGO Pues hijos, ¿no cantaremos
 un poco antes de comer?

REGAÑÓN ¡Eso falta por hacer!
 En todo hoy no acabaremos. 1765

[POBRE] 6° Sí padre, cantemos luego.

REGAÑÓN No cantéis que perderemos
 otra sopa.

[POBRE] 6° Sí queremos.
 Cantemos, padre Fray Diego.

REGAÑÓN Hijos de puta, callad, 1770
 que yo os cogeré a los dos.

DIEGO ¿Siempre habéis de gruñir vos?
 No seáis gruñidor, cantad.

Sale un HIDALGO pobre y su MUJER e HIJO

HIDALGO Deo gracias, padre fray Diego,
 no pierda yo por postrero. 1775

REGAÑÓN He aquí el pobre caballero

⁸⁹³ Verso hipométrico. Enmiendo por conjetura.

con suma seda y sosiego.
 Vendrá con su humildad
 y comeranoslo todo.

HIDALGO Padre fray Diego, es de modo 1780
 mi mucha necesidad
 que me hace ser importuno,
 porque como yo no tengo
 de comer, si aquí no vengo
 días y noches lo ayuno. 1785

DIEGO Deo gracias, cúbrase
 y véngase acá conmigo.

Métele adentro

[POBRE] 6º Su cuento sabe el amigo.
 [POBRE] 3º Sí, gran hombrón es, a fe.

REGAÑÓN He aquí la pobre hidalga 1790
 y el pobre caballero.

MUJER [HIDALGA] Hombre de bien, ¿yo qué os quito?
 ¿Qué os pesa que aquí entre y salga?

REGAÑÓN Luego ponen por delante
 si lo pido o no lo pido. 1795

MUJER [HIDALGA] Sí hermano, sí, mi marido
 es un pobre vergonzante,
 y no anda como vosotros
 pidiendo de en puerta en puerta.

REGAÑÓN Pues ¿cómo os trae cubierta 1800
 de trapos como a nosotros?

MUJER Porque es pobre, aunque es honrado.
 REGAÑÓN Mentís, que si honrado fuera
 cada día no viniera
 a dejarnos sin bocado. 1805

MUJER Ningún villano se meta
 en quitarnos nuestro honor,
 que como es Dios mi Señor
 he tiralle aquesta olleta.

Tírale un puchero y levántanse todos a palos, y entra el padre fray DIEGO

REGAÑÓN ¿No veis el brío que tiene 1810
 la hidalga envergonzante?

[POBRE] 6º Quedo, no pase adelante,
 que el padre fray Diego viene.

Sale el HIDALGO cargado de comida debajo de la capa

HIDALGO Padre, págueselo Dios.
Con su licencia me voy 1815
que ya tenemos por hoy
con que pasemos los dos.

Vanse

REGAÑÓN ¡Oigan esto! Y dejará
el refitorio asolado,
que apenas habrá sobrado 1820
cosa que darnos acá.

DIEGO (¡Cómo muestra este en su trato *[Aparte]*
que es noble y hombre de bien!)
Ea, hijos, ahora bien,
¿no cantaremos un rato? 1825

REGAÑÓN ¿Cantar? Cante quien quisiere.
DIEGO Siempre habéis de estar gruñendo.
Idme todos respondiendo
del modo que yo diré.

Va cantando y van respondiendo

¿Qué haré para me salvar? 1830
Creer y obrar.

*¿Qué haré yo pecador
de graves pecados lleno
para subir limpio y bueno
a los ojos del Señor? 1835*
*Ninguna cosa hay mejor,
pecador, que no pecar
creer y obrar.*

REGAÑÓN Pues ¿un pan entero a esotro
y a mí no más de un mendrugo? 1840
¡Y aqueso seco y sin jugo!
No lo quiero, delo a otro.

DIEGO Ea, persignémonos
y daremos de comer.

REGAÑÓN Sí, a fe, que sabe vender 1845
bien lo que nos da por Dios.

Va echando caldo a todos y cantan

*Todo fiel cristiano
es obligado
a tener devoción
de todo su corazón 1850
en la señal
de la santa cruz
de Cristo, nuestro Señor,
pues quiso morir
por nos redimir 1855
de la cautividad
del pecado.
Por la señal
de la santa cruz.*

Después que han dado el caldo se persignan y el REGAÑÓN no acierta

DIEGO	Hacé vos bien esas cruces, no de ese arte sino ansí.	1860
REGAÑÓN	Nosotros vamos de aquí si Dios quiere, entre dos luces.	
DIEGO	No vengáis mañana aquí sin saber bien persignaros, o limosna no he de daros.	1865
REGAÑÓN	Para eso velo ahí.	
DIEGO	Bien, nos podemos ya ir. Ea, mis hijos, a Dios, que yo me voy	
[POBRE] 2º	Vámonos	1870
DIEGO	Oí, que tengo que os decir: ya no vendré aquí más, porque ya no soy portero desde hoy, sino enfermero.	
[POBRE] 4º	¡No, no, padre!	
DIEGO	Es por demás; manda esto la obediencia, y tengo de obedecer. Mis enfermos voy a ver tened, hijos, más paciencia.	1875
	No faltará en este oficio otro que lo haga mejor. Pedidle por mí al Señor	1880

	gracia en mi nuevo ejercicio, y a Dios. Mañana es domingo oíd todos misa entera.	1885
[MUJER] 2ª	Ea, a la sopa postrera vamos a Santo Domingo.	

Vanse todos, y salen dos FRAILES a disputar

FRAILE 1º	Bueno fue cuanto propuso <i>de trinitate</i> el lector.	
FRAILE 2º	No pudo, a fe, ser mejor mas dejolo muy confuso.	1890
FRAILE 1º	Como quien trataba al fin materia de trinidad que, inquiriendo su verdad, confundi6 a san Agustín.	1895
FRAILE 2º	Deo gracias, padre. Ahora bien yo quiero argüir un poco.	
FRAILE 1º	Pues vámonos poco a poco, yo quiero argüir también. Parece que cuanto haya allegado hoy el maestro repugna al ingenio nuestro y <i>sic argumentor</i> .	1900
FRAILE 2º	Vaya.	
FRAILE 1º	Parece que sea imposible que Dios, siendo uno en la esencia, en personas, según ciencia, sea trino.	1905
FRAILE 2º	¿Que posible no parezca que sea Dios uno y trino juntamente?	
FRAILE 1º	<i>Nego</i> aquese antecedente.	1910
FRAILE 2º	<i>Probo</i> . Ya guardémonos. En la Trinidad en tres personas hay tres supuestos, y realmente cualquier de estos distinto del otro es;	1915
	mas según la razón pinta, los supuestos para ser, distintos han de tener naturaleza distinta, como se ve claramente	1920

	en los hombres y en las plantas, ⁸⁹⁴ que tantas cuantas son tantas se ven distintas realmente.	
FRAILE 1º	Luego, sin réplica alguna, son diferentes supuestos estos tres, o no es en estos la naturaleza una.	1925
	Vuesencia lo resuma y responda al argumento.	
FRAILE 2º	Yo soy, padre, muy contento. Digo el argumento en suma: en la Trinidad hay tres personas y tres supuestos, y realmente cualquier de estos distinto del otro es.	1930 1935
FRAILE 1º	Concedo aquesta mayor, que como es llana verdad negar en la Trinidad tres personas sería error, mas según la razón pinta los supuestos para ser distintos han de tener naturaleza distinta, como se ve llanamente en los hombres y en las plantas, que tantas cuantas son tantas se ven distintas realmente.	1940 1945
	También la menor concedo porque consta de <i>per se</i> y, con cuanto alcanzo y sé, negar su verdad no puedo.	1950
FRAILE 2º	Luego, sin réplica alguna, son diferentes supuestos estos tres o no es en estos la naturaleza una.	1955
FRAILE 1º	Distingo ese consecuente.	
FRAILE 2º	¿Qué distingue?	
FRAILE 1º	Estese quedo.	
	<i>Confirmatur.</i>	
FRAILE 2º	Quedo, quedo.	
FRAILE 1º	«Distingo» digo altamente.	

⁸⁹⁴ Los versos 1921, 1922 y 1923 se repiten más adelante (vv. 1945, 1946 y 1947).

	de servir y de curar, y a nosotros de explicar en la iglesia su doctrina.		1995
DIEGO	(¡Bendito Dios que nos dio a mí este y a ellos ese!) Cierto que a mí no me pese de no salir de este yo, que tan contento me siento yo con mi bajo ejercicio como ellos dos con su oficio de letras y entendimiento.	[Aparte]	2000
<i>Vase fray DIEGO</i>			
FRAILE 1°	Volvamos, padre, [a]rgüir y no le dé eso cuidado.		2005
FRAILE 2°	De lo que queda probado hay réplica que inferir. <i>Et arguo sic ya, per se</i> los tres divinos supuestos ⁸⁹⁶ que arriba quedan propuestos, que infinitos son en <i>se</i> , como lo es en su grandeza el mismo divino ser: número pueden tener sola una naturaleza,		2010
	por ser esta como es naturaleza infinita; que como no se limita puede estar en una tres.		2015
	Pues si aquesta puede estar, ⁸⁹⁷ por ser infinita en estos, en tres finitos supuestos también se puede hallar sola una naturaleza, número por ser finita.		2020
FRAILE 1°	Padre, ¿por quién lo quita, si es de finita grandeza? Luego otorgado por vos lo que yo probando voy,		2025

⁸⁹⁶ Los versos 2009-2019 se repiten poco después (vv. 2037-2046).

⁸⁹⁷ De nuevo vuelven a repetirse versos. En este caso los versos 2020-2025 se repiten en los que hacen los números 2052-2057.

	el mismo milagro doy en las criaturas que en Dios.	2030
FRAILE 2°	No se entiende a questo ansí, padre, sino de esta forma.	
FRAILE 1°	Deo gracias, responda en forma.	
FRAILE 2°	Que me place, helo aquí.	2035
FRAILE 1°	¿Es réplica?	
FRAILE 2°	Ya por mí los tres divinos supuestos que arriba quedan propuestos que infinitos son en sí, como lo es en su grandeza	2040
	el mismo divino ser: número pueden tener sola una naturaleza por ser esta como es naturaleza finita,	2045
	que, como no se limita, puede estar siendo una en tres.	
FRAILE 1°	Concedo aquesa mayor, porque lo que en sí propone <i>non indiget probacione</i> ;	2050
	y vamos a la menor.	
FRAILE 2°	Pues si aquesta puede estar por ser infinita en estos, entre finitos supuestos también se pueden hallar	2055
	sola una naturaleza número por ser finita. <i>Nego minorem.</i>	
FRAILE 1°	¿Quién lo quita si es de finita grandeza?	
FRAILE 2°	Digo que <i>minor negatur</i> ,	2060
	porque no se infiere bien.	
FRAILE 1°	Yo lo probaré también.	
FRAILE 2°	Digo que <i>nego</i> .	
FRAILE 1°	<i>Probatatur.</i>	

Torna a salir el santo fray DIEGO

DIEGO	Padres, no lo hagan por mí, solo por un Dios, acaben, que los enfermos no saben	2065
-------	---	------

	lo que hagan ya de sí, tanto que no falta más sino saltar de las camas.	
FRAILE 2º	Padre, no ande por las ramas que irnos es por demás.	2070
DIEGO	Miren que aquí no hay cabeza de enfermo que no le duela.	
FRAILE 1º	Padre mío, no nos muela que aún el argumento empieza, y no me he de ir de este puesto hasta que quede resuelto.	2075
DIEGO	Qué es ello me digan cierto, y averígüese aquí presto. ¿Tanta dificultad tiene?	2080
FRAILE 2º	Tanta que no hay entendello	
DIEGO	¿No sabría yo qué es ello?	
FRAILE 1º	¿Eso es lo que ahora conviene?	
DIEGO	¿Daranme palabra de irse si yo se lo declarase?	2085
FRAILE 2º	¡Que tal en el mundo pase!, aquí no hay sino reírse.	
FRAILE 1º	Pues, padre, andamos nosotros del estudiar sin pestañas, contino en dudas extrañas, arguyendo unos con otros, y con tratar siempre en ello tenemos bien qué hacer, ¿y el que aún no sabe leer dice que quiere entendello?	2090
DIEGO	Pues a fe, que les apueste si sé qué es lo que declaro.	2095
FRAILE 2º	Miren qué ingenio tan raro y que entendimiento este para declarar aquí un punto de Trinidad.	2100
DIEGO	¿Qué esa es la dificultad? Pues oigan y hagan ansí, que yo se lo diré presto, que el Señor me ha de ayudar. Lo que se puede alcanzar de Trinidad solo es esto: digo que Trinidad es solo un Dios, que es uno y trino,	2105

y Cristo, el hijo divino 2110
 y segundo de los tres.
 Y no os parezca a los dos
 que el que de esto ha de tratar
 se tiene de contentar
 en saber que Cristo es Dios, 2115
 porque conviene que sepa
 que es Dios hijo juntamente
 de aquel padre omnipotente
 de quien el ser no discrepa;
 y si es hijo, claro está, 2120
 que tiene de tener padre,
 y aqueste sea Dios padre
 de sí se está claro ya,
 porque si es él hijo Dios,
 el padre Dios ha de ser, 2125
 e hijo y padre han de tener
 una sustancia los dos,
 que no es hijo el que no viene
 de la sustancia del padre.
 También para que le cuadre 2130
 el nombre de hijo conviene
 que hijo engendrado haya sido,
 y el que engendrado ha de ser
 por fuerza ha de proceder
 de algún principio debido; 2135
 pero en Dios no tiene asiento
 por ser Dios sumo otra vida,
 que la que a Dios le es debida
 que es del puro entendimiento;
 y así el padre sacro santo 2140
 de aquel que remedio trujo,
 al verbo eterno produjo
 de su entendimiento santo
 como a noticia y palabra
 nacida de entendimiento; 2145
 y como es conocimiento
 toda interior palabra,
 es imposible que quien
 conoce infinitamente,
 teniendo siempre presente 2150
 de sí un infinito bien,
 cuya infinita hermosura

	infinitamente es bella, que no se aficiona ella infinitamente y pura;	2155
	y aqueste conocimiento, como es el hijo que ha sido <i>ab eterno</i> producido del divino entendimiento, imposible es contino	2160
	no inspire infinito amor Cristo, nuestro redentor, Cristo por orden divino. Como hijo, si se mira, del padre nos da noticia,	2165
	y, como verbo y noticia, del amor que de si inspira; que de hijo y padre inspirado se llama espíritu santo, tan infinito y tan santo	2170
	como el padre e hijo amado. Esto es lo que en esto sé y lo que mi Dios me enseña. FRAILE 2º ¿Qué es esto, Dios? ¿Vela o sueña el que tal escucha y ve?	2175
	<i>Arrodíllanse a sus pies</i>	
FRAILE 1º	¡Danos los pies y perdona, oh, padre, el poco respeto que antes de ver este efeto tuvimos a tu persona!	
FRAILE 2º	Predica, arguye y muestra que ya se dice este día que es tu infusa teología más que la aprendida nuestra.	2180
FRAILE 1º	Téologo es bien te nombres con más razón que los dos, pues a ti te enseña Dios lo que a nosotros los hombres; y ansí tu saber al nuestro, padre mío, se aventaja, tanto cuanto es la ventaja	2185
	que hay de maestro a maestro.	2190
DIEGO	¿Ven, padres, como no es bien	

menospreciar los pequeños?
Sepan que son vanos sueños
las letras no usadas bien. 2195

Levanten, padres, del suelo
y den de esto a Dios la gloria,
reservando a la memoria
este milagro del cielo.

Para que ingenios tan buenos 2200
quiero que se acuerden de él,
vean que el sabio es aquel
que fuere soberbio menos,
y a Dios, que el día se pasa.

A ver mis enfermos entro. 2205

Vase

FRAILE 1º Vámonos, padre, allá dentro.
FRAILE 2º Y digamos lo que pasa.

Vanse y sale un caballero llamado DON JUAN y un PAJE suyo

DON JUAN Hola, sabe del portero
si está en casa el guardián.

Llama el PAJE y sale el PORTERO

PORTERO Deo gracias, señor don Juan. 2210
DON JUAN Padre, al padre guardián quiero.
PORTERO A llamalle, señor, voy,
que yo entiendo que está en casa.

Vase

DON JUAN Quiero saber lo que pasa
en la obra que haciendo voy. 2215
De cuanto en vano se gasta
y se desperdicia y sobra,
hágase una buena obra
que el nombre solo le basta.

Sale el GUARDIÁN solo

Deme, vuesaencia, las manos, 2220

[...] ⁸⁹⁸
 que he visto oyendo misa nuestro médico. 2260
 GUARDIÁN Pues ¿qué necesidad se ofrece en casa?
 SACRISTÁN Padre, un súbito mal que con violencia
 le dio al padre fray Diego en este punto.
 GUARDIÁN Pues llame, padre mío, al doctor presto.
 Mucho temo la muerte de este santo 2265
 y entiendo que por ser como es tan bueno
 nos ha de privar de él el Señor presto.

Torna a salir el SACRISTÁN y el MÉDICO

SACRISTÁN Señor doctor, apriesa que la pide
 el peligro en que está el padre fray Diego.
 MÉDICO Vamos padre, si puede ser volando. 2270
 GUARDIÁN Señor doctor, vuestra merced acuda
 y vea qué es esto, que al momento acudo.
 DON JUAN Pésame cierto que esté tan malo.
 GUARDIÁN Era propia piedad para los pobres,
 común consuelo de desconsolados, 2275
 salud universal de los enfermos,
 ejemplo claro de inocentes ánimas.
 DON JUAN Muchos milagros cuentan de su vida.
 GUARDIÁN Han sido tantos que no puedo hacer número,
 y todos tan graciosos como santos, 2280
 porque todos nacían de inocencia,
 haciendo santos y graciosos hurtos,
 solo por alimentar a todo pobre;
 y como es fraile lego y sin letras,
 en el tiempo que estuvo en las Canarias, 2285
 faltando guardián en el convento,
 le dieron milagrosamente el voto,
 haciendo guardián a un fraile lego,
 cosa que no se ha dado en esta orden,
 si no fue a nuestro pobre san Francisco. 2290
 DON JUAN Por cierto, padre guardián, que este hombre
 lástima es que tan temprano acabe.

Tornan a salir el SACRISTÁN y el MÉDICO

⁸⁹⁸ Al parecer falta un verso para completar la redondilla. Además de ello la estrofa presenta una rima defectuosa. Quizá falta más de una estrofa.

SACRISTÁN Al fin, señor dotor, ¿que no hay remedio?
MÉDICO Digo, padre, en verdad que no le siento.
GUARDIÁN Señor dotor, ¿qué hay de nuestro padre? 2295
MÉDICO Digo que si se tardan una hora
que se podrá morir sin que reciba
los viáticos santos de la Iglesia.
GUARDIÁN Pues, mi señor don Juan, yo acudo a esto,
déseme la licencia y perdón justo. 2300
DON JUAN Jesús, padre, es muy justo que se acuda
y envíeme avisar si algo sucede.

Vase el GUARDIÁN y SACRISTÁN

MÉDICO Señor dotor, ¿que no hay ningún remedio?
No señor, porque todas las señales
tiene de muerte, según Hipócrates, 2305
y según Galeno y Avicena,
como es tener un pulso intermitente
y otras señales evidentes todas.
DON JUAN Pues, señor, ¿de qué le puede haber venido?
MÉDICO Vamos, que andando se lo iré diciendo. 2310
DON JUAN Vamos, que yo holgaré en extremo de ello.

*Vanse, y salen el GUARDIÁN y el PORTERO, y el SACRISTÁN y su compañero,
y sacan al santo en una tabla con un canto por cabecera y un Cristo en las
manos, y ellos todos con sus breviarios*

GUARDIÁN ¿Qué es esto, padre Fray Diego?
¿Con tanta priesa os partís
que de mí no os despedís
con un poco de sosiego? 2315
¿A quién tendrá ya en su guarda
este pobre guardián
a quien quitado le han
en vos tal ángel de guarda?
COMPañERO Padre de mi corazón, 2320
¿cómo en el paso postrero
no habláis a este compañero
que revienta de pasión?
¿Cómo tan presto os partís?
¡Tan estrecha compañía...! 2325
Mas ¿es tan mala la mía
que por no tenerla os vais?

DIEGO	<p>Padre, cesen los gemidos, cese la pena y el llanto, que no siento el morir tanto como veros afligido.</p>	2330
	<p>Gran priesa me da el Señor, pero si es para ir al cielo, padres, ¿qué mayor consuelo para tan gran pecador?</p>	2335
	<p>Padres, todas las edades se rematan con morir, y al morir se han de decir como dicen las verdades.</p>	2340
	<p>Padre guardián, ya sabe que el cargo de guardián es cargo que a quien le dan la guarda común le cabe; guarde muy bien las ovejas que le dio a cargo el Señor, y sea tan buen pastor que ande el ganado sin quejas.</p>	2345
	<p>Y vos, padre, que de suerte me habéis sido compañero, que aún con amor verdadero me acompañas en la muerte, ya que mi poca salud os quita mi compañía, en el lugar de la mía tomad la de la virtud.</p>	2350
SACRISTÁN	<p>Padre mío, ¿y a nosotros no nos encomendáis nada?</p>	2355
DIEGO	<p>Padres, no haré la jornada sin que hable con vosotros.</p>	2360
	<p>Encargoos, por caridad, viváis con esta advertencia: súbditos con obediencia, perlados con humildad.</p>	2365
	<p>Nunca os tengáis por mayores por más cargos que tengáis, que por altos que os veáis al fin sois frailes menores.</p>	2370
	<p>Encomiendoos la oración la disciplina y ayuno con el espacio oportuno</p>	2370

la santa contemplación;
y lo que más os encargo
es, padres, la caridad,
no seáis avaros, dad
y no deis corto, dad largo; 2375
y aunque os quitéis el bocado
de la boca siempre os sobre
porque cuando venga el pobre
no vaya desconsolado.
Más os dijera, mas va 2380
faltándome ya el aliento,
muy grande desmayo siento;
mi muerte está cerca ya.
Rogadle, padres, a Dios
en este trance por mí. 2385
Virgen de quien siempre fui
devoto, guardadme vos.
Padres Francisco y Antonio
de Padua, pues habéis sido
patrones que yo he tenido 2390
contino contra el demonio,
no desamparéis los dos
esta pecadora alma
hasta que con triunfo y palma
se la presentéis a Dios. 2395
En tus manos encomiendo
mi espíritu, Señor.

*Expira y al punto tocarán la música, y tañense las campanas, y comenzará a subir el
ánima del santo, y a los lados san Francisco y san Antonio, y ellos con sus insignias
fijadas hacia donde están los frailes que estarán elevados.*

GUARDIÁN	Jesús, y qué suave olor, y qué dulcísimo estruendo.	
PORTERO	La campana se ha tañido. ¡Milagro, milagro, grande!	2400
SACRISTÁN	Padre Vuesencia mande que este cuerpo sea escondido.	
COMPAÑERO	Y acudirá tanta gente que valer no nos podamos.	2405
GUARDIÁN	Muy bien dice, padres, vamos y escóndase prestamente.	

Vanse con el cuerpo los tres

PORTERO Grande gente es la que acude
al clamor de la campana,
al guardián salió vana 2410
su pretensión, no lo dudo,
porque no le han de dejar
esconder el cuerpo santo,
y el golpe de gente es tanto
que la puerta han de quebrar. 2415

Sale el SACRISTÁN solo

SACRISTÁN Padre, ¿sabe lo que pasa?
PORTERO ¿Qué es, padre? ¿Abrieron la puerta?
SACRISTÁN Sabe bien que tan abierta
que no cabemos en casa,
cosa de espanto es de veras 2420
ver mesarse sobre el cuerpo⁸⁹⁹
mujeres y hombres en cuerpo
con cuchillos y tijeras,
cortan a quien puede más
cada uno lo que topa, 2425
cual cordón, cual la ropa,
que no se vio tal jamás.
PORTERO Apartémonos un tanto
que viene grande tropel.

Salen cuatro hombres y dos mujeres mesándose y los unos asidos de un zapato y los otros de lo que pueden

HOMBRE 1º Cordón traigo.
HOMBRE 2º Dame de él. 2430
HOMBRE 1º No quiero.
HOMBRE 2º Sí, quiero tanto.
HOMBRE 3º ¿Quieres hábito?
HOMBRE 4º Un pedazo.
HOMBRE 3º ¿También querrá de él?
HOMBRE 1º Por fuerza.
MUJER 1º Quedo, señor, no me tuerza

⁸⁹⁹ *mesarse*. Arrancar los pelos con las manos (*Aut*). Así en el manuscrito. Podría tratarse de un error del copista que confundió 'mesarse' con 'echarse'.

	por quitarme el manto un brazo.	2435
MUJER 2º	Un zapato me ha cabido.	
MUJER 1º	Dame siquiera la suela.	
MUJER 2º	Quítese allá no me muela. ¿Entiende lo que ha pedido?	
	Tome, vea, una correa, y estime en dársela mucho.	2440
PORTERO	Ninguno hay que poco o mucho algo suyo no posea.	
HOMBRE 1º	¿Qué hacemos? ¿Vamos por más?	
HOMBRE 2º	Vamos, que algo habrá quedado.	2445
SACRISTÁN	Sea tu nombre alabado Señor, por siempre jamás.	

Vanse todos de tropel y sale el HIDALGO pobre y su MUJER y su HIJO

MUJER [HIDALGA]	La hora nos ha traído, señor, al usado puesto, que dará la una presto y entiendo que habrán comido.	2450
HIDALGO	Antes entiendo que no porque hoy andarán a salto con la pena y sobresalto de esta muerte.	
MUJER [HIDALGA]	Al fin murió.	2455
HIDALGO	¿Vistes como salió cierto lo que oímos de su muerte? Sin duda mi mala suerte, padre fray Diego, os ha muerto.	
MUJER [HIDALGA]	Ansí, padre mío fray Diego, y cómo os he de echar de menos.	2460
HIDALGO	Siempre los que son tan buenos se los lleva el Señor luego.	
MUJER [HIDALGA]	¿No llamáis?	
HIDALGO	Antes no quiero llegar a la portería, habiéndonos cada día vendrá a enfadarse el portero.	2465
MUJER [HIDALGA]	Apartaos, no llaméis vos, que yo lo sabré hacer.	

Toca la campanilla

HIDALGO	¡Ah, qué es el más no poder! Mil gracias le doy a Dios. Son venturas, ¡quién me vio próspero un tiempo y contento! Fueron torres sobre el viento y el viento se las llevó.	2470 2475
PORTERO HIDALGO	Deo gracias. ¿Quién llama aquí? Padre, un pobre vergonzante que de próspero y pujante ha venido a verse así. Vuecencia, por caridad, nos de algo que comamos yo y mi mujer, que pasamos muy grande necesidad.	2480
PORTERO	Cierto, señor, que por hoy no hay en casa que les dé.	2485
HIDALGO PORTERO	Cualquier cosita. No hay qué, cierto, pues no se lo doy; que en todo ha habido desorden con la muerte de este padre.	
HIJO MUJER [HIDALGA] HIDALGO	Deme pan, señora madre. Hijo, ya por hoy no hay orden. ¡Ah, fray Diego, padre amado! a fe que si tú vivieras que nunca me despidieras tan triste y desconsolado.	2490 2495
HIJO	Padre, lléveme él a mí. ¿Dónde está el padre fray Diego?, que él me dará a mí pan luego, porque él me lo ha dicho a mí.	
HIDALGO	Basteos, hijo, por hartura solo aquesta buena fe.	2500
HIJO	Padre, de aquí no me iré sin vello en la sepultura.	
HIDALGO	Padre, por amor de Dios, pues que no tiene qué darnos, sea servido de enseñarnos siquiera el cuerpo a los dos, que su vista solamente nos servirá de sustento.	2505
PORTERO	Por cierto, soy muy contento que a todos está patente.	2510

¿Ves aquí el sepulcro santo
que su santo cuerpo encierra?

Descubre el sepulcro con mucho ornato

HIDALGO	Humillémonos por tierra haced vos, hijo, otro tanto.	2515
	Padre fray Diego, ¿qué es esto pues así me habéis dejado tan triste y desconsolado y en tantas miserias puesto? ¿A quién tengo de llegar, no estando vos en el suelo, para que en mi desconsuelo consuelo me quiera dar?	2520
	¿Quién me dará como vos, mi padre, el pan cotidiano que por vuestra santa mano me dio tantas veces Dios? Tornad, padre mío, tornad a remediar tantos tristes, que luego que vos muristes se murió la caridad.	2525
	Ya yo, hijo, al santo os traigo, pedidle que os de pan luego.	
HIJO	Deme pan, padre fray Diego, porque de hambre me caigo.	2530
		2535

Levanta el santo en el sepulcro el brazo con una rosca en la mano

HIDALGO	¡Brazo y rosca sacó junto! ¡Milagro, milagro grande! Padre, vucencia mande se publique esto al punto.	
PORTERO	¡Padres, milagro, milagro!	2540

Salen todos los frailes y el GUARDIÁN

GUARDIÁN	Padre, ¿qué es lo que ha acaecido?	
FRAILE	Padre portero, ¿qué ha habido?	
PORTERO	Padres, un grande milagro. Aquestos dos pobres, padre, a la portería vinieron,	2545

y limosna me pidieron
para hijo, padre y madre,
y faltome, de ventura,
la limosna que pedían.
Dijeron que ver querían 2550
al santo en su sepultura,
y hízose, y dijo este niño:
«Deme pan, padre fray Diego».
Y sacó esta rosca luego
que ven blanco cual armiño. 2555

Híncase de rodillas el padre GUARDIÁN

GUARDIÁN Bien aventurados vos,
padre, pues aun muerto estáis
y viva en vos conserváis
la caridad que os dio Dios.
Hoy goza el muerto león 2560
que en su boca hubo el enjambre
de miel que mató el hambre

de su matador Sansón.⁹⁰⁰
Dadme padre a mí esa rosca
que yo la sabré guardar. 2565

No se la da y huye la mano

No me la quiere a mí dar,
quizá porque me conozca.
Conózcome por indigno,
lleguen padres uno a uno,
quizá entre todos alguno 2570
de tomalla será digno.

Van probando uno a uno

COMPAÑERO No es para mí aquesta impresa.
SACRISTÁN Ni tampoco para mí.
PORTERO No hay que porfiar aquí,

⁹⁰⁰ *Sansón*. Uno de los Jueces del *Antiguo Testamento*, caracterizado por su extraordinaria fortaleza física. Entre las muchas hazañas que se le atribuyen, destaca el episodio en el que Sansón mata a un león con sus propias manos (*Libro de los Jueces*, 14: 5-9), suceso al que alude este pasaje. Alusión a la Eucaristía, puesto que el panal de miel es símbolo de este sacramento (Arellano *et alli*, 2007: 77).

	no, pues mi pretensión cesa.	2575
GUARDIÁN	Ahora bien, padre fray Diego, mando a vuestra reverencia, so pena de inobediencia, me suelte la rosca luego.	
	<i>Suelta la rosca</i>	
	Soltola, ejemplo evidente de la humildad que ha tenido, pues aun muerto ha querido no mostrarse inobediente.	2580
HIDALGO	Désemi la rosca a mí padres, pues por mí se ha dado.	2585
GUARDIÁN	Deo gracias, hidalgo honrado, la rosca no ha de ir de aquí. Bien es que se reconozca que sois vos el instrumento, porque fue el Señor contento que el santo diese esta rosca;	2590
	pero ella ha de quedar por reliquia aquí guardada y una ración situada para vos en su lugar.	2595
	Acudí a la portería ya de hoy más que este convento os dará de sustento cuatro panes cada día.	
HIDALGO	Digo, padres, que sea así.	2600
MUJER	Entrambos de ello gustamos.	
GUARDIÁN	Padres míos, ¿qué aguardamos? Vámonos luego de aquí, y guárdese esta en memoria y gloria de aqueste santo, por quien hace el Señor tanto y hace fin nuestra historia.	2605

FINIS

AUTO DE LA CENA A LO DIVINO

FIGURAS SIGUIENTES

UN HIJO DEL HUÉSPED	SAN FELIPE
UN HUÉSPED	SAN MATEO
UNA HUÉSPEDA	SANTO MATÍAS
CRISTO	SAN BERNABÉ
SAN JUAN	SAN PABLO
SAN PEDRO	SANTO TOMÁS
SANTIAGO	JUDAS
SAN ANDRÉS	DOS ÁNGELES
SAN BARTOLOMÉ	

Sale el HUÉSPED y su mujer

HUÉSPED	Casa mía, yo os agravio si nombre de casa os doy, pues templo habéis de ser hoy, y más rico que el del sabio.	1
	Vosotros, probes umbrales, tales pies los pisarán que, en pisándolos, serán umbrales de puertas reales.	5
	Hoy ha de hospedarse en vos aquel profeta sagrado a quien Juan ha publicado ser hijo del mismo Dios.	10
	El mundo dichosa os llama porque, cuando Dios no sea, basta que en vos se vea quién tiene de Dios la fama.	15
MUJER	Dichosa puede ser ella y vos con nombre de sobra: a ella por lo que cobra y a vos porque estáis en ella.	20
	Yo quiero entrarme de aquí y ver lo que dentro pasa, que los cuidados de casa todos cargan sobre mí.	

	perdiera viéndome suelto lo que gané entrando en ella! ⁹⁰³	60
CRISTO	Cada cual halló ocasión suficiente para entrar, porque mi amor fue su mar, mi red su pedricación.	
	¿También nuestro Diego ha sido testigo de aquel suceso?	65
DIEGO	Si yo no quedara preso, quedara libre y perdido.	
CRISTO	Esta es la casa y morada donde la fiesta pascual del cordero material tiene de ser celebrada, para lo cual determino, en el convite postrero, dar un divino cordero guisado en mo[do] divino.	70 75
	Pedro y Juan, llegad los dos. Daldes migas en llegando.	
SAN PEDRO	Ya lo están, señor, gozando que cerca os tienen a vos.	80

Llegan SAN PEDRO y SAN JUAN y llaman a la puerta del HUÉSPED

SAN PEDRO	¡Ah de casa, paz tengáis!	
HUÉSPED	Esa misma con vos venga.	
MUJER	No hay aquí quien no la tenga porque con todos estáis.	
CRISTO	En vos es bien empleado cualquier regalo y favor.	85

Allega el hijo del HUÉSPED y échase a los pies de CRISTO

HIJO	Pedro amigo, Juan señor, profeta santo sagrado, dadme a besar vuestros pies que, aunque es indina mi boca,	90
------	---	----

⁹⁰³En la Parábola de la red, Cristo asemeja el Reino de los Cielos a una red que se echa al mar y recoge peces de todas clases; así, al final de los días, «saldrán los ángeles, separarán a los malos de entre los justos y los echarán en el horno de fuego» (*Mateo*, 13: 44-50).

	si una vez en ellos toca, quedará dina después.	
CRISTO	Levanta, amigo, levanta. Dete el padre inmenso el cielo.	
HUÉSPED	Dejad que bese en el suelo a do toca vuestra planta. ¡Oh, felicísimo día!	95
MUJER	¡Oh, sumo profeta santo!	
CRISTO	Págueos mi padre amor tanto. Toma la bendición mía, quiero poneros los brazos en señal de amor al cuello.	100
SAN JUAN	Pedro, bien pueden tenello por regalados abrazos.	
HUÉSPED	Entrad en mi albergue pobre, descansaréis del camino.	105
MUJER	Haciéndole de vos dino no habrá bien que no le sobre.	
SAN JUAN	¡Entrad y descansaréis!	
CRISTO	Pues sea amigos, entremos y reposo tomaremos. ¡Vamos porque descanséis!	110
<i>Vase CRISTO y los apóstoles, y sale SAN PEDRO y SAN JUAN</i>		
SAN JUAN	¡Pedro, amigo!	
SAN PEDRO	¡Juan, amado! ¿Qué sentís?	
SAN JUAN	Mucho mal siento.	
SAN PEDRO	¿No hay alivio?	
SAN JUAN	¡Ah, mi tormento!	115
SAN PEDRO	Buscarle será excusado. Yo os prometo, Juan, amigo, que el mío al mayor excede.	
SAN JUAN	¡Ay, Pedro, ninguno puede ser en igual con el mío!	120
SAN PEDRO	Ya os acordaréis, Juan, bien de aquella jornada varia cuando entramos por Samaria, ⁹⁰⁴ viniendo a Jerusalén	

⁹⁰⁴Capital del reino de Israel, situada al norte de Judea, fundada por el rey Omrí hacia el año 800 a. C. En tiempos de Jesús, nombre del distrito administrativo romano homónimo de la capital (Bellinger, 1996: 562-63).

	que dijo: «Aquí me tenéis, entre vosotros estoy, mas luego no me veréis porque al sumo padre voy».	125
	Y cuando multiplicó el pan para tanta gente en un milagro al presente las palabras que habló.	130
	Dijo: «Amigos, días tendréis en los cuales os asombre y al mismo hijo del hombre querréis velle y no podréis».	135
SAN JUAN	¡Ay, Pedro, que bien me acuerdo!, no soy de memoria falto, y aún de otro sobresalto que de él un punto no pierdo:	140
	viniendo a Jerusalén nos descubrió su Pasión, y de su Resurrección nos dijo entonces también.	
SAN PEDRO	¡Pedro, lastimado estoy! Yo, Juan, voy como vos vais, que con la pasión que estáis con esa misma yo voy.	145
	<i>Vanse, y sale el HUÉSPED y la MUJER y ponen la mesa</i>	
MUJER	¡Ay, señor!, no sé qué tienes, que en mi alma tanto labra tu soberana palabra que parece que en mí vienes.	150
	<i>Sale CRISTO y los doce Apóstoles</i>	
CRISTO	¡Oh, amigo, en paz estéis!	
HUÉSPED	Con vos viene, señor, esa. Ya quiero poner la mesa para que luego os sentéis.	155
	Id por el cordero ya y procurá no tardaros. Bien podéis sentaros que todo ya a punto está.	160
	Escuchad, traed primero	

las servilletas y el pan.
 ¿Hay cuchillos?
 MUJER⁹⁰⁵ Aquí están.
 HUÉSPED No saquis más de un salero.⁹⁰⁶

Pone la mesa el HUÉSPED y ayuda SAN FELIPE y SAN ANDRÉS y SANTIAGO y SAN JUAN

HUÉSPED Felipe, Andrés, Diego y Juan, 165
 ¡no hagáis tal cosa, por Dios!
 FELIPE ¿Qué hace al caso, qué os va a vos?
 HUÉSPED ¿Que todos me ayudarán?
 No habéis de ayudarme, hermanos,
 que nosotros lo pondremos. 170
 DIEGO También nosotros tenemos
 para ayudaros las manos.
 HUÉSPED Haced vos que allá se estén.
 ¿Para qué tantos acuden?
 CRISTO Bien es que todos ayuden, 175
 y yo ayudaré también.

Ase CRISTO de los manteles y siéntanse todos

CRISTO Amigos, decid ¿qué habéis?
 ¿De qué suspensos estáis?
 No estáis buenos, ¿qué tenéis?
 Parece que suspiráis. 180
 Yo seré el trinchante vuestro,
 si os ha de cansar partillo.
 SAN PEDRO ¡Oh, señor, deja el cuchillo
 que ese oficio lo es nuestro!
 CRISTO A mí como amigo toca 185
 servir de repartidor.
 SAN JUAN A mí me toca, señor,
 no apartarme de esa boca.
 CRISTO Yo seré vuestro copero.
 ¡Toma, mi Juan, bebe aquí! 190
 SAN JUAN Pues ¿por qué primero a mí?

⁹⁰⁵ En el manuscrito esta intervención aparece atribuida al Ángel. Enmendamos.

⁹⁰⁶ La sal, tradicionalmente se ha considerado un símbolo de fuerza y la superioridad y, por extensión, de la hospitalidad y la sabiduría. Cristo, en el *Sermón de la montaña* –pasaje que el auto reproduce en buena medida– llama metafóricamente a sus discípulos «la sal de la vida» (Pérez-Rioja, 1997: 378). No obstante, en estos versos se mezclan los objetos cargados simbólicamente de sentido como el cordero, el pan y el cuchillo (instrumento este último con el que se va a cortar el cordero que, metafóricamente, representa a Cristo dispuesto al sacrificio) con objetos cotidianos como las servilletas o los manteles.

CRISTO	Porque en mí sois el primero. ⁹⁰⁷	
SAN JUAN	Pues bebe primero vos.	
CRISTO	¡Toma, mi Juan, bebe aquí!, que de esto que es para mí bien habrá para los dos.	195
	Esta es, mi Juan, vuestra parte.	
SAN JUAN	Vuestra a lo menos.	
CRISTO	Sea mía que de algo mío algún día os pienso hacer más que parte.	200
FELIPE	¡Mostrad ese vaso, hermano!	
SAN JUAN	Felipe amado, tené.	
CRISTO	¿No queréis que yo le dé de mi mano a vuestra mano?	
FELIPE	Por ser tan grande el sabor como indino le rehúso.	205
CRISTO	Hasta en ese amor os puso singular muestra de amor.	
FELIPE	Dádiva y regalo tal, bien tan grande y soberano, bien parece de esa mano poderosa y liberal.	210
SAN JUAN	Señor, mirad que se enfría todo lo que habéis partido.	
CRISTO	Yo me doy, Juan, por rendido.	215
SAN JUAN	Mas yo rindo el alma mía.	
CRISTO	Judas, empezá a comer, alargad el brazo, hermano, y cuando alarguéis la mano recibiré yo placer. ⁹⁰⁸	220

Alarga JUDAS la mano y métela en el plato

CRISTO Amigos, dejá la mesa,
quiero el vestido quitarme,
más por lo que ha de importarme
que no por lo que me pesa.⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ San Juan es identificado como el apóstol y discípulo predilecto de Jesús (Bellinger, 1996: 356).

⁹⁰⁸ El gesto de mojar en el plato con Jesús es el que apunta a Judas como traidor de Cristo. En la Última Cena, Jesús se refiere a Judas como traidor tras la pregunta de los apóstoles: «El que ha mojado conmigo la mano en el plato. Ese me entregará» (*Mateo*, 26: 23-24).

⁹⁰⁹ *pesa*. En el manuscrito *peza*. Enmendamos por encontrarse en posición de rima. Es posible que el autor o el copista cecearan, pues no es el único caso que hemos encontrado, como hemos indicado en los criterios de edición.

SAN PEDRO Señor, ¿qué queréis hacer 225
que el hábito habéis quitado?
CRISTO Lo que he de hacer, Pedro amado,
presto lo podréis saber.

*Aquí da CRISTO al HIJO del huésped la tunicela⁹¹⁰ morada y quédase en una blanca, y
cíñese una toalla*

CRISTO Dame esa toalla, amigo,
para ceñirme con ella. 230
¡Oh, qué bien me hallo con ella!
Para lo que yo consigo
bien alcanza a dar la vuelta.
Lo que sobra es menester
que en esto doy a entender 235
que es mala la vida suelta.
SAN PEDRO ¡Soltadme esta duda mía,
divino maestro amado!
CRISTO Ya la duda se ha acabado,
si no empiece la porfía. 240

*Aquí salen dos ÁNGELES con una bacía⁹¹¹ de agua con que lava los pies a los
apóstoles⁹¹²*

CRISTO Allégame entre los dos
el agua y bacía aquí.
¡Dadme los pies!
SAN PEDRO ¿Qué? ¿A mí?
CRISTO A vos digo, Pedro, a vos.
SAN PEDRO ¡Oh, señor!, ¿en qué ley cabe 245
que al que por Dios confesé
mis lodosos pies le dé
para que los limpie y lave?
CRISTO Pues no tengáis por injusta,
Pedro, la ley en que cupo 250
él mismo, que Dios supo
que era buena, santa y justa.

⁹¹⁰ *tunicela*. Túnica (*Aut*).

⁹¹¹ *bacía*. Vaso grande de metal hondo y redondo, que sirve para echar cosas líquidas o condensadas, y para otros usos (*Aut*).

⁹¹² El lavatorio de pies (*San Juan*, 13:1-20) y ha de ser entendido como una expresión de la caridad y del humilde y desprendido servicio de Jesús para con los demás (Bellinger, 1996: 373), además de constituir un ejemplo como se explicita en el auto.

SAN PEDRO Con todo...

CRISTO ¡Volvé a sentaros,
Pedro, que esto es lo mejor!

SAN PEDRO Si me he de asentar, señor, 255
¿habéis vos de levantaros?

CRISTO Conviene que estéis así,
y que vos sentado estéis.

SAN PEDRO Y conviene pues lo hacéis,
mas estame mal a mí. 260

SAN JUAN ¡Oh, casa donde me encierra
de Cristo el divino celo!

SAN PEDRO ¡Yo sentado junto al cielo,
y el cielo puesto en la tierra!
No lo sufriré jamás 265
ni el cielo tal consienta.

CRISTO Como no dais en la cuenta,
vais desesperando más,
que por libraros de guerra
a los que estáis en el suelo, 270
vine hacer la tierra cielo,
volviendo el cielo en la tierra.

SAN PEDRO Con todo es grande extrañeza,
y cosa que a mí me espanta,
mirar con humildad tanta 275
junto a mis pies tu cabeza.

CRISTO Pedro, amigo, razón es
dar fin a tanta porfía,
si esta cabeza que es mía
quiere andar entre esos pies. 280

SAN PEDRO No se verá entre los míos,
entre los vuestros y así.

*Agora SAN PEDRO ha [de] meterse entre los pies de CRISTO y CRISTO se los tiene con las
manos*

CRISTO ¡No pasen, Pedro, de ahí
tan mal ordenados bríos!
Sentaos que quiero lavaros, 285
y luego echaréis de ver
el mal que os pudiera hacer
la fuerza del excusaros.

SAN PEDRO No queda daño ni mal
pena, rabia, descontento, 290

	que me falte a dar tormento si jamás hiciere tal.	
CRISTO	Esto ha de ser, Pedro amigo.	
SAN PEDRO	Señor, excusado es.	
CRISTO	¡Pues si no os lavo los pies, no tendréis parte conmigo!	295
SAN PEDRO	¡Oh, grave amenaza y fuerte para mí de tanta fuerza que hace mi intento tuerza lo que no hiciera la muerte.	300
	¡Dulce señor, dulce bien!, haz lo que ordenas y quies, lávame manos y pies y la cabeza también.	
	En tanto estimo el gozarte y en tanto tengo el perderte, que cuando dejo de verte pienso que dejo de amarte.	305
	¡Oh, manos, que el cielo hicistes! ¡Deteneos! ¿Adónde vais? ¿No veis los pies que laváis tan asquerosos y tristes?	310
CRISTO	Yo os los dejaré de suerte que sirvan para mi intento de finísimo cimiento a un rico edificio y fuerte. ⁹¹³	315

Besa CRISTO los pies de SAN PEDRO

SAN PEDRO	Besad, haced vuestro gusto, que ya pienso obedeceros por no venir a teneros siguiendo insufrible susto.	320
CRISTO	Bien podéis, Pedro, quitállos que aquí no hay más que hacer.	
SAN PEDRO	Pues, señor, quiero saber dónde tengo de asentallos, que no será bien tenellos en vecindad de la tierra, porque no los mueva a guerra	325

⁹¹³ *rico edificio y fuerte*. Palabras que aluden a las palabras de Jesús cuando le anuncia a Pedro que sobre él edificará la Iglesia cristiana (*Mateo*, 16: 18).

FELIPE	¡Por fuerza habré de pasar por ley tan áspera y fuerte!	
CRISTO	¡Oh, Judas, Judas, hermano, ya os llega la tanda a vos! (Acá entre solos los dos nos habremos mano a mano. Estos pies tan buenos son que me huelgo yo de vellos, porque Dios habrá por ellos la general redención.)	365
		<i>[Aparte]</i>
JUDAS	Judas, ¿no somos amigos? Sí señor, pues... ¿no lo veis?	
CRISTO	¡Huí, que en mis manos tenéis dos bien contrarios testigos! ¡Paso! ¡Tené! No echéis agua, aguardad, esperá un poco, que aunque en el carbón yo toco estase muerta la fragua.	375
	Pies, sosegaos, no tembléis, que el que os mueve no es traidor para que con tal temblor entre mis manos estéis; y aunque contra mí lo fuera, pues que con su bien le ruego, perdonáraselo luego como el perdón me pidiera.	380
		385
	<i>Aquí llega CRISTO [a] los pies de JUDAS mucho</i>	
	Pies, muy helados estáis, mas si en algo os aprovecho, haré brasero mi pecho, si en ser de nieve no dais.	390
	¡Echad agua, amigo mío! que no aprovecha mi fuego, pues que no caliente luego lo que se queda más frío.	395
	Pies, ¿cómo podré mudaros?, ¿cómo podré enterneceros? Quiero probar a moveros humillándome a besaros.	400
SAN JUAN	¿Humildad? ¿Adónde vas, dulce maestro y bien mío?	

	tan buen auto ⁹¹⁵ en tan buen cabo.	440
	Ya, Bartolomé, habéis visto lo que los demás han hecho.	
BARTOLOMÉ	De verlo quedo deshecho en vuestro amor, dulce Cristo.	
	Los pies para daros tomo, y no los puedo mudar; tienen razón para estar pesados más que de plomo.	445
CRISTO	La voluntad es quien pesa que los pies ligeros son.	450
BARTOLOMÉ	Si ello pesa con razón de que pesen no me pesa, y por veros como estáis abreviaré mi querella.	
CRISTO	Bien haréis, que en toda ella con razón quejándoos vais.	455
	Ya no hay más que hacer que eso, no queda más a quien lave, que harto gusto que se acabe hazaña de tanto peso.	460
	¡Amigo, dadme el vestido!	
HUÉSPED	Tomad, señor, veislo aquí.	
CRISTO	Presto estará sobre mí deshecho, roto, escupido.	

Ahora se tornan a sentar todos a la mesa

CRISTO	¿Sabéis lo que agora he hecho? ¿Considerasteis acaso que este humildísimo paso fue para vuestro provecho?	465
	Todo fue para enseñaros del mundo qué habéis de amar y cómo tenéis de andar y unos a otros amaros.	470
	No es más que el amo el criado, ni vosotros más que yo, ni es más que aquel que enseñó el discípulo enseñado.	475

⁹¹⁵ *auto*. Palabra con una doble acepción, por un lado se refiere a un hecho, por otro, a una pieza religiosa breve. En este verso parece jugarse con lo que entrañaría una interesante alusión metateatral.

Y que siendo el mayor yo
me sujetase a lavaros
[...]
[...]. 480

Es porque ejercitéis,
amigos, amor mostrando,
lavándoos de en cuando en cuando
unos a otros los pies.

Sabed que mi padre ordena 485
que afrentosa muerte muera
como si causado hubiera
culpa dina de tal pena.

Y es, amigos, de esta suerte 490
que mi padre se contenta
con mi cruz y con mi afrenta
con mis azotes y muerte.

Sacan los Apóstoles unos pañizuelos y límpianse

Pues yo dejaré un licor,
amigos, para que baste,
para que os enjague y gaste 495
de los ojos el humor.

La fuerza con que sé armaros
hace que huiga de afligiros.
Partireme a recebiros
y quedareme a salvaros. 500

En forma sacramental
es do tengo de encerrarme
para estando allá quedarme
con orden divino igual.

Aquí estituye CRISTO el santo sacramento

Amigos, esto no es pan, 505
aunque en tal forma se ve;
en ello solo hallarán
especie de lo que fue.

El pan perdió su sustancia
porque tanto puede y labra 510
mi soberana palabra
que el pan en mí transustancia.

Lo mismo en el vino he hecho,

que se perdió el ser de vino,
y quedó el licor divino 515
como saldrá de mi pecho.

Y al son del último acento
que las palabras encierra,
vendré del cielo a la tierra
a hacer del pan sacramento. 520

Y esto, amigos, no será
sola una vez, pero tantas
cuanto las palabras santas
repitiéredes acá.

Servirá este sacramento 525
de consuelo al afligido,
y al que viviere perdido
le servirá de contento.

Mas tiénese de entender 530
que el que su mal confesó
y de hacer mal le pesó
podrá llegar a comer;

mas el maldito ostinado
que viniere de otra suerte,
comerá su propia muerte 535
envuelta en ese bocado.

Será para el caminante
manjar de tanta eficacia
que le dará vida y gracia
para pasar adelante. 540

Ya que enseñados quedáis
en lo que habéis de advertir,
quiero, amigos, repartir
lo que comer deseáis.

*Toma CRISTO un panecito y hácele doce partes y le va dando a los apóstoles, y luego de
beber con un calizo vaso*

SAN PEDRO ¡Este sabroso manjar 545
sabe a Dios, que es buen saber!

SAN JUAN Pedro, no hay más que querer
ni habrá más que desear;
pero la memoria amarga
de la muerte que se acerca 550
al alma de abrojos cerca
y la boca el gusto amarga.

	No porque esta comida al gusto y la mano gusta, sino porque no sea justa la muerte y tal despedida.	555
CRISTO	Pues no os aflija el dolor de verme ir a morir, que harto bien puedo decir que otro me la da mayor, como que se muestre ingrato el que regalo y contento, y libremente consiento meter su mano en mi plato; que este ordene de venderme, que estando en lugar de amigo haga oficio de enemigo por el gusto de ofenderme. Entre vosotros está y uno de vosotros es, aligere bien los pies si en ellos tanto le va.	560 565 570
SAN PEDRO	¿Soy yo por dicha señor?	
SAN JUAN	¿Yo a lo menos no seré?	
SAN FELIPE	Diego, ¿acaso en mí se ve tener talle de traidor?	575
DIEGO	No por cierto, ni yo puedo imaginar quién será que entre nosotros está tan sosegado y sin miedo.	580
MATEO	Si ha perdido la obediencia y negado ya el temor de vender a su señor, tendrá mil veces paciencia para hacello [él] ⁹¹⁶ mejor.	585
SAN JUAN	¿Soy yo, por dicha, el culpado?	
SAN PEDRO	¿Pregunta quién es mi Juan?	
<i>Aquí se recuesta SAN JUAN al lado de CRISTO, y dice CRISTO</i>		
CRISTO	De los que a la mesa están a quien diere yo un bocado.	
SAN JUAN	Pedro, presto se sabrá	590

⁹¹⁶ Enmienda necesaria para seguir el esquema silábico.

	que en vivo fuego me abraso y de coraje reviento.	
	Veo los pueblos perdidos por seguir a un novelero que se lleva un mundo entero con dos milagros fingidos; que la autoridad nos quita y nos deshonra e infama, y a truco de nuestra fama con el pueblo se acredita, que cuando el pueblo le cerca, fingiendo divino celo, dice que se allega el cielo y el reino de Dios se acerca.	5 10 15
	Con estas novelerías tanto ha extendido su fama que el pueblo a voces le llama el esperado Mesías.	20
	Y lo que más me persigue y me consume y deshace, es el aplauso que hace esta gente que le sigue, y que si más se consiente, es fuego que abrasará, peste que inficionará lo que queda de la gente.	25
	Antes que aumente y crezca, conviene que le atajemos porque con el mal que vemos nuestra gente no perezca.	30
RABINO 2º	Si sola aquesta razón, Rabino, acaso dijeras, con las otras no perdieras tu crédito y opinión, porque en ellas has mostrado solo tu propio interés, siendo tu oficio cual es al bien público obligado.	35 40
	De tu mucha invidia nace que Cristo mal te parezca, y es bien que el crédito crezca del que en el pueblo bien hace.	
	Es hombre de gran virtud,	45

	de gran ejemplo y doctina, su palabra es medicina con que a todos da salud; y su gusto y santo celo me tiene tan satisfecho	50
RABINO 1º	que muchas veces sospecho que es del cielo y no del suelo. ¡Sin duda alguna estás loco! ¡Como te escucho me espanto, viendo que tienes en tanto a quien te tiene en tan poco!	55
	Esos enfermos que cura y aquese celo fingido tras el veneno escondido con que asolarnos procura...	60
RABINO 2º	Y aún tu santidad me espanta de que no se escandalice de quien nueva ley nos dice y nuestra antigua quebranta. Según nuestra dada ley y las santas profecías, esperamos un Mesías que hemos de tener por rey.	65
	Y si es este que tenemos el nuevo rey que esperamos, contra razón le obligamos a la ley que obedecemos.	70
	No me puedo persuadir sino que este que ha venido es el que está prometido que nos ha de redimir, porque el tiempo señalado se ve que cumplido está, y que cumpliendo se va todo lo profetizado.	75
RABINO 1º	Contigo no disputara como con la indota gente, si clara y patentemente convencerte no pensara;	80
	mas si de lo que has leído tan mala opinión defiendes, verás que la ley entiendes en su liberal sentido.	85

	<p> Cuando el profeta Esaías⁹¹⁹ de esta venida habló, 90 bien sabes que la libró para los últimos días; y la casa de Dios alta ha de estar sobre la cumbre, donde el sol su clara lumbre 95 mas presto en la tierra esmalta.</p>
	<p> Aquese rey sin segundo que a su pueblo ha de venir, vemos que le han de seguir todas las gentes del mundo; 100 entonces no ha de haber guerra, antes las lanzas y espadas hemos de ver empleadas en el centro de la tierra.</p>
	<p> La ovej[a] con el león 105 y el lobo con el cordero vivirán en un apero⁹²⁰ sin ninguna disención.</p>
	<p> Y si ha de haber precedido señales de su venida, 110 mientras⁹²¹ ninguna es cumplida claro está que no ha venido, porque el mundo no se acaba y el templo no está ensalzado, las guerras aún no han cesado, 115 todo está como se estaba.</p>
	<p> Y en el pueblo no hay memoria de esta venida que hablamos, porque todos la esperamos con mayor aplauso y gloria. 120</p>
RABINO 2º	<p> Escúchame un poco atento y verás que las razones que con tanta fuerza pones no aprueban nada tu intento.</p>
	<p> Hablan diferentemente 125 las divinas profecías,</p>

⁹¹⁹ *Esaías*. Isaías es uno de los profetas menores que recuerdan las órdenes de Dios, anuncian las desgracias que van a recaer sobre el pueblo que se desvía de Dios y anuncian también una promesa de restauración. (Delumeau, 1995: 59).

⁹²⁰ *La ovej[a]... cordero*. Estos versos aluden a un pasaje del *Libro de Isaías* (65: 25).

⁹²¹ *mientras*. Mientras (*Aut*).

	<p>agora en alegorías, agora literalmente, cuando dicen que estarán junto a la oveja el león, hombres de esta condición dicen que se hermanarán; decirnos que no ha de haber en viniendo armadas haces es mostrarnos que las paces de tierra y cielo ha de hacer.</p>	130
	<p>Cuando en los últimos días nos señalan que verná es decirnos que porná fin a la ley el Mesías; y ansí la gente extranjera sigue a aqueste que pedrica y con sus hechos publica que [es] a quien el mundo espera.</p>	140
	<p>Todos los enfermos sana, los afligidos consuela; nuevos misterios revela su dotrina soberana.</p>	145
	<p>Vemos que ha de venir, según nuestra dada ley, cuando falta nuevo rey al pueblo santo escogido.</p>	150
	<p>Si la casa de Dios alta gobierna rey extranjero, ya es venido el verdadero o la sagrada ley falta; y las semanas contadas tienen limitada cuenta, después que todas setenta sabemos que son pasadas.⁹²²</p>	160
RABINO 1º	<p>No es esa cuenta tan llana que se puede hablar al cierto, pues sabes que es encubierta el tiempo de una semana;⁹²³ ni prueba bastantemente</p>	165

⁹²² Se refiere a la profecía de Daniel quien vaticinó este plazo para la reconstrucción de Jerusalén, la muerte del Mesías y el cumplimiento de todas las profecías (*Daniel*, 9: 24-27).

⁹²³ *una semana*. 'Semana de años' es la denominación para designar el periodo de siete años que determina la celebración de un año sabático (Bellinger, 1996: 573).

	esta venida tan alta	
	ver que propio rey nos falta	
	que gobierne nuestra gente,	
	pues sabemos que otras veces	
	propio rey nos ha faltado	170
	y Cristo nunca ha bajado,	
	que si falta rey, hay jueces.	
	¡Si ha de preceder Elías	
	antes que tanto bien venga ⁹²⁴	
	porque publicado tenga	175
	la venida del Mesías...!	
	Y ha de alcanzar vitoria	
	este rey de todo el mundo,	
	y no ha de tener segundo	
	en la majestad y gloria...	180
	Este vive probemente,	
	sin real pompa y aparato,	
	su conversación y trato	
	es todo con baja gente.	
	No ha de poner nuevas leyes,	185
	sino en la nuestra hacer guerra,	
	y ser señor de la tierra	
	venciendo todos sus reyes.	
	Estas cosas no hemos visto,	
	que por fuerza hemos de ver,	190
	y ansí no puedo creer	
	que este que ha venido es Cristo.	
RABINO 2º	Si atentamente miramos	
	los profetas que leemos,	
	dos venidas hallaremos	195
	y ambas a dos esperamos:	
	una con gran majestad,	
	otra con suma probeza,	
	enseña[n]do en la bajeza	
	profundísima humildad.	200
	Y si agora bajó al suelo	
	no viene para hacer guerra,	
	sino a remediar la tierra	
	y abrir las puertas del cielo.	
	Sabemos que fue Belén	205

⁹²⁴ *Elías...venga*. Los profetas creían que Elías regresaría antes de la segunda venida de Cristo. Tanto en el *Antiguo Testamento* como en el *Nuevo Testamento* encontramos alusiones al regreso de Elías. Véanse, por ejemplo (*Malaquías*, 3: 23-24), (*Eclesiastés*, 48: 1-9), (*Mateo*, 16: 14), (*Lucas*, 9: 8) (Bellinger, 1996: 191).

	el lugar donde nació, donde nos profetizó Miqueas ⁹²⁵ el su bien.	
	Él mando, la fuerza y ser con que en el pueblo se muestra con bastantísima muestra de su infinito poder.	210
	Todo cuanto hay le obedece, nuestras dudas satisface, todo cuanto dice y hace más que humano nos parece.	215
	Y de mí te certifico que, en viéndole que le veo, hallo mi humilde deseo de cuanto apetece rico.	220
RABINO 1º	Ese es afecto piadoso en pocas letras fundado.	
RABINO 2º	El tuyo es de apasionado, de envidioso y ambicioso.	
RABINO 1º	En mi crédito confío, que el pueblo está bien seguro, que el bien de todos procuro sin acordarme del mío.	225
RABINO 2º	Nunca me contradijeras si ese bien solo miraras.	230
RABINO 1º	Ni ante mis razones claras, si bien la ley entendieras.	
<i>Entra el CIEGO y dice</i>		
CIEGO	¡Dichoso yo si acertase a ponerme en el camino donde el maestro divino me viese y me remediase!	235
	A cuantos enfermos topa cura su divina mano, y entiendo que estaría sano si le allegase a la ropa, que en quien está conocida tan soberana virtud	240

⁹²⁵ *Miqueas*. En el manuscrito Niqueas. Se refiere a Miqueas, profeta que predijo el nacimiento del Salvador (*Miqueas*, 5: 2).

no es mucho que dé salud
la ropa que trae vestida.
¡Oh, quien tan dichoso fuese
que estuviese cerca de él!

Entra un SORDO y dice

SORDO ¡Oh, profeta de Israel,
 quién lo que dices oyese!

CIEGO Este quizá me dirá
 dónde me remediare.
 Señor, señor, dígame,
 ¿el profeta dónde está?

SORDO Dice que está aquí primero,
 pues yo le aguardo también,
 a todos puede hacer bien
 al que por mi bien espero.
 No siento tanto mi falta
 por no oír cómo no oírle.

Entra un MUDO haciendo señas

CIEGO Aqueste viene a pedille
 otra cosa que le falta.
 Pues tanta esperanza tiene
 el sordo y espera aquí...
 Un mudo se siente allí,
 sin duda por aquí viene.

RABINO 2º Bien siente esta gente pobre
 de quién estamos hablando,
 pues ves que están aguardando
 que milagro en ellos obre.

RABINO 1º De aqueso que el vulgo hace
 no habéis de hacer tanta cuenta,
 aunque el alma me atormenta
 el principio de do nace.

Dice un HOMBRE desde el vestuario

HOMBRE [1º] Pues llevamos al camino
 a este hombre endemoniado,
 tené todos gran cuidado

Sácanle asido al INDEMONIADO

	no haga algún desatino.	
ENDEMONIADO	Esa diligencia es vana. ¡Dejame, gente enemiga, si no queréis que persiga a todos mi furia insana!	280
	Sabed que puedo yo solo asolar a todo el mundo porque no tengo segundo desde el uno al otro polo.	
	No me deis mayor tormento, ¡Soltame luego, inhumanos, que desharé entre mis manos al que estorbare mi intento!	285
HOMBRE 1º	Sosegad, hermano, un poco mientras Dios os da remedio.	290
RABINO 2º	¡Quitaos vosotros de en medio no os haga mal ese loco!	
ENDEMONIADO	Muy poco me conocéis que no estoy de juicio falto, que es por tenerle tan alto estoy del modo que veis.	295
	Mirad que me hacéis injuria. No me tengáis tanto asido, baste que estoy oprimido sin ejecutar mi furia,	300
	porque si la ejecutara, tanto destrozo hiciera que todo lo destruyera y hombre vivo no dejara;	
	asoláralo en un punto, como en otro me perdí, cuando en el cielo me vi hecho divino trasunto.	305
	¡Soltadme presto! ¡Acabemos, pues veis lo mucho que puedo!	310
HOMBRE 1º	¡Esté sosegado y quedo si no quiere que le atemos!	
ENDEMONIADO	¡Perros! ¿Atarme? ¡Eso no! ¡Aunque queráis, no podréis, porque todos conocéis que sois menores que yo!	315

HOMBRE 1º	¿Tenéis a mano un cordel?, que atado sosegará.	
HOMBRE 2º	Mi cinto aprovechará para atar las manos de él.	320
HOMBRE 2º	Tenelde de aqueste lado que no se os vaya aunque quiera, que atado de esta manera estará más sosegado.	
ENDEMONIADO	Aunque las manos me atáis, tan libre y tan suelto quedo, que en solo un momento puedo deshacer lo que intentáis, y aunque por vuestra bajeza este cuerpo atado quede,	325
	sabed que atar no se puede mi noble naturaleza.	330
	En aqueste istado bajo siempre me quedo quien soy; afligidísimo estoy de ver tan grande trabajo.	335
RABINO 1º	Será merecida pena por los pecados que ha hecho.	
ENDEMONIADO	De rabia se me hunde el pecho mirando a quien me condena.	340
RABINO 1º	¿No miras tu trato injusto, tu mala y falsa dotrina, tu torcer la ley divina solamente por tu gusto?	
	Estás de vicios tan lleno que tiene por culpa poca. ¡Tapalde a aquese la boca! ¡Llevalde a su casa luego!	345
	No recibáis por afrenta ese falso testimonio, pues habla siempre el demonio en el cuerpo que atormenta.	350
	Es un cuerpo de mentiras que nunca jamás habló.	
ENDEMONIADO	Pues hartas culpas sé yo que tienes tú que me miras.	355
RABINO 1º	¿Porque en público tenéis este que las falta dice? Mirad no se escandalice	

	el pueblo de lo que hacéis.	360
HOMBRE	Bien sabe el pueblo, señor, que es el demonio adversario que nos dirá lo contrario para engañarnos mejor.	
	Aquí puesto le tenemos do su remedio esperamos, y si hacer bien procuramos, ¿quién dirá que mal hacemos?	365
ENDEMONIADO	Mi daño tan grave fue que no puedo remediarme que es imposible apartarme de lo que una vez amé.	370
	Y esta desventura grave, que con razón me atormenta, tanto mi pena acrecienta que hace que nunca se acabe.	375
	No consintáis que más pene poniéndome en vana cura, pues veis que mi desventura remedio alguno no tiene.	380
	¡Dejadme, dejadme luego, que un hombre siento que viene que en mirar el ser que tiene me tiene confuso y ciego!	

*Entra CRISTO y SAN PEDRO y SAN JUAN y gente que le sigue para ver el milagro y
sermón que CRISTO hace*

CRISTO	Haced hombres penitencia, mirad que se allega el cielo, venid, recibid consuelo de la divina clemencia.	385
	Si queréis ser remediados solo a remediaros vengo, y poder divino tengo para perdonar pecados.	390
ENDEMONIADO	No puedo estar aquí un punto sin que del cielo blasfeme, que mi mucho poder teme este que viene aquí junto.	395
	¡No me tengáis aquí más! ¡Quitadme delante de él!	

El HOMBRE

HOMBRE Gran profeta de Israel,
no esté el demonio do estás. 400

Hace señales el MUDO

SORDO ¡Ángel de Dios escogido,
cumplidme aqueste deseo:
que os oiga yo pues que os veo
por bien de tantos venido!

CIEGO Poned esos ojos píos 405
en aquestos que no ven
para que mirando den
la salud falta a los míos.⁹²⁶

SAN PEDRO Haced, maestro sagrado,
lo que esta gente desea, 410
porque se conozca y vea
el poder divino vuestro.

CRISTO Para que sea testimonio
de lo que siempre me oiréis,
quiero hacer lo que queréis. 415
¡Sal de ese cuerpo, demonio!

 ¡Alabad de hoy más a Dios.
¡Mudo, que estáis empedido,
vuélvase a vos el oído!
¡Ved de aquí adelante vos! 420

Híncase el MUDO de rodillas

MUDO ¡Tengo por de Dios tu nombre,
tu poder y tu verdad!

Híncase de rodillas el ENDEMONIADO

ENDEMONIADO ¡Yo bendigo tu piedad,
que me ha dejado ser hombre!

Híncase de rodillas el SORDO

⁹²⁶ *la salud falta a los míos.* En el manuscrito *la salud que falta a los míos.* Enmendamos para corregir la hipermetría del verso.

SORDO ¡Alabo ese sacro pecho 425
donde tanta virtud hallo!

Híncase de rodillas el CIEGO

CIEGO ¡Por no quedar corto, callo
del gran bien que en mí se ha hecho

CRISTO Pues que curados estáis,
los que seguirme queréis, 430
venid conmigo y veréis
orden como bien viváis.

RABINO 2º ¿Hoy hay más que poder ver?
¡Sordos, oyen; ciegos, miran!

RABINO 1º Esas cosas no me admiran 435
que un mago las puede hacer.

*Aquí sube CRISTO al monte a predicar, y la gente se queda al pie del monte sentadas.
Han de subir con CRISTO, SAN PEDRO y SAN JUAN*

Sermón

La bendición de mi padre y mía sea siempre con vosotros. Amén.

CRISTO El que de las riquezas y tesoros
tuviere el corazón desarraigado,
será señor del soberano coro.

 El manso será bienaventurado
y el que estuviere en triste desconsuelo, 440
será del Padre eterno consolado;
 el que tuviere tan divino celo
que el sumo bien con hambre y sed buscare,
le premiará con él el alto cielo;
 quien de clemencia con el pobre usare 445
la alcanzará de la divina mano
cuando más el pecado le agravare;
 gozará de mi padre soberano
el que tan limpio el corazón tuviere
que más parecerá angélico que humano; 450
 hijo de Dios será el que en paz viviere,
y el que fuese del mundo perseguido,
alcanzará de Dios lo que quisiere;
 esté contento el triste y afligido,
pues tiene el Padre eterno por costumbre 455

dar mayor trabajo al más querido.

Mirad que soy del mundo clara lumbre,
sal que sala la tierra y la sazona,
ciudad edificada sobre cumbre.

Las obras engrandecen la persona, 460
haced como las vuestras tales sean
que alcancen premio y celestial corona,
de suerte que los hombres que las vean
a nuestro padre alaben justo y santo
y lo que pedricar desque os lo crean. 465

Y no penséis que yo la ley quebranto,
antes vengo a cumplir las profecías
que de mi vida y obra dicen tanto,
y si de aquesto, pueblo, te confías, 470
verás que faltarán el cielo y suelo
antes que falten las palabras mías.

Enseñad los misterios que revelo,
porque aquel que los guarda y los predica
le da doblado premio el justo cielo.

Sabéis que vuestra antigua ley publica 475
la pena: «a quien matare a su enemigo,
que le mate, pues mató, le aplica»;
añedid a aquesa ley lo que yo digo:
«que no solo si mata, mas si ofende,
se le dará esa pena, ese castigo». 480

También habréis antiguamente oído
que en vuestra ley el deshonesto trato
está por Dios vedado y prohibido,
porque todos tengáis mayor recato. 485
Sabed que aquel que la mujer desea
tiene al dador de aquesa ley ingrato;
haced de modo que mi padre vea
que vuestra vida a nadie escandaliza⁹²⁷
porque premiado vuestro celo sea.

Antes que vuelto en polvo y en ceniza 490
tengáis el cuerpo que se está abrasando,
cortad la mano que ese fuego atiza;
y sepa que el que en vano está jurando,
ora por el Criador o criatura,
que injuria el cielo que le está mirando. 495

Mal hace aquel que por la tierra jura,

⁹²⁷ *escandaliza*. En el manuscrito *escandalice*. Restituyo la rima.

pues vemos que en la tierra resplandece
un ser que a Dios le estampa y le figura.

Ya veis que escrito en vuestra ley parece
que amemos tiernamente a nuestro amigo, 500
que el odio y el rencor Dios le aborrece.

Muy más perfeto amor enseñó y digo:
«que bien queramos al que mal nos quiere,
venciendo con amor al enemigo».

Y aquel que tanta caridad tuviere, 505
dichoso será y bienaventurado,
amando más si más le aborreciere.

Tened todos tan perfecto estado,
imitad al que hace el Padre eterno,
pues a su semejanza os ha criado. 510

Haced todos que el justo cielo ordene
que vuestra vida tan perfeta sea
como al estado que tenéis conviene;
y de las buenas obras nadie crea
que las hicisteis por respeto humano 515
u⁹²⁸ porque [el] pueblo las conozca y vea.

Si da limosna la derecha mano,
no conozca la izquierda el bien que hace,
con que la acepte el cielo soberano;
aquel a quien humano aplauso hace 520
el premio que sus obras merecían
con esta vanagloria le deshace.

Dejad los hombres que en el pueblo fían,
pues todos conocemos claramente
cuán vanamente esperan y confían. 525

No atesora el tesoro sabiamente
el que le pone donde se enmohezca
u donde se le roben sutilmente,
si queréis que el tesoro vuestro crezca
haced al alto cielo tesorero, 530
porque lo que guardáis mejor parezca.

La buena vida al hombre le asegura
para alcanzar el deseado puerto
donde el contento eternamente dura.

Tened todos por claro, llano y cierto 535
que quien juzgare de la vida ajena
ha de ser su pecado descubierto,

⁹²⁸ u. Conjunción disyuntiva. Uso testimoniado en el CORDE.

	que el justo cielo con razón ordena que se note en el pueblo y que se diga la falta del que al próximo condena.	540
	Miren primero su pesada viga que la pequeña falta del contrario que tanto les ofende y les fatiga.	
	Sabed que es conviniente y necesario tener ardiendo en caridad el pecho; dejad el mundo que es mudable y vario, tenéis al padre eterno satisfecho, mirando vuestra vida justa y santa a quien se debe el cielo de derecho.	545
	Pero aquel que la ley de Dios quebranta ha de vivir en lloro y llanto eterno; es tanta pena que en pensarlo espanta, pues quien trueca por el cielo infierno, eterna muerte por eterna vida, perpetuo llanto en goce sempiterno.	550
	Mirad que Dios os llama y os convida a que salgáis al cabo con vitoria si se halla quien tan grande trunfo ⁹²⁹ pida donde se gozará la eterna gloria.	555
	<i>Amén.</i>	
SAN PEDRO	Muestra, profeta sagrado, esas divinas palabras que los corazones labras para más perfeto estado.	560
SORDO	He tenido tal consuelo, alto Señor, en oírte, que he propuesto de seguirte con casto y con santo celo.	565
CRISTO	Pues a la ciudad nos vamos donde a todos remediamos.	
SAN PEDRO	Lo que tú quieres queremos, y todos te acompañamos.	570
RABINO 2º	No te olvidaré jamás, quiero seguirte también.	
RABINO 1º	Yo ireme a Jerusalén, no pienso miralle más.	575

FINIS

⁹²⁹ *trunfo*. Uso testimoniado ampliamente en el CORDE, y bastante habitual en las obras del manuscrito.

COMEDIA DE LA VIDA Y MUERTE DE SAN AGUSTÍN

FIGURAS SIGUIENTES

SAN AMBROSIO	EL EMPERADOR TEODOSIO
CUATRO CRIADOS SUYOS	TEODATO, hijo de san Agustín
SAN AGUSTÍN	ISIDORO, embajador
ESTUDIANTE 1º DE SAN Agustín	UN MOZO DE MULAS
ESTUDIANTE 2º DE SAN Agustín	UN HUÉSPED
SANTA MÓNICA, madre de san Agustín	UNA HUÉSPEDA
NAVIGIO, estudiante	UN MÚSICO
FAUSTINO, estudiante	UN BAILADOR
SIMPLICIANO, ermitaño	UN CRIADO DE TEODOSIO
UN COMPAÑERO suyo	UN CIUDADANO
UN DONADO	UN CRIADO
DOS DAMAS	VALERIO, obispo
UN GALÁN MANIQUEO	INOCENCIO, gobernador
OTRO GALÁN CRISTIANO	LABRADOR 1º
LA HEREJÍA	LABRADOR 2º
LA VERDAD	UN NIÑO ESTUDIANTICO
UN ÁNGEL	UN NIÑO NAZARENO
UN CRISTO EN FORMA DE LA HUMILDAD	UN PAJE
FLORA, dama	UN LOCO ENAMORADO
UN CRIADO SUYO	SU PADRE DEL LOCO
UN MESONERO	UN PASTOR
UN COMPADRE	EL REY GRACERICO
DOS O TRES CRIADOS DEL REY	

PRIMERA JORNADA

Salen san AMBROSIO y cuatro criados

AMBROSIO	¿Quién fue a buscar [a] Agustino?	1
CRIADO 1º	Yo, señor, le fui a buscar, mas no le pude hallar.	
AMBROSIO	¡Que ha de perderse! Y máximo dame terrible pasión	5

	verle seguir la herejía, ⁹³⁰ que deseo cual la mía, amigo, su salvación.	
CRIADO 2º	Persuádele a que deje, en viéndole, aquesta seta.	10
AMBROSIO	Ya lo he hecho, y no hay quien meta por camino al bravo hereje.	
CRIADO 3º	La gota cava la piedra.	
AMBROSIO	Por eso he de porfiar y ver si puedo cortar de este olmo la mala yedra.	15
CRIADO 4º	Agustino viene ya.	

Entra AGUSTINO con cuatro ESTUDIANTES y el hábito de catedrático

AGUSTINO	¡Oh, Ambrosio!, dame esa mano, dámela.	
AMBROSIO	Porfías en vano, Agustino, bueno está; déjalo y vuelve a cubrirte.	20
AGUSTINO	Obedecerte es forzoso.	
AMBROSIO	Pues, Agustino famoso, ¿hay por acá en qué servirte?	
AGUSTINO	No es hablar de cumplimiento, Ambrosio, ni encarecerte, el decir que solo verte me es a mí sumo contento; y en esto no te engrandezco que tú solo me engrandesces, y así por lo que mereces como a Apolo ⁹³¹ te obedezco, y de ti tal nombre das que si lo merece el cielo, estando Ambrosio en el suelo no sé si mereces más.	25 30 35
	Doy igual honra a los dos en cuanto el ingenio puede, y si en algo a ti se excede	

⁹³⁰ En sus *Confesiones* Agustín relató los extravíos de su juventud disipada y su adhesión a la herejía de los maniqueos. De la primera cuestión no se hace eco esta comedia, pero sí de la conversión del santo de Hipona.

⁹³¹ *Apolo*. Dios del sol (Grimal) que sirve a Agustino para establecer una comparación encomiástica con Ambrosio.

	es solo el nombre de Dios.	40
	En lo demás claro entiendo que llega a más tu caudal, y en dártelo por igual no sé si acaso te ofendo.	
	No hallando a ti segundo en letras, valor y celo, doyle primero en el cielo y a ti primero en el mundo.	45
AMBROSIO	Agustino, mal entiendes lo que a mí puede agrandarme, y así, en cambio de loarme, estoy por decir me ofendes;	50
	solo de humilde me precio, mi blasón es la humildad, y la vana autoridad	55
	la piso y la menosprecio.	
	Y de aquesto no te espantes porque no puedo sufrillo ver que a un pobre gusanillo hasta el cielo le levantes;	60
	y si en algo muestras doy del bien que me hallo indino, en virtud del uno y trino he llegado a ser quien soy.	
AGUSTINO	En cierta forma me espantas, Ambrosio, y me maravillas, porque cuanto más te humillas más al cielo te levantas.	65
	Bien pagas mi buen deseo con esa respuesta alta.	70
	Solo una cosa te falta. ¿Cuál es?	
AMBROSIO		
AGUSTINO	El ser maniqueo.	
AMBROSIO	Agustino, ¿hablas de veras?	
AGUSTINO	De veras hablo.	
AMBROSIO	¿Hay error cual es este? Harto mejor fuera que tu no lo fueras.	75
	Y no me mandes que deje la ley divina que sigo, porque no serás mi amigo si pretendes verme hereje.	80

	Harto mejor y más sano fuera a tu alma, Agustino, dejar tu hereje camino y ser como yo cristiano.	
AGUSTINO	Ni Esaias ni Habacuc ⁹³² a serlo me convenciera, y si yo cristiano fuera lo fuera por serlo tú; y de aquestos dos extremos, aunque el ingenio abalanzo, de ninguna suerte alcanzo el cómo nos concertemos.	85 90
	Mas pues en ti prendas veo de ser tan buen cortesano, Ambrosio, sé tú cristiano que yo seré maniqueo.	95
	Y en aquesta ley que sigo como tú gustes y quieras entenderás cuán de veras te soy verdadero amigo.	100
AMBROSIO	¡Oh, Agustino!, siempre quieres dejarme en obligación. Tu trato y conversación nos muestra claro quién eres.	
	Por agora esto dejemos que será nunca acabar, y pues es tiempo y lugar alguna cuestión tratemos.	105
AGUSTINO	Aqueso, Ambrosio, es muy justo. En cosas que son tan justas basta ver que de ellas gustas para querellas mi gusto; que quien es tan buen teórico en lógica y matemática es bien que reduzca a plática sus letras con un retórico.	110 115
	Aunque tan grave razón, con erudición tan rara, fuera bien que se empleara con un divino Platón,	120

⁹³² Esaiás y Habacuc son figuras de relevancia en el *Antiguo Testamento*. El primero de ellos es el primero de los cuatro profetas mayores, y el segundo es el octavo de los profetas menores. Ambos son supuestos autores de libros de la *Biblia (Dicc. crist.)*.

	y no con quien trata solo con un Tulio y Quintiliano, sin dejarlo de la mano como si le hiciera Apolo.	
AMBROSIO	Propongamos argumento y tú, Agustino, lo empieza, do se vea el agudeza de tu claro entendimiento. ⁹³³	125
AGUSTINO	De tu saber me recelo, mas quieres que así sea, porque tu ingenio se vea sea de cosa del cielo.	130
	Y pues quieres que Agustino la quistión primera empiece a Trinidad se enderece, pues tratate de uno y trino.	135
	Retiraos allá vosotros, y aquí entre buenos amigos no hemos menester testigos, y sentémonos nosotros.	140

*Vanse los criados y los estudiantes y siéntanse AGUSTINO y AMBROSIO, y propone
AGUSTINO el argumento*

AGUSTINO	Parece que sea imposible que Dios, siendo uno en esencia, en persona, según ciencia, sea trino. <i>Ergo</i> .	
AMBROSIO	Que posible no parezca que sea Dios uno y trino juntamente. <i>Nego</i> aqueste accidente.	145
AGUSTINO	<i>Probo</i> . Y aguardemonos en la Trinidad. En tres personas hay tres supuestos, y realmente cualquier de estos distintos de esotros es.	150
	Mas, según la razón pinta, los supuestos para ser distintos han de tener	155

⁹³³ San Agustín estudió retórica en Cártago y Roma (Réau, 1997: 36), de ahí que el anónimo dramaturgo recurra a esta facultad del santo.

	naturaleza distinta, como se ve claramente en los hombres y en las plantas, que tantas cuantas son tantas se ven distintas realmente.	160
	Luego sin réplica alguna, sin diferentes supuestos, estos tres o no son estos la naturaleza una.	
	Ahora por ti se resuma y responda al argumento.	165
AMBROSIO	Soy, Agustino, contento. Digo al argumento en suma.	
	En la Trinidad en tres personas hay tres supuestos y realmente que cualquier de estos distinto de esotros es.	170
	Concedo aquesa mayor que como es llana verdad negar en la Trinidad tres personas sería error.	175
	Mas, según la razón pinta, los supuestos para ser distintos han de tener naturaleza distinta,	180
	como se ve llanamente en los hombres y en las plantas, que tantas cuantas son tantas se ven distintas realmente.	
	También la menos concedo, porque consta de <i>per se</i> , y con cuanto alcanzo y sé negar tu verdad no puedo.	185
	Luego sin réplica alguna, sin diferentes supuestos, estos tres o no es en estos la naturaleza una.	190
AGUSTINO	Distingo ese consecuente.	
	¿Qué distingo?	
AMBROSIO	Este se quedó.	
AGUSTINO	<i>Conformatur.</i>	
AMBROSIO	Quedó, quedó.	195
	Distingo, digo altamente.	

	<p>Respondo así a lo probado, que en las cosas naturales y criadas en las cuales se halla el Señor limitado,</p>	200
	<p>como hombre y planta realmente contiene en sí cada una naturaleza tan una que una es de otra diferente.</p>	
	<p>Pero en Dios, en quien el ser es infinito y divino, tiene en siendo el uno y trino sus tres personas un ser,</p>	205
	<p>que como infinito es cada divino supuesto,</p>	210
	<p>el ser que en uno está puesto está puesto en todos tres.</p>	
AGUSTINO	<i>Est replica ergo.</i>	
AMBROSIO	<i>Nego.</i>	
AGUSTINO	<i>Sic argumenta.</i>	
AMBROSIO	Advierta	
	que le he cerrado la puerta.	215
AGUSTINO	<i>Proba.</i>	
AMBROSIO	<i>Nego.</i>	
AGUSTINO	<i>Proba luego.</i>	
 <i>Sale el criado primero de AMBROSIO</i> 		
CRIADO 1º	Teodosio envía a saber si has de pedricar hoy.	
AMBROSIO	Di que sí.	
CRIADO 1º	A decirlo voy.	
AGUSTINO	Sea para no volver.	220
	Dejadnos aquí argüir.	
AMBROSIO	Ea, ya nos han dejado.	
AGUSTINO	A lo que quedó probado hay réplica que inferir.	
	<i>Et arguo sic.</i> Ya por ti	225
	los tres divinos supuestos, que arriba quedan propuestos, que infinitos son en sí,	
	como lo es en su grandeza el mismo divino ser,	230
	número pueden tener,	

	sola una naturaleza, por ser esta como es naturaleza infinita, y como no se limita puede estar siendo una en tres.	235
	Pues si aquesta puede estar por ser infinita en estos, en tres finitos supuestos también se puede hallar sola una naturaleza, número por ser finita. <i>Patet.</i> Porque quien lo quita, si es de finita grandeza, luego otorgado por vos lo que yo probando voy el mismo milagro doy en las criaturas que en Dios.	240
AMBROSIO	No se entiende aqueso así.	
AGUSTINO	¿Pues cómo?	
AMBROSIO	De aquesta forma.	250
AGUSTINO	Pues diga y responda en forma.	
AMBROSIO	Que me place, helo aquí. <i>Est replica.</i> Ya por mí los tres divinos supuestos que arriba quedan propuestos, que infinitos son en sí, como lo es en su grandeza el mismo divino ser, número pueden tener, sola una naturaleza.	255
	Por ser esta como es naturaleza infinita, que como no se limita puede estar siendo una en tres.	260
	Concedo aquesa mayor porque lo que en sí propone no induce <i>probatione</i> .	265
AGUSTINO	Vamos, pues, a la menor.	
AMBROSIO	Pues si aquesta puede estar por ser infinita en esto en tres finitos supuestos también se puede hallar sola una naturaleza	270

	número por ser finita <i>Nego minore.</i>	
AGUSTINO	¿Quién quita si es de finita grandeza?	275
AMBROSIO	Digo que <i>minor negatur</i> , porque no se infiere bien.	
AGUSTINO	Yo la probaré también.	
AMBROSIO	Digo que <i>nego</i> .	
AGUSTINO	<i>Probatur.</i>	280

Sale el criado primero de AMBROSIO

CRIADO 1º	Dice el paje que a qué hora y en qué iglesia.	
AMBROSIO	A las tres, y en mi iglesia.	
CRIADO 1º	Voyme pues.	
AGUSTINO	Ea, dejadnos aquí agora. Si es posible, <i>probo</i> presto.	285
AMBROSIO	¿Qué es lo que puedes probar? Que lo que hay que alcanzar de Trinidad solo es esto. Digo que Trinidad es solo un Dios, que es uno y trino, y Cristo el hijo divino y segundo de los tres.	290
	Y no os parezca ahora a vos el que de esto ha de tratar se tiene de contentar con saber que Cristo es Dios, porque conviene que sepa que es Dios hijo juntamente de aquel padre omnipotente que en el ser no discrepa.	295
	Pues si es hijo claro está que tiene de tener padre, y que aqueste sea Dios padre de sí se está claro ya, porque si es el hijo Dios el padre Dios ha de ser, que hijo y padre han de tener una sustancia los dos; que no es hijo el que no viene	300
		305

de la sustancia del padre, 310
también para que le cuadre
nombre de hijo conviene;
 que hijo engendrado haya sido
y el que engendrado ha de ser,
por fuerza ha de proceder 315
de algún principio debido.
 Pero en Dios no tiene asiento
por ser de sumo otra vida,
que la que a Dios le es debida
es de puro entendimiento; 320
 y así el padre sacrosanto
de aquel que en el remedio trujo
el verbo eterno tradujo
de su entendimiento santo,
 como a noticia y palabra, 325
nacida de entendimiento,
y como es conocimiento
toda interior palabra,
 es imposible que quien
conoce infinitamente 330
teniendo siempre presente
de sí un infinito bien,
 cuya divina hermosura
infinitamente es bella,
que es no se aficione de ella 335
infinitamente y pura;
 y aqieste conocimiento
por ser el hijo que ha sido
ab aeterno producido
del divino entendimiento, 340
 imposible es que contina
no inspire infinito amor.
Y así nuestro redentor
Cristo, por orden divina,
 como hijo, si se mira, 345
del padre nos da noticia,
y como verbo y noticia
del amor que de sí expira;
 que de hijo y padre expirando
se llama Espíritu Santo, 350
tan infinito y tan santo
como padre e hijo amado.

Esto es lo que de esto sé,
 y el que en contra de esto fuere
 de Trinidad poco infiere, 355
 y va contra Dios y fe.

AGUSTINO Bien haces de tu derecho,
 Ambrosio, en esto que alegas,
 pero de lo que me niegas
 yo no quedo satisfecho. 360

AMBROSIO ¿Viose un error tan grande?
 A lástima me provoca.
 ¡Que ablande el agua una roca
 y tu pecho no se ablande!
 ¡Oh, Agustino!, cuánto siento 365
 en verte en aquese error.

AGUSTINO Pues yo tengo por peor
 no verte mudar de intento.
 Tú con tu razón discreta
 tienes por mejor tu fe, 370
 y yo muy sin duda sé
 que es más segura mi seta.

Tú con tu opinión te cierras,
 yo con mi opinión me cierro.
 Tú sospechas que yo yerro, 375
 yo sospecho que tú yerras.

AMBROSIO ¡Oh, Agustino!, y cuánto engaño
 que tiene tu ingenio agudo,
 y que ha de ser no lo dudo,
 causa de todo tu daño. 380

Y pues no puedo apartarte
 de aquese tu intento ciego,
 sola una cosa te ruego
 que poco puede costarte.

Hoy pedrico a mis ovejas, 385
 aunque pecador indigno,
 que ya que el cierto camino
 niegas, dame las orejas.

AGUSTINO Eso haré con cuidado,
 si entiendes que he de servirte, 390
 cuanto más que para oírte
 yo me doy por convidado;

De eso no hay porqué me extrañe.
 AMBROSIO La divina providencia
 te guarde.

AGUSTINO	Darme has licencia,	395
	Ambrosio, que te acompañe.	
AMBROSIO	Excusado aqueso es.	
AGUSTINO	¿Harasme merced?	
AMBROSIO	Mercedes	
	me harás tú en que te quedes.	
AGUSTINO	Quedarme he. Beso tus pies.	400

Vase AMBROSIO y queda AGUSTINO

	Sin duda este varón santo tiene espíritu del cielo. Admírame ver su celo y de su ciencia me espanto.	
	¡Qué proceder tan divino!	405
	¿Quién de tal suerte arguyera o a quién no le convenciera como no fuera Agustino?	
	No sé si puede llegar a tan grande erudición	410
	Aristotil ⁹³⁴ ni Platón, a lo menos no pasar.	
	Ingenio tan peregrino no sé qué del cielo tiene.	
	Mi madre es esta que viene.	415

Sale santa MÓNICA y NAVIGIO y FAUSTINO, estudiantes

MÓNICA	Dejadme con Agustino.	
AGUSTINO	¡Oh, señora de mis ojos!, vos seas muy bienvenida. Aunque estaréis ofendida de mi mocedad y enojos.	420
MÓNICA	Ya entenderéis vos si tengo, hijo, Agustino, razón, pues por sola esta ocasión a veros agora vengo;	
	y no os parezcan extrañas las diligencias que hago en venir desde Cartago por quien truje en mis entrañas.	425

⁹³⁴ *Aristotil.* Aristóteles.

	A fuego y aguas conquisto, no sé si os he de vencer, que siento mucho perder lo que costó tanto a Cristo.	430
AGUSTINO	¿Con Ambrosio cómo os fue? Muy bien, que es un hombre grave, y sé señora que sabe tanto como lo que sé.	435
MÓNICA	Mil gracias le doy a Dios y ya dé, Agustino, en él, que si vos os pagáis de él también se paga él de vos.	440
AGUSTINO	Nuevo regocijo siento. ¿De qué, señora, os alcanza?	
MÓNICA	De que veré mi esperanza a medida del contento. Cuando por vuestra opinión de mí, hijo, os ausentastes, y en Cártago me dejastes tuve una revelación.	445
	Vide un gallardo mancebo que con la luz que esparcía a los rayos excedía con que nos alumbró Febo.	450
	«No llores, Mónica –dijo–, mitiga tu llanto ya, que adonde fueres irá sin duda alguna tu hijo.	455
	Pues, como en Dios de quien sigo su fe santa espero tanto, creo que a su cielo santo es donde habéis de ir conmigo.»	460
AGUSTINO	Señora, mal entendistes lo que la visión os dijo, que iréis donde vuestro hijo fuere, dijo, si advertistes; y quien esto no entendiere de lógica pocos puntos sabe, porque yendo juntos iréis vos donde yo fuere y donde el alma desea y yo para mí pretendo, pero ha de ser siguiendo	465
		470

	nuestra seta maniquea.	
MÓNICA	¿Tal he llegado a escucharos?	
	Agustino, ¿qué decís?	
AGUSTINO	Esto, señora, que oís, porque os importa el salvaros.	475
MÓNICA	¡Ay, triste! Cuando pensé que a mi Dios se había vuelto, lo hallo firme y resuelto en ser contrario a su fe.	480
	Señor, ¿qué pecados míos merecieron tanto mal? Mane esa fuente caudal, corran esos sacros ríos de vuestra sangre preciosa donde esta culpa se lave.	485
	Y vos, Virgen, en quien cabe nombre de madre piadosa, a vuestro hijo rogad por el mío, pues sabéis que ofrecido me lo habéis.	490
AGUSTINO	¡Qué terrible ceguedad! Jamás cual está la he visto, loca y perdida mujer.	
MÓNICA	Hijo, ¿queréis volver a la fe de Jesucristo?	495
AGUSTINO	No, y de que vos la sigáis me pesa.	
MÓNICA	Hijo, ¿por qué?	
AGUSTINO	Porque claramente sé, señora, que os condenáis.	500
MÓNICA	No queráis, hijo, matarme, volveos, Agustino, a Dios.	
AGUSTINO	Perdonadme que por vos no tengo de condenarme.	
MÓNICA	Ya veis que se convirtió mi patricio y vuestro padre. ¡Por Dios y por vuestra madre!	505
AGUSTINO	Mi padre no se entendió, porque como no sabía lo que había de responder dejose fácil creer de vuestro llanto y porfía.	510
MÓNICA	Divino cielo, ¿qué escucho?	

AGUSTINO	¿Por qué aqueste bien me quitas? Mujeres con lagrimitas de ordinario pueden mucho, pero aquestas de mi madre no harán que me enterezca, que no es bien que se obedezca en lo que es injusto al padre.	515 520
MÓNICA	Pues ya, hijo, que negáis vuestra salvación forzosa, por mí esta tarde una cosa os suplico que hagáis, y es que vayáis conmigo a oír la doctrina soberana de Ambrosio.	525
AGUSTINO	De buena gana os quiero en eso servir, porque estoy muy satisfecho de su ciencia y su bondad, y así por curiosidad lo oiré más que por provecho, y sus razones astutas con cuidado notaré, de que me aprovecharé con traerle las disputas.	530 535
<i>Sale FAUSTINO y NAVIGIO</i>		
FAUSTINO	Venid que quizá estará hacia esta parte Agustino.	
NAVIGIO	¡Advertid!, ¡hola, Faustino, que aquí con mi madre está!	540
FAUSTINO	¡Oh, Agustino, Dios os guarde!	
AGUSTINO	Y guárdeos, Faustino, a vos.	
NAVIGIO	Madre mía, guárdeos Dios.	
MÓNICA	Guarde a tu hermano y no tarde, que según lleva el camino presto se habrá de perder.	545
NAVIGIO	Él sabrá lo que ha de hacer, que discreto es Agustino.	
FAUSTINO	Como con tu fama vuelas hasta la cumbre más alta has hecho muy grande falta, según dicen, en escuelas,	550

	que un retórico famoso vino a buscarte y mostró a lo que de él se entendió ser elegante y curioso.	555
AGUSTINO	¿Cómo se llama?	
FAUSTINO	Eugenio, de nación napolitano.	
AGUSTINO	Buen retórico.	
FAUSTINO	Galano, y de muy subido ingenio.	560
AGUSTINO	Holgara de conocelle por lo que de él me decís.	
FAUSTINO	Alegre iba a París.	
AGUSTINO	Mucho gustara de velle, que un hombre tal alabado gran pieza debe de ser.	565
FAUSTINO	Y o[s] gustara oírle leer por lo que de él me han contado.	
NAVIGIO	¿Has de ir a ver a Teodosio?	
AGUSTINO	Agora no podré ir porque tengo de ir a oír con mi madre al grande Ambrosio.	570
NAVIGIO	En parte me maravillas.	
AGUSTINO	La ocasión es justa y buena.	
NAVIGIO	Pues mira que está ya llena toda la iglesia de sillas.	575
FAUSTINO	Imposible será entrar.	
MÓNICA	No os metáis en eso vos, que el alma que sirve a Dios jamás le faltó lugar.	580
NAVIGIO	Pues mira hermano que ya es hora de que nos vamos. ⁹³⁵	
AGUSTINO	A oírle todos partamos que a todos importará.	

*Vanse, y salen SIMPLICIANO,⁹³⁶ ermitaño, y un COMPAÑERO suyo y un DONADO⁹³⁷
con dos cédulas de jubileo en la mano*

⁹³⁵ *vamos*. Vayamos.

⁹³⁶ Por cómo se desarrolla la comedia, este personaje, que figura en las *dramatis personae* como ermitaño, corresponde en realidad al arzobispo de Milán, amigo de san Ambrosio y de san Agustín (*E. Univ.*). En los versos 829-833 se alude a Victoriano, un famoso retórico, cuya conversión relata el santo de Hipona en sus *Confesiones* (Libro 8, 201-204).

⁹³⁷ *donado*. Hombre seglar que se retira a los monasterios para servir a Dios y a los religiosos (*Aut*).

SIMPLICIANO	Dejo las cédulas puestas, hijo, con mucho cuidado.	585
DONADO	Si, padre, no me han quedado, de una mano más de estas.	
SIMPLICIANO	¿Cuántas son?	
DONADO	No más de dos.	
SIMPLICIANO	Pues la una aquí se quede y esotra pon si se puede a esotra puerta. Mi Dios inflame los corazones, porque acudan con deseo a ganar un jubileo lleno de tantos perdones.	590 595
	Traiga, padre, donde estén las demandas.	
COMPAÑERO	Por el plato y el banco voy.	
SIMPLICIANO	¡Qué barato nos dan, mi Dios, este bien! ¿Está puesta?	600
DONADO	Sí, ¿qué manda, padre, que haga?	
SIMPLICIANO	Que apriesa ponga a es[o]tra puerta esa que esté allí con la demanda.	
DONADO	Así lo haré.	
SIMPLICIANO	Tú puedes, mi Dios, hacerlo de modo que ya acuda el pueblo todo a recibir tus mercedes.	605

*Sale el COMPAÑERO con dos escabelitos y un plato grande conforme en los
que se suele demandar*

	¿Para qué son dos banquillas?	
COMPAÑERO	Una es, padre, para ti.	610
SIMPLICIANO	Traiga, padre, para sí, que yo aquí tengo rodillas, y aún plegue a Dios que aprovechen; en esta se ha de sentar, y en esta el plato ha de estar donde la limosna echen.	615

Siéntase el COMPAÑERO con el plato delante e híncase SIMPLICIANO de rodillas a rezar, y salen dos DAMAS a ganar el Jubileo y dos GALANES tras de ellas, el uno cristiano, el otro maniqueo

DAMA 1ª	Galanes, ¿tras de qué andan?	
DAMA 2ª	Amigos, ¿qué es lo que quieren?	
GALÁN CRISTIANO	Servirlas adonde fueren, si vuestras mercedes mandan.	620
DAMA 1ª	¡Qué necesidad!	
GALÁN MANIQUEO	Mas que aviso si lo saben conocer.	
DAMA 2ª	¿Qué ha de hacer y acontecer? Sin duda decirnos quiso: «Ara ⁹³⁸ guarde su dinero, que aquí no nos hace al caso.»	625
GALÁN CRISTIANO	¡Vive el cielo que me abraso!	
GALÁN MANIQUEO	¡Vive el cielo que me muero!	
COMPAÑERO	<i>Para la obra de esta santa casa, y ganarán sus santos perdones.</i> ⁹³⁹	
DAMA 1ª	¿Qué se gana?	
COMPAÑERO	Confesados, limpia el alma y la conciencia, se gana plena indulgencia y remisión de pecados.	630
DAMA 2ª	¿Qué se reza?	
COMPAÑERO	Cada uno hace aqueso a su elección, que limosna y oración no se le tasa a ninguno.	635
DAMA 1ª	¡Ay, que no traigo, así viva, dinero!	
DAMA 2ª	Bueno, por Dios; he aquí un real por las dos.	
COMPAÑERO	Nuestro Señor lo reciba. <i>Para la obra de esta santa casa y ganarán sus santos perdones.</i>	640
SIMPLICIANO	Es menester que se advierta que por aquí van entrando a rezar, y en rezando	

⁹³⁸ Ara. Aféresis de 'ahora'.

⁹³⁹ *Para la obra de esta santa casa, / y ganarán sus santos perdones.* Plegaria que se repite en esta larga tirada de redondilla varias veces. No la computamos en el número total de versos de la comedia.

Vase

GALÁN CRISTIANO Bien es, padre, que se advierta.
COMPAÑERO *Para la obra de esta santa casa,
y ganarán sus santos perdones.*

Entra santa MÓNICA

MÓNICA Cese ya, mi Dios, que es justo
de mi hijo el desvarío,
que va contra el gusto mío
por ir contra vuestro gusto. 680
No permitas que en el suelo
haga un hombre bajo guerra,
que aquí lo parió en la tierra
y a su criador en el cielo.
Sean, inmenso Señor, 685
por ese costado abierto
estas lágrimas que vierto
en esto de algún valor.

SIMPLICIANO Señora, ¿qué llanto es ese
que yo de verlo me aflijo? 690

MÓNICA Lloro, padre, un muerto hijo.
SIMPLICIANO Si Dios lo quiso, no os pese,
ya estará gozando de él,
que para eso fue nacido.

MÓNICA ¡Ay, padre, que no es servido 695
mi Dios de la muerte de él!

SIMPLICIANO Pues vuestro llanto se deje,
y contadme aquesto.

MÓNICA ¡Ay, padre!,
que lloro porque soy madre
de un hijo que es hereje! 700
Por aquesto es mi excesivo
llanto y, mientras viva, cierto,
pues no lloro hijo muerto,
padre, sino hijo vivo.

SIMPLICIANO ¿Quién es, señora?

MÓNICA Agustino. 705

SIMPLICIANO ¿Conoceisle por el nombre?
SÍ, señora, y es un hombre
de un ingenio peregrino.

SIMPLICIANO	Hacerse ha como lo manda. Mostrá. ¿Qué hace su señoría?	
CRIADO	Acabó de pedricar, y fuese a casa cansado.	745
SIMPLICIANO	El que tiene su cuidado poco puede descansar.	

Abre el billete y lee

*Pídase con toda instancia en esa casa a Dios Nuestro Señor que libre su
Iglesia de la lógica aguda de Agustino*

	A su señoría decid que se hará con cuidado, lo que por este ha mandado. Quedad con Dios.	750
CRIADO		
SIMPLICIANO	Con él id. Tome, padre, este papel, y por todas vías y modos procure que hagan todos lo que se pide por él.	755
	Entre presto antes que salga ningún hermano de casa, este fuego que me abrasa plegue a Dios que con él valga para que su Iglesia sea defendida de contino de este lógico Agustino y su seta maniquea.	760

Sale AGUSTINO y NAVIGIO y FAUSTINO

AGUSTINO	¡Oh, qué puntos tan discretos dijo el grande Ambrosio hoy! Escandalizado estoy de sus agudos concetos.	765
	¿Vistes con cuanta agudeza a Esaías explicó? ¿Cuán claramente probó la ley de naturaleza?	770
	Y en el texto de Mateo qué bien que nos satisfizo	

	y claramente deshizo el sentido maniqueo.	775
	En la eterna precepción, cómo prueba con instancia de las trinas la sustancia y una soberana unión.	780
FAUSTINO	Su saber es sobrehumano. Bravo contrario tenemos. Pues ¿agora qué haremos?	
AGUSTINO	Hablemos a Simpliciano.	
	Dios te guarde, santo padre, tu casa y tu compañía.	785
SIMPLICIANO	Y a ti dé suma alegría él y su querida madre.	
AGUSTINO	De tu celo santo creo, padre, que me lo deseas.	790
SIMPLICIANO	Muy justo será que creas que todo tu bien deseo.	
AGUSTINO	¿No se platica de letras en esta casa dichosa?	
SIMPLICIANO	Tú con tu ciencia famosa hasta los cielos penetras, mas nosotros, Agustino, con menos nos contentamos, porque solo confesamos un Dios que es Dios, uno y trino.	795
	Su ley divina seguimos, su fe santa defendemos, y lo que quiere queremos y aquello que no, huimos.	800
	Con elegancia no hablo en su corto proceder solo os quiero hacer saber lo que me enseñó san Pablo.	805
	En esto el tiempo se gasta, procurando con cuidado saber, y no demasiado, sino saber lo que basta, sin cautela ni sospecha, con ánimo piadoso, que el ser a veces curioso antes daña que aprovecha.	810
	Tenemos perpetuo ayuno,	815

	escudo para el demonio, probeza por patrimonio, bienes del suelo ninguno.		820
	Dámonos a la oración algunas veces vocal, otras a oración mental, otras a contemplación.		
	Esto eligió el gran Antonio, y otros muchos lo eligieron, con cuya astucia vencieron en grave lid al demonio.		825
	Y no te espante, Agustino, que aquí, el pobre Simpliciano volvió de gentil cristiano al famoso Vitori[a]no, retórico de tal fama que te lo da por segundo hoy el vulgo a ti en el mundo, y hoy él famoso se llama.		830 835
	Dete el cielo soberano ojos para ver mi celo, y que conozcas que hay cielo solo para el que es cristiano;		840
	Y esta quistión comenzada, Agustino, aquí se acabe, que aquel que se salva sabe, que esotro no sabe nada.		
AGUSTINO	(¿Que se levanten estos idiotas que conquistan el cielo con simpleza, con vil comida, albergues, capas rotas, menospreciando el mundo y su riqueza, con pecho humilde y ánimas devotas, y nosotros con ciencia y altiveza no conociendo un bien divino eterno, nos condenemos a perpetuo infierno?)	[<i>Aparte</i>]	845
[SIMPLICIANO]	Dime, Agustino, ¿adónde está tu ciencia, tus fuertes y sutiles argumentos de humanas letras, trato y experiencia de que se asombran los entendimientos? Más grave es, que conocen tu elocuencia. ¿De qué te sirven, qué son tus intentos si en lo que importa pierdes el gobierno y te condenas a perpetuo infierno?		850 855 860

[AGUSTINO] Padre, encomendadme a Dios.
 SIMPLICIANO Agustino, ¿adónde vas?
 AGUSTINO Yo no puedo esperar más.
 NAVIGIO Vámonos tras él los dos.

Vanse todos y queda SIMPLICIANO

SIMPLICIANO Mi Dios, tú que lo pasaste, 865
 sabes lo que un alma cuesta,
 pues no permitas que aquesta
 se pierda.

Sale el COMPAÑERO que entró con el billete

COMPAÑERO Cual lo mandaste
 se hizo, y en el coro quedan
 todos en oración puestos, 870
 y los más de ellos dispuestos
 a azotarse cuanto puedan,
 porque Dios todo lo haga
 como el obispo lo pide.

SIMPLICIANO El que ahora con él se mide 875
 allá tiene justa paga.

Dios mío, si los gemidos
 de todos los que esto os ruegan
 a esos sacros cielos llegan
 para ser de vos oídos, 880
 cierto estoy y satisfecho
 que en parar y defender
 la Iglesia vendrá el poder
 de vuestro brazo derecho.

Decienda, Señor, decienda 885
 ese poder en quien creo,
 porque de este maniqueo
 tu santa Iglesia defienda.

Meta, padre, esas banquillas
 que es ya tarde. Entrémonos, 890
 mil gracias os den, mi Dios,
 por tan altas maravillas.

*Vanse y sale la HEREJÍA, que es una furia, puesta una venda negra en los ojos,
 llevando por fuerza a AGUSTINO de la mano vendados los ojos*

HEREJÍA	Anda, bravo maniqueo.	
AGUSTINO	¿Adónde me llevas, di? Que voy sin Dios y sin mí; en gran confusión me veo.	895
HEREJÍA	Agora que te he subido hasta la cumbre más alta, ¿pretendes hacerme falta en lo que me has prometido?	900
	Cuando en escuelas leías, temido y reverenciado, bien sabes tú que a tu lado, Agustino, me tenías,	
	y que por mis argumentos tu fama y nombre voló adonde hombre no llegó de humano merecimientos.	905
	Si esto es así, ¿por qué quieres apartarte ahora de mí?	910
	¿Correspondes bien así, Agustino, al ser que quieres?	
	¿Parécete que es bien hecho quererme agora dejar?	
	¿De esa suerte ha de pagar un noble e hidalgo pecho?	915
	Pues no, Agustino, no entiendas que ha de pasar así, que seguir tienes tras mí, aunque más te me defiendas.	920
	Pero haz en paz mi ruego, sígueme.	
AGUSTINO	A dura fatiga, ¿cómo quieres que te siga, ciega, llevándome ciego?	
HEREJÍA	Ven ya conmigo, si quieres.	925
AGUSTINO	Larga esperanza me das, pero tú me pagarás al pago como quien eres.	
	¿Qué es de mi libre albedrío?	
	¿Dónde me llevas, traidora?	930

*Vale a meter por una boca de infierno que está hecha y sale MÓNICA y la
figura de la VERDAD*

MÓNICA Acudid, presto, señora,
que se pierde un hijo mío.
HEREJÍA Agustino, sin ti voy,
mi esperanza salió en vano.

*Éntrase la HEREJÍA en la boca del infierno y llega la VERDAD y quita la venda de los
ojos de AGUSTINO*

AGUSTINO ¡Oh, misterio soberano!, 935
¿qué es aquesto? ¿Adónde estoy?

MÓNICA Hijo de mi corazón,
dadme aquesos dulces brazos.

AGUSTINO Indigno de esos abrazos,
señora, mis brazos son. 940

Pero bien se ve el regalo
que en lo que mostráis y nuestro
es que llamáis hijo vuestro
al que es para vos tan malo.

Mucho le debo a mi padre, 945
pero a confesar me atrevo,
que a vos mucho más os debo,
pues sois dos veces mi madre;

que con ese llanto tierno
tanto, señora, alcanzasteis 950
que a Agustino le tornasteis
del camino del infierno.

Mirad si es justo confiese
una cosa tan piadosa,
y que ya con fe amorosa 955
ser hijo vuestro profese.

¿Y quién con tanta beldad
mira y con bellos despojos?

VERDAD Es la que os abrió los ojos.

AGUSTINO ¿Y cómo os llamáis?

VERDAD Verdad. 960

AGUSTINO ¡Ah, señora, cómo veo
lo que un tiempo di de mano,
y de ese ser soberano
todo lo que he visto creo!

Quisiera tratar de vos 965
pero en parte me turbáis,
porque claro me mostráis
que sois disfrazado Dios.

	Y aunque me anima y provoca a alabaros mi deseo,	970
	no es justo que un maniqueo ponga en tanto bien la boca.	
	Solo os pido que entretanto que en vuestras manos me pongo,	975
	y a ser vuestro me dispongo, ceguéis mis ojos con llanto,	
	que con ese llanto ciego ojos al alma abriré,	
	y con él apagaré de ella el peligro[so] fuego.	980
	Para adoraros a vos ya amor en mi pecho labra.	
VERDAD	Yo te prendo esa palabra. Mónica, vamos las dos.	
AGUSTINO	Desde aquí luego la ofrezco.	985
VERDAD	Ya por mío te recibo.	
AGUSTINO	Yo seré vuestro cautivo, y aun tanto bien no merezco.	
VERDAD	Dejad llorar a quien llora. Mónica, vamos las dos.	990
AGUSTINO	Id, madre, que vais con Dios.	
VERDAD	Venid.	
AGUSTINO	Miradme, señora.	
VERDAD	Yo miraré tu provecho.	

Vase MÓNICA y la VERDAD

AGUSTINO	Al fin solo me dejáis, pero no, que aquí quedáis atesorado en mi pecho.	995
	Quiero entrarme en este huerto, y a Pedro quiero imitar, adonde podré llorar el tiempo que estuve muerto. ⁹⁴⁰	1000
	Aqueste remedio fue de que su mal reparó, y aquese tomaré yo.	

Oye una voz y cae un libro desde lo alto

⁹⁴⁰ Agustín se refiere al arrepentimiento de Pedro por haber negado tres veces a Cristo (*Mateo*, 26).

VOZ	Agustino, toma y lee. ⁹⁴¹	
AGUSTINO	¿Qué es lo que estoy escuchando que me hace suspender? Muchachos deben de ser que andan por aquí jugando, pero dícame la fe que mire, tome y que lea no sé si al sentido crea.	1005 1010
VOZ	Agustino, toma y lee.	
AGUSTINO	Desde el punto que aquí entré, dos voces de estas oí, ¿qué libro es el que está allí?	1015
VOZ	Agustino, toma y lee.	
AGUSTINO	Tercera vez, oiga atento. Ah, divino desengaño, remedio para mi daño y el de la gloria que siento. ⁹⁴²	1020

Abre el libro y lee en él estas palabras

*Induite dominus nostrum
Iesum Christum.*⁹⁴³

	Procúrate de vestir de tu señor Jesucristo para ver lo que en ti ha visto dicha fue saberte abrir. Solo en ti, cordero, pudo caber el bien que veo aquí, ¿quién se vistiera de ti estando sin ti desnudo?	1025
	El que vive en tu desgracia y en su ceguedad se está, ¿cómo, di, se vestirá si no le viste tu gracia?	1030
	Mi Dios, que de ofensas mías estás tan mal ofendido	

⁹⁴¹ La conversión de Agustín tuvo lugar en Milán en el año 387, y es un tema extraído de *Las Confesiones* (Cap. 8). Estaba acostado bajo una higuera cuando oyó una voz que le decía: «toma y lee» (Réau, 1997: 36-37).

⁹⁴² Nótese como el dramaturgo juega con las tres veces que Pedro negó a Cristo y las tres voces que piden a Agustín que lea el libro sagrado.

⁹⁴³ «Vestíos del Señor Jesucristo» (*Libro de los romanos*, 13: 14).

por mi pecho endurecido 1035
 y, aunque el bien claro me envías,
 que soy más desconocido.
 Mira que te estoy llamando
 y con afición mostrando
 que te deseo hallar, 1040
 y si me has de castigar
 dime, Señor, ¿hasta cuándo?
 Mira tus bienes eternos,
 mira tu bondad inmensa,
 y no mires a mi ofensa, 1045
 de mil millones de infiernos
 merecen su recompensa.
 Mírome y estoy temblando
 porque voy considerando
 que de tu clemencia huyo. 1050
 Y el ser enemigo tuyo,
 dime, Señor, ¿hasta cuándo?

Tócase música y parece una figura de CRISTO en forma de la humildad

CRISTO Agustino, siento tanto
 el veros sin mí perdido,
 que aunque me habéis ofendido 1055
 me entenece vuestro llanto,
 y [a] alzaros de esta caída
 bajo con aquel amor
 que llevar suele el pastor
 tras de la oveja perdida. 1060
 Volved los ojos a mí
 y considerad quien soy,
 pues por vos, como aquí estoy,
 al pie de la cruz me vi.
 [...] ⁹⁴⁴ viles esclavos, 1065
 vuestro propio ser tomé,
 y como veis rescaté
 con lanza, azotes y clavos,
 ¿y en pago de daros luz
 del soberano camino 1070
 queréis vos verme, Agustino,
 puesto otra vez en la cruz?

⁹⁴⁴ Palabra ilegible.

Pues torced, torced el paso
y dejad ya de ser loco
que no me costáis tan poco
que os deje perder acaso. 1075

Vuestra locura fue tanta
que escribistes hasta aquí
muchos libros contra mí
y en contra de la fe santa. 1080

Pues porque mejor se entienda
que ya a mi Iglesia os tornastes
con la pluma con que errastes
quiero que hagáis la enmienda. 1085

Escribid de aquí adelante
contra el herético error,
sed coluna y defensor
de mi Iglesia militante. 1085

Ved que lo pido yo mismo,
y vos mi perdón pedid,
y para aquesto acudid
a Ambrosio que os dé el bautismo. 1090

Este es el cierto camino
del cielo que ya buscáis,
y porque no le perdáis
haced aquesto, Agustino. 1095

Vuelve a tocar la música y desaparece CRISTO

AGUSTINO Dios mío, bien y regalo
de este tirano enemigo,
¿cómo ofrecéis vuestro abrigo
al que es para vos tan malo? 1100

De mi grave desatino,
¿qué disculpa puedo dar
si no es que vengo a alegar
que sois Dios y yo Agustino? 1105

Vos, Dios misericordioso,
que a un tierno llanto se mueve,
yo Agustino que se atreve,
como tirano alevoso. 1105

Vos, Dios, de bondad inmensa,
camino de divino amor,
yo Agustino, pecador,
que en solo ofenderos piensa. 1110

Vos Dios, que me estáis llamando
agraviado y ofendido,
yo Agustino tan perdido 1115
que me estoy a mí negando.

Mas si el alma, esto es así,
que cuando a querer se anima,
quiere más que adonde anima,
en vos está más que en mí. 1120

Solo le falta una cosa
para que su mal se acabe:
que en vuestra sangre se lave,
pues ha de ser vuestra esposa.

Pero ¿qué dije?, cautiva, 1125
pues que vos lo pretendéis
y entonces es bien notéis
que Agustino solo escriba

para que mejor declare
vuestra verdad, nuestro engaño, 1130
y se repare este daño
y mi alma se repare.

Desde que vi esos despojos
que mi alma enriquecieron
de gloria al punto cayeron 1135
las tinieblas de mis ojos.

Ya veo mi grave culpa
y mi ceguedad confieso,
aunque de tan grave exceso
el ser gentil me disculpa. 1140

Ya voy, divino consuelo,
amoroso y dulce Cristo,
que llevo en haberos visto
todo el amparo del cielo.

Vase y sale FLORA, dama, de camino, y un CRIADO con ella

CRIADO ¡Sus! ya se acaba el camino. 1145

FLORA ¿Dónde iremos a posar?
Adonde nos puedan dar
nueva alguna de Agustino,
para que a decirle vayas
cómo he llegado aquí. 1150

CRIADO Voy a buscar por ahí
posada.

MESONERO Dios da a cada uno el pago
que merece. No me meto
en cuentos, yo soy cristiano,
sea el que fuere luterano.⁹⁴⁷ 1185

COMPADRE Habláis como hombre discreto.
Lo mismo digo.

MESONERO Ya es tarde,
hora es de ir a comer ya,
compadre, quedaos acá. 1190

COMPADRE No, compadre, Dios os guarde.
MESONERO Él os haga compañía.

Vase

FLORA Hombre honrado, ¿dónde están
las posadas?

MESONERO En Milán
no la hay como la mía. 1195
¿Sois forastera, señora?

FLORA Forastera, amigo, soy.

MESONERO ¿Y cuándo venistes?

FLORA Hoy.

MESONERO Pues venís a buena hora,
porque alcanzaréis a ver
el más solene bateo. 1200

Sale el CRIADO de FLORA

CRIADO Vístolo he y no lo creía,
que no es cosa de creer.

FLORA ¿Qué es lo que creer no puedes? 1205

CRIADO ¡Oh, qué espectáculo triste!

FLORA Dímelo, pues, si lo viste.

CRIADO Cállolo porque no quedes...

FLORA ¿Cómo he de quedar?

CRIADO Sin seso.

FLORA Sin seso quiero quedar,
acábalo de contar,
y no lo dejes por eso. 1210

CRIADO Bautizado se ha Agustino,

⁹⁴⁷ *luterano*. Anacronismo, pues la comedia se sitúa en época de san Agustín. Es evidente que el autor establece el paralelismo entre ambos movimientos, maniqueísmo y luteranismo, como heréticos.

	ya no sigue la herejía.	
FLORA	¡Quita ya! ¿Agustino había de hacer ese desatino? ¿Quién lo dijo?	1215
CRIADO	Yo lo he visto.	
FLORA	¿Vístelo? Pues no lo creas, aunque otra vez lo veas. ¿Agustino vuelto a Cristo? ¿Es por ventura algún loco? ¿Es otro?	1220
CRIADO	Digo, señora, que es cristiano habrá una hora.	
MESONERO	A fe que le miento en poco. Ambrosio le bautizó, y Teodosio fue el padrino.	1225
FLORA	¿Qué ya no es Agustino maniqueo?	
CRIADO	Digo que no, digo que no es maniqueo.	
FLORA	Digo que no puede ser.	1230
MESONERO	Una hora podrá haber que tomó el santo bateo. Verdad el mozo le cuenta, creerlo puede.	
FLORA	Eso no.	
MESONERO	Tan ciertos tuviera yo dos mil ducados de renta.	1235
CRIADO	¿Que no quíés desengañarte de que te digo verdad? ¿No ves toda esa ciudad revuelta de parte a parte que la fiesta soleniza?	1240
MESONERO	Como es tan gran dotor, y el padrino emperador, y obispo el que lo bautiza, muévense todos a vello por ser majestad tan brava.	1245
CRIADO	Y más que no me acordaba. Porque acabes de creello, Teodato, ⁹⁴⁸ su hijo y tuyo,	

⁹⁴⁸ *Teodato*. El verdadero nombre del hijo de Agustín era Adeodato (Duchet-Suchaux y Pastoreau, 2001b, 13).

	bautizado con él viene.	1250
MESONERO	Cuanto ella en el rostro tiene tiene el mochacho en el suyo. ¡Ay, tal no puede negar que es su madre! Escuche así, ya vienen, háganse aquí y veámoslos pasar.	1255

Tocan la música y salen muchos CRIADOS con fuentes de plata, aguamaniles y salero, y MÓNICA con TEODATO, niño, vestido de blanco y una guirnalda en la cabeza y una vela en la mano, y el emperador TEODOSIO y el obispo AMBROSIO sacan en medio, echado el hábito negro con vela en la mano y guirnalda en la cabeza

AMBROSIO	El <i>Te Deum</i> empezaste de prendas conforme fe.	
AGUSTINO	Si el <i>Te Deum</i> empecé, vos, Ambrosio, lo acabaste. ⁹⁴⁹	1260
TEODOSIO	Fue, Agustino, un bien tan alto el que hoy el cielo nos dio que si quiero loarlo yo por fuerza he de quedar falto, porque la mudanza vuestra que habéis del mal al bien hecho ha sido en vuestro provecho y en provecho y honra nuestra.	1265
AGUSTINO	Quisiera no ser del suelo para poder responder a tan noble proceder, pero remítolo al cielo; de aqueste bien le atribuyo la mayor parte que puedo, contento en ver cómo quedo cristiano y esclavo tuyo.	1270 1275
	Hoy vencí al demonio en guerra, la más notable del suelo, pues me veo para el cielo con tanta honra en la tierra.	1280
	Porque ¿de adónde Agustino mereció que fuese Ambrosio	

⁹⁴⁹ Estrofa que recoge la anécdota relatada por Santiago de la Vorágine, en la que Ambrosio, tras terminar la ceremonia del bautismo exclamó: «*Te Deum laudamus*», a lo que san Agustín respondió «*Te Dominum confitemur*»; y que alternando las frases uno y otro, entre los dos improvisaron el canto litúrgico conocido como *Te Deum* (1982: 534).

	su ministro y que Teodosio viniese a ser su padrino?	
	Ha sido merced tan alta que no lo sabré decir, y solo podrá suplir el cielo por mí esta falta.	1285
	Como quien con tal favor me hace a mí tales favores, que a tales acreedores es justo dar tal fiador.	1290
AMBROSIO	Ha sido el contento tal que he llegado a recibir que no lo sabré decir, porque sé encarecer mal.	1295
	Solo, Agustino, se entienda que ya la Iglesia de Dios tiene en teneros a vos quien la ampare y la defienda.	1300
	En estrecho la pusistes, mas ya vos de él la sacastes, león primero os mostrastes, y cordero después fuistes.	
	Mediante el favor que encierra vuestro católico seno, pienso ver el cielo lleno de almas salvas en la tierra.	1305
	Por vuestros méritos tantos, Mónica, Agustino alcanza el bautismo y la esperanza de un asiento entre los santos.	1310
MÓNICA	Ambrosio, padre y maestro de la fe y santa dotrina, esta obra de hoy divina toda es por mérito vuestro,	1315
	porque para que yo viera cual veo mi hijo aquí, no había mérito en mí, si el vuestro no interviniera.	1320
	Y si me tuvo por madre hasta aquí, como lo soy, podraos tener desde hoy a vos, Ambrosio, por padre.	
	Por tal es justo os confiese,	1325

	pues le dais tal ser y nombre que a estar sin él cualquier hombre valdría más no lo fuese. ⁹⁵⁰	
	De aquí nace el regocijo que en el alma crío y tengo, pues ya a verle con él vengo. Venid acá, nuevo hijo, con que pagaréis aquí lo que quedáis a deber.	1330
AGUSTINO	Madre, Dios tiene el poder para eso, pague él por mí a Ambrosio, Teodosio y vos. Agustino deudor es, pues fuistes parte los tres para conocer yo a Dios;	1335
	Teodosio, dando aquí muestras de su bondad peregrina; Ambrosio con su doctrina; vos con las lágrimas vuestras, que esos ojos hechos ríos con el agua que vertieron, llorando, señora, abrieron luz clara a los ciegos míos.	1340
	Según esto, a todos debo, y aquí mi razón acabo, que de todos soy esclavo, pues a pagar no me atrevo; que cuando la deuda excede al deudor y su caudal, es justo que dé portal aquel que pagar no puede.	1345
TEODOSIO	Ambrosio, tomad la mano y responded a Agustino.	1350
AMBROSIO	Para ingenio tan divino es el mío muy humano, y así no me atreveré a responder cosa aquí, pero a preguntarle sí: ¿Cómo os va con vuestra fe?, que esto, Agustino, deseo	1355
		1360
		1365

⁹⁵⁰*valdría más no lo fuese.* En el manuscrito *valdría más que no lo fuese.* Enmendamos para corregir la hipermetría del verso.

	saber: cómo estáis y os va.	
AGUSTINO	Como aquel que libre está habiéndose visto reo; y como quien de cautivo del soberbio Lucifer	1370
	sin merecer viene a ser hijo de Dios adoptivo; de bienes tan regalados, quién podrá al fin alcanzar,	1375
	si no vengo a confesar mis ofensas y pecados. Si yo no digo mi mal y peligrosa dolencia, ¿cómo se sabrá la ciencia del médico celestial?	1380
	De aquel soberano seno procedió aqueste regalo, y aunque Agustino es tan malo, sumamente es Dios más bueno.	
	Y de estos extremos dos dado en esto un imposible, y reduciendo a posible que Agustino fuera a Dios.	1385
	Hago a su bondad testigo, que holgara que él lo fuera, porque sé que yo no hiciera lo que Dios hace conmigo.	1390
AMBROSIO	Agustino, solo en vos hasta hoy tal razón cupo, mas quien sin Dios tanto supo ⁹⁵¹ qué no ha de saber con Dios.	1395
	Ya no os quiero ser maestro que aquesse ingenio divino me obliga a ser, Agustino, de hoy más discípulo vuestro.	1400
AGUSTINO	Aunque de tal paño muestra, buena ninguna daré, de lo que me preciaré será ser hechura vuestra.	
TEODOSIO	Aunque era justo que fuesen oídas tales razones,	1405

⁹⁵¹ *supo*. En el manuscrito *cupo*, por error del copista. Enmendamos.

	<p>por bastantes ocasiones es justo que agora fuesen, y aunque aquí no las refiero, todas se incluyan mi ser.</p>	1410
AGUSTINO	<p>Tarde y hora de comer: ahora vamos porque quiero servir a la mesa hoy al convidado que llevo. Yo servirte, señor, debo</p>	1415
TEODOSIO	<p>que tu humilde siervo soy. Cuando haya más espacio a eso responderé. Ahora vamos, tómesese la vía hacia palacio.</p>	1420

Vanse todos y queda FLORA y el CRIADO y el MESONERO

FLORA	<p>Los ojos que tal han visto ciegan de un llanto terrible. Agustino, ¿que es posible que te hayas vuelto cristiano, y que el hijo que parí y tú, Agustino, engendraste también, cruel lo engañaste como te engañaste a ti?</p>	1425
	<p>No me espanta el niño tanto, que una criatura pequeña hace lo que se le enseña; de ti, Agustino, me espanto, porque siendo un hombre ayer que a todos consejo diste, para ti no le tuviste al tiempo del menester.</p>	1430
MESONERO	<p>¿Podrás hacer una cosa, amigo, por darme gusto? Si se me da con lo justo, no será dificultosa.</p>	1440
FLORA	<p>Justa es, su madre soy, de aquel niño que va allí y si me le traes aquí tú verás lo que te doy.</p>	
MESONERO	<p>¿Cómo lo podré traer?</p>	1445
FLORA	<p>En medio esa confusión</p>	

quizá tendrás ocasión
para poderlo hacer.
MESONERO Si yo puedo, yo le traigo,
no lo dejaré por miedo. 1450

Vase

FLORA Ya tenerme en pie no puedo
y por fuerza en tierra caigo.
CRIADO Pues haz resistencia al daño.
FLORA ¿Que le vi y que no me alegro?
¿Qué era aquel hábito negro? 1455

CRIADO Ahí dicen que de ermitaño,
que al tiempo de bautizarse
lo ha tomado Agustino
para vivir.

FLORA Buen camino
por cierto para salvarse, 1460
pues que tú el dejarme halles
justo y que yo no lo tenga,
sino que tras ti me venga
como loca por las calles.

¡Oh, amor a cuántas bajezas
sujetas a quien te sigue! 1465

Sale el MESONERO con TEODATO niño

MESONERO ¡Sus!, tu llanto se mitigue
acábensese tus bravezas,
que he aquí el niño.

FLORA ¡Hijo querido
de esta madre que os adora! 1470
¿Conocéisme?

TEODATO Sí, señora;
no es mi madre.

FLORA Helo sido,
pero pues me negáis vos,
no serlo ya es caso llano.
Hijo mío, ¿sois cristiano? 1475

TEODATO Sí, por la gracia de Dios.

FLORA ¿Desde cuándo?

TEODATO Desde hoy quiere
que diga las oraciones.

FLORA	Madre que oye estas razones a su hijo, ¿cómo no muere?	1480
TEODATO	El Avemaría, quien quiera, se lo aprenderá muy bien, y el <i>Pater noster</i> también, mas el credo tira afuera, más largo que no sé qué. ⁹⁵²	1485
FLORA	¿Posible es que te veo yo cristiano?	
TEODATO	¿Piensas que no? Espere, persignarme he. Por la señal...	
FLORA	Estas luces con que mirando te estoy vea yo quebradas hoy. Bueno está, no hagas más cruces, basta hacer una o dos.	1490
TEODATO	No, no, tres he de hacer.	
FLORA	¿Tres han de ser? No han de ser.	1495
TEODATO	Sí han de ser como creo en Dios. Padre me lo dijo.	
FLORA	Hijo, no es posible que tu padre dijese tal.	
TEODATO	Calle, madre, como creo en Dios, sí dijo.	1500
FLORA	(Qué de veces dice aquesto, mas ya la causa imagino, él se va por el camino en que le tienen empuesto.) Dí, ¿por qué te bautizaste, hijo?	[Aparte] 1505
TEODATO	Para irme al cielo.	
FLORA	Camino habrá en el suelo mejor que ese que tomaste.	
TEODATO	¡Mira qué gentil aliño! Díceme mi padre a mí, que tengo de ir por aquí.	1510
MESONERO	En sus trece está el niño.	
FLORA	¿No ves que es tu padre un loco en ser cristiano?	

⁹⁵² *Más largo que no sé qué. Más largo que os no sé qué* en el manuscrito. Corregimos.

TEODATO	¿Qué? ¿Qué?	
	Espera, póngame en pie que quiero decirte un poco.	1515
FLORA	Por saberlo estoy con pena; dilo ya.	
TEODATO	De buena gana.	
	Madre, ¿quieres ser cristiana?	
FLORA	No.	
TEODATO	Pues quede en hora buena.	1520

Vase

FLORA	Corre, hazle mil pedazos, ve tras él, alcánzale y tráele, que yo le haré que muera entre aquestos brazos.	
	Si otra vez te cojo acaso yo te haré arrepentir de ser cristiano a morir antes que muevas el paso.	1525
	¡Oh, Agustino, quién creyera que en ti tal error se hallara!	1530
	¡Perderte tú no bastara sin que el niño se perdiera!	
	Ya condenada me hallo a perpetuo desconsuelo, porque no hay medio en el suelo, aunque yo quiera intentallo.	1535
	Dejarme Agustino es visto por ser cristiano y yo hereje, pues ¿que yo por su amor deje la herejía y siga a Cristo?	1540
	También el dejarme es claro por no ofender a su Dios; ya no hay juntarnos los dos. ¡Sus, mi mal es sin reparo!	
	Voyme do mi estrella airada para en mi daño me guía. La mujer que en hombres fía había de estar quemada.	1545

Vase

	do la vida santa hago.	
ISIDORO	¿Y qué pagáis de ella?	
MESONERO	Pago	
	veinte y cuatro mil de renta.	1580
ISIDORO	¿Hay novedad que saber de Milán?	
MESONERO	Ahora ninguna, mas habrá un mes que hubo una mucho por Dios para ver.	
ISIDORO	¿Qué fue?	
MESONERO	Que se bautizó un hereje que allí había muy famoso.	1585
ISIDORO	¿Y se decía?	
MESONERO	Agustino.	
ISIDORO	Ah, sí, yo le he oído ya nombrar.	
MESONERO	Y fue el bateo de modo que se juntó el pueblo todo para vello batear.	1590
ISIDORO	¿Habéis comido vosotros?	
MOZOS	Sí, señor.	
ISIDORO	¿Esta enfrenado?	
MOZO	Sí.	
ISIDORO	Pues paga a ese hombre, y parte tras de nosotros. ⁹⁵⁵	1595
	<i>Vase</i>	
MOZO	¿Ya la mesa está pagada de mi amo y [de] su gente?	
MESONERO	Ah, sí.	
MOZO	Cuenta lo que yo comí, y más la paja y cebada.	1600
	¿Qué debo?	
MESONERO	Espera que cuente. ¿Las mulas son quince?	
MOZO	Sí.	
MESONERO	Un doblón justo.	
MOZO	Helo aquí.	
MESONERO	¡Ah, españoles, no hay tal gente!	

⁹⁵⁵ Estrofa que presenta una rima imperfecta.

	¿De a do bueno es el señor?	1605
MOZO	Es de España y de Vandalia.	
MESONERO	¿Y a qué viene agora a Italia?	
MOZO	Viene por embajador a Milán.	
MESONERO	La cuenta ha errado, no está el dinero cabal.	1610
MOZO	¿Cómo?	
MESONERO	Aquí falta un real que di a una mula prestado.	
MOZO	Vive Dios que es excelente el ventero. Sí lo vi.	
MESONERO	¿Un real falta? Helo aquí, ¡Ah, españoles, no hay tal gente! ¿Qué tenéis a vuestra cuenta vos?	1615
MOZO	Un pan. ¿Cuánto es un pan?	
MESONERO	Un real vale en Milán, mas no deis más de cuarenta.	1620
MOZO	¿Cuánto una tajada es de vaca?	
MESONERO	Son veinte y dos, pero por amor de Dios, no deis más de veinte y tres, cuarenta y veinte y tres son...	1625
MOZO	Son sesenta y tres cabales.	
MESONERO	Ahora bien sean dos reales con los cinco del limón.	
MOZO	¿Qué limón?	
MESONERO	¿Pues no le vistes?	
MOZO	No, ni tal hay en la venta.	1630
MESONERO	Pues no importa, haced cuenta que se os dio y le comiste. Ara sus nabos y coles.	
MOZO	¡Oh, llévelo Barrabás! Tome eso y no cuente más.	1635

Vase

MESONERO	¡Cuatro reales! ¡Ah, españoles, no hay tales hombres! ¿Tú eres mozo de a pie y ansí pagas? Eres rey. Buen viaje hagas
----------	--

	mala y bien mala, tanto que yo temo que se ha de morir, y a aquesta causa nos estamos aquí.	1675
HUÉSPED	Pesar me vía que aqueste fraile agora sucediese semejante desgracia aquí en mi casa. ¿Por qué no llaman un doctor, que en Ostia hay muchos y muy buenos?	
ESTUDIANTE	Si ella dice que tiene de morir, es excusado el dolor y remedios de botica, que como es justa, y Dios así otras cosas le revela, tenemos ya por cierto que le revela el día de su muerte.	1680 1685
<i>Sale el otro ESTUDIANTE de Agustino</i>		
ESTUDIANTE 2º	Ya me pesó haber venido a Roma a ver desgracia semejante.	
ESTUDIANTE 1º	¿Cómo?	
ESTUDIANTE 2º	Está Mónica al cabo.	
ESTUDIANTE 1º	¿Qué me dice?	
ESTUDIANTE 2º	Esto que oye. Y con la angustia grande, porque aquel aposento es muy pequeño, en otro mayor quiere que la pasen a dar el alma a su criador primero.	1690
<i>Sale la HUÉSPEDA de casa con sábanas y almohadas limpias</i>		
HUÉSPEDA	Presto, hermano, así viva, traiga una aquí y saque de mi cofre una pastilla.	
HUÉSPED	¿Adónde la pasáis?	
HUÉSPEDA	Aquí a la cuadra. ⁹⁵⁷	1695
<i>Vanse el HUÉSPED y la HUÉSPEDA</i>		
ESTUDIANTE 2º	¡Por Dios que es una santa aquesta huésped, qué caridad que muestra en lo que hace!	
ESTUDIANTE 1º	¿Dónde llegó Agustino que no hiciesen esto con él y con su honrada madre? Ya la traen, no quisiera haber nacido	1700

⁹⁵⁷ *cuadra*. Sala espaciosa (DRAE).

por no ver lo que en Ostia ha sucedido.

Sale AGUSTINO y FAUSTINO y NAVIGIO y sacan a santa MÓNICA enferma

MÓNICA ¿Hijo, Agustino, podré
 estar un rato aquí agora?
 ¿No respondéis?

AGUSTINO Sí, señora,
 pero no ha de ser de pie. 1705
 Llegad, Navigio, a mi madre
 una silla.

MÓNICA Ya de hoy más.

Lléganle una silla a santa MÓNICA y siéntase

Hijo, Navigio, tendrás
tu propio hermano por padre,
no puedo por ti hacer 1710
más de lo que hago hoy,
mira que padre te doy,
si lo sabes conocer.

Si quieres que en regocijo
convierta aquesta fatiga, 1715
haz que en el mundo se diga
cual el padre, cual el hijo.

Vos, Agustino, tened
cargo en su administración,
y como veis que es razón 1720
en su provecho haced.

Por Felicitá y Perpetua
también hijo miraréis,
que con esto me echaréis
en obligación perpetua. 1725

Hermanas vuestras de padre
son, y confío yo en Dios
que han de igualaros a vos
por ruegos de vuestra madre.

En religión las metí, 1730
cuando en vuestra busca vine,
Dios de allí las encamine,
si es servido para sí,

porque su patria, Cartago,
se precie de que crio 1735

	quien a Dios amó y sirvió, ya que yo tan mal lo hago.	
	Si tan altos beneficios me hace Dios que os ordenéis de misa, acordaros heis ⁹⁵⁸ de mí en vuestros sacrificios.	1740
	¿Por qué, mis hijos, lloráis? Callad y fiad de mí que si me perdéis aquí en el cielo me ganáis.	1745
NAVIGIO	Señora, traerte quiero un médico.	
MÓNICA	Aqueso no, que aquí, hijo, tengo yo el médico verdadero.	
	<i>Saca un CRISTO pequeño de la manga</i>	
	He aquí el médico que encierra en aquel pecho desnudo toda la ciencia que pudo caber en el cielo y tierra.	1750
	Tú solo curarme sabes, como dotor celestial, y para purgar mi mal tomaste tú los jarabes.	1755
	Como la enfermedad mía de comer fruta nació, tanta cólera engendró que hubo menester sangría; y viendo flaca y turbada, la enferma, de amor prendado quisiste que en tu costado se diese la lancetada.	1760
	Y hasme prometido dar eterna salud perfeta, con tantica de dieta que yo te guarde en pecar, con que te diré la paga de estas divinas mercedes: tú me das, pues darme puedes	1770

⁹⁵⁸ *heis*. Habéis.

caudal para que lo haga.⁹⁵⁹

Toca la música y elévase santa MÓNICA en la silla un rato

MÓNICA	Hijo, Agustino.	
AGUSTINO	¿Señora?	
MÓNICA	Voces del cielo he sentido.	1775
AGUSTINO	Y en ellas te has suspendido en el aire media hora.	
MÓNICA	Alábote, Dios inmenso, por siempre sin fin amén, pues me haces tanto bien cuando yo en quien eres pienso.	1780
	Ya mi flaqueza se ve. Allegad, hijos, acá, abrazadme que quizá después de aquí no podré.	1785
	Abrazadme ambos a dos, llegad no tan desde afuera. ¡Quién agora así subiera como está a gozar de Dios!	
	Ya llegó el postrero trance. Daros quiero, que es razón, hijos míos, la bendición; la de Dios y esta os alcance.	1790
	Ea, al lecho me llevad, que ya al último fin llego, acostadme en él y luego haga Dios su voluntad.	1795

Vase santa MÓNICA y AGUSTINO y NAVIGIO

ESTUDIANTE 2º	Un pecho de duro acero el ver esto ablandará, y un perdido meterá por camino verdadero.	1800
ESTUDIANTE 1º	Edifícame de suerte con aquel Cristo en la mano, que diera como cristiano yo mi vida por su muerte.	1805

⁹⁵⁹ La tradición católica siempre ha interpretado que la sangre y agua que manaron del costado de Cristo en la cruz son una imagen de los sacramentos (Arellano *et alii*, 2007: 106).

el obispo, y no ha quedado
 música buena ni mala 1835
 que no haya entrado en la sala.
 MÚSICO ¿Y tú?
 BAILADOR No.
 MÚSICO ¿Que no has bailado?
 ¿Por qué?
 BAILADOR Dijo el mayordomo
 que no hasta que se alzase
 la mesa, y luego bailase. 1840
 MÚSICO ¿Y haslo de hacer?
 BAILADOR ¿Y cómo?
 MÚSICO Pues ya han alzado la mesa,
 ¿no oyes lo menestriles?⁹⁶¹
 Sus, menea esos cuadriles,⁹⁶²
 que ya salen.
 BAILADOR Toca apriesa. 1845

Tocan música de menestriles y sale el emperador TEODOSIO y el obispo AMBROSIO y después de sentados en dos sillas, tañe el músico y baila un gran rato, y después que acaba dice AMBROSIO

AMBROSIO Béndigate Dios, amén,
 y qué gusto que me has dado.
 TEODOSIO Por cierto que él ha bailado
 extrañamente de bien.

Sale un CRIADO

CRIADO El embajador se apea, 1850
 ¿subirá?
 TEODOSIO Di que sí,
 traed un asiento aquí.
 CRIADO ¿Qué asiento mandas que sea?
 TEODOSIO Silla rasa.⁹⁶³ Ios los dos,
 y volved acá después. 1855
 BAILADOR Besamos tus altos pies.
 AMBROSIO Muy bien lo hacéis. Guárdeos Dios.

⁹⁶¹ *menestriles*. Hombres que en funciones de iglesia, tocaban algún instrumento de viento (*DRAE*).

⁹⁶² *cuadriles*. Mitad lateral de la parte posterior de algunos animales (*DRAE*). Usado cómicamente por el músico para apremiar al bailarador a que ejerza su arte.

⁹⁶³ *silla rasa*. Asiento que no tiene respaldar (*DRAE*).

TEODOSIO	¿En qué forma? Os resolved.	
ISIDORO	Como más te satisfagas, o en gente por cuenta tuya pagada, o si no en moneda con que él en la guerra pueda ir socorriendo las tuyas.	1890
TEODOSIO	Confieso que es importante aquel que impera que emplee todo aquello que posee en negocio semejante.	1895
	Pero porque aquestas cosas, así al parecer ligeras, suelen llegado a las veras volverse dificultosas, conviene el ojo tener puesto al daño que resulta.	1900
	Ahora entraré en consulta para poder responder.	1905

Éntrase un criado con una carta

CRIADO	Cierto hombre de camino de Ostia agora llegó, y para ti, Ambrosio, dio esta carta de Agustino.	
TEODOSIO	Sepamos lo que de él pasa, ¡Cómo me huelgo yo!	1910
CRIADO	¿Aguardaré el hombre?	
TEODOSIO	No; vaya y descanse en mi casa. Id y llevaldo allá vos, y hacelde [de] regalar. Este ha de ser, no hay dudar, un grande siervo de Dios.	1915

Carta: Carísimo padre en Cristo, concedidas por su Santidad mis pretensiones, fue Dios servido de llevarse en Ostia, dando la vuelta para África, a MÓNICA, mi cara madre y sierva tuya. Suplícote con la humildad que puedo hagás conmemoración de ella en tus sacrificios pidiendo a Dios, nuestro Señor, para ella perpetuo descanso, y vida para mí y en que servirte pueda juntamente con el emperador, mi señor, en mayor salud y estado por muchos años nuestros viva.

	Dios te dé su santa gloria, por su clemencia infinita.	
TEODOSIO	¿Que murió aquella bendita?	1920
AMBROSIO	Sí señor, cosa es notoria, pues que su hijo lo escribe.	
TEODOSIO	Ya, Ostia, murió en tu suelo una mujer que en el cielo sé que para siempre vive.	1925
AMBROSIO	Por cierto será dichosa Ostia famosa de hoy más, ahora vamos y harás, porque será justa cosa, que tú y tus grandes mañana	1930
	os vais a mi iglesia a oír misa, que la he de decir por esta buena cristiana.	
TEODOSIO	Mas hoy sin que más se guarde, quiero que todos me sigan y las vísperas se digan de sus honras esta tarde.	1935
	¿Hallaréis vos a ellas?	
ISIDORO	Mi ley de gentilidad no me da esa facultad. Imposible es ir a ellas.	1940

Vanse y sale el ESTUDIANTE 1º, canónigo, y un CIUDADANO

ESTUDIANTE 1º	Mientras viene Agustino os daré cuenta de eso que preguntáis. En ese monte, con licencia del Papa, fue Agustino fundador del convento y de la orden.	1945
	Todos los que con él se bautizaron son allí con él frailes y hoy, mi hermano, al hábito inclinados de san Pedro, venimos aquí a Hipona, y con las letras valemus tanto que hoy en día tenemos en su iglesia mayor dos calongías. ⁹⁶⁵	1950
	Yendo y viniendo Agustino a Hipona a hablar a Valerio, nuestro obispo. Sus letras descubrió de tal manera	

⁹⁶⁵ *calongías*. Casas o edificios que estaban junto a las iglesias, destinadas para la habitación del canónigo (Aut).

ahí?
 ESTUDIANTE 1º Sí, ahí ha comido. 1990
 CIUDADANO ¿Tanto con él ha podido
 este fraile?
 ESTUDIANTE 1º Y más podrá
 de aquí adelante. Ya asoma.

Sale AGUSTINO y NAVIGIO y FAUSTINO frailes con sus hábitos

CIUDADANO Gentil presencia de fraile,
 grave talle tiene.
 ESTUDIANTE 1º ¿Hayle 1995
 por ventura tal en Roma?
 ¡Oh, padre, dame esas manos!
 AGUSTINO Cedés gracias. Mejores,
 que a mí se me den los pies.
 CIUDADANO ¿Qué hacéis, hombres humanos, 2000
 que no seguís el camino
 que aqueste hombre tomó?

Vase

ESTUDIANTE 1º A recibirte salió
 hoy el obispo, Agustino.
 AGUSTINO Mil gracias al cielo ofrezco 2005
 que de tal honra me nace.
 Siempre el obispo me hace
 más merced que yo merezco.
 Ya pediré noche y día
 a mi Dios que me conceda 2010
 vida y caudal con que pueda
 servirlo a su señoría.
 ESTUDIANTE 1º Navigio, ¿cómo os halláis
 con el hábito?
 NAVIGIO Muy bien.
 ESTUDIANTE 1º ¿Y vos, Faustino?
 FAUSTINO También. 2015
 ESTUDIANTE 1º Siervos de mi Dios seáis.
 AGUSTINO Haga Dios lo que conviene
 con ellos dos y conmigo.
 ESTUDIANTE 1º Todo el pueblo trae consigo
 el obispo, ¿veislo? Viene. 2020

y haz como este siervo tuyo
su pierna le restituyas. 2060
En tu potencia y virtud
te suplico, Señor, esto.

Aquí se le cae la pierna de palo y queda INOCENCIO bueno

INOCENCIO Agustino, ¿qué es aquesto?
Ya tengo entera salud.

Por esta merced eterna 2065
mil gracias os doy a vos.

AGUSTINO Dadlas, Inocencio, a Dios,
que es el que sanó la pierna.

INOCENCIO Yo, Agustino, os lo prometo.
Fiad aquesto de mí. 2070

AGUSTINO Haréislo en hacerlo así
como cristiano discreto.

VALERIO No en balde, Agustino santo,
es mi vehemencia tanta
por dar a la Iglesia santa 2075
el que con Dios puede tanto.

Tú serás mi coadjutor
mientras que viva, y después
la voluntad de Dios es
que quedes por su pastor. 2080

AGUSTINO Lo que es, señor, eximirte
del trabajo hacerlo he
lo mejor que yo podré
por lo que toca a servirte.

Mas suceder en la silla 2085
que tú ocupas justamente,
eso no me es conveniente.

VALERIO Sí es, y tú has de regilla.

AGUSTINO ¡Oh, terrible confusión!
¿Qué es lo que tengo de hacer? 2090
Ya me conviene valer
en esto de la oración.

Dios que las almas gobiernas
con eternas maravillas,
y pretendes que esas sillas 2095
goce con palmas eternas.

Dime, Señor, quién es dino
de ocupar aquesa silla,

y di quién para regilla
tiene valor.

Dentro suena una voz de música de voces que dice «Agustino»

VOZ	Agustino.	2100
AGUSTINO	Eco glorioso divino que del cielo te abalanzas, ¿quién de aquestas esperanzas merece el puesto?	
VOZ	Agustino.	
AGUSTINO	Si en preguntar no te indino y atormento las orejas, ¿quién regirá estas ovejas con rectitud?	2105
VOZ	Agustino.	
AGUSTINO	En gran cuidado me pones, este es, Señor, tu juicio, y a que admita aqueste oficio me animas y me dispones.	2110
	No quiero contradecirte, Señor, a lo que es tu gusto, y así quiero, y es muy justo que me precie de servirte.	2115
	Y si en esto no mostrare la voluntad que en mí veo suplirá al fin el deseo lo que en las obras faltare.	2120
VALERIO	Por aqueste bien divino todos a Dios gracias dad, y vamos a la ciudad diciendo: «¡Viva Agustino!»	

JORNADA TERCERA

Salen dos LABRADORES

LABRADOR 1º	¿Qué es?, ¿adónde vais, compadre?	2125
LABRADOR 2º	Allá, si Dios place, a Hipona.	
LABRADOR 1º	¿A qué?	
LABRADOR 2º	A ordenar de corona mi mochacho, que a su madre	

	no hay sacalle del caletre ⁹⁶⁷ que tiene de ser abad.	2130
LABRADOR 1º	¿Y halláisle a veleidad?	
LABRADOR 2º	Suele llevar el acetre ⁹⁶⁸ cuando está acá en el aldea delante el cura.	
LABRADOR 1º	¿Eso sabe? Él predicará.	
LABRADOR 2º	Pues trabe, de un misal no hay quien lo lea mejor que él.	2135
LABRADOR 1º	Y en conclusión, vuelve el latín en romance.	
LABRADOR 2º	No hay cosa que no la alcance, a Pedro llama Simón, y Pilotus a Pilato.	2140
LABRADOR 1º	Él obispará.	
LABRADOR 2º	Haga Dios su voluntad.	
LABRADOR 1º	¡Par Dios! Vos lo engendrastes en buen rato, y tenéisle vestido como es de menester.	2145
LABRADOR 2º	Si, par Dios, no hay más que ver su sotana y manteíco, ⁹⁶⁹ y su bonete esquinado.	
LABRADOR 1º	¿Cuándo le comprastes?	
LABRADOR 2º	Hará un mes, cuando vine acá a vender aquel ganado.	2150
LABRADOR 1º	¿Hay tal juro a tal amén?, que con vos volverme quiero y verle ordenar primero.	2155
LABRADOR 2º	Pues convidaros he bien.	
LABRADOR 1º	Mas que no coma en mi vida yo le he de ver ordenar.	
LABRADOR 2º	Y aún podrá ser obispar, que tales principios lleva.	2160

Vanse y salen los dos ESTUDIANTES canónigos reglares

⁹⁶⁷ *caletre*. Voz jocosa para juicio, capacidad, discurso o imaginación vehemente (*Aut.*).

⁹⁶⁸ *acetre*. Caldero o vaso pequeño que contiene el agua bendita (*Aut.*).

⁹⁶⁹ *manteíco*. Diminutivo de manteo, capa que llevan los eclesiásticos (*Aut.*).

ESTUDIANTE 1°	Todas las cosas de este mundo pasan, con las unas las otras olvidamos. ¿Quién vio aquesta ciudad habrá dos días creer después de Dios en vida y obras del obispo Valerio y por su muerte hacer el sentimiento que ya vistes? ¿Y quién la ve hoy alegre y olvidada del pasado perlado con el nuevo? Cómo toman sus cosas, cómo alaban sus costumbres y vida, cómo creen, como yo creo, que Agustino es santo.	2165
ESTUDIANTE 2°	Tales obras hace él especialmente con los pobres y viudas recogidas.	
ESTUDIANTE 1°	¿Sabe qué hizo hoy?	
ESTUDIANTE 2°	No he estado en casa, ¿qué fue?	
ESTUDIANTE 1°	Tomó todos los bienes que quedaron del obispo Valerio ya difunto, digo muebles de casa, plata y joyas, y dinero caído, y a su hermano fray Navigio mandó que todo al punto entre pobres y viudas repartiese de manera que en menos de una hora no quedó cosa dentro de esta casa.	2175
ESTUDIANTE 2°	Grande es la santidad de nuestro padre.	
ESTUDIANTE 1°	Veisle, viene el bendito a dar alivio a los cuidados recibiendo un poco de esta orilla del mar el fresco viento.	2180
		2185

Salen AGUSTINO y NAVIGIO, y dicen los ESTUDIANTES a AGUSTINO

AMBOS	<i>Benedicete Pater.</i>	
AGUSTINO	<i>Super vos</i> <i>descendat se per benedicio Dei.</i> ⁹⁷⁰	
NAVIGIO	Quieta esta la mar.	
AGUSTINO	Está realmente agradable a los ojos, y esta puerta que del jardín a dar a ella sale no se puede pagar con un tesoro. Por lo que nos recrea que, si adviertes,	2190

⁹⁷⁰ «Dios te bendiga. Bendecido por él mismo, descenderá sobre ti.»

	también se paga Dios del siervo suyo a la orilla del mar como ahora estamos como en su misma celda y oratorio.	2195
	Pero dejando aquesto, ¿diose a pobres los bienes que quedaron de mis padres antepasados en aquesta silla?	
NAVIGIO	Cual lo mandaste lo habemos dado.	2200
	No queda cosa alguna. Hasta la plata en que comiste hoy también la dimos.	
AGUSTINO	Habéis cumplido, hermano, mi deseo, y si para eso los sagrados cálices, con que el divino auto se celebra, son necesarios, desde aquí dispenso que se los deis; que en caso semejante es justo dispensar y darlo todo, pues no hay servicio de que Dios se agrade tanto como este, ni que a Dios imite el hombre como en ser caritativo, pues caridad se llama él a sí mismo, y Dios está con él, dichosa suerte.	2205 2210

*Salen FAUSTINO y los dos LABRADORES con el NIÑO estudiantico que se
viene a ordenar*

FAUSTINO	El niño tiene prudencia, basta que él y yo lleguemos. Aguarda.	2215
LABRADOR 2º	Así lo haremos, llévele su reverencia.	
FAUSTINO	Este niño, padre nuestro, te quiere, si eres servido, hablar.	
AGUSTINO	Diga, ¿a qué ha venido? Decid el intento vuestro.	2220
NIÑO	Agustino, pues de Hipona el mando en la iglesia tienes, suplícote que me ordenes.	
AGUSTINO	De qué.	
NIÑO	De prima corona.	2225
	Hazme este bien, Agustino.	
AGUSTINO	Decí, ¿sois cristiano viejo?	
NIÑO	Soy en eso más añejo que el más rancioso tocino.	

	Lo que es Moisés ⁹⁷¹ va ya arriedro, ⁹⁷²	2230
	cuyos preceptos murieron, y mis pasados siguieron al vicario de Dios, Pedro, y yo sigo aqueso mismo	
	con limpia y pura intención,	2235
	y tengo confirmación por Valerio y el bautismo.	
AGUSTINO	¿Cómo os llamáis?	
NIÑO	Alvarico.	
AGUSTINO	¿Sois legítimo?	
NIÑO	Eso, padre, pregúntenselo a mi madre.	2240
AGUSTINO	Basta que es gracioso pico. Aunque niño tenéis bríos y pues corona queréis, quiero que me declaréis estos versos que son míos:	2245
	<i>quisquis amat dictis absentum rodere famam, hanc mensam indignam noverit esse sibi.</i> ⁹⁷³	
NIÑO	Ellos son de harta importancia, mas basta ser cosa tuya, ¿quieres que te los construya?	
AGUSTINO	Basta, decir la sustancia.	
NIÑO	Cualquiera que de ausentes mormurase, siguiendo el vicio con tenaz maligno, de esta mesa se prive como indigno. Aquí su sentido acaba, a lo que yo he alcanzado.	2250
AGUSTINO	Niño, habéislo declarado como de vos se esperaba.	2255
NIÑO	Sé de nombres y de adverbios, y más lo que es construcción, y las partes de oración, adagios mil y proverbios.	2260
AGUSTINO	¿Qué quiere decir «acícula»?	
NIÑO	«Alfiler», quiere decir.	
AGUSTINO	Pues con esto os podéis ir,	

⁹⁷¹ *Moisés*. Variante corriente del nombre de Moisés. La tradición cristiana vio en él una prefiguración de Cristo (Arellano *et alii*, 2007: 74).

⁹⁷² *arriedro*. Arredro, atrás, detrás (*Aut.*).

⁹⁷³ «El que es digno de roer vidas ajenas, no es digno de sentarse en esta mesa». Fragmento inserto en el capítulo 22, parte sexta de la *Vida de san Agustín*, escrita por san Posidio, su primer biógrafo.

siéntenlo en la matrícula.

Vanse el niño y los LABRADORES diciendo: «Vitor Agustino»

ESTUDIANTE 1º	El rapaz es ingenioso.	2265
ESTUDIANTE 2º	Ingenio muestra tener, y es justo favorecer al que fuere virtuoso. Mil cuidados me fatigan.	
AGUSTINO	Id, que me quiero quedar solo a la orilla del mar y haced que completas digan.	2270

Vanse todos y queda AGUSTINO solo pensativo como que estudia

AGUSTINO	Misterio grave y profundo de caudal divino, inmenso, pues cuanto más en ti pienso más me atajo y me confundo, no sé de esto qué me diga que, aunque es divina ocasión, oblígame la razón a que lo imposible siga.	2275 2280
	Pero que vaya argumento mayor, menor consecuencia, si de la divina esencia el punto crudo no siento.	
	Suspenso estoy y confuso, aunque me anima verdad que esto lo que es Trinidad en su saber lo dispuso.	2285
	Engendró sin perjuicio el padre eterno al verbo igual ansí de su sustancia, sin que en su eterna esencia haya distancia, inmenso como el hijo eterno;	2290
	de padre e hijo con amor tan tierno, con poder tan igual y de importancia, el espíritu santo en una instancia procede y hacen un divino terno.	2295
	Todo aquesto es verdad, pues qué penetra de este misterio, tú dime qué alcanza, Agustino, tu ingenio en ciencia y arte.	
	Vuelve, revuelve, muestra aquí tus letras,	2300

igual Juan a lo eterno te abalanza
y en vuelo altivo al sacro pecho parte.

*Estará hecha una forma de mar y agora parece un NIÑO NAZARENO sentado a la orilla
echando agua con la una en una concha que tiene en la otra*

	Un niño veo a la orilla de aqueste mar asentado. Confuso estoy y turbado y el alma se maravilla.	2305
	Quiérome llegar a ver lo que está haciendo allí, que él ofrecérseme a mí misterio debe tener.	2310
NIÑO	Niño de cara risueña, ¿eso que haces es jugar? Quiero meter este mar en esta concha pequeña.	
AGUSTINO	Padre, ¿de qué os admiráis? ¿No ves que eso es imposible?	2315
NIÑO	Aquesto es muy más posible que lo que vos procuráis.	
AGUSTINO	Suspenso estoy y turbado, oh, hacedor del sacro imperio.	2320
NIÑO	Agustino, ese misterio solo a Dios es reservado. Poned al discurso pausa que quiero que me digáis lo que en aquesto alcanzáis, y qué es la razón y causa.	2325
	Cuando un herrero toca el duro hierro y lo lima, como el que oye se lastima en ojos, dientes y boca, pues como claro se ve no es tocado ni ofendido. Decid, ¿daisos por vencido?	2330
AGUSTINO	Confieso que no lo sé.	
NIÑO	Pues si una cosa del suelo vuestro ingenio no la vence, cómo, decid, no os convence lo que es más que tierra y cielo. No os metáis en confusión,	2335

que es mucha curiosidad, 2340
que alcanzar de Trinidad
consiste en más que razón.

Contentaos ahora vos
con este misterio trino
en saber como Agustino 2345
y no saber como Dios.

Desaparece el NIÑO

AGUSTINO Niño que con presto vuelo
de mi presencia te alejas,
y aún sospecho para el cielo
porque confuso me dejas, 2350
entre sospecha y recelo.

Atribulado me siento,
mas yo conozco tu intento,
que como el cielo te rige
tu desengaño corrige 2355
mi sobrado atrevimiento.

Mi Dios, pues sabes de mí
lo que en aquesto pretendo,
y que me pierdo sin ti,
si en mi intento no te ofendo, 2360
inspira tu ciencia en mí,

de Agustino no te alejes
ni en esta ocasión le dejes,
que si consigo esta gloria
es por alcanzar vitoria 2365
de tu verdad contra herejes.

Y vos, Virgen soberana,
universal protectora
de nuestra miseria humana,
a quien siempre el alma adora 2370
y por vuestro medio sana,

pues por vos el bien nos vino
de aqueste misterio trino,
para conseguir mi intento
alumbrad mi entendimiento 2375
y socorred a Agustino.

Salen NAVIGIO y FAUSTINO y dicen

AMBOS *Benedicite pater.*
 AGUSTINO ¿A do vais?
 NAVIGIO A socorrer una pobre.
 AGUSTINO Dios de su clemencia obre
 sobre el poder que lleváis.⁹⁷⁴ 2380

Vase AGUSTINO

NAVIGIO ¿Do es la casa?
 FAUSTINO Cerca es.
 NAVIGIO Pues vamos, por caridad,
 que tendrá necesidad
 la enferma.
 FAUSTINO Sígame pues.

Sale un PAJE con un billete

PAJE Padre, ¿el señor letor 2385
 está en casa?
 FAUSTINO No sé cierto.
 Ahí está el convento abierto,
 entrá a saberlo.

Vanse NAVIGIO y FAUSTINO y salen los dos ESTUDIANTES canónigos

ESTUDIANTE 1º Es error,
 y arguye alguna malicia
 creerlo con eficacia. 2390
 ESTUDIANTE 2º ¿No ve que aquesto es de gracia?
 ESTUDIANTE 1º No es sino de justicia.
 PAJE ¿El señor letor está
 en casa?
 ESTUDIANTE 1º Creo yo que no,
 aunque rato ha que salió, 2395
 quizá habrá venido ya.
 I[d] a su celda y lo sabréis.
 PAJE No la sé.
 ESTUDIANTE 1º ¡Oh, qué gran trabajo!

⁹⁷⁴ Este es el episodio más popular de la leyenda de san Agustín. Apareció por primera vez a principios del siglo XIII en una compilación de *Exempla* para uso de los predicadores que reunió el cisterciense renano Cesario de Heisterbach, pero en esta obra se habla de un teólogo anónimo. Fue el dominico Thomas de Cantimpré quien sustituyó a este teólogo por san Agustín, a causa del tratado que este escribió, titulado *De Trinitate* (Réau, 1997, 37).

PAJE	Id al dormitorio bajo.	
ESTUDIANTE 1°	¿A cuántas puertas? A seis.	2400
<i>Vase el PAJE</i>		
ESTUDIANTE 2°	Digo, al fin, que es lo que sabe muy poquito. No lo inoro, pero tiene para el coro el metal de voz muy grave, y yo soy de parecer que se reciba.	2405
ESTUDIANTE 1°	Yo no.	
ESTUDIANTE 2°	¿No sé de música yo?	
ESTUDIANTE 1°	Yo no lo debo saber. Dígame de qué importancia es voz a mi habilidad. ¿Es verdad esto?	2410
ESTUDIANTE 2°	Verdad.	
ESTUDIANTE 1°	Pues si es verdad, qué ganancia viene al convento tener quien no sepa el canto llano.	
ESTUDIANTE 2°	El saber está en la mano.	2415
ESTUDIANTE 1°	En la mano está el saber, ¿por qué razón si este es rudo?, ¿quién lo puede hacer diestro?	
ESTUDIANTE 2°	¿Quién? La flema del maestro y fuerza de ingenio agudo. a[s]í por momentos pasa con músicos infinitos.	2420
ESTUDIANTE 1°	No pasa tal.	
ESTUDIANTE 2°	No dé gritos, que se alborota la casa. A nuestro padre Agustino vamos, y él su voto dé, y eso se haga.	2425
ESTUDIANTE 1°	Hágase. Oiga que ruido divino, levantar siento el cabello. En su celda debe ser.	2430
ESTUDIANTE 2°	A poder sin ojos ver diera los ojos por vello.	

*Toca la música y en el lugar que estará hecho para ello parece AGUSTINO
hincado de rodillas y a un lado un Cristo que le echa sangre del costado en los
labios, y al otro lado la madre de Dios que le echa del pecho leche*

AGUSTINO	Aquí la llaga del costado abierto cenar a gusto y pruebo su dulzura; aquí el virginal pecho descubierto	2435
	mis labios gozan de su leche pura; aquí contemplo el bien por mi mal muerto, aquí el crisol por donde el bien se a[m]para, y aquí y allí se muestra tal riqueza que no sé dónde vuelva la cabeza.	2440
	Mi Dios, el corazón que traspasaste de vuestra caridad y amor herido, Virgen, el corazón que enamorastes con dulces prendas de un amor crecido, si libertad y dueño cautivastes,	2445
	sujeto está ya a vuestro amor rendido. A hijo y madre a queste humilde ofrezco, si por mi fe regalo tal merezco. ⁹⁷⁵	

Vuelve a tocar la música y desaparece esta visión

ESTUDIANTE 2º	Diga, ¿oyó segunda vez los dulces acentos?	
ESTUDIANTE 1º	Sí,	2450
	segunda vez los oí, y oírlos espero diez, que la santidad es tanta de nuestro padre Agustino que en instrumento divino	2455
	loores a Dios levanta.	
ESTUDIANTE 2º	¿Qué hemos de hacer?	
ESTUDIANTE 1º	Llamar	
	ahí a su celda y saber de él lo que hemos de hacer, que así no temo yo errar.	2460
ESTUDIANTE 2º	No erraremos, a Dios gracias, si su parecer seguimos.	
ESTUDIANTE 1º	Ese es el que preferimos.	

⁹⁷⁵ Este motivo está sacado de las *Meditaciones* de san Agustín (Réau, 1997: 43).

¡Ah, padre nuestro!

Asómase a una puerta o ventanas AGUSTINO

AGUSTINO	<i>Deo gracias.</i>	
ESTUDIANTE 1º	Entre algunos prebendados ⁹⁷⁶ ha habido gran diferencia.	2465
AGUSTINO	Qué mal sienten de mi ausencia, qué mal pagan mis cuidados. Mal conocen el amor que les tengo y he tenido.	2470
ESTUDIANTE 2º	¿Y sobre qué es el ruido? Sobre admitir el cantor.	
AGUSTINO	Comunidad es trabajo, y más donde hay interés. Y decidme, ¿qué voz es?	2475
ESTUDIANTE 1º	Padre, sube contrabajo.	

Sale un LOCO enamorado y su PADRE

LOCO	¡Diana!	
PADRE	Guarda el furioso.	
LOCO	Enemiga, ¿qué es de ti que por ti ando sin mí?	
AGUSTINO	¡Oh, qué caso lastimoso!	2480
LOCO	Mis amores son macizos.	
AGUSTINO	Y cómo lo creo yo. Decid, ¿de qué enloqueció ese furioso?	
PADRE	De hechizos. Era músico y galán.	2485
LOCO	Cruel que ya no me quieres.	
AGUSTINO	¿Posible es que las mujeres en estos extremos dan? ¡Ah, furioso!	
LOCO	¿Quién sois vos?	
PADRE	Aún bien que habla desde fuera.	2490
LOCO	Si a Dios no le conociera pensara que érades Dios. Tras mis esperanzas vuelo.	
ESTUDIANTE 1º	¿A quién no hace enternecer?	

⁹⁷⁶ *prebendados*. Canónigos o racioneros de las iglesias catedrales y colegiales (*Aut*).

LOCO	Miroos porque habéis de ser una columna del cielo. Traidora, dame la mano.	2495
ESTUDIANTE 2º	Ya vuelve a su desatino.	
LOCO	Ingenio tenéis divino, aunque parecéis humano. No os parezcan liviandades hablaros con cariños, que los locos o los niños suelen decir las verdades.	2500
PADRE	Unas veces le fatiga mucho su mal, y otras poco.	2505
LOCO	Sí, más no habéis visto que tantas verdades diga.	
AGUSTINO	Tenelde mientras diciendo a curalle sus dolencias.	2510

Deciende de la ventana AGUSTINO

PADRE	Sí, baje su reverencia que en sus manos le encomiendo.	
LOCO	Causa de mi mal y enojos. ¿Adónde te iré a buscar? ¿Habiате de hallar lumbre mía de mis ojos? ¿Es posible que te veo	<i>Al Estudiante</i> ⁹⁷⁷ 2515

De rodillas

	fiera ingrata endurecida, cuando es tan corta mi vida y tan largo mi deseo?	2520
ESTUDIANTE 2º	¡Jesús!	
LOCO	Espera, no huyas pero yo te seguiré, y la tierra besaré que pisan las plantas tuyas.	
ESTUDIANTE 2º	Echalde agora un cordel.	2525
PADRE	¿Adónde lo habrá?	
ESTUDIANTE 2º	Buscaldo.	

⁹⁷⁷ En las obras de la colección no aparecen habitualmente indicados los apartes; tampoco en la obra que nos ocupa. Se trata, pues, de una excepción.

Sale AGUSTINO

AGUSTINO	No le echéis cordel, dejaldo, y dejadme a mí con él. Furioso, álzate de ahí.	
LOCO	Y como que lo haré, que ya sé que hallaré en vos el bien que perdí.	2530
AGUSTINO	Llega, pondrete la mano encima de la cabeza.	
PADRE	Ya amansa de su braveza. ¡Oh, misterio soberano!	2535
AGUSTINO	¿Qué sientes?	
LOCO	Grande quietud en mi alborotado pecho. Dios por tu medio me ha hecho merced de darme salud.	2540
AGUSTINO	Dame, Agustino, esos pies. Álzate, amigo, de ahí.	
LOCO	Ya de hoy más cuanto hay de mí, Agustino, tuyo es. Ya a servirte me consagro.	2545
PADRE	Servirémosle los dos.	
AGUSTINO	Servid, amigos, a Dios, que es el que ha hecho el milagro.	
PADRE	No veas más esa Diana.	
AGUSTINO	¿Quién es aquesa mujer?	2550
LOCO	Un ángel al parecer, y en la condición humana.	
AGUSTINO	Desiste de esa locura, y de ese vano interés, y si quieres ver lo que es míralo en la sepultura.	2555
	Sus bellos cabellos, manos y sus más bellos despojos, si quieres abrir los ojos es un manjar de gusanos;	2560
	y ese amor lascivo y tierno con que te engaña y te ceba, por la posta, hijo, te lleva a despeñar al infierno.	
LOCO	Ya veo mi desengaño,	2565

	no haya en África lugar que nuestro furor violento no rinda, pues ya nos falta Vandalia. Y tras esto falta una tras mí como viento,	2600
	mas yo que lo vi venir púseme luego en huida por salvar la pobre vida y venírtelo a decir.	
INOCENCIO	Y serate agradecido, como es justo que lo sea. Alto, luego se provea lo que en tal caso has tenido.	2605
	<i>Sale el LOCO con una espada y rodela y dice</i>	
LOCO	¿Qué es esto, gobernador?	
INOCENCIO	Hay contrarios en la tierra.	2610
LOCO	Alto, empiécese la guerra y acabe la del amor. ¿Qué haremos?	
INOCENCIO	Las ballestas y murallas recorramos. Vamos de aquí, ¿qué aguardamos? Dese el rebato de veras, porque en los nuestros aumenten los bríos, fuerzas y ganas. ¿No hay quien toque esas campanas? Trompas y cajas revienten.	2615 2620
	<i>Tocan campanas y cajas y trompetas, éntanse todos y, antes que acabe el ruido, sale el rey GRACERICO e ISIDORO con su gente de guerra</i>	
ISIDORO	Ya Hipona nos ha sentido y a rebato apriesa toca.	
REY	Sí, mas es su fuerza poca con mi furor encendido, que vengo de España yo como toro garrochado, ⁹⁸¹ que mata al que no ha tirado tan bien como al que tiró.	2625

⁹⁸¹ *garrochado*. Herido con la garrocha, azuzado (DRAE).

del cielo cualquier persona.
 Pero somos, cual ves, pocos
 y de infinitos cercados. 2670
 LOCO No muramos enjaulados
 como pájaros o locos,
 sino salgamos y demos
 la batalla en la campaña.
 INOCENCIO ¿Ansí con gente de España, 2675
 y que a brazos nos tomemos?
 ¿No ves que hemos de perder
 aquestas vidas mortales?
 Aún a ser campos iguales
 pudiérase eso hacer, 2680
 pero siendo tantos ellos
 y nosotros tan poquitos
 es locura.

Sale el PASTOR

PASTOR Dando gritos,
 te está, Inocencio, uno de ellos.
 INOCENCIO ¿Qué dices?
 PASTOR Que un enemigo 2685
 al muro agora llegó,
 y en alta voz te llamó.
 INOCENCIO Guía allá, que yo te sigo.

Salen los dos ESTUDIANTES canónigos

ESTUDIANTE 1º Gobernador, Agustino,
 nuestro padre, está muriendo. 2690
 Parte luego allá corriendo.
 INOCENCIO ¿Qué es aquesto? Dios divino,
 ¿agora has de permitir
 que su muerte venga a ser?
 ¿Qué tengo aquí de hacer? 2695
 ¿A qué parte he de acudir?
 Pero ¿en qué reparo y dudo?
 Díganle que luego voy,
 que por ser ahora quien soy
 al común provecho acudo. 2700
 Guía tú hacia la parte
 do me llama ese contrario.

ESTUDIANTE 2º Dios, ¿cuál ve que es necesario?
 Hipona quiera guardarte.

Vase y salen AGUSTINO enferm[o] y NAVIGIO y FAUSTINO

AGUSTINO	Amigos, mi enfermedad el hilo vital apura, y el alma alegre procura subir a su eternidad.	2705
	Mi doctrina y mi consejo os quedará por esencia, y no os pese de mi ausencia ni de que muriendo os dejo, que es la voluntad cumplida del que tierra y cielo mueve, a quien todo el bien se debe humanos, ser alma y vida.	2710 2715
	Trecientos libros y más dejo escritos y compuestos; hágoos herederos de estos lo que no pensé jamás.	2720
	Y porque mis opiniones mejor admitir se puedan, entre los trecientos quedan dos de las <i>Retracciones</i> , ⁹⁸² solo en ellas se pretende ofrecer doctrina sana, y que la Iglesia Romana los ampare y los enmiende; ella los valga y ampare hasta que en celo divino	2725 2730
	un doctor, Tomás de Aquino, los interprete y declare; de cuya sacra doctrina la iglesia se amparará, y la mía admitirá, aunque de tal bien indigna.	2735
	Los espirituales ⁹⁸³ lazos la muerte va desatando, y porque voy acabando	

⁹⁸² En las *Retracciones* san Agustín se desdice del elogio que había hecho previamente de la filosofía platónica (Bréhier, 1988, 413).

⁹⁸³ *espiritual*. Espiritual (*Aut*).

dadme, amigos, vuestros brazos. 2740

*Estándolos abrazando suenan dentro las cajas y trompas y dice
INOCENCIO dentro*

INOCENCIO Yo el bien de todos procuro.

LOCO No nos demos.

INOCENCIO Démonos.

AGUSTINO Qué es aquesto, santo Dios,
llega el contrario ya al muro.

Sale INOCENCIO y los dos ESTUDIANTES canónigos

INOCENCIO Agustino, ¿qué haremos?, 2745
que ya llega a la muralla
presentando la batalla
el contrario que tenemos.

Viene soberbio y pujante
mil amenazas haciendo, 2750
azotando y destruyendo
cuanto alcanza a ver delante.

Y, en medio de aquesta furia,
ha por bien de paz pedido
que nos demos a partido 2755
y que no nos hará injuria.

Sobre si habemos de darnos
o no nos hemos de dar
hemos venido a llegar
casi a punto de matarnos. 2760

Y todo ese fuego apaga
el dar tú el parecer tuyo
que, aunque sea contra el suyo,
quieren todos que se haga.

Mírate Agustino en ellos, 2765
y mira qué hemos de hacer,
que solo tu parecer
aguardamos para hacello.

AGUSTINO Dios sabe, Inocencio, cuánto 2770
siento esa desgracia extraña
de que proceda de España

	la causa de vuestro llanto; ⁹⁸⁴ y que en tal flacos sujetos haya de haber resistencia. De la eterna providencia son soberanos secretos.	2775
	Lastímame el corazón lo que el contrario procura, y de aquesa desventura tuve yo revelación; y si viene tan ceñido con la venganza y rigor, yo tendría por mejor que os diédeses al partido.	2780
	Excusad inconvinientes, que cuerpos y alma s[e] alteran, si quiera porque no mueran sin culpa los inocentes.	2785
INOCENCIO	Aqueste consejo os doy. Y aquesse se ha de tomar. La ciudad quiero entregar; a hacerlo, Agustino, voy.	2790
AGUSTINO	Dame primero tu mano y la bendición postrera. La bendición verdadera te dé mi Dios soberano.	2795
INOCENCIO	No me da pena que Hipona se pierda, sino el perderte.	
	<i>Vase</i>	
AGUSTINO	Es trance crudo de muerte que a ninguno no perdona. En mis trabajos y males con algún consuelo muero. Solo que me traigáis quiero los salmos penitenciales.	2800
	Tal remedio en tal dolencia es justo valerme de él. ¡Ay, desdichado de aquel que muere sin penitencia!	2805

⁹⁸⁴ *Vandalia*. Cuando los pueblos vándalos invadieron la Bética, el territorio comenzó a llamarse Wandalenhaus, de cuyo nombre derivó Vandalia, y más tarde Andalucía (*E. Univ.*).

Esta adquiere eterno pago,
 gloria eterna, eterna palma. 2810
 ¡Oh, cómo siento en el alma
 que muera sin ella un mozo!
 Dadme aquesa medecina
 en quien estriba mi fe;
 pero ya me la provee 2815
 la providencia divina.

*Toca la música y parecen dos ÁNGELES con un cartón y en él esta letra escrita
 que lee AGUSTINO⁹⁸⁵*

AGUSTINO *Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripias me⁹⁸⁶*

En tu furor severo no me arguyas,
 Señor, ni me confundas en tu ira,
 duélete de estas almas y no huyas
 de aquesta tuya que por ti suspira. 2820
 Muestra con ella las grandezas tuyas
 que como atalaya favor aspira,
 que si tu sangre no lava su culpa,
 no bastará lavarla mi disculpa.

A ti, Señor, pequé, he ofendido, 2825
 sin respetar tu amor y tu presencia,
 contra tu ley divina he cometido
 ofensas mil por mi materna herencia,
 y aunque estoy de mis culpas convencido,
 de tu justicia apelo a tu clemencia, 2830
 adónde espero, porque eres palma,
 y en tus manos, Señor, ofrezco el alma.

*Muere AGUSTINO y toca la música, y tómanle en hombros los dos ESTUDIANTES
 canónigos y NAVIGIO y FAUSTINO y, antes que la música cese, salen el rey GRACERICO e
 ISIDORO y toda su gente e INOCENCIO*

INOCENCIO Ya que en posesión y asiento
 de Hipona estás, como es justo,
 y dada por nuestro gusto 2835
 y por tu merecimiento,

⁹⁸⁵ Variación de la escena que se narra en la *Leyenda Dorada*, según la cual en el momento de la muerte de san Agustín pide que escriban los Salmos penitenciales y los dispongan en las paredes de su aposento para poder leerlos desde el lecho (De la Vorágine, 1982: 550).

⁹⁸⁶ «Señor, no me reprendas por tu enojo ni me castigues por tu indignación» (*Salmo* 6: 2).

es bien que cosa ninguna
no se te quede por ver,
porque acabes de creer
lo que hoy te dio la fortuna. 2840

Ya viste al entrar las vallas,
el foso y levadas puentes,
torreones y batientes,
barbacanas y murallas;
ya viste el alcázar fuerte 2845

y su fortaleza inmensa,
que podría ser defensa
a haberla para la muerte;
ya viste la heroica traza
de casas, lonjas y baños, 2850

y los cristalinos caños
que la fuente da en la plaza;
ya viste el santo de ficio⁹⁸⁷
que al de Salomón podría
igualar do cada día 2855

se hace a Dios sacrificio.
Pues agora es bien que veas
la casa y sitio divino,
do vivió y murió Agustino,
que es aquesta que paseas. 2860

Su convento y reclusión
fue aqueste, míralo todo,
fabricado por tal modo
que provoca devoción.

Sus canónigos y hermanos 2865
aquí su hermano tienen,
que son aquestos que vienen
a besar, señor, tus manos.

Salen NAVIGIO y FAUSTINO y los dos ESTUDIANTES canónigos y arrodíllanse al REY

ESTUDIANTE 1° Danos esos pies reales.
REY Alzaos, amigos, del suelo, 2870
que sois hombres de buen celo
y heos de tratar como tales.
¿Podréisme mostrar, decí,
aqueste cuerpo difunto

⁹⁸⁷ No acabamos de apurar el sentido de este verso.

de Agustino?
NAVIGIO Al mismo punto, 2875
vuelve, señor, veslo aquí.

Toca la música y descubren a AGUSTINO en un tabernáculo abrazado al pie de un Cristo y a LA HEREJÍA echada a sus pies

REY ¡Oh, Agustino!, estoy mirando
aquece tu ser divino,
y en él conozco, Agustino,
que de Dios estás gozando. 2880

¿Qué es lo que tiene a los pies?
ISIDORO No lo sé, por vida mía.
NAVIGIO Figura de la herejía
que siguió un tiempo es.

REY Si hombre que tan docto fue 2885
la hereje seta siguió,
y al fin después la dejó
por la católica fe,

por clara ciencia se advierte
que esta fe es la verdadera; 2890
que a no ser no la escogiera
aqueste para su muerte.

Pues si aquesta es la mejor,
cual ya la confieso y digo,
¿cómo Agustino no sigo 2895
y salgo yo de mi error?

Yo haré lo que tú mismo,
y mi gente lo hará,
que cual yo recibirá
agua de santo bautismo. 2900

Y a besar tu pie me incita
la luz que en ti resplandece,
que ser besado merece
pie que tanto supedita.

Haced lo que yo hiciera, 2905
todos sin quedar ninguno
id besando de uno en uno,
como yo besando fuere.

Tocan la música y llega a besarle el pie el REY y por su orden todos, y cierran el tabernáculo

	¿Mandose él así poner, abrazado con él Cristo?	2910
FAUSTINO	Sí, señor.	
ESTUDIANTE 2º	¿Quiés ver más?	
REY	Visto aquesto, ¿qué hay más que ver? No sé yo qué. Vámonos, y la historia tenga fin aquí de santo Agustín a honra y gloria de Dios.	2915

FINIS

COMEDIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAPA Y UN MILAGRO QUE HIZO

FIGURAS SIGUIENTES

LA ENVIDIA	INSPIRACIÓN
LUCIFER	TENTACIÓN
SATANÁS	UN ALGUACIL
ESTEFANÍA	UN CORREGIDOR
RAFAEL, su marido	DOS CRIADOS
PREFIRIO, su vecino	SEIS DEMONIOS
UN HERMANO DE ESTEFANÍA	NUESTRA SEÑORA
UN PRIOR	DOS ÁNGELES
UN NIÑO	UN FRAILE

PRIMERA JORNADA

Salen LUCIFER y SATANÁS y la ENVIDIA

ENVIDIA	Rey del Tártaro reino del olvido de aque[l]la Estigia negra y lagunosa, ⁹⁸⁸ pestífero dragón que de un aullido	1
---------	---	---

⁹⁸⁸ El Estige es el río de los infiernos (Grimal).

que sale de la boca hedintinosa⁹⁸⁹
hiciste temblar el reino oscuro 5
de Érebo⁹⁹⁰ con furia muy rabiosa,
a mi llanto infernal presta oreja
y verás cuánto mal se te apareja.

Bien sabes que la Invidia, que engendada
fue dentro de tu pecho serpentino, 10
en manos de la ira cr[u]el dañada
que te puso en el lago culebrino,
cuando aquella soberbia levantada
contra el supremo Dios alto y divino
moviste cruda guerra rigurosa, 15
que hoy lloras en la cueva tenebrosa.

Si por no obedecer al soberano
aquel mandato que quería guardases
–en todo ser sujeto al hombre humano
y como a tu señor reverenciases– 20
te rebelaste y fuiste tan tirano,
no es justo que tan gran maldad hoy pases
como es la que un rosario va haciendo
de aquella por quien ya voy padeciendo.⁹⁹¹

Esta es aquella que al linaje humano 25
sirve siempre de escudo, amparo y guía;
esta es la que al inmenso soberano
suplica por el hombre noche y día;
esta es la que defiende con su mano
aqueste vil gusano y le es tan pía 30
que cuanto le suplica acá en el suelo
lo alcanza de su hijo allá en el cielo.

Por esta se nos van de entre las manos
ladrones, robadores mil sin cuento;
por esta los viciosos y profanos 35
escapan del infierno y su tormento;
por esta los asientos soberanos
se pueblan en el alto firmamento;
por esta tomó Dios mortal renombre
y nació de ella hecho Dios y hombre. 40

Esta es la que nombrarla no querría

⁹⁸⁹ *hedintinosa*. Hedentinoso, es decir, que despide olor (*DRAE*).

⁹⁹⁰ *Érebo*. Nombre de las tinieblas infernales, que comúnmente aparece personificado (*Grimal*).

⁹⁹¹ Aunque no tenemos noticias documentadas de ellos, sería plausible pensar que esta comedia en la que la presencia del culto al rosario es tan acusada, fue compuesta para representarse en el marco de la celebración de la festividad de la Virgen del Rosario, algo que es muy habitual en el teatro religioso.

y en pensar de mentalla estoy temblando,
 porque esta me persigue a gran porfía
 y en fuego eterno me hace estar penando.
 Esta es la que contino me desvía 45
 a todos los cristianos de mi bando.
 María es esta [...] invisible,⁹⁹²
 tomó por mi pesar forma visible.
 No basta que es su hijo mi contrario,
 sino haber derramado por la tierra 50
 la nueva devoción de su rosario.
 Esta nuestro poder todo destierra,
 esta es ya contra nos crudo adversario,
 aquesta de contino nos da guerra,
 con esta toma el hombre tanto brío 55
 que no teme mi fuerza y poderío.
 Esta sirve de defensa
 tan fuerte a cualquier cristiano
 que, teniéndole en mi mano,
 no le puede hacer defensa.⁹⁹³ 60
 Esta le escuda y ampara
 con los misterios que encierra,
 y si el hombre de él se aferra
 misterios todos repara.
 ¿Dije repara? Resiste, 65
 y en tal modo se defiende
 que antes me hiere y ofende,
 y no puedo entralle. ¡Triste!,
 ya se [ha] levantado tanto
 la devoción en la gente 70
 que del Oriente al Poniente⁹⁹⁴
 crece que es cosa de espanto.
 Y agora en el obispado
 de Lamego,⁹⁹⁵ una mujer
 que en aquella mi poder 75
 anda siempre levantando.
 Aquesta vive contenta,
 casada con un varón

⁹⁹² Espacio en blanco que deja el copista indicando que falta una palabra, por lo que resulta un verso hipométrico.

⁹⁹³ *defensa*. Así en el manuscrito. Podría tratarse de un error del copista por *ofensa*. Decidimos dejar lo que claramente se lee en el original, pues no es raro en las copias de este códice el fenómeno de la autorrima.

⁹⁹⁴ *que del Oriente al Poniente*. En el manuscrito *que del corriente al poniento*. Enmendamos el error.

⁹⁹⁵ *Lamego*. Diócesis portuguesa (*E. Univ.*).

	discreto, y en oración	
	ella mucho se desvela;	80
	y estos quiérense en extremo,	
	amánse con gran concordia,	
	entre ellos nunca hay discordia,	
	y de tentалlos me temo.	
	Es menester tu favor,	85
	gran rey, y que procuremos,	
	con cautelosos extremos,	
	sembrar cizaña y rincor,	
	de suerte que entre los dos	
	tal escándalo se incluya	90
	que se desipe y destruya	
	todo el servicio de Dios.	
	Y no tan solo querría	
	que de Dios no se acordasen,	
	pero que nunca rezasen	95
	el rosario de María.	
LUCIFER	¿No basta la muda guerra	
	que me dais siempre, Señor,	
	sin que aumente mi dolor	
	vuestra madre acá en la tierra?	100
	¿No sabéis que me lanzastes	
	de aquel alto firmamento	
	adonde al sumo tormento,	
	sumo Dios, me condenastes?	
	¿No sabéis que fui figura,	105
	la más bella y más hermosa,	
	y en todo la más graciosa	
	que jamás hubo criatura?	
	¿No sabéis que en vuestro coro	
	ningún ángel me igualaba?	110
	¿No sabéis que relumbraba	
	mi belleza más que el oro?	
	¿No sabéis que me volvistes	
	negro, oscuro y espantable,	
	horrendo, abominable,	115
	después que aquí me metistes?	
	¿No sabéis que por me dar	
	pena, dolor y tristura	
	formastes la criatura	
	para más me atormentar?	120
	¿Ni basta lo que hicistes	

	que por dar la eterna luz, enclavado en una cruz, por remediarle moriste? ¿No sabéis que me [...] ⁹⁹⁶	125
	Adán y Eva compañía del Señor do los tenía y el infierno quebrantastes? Pues ¿qué novedad es esta que agora funda rosario vuestra madre en mi contrario con que me aflige y molesta? No se puede ya sufrir tantos tormentos y guerra como me das en la tierra sin podellos resistir.	130
	¿Fáltame ya otro adversario que me doble la pasión? Mira gran dios de Sión, que me sois siempre contrario, no me hagáis ya más mal con tan tristes agonías, mirad que lágrimas mías en piedras hacen señal.	140
SATANÁS	Señor de la cueva horrenda, donde habita [el Flegetón], ⁹⁹⁷ sosiega tu corazón que yo pondré en esto enmienda. Yo urdiré trama tan buena entre aquestos dos casados que estén presto sujetos a tu yugo y tu [cadena]. ⁹⁹⁸ Yo conozco a un su vecino que con entrañas dañadas tiene mil vidas jugadas y sigue bien tu camino.	145
	Este me sirve de veras con juzgar vidas ajenas y a las infernales penas ten por cierto le verás,	150
		155
		160

⁹⁹⁶ Terminación de verso ilegible.

⁹⁹⁷ *Flegetón*. El Flegetonte es uno de los ríos de los Infiernos. En el manuscrito figura como *Flojazón*. Enmendamos para dar sentido al pasaje.

⁹⁹⁸ *cadena*. En el manuscrito *melen*, por error. Enmendamos para restituir el sentido.

porque es gran murmurador
 de monjas, viudas, casadas,
 todas las trae deshonradas,
 difamadas de su honor.

Yo procuraré ponerle 165
 tan varia imaginación
 que no baste devoción
 ni rosario a defenderle,
 yo me entraré dentro de él
 y cuando vaya a la ermita 170
 la que en orar se ejercita,
 que es mujer de Rafael,
 haré que salga al encuentro
 siguiendo a la Estefanía,
 Invidia por otra vía 175
 estará con ella dentro.

Transformarse ha en dominico
 y, cuando ella esté rezando,
 andarase paseando,
 según que aquí sinifico, 180
 y haré que llegue a abrazalla;
 y entre tanto yo estaré
 dentro del otro y haré
 por adúltera juzgalla;
 y ansina vendrá a entender 185
 que la quieres y es fingido
 y que hace a su marido
 adulterio es de creer;
 y al momento partirá
 de la ermita muy derecho, 190
 e irá a Rafael derecho
 y el caso le contará;
 donde sin duda dará,
 quedando así informado,
 vaya cual desesperado 195
 y muerte allí le dará;
 y con esto se condena
 el marido y el vecino,
 y los traigo de camino
 sujetos a tu cadena; 200
 donde triunfará el infierno
 de María y su rosario,
 y para esto es necesario

	tu favor y tu gobierno.	
LUCIFER	Astucia grande y de terrible pecho, contino fuiste astuto y avisado. Pues si me los traes, Satán, de hecho te doy mi tribunal, cetro y estado, y a la Invidia concibo acá en mi pecho. Será de todo el lago laureado, y premiaré a los dos cual mi persona con cetro, con tusón y con corona.	205 210
SATÁN	Supremo rey poderoso del lago de feridad, ⁹⁹⁹ entienda tu majestad que mi pecho ponzoñoso no tiene siguridad; porque se nos pasa el tiempo has apriesa caminando, y conviene ir volando muy más ligero que el viento porque volvamos triunfando.	215 220
INVIDIA	No cumple aguardar más tarde. Yo me voy a disfrazar, que ahora hay tiempo y lugar. Pero nadie se acobarde en negocio tan sin par.	225
LUCIFER	¡Por la caldera ferviente, por Plutón y Proserpina, y por la pez y resina, y por aquel fuego ardiente y fragua luciferina! Y cualquiera de los dos que saliere con la impresa de dalle asiento a mi mesa de aquel profundo caos, con Proserpina princesa. Sígase bien lo tratado del modo [que] se ha ordenado, cada cual luego comience que aquel que a cristianos vence connmigo ha de ser sentado.	230 235 240

⁹⁹⁹ *feridad*. En el manuscrito *fedridad*. Optamos por este sustantivo hoy en día en desuso que alude a la fiereza del maligno (*Aut*).

Vanse, y sale ESTEFANÍA y RAFAEL, su marido, y dice RAFAEL

RAFAEL	Estefanía hermosa a quien el cielo mostró bien claro la belleza extraña, cuanto cubre con ligero vuelo el rojo Apolo ¹⁰⁰⁰ con su luz hoy baña, alegre vivo, tengo gran consuelo, de mí todo pesar se desmaraña en verme enriquecido y prosperado con grande prez ¹⁰⁰¹ [y] con vos casado.	245 250
	Vivo contento, vivo con alegría vuestras grandes virtudes contemplando, y así llamo dichoso yo, que el día que con vos me casé, pues voy gozado tan honesta y honrada compañía.	255
	[...] [...] [...].	
ESTEFANÍA	Bien sabéis encarecer, mi esposo, bien y alegría, lo que yo no merecía mas nace de bien querer que cualquiera bien casado procura con nuevo loor agradar siempre al Señor y encarezca lo que ha amado.	260 265
	Pero de cualquiera cosa que haya buena entre los dos démosle gracias a Dios y a aquella Virgen gloriosa, que ella sabe ciertamente quién es bueno y quién es malo, y esa merced y regalo recibo mucho al presente.	270
	Mas dejemos hermosura, solo, señor, procuremos como rezando agrademos a la Virgen sacra y pura.	275
	Esto es lo más necesario para nuestra salvación:	280

¹⁰⁰⁰ *Apolo*. Divinidad solar (Grimal).

¹⁰⁰¹ *prez*. Estima, honor (*DRAE*).

	rezalla con devoción aquel bendito rosario; y pues tanto bien nos viene ambos juntos como estamos, juntos esto agradezcamos el cargo que de nos tiene.	285
RAFAEL	Por cierto, señora mía, que es justo, yo soy contento, pero muy mucho querría llegarme a nuestra alcaría ¹⁰⁰² si en esto yo os doy contento.	290
	Bien sabéis que la labra[n]za no se puede confiar a los mozos y dejar tanta hacienda en confianza sino saber gobernar.	300
	Por tanto será bien ir a llevalles la simiente que sé presto he de partir. Yo volveré prontamente, no os pene verme partir, yo os prometo hasta volverme poner toda diligencia hasta ver vuestra presencia.	305
ESTEFANÍA	Ay, señor, no querría verme sola un hora sin vuestra ausencia, pero pues is, ¹⁰⁰³ volved presto que no me hallo sin vos.	310
RAFAEL	Señora, juro por Dios de no ser remiso en esto.	315
ESTEFANÍA	Dios acompañe a los dos, que yo entre tanto querría ir, señor, como sabéis, a Lapa, mientras volvéis, a mi antigua romería.	320
	Allá quiero ir a rezar a la Virgen del Rosario, nos libre del adversario y nos quite de pecar.	
RAFAEL	Pues id con la bendición	325

¹⁰⁰² *alcaría*. Alquería. Forma con ocurrencias en el CORDE.

¹⁰⁰³ *is*. Vais.

ESTEFANÍA de Dios todopoderoso.
Y el espíritu glorioso
nos dé su consolación.

JORNADA SEGUNDA

*Sale SATANÁS en hábito de dominico y la ENVIDIA en hábito de demonio. La
ENVIDIA de dominico*¹⁰⁰⁴

INVIDIA	¿Qué os parece del disfraz, Satán? Vengo muy bien puesto.	330
SATÁN	Muy bien. Cubre un poco el gesto, atapa ¹⁰⁰⁵ un poco la faz, que el hábito está de modo para el negocio que toca que viene a pedir de boca y a propósito de todo.	335
INVIDIA	Ya has visto cómo los dos ahora se despidieron y la buena orden que dieron, mas otra daremos nos.	340
	Ella quiere ir al convento a rezar lo acostumbrado, y voy muy bien disfrazado para ponerme allá dentro, y cuando en más alegría esté, y puesta en devoción, yo urdiré bien la traición que parezca alevosía.	345
SATÁN	Pues yo voy a la posada de Prefirio, su vecino, y dentro de él me avecino y pienso hacer mi morada, y ponerle en pensamiento siga luego esta mujer y vaya sin detener a la ermita en seguimiento. Y de este modo haremos	350 355

¹⁰⁰⁴ Esta acotación presenta una contradicción. Nos inclinamos a pensar que el copista olvidó tachar la indicación errónea de que la Envidia debe vestir de demonio. Parece lógico que va de dominico, como Satanás.

¹⁰⁰⁵ atapa. Tapa (Aut).

INVIDIA nuestro modo bien vengado.
Vamos, que con lo tratado
el negocio emprenderemos. 360

Éntranse y sale ESTEFANÍA

ESTEFANÍA Cuánto siento el ausencia
de aquel que en mis entrañas se atesora,
por ver ya su presencia
mil años, más un hora,
no viendo aquel contento que en mí mo[ra]. 365

 Quiérole en sumo grado,
y es todo mi contento y alegría
amor aventajado,
pues el que mi alma cría
no sufre el ausencia solo un día. 370

 Pero con la esperanza
de verle en breve tiempo me contento,
ya que esta confianza
que dentro el alma tengo
me alegra en tanto que yo voy y vengo. 375

 Más bien será entretanto
llegarme hasta la ermita pía y santa
donde el auxilio santo
dé aquella fresca planta
que hasta el cielo imperio se levanta. 380

 Allí pienso ofrecella
con entrañable pecho su rosa,¹⁰⁰⁶
partirme quiero a vella
aquel sacro sagrario
que fue de Dios custodia y relicario. 385

 Ella, como piadosa
madre de pecadores afligidos,
clavel y fresca rosa,
a mis ruegos crecidos,
incline sus santísimos oídos, 390

 porque con tal vitoria,
mediante tan divina medianera,
suba a gozar de gloria
aquesta alma que espera

¹⁰⁰⁶ *rosa*. Con el cristianismo la rosa se convirtió en la flor de la Virgen María (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001a: 335). Nótese las múltiples referencias que en la comedia se hace a este símbolo mariano.

subir al alto coro de su esfera. 395

Vase, y entra PREFIRIO su vecino

PREFIRIO Estaba determinado
de ir a cierto convite
a que estaba convidado,
pero bien es que se evite
un hecho torpe, endiablado. 400
 Y es que una mujer que vive
en mi barrio, muy hermosa,
ha dado en ser alevosa,
y esta a su marido sirve
de mala y facinerosa. 405
 ¿Por qué ir cada día al convento
y tanto entrar y salir?
¿Qué se puede presumir
sino que tiene allá dentro
frailes a quien requerir? 410
 Y sin duda es lo que digo,
porque no se pasa día
que fingiendo romería
no va y viene. Me es testigo
Dios y su madre María. 415
 Y es decir no va tapada
con mucho toldo al sermón,
muy apuesta y arreada,
fingiendo de muy honrada
y de mucha estimación. 420
 Con su rosario en la mano
la veréis estar en misa,
pasando cuentas aprisa,
con un donaire galano
que a todos provoca a risa. 425
 Pero yo nunca me pago
de mujeres de tal suerte,
que son de un engaño fuerte,
ni jamás me satisfago,
sino con dalles la muerte. 430
 La mujer a la cantina,¹⁰⁰⁷
dentro en su casa cerrada,

¹⁰⁰⁷ *cantina*. Bodega (*Aut*).

tome ejemplo la casada
en la libertad de Dina
por el príncipe violada.¹⁰⁰⁸ 435

Mire bien lo que contó,
y eche de ver cuántos fueron
los que por ella murieron,
pues los hijos de Jacob
a tantos la muerte dieron. 440

Estese queda en su casa,
deje de ir tanto a la ermita,
no es bueno tanta vesita,
como con los frailes pasa
con su devoción maldita. 445

Pero por el amistad
grande que habemos tenido
yo y Rafael, su marido,
quiero ver si hay maldad
en el caso sucedido. 450

Ella ha rato que partió
de su casa al monesterio,
mas de determinado entro
de seguirla y ver do entra
que la duda hace adulterio.¹⁰⁰⁹ 455

Yo me pondré en un aparte,
ocultado no me vea,
y veré el modo y arte
que tiene o en qué se emplea
del día la mayor parte, 460

porque yo tengo entendido
que aquesta hace traición
grandísima a su marido,
y solo esto he colegido
por grande imaginación. 465

Y siendo de aquesta suerte,
si lo alcanzo yo a saber,
muy cierto puede tener
en pago la cruda muerte.
No me quiero detener. 470

Éntrase y sale la INVIDIA

¹⁰⁰⁸ El pasaje se refiere a la violación de Dina (*Génesis*, 34).

¹⁰⁰⁹ Quintilla que presenta rima imperfecta.

INVIDIA ¡Ayuda, Lucifer, favor te pido,
ayuda! En esto favor no menga¹⁰¹⁰
que Satanás al hombre trae vencido.
Haz que un punto, señor, no se detenga.
El fuego de esta vez que ha prendido, 475
no se podrá apagar aunque ya tenga
de su parte a María y más la llame.
Yo haré que su sangre se derrame.
Muy presto estará dentro la ermita,
conviéneme aguardar con vigilancia, 480
pues que Satán su parte sulicita,
bien cierta está la presa y la ganancia,
pero si de esta vez María nos la quita
apresa de los dos con su arrogancia,
yo os juro por Plutón y Proserpina 485
de armar guerra cruel luciferina.

Vase, y sale ESTEFANÍA con un rosario en la mano y dice

ESTEFANÍA Apresurad la corrida,
pues que ya cerca llegáis
no es justo que os detengáis,
pues en esto os va la vida. 490
La vida os va en ver delante
aquel arca santa y pura,¹⁰¹¹
donde Dios se hizo natura
por misterio alto y pujante.

Híncase de rodillas

 ¡Oh, sagrario!, donde estuvo 495
aquel tesoro divino
que al hombre le abrió camino
de gloria, e hizo seguro
fuerte muro y defensa
de todo el género humano.¹⁰¹² 500

¹⁰¹⁰ *En esto favor no menga.* En el manuscrito *en esto no favor menga*. Enmendamos la sintaxis de este verso para facilitar la comprensión. *Mengar*. Faltar (*Aut*).

¹⁰¹¹ Se refiere al Arca de la Alianza. Trono del Dios de Israel que, según sus prescripciones, había de residir en el Santo de los Santos del Templo. Era una caja que contenía las pruebas de la Alianza. Frecuentemente se usa en sentido prefigurativo de la Iglesia y de la Virgen María (Arellano, 2000: 29).

¹⁰¹² Estefanía se refiere a la sagrada hostia.

¡Oh, casullo¹⁰¹³ soberano
 de virtud y gracia inmensa!
 ¡Cuán grandes bienes recibo
 de vuestra mano, Señora,
 en cada momento y hora, 505
 y cómo tan poco os sirvo!
 Perdonadme, Virgen santa,
 por esa grande clemencia,
 y concédeme licencia
 de loaros, sacra planta, 510
 que siendo mi amparo y guía
 no habré temor al contrario,
 pues vuestro santo rosario
 sus tentaciones desvía.
 Ave María graciosa, 515
 de gracia en todo sois plena,
 Dios os salve, fresca rosa,
 pues el padre a vos os llena,
 dice en todo soy hermosa.
 El Señor siempre con vos, 520
 bendita entre las mujeres,
 bendito es el fruto Dios
 que vuestro vientre dio a nos,
 clavel lindo entre claveles.
 Jesús es, Virgen María, 525
 este clavel que nació,
 con él nos dais alegría,
 bendito quien nos le envía,
 bendita quien le parió.

Entra PREFIRIO

PREFIRIO Hacia aquesta parte entiendo 530
 he¹⁰¹⁴ de estar más encubierto,
 y aquí veré por muy cierto
 lo que descubrir pretendo.¹⁰¹⁵

¹⁰¹³ *casullo*. Casulla. Parece licencia del poeta, puesto que no hemos encontrado documentado el término. Mantenemos para no romper la concordancia con el adjetivo en posición de rima.

¹⁰¹⁴ *he*. En el manuscrito *a*, por error.

¹⁰¹⁵ La alternancia de redondillas y quintillas es muy recurrente en esta comedia. Una sola redondilla entre una serie de quintillas no resulta extraño. De hecho en los versos 647-651 se da el mismo caso pero a la inversa, es decir, serie de quintillas con una redondilla intercalada.

Quédese elevada

PREFIRIO ¿Que no le ha de olvidar
mientras viviere? ¡Daño esquivo!
¿Ni de él se ha de apartar 570
en tanto que sea vivo?
Grandísima es la pena que recibo.
¿Quién de mujer se fía?
Maldita sea de Dios y de los santos
tan gran bellaquería. 575
Temor pone y espanto.
Deshecha te vea yo en acerbo llanto.

Vase PREFIRIO y desaparece el DEMONIO

ESTEFANÍA Mucho me he detenido,
perdonadme, santísima María,
que aguardo a mi marido 580
que fue aquí a una alcaría,
que es tarde, que se va pasando el día.

Vase, y entran INVIDIA y SATANÁS

INVIDIA Hermosa va la trama y el enredo.¹⁰¹⁶
Curiosamente has hecho el apariencia.
De aquí resultará todo su daño. 585

SATANÁS Tan bien he puesto yo mi diligencia
que Estefanía va con gozo extraño.
Mas ya se le apareja la sentencia,
que Prefirio da cuenta a su marido
de todo lo que vio por ti fingido. 590

 Solicítese el caso con cuidado,
no cumple sosegar solo un momento,
que fuera en la ciudad le ha sacado
para dalle noticia de este cuento,
y el caso ha por extenso relatado, 595
y el triste no tendrá hora de contento
hasta que, con puñal airado y fuerte,
dé a esta Estefanía cruda muerte.

SATANÁS Siémbrese gran rincor en sus entrañas,

¹⁰¹⁶ Interesante caso de metateatralidad.

conclúyase su vida brevemente 600
que agora es tiempo de sembrar hazañas
para poder vengarnos de esta gente.
INVIDIA Pues úrdase tan grande maraña
con ímpetu furioso y vehemente:
¡arma arma, fuego fuego, guerra guerra!, 605
así pese al rosario de la tierra.

Éntrase RAFAEL y PREFIRIO y vanse los DEMONIOS

RAFAEL Mira, Prefirio, si ese es devaneo
o sueño que por dicha habéis soñado,
o si es trama o engaño o mal deseo
que por hacerme mal habéis tramado, 610
porque es un caso tan inorme y feo
cual nunca pudo ser imaginado,
y juro por Dios vivo si así fuese
a Estefanía cruel muerte le diese.

PREFIRIO Espántome, señor, que hayáis querido 615
tenerme a mí por hombre que deseo
mover entre los dos tan gran ruido.
Decime, ¿qué es el bien que yo poseo
cuando esta maldad hubiese urdido,
pues que tan claramente entiendo y creo 620
que se acaba la vida, honra y fama
de aquel que si está salvo en algo infama?

La tierra se abra y dentro me consuma,
arrebáteme el diablo aquí al instante
antes de que tal modo yo presuma 625
iré contando el caso semejante.

Y pensaréis, señor, que esta es la suma
y que es tan claro como os veo delante.
Vilos que se adamaban¹⁰¹⁷ y querían,
aunque ellos bien creyeron no me vían. 630

Los brazos le echó encima el religioso,¹⁰¹⁸
y cuatro mil caricias la hacía,
y ella sacó del pecho un ¡ay! furioso
tan claro que gran trecho bien se oía,
diciendo: «Vuestra soy». Y él, muy gozoso, 635
a un lado y otro se ponía,

¹⁰¹⁷ *se adamaban*. Se amaban con pasión (*Aut*).

¹⁰¹⁸ *religioso*. En el manuscrito *relisioso*. Enmendamos.

y al oído le dijo cierta cosa
 con que ella se mostró alegre y gozosa.
 Y no pudiendo yo sufrir tal hecho,
 salí ciego de cólera y turbado, 640
 y estad de mí muy cierto y satisfecho
 que si pudiera os hiciera vengado
 pasando a la cruel el falso pecho,
 y así vuestro dolor fuera acabado,
 y digo que al momento allí muriera 645
 y con tan triste nueva no os viniera.

RAFAEL ¿Cómo, cielos, permitís
 que mujer tan indiablada
 no sea de vida privada?
 ¿Cómo, decid, consentís 650
 traición tan indimoniada?¹⁰¹⁹
 ¿Quién pudiera tal creer
 que Estefanía hiciera
 cosa con que me ofendiera?
 ¡Oh, infame y de bajo ser! 655
 Que bien claro dio a entender
 el que glosando decía
 tratando de su valía:
 «La mejor mujer, mujer.»¹⁰²⁰
 Bizarra, honesta y galana 660
 muestra ser al primer toque,
 mas asegurando el roque,¹⁰²¹
 la más honesta es liviana.
 Formó la naturaleza
 de tal forma su sujeto 665
 que es lo imperfeto perfeto,
 su vía atar de cabeza.
 ¿Quién pudiera imaginar
 que tal pudiera caber
 en tan honrada mujer? 670
 Pero no hay de quien fiar,
 y así yo vengo a entender,
 con ansia cruel inhumana,

¹⁰¹⁹ Quintilla suelta en una serie de redondillas. Como ya se ha visto, en los versos 530-533 tenemos el mismo caso pero a la inversa.

¹⁰²⁰ Primeros versos de un refrán recogido por Correas que se convirtió en copla, cuyo asunto es la falsedad de las mujeres. Lope de Vega lo incluyó en *Los ramilletes de Madrid* y en *Los embustes de Fabia*.

¹⁰²¹ *roque*. Torre de ajedrez. Metáfora con la que Rafael caracteriza a las mujeres como interesadas y volubles.

	que siendo esta tan liviana es además ser sin ser.	675
	¡Oh, dolor grave, infernal!, que me abraso en vivo fuego. Mas de mí mismo reniego si yo la viera hacer tal, si no la amargaré el fuego.	680
	Pero con todo imagino que será bien acordado no dar muestra de enojado porque no salga al camino sintiéndome amotinado.	685
PREFIRIO	Es negocio convincente mostrar alegre el semblante porque, si el negocio siente, podrá ser que en un instante vuelva el caso diferente.	690
RAFAEL	Yo estoy determinado, que fingiendo de irme por ciertos días de mi casa... Aunque la alma, señor, se va muriendo, que es fiero gusanillo el que la abrasa y acá dentro de mí me va royendo, que es encendido fuego más que brasa. Mas vámonos los dos donde podamos concluir el negocio que tratamos.	695
PREFIRIO	Haciendo ese concierto yo aseguro que puedas ver lo que aquí he contado, porque en traición tan fuerte yo aseguro que veas el caso como te he informado, que solo tu honra es la que yo procuro y verte de ese agravio bien vengado, y así vamos juntos do podamos concluir el negocio que tratamos.	700 705

JORNADA TERCERA

Sale RAFAEL y ESTEFANÍA en el fingimiento

RAFAEL	En fin, señora, como os he contado, forzoso me es el ir por cuatro días a ver mi hermano porque me han contado su grave enfermedad por muchas vías.	710
--------	--	-----

ESTEFANÍA	Cómo desvía Fortuna lo que he amado. No me dobléis, señor, mis agonías, y básteme quedar sin tal presencia tres días que me son tres mil de ausencia.	
RAFAEL	No derraméis aljófara de esa frente, destilando en el suelo su hermosura, cesen esas lumbreras refulgentes porque es forzosa la partida dura; que siento mil dolores transparentes en ver triste esa faz y compostura, tanto que ya un dolor me ha penetrado, cien mil y de uno el alma triste ha penetrado. ¹⁰²²	715
	Mi hermano escribe que me parta al punto a velle, porque está muy indispuerto, con grande mal y con gran dolor junto, que al último le tiene y trance puesto, que casi llega hasta el postrer trasunto; y esto, Estefanía, he prosupuesto de me partir, y antes que se muera, pues con crecidas ansias ya me espera.	720 725
ESTEFANÍA	Siento un terrible dolor en que esté de aqueza suerte. Pero decid, mi amor, si le ha tajado la muerte, ¿cuándo volveréis, señor?	730 735
RAFAEL	Volveré si no ha expirado dentro de tercero día, y esto tengo yo contado. Pero si Dios le ha llevado no sé si me detendría.	740
	En efeto, yo estaré esto, mas si hay otra cosa, no sé si me detendré. No lloréis, divina rosa.	
ESTEFANÍA	¡Ay, señor!, ¿cuándo os veré? ¿Cuándo os han de ver mis ojos? Volver para estar sigura.	745
RAFAEL	Quiteseos esa tristura, que me dais pena y enojos, y daisme pena y enojos,	750

¹⁰²² La repetición de la misma palabra al final de ambos versos y la falta de sentido de estos, apuntan a que el pasaje está corrompido.

señora, en ver esos ojos
 verter aljófara divino,
 pues no es el suelo tan dino
 de coger tales despojos.

ESTEFANÍA Mi señor, pues que ya os vais, 755
 Dios sea en vuestra compañía
 y os guarde hasta que volváis,
 cual desea el alma mía.

Vase ESTEFANÍA y queda RAFAEL solo y quédala mirando

RAFAEL ¡Oh, tigre, ira rabiosa!,
 quién te viese atravesada 760
 tu pecho de una lanzada
 por mi mano rigurosa
 de parte a parte pasada.

Condenada a eterno lloro
 sin poderte defender, 765
 en llamas te vea yo arder.
 Ruego a Dios, en quien adoro,
 me conceda este querer.

Castigue tan gran maldad
 suplico a su Majestad, 770
 si justicia me ha de hacer,
 antes que pierda el decoro,
 muestre en esto su poder,
 y si otra cosa ha de hacer
 muera yo en cuernos de un toro, 775
 fenezca sin detener,
 acabe yo entre sus brazos,
 sus cuernos me hagan pedazos
 y no puestos por mujer.¹⁰²³

Entran INSPIRACIÓN y TENTACIÓN

INSPIRACIÓN ¿Qué causa soy para que al mal te muevas 780
 y juzgar por aleve a la que te ama?

RAFAEL El haberme venido es a las nuevas
 de que mi honra y mi valor disfama.

¹⁰²³ Estrofa defectuosa, tanto por la rima como por el número de versos. Probablemente sean dos quintillas a las que les faltan tres y un verso respectivamente, pero también sería factible que faltasen más estrofas, por lo que hemos decidido considerar estos seis versos como una estrofa anómala, y así lo reflejaremos en el esquema métrico.

TENTACIÓN	Bastantes son y no aguardará pruebas, pues con ellas el vulgo se derrama; tu honor, tu vida, tu vivir perfecto juzga todo el común por imperfeto.	785
RAFAEL	Pues si es así, ¿qué aguardo?, ¿qué imagino? ¿Por qué procuro levante mis ojos lo que ya con el dedo yo adivino?	790
INSPIRACIÓN	Crecerán tus dolores a manojos perseverando en ese desatino.	
TENTACIÓN	Arránquense del alma esos abrojos que es polilla que roe tan gran honra, y manifiesta clara tu deshonra.	795
RAFAEL	Yo estoy acreditado, muchos me aman.	
TENTACIÓN	Y como así te ven te han olvidado.	
RAFAEL	¿Por qué?	
TENTACIÓN	Porque en corrillo te disfaman.	
INSPIRACIÓN	Mientes, traidora, que siempre fue estimado.	800
TENTACIÓN	A la venganza tus amigos claman.	
INSPIRACIÓN	Serán esos que claman de tu estado.	
RAFAEL	¿Quién habla a mi oído, quién despierta que a veces yerra el blanco y otro acierta?	
	Determinado voy, ya me detengo, con furia parto, ya llego templado, con gran presteza voy, ya me detengo, ¿Quién me refrena, quién me pone airado? En tierra estoy y a nada me prevengo que me hallo tan triste apasionado, tengo por disparate estos antojos, y veo arder el fuego ante tus ojos.	805
	Muera quien tanto mal ha cometido.	
INSPIRACIÓN	No muera, que no merece culpa.	
TENTACIÓN	Acaba ya, que bien lo ha merecido.	815
INSPIRACIÓN	Su intención santa y buena la disculpa.	
RAFAEL	Yo estoy para vengar lo arrepentido.	
INSPIRACIÓN	Pues mira que tendrás toda la culpa. [...] [...]	820

Vanse y sale ESTEFANÍA que va a la ermita, híncase de rodillas delante de la imagen de NUESTRA SEÑORA

ESTEFANÍA A vos, Virgen gloriosa, santa y pura,

palma, ciprés, líbano¹⁰²⁴ encumbrado,
 su puesto eterno y de mejor hechura
 que pudo compararse en lo criado,
 y siendo tú suprema en la criatura, 825
 ¿cómo os podrá loar la que ha pecado?
 Dadme vuestro favor, sacra María,
 para que os pueda loar la lengua mía.
 Todo lo que fue Dios vos concebistes,
 y de la humana carne lo engendrastes, 830
 de lo que fue ser madre merecistes
 pues aquel nuestro santo amamantastes,
 el ser que como Dios vos se le distes
 conforme al ser de humano que alcanzastes,
 el padre fue engendrado en vos, Señora, 835
 y vos fuiste del hijo engendradora.
 De quice rosas, un rosal, María,¹⁰²⁵
 en ramos vuestra sacra y santa historia,
 y con ellos cantamos, Virgen pía,
 gozos, dolores y gloriosa gloria, 840
 por él nos prometéis la jerarquía,
 si del rosal tenemos gran memoria,
 y así os le ofrezco yo acá en el suelo
 porque me deis después el sacro cielo.

Estase hincada de rodillas y entra PREFIRIO y RAFAEL y antes que se encubran dicen

PREFIRIO	Hacia esta parte podemos, encubiertos y escondidos, porque no seamos sentidos.	845
RAFAEL	Bien dice, Prefirio, entremos. Ya yo he visto a mi enemigo, no puede ser encubierta.	850
PREFIRIO	Por detrás de aquesta puerta veré si es de un firme amigo.	

Encúbrense y dice ESTEFANÍA

¹⁰²⁴ *Líbano*. Referencia al Cedro del Líbano.

¹⁰²⁵ Se refiere de nuevo al rosario. El origen del rosario es remoto y complejo, pero se conoce que ya en la Edad Media se tejían coronas de rosas, de perlas o bellas piedras sobre la cabeza de las estatuas de la Virgen y se hacían de estas coronas símbolos de las oraciones rezadas. Coronas de 150 oraciones, originariamente padrenuestros, en correlación con 150 salmos (*Dicc. cris.*). Quizá el texto al decir *quince* hace referencia a este número.

mas pues no me vengo ahora fementida,
yo te privaré bien presto de la vida.

PREFIRIO Ya habéis visto la maldad
que los dos han cometido,
pues estar apercebido 895
y al camino la guardad,
y en hallando coyuntura
procurad ser satisfecho,
que aquí es menester el pecho
pues os falta la ventura. 900

Vanse y desaparece el DEMONIO y dice ESTEFANÍA

ESTEFANÍA Gozo eterno, sed mi amparo,
sed mi guarda y mi defensa,
Virgen de virtud inmensa,
sed vos mi escudo y amparo,
no permitáis me persiga 905
el malino tentador,
dadme vos, María, favor,
no deis lugar que me siga.

Levántase y hace que se va

RAFAEL El calor es sin compás,
pero no pienso olvidaros, 910
Virgen, y he de visitaros,
aunque el sol abraze más.

Sale RAFAEL al encuentro

RAFAEL ¿De dónde venís, señora?
ESTEFANÍA De Lapa vengo, mi amor.
Pero decidme, señor, 915
¿cómo estáis por aquí ahora?
¿No me dijistes que estaba
vuestro hermano congojado
y que un dolor le había dado
que al último le llegaba, 920
y que en fin habéis de ir
a velle porque su mal
era último mortal?

RAFAEL No sé qué os poder decir,

	de tu gran desenvoltura.	925
	Fue, traidora, de ello parte para que en aquesta parte fenezcas con muerte dura.	
	Bien pensaste que no fuera discubierta tu traición,	930
	ni por la imaginación que yo jamás lo supiera, pero has visto, traidora, el delito manifiesto,	
	por lo cual morirás presto como mala aduladora.	935
ESTEFANÍA	Señor, ¿es de burla o veras esto que me estáis hablando?	
RAFAEL	¡Quemado de estar burlando! De malos flechazos mueras,	940
	mueras de un rayo del cielo que te haga mil pedazos. ¡Bien te iba con los abrazos!, mas delante de consuelo.	
ESTEFANÍA	¿Qué abrazos o qué traición?	945
	Decid, señor, ¿qué es la causa?	
RAFAEL	Este puñal acerado te dará de ello razón, y él te dirá lo que has hecho, descubriendo tus marañas	950
	cuando rompa tus entrañas y te traspase tu pecho.	
ESTEFANÍA	Si jamás fui contra ti, ni contra la honra y honor, ruego al muy alto Señor que fenezca luego aquí;	955
	y si ninguna manera te he sido, señor, traidora, suplico a Dios que a la hora a malas lanzadas muera.	960
	Presento a la Virgen santa por testigo de este hecho, pues ella sabe mi pecho. ¿Y cómo eso me levantas?	
	¿No haya ella merced de mí?	965
	¡Muera yo muerte homicida si en los días de mi vida	

RAFAEL	a otro quise más que a ti! No aprovecha sollozar ni echar plegarias al viento, porque sin detenimiento aquí tienes de acabar.	970
ESTEFANÍA	Si no os puede persuadir mi congoja lastimada, ved, señor, que estoy preñada y ya en días de parir; ved, señor, que no es cordura, hacer lo que pretendáis, y ya que a mí me [ma]táis no lo pague la criatura.	975
RAFAEL	No bastará ablandarme cuanto os cubre el alto cielo, ni tendré ningún consuelo sin que acabe de vengarme.	980
ESTEFANÍA	Pues si tengo de morir y no se puede excusar, señor, no queráis negar lo que aquí os quiero pedir, y es lo que una oración que me falta por rezar me la dejéis acabar por ser de mi devoción.	985
RAFAEL	Y con esto confiada irá el alma de este suelo a gozar del alto cielo la gloria más deseada.	990
ESTEFANÍA	No hay para qué asegurarte, muere ya, infame mujer, que ahora no es menester aguardar a contentarte.	995
RAFAEL	¡Virgen de Lapa María, socorredme en esta hora!	1000
RAFAEL	Aquí quedarás, traidora, cual tu culpa merecía.	

JORNADA CUARTA

Déjala muerta, y sale un ALGUACIL y un CORREGIDOR y dos CRIADOS y dice el

CORREGIDOR

CORREGIDOR	¿Prendiste a los co[r]sarios que robaron ayer al mercader en el camino?	1005
ALGUACIL	El uno se prendió, los tres volaron por la montaña, y a lo que imagino y así el apercibirse le convino ¹⁰²⁶ [...]	1010
	porque si así fuera ellos vinieran presos sin que escapármese pudieran.	
CORREGIDOR	Ese descubrirá a la compañía quién son y de las señas que llevaban; síguenlos sin que se pase el día	1015
	porque, según las nuevas que sonaban, mil veces al camino se salían y a todos los que vían los robaban, y de una presa fueron bien cargados, que más robaron de cien mil ducados.	1020
CRIADO 1º	Agora ha llegado un caminante que dice que los vido en una venta cuatro leguas de aquí hacia levante.	
CORREGIDOR	Pues pártanse de aquí presto cuarenta hombres recios luego en el instante,	1025
	y bien es menester más de sesenta, y requerí a los pueblos más cercanos do fueren por allí más ciudadanos.	
ALGUACIL	En medio del camino se divisa y me parece que es un cuerpo muerto.	1030
CORREGIDOR	Andad delante, caminad aprisa, mirad lo que decís si es eso cierto.	
ALGUACIL	No es sino mujer que yendo a misa algún traidor la debe de haber muerto.	
CORREGIDOR	¡Oh, gran desgracia! ¡Oh, lamentable historia! Sin duda debe ya gozar de gloria.	1035
	Discubrilde ese rostro.	
CRIADO	Es Estefanía, ¹⁰²⁷ la mujer de Rafael, no hay duda.	
CORREGIDOR	Pues ¿quién pudo hacer tal villanía? Tres puñaladas tiene. ¡Oh, muerte dura!	1040
ALGUACIL	Pues en verdad que no lo merecía, que era honrada mujer sin poner duda.	

¹⁰²⁶ *convino*. En el manuscrito *le conviene*. Enmendamos para mantener la rima.

¹⁰²⁷ *Es Estefanía*. En el manuscrito *Estefanía es*. Corregimos esta sintaxis para recomponer la rima.

CORREGIDOR	<p>Llévese a la ciudad y a su marido se prenda por el caso sucedido, que caso puede ser que él la matase cual se ha hallado en el camino muerta, y hasta prendelle el silencio pase secretamente porque, si lo acierta, no dudo que muy lejos se ausentase. No se levante ruido ni reyerta, y a entender que se busca habrá huido y de vosotros nunca será habido. Enterrarse ha este cuerpo en la capilla de la Virgen de Lapa consagrada.</p>	<p>1045</p> <p>1050</p>
CRIADO	<p>Por cierto que de vella es gran mancilla y que murió la triste mal lograda, y en verdad que era honrada a maravilla y que vivía cierto bien casada.</p>	<p>1055</p>
CORREGIDOR	<p>Llévese de ese aviso allá al convento y apercibirse al enterramiento.</p>	<p>1060</p>

Vanse, y salen los demonios LUCIFER y SATANÁS e INVIDIA como demonios

LUCIFER	<p>La promesa prometida podéis tener por muy cierta, pues que mi esperanza incierta veo por vosotros cumplida. Aunque jamás no he sabido de esta que ahora murió, si su alma al cielo subió ni donde se ha entretenido. Pero los dos que causaron su muerte presto vendrán, que sin duda morirán pues tal traición ordenaron. Yo hago de mi tusón, y doy mi estado y mi boca, que quien el rosario apoca justo es se levante en don.</p>	<p>1065</p> <p>1070</p> <p>1075</p>
---------	--	-------------------------------------

Aquí les echa dos culebras y les dará cetros

Y estos cetros y gobierno
os entrego y doy el mando,
con que viváis gobernando

	en el tenebroso infierno.	1080
ENVIDIA	En fin la palabra dada cumple cual supremo rey, y en tu gremio y en tu grey tal merced sea divulgada.	
SATANÁS	De tal mano tan gran don esperamos sagaces, pues hoy mercedes nos haces de tu cetro y tu tusón.	1085
LUCIFER	Una fiesta he concertado y quiero que lo sepáis, porque más claro entendáis lo que me habéis agradado, y es que he hecho que ordenasen; en lo más hondo del centro, al son de un triste instrumento,	1090 1095
	una danza que danzasen; y esta la ordenó Plutón y Tesifón ¹⁰²⁸ la ha ensayado, y hace en ella un toqueado ¹⁰²⁹ muy conforme a mi opinión,	1100
	y saldrá aquesta al gran recibimiento de aquestos tres que aguarda mi caverno con una trompa espantable, horrenda, que relumbre las rejas que gobiernan. Mi poderosa mano y mis tormentos dé un tambor de cobre que resuene quinientas millas en lugar humoso, y esta será una fiesta muy solene cual nunca se habrá hecho en el profundo,	1105 1110
	una de las mayores que se tiene. Para el recibimiento a los del mundo, haced de aquesta danza en mi presencia con brevedad y grande diligencia.	

Aquí salen seis demonios y danzan delante de LUCIFER

INVIDIA	Invictísimo señor, muy maravillosa ha estado la danza y el toqueado	1115
---------	---	------

¹⁰²⁸ *Tesifón*. Tisífone. Una de las tres Erinias (Harrauer y Herbert).

¹⁰²⁹ *toqueado*. Son dado con la mano, los pies o un palo (*Aut*).

no la he visto yo mejor.

Manda que vayan danzando
por todo el oscuro centro,
y que vean los de adentro
tu gran valor en el bando. 1120

LUCIFER Apresura, di ese son,
volved otra vez al mismo,
que hoy en el oscuro abismo
he de dar gran colación. 1125

Vanse y sale el alguacil y RAFAEL que le lleva preso, y sale riñendo RAFAEL

RAFAEL Traedme como quien soy. Y[o] no entiendo
llevarme asido, porque no es decente
que un hombre como yo ninguno entienda
que ha hecho cosa fea ni indecente.
ALGUACIL ¡Sin replicarme más! Digo que vengas 1130
antes que se alborote más la gente,
y saberlo quiere con cudicia.
Allá podrá alegar de su justicia.

Sale el hermano de ESTEFANÍA

HERMANO Llévelo asido fuerte, no se vaya
que él dará cuenta quién mató a mi hermana. 1135
ALGUACIL El caso es como quiera para que haya
para llevarle, a fe, de buena gana.
HERMANO Parece que se aflige y se desmaya.
De esta vez se descubre la maraña.
RAFAEL No aprovecha negar, yo soy culpado, 1140
pues maté a mi mujer como malvado.

Vanse y sale el PRIOR y otro FRAILE, y con una cruz, al enterramiento

PRIOR Es todo el recado apercebido
para el enterramiento necesario.
Señor, todo está puesto, apercebido,
el paño y cera y todo lo ordinario. 1145
FRAILE Pues toda la gente que ha venido
la lleve a la capilla del Rosario,
y dese sepultura al cuerpo muerto
con pompa moderada y gran concierto.
Y cese el llanto y su funesto duelo 1150

que no es parte que viva la difunta,
antes pues goza ya del alto cielo
es bien que congregada y toda junta
la gente que hoy habita en este suelo,
pues aquel alto Dios hoy la ayunta, 1155
que reciba en su corte soberana
el ánima de aquesta nuestra hermana.

Levántanla y traenla alrededor del teatro

PRIOR A vos, Virgen y tan santa madre,
que en el impirio cielo estáis reinando,
sed ante el sumo Dios y vuestro padre, 1160
pues rostro a rostro estáis con él gozando,
y esta alma santa en el cielo os guarde
como lo estamos ya, mi Dios, gozando,
y goce de las altas maravillas
que gocen los que pueblan vuestras sillas. 1165

Vanse y sale el corregidor y el hermano de ESTEFANÍA y el ALGUACIL

CORREGIDOR ¿Qué dicen? ¿Que ha confesado
Rafael que la dio muerte?
¡Oh, desventurada suerte
que tal te tiene guardado!

ALGUACIL Señor, llevándole, cierto, 1170
confesó el caso muy llano,
y delante de su hermano
dijo él mismo: «Yo la he muerto.»

HERMANO ¡Justicia, señor, justicia!,
pues que su sangre batió, 1175
muera quien tal cometió,
castíguese su malicia.

CORREGIDOR Yo os haré muy bien vengado,
si no hay descargo bastante
en caso tan importante 1180
le puede hacer culpado.

ALGUACIL A Prefirio, su vecino,
le prendimos por sospecha,
y la información fue hecha
como él habló cuál camino. 1185

Ya hay quien vido ir a los dos
juntos a Lapa ayer,

y no los vieron volver.
 Cierto es premisión de Dios,
 que quiere que se descubra 1190
 quien mal hace, y se castigue
 conforme su culpa pide,
 y que nada no se encubra.
 CORREGIDOR Vamos a hacer la visita
 y, si los hallo culpados, 1195
 morirán luego ahorcados
 por su intención tan maldita.

Vanse y aparece la Virgen NUESTRA SEÑORA con dos ángeles y abre la sepultura

NUESTRA SEÑORA Ángeles que de la altura
 habéis conmigo bajado,
 de ese sepulcro cerrado 1200
 alzad esa piedra dura.
 Levántese mi querida
 que, pues tan bien me ha servido
 y tan sin culpa murió,
 muy bien es que cobre vida, 1205
 y no tan solo ha de ser
 que ya viva se levante,
 sino también el infante
 cobre vida y tenga ser,
 que, aunque dentro de la tierra 1210
 le parió su madre amada,
 quiero vida le sea dada,
 pues la gracia en mí se encierra.

Levantán la piedra de la sepultura y parece ESTEFANÍA con el niño

ESTEFANÍA María, a cuyo nombre en tierra y cielo
 reverbera, respeta, sirve, adora, 1215
 sacratísima reina de consuelo
 donde la gracia eterna de Dios mora,
 encumbrando, Señora, en vos tal velo,
 ¿cómo os podré loar, divina aurora?
 Alábennos los ángeles, María, 1220
 con cánticos divinos de alegría,
 que aqueste villancico de la tierra,
 que como tan altivo no es bastante,

loar la mayor parte do se encierra
 en gracia tan perfecta y elegante 1225
 en vuestro vientre santo do se encierra
 el tesoro divino y relumbrante,
 que Dios satisfaciendo aquella culpa
 viniese a padecer, él tan sin culpa.

¿Cuándo, Virgen, merecí 1230
 tanto bien como me dais?
 Pues de muerta me tornáis
 a lo que de antes me vi,
 y la vida me otorgáis.

Y no solo habéis querido 1235
 darme, Virgen, nuevo aliento,
 mas resurgirme parida
 y a mi hijo tan querido
 muriendo de una herida.

NUESTRA SEÑORA Tu oración, santa y pura 1240
 ha sido aceta ante mí,
 y ansina yo bajé aquí
 desde la suprema altura
 para darte vida a ti;

que pues me amas tan de veras 1245
 y en la oración perseveras
 de mi bendito Rosario,
 es muy justo y necesario
 que vivas y que no mueras;

y así muy claro sabrás 1250
 que el delito cometido
 de Prefirio y tu marido,
 que lo ordenó Satanás
 de pura envidia movido;

por tanto, sean perdonados 1255
 y de prisión levantados,
 que si te dieron la muerte
 por engaño grave y fuerte
 fueron de Invidia engañados.

Publíquese esta vitoria 1260
 dina de eterna memoria
 pues fuiste de ella capaz,
 y con esto queda en paz
 que vuelvo a la eterna gloria.

Desaparece NUESTRA SEÑORA y los ángeles

ESTEFANÍA Pues os vais, suma alegría,
a la alta jerarquía
con sublime regucijo
a vuestro bendito hijo
rogalde por mí, María.

1265

Muévense las campanas y entra un FRAILE

FRAILE ¿Qué novedad es aquesta
que se mueven las campanas?
¿Qué maravillas extrañas,
qué regucijo, qué fiesta?

1270

¡Oh, milagro señalado!
¡Qué luz, qué grande alegría,
la Virgen a Estefanía
de muerta ha resucitado!

1275

ESTEFANÍA Señora, ¿cómo salistis?
¿Quién la sepultura abrió?
La Virgen me resurgió,
¿que es posible no la vistis?

1280

FRAILE No la vi, pluguiera al cielo
que de ver tal alcanzara
y mirándola gozara
de eterna gloria y consuelo.

1285

Entra el PRIOR y dice

PRIOR Deo gracias, padre, ¿qué es esto?
¿Con quién estáis platicando?
FRAILE Estoy, padre, contemplando
milagro tan manifiesto,
que la que ayer vi difunta
dentro de esta sepultura
ha parido una criatura
y ella está resucitada.

1290

PRIOR ¡Oh, caso de admiración,
caso jamás no oído,
ayer muerta y hoy nacido
el infante sin lisi6n!

1295

Dese noticia al instante,
vayan luego a la ciudad,
vengan con gran brevedad

1300

a ver caso semejante.

Vase el FRAILE a dar noticia

¡Oh, sumo Dios, rey divino,
qué claro, señor, mostráis
señales con que alumbráis
el verdadero camino! 1305

Entra el fraile y el CORREGIDOR, y gente y su HERMANO

CORREGIDOR ¡Fuera!, déjenme llegar
a ver tan alto misterio.
¡Oh, milagro tan singular!
¡Oh, dichoso monesterio
que tal bien vino a alcanzar! 1310
 ¡Oh, caso jamás no oído!
¡Oh, grande Dios de clemencia!,
pues así habéis querido
mostrar vuestra omnipotencia,
claramente se ha mostrado 1315
 ser muy grande testimonio
el que le fue levantado
y que el infernal dimonio
su cizaña había sembrado.

HERMANO Hermana de mis entrañas, 1320
¿quién la sepultura abrió?

ESTEFANÍA La Virgen me resurgió
y a su hijo lo pidió
por maravillas extrañas,
 contino ha estado a mi lado 1325
dentro de esta sepultura,
que nunca sentí tristura
y en mi parto me ha alumbrado
y bautizó mi criatura.

 Suelten luego a mi marido, 1330
no esté más en la prisión,
que yo daré relación
de este caso sucedido
tan lleno de admiración.

 Y a Prefirio juntamente 1335
le traigan luego ante mí,
pues también se halló presente

	cuando juró contra mí.	
CORREGIDOR	Tráiganlos luego al momento y quítenlos las prisiones, alegren sus corazones, reciban gozo y contento pues reciben tales dones.	1340
	<i>Entra PREFIRIO, RAFAEL y el ALGUACIL</i>	
ALGUACIL	Señor, he aquí do vienen a cumplir tu mandamiento.	1345
CORREGIDOR	Decid que entren acá dentro pues tan buen suceso tienen.	
RAFAEL	Afrentado, corrido y muy confuso parezco ante tan raro ayuntamiento, y ansí en culpado y reo me condeno, ya cual homicida me presento con mi tal falso y torpe entendimiento, por donde di la muerte a la inocente.	1350
PREFIRIO	De tan gran maldad y error quien tiene toda la culpa yo soy. Ni valga disculpa que a la muerte presto estoy.	1355
	Pero pues la Virgen pía tan grande milagro ha obrado, ruego que sea perdonado de vos, santa Estefanía,	1360
	pues veis es tan necesario pues la Virgen del Rosario hoy muestra con vos favor, pido perdón de mi error.	1365
	Ante este claro senado suplicoos me sea otorgado, por Cristo y por su pasión [...] [...].	1370
ESTEFANÍA	Yo con voluntad muy sana otorgo lo que pedís por el señor que decís y su madre soberana.	
PREFIRIO	Pues sea otorgado en don con tan suprema alegría. A la sagrada María	1375

se lleve hoy en procisión.

Dándole las gracias vamos
confiando en su bondad.

1380

Auditorio, perdonad
que aquí el discurso acabamos.

*Han de traer a la imagen en procesión alrededor del teatro y a ESTEFANÍA detrás de la
imagen [con] su música*

FINIS

COMEDIA DE LA ESCALA DE JACOB

FIGURAS SIGUIENTES

ISAAC, padre de Jacob	REBECA, mujer de Isaac
JACOB	RAQUEL, hija de Labán
ESAU, hermano de Jacob	LÍA, hija de Labán
ELIASER	PARAL, pastor
LABÁN	CUATRO ÁNGELES
ISMAEL	DIOS PADRE
UN PAJE	[UN RABADÁN]
SEIS PASTORES	[JARAL, pastor]

PRIMERA JORNADA

Entran JACOB y ELIASER, viejo, con unas pieles

JACOB	Saca, Eliaser, el ganado de entre esas apreturas, goce bien y a sus anchuras de lo fértil de esos prados, que es razón dalle buen pasto.	1 5
ELIASER	Llévalo por lo vicioso, pues nos lo da tan gracioso el que nos lo da a vasto. Del mal pasto lo desvíó, de la adelfa o mata fea,	10

porque como vuestro sea
lo regalo como a mío;
y no sé yo dar lo malo
ni en mí pudo esto caber,
porque basta vuestro ser
para que le dé regalo. 15

*Sale ESAÚ con un arco flechero*¹⁰³⁰

ESAÚ La causa de andar cansado
tras cierta caza, que entiendo
para cierto efeto, siendo
que después será contado, 20
vengo a que me dé Jacob
algo que coma.

JACOB ¿Es burla?
ESAÚ Dámelo y veréis si es burla
o si es verdadero o no.

JACOB ¿Qué cosa? Yo no sé qué. 25
Unas lentejas podría¹⁰³¹
darte, ¿comerlas has?

ESAÚ Comería,
como más no se me dé.

JACOB Pues no te las podré dar,
si no es que me des primero 30
lo que yo pedirte quiero.

ESAÚ ¿Qué me quieres demandar?
JACOB El mayorazgo que tienes;
quiero que de él me hagas gracia,
pues yo te hago esta gracia 35
y te sobran tantos bienes.

ESAÚ En fin, ¿quieres que te dé
lo que por progenitura
me ha dado a mí la ventura?

JACOB Y si no quies, quédese, 40
que por darte yo contento
lo que es para mí me niego.

ESAÚ Dame de comer y luego
podré entender qué es tu intento,

¹⁰³⁰ *flechero*. Flechero (*Aut*).

¹⁰³¹ El *Génesis* menciona las lentejas como el plato que Jacob da a Esaú a cambio de la primogenitura (25: 34).

	que es que por tenello mueres.	45
	Con poca facilidad tendrás a tu voluntad eso y más lo que pudieras.	
JACOB	¿Dásmelo?	
ESAÚ	Sí, no hay dudar; pues me das, dártelo quiero.	50
JACOB	Has de prometer primero no te has de ella de apartar.	
ESAÚ	Desde luego te lo entrego; págalo pues te lo doy. Dame de comer que voy a mi necesario luego. ¹⁰³²	55
JACOB	Ve, Eliaser, camina en breve, trae las lentejas pues.	
ELIASER	Voy. Hacello cual lo quies, pues que todo se te debe.	60
<i>Va por las lentejas y tráelas</i>		
JACOB	Ves aquí lo que pediste.	
ESAÚ	Adentro me entro a comellas.	
<i>Toma las lentejas y vase ESAÚ</i>		
JACOB	Entra y huélgate con ellas.	
ELIASER	¡Ah, Jacob, no sé qué hiciste!	
JACOB	¿Qué dices? ¿No he negociado bien mi negocio?	65
ELIASER	No sé si pudo aqueso comprarse.	
JACOB	¿Qué entiendes?	
ELIASER	Nada he alcanzado. Yo entiendo, señor, que ha sido ese trato malo.	
JACOB	Dí, ¿por qué razón?	70
ELIASER	Porque sí, por lo que hame colegido, y entiendo sin falta alguna que has errado este negocio,	

¹⁰³² *luego*. Prontamente, sin dilación (*DRAE*).

	que en prenda de sacerdocio cualquiera venta es ninguna.	75
JACOB	Errado vas, selo yo, porque cuando todo fuera que aquesse engaño hiciera, Esaú nos engañó,	80
	que bien vio lo que tomaba, y él lo que me daba a mí. Recebilo, y es ansí porque mucho me importaba.	
ELIASER	No quiero altercar en ello, sucédate cual lo cuento que yo estaré más contento en que tú quedes con ello.	85
	Sucédate cual lo quiero.	
JACOB	Rebeca, mi madre es esta, espérame en la recuesta.	90

Vase ELIASER y entra REBECA

REBECA	Ay, Jacob, ¿cuánto ha que espero? ¿Cuánto ha que mis ojos lloran por veros, mi bien, ausente? ¡Cuánto la triste alma siente!, y estos ojos que os adoran, y estos pies tan vagarosos que han andando hoy a buscaros con miedo de no encontraros, ni tibios ni ferverosos.	95
	Dichosos pasos divinos yo he dado, pues ya os hallé, segura de aquí tendré que son buenos mis caminos.	100
JACOB	¿Qué nueva pasión os mueve, madre, y os trae de esta suerte?	105
REBECA	No más de estar a la muerte vuestro padre, y mandó en verte. Digo, a Esaú lo mandó, porque si a vos lo mandara, segura y cierta quedara de aquello tras que ando yo.	110
	Díjole, pues si quería ir al campo que saliese,	

	y alguna caza ¹⁰³³ trujese	115
	y que le bendeciría en dándole de comer;	
	y es a mí cosa tan cara que así como asió la jara, ¹⁰³⁴	
	salí yo al punto a os ver	120
	con intento de industriaros cómo vos se la hurtéis,	
	que si, Jacob, esto hacéis, podréis con todo quedaros;	
	que Dios me lo prometió	125
	si en vos hay aviso y maña.	
JACOB	Terrible y diestra maraña. Pero, madre, soy Jacob,	
	sin pelo ni vello alguno, ¹⁰³⁵	
	Esaú todo es velloso.	130
	¿Cómo será poderoso aquese caso oportuno?	
REBECA	Mata de presto un cabrito que dará las trazas Dios,	
	porque los cubrirá a vos	135
	y a él también su apetito;	
	y ha de ser de suerte y talle, Jacob, cual más os convenga,	
	porque cuando esto venga no tengo ya a Isaac que dalle.	140
JACOB	En solos extremos dos hallo un fin muy desigual,	
	mas ¿a quién le puede ir mal guiando madre tras vos?	
	De obedeceros me fuerza	145
	que osado he de ser hoy, pues gusto a mi madre doy;	
	y su mandado no tuerza.	

Entra ELIASER

ELIASER	¿Podré allegar?
REBECA	Eliaser,

¹⁰³³ *caza*. En el manuscrito *caja*. Enmendamos.

¹⁰³⁴ *jara*. Palo de punta aguzada que se emplea como arma arrojadiza (*DRAE*).

¹⁰³⁵ En el *Génesis* se narra que Esaú nació con un manto de pelo (25: 25), de ahí que Jacob se describa a sí mismo sin rastro de vello.

¿porqué no llegas modesto? 150
Mátame un cabrito presto
y ven tras nos a placer.

Vase REBECA

JACOB Saca el mejor del rebaño.
ELIASER Plega a Dios no dé en desdén.
 ¡Aquese esperado bien, 155
 no sea para más daño!

*Vanse y sale ISAAC, que le saca REBECA en los brazos, y siéntale
en una silla*

ISAAC Por vuestro gusto he salido
 al lugar que me sacáis,
 y solo porque gustáis
 verme algo convalecido; 160
 que mis años y mis canas
 y su natural trofeo
 van cumpliendo ya el deseo
 de las cosas sobrehumanas.

 Sería un obrado bien, 165
 y aun espacioso regalo,
 para el que en vida fue malo
 que pase la muerte en bien.

REBECA Esaú os trae un recado.
 Entrará si es que os da gusto. 170

ISAAC Dadme de comer que es justo
 que bendecirle he ordenado.

Entra JACOB con la comida, puestos unos guantes vellosos

ISAAC ¿Qué me das aquí, [E]saú?
JACOB La caza que te he traído.
ISAAC ¡Breve cazador has sido, 175
 por mi vida y mi salud!

JACOB Halo hecho el interese
 para ser breve.

ISAAC Está bien
 y con vino así también,
 que combino que así fuese. 180

	Llega acá, te atentaré. ¹⁰³⁶	
JACOB	Esaú soy, ¿qué me quieres?	
ISAAC	Esaú parece que eres, mas por Jacob te noté que parece conocello.	185
	Fue tal sentido veloz que si de Jacob fue la voz, de Esaú es el cuerpo y vello.	
	Llega tu mano envellada que el olor me da cuidado, ponme acerca del guisado que el comello más me agrada.	190
	Buen sabor de especia tiene, guisado es, qué bien me sabe. Razón es de que lo alabe.	195
	Vino.	
REBECA	Come que ya viene.	
ISAAC	Al viejo vianda poca, y el comer conviene en breve.	
JACOB	Pues has ya comido, bebe. Bendíceme por tu boca.	200
ISAAC	Con razón debo hacello, pues tal contento me has dado. Ayúdete el diestro hado y el cielo me esfuerce a ello.	
<i>Híncase de rodillas JACOB e ISAAC, puestas las manos sobre la cabeza de JACOB, le bendice</i>		
ISAAC	Dete el dador de consuelo, en quien el poder encierra, la abundancia de la tierra y rocío de su cielo.	205
	Y para mayor favor, porque goces mejor de ella, la grosura que hay en ella do vivas con paz y amor.	210
	Los pueblos mansos y humanos todos los sujetarás, y también señor serás sobre todos tus hermanos.	215

¹⁰³⁶ atentaré. Tentaré (Aut).

Aquel que te bendiciere
tendrá siempre bendición,
y aquel terná maldición
que de hoy más te maldiciere.¹⁰³⁷ 220

Levántase JACOB

REBECA Ahora vivo contenta.
JACOB Dete el Señor que gobierna
 paz.
ISAAC Y a ti dé vida eterna,
 y libre de toda afrenta.
REBECA (Hallé que Esaú ha llegado *[Aparte]* 225
 con la comida primera
 por esta parte de afuera).

Vase JACOB y REBECA y entra ESAÚ

ESAÚ ¿Quieres comer, padre amado?
 Si tienes deseo de ello
 aquí lo tienes, reposa, 230
 porque no resta otra cosa
 si solamente comello.
ISAAC ¿Quién es el que me convida?
 (Sin duda turbado estoy). *[Aparte]*
ESAÚ Esaú, tu hijo soy, 235
 que te traigo la comida.
 El que por darte contento
 a caza al campo salió.
ISAAC Pues ¿quién de comer me dio?
 ¿Y a quién bendecí ha un momento? 240
 Jacob debió ser, sin duda,
 y de su madre salió,
 porque quier tanto a Jacob
 que ella lo ampara y escuda.
ESAÚ ¿Cómo, no queréis comello? 245
ISAAC Ya, Esaú, yo comí,
 y mi bendición le di
 de que no habrá de ir contra ello.
ESAÚ ¿Mi bendición ofrecida? 250
 ¿Quién me la llevó? ¡Que es alta!

¹⁰³⁷ Versos que siguen muy de cerca el relato bíblico. Véase *Génesis* (27: 27-29)

ISAAC	Ese la llevó sin falta, que me trujo la comida; tu hermano debió de ser que por ti lo bendecí.	
ESAÚ	¡Cruel hermano! Pues de ti pienso venganza tener. No sin falta se te ordena, pues tal disgusto me has dado, que n[o] menos que al pecado te está guardada la pena.	255 260
ISAAC	Y de esta ocasión te guarda, pues guardaste la ocasión, que la venganza y pasión que tengo, entiendo, no tarda.	
ISAAC	Aguarda, Esaú, espera, que ya a Jacob se la di.	265
ESAÚ	¿No guardaste para mí alguna cosa siquiera? ¿Todo se lo diste a él? ¿Cosa alguna no quedó?	270
ISAAC	Todo Jacob lo llevó, que se guardó para él. Ya yo, hijo, he señalado a Jacob por tu señor, recíbelo con amor, no te muestres enojado; y debes tener consuelo que si a Jacob bendecí el cielo lo quiso así, porque así lo quiso el cielo.	275 280
ESAÚ	Bendíceme, padre amado, que quedar algo te pudo, no me dejes tan desnudo de este bien que Dios te ha dado, si es que acaso te quedó, pues de servirte no huyo, que también soy hijo tuyo como tuyo fue Jacob.	285
ISAAC	Por darte consuelo te he querido dar, hijo amado, la parte que te ha quedado que para Jacob guardé, que como superior	290

	habías de ser sobre él, y serás sujeto de él	295
ESAÚ	de nombre y puesto mayor. Bendíceme ya y acaba	
	que de cobrarme me abraso.	
ISAAC	Llega do toque el brazo ¹⁰³⁸ y deja esa furia brava.	300

Híncase de rodillas ESAÚ

	Y porque de aquesta guerra te libre y te dé consuelo en el rocío del cielo y grosura de la tierra, sin otra contradicción	305
	de otro poder infinito, para que quedes bendito será la tu bendición.	
ESAÚ	Con eso contento quedo, aunque de la furia y rabia	310
	que a mi pecho tanto agravia, quiero eximirme y no puedo. ¿Quiéreste entrar?	
ISAAC	Quiero que de do estoy me levantes, y que adentro entremos antes que el sol pierda el curnisero. ¹⁰³⁹	315

Métele de las manos y salen JACOB y ELIASER

JACOB	Qué te parece, Eliaser, ¿fue la trama milagrosa?	
ELIASER	No puedo decirte cosa por no darte displacer.	320
JACOB	Como quiero, todo es mío, y no creo es mal negocio porque como el sacerdocio está por mí señorío...	
ELIASER	Todo lo tuviste en paz	325

¹⁰³⁸ *Llega do toque el brazo.* En el manuscrito *llegado todo que el brazo*. Respetamos el caso de seseo por encontrarse en posición de rima. Enmendamos el verso para apurar el sentido.

¹⁰³⁹ *curnisero.* Así en el manuscrito. No hemos encontrado documentada esta palabra, aunque por el contexto se podría entender que Isaac hace una referencia a la puesta del sol.

pues madre te lo resiste,¹⁰⁴⁰
plegue aquel por quien lo viste
te haga de ello la paz.

Entra REBECA

JACOB	¡Mi madre sale cuitada!	
	¡Calla, Eliaser!	
REBECA	¿Por do vas,	330
	Jacob mío? ¿Dónde estas que viene la furia airada?	
	Con razón o sin razón, Esaú tu hermano es que te tiene odio después	335
	que hurtaste la bendición. Apartarte te conviene, que jurando y perjurando va de hacer cruel bando,	
	y a buscarte al campo viene;	340
	y, entretanto, de su brío quería que te guardases, y a Canaán caminases a casa de Labán, tu tío,	
	por algún tiempo oportuno,	345
	cuando la ira se abrasa, que con el tiempo se pasa ese furor importuno.	
ELIASER	En eso había de parar, yo no la juré así.	350
JACOB	Descuidad, madre, de mí que yo me sabré apartar. Yo le dejaré a su mano camino hasta que se ahogue el furor y le desfogue	355
	el tiempo de este mi hermano. A Mesopotamia iré, donde me mandéis ir quiero en tanto que el furor fiero pierde, y entonces vendré.	360
	A Dios, madre.	
REBECA	Él te guarde	

¹⁰⁴⁰ *resiste*. Tolera (*DRAE*).

y te deje acá tornar.
 JACOB A una furia no aguardar
 no ofende al pecho cobarde.
 Eliaser, darme has recado 365
 que el camino me es estrecho.
 ELIASER Yo te sacaré el repecho,
 bota y pan y algún venado.

Vanse y sale ESAÚ

ESAÚ Que acá do paso solía 370
 topar un traidor malino,
 y agora en cualquier camino
 el cielo me le desvía;
 pues vive Dios que le halle
 si no le traga la tierra,
 y en sus entrañas le encierra, 375
 o me le encubre algún valle,
 que no se puede escapar,
 que la hambre o sed aflito¹⁰⁴¹
 le traerá cual pajarito
 a la liga a se enligar. 380
 Así sabéis ser ladrón,
 también aprendéis a hurtar,
 pues hoy no ha de haber lugar
 do quepa vuestra traición.
 Si por la cumbre o lo llano 385
 osáis, no curéis subiros,
 que por fuerza he de seguiros
 hasta que os tenga a mi mano,
 que no penséis que os iréis,
 que es tal pájaro el que os busca 390
 que entre montes, sierra o fusca¹⁰⁴²
 os han de buscar sus pies.
 No hay duda, no se me irá,
 que si se me sube al cielo
 allá ha de llegar mi celo, 395
 que habrá bien que nos oirá.

Vase y sale JACOB

¹⁰⁴¹ *aflito*. Afligido, angustiado (*DRAE*).

¹⁰⁴² *fusca*. Maleza, hojarasca (*DRAE*).

JACOB

Al divino cielo invoco
que, según le vi esta vez,
el suelo y su redondez
para mí pareció poco. 400

Estuve por irme de él,
mas diome acá un aldabada,¹⁰⁴³
que al fin una fiera airada
había de ser cruel.

¡Ah, hermano, no estés ansí,
que estoy puesto en un sujeto
que algún día, te prometo,
holgara¹⁰⁴⁴ de hallarlo en mí! 405

Tres noches he caminado
y tres días sin dormir,
y fuérame aquí el venir
a reposar de cansado. 410

En este lugar que es santo
me parece, y que es de paz,
dará mi vida solaz
y al cuerpo de su quebranto. 415

Reposar quiero un momento
cuanto el cuerpo dé sosiego,
porque caminaré luego,
apartado este tormento. 420

Todo me viene de cera,¹⁰⁴⁵
tres piedras me vengo a hallar;
justa cosa es las echar
todas tres por cabecera.¹⁰⁴⁶ 425

Buen puesto tengo y seguro.
Cuerpo, sosegar podéis,
porque la carga llevéis,
que al sueño no hay suelo duro.

Rogad. El Señor os vele
esta noche venidera
de la muerte, porque es fiera
suerte en hora, y dañar suele.¹⁰⁴⁷ 430

¹⁰⁴³ *aldabada*. Temor o susto repentino que sobreviene al ánimo de algún mal o riesgo que amenaza (*Aut*).

¹⁰⁴⁴ *holgara*. Celebrara (*Aut*).

¹⁰⁴⁵ *cera*. Metafóricamente, suave, blando (*Aut*).

¹⁰⁴⁶ En el relato bíblico Jacob tomó unas piedras como cabecera antes de echarse a dormir (*Génesis*, 28:11).

¹⁰⁴⁷ *suerte en hora y dañar suele*. En el manuscrito *su suerte en hora, y dañar suele*. Enmendamos para corregir la hipermetría del verso.

*Echase a dormir y descubre en lo alto Dios padre. Y abajan cuatro ángeles de dos en dos, unos suben y otros bajan con unos escudos en las manos y unas lancillas. Los rétulos de los escudos son Dominus regnabit, Dominus fortitudo, Dominus dominantium, Dominus viventium.*¹⁰⁴⁸

DIOS	Yo soy el Dios de Abraham, Dios de Isaac y de Jacob, de quien el nombre tomó entre los hijos de Adán;	435
	yo soy el fuerte robusto, el santo justo y el bueno, el que al malo le condeno y el que galardono al justo.	440
	Los que la escala sagrada ocupan tan celestial, guarden la entrada real que del cielo está cerrada;	445
	la cual no se podrá abrir hasta que yo baje a abrilla, porque otro no ha de subilla hasta volver yo a subir.	445
	Y será esta voluntad cuando, tomando otro nombre, padezca yo por el hombre y haga con él amistad;	450
	y tú que, sin falta alguna, a mis pies durmiendo estás por mí y en mí gozarás de toda aquesta fortuna.	455
	Mira cuán aceto eres que de los que nacerán todos se te humillarán por las tierras donde fueres,	460
	y serás tan gran señor, y a mí tanto semejante que de Poniente a Levante tú serás su superior.	

Cierran el trono y despierta JACOB

¹⁰⁴⁸ Los ángeles llevan como lemas de sus escudos invocaciones que se repiten en diversos pasajes de la biblia: «El Señor reinará», «Dios es mi fuerza», «Señor de los señores», «Señor de los vivos » (*Salmo 9, 16, 27, 6, 8. Deuteronomio, 10, 17*).

JACOB	¡Válame Dios, qué engreído estoy y qué consolado!	465
	¿Es posible que he velado? No, ni creo que he dormido, pues si dormía o velaba,	
	pues que tan rebelde fui,	470
	¿por qué no me quedé allí pues tal sueño me ocupaba?	
	No fue materia fingida mi sueño, fue principal, pues la escalada [es] señal	475
	de la verdad conocida; que si bajar vi por ella ángeles, es cosa cierta	
	que ángeles hay a la puerta que guardan la entrada bella.	480
	Pues el Señor en quien creo que tan cerca de mí estaba por el lugar que me hablaba se entiende de esto que veo.	
	Eterno bien sin segundo	485
	a mi nombre prometía, diciendo que abajaría por mi bien él propio al mundo, y entiendo será en mis días.	
	Ello va por su concierto,	490
	que ha de levantar el muerto con todas sus profecías.	
	Mas otro bien me he callado: que las piedras que junté y a mi cabeza eché	495
	tres en una se han tornado.	
	Misterio de eternidad que este número de tres misterio y figura es de la santa Trinidad;	500
	donde por este compás se entiende sin elegancia tres personas y en sustancia un poder solo, no más.	
	Quiero otras piedras juntar	505

par de aquesta piedra tozca¹⁰⁴⁹
 porque por todas conozca
 de Dios el santo lugar,
 adonde de mi ganado
 prometo dar al Señor 510
 el diezmo con todo amor
 y hecho holocausto sagrado.¹⁰⁵⁰

JORNADA SEGUNDA

Salen cuatro PASTORES con unos cubos para dar de beber al ganado de LABÁN, y estará figurado un pozo y un pastor de ellos con una bota, llamado JARAL y otro pastor PARAL

PARAL A buen tiempo venir oso
 que el sol se reclina ya,
 sin duda que no estará 515
 acá Jaral vagaroso.¹⁰⁵¹

JARAL Aún no ha mala coyuntura,
 porque yo os prometo, a Dios,
 que estamos ya un más de dos
 y aún de seis con la figura. 520

PARAL Huélgome, por vida mía,
 que me he alegrado el sentido
 en mirar que haya traído
 Jaral una chinfonía.¹⁰⁵²

JARAL Desviaos porque conviene. 525

PASTOR 1º Todos los cubos traemos.

PASTOR 2º ¡Ea, sus, aparejemos!

PASTOR 1º El ganado nunca viene.

PARAL Atrás quedan los pastores.
 Presto el agua se aperciba, 530
 que con la sed excesiva
 viene por los rededores
 todo junto a dar al pozo.
 El agua y canal al punto.

¹⁰⁴⁹ *Tozca*. Así en el manuscrito. Caso de ceceo que respetamos por estar en posición de rima.

¹⁰⁵⁰ El sueño de Jacob tiene lugar en Betel, que significa 'casa de Dios' (Bellinger *et alii*, 1996: 302), y a la piedra que se refiere Jacob es la que erige como pilar de la casa de Dios, y ante ella promete a dar a Dios un diezmo de todo lo que de él reciba (*Génesis*, 28: 22).

¹⁰⁵¹ *vagaroso*. Tardo, perezoso (*DRAE*).

¹⁰⁵² *chinfonía*. Sinfonía (*Aut*). Paral expresa con ironía el hecho de que Jaral venga acompañado de varios pastores con cubos para dar de beber al ganado.

PASTOR 1°	Si ello viene todo junto habrá en el pozo destrozo.	535
	Vayan pasando y viniendo.	
PARAL	En todo habrá buena orden porque si acaso hay desorden ningunas irán bebiendo.	540
JARAL	Y al paso que van pasando haréis allá la razón, que en tan [buena] ¹⁰⁵³ ocasión no es para los de ese bando.	
PARAL	¿No conoces los amigos?	545
JARAL	A ninguno hoy conozco: cuando como no conozco, ni cuando bebo, a enemigos.	
PARAL	Pues solíamos ser a ratos como ahora, no hay ganarme. ¹⁰⁵⁴	550
JARAL	Tiraos dende. ¹⁰⁵⁵	
PARAL	Ea, déjame por ahora esos contratos, estemos en lo que importa. El negocio es de importancia.	
JARAL	No trato a vuestra justicia.	555
PASTOR 1°	Ea, que el tiempo se acorta, echad los cubos.	
[JARAL] ¹⁰⁵⁶	Ya echo.	
PARAL	Es Jaral un gran tacaño.	
JARAL	Ahí os come.	
PARAL	Ahí me come.	
JARAL	Mal año que no os haga mal provecho.	560
PARAL	Será como yo quisiere.	
JARAL	Más como yo lo ordenare.	
PARAL	Dejadme.	
JARAL	Que no repare.	

Señor Fierabrás¹⁰⁵⁷ espere

¹⁰⁵³ Palabra ilegible en el manuscrito. Enmendamos por conjetura.

¹⁰⁵⁴ *ganarme*. Aunque de lectura dificultosa, leemos 'agnarme'. Enmendamos para ganar en sentido. Parece que el personaje se refiere a que a beber y comer no hay quién le gane.

¹⁰⁵⁵ *dende*. Desde allí (*DRAE*).

¹⁰⁵⁶ El copista olvida la adscripción de esta intervención.

¹⁰⁵⁷ *Fierabrás*. Personaje más célebre de los poemas épicos del ciclo carolingio. Se caracteriza por su gran fortaleza y corpulencia (*Dicct. lett.*). La traducción es nuestra.

	que él luego me matará.	565
PARAL	¿No veis cual burla a placer?	
JARAL	¡Mas lo que hace un beber!	
	¿Con qué se le aplacará?	
PARAL	Aunque corromper el pe[cho]	
	o con ciertos palos otros... ¹⁰⁵⁸	570
JARAL	Repártalos entre otros,	
	que acá no son de provecho.	
PASTOR 2°	No más, parad, sed amigos.	
PARAL	Mejor lo fuera de un moro,	
	amigo sea él de un toro.	575
JARAL	Déjenos para enemigos.	

Entra JACOB

JACOB	A la región oriental el sumo Dios me ha traído, a fértil tierra he venido que conozco su igual.	580
	Aquí su familia tiene Labán, de mi madre hermano. Siempre la divina mano me endereza y me sostiene.	
	Pastores y gente veo; quiero conocellos juntamente para mejor informarme de este mi hambriento deseo.	585
PARAL	En un concierto estaremos.	
PASTOR 1°	Hemos de acabar, Jaral.	590
PARAL	Dejarelo por su mal.	
PASTOR 2°	Pues por todos lo dejemos, que gente extraña parece, y es bien cese la contienda.	
JARAL	Por mi parte no se extienda. ¹⁰⁵⁹	595
PARAL	Por la mía también cese.	
JACOB	El cielo os dé su favor.	
PASTOR 1°	Y a vos os sustente y dé aquello, y todo lo que os conviene y es mejor.	600
	¿Y conocéis al seguro	

¹⁰⁵⁸ Así en el manuscrito.

¹⁰⁵⁹ *extienda*. En el manuscrito *entienda*. Enmendamos por parecernos mejor lectura.

y hablaréis a la segura?¹⁰⁶⁰
 JACOB Eso solo se procura
 para ver lo que procuro.
 Soy de tierra de Canaán, 605
 y de camino ahora vengo
 a ver un tío que tengo.
 PASTOR 2º ¿Cómo se llama?
 JACOB Labán.
 JARAL Ese es mi amo. Esta tierra
 es, señor, suya.
 JACOB Y decí, 610
 ¿es suyo todo esto?
 PASTOR 2º Sí,
 de la una a la otra sierra,
 a seis y más caserías
 sustenta de su ganado;
 el camello, el corzo airado 615
 y bestias de entrañas fieras;
 el buey y el toro moderno,¹⁰⁶¹
 oso, puerco y elefante,
 y toda carne bastante
 para verano e invierno. 620
 Pues bien, ¿qué queréis hacer?
 JACOB Darle unas nuevas pretendo.
 PASTOR 2º Sin duda a lo que yo entiendo
 muy presto le podréis ver,
 que aquí tiene de acudir 625
 a dar la sal y hartía¹⁰⁶²
 del agua a toda la cría.
 Mas a Raquel veo venir.
 Ella es, podrá decir de él,
 y a ella daréis la nueva. 630

Sale RAQUEL

RAQUEL ¿Cómo el ganado no llega?
 PARAL Ya llegará de tropel,
 que todo se va acercando.
 Porque no se dé dos veces,

¹⁰⁶⁰ No captamos el sentido de estos dos versos.

¹⁰⁶¹ *moderno*. Lo que sucede o es de poco tiempo a esta parte (*Aut*). Aquí se refiere al toro que hace poco ha nacido.

¹⁰⁶² *hartía*. No encontramos documentado este vocablo. Quizá palabra relacionada con 'hartar'.

	la agua querría peces, si lo andan batucando. ¹⁰⁶³	635
RAQUEL	Pues ven porque apaciente luego con el gusto nuevo. Más, ¿quién es este mancebo de rostro tan aplaciente? ¹⁰⁶⁴	640
PASTOR 2º	Pariente de casa es.	
RAQUEL	¿Pariente?	
PASTOR 2º	Sí, que lo ha dicho.	
RAQUEL	Ya fuera verdad su dicho.	
PASTOR 2º	Veralo si no lo es.	
RAQUEL	¿De qué tierra sois, amigo?	645
JACOB	De Canaán.	
RAQUEL	Dulce alegría.	
JACOB	Por mi dicha.	
RAQUEL	Por la mía, por el gozo que consigo.	
PASTOR 2º	¿No lo dije yo?	
RAQUEL	¡Hijo!	
	¿Cúyo?	
JACOB	Isaac es mi padre, y Rebeca fue mi madre por quien paso este letijo. ¹⁰⁶⁵	650
RAQUEL	En tierra de promisión estás, no hagas sobrecejo. ¹⁰⁶⁶ ¿Y cómo se halla el buen viejo?	655
JACOB	Conforme al tiempo y sazón.	
RAQUEL	¿Y Rebeca, mi tía amada?	
JACOB	Buena está, que por mi gusto Dios le ha dado el premio justo, que ya no le duele nada.	660
RAQUEL	¿Murió?	
JACOB	Murió ha pocos días.	
RAQUEL	¿Y cuántos hijos dejó?	
JACOB	Solo dos.	
RAQUEL	¿Quién son?	
JACOB	Jacob	

¹⁰⁶³ *batucando*. Mezclándola, confundiéndola (*Aut*). El sentido de estos versos resulta confuso. Quizá Paral bromea con la supuesta preferencia del agua que, ante el alboroto que el ganado produce en ella, preferiría ser habitada por peces.

¹⁰⁶⁴ *apaciente*. Afable, agradable (*Aut*).

¹⁰⁶⁵ *letijo*. Litigio (*Aut*).

¹⁰⁶⁶ *sobrecejo*. Ceño. Se refiere a que no frunza el ceño, es decir, no se enfade.

	y Esaú.	
RAQUEL	Dichosos días. ¡Oh, nueva venida y buena, sangre de mi descendiente!, en veros aquí presente me hacéis desechar la pena. ¿Cuál es el que quedó allá de los dos?	665
JACOB	Esaú, el mayor, y Jacob, vuestro menor, es el que tenéis acá.	670
RAQUEL	¡Dadme vuestros brazos, primo!	
PASTOR 1º	¡Pardiós que se ha hecho sin grita!	
RAQUEL	Sin duda que esta vesita no en poco precio la estimo.	675
JARAL	Llotrado ¹⁰⁶⁷ se han, juro a nos, segura está la barrunta y el uno al otro pregunta si son uno, si son dos;	680
	para en uno son, no hay duda. ¿No ves, asno?	
PARAL		
JARAL	¿Qué hay que ver? ¿No es hombre y ella mujer?	
PARAL	Luego sobre ella pescuda. ¹⁰⁶⁸	
JARAL	Sobre no sé qué que hay, hay ahora otra revuelta para andar la boca suelta.	685
PARAL	¿Y cómo, a osadas, que la hay?	
JARAL	Pues comience ya a ponella que no faltará qué hablar.	690
PARAL	Tiempo harto queda y lugar.	
JARAL	Sí, que no hay en mí para ella.	
PARAL	Déjanos, nostra ama pase, que todo andará después.	
JARAL	Parece arfil ¹⁰⁶⁹ de ajedrez. Ahora norabuena pase.	695

Entra LABÁN

LABÁN ¿Cómo no se da al ganado

¹⁰⁶⁷ *llotrado se han*. Enamorados están (Aut).

¹⁰⁶⁸ *pescuda*. Pregunta (Aut).

¹⁰⁶⁹ *arfil*. Alfíl (Aut)

	el recado conveniente? ¿En qué se ocupa la gente? ¿Qué descuido es este osado?	700
	Muy bueno es que yo entienda este soberbio destino. Raquel, mi hija, ¿a qué vino que no se hace la hacienda?	
	Que este descuido es, y bueno, y más hecha la jornada, ¿con quién está allí ocupada que no lo tengo por bueno? ¿Quién es aqueste pastor?	705
JACOB	Jacob soy, tu siervo indino, hijo de Isaac.	710
LABÁN	Eh, sobrino abrázame con amor, que de quien sois he tenido noticia harta por acá, y en lo demás perdoná el no haberos conocido.	715
JACOB	¿Qué hay por acá que os importe? Solo a ver lo que he gozado.	
LABÁN	Cómo me habéis contentado, así el cielo os conhorta.	720
	Y gusto que nos vengáis a ver en aquestos días por gozar las alegrías que con vos manifestáis.	
	Por mejor entender la venida por entero, vamos adentro que quiero de más informado ser.	725
	Mátese un grueso elefante, dos corzos y un jabalín, dos terneras; haya al fin comida bien abundante.	730
	Hágase la fiesta bella, de ganados los mejores, gocen todos los pastores como yo gozaré de ella.	735
	Hayan ¹⁰⁷⁰ todos fiestas grandes.	

¹⁰⁷⁰ *hayan*. Tengan.

RAQUEL Raquel, vamos si te agrada.
Aquí estoy aparejada
para todo lo que mande. 740
Vosotros, cumplid en esto
sin pasar de lo contrario,
que al tiempo del necesario
acudiré yo lo puesto.

Vase JACOB, LABÁN y RAQUEL y quedan los pastores

PARAL Ahora, a fe, que hay relance.¹⁰⁷¹ 745
JARAL Si bien habrá más de dos,
mas si me da vida Dios
nos dará mi bota alcance
el pleito¹⁰⁷² que ya levanta.
PARAL Busco lo que me conviene. 750
JARAL Para la fiesta que viene
podéis guardar la garganta,

que por ahora volaveron.¹⁰⁷³
PARAL Todavía habrá un relieve.
JARAL Mejor el diablo le lleve, 755
que para él se lo trujeron.
PARAL ¿Deprendió¹⁰⁷⁴ hablar latín?
JARAL Sí y no.
PARAL¹⁰⁷⁵ ¿Sabréis declararme?
JARAL ¿Qué?
PARAL ¿Ni aún ejetivarme?¹⁰⁷⁶
JARAL Calaverna¹⁰⁷⁷ renuntum.¹⁰⁷⁸ 760
PARAL Esa es mucha igromancia.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷¹ *relance*. Redada (Aut).

¹⁰⁷² *pleito*. Disputa (Aut). Jaral adelanta el conflicto que se puede producir tras el engaño que pertrecha Labán.

¹⁰⁷³ *volaveron*. Volavérunt. Expresión que indica que algo desapareció, se perdió (DRAE). Latinismo deformado con fines humorísticos.

¹⁰⁷⁴ *Deprendió*. Aprendió (Aut).

¹⁰⁷⁵ Invertimos a partir de aquí el orden de las intervenciones por creer que se trata de una errónea adscripción del copista. Paral es el personaje lerdo que pregunta y Jaral el que intenta con sus respuestas hacerse entender.

¹⁰⁷⁶ *ejetivarme*. ¿Adjetivarme? Quizá remite a la expresión 'adjetivar bien', es decir, explicar bien alguna cosa (Aut).

¹⁰⁷⁷ *Calaverna*. Calavera (Aut).

¹⁰⁷⁸ *renuntum*. Por la forma es palabra latina, 'renunciar', pero aquí podría pensarse que está por 're-tuntun' (retonto), insulto encubierto y jocoso al que se le puede añadir el valor simbólico de lúgubre que en español tiene la 'u'. Esta lectura viene respaldada por la deformación de 'nigromancia' que le sigue.

¹⁰⁷⁹ *igromancia*. Nigromancia. Cultismo deformado con la lógica humorística que rige este diálogo.

JARAL Eso y más es menester
para vos.

PASTOR 1º Hase de her,¹⁰⁸⁰
nuestra hacienda ya podría.

PASTOR 2º Ayuda a ensogar apriesa, 765
que el ganado se avecina.

PARAL Ea, suelte él la bocina.

JARAL Toda vuestra tema¹⁰⁸¹ es esa.

Entra un RABADÁN¹⁰⁸²

RABADÁN Está el ganado esperando
y por hinchir las canales 770
que buenas obras que tales
anse de henchir. ¿Para cuándo?

PASTOR 2º Ya anda apriesa la labor,
den a los demás la nueva,
llegue ya el ganado y beba. 775

PARAL Beberá bien a sabor,
que el agua sale colada;
la cabri[ta] grita truche.¹⁰⁸³

JARAL De eso rehinchid el buche.

PASTOR 1º Ea, llegue la manada. 780

*Aquí haya grito de pastores y ganado que balan, y suenan campanillas y
cencerros, y ande el agua en los cubos en una artesa. Ha de ser todo de
apariencia verdadera*

PASTOR 1º Ya bien pueden rellenarse
y aun dar otros tras su huella.

PASTOR 2º Qué mala res es aquella.
¿Y qué hace de rascarse?
Pasen otras adelante 785
que estas ya van sazonadas.

PARAL Ande el agua a presa a osadas

¹⁰⁸⁰ *her.* Hacer (*Aut*). Es decir, hay que sacar agua del pozo para que pueda beber el rebaño, que ya podría ir bebiendo.

¹⁰⁸¹ *tema.* Obstinación u obsesión (*Aut*).

¹⁰⁸² *rabadán.* Persona que gobierna todos los hatos (*Aut*).

¹⁰⁸³ *la cabri[ta] grita truche.* Así en el manuscrito. No encontramos documentado el término 'truche'. Enmendamos *cabri* para proponer una hipótesis de sentido. Paral se refiere a sí mismo como animal del rebaño que también ansía beber, pero no agua, claro está, sino lo que contiene la bota. El truche podría remitir, por tanto, a vino o cualquier bebida alcohólica.

Balan como que vienen otras y vanse ayudando unos a otros con los cubos

	[...]	
	que más sosiego les pega.	
JARAL	Balan cual vos.	
PARAL	Podría ser,	790
	porque balo.	
JARAL	Por beber,	
	y así hace otra borrega. ¹⁰⁸⁴	
PARAL	Acabarse ha el dar agua, ¹⁰⁸⁵	
	que los dos solos lo habremos.	
JARAL	Mejor será que os matemos	795
	con eso, aosadas, ¹⁰⁸⁶ la fragua. ¹⁰⁸⁷	
PASTOR 1º	Ea, ya se ha concluido	
	el t[r]abajo hasta la tarde.	
PASTOR 2º	Vamos que el sol entra y arde.	
PARAL	Queda aquesto bien reñido.	800
JARAL	Acabarse ha la quistión.	
	A la comida, si hay bota.	
PARAL	Todo aquesto va de rota, ¹⁰⁸⁸	
	él busca algún cocorrón. ¹⁰⁸⁹	
JARAL	Esa gustaréis que os diera,	805
	mas no os hará mal quizá.	
PARAL	Alguno le llevará	
	bien pintado en la mollera.	
PASTOR 1º	¡Paso! A dir eso de veras...	
JARAL	Tengan al señor de brava, ¹⁰⁹⁰	810
	una bota es cosa brava,	
	alborote estas riberas.	
PARAL	¿Vaisos vos? La pagaréis.	
	Pagarme en la despedida	

¹⁰⁸⁴ El sentido de estos versos se comprende si atendemos a la expresión 'andar balando' que se utiliza para explicar que uno desea y solicita con ansia una cosa (*Aut*). En el contexto parece ser que Jaral está aludiendo a la afición que su compañero tiene a la bebida.

¹⁰⁸⁵ *acabarse ha el dar agua*. En el manuscrito *acabarse ha el dar el agua*. Enmendamos para ajustar el verso octosílabo.

¹⁰⁸⁶ *aosadas*. Ciertamente (*Aut*).

¹⁰⁸⁷ *fragua*. Probablemente aquí utilizado metafóricamente como el pagaré donde se dispone o forja una cosa (*Aut*). No acabamos de captar el sentido de estos versos, entre otros motivos, por el deíctico *eso* al que alude Jaral. Podría estar diciendo que, una vez terminado el trabajo de dar a beber al ganado, es hora de dar por terminada la mañana celebrándolo con vino. Recordemos que en una acotación previa se dice que estos dos pastores salen a escena con una bota.

¹⁰⁸⁸ *Ir de rota*. Ir de vencida (*Dicc. fras.*).

¹⁰⁸⁹ *cocorrón*. En el manuscrito *corrión*. Enmendamos pues la expresión 'dar un cocorrón' (dar un coscorrón) está documentada (*Dicc. fras.*).

¹⁰⁹⁰ *brava*. Se repite la palabra 'brava' al final de los versos 810 y 811, quizá por error.

que estaréis en la comida 815
rogando y no beberéis.
PASTOR 1° Ea, vamos, no se extienda
que en eso no es bien tratar;
hemos de ir a merendar
que se enfría la merienda. 820

Vanse y sale ISAAC y ESAÚ

ISAAC Hijo, si mis blancas canas
pueden hoy algo contigo,
vea yo ese pecho amigo
a las obras tan cercanas.

Mira que es de pecho malo 825
tratarme con tal rigor,
y mira con tanto amor,
en mí te quiero y regalo.

Todo cuanto tengo es tuyo,
gózalo como quisieres 830
[...]

que a mi nada me atribuyo,
y en eso de esa partida
te pido que pongas pausa,
no seas por muerte causa 835
de otra eterna caída.

Yo por tu bien lo procuro,
que ya mi vida futura
no está de la sepultura
tan solo un dedo del muro. 840

ESAÚ Ya sé padre qué es tu intento,
y debes más entender
que no me ha de enternecer
ese amor ni tu lamento.

Ya yo estoy determinado, 845
y es imposible dejar
de ir, que entiendo cobrar
aquello que me han ganado.

A Ismael voy a cogerme,
que para poder ganarme 850
de él entiendo aprovecha[r]me
para saber entenderme.

Y vive Dios, en quien creo,
que hasta haberlo yo cobrado

	no he de volver a[l] poblado ¹⁰⁹¹	855
	ni [he] de cumplir tu deseo.	
ISAAC	Basta, que indinado estás.	
ESAÚ	Sí, que es razón de lo estar,	
	y quisiera más jurar,	
	pero al fin, quédese atrás.	860
ISAAC	No sé qué pueda decirte,	
	pues no puedo sosegarte.	
	Otra cosa he de rogarte,	
	pues quedas así en partirte.	
ESAÚ	Dilo y sé breve.	
ISAAC	Decillo	865
	he si se me concediere.	
ESAÚ	Según como el caso fuere	
	que no me obligue a cumplillo.	
	Dí lo qué es.	
ISAAC	Que de seguro	
	quiero con jura oportuna	870
	que de su rigor ninguna	
	tomes por mujer.	
ESAÚ	No juro,	
	porque esa es gran necedad.	
	¡Donoso cuento y profundo!	
	¿Hay otro más en el mundo	875
	que es forzar la voluntad?	
	Eso es salir de lo justo	
	que no se ha de entremeter	
	el pobre ni la mujer	
	con la voluntad y gusto.	880
	Haré en esto lo que siento,	
	mi gusto me ha de regir,	
	porque yo no he de vivir	
	si [no]con gusto y contento. ¹⁰⁹²	
ISAAC	Otra cosa solo resta	885
	que he de mandarte.	
ESAÚ	Di el fin.	
ISAAC	No seas otro Caín	
	ni des tan mala respuesta,	
	si topares a Jacob.	
ESAÚ	Pesi a mí tal se me nombra	890

¹⁰⁹¹ *No he de volver*. En el manuscrito *de no volver*. Enmendamos.

¹⁰⁹² *si [no] con gusto y contento*. En el manuscrito *si con mi gusto y contento*. Enmendamos para apurar el sentido.

que se me forma en la sombra
propria que fabrico yo.

Pues ¿a qué voy a Israel?
¡Vive Dios!, si aquí le viera
su sangre toda bebiera 895
y no me hartara con él.

Padre, no hay más instruirme.
Yo sé en eso lo que haré,
que algún tiempo vendrá en que
sabré vengarme y regirme. 900

ISAAC Vaya el cielo soberano
contigo do el mar se acaba,
y de esa tu furia brava
le libre a Jacob, tu hermano.

Mete a ISAAC y sale por la mano y vuelve a salir

ESAU Entendió el viejo al seguro 905
avasallarme ese pecho,
que tengo de acero el pecho
o de otro metal más duro,
y fuere encender la fragua
que sobre ya el carbón muerto 910
le da el viento al descubierto
donde no aprovecha alguna,
y debiolo entender mal
porque en mí nunca murió
la ira del cruel Jacob, 915
porque en mí siempre es mortal;
y vive sobre la tierra
el que sustentarme puede,
aunque sin la vida quede
que le he de hacer mortal guerra. 920

Yo a Jacob ¿qué le quité?
¿Él no me quitó mi herencia?
Pues responda a la sentencia
en la prueba de su fe.

Al fin ahora voy al paso 925
do acaso pasar podría,
quizá la ventura mía
me pondrá con él acaso.

Vase y sale LABÁN con un HIJO suyo y un PAJE

LABÁN	De esta suerte lo he trazado, y está bien a lo que siento, y Jacob que está contento en que ya se la he mandado.	930
	Él me demandó a Raquel, si no es de tanta valía, por qué he de dar yo a Lía forzándole el gusto a él. ¹⁰⁹³	935
	Teniendo Raquel el paso, apartada aqúeste extremo, no de Lía menos temo que lo ha de tener forzoso. ¹⁰⁹⁴	940
HIJO	De tu gusto estoy fiado pero del mismo confía, que yo no dejara a Lía por dar a Raquel estado.	
	Por ser casos excusados, y aun de alguna pesadumbre, el ir contra la costumbre de nuestros antepasados, los cuales nunca excedieron, porque su suerte guardaron a los hijos que casaron y en esto bien anduvieron, que tener esposo Lía no lo niego, cosa es llana, porque basta ser mi hermana para que tenga valía, lo cual por cosa sabida sé que se podría quejar por la del primer lugar a la postrera nacida, y así por cosa tan cara lo trato de otra manera, que, si a mi hermano se diera, mi lugar malo llevara.	945
	Basta, no más. La razón, no es dina de que se encubra,	950
	Basta, no más. La razón, no es dina de que se encubra,	955
	Basta, no más. La razón, no es dina de que se encubra,	960
LABÁN	Basta, no más. La razón, no es dina de que se encubra,	965

¹⁰⁹³ En la Historia Sagrada, Labán propone a Jacob que le sirva durante siete años a cambio de Rebeca, de quien él está enamorado (*Génesis*, 29: 17-18), pero transcurrido ese tiempo pretende engañar a Jacob dándole a Lía, su primogénita.

¹⁰⁹⁴ Redondilla que presenta una rima imperfecta.

antes es bien se descubra
con consejo y discreción.
Yo tomo el negocio a cargo
que es dino el consejo, y bien 970
conozco que no está bien,
y así daré su descargo.
¡Sus! Lía avisada sea,
que para el alborecer¹⁰⁹⁵
se pula y dé en componer, 975
porque quiero que así sea
luego, porque es importante
al secreto como [a]l hecho.
Vamos, hijo, sosegad el pecho.
Luego, vamos adelante. 980

Vanse y queda el PAJE

PAJE Basta que anda mi amo
tratando buena hacienda,
y plegue a Dios no lo entienda
Jacob y acuda al reclamo;
que por fuerza habrá de ser 985
por hacerle tal engaño
que resulte en algún daño,
pues le quita la mujer.
Yo voy a darle la nueva,
mas, ¿cómo la ha de tomar? 990
Seguro que se ha de hallar
de la nueva harto nueva.
Pero volviendo a razón
qué será verla pulida,
a la cegarra embutida 995
sin talle ni proporción.¹⁰⁹⁶
Y junto a Jacob sentada
en tálamo marital,
dará al casamiento mal
y la trama concertada. 1000

¹⁰⁹⁵ *alborecer*. En el manuscrito *alobercer*. Enmiendo por conjetura.

¹⁰⁹⁶ *A la cegarra... sin talle ni proporción*. Comentario jocoso del paje que describe la escasa gracia de las formas de Lía. Más tarde se vuelve a aludir a ella en los mismo términos (v. 1143). En el relato bíblico se antepone la hermosura y esbeltez de Raquel a la ternura de ojos de Lía. Por otro lado, dentro del discurso humorístico del paje, el término 'cigarra' podría estar siendo utilizado simbólicamente, en tanto que, desde la Antigüedad clásica y aplicado a una persona, remite a la naturaleza parlanchina y vana de esta (*Dicc. símb.*).

Por más secreto le tiene
en secreto voy de aquí,
no se declare por mí
si tanto importa y conviene.

Vase y sale LÍA

LÍA Que mi padre desimula, 1005
no sin causa aquesto ha sido,
da a la otra mi marido
y quiere que yo me pula.
 ¡Malos años que tal haga!,
que así lo quiero decir. 1010
Dese la novia en pulir
pues a mí me da tal paga,
 que yo cuando Dios quisiere
me puliré si le tengo,
y agradezca no me vengo 1015
porque mi padre lo quiere.¹⁰⁹⁷

Entra su hermano

HIJO ¿Cómo Lía estás de este arte?
LÍA ¿Pues cómo tengo de estar?
HIJO ¿No das en imaginar
que debes aparejarte? 1020
LÍA Yo en buenhora, ¿para qué?
Para eso me endeliño.¹⁰⁹⁸
HIJO ¿Para qué?
LÍA Buen aliño
será ahora en buena fe.
 ¿Da a la otra lo que quiere 1025
y quiere me pula yo?
Púlase, pues se casó,
que así haré si le tuviere.
HIJO Bien conviene aderezarse.
Escucha, sabrás el cuento. 1030

Habla el HIJO al oído a Lía

¹⁰⁹⁷ Pasaje cuyo sentido no acabamos de apurar. Quizá se está jugando con la doble acepción de 'pulir', por un lado adornarse, acicalarse, y por otro en el sentido de deponer la rusticidad (*Aut*).

¹⁰⁹⁸ *endeliño*. Enderezar, componer (*Aut*).

LÍA De ese arte yo me contento,
si ello se ha de hacer de ese arte.

HIGO Pues conviene nos partamos
que es noche y la gente espera.

LÍA Vamos si es de esa manera. 1035

HIGO Vamos, norabuena, vamos.

Vanse y sale LABÁN y el PAJE

LABÁN Hízose secretamente,
aunque siete años le cuesta,
el gozo de aquesta fiesta
y con ardid bien prudente. 1040

Al día voy a aguardalle,
que no es bien que me detenga,
porque cuando el día venga
será menester hablalle.

Vase y sale JACOB con LÍA

JACOB Vete delante de mí, 1045
visión espantable y fiera,
desvía, apártate, afuera,
no tome venganza en ti,
que por el alto Dios juro,
si no fuera mal intento, 1050
en ti hiciera el escarmiento
que en tu padre hacer procuro.

LÍA ¡Jacob mío!

JACOB No me nombres,
y a otro pretende,
que ese nombre me ofende 1055
y ofende al mundo y los hombres.

LÍA Tuya soy.

JACOB Ni mía tampoco,
quiero que en nombrarte entiendas,
que será perder las prendas
de cuerdo y daré en ser loco. 1060

LÍA Sin culpa estoy.

JACOB Ya lo veo,
que a tenerla yo hiciera
que de ti memoria hubiera.
Déjame, demonio fiero.

Entra LABÁN y el PAJE

LABÁN	Qué es, hijo, ¿os es odiosa ¹⁰⁹⁹ Lía en la presencia vuestra? Sabed que la fortuna diestra os dio esa suerte dichosa. Debéisla tener en algo que es mi hija, no es ajena, y echa de ver en la pena en lo que me estimo y valgo. Yo a Raquel os mandé, y mirado que excedía de nuestra ley os di a Lía, y a Raquel también daré, que no en tan poco estimo vuestra amistad, pues no vengo a no daros lo que tengo, pues de todo yo me estimo. Tenedla en lo que es razón y tendréis mi voluntad, que os haré más amistad que cualquier otro varón. Y en esto tené contento, aunque algún disgusto os cuadre, y mirad que soy su padre que os le sabré dar y ciento.	1065 1070 1075 1080 1085
JACOB	Entre todas las mujeres ni la alabo o desalabo, pero tenme por tu esclavo y dame a Raquel si quieres; que por solo su interés te serví los años siete, y te serviré otros siete con tanto que me la des.	1090 1095
LABÁN	Ahora bien, con un supuesto, Jacob, quieroos contentar, porque más os quiero dar porque merecéis más de esto.	1100
JACOB	Dilo, que si me está bien, no hayas miedo que lo vede.	

¹⁰⁹⁹ *os es odiosa*. En el manuscrito *es os odiosa*. Enmendamos.

LABÁN	Que Lía por vuestra quede, como la Raquel también.	
JACOB	Gusto de ello.	
LABÁN	Del ganado también podéis escoger la parte que habéis de haber de vuestro salario usado; que es bien de que hayáis servido salir con algún provecho, y que estéis vos satisfecho como yo del tal partido.	1105 1110
JACOB	Yo del ganado no quiero que me deis, sí solamente lo entre manchado naciente con lo cual ser rico espero. ¹¹⁰⁰	1115
LABÁN	Yo soy alegre y contento de suerte que lo manchado ha de ser vuestro ganado y de un color mío. Consiento. Muy norabuena sea ansí. Yo gusto de la demanda que, aunque es muy poca la manda, más ternéis después en mí. Vos partid y avisaréis por mis caserías ¹¹⁰¹ todas que se hallen a estas bodas los pastores que sabéis, que para luego acomodo que gusto tengan requesta. ¹¹⁰² Y vos, Jacob, por más fiesta abrazad a Lía y todo.	1120 1125 1130
	<i>Abrázanse</i>	
	Con eso todo se apaga, entrémonos porque es tiempo a do con más pasatiempo la fiesta se ordene y haga.	1135

¹¹⁰⁰Jacob le pide a Labán como salario todas las cabras pintadas, manchadas o de color oscuro que posee y que nazcan (*Génesis*, 30: 30-32).

¹¹⁰¹ *caserías*. En el manuscrito *caresías*. Enmendamos.

¹¹⁰² *requesta*. Demanda, petición (*Aut*).

*Levántanse dos ZAGALES, el uno con una cinta verde, el otro
con una amarilla*

ZAGAL 1º	Al que más corriere apuesto esta cinta para ver el que me podrá vencer. ¿Hay quien se ponga en el puesto?	1170
ZAGAL 2º	Habrá, y aún quien a la usanza te dé seis pasos cabales para ver qué tanto vales y te gane la esperanza.	1175
ZAGAL 1º	Ponga, ¿qué trae contra ella?	
ZAGAL 2º	Otra.	
ZAGAL 1º	Desesperación cuádrame.	
ZAGAL 2º	Pues con razón que deseo de salir de ella.	1180
ZAGAL 1º	Pues si tanta es su valía, llegue a mi lado y señale la raya, y verá si vale.	
ZAGAL 2º	De [a]quí a aquí, y si quies más, guía.	
ZAGAL 1º	Basta, harta es la carrera. ¿A cuántas va?	1185
ZAGAL 2º	A tres vaya.	
ZAGAL 1º	Póngase luego en la raya. Salga.	
ZAGAL 2º	Gané la primera.	
ZAGAL 1º	Verdad que perdí, por Dios, pero ahora me arrojaré. Salga.	1190
Zagal 2º	Salgo según dé, tengo para las tres dos.	
Zagal 1º	Gran verdad que yo así es. Si esta ganas se despinta. Salgo.	
Zagal 2º	Véngame la cinta pues la gané todas tres.	1195
Zagal 1º	Tómala, que mi esperanza hizo en mí demudamiento, guárdala siempre del viento no se te vuelva en mudanza.	1200

Siéntanse los dos ZAGALES y sale otro a saltar con un zurrón

y otro con un espejo

- [ZAGAL] 3° Yo el zurrón que mi pastora
me dio quiero echar de resto
al pastor que de este puesto
a saltar me echaré ahora.
- [ZAGAL] 4° Habrá quien salga a la apuesta 1205
porque ese zurrón fue mío,
dádote en desamorío
el cual no poco me cuesta.
Y quiero contra él poner
este do está mi cuidado 1210
por no verme desamado
y quede en otro poder.
- [ZAGAL] 3° Suyo, gánalo si puedes.
[ZAGAL] 4° Haré lo que pueda. ¿A cuántos
le quies perder?
- [ZAGAL] 3° A tres saltos, 1215
que nunca paso de tres.
- [ZAGAL] 4° Salta y señala el lugar.
[ZAGAL] 3° Desde aquí la raya sea.
[ZAGAL] 4° Salta acá. Va de ahí sea.
Buen salto, a fe, y de estimar. 1220
¿Ahí quién alcanzará?
- [ZAGAL] 3° Tenga la raya, no quede.
[ZAGAL] 4° Mi fe, de un vuelo arrojeme
ya que esto ganado está.
- [ZAGAL] 3° Por el segundo se empieza 1225
que de este caso no hago.
Salto.
- [ZAGAL] 4° No me satisfago,
gánelo aunque se estropezca.
Dos tengo.
- [ZAGAL] 3° Y aún el postrero
tendrás según razón. 1230
- [ZAGAL] 4° No quiero si [no] el zurrón,
que yo otra cosa no quiero.
- [ZAGAL] 3° Salta, acaba. ¿A que se aloma?¹¹⁰⁴
[ZAGAL] 4° ¿Quién podrá llegar ahí?
Salto tan bien. Te vencí. 1235
Véngame el zurrón.

¹¹⁰⁴ *aloma*. Quizá deformación de 'deslomar', es decir, quebrantarse o romperse los lomos (*Aut*).

[ZAGAL] 3º

Toma.

Siéntanse y salen otros dos, el uno con un rabel y el otro con un cayado

[ZAGAL] 5º

Yo un rabel lucho a tres lances
que sea hallado en tratos buenos,
a pastor ni más ni menos
que a luchar me diere alcances.

1240

[ZAGAL] 6º

Depositado al mumento,
que aquí os lo sabrán luchar,
porque deseo ganar
y tener un instrumento;
y son negocios baratos
que estos instrumentos tales
suelen aplacar los males
y doblar pasión y ratos,
ya que lucha dar se tiene.

1245

[ZAGAL] 5º

A brazo partido fiel.

1250

[ZAGAL] 6º

¡Ea, ya tengo rabel!
Sin duda que me conviene.

[ZAGAL] 5º

¿Contra qué? Entendámonos.

[ZAGAL] 6º

Contra este de mi Belarda.

[ZAGAL] 5º

Basta, basta.

[ZAGAL] 6º

Pues aguarda,
el orden también pongamos.
¿Ha de haber quebranta cuerpo,
hinca codo o zancadilla?

1255

[ZAGAL] 5º

No ha de haber cosas cosilla,
sí dar con la tierra el cuerpo,
que perderá el que saliere
de la condición.

1260

[ZAGAL] 6º

Pues garra
cual yo de mi zamarra,
y venza el que más pudiere.

[ZAGAL] 5º

De un golpe me derribaste.

1265

[ZAGAL] 6º

Soy en derribar profundo,
que basto yo para un mundo
y para echar mil al traste.

[ZAGAL] 5º

Torna y trueca el brazo.

[ZAGAL] 6º

Gozo

de que se trueque, y es fuerza.

1270

[ZAGAL] 5º

Ya creo, te falta fuerza.

[ZAGAL] 6°	Verás lo cual te destrozo. Dos tengo.	
[ZAGAL] 5°	Yo no porque he perdido todo el brío.	
[ZAGAL] 6°	El rabel queda por mío. ¡Véngame, pues le gané!	1275
LABÁN	Basta lo que se ha jugado. Vamos a ver los zagales de todos los mayores, y estén al zapateado. ¹¹⁰⁵	1280

JORNADA TERCERA

Sale JACOB con LÍA y RAQUEL

JACOB	Divino Dios, cuyo celo es tan alto y tan subido, que por verme engrandecido has dado en subirme al cielo, quebranta la fuerza grave de aquel que así me destierra, porque si vuelvo a mi tierra con ello mi mal se acabe.	1285
RAQUEL	¿Qué es, pues, tu voluntad?	
JACOB	Mi voluntad es mi Lía y mi Raquel, mi alegría, que al punto con brevedad aderecéis lo que cuadre, que hemos de partir cual digo, por cuanto me es enemigo mi suegro y vuestro padre; que porque ve que Dios santo mis ganados adelanta, es tanta su fuerza y tanta que crece su furor tanto.	1290 1295 1300
RAQUEL	Es mi determinación volverme a Canaán luego. Si eso os da desasosiego, hágase porque es razón.	

¹¹⁰⁵ *zapateado*. Baile español que se ejecuta en compás ternario y zapateando (DRAE).

Entra LABÁN con sus hijos enojados con JACOB

LABÁN	¿Por do se fue mi enemigo? ¿Es posible que tal daño reciba yo en mi rebaño y que quede sin castigo? No fue la maraña honrosa, [que] para su bien ha sido, que no ha cordero nacido sin mancha o sin otra cosa. ¹¹⁰⁶ No fueron malas traiciones para meterme en tal fragua, pues con las varas del agua ha hecho estas mis canciones.	1305 1310 1315
RAQUEL LABÁN	¡Ah, Jacob, mi padre viene! Vístole he, si no me engaño, es buen servicio tacaño, y el provecho que me tiene... Habéis andado discreto, llevar[se] el ganado ha hecho y dejarme sin provecho sin temor y sin respeto.	1320

Andan por dalle con el bastón y sus hijas le defienden

JACOB	Si quiere Dios aumentarme de bienes, y me convienen, ¿las varas qué poder tienen para algún provecho darme? Quítalas que no las quiero, que el doble, porque te espantes, me dará ahora que antes Dios me daba en lo primero.	1325 1330
LABÁN	¡Qué buena razón, pues ledo ¹¹⁰⁷ aguardaréis, ma que tardan! ¹¹⁰⁸ Agradece a las que os guardan que no os pagara el enredo;	1335

¹¹⁰⁶ Labán piensa que ha hecho un buen negocio al dejar a Jacob elegir el ganado rayado, poco común en el rebaño, sin embargo, Jacob toma unas varas de árboles verdes a las que les hace surcos hasta que lo blanco de la rama sale. Coloca las ramas cerca del agua, el lugar en el que el ganado procrea y, a partir de ese momento, el número de crías listadas y manchadas crece desmesuradamente, lo que le permite ir haciéndose rápidamente con la mayor parte del rebaño de Labán (*Génesis*, 30: 37-43).

¹¹⁰⁷ *ledo*. Alegre, plácido y contento (*Aut*).

¹¹⁰⁸ *ma que tardan*. Así en el manuscrito.

y en lo demás que os mandé
yo pondré en efeto enmienda,
que al partir de la hacienda
yo sé con qué os pagaré. 1340

Vase LABÁN

JACOB Esto ha de ser sin zozobra,
Lía y Raquel.

RAQUEL Vamos,
y porque más presto hagamos
póngase luego por obra.

Vanse y sale ESAÚ e ISMAEL

ESAÚ A solo este efeto vine, 1345
Ismael, sí, a hacer de amigo.

ISMAEL Habreme de haber contigo
cual quies que me determine.

Hallarás favor y gente
que te aparte de embarazos. 1350

ESAÚ Dame de nuevo esos brazos
por merced tan suficiente.

ISMAEL Todo te es debido, y piensa
si más resta que ofrecer,
porque pretendo hacer 1355
otra obra más inmensa.

ESAÚ Esto pido a mis destinos
que me des ciertos soldados
bien puestos y aderezados
para echar por los caminos, 1360

porque si vuelve a Canaán
Jacob, mi cruel enemigo,
gusto que quede contigo
él y los que con él van.

Y pues me causa tal guerra, 1365
quiero que, por si volviere,
por la parte donde fuere
esté tomada la tierra;

que pues a mí me la dio,
gusto me des acogida, 1370
pues ha de hacer su venida
por esta parte Jacob.

ISMAEL Ten de hoy más por cierta ciencia
que cuando de pasar haya
no hayas miedo que se vaya 1375
sin pedirte a ti licencia.
Y porque a la brevedad
se dé el orden que convenga,
vamos porque se prevenga
conforme a tu voluntad. 1380

Vanse y salen los pastores JARAL y PARAL, y otros

JARAL Andaos tras aqueso, aosadas,
y retocará el rebaño.
¿Aseos de pasar el año
en pendencia y co[c]hilladas?
¿todo ha de ir por un nivel? 1385

PARAL Ordénolo aqueso yo.
JARAL Paso, que viene Jacob
y Lía, y también Raquel.

PARAL Pésame no poco, a fe.
JARAL ¿Qué os ha de pesar que os pese? 1390
¿Han notado el interese
que ha tomado?

PARAL ¡Qué, qué, qué!
Desvíe allá no sea el diablo.

JARAL ¿Qué ha de ser?
PASTOR 3º No acabaremos.
PASTOR 4º Osará que lo dejemos. 1395
JARAL Que ha de ser si lo que hablo...
PARAL Perdoná que yo os pagara,
pero no se va, a fe mía.

Vanse y entra JACOB y RAQUEL y LÍA

JACOB Tiempo es ya, Raquel y Lía,
de hacer a fortuna cara, 1400
que está Labán descuidado
y conviene ligereza,
y estar del alguna pieza
cuando sepa que he faltado,
que será un estorbo malo 1405
para el comenzado intento.

RAQUEL Yo el camino no le siento,

que el ir con vos es regalo.
 LÍA Ni hay de disgusto memoria,
 porque bien mirado es risa, 1410
 ni es tierra la que se pisa
 sino todo cielo y gloria.

Sale JARAL y otros pastores y saca dos niños, uno envuelto y otro grandecillo con pasas y confites

JARAL Agarrá de ese mozuelo
 y de consolallo traza,
 que estotro no me embaraza 1415
 ni llora ni de él me duelo;
 que ya sabe pedir pan
 y juega con dos confites,
 y sabe hacer dos revites¹¹⁰⁹
 mejor que el Gran Capitán.¹¹¹⁰ 1420
 Asenta real.¹¹¹¹

JACOB Escucho
 por si algún temor acaso
 nos viene por ver el paso,
 que porque venga no es mucho.

RAQUEL ¿Ya de qué hay tener pavor, 1425
 si es tuyo cuanto se aguarda?

JACOB No de queso se acobarda,
 que Labán es mi señor,
 a quien yo servirle quiero
 y no darle enojo.

LÍA Él sabe 1430
 disgusto en que se le das.

JACOB Él sabe
 que el dársele no es mi celo,
 porque obediente le fui.

JARAL No es bueno lo que aquí pasa,
 que no hay sisarle una pasa 1435
 en cuanto ha que estoy aquí.

¹¹⁰⁹ *revite*. En algunos juegos envite más alto que el hecho con anterioridad (*Aut*). En el contexto, metáfora utilizada en el sentido de treta o descortesía que se vence y paga con otra tal (*Dicc. fras.*). El sentido es claro: Jaral está refiriéndose a la soltura de uno de los niños, el cual no necesita de un adulto para desenvolverse.

¹¹¹⁰ *Gran Capitán*. Sobrenombre de Gonzalo Fernández de Córdoba, noble español que adquirió este sobrenombre por sus grandes hazañas bélicas (Vaca de Osma, 1998).

¹¹¹¹ Asentar real. Expresión que indicar parar y hacer asiento en alguna parte (*Dicc. fras.*).

*Sale LABÁN con un bastón y dos criados*¹¹¹²

LABÁN	Toda de Jacob es la pena, ¹¹¹³ que aqueste es un caso atroz, pues el eco de su voz por el llano no resuena.	1440
	Dádome ha muy mala asilla, ¹¹¹⁴ pues no se oye en los alcores ¹¹¹⁵ de ganado ni pastores, cencerro ni campanilla. ¹¹¹⁶	
	A hijas, Lía, Raquel, a gente toda ha callado, todo tras él lo ha llevado, que todos se van tras él.	1445
	Vosotros salidle al puesto que, como mozo liviano, el desierto deja llano y conviene ir tras él presto.	1450
	No se alabó de este juego que hacia allá ha d[e] ir, si no. ¿El que miro no es Jacob? ¡Tomalde los pasos luego!	1455

Dice DIOS de adentro

DIOS	Labán, el furor refrena.	
LABÁN	Fuérzame con tanta fuerza que no hayas miedo que tuerza por el temor de la pena.	1460
	Habré de hacer por ti, pues me adiestra a que acierte, que a trazallo de otra suerte sería ofenderme a mí.	

Pónense las mujeres en medio y él anda como huyendo

¹¹¹² Labán persiguió a Jacob durante siete días hasta darle alcance en el monte Galad (*Génesis*, 31:23)

¹¹¹³ *pena*. En el sentido de castigo.

¹¹¹⁴ *asilla*. Usado metafóricamente, ocasión o pretexto para hacer alguna cosa (*Aut*).

¹¹¹⁵ *alcores*. Cerros (*Aut*).

¹¹¹⁶ Labán se refiere a que será difícil seguir los pasos de Jacob, pues no hay ecos del rebaño que consigo lleva.

	Di, Jacob, ¿es buena amistad ¹¹¹⁷	1465
	acaso a lo que te pones?	
	¿Que en tan breve te dispones	
	a forzar mi voluntad,	
	habiéndote dino hecho	
	de todo cuanto poseo	1470
	y dándote con deseo	
	la sustancia de mi pecho?	
	¿Tras tanto bien que decirte	
	no puedo, aunque es poco todo,	
	para pagarme del modo	1475
	con dar agora en huirte?	
	¿Y tras de ello, sin mi acato,	
	[quitarme] ¹¹¹⁸ –aunque me reprimo–	
	aquello que más estimo?	
	¿Que quitarte he tu hato? ¹¹¹⁹	1480
	¿Parécete que has andado	
	bueno, o acaso anduviste...?	
	¿Tan buena paga me diste	
	tras tiempo tan bien gastado?	
JACOB	Yo, señor, nada te hurté.	1485
	Todo es mío cuanto ves.	
	Bien es castigo me des	
	si algo yo te tomé.	
	Pero yo no sé qué ajeno	
	traiga de que acuse haga.	1490
	Dilo porque satisfaga	
	porque lo terné por bueno.	
LABÁN	Tú lo sabes, yo lo fío	
	que no hay hacerte del nuevo.	
	Mas ¿qué traes tu aquí de nuevo	1495
	que no se cuente por mío?	
JACOB	Los ganados y pastores	
	todos por mi parte están.	
LABÁN	A costa al fin de Labán	

¹¹¹⁷ En este verso *Jacob* debe pronunciarse sin la oclusiva final para que la sinalefa se efectúe y el verso resulte octosílabo.

¹¹¹⁸ [*quitarme*]. En el manuscrito se lee claramente *hacerme*. Enmendamos para dar sentido a este pasaje en que Labán está reprochando a Jacob su acción.

¹¹¹⁹ *Que quitarte he tu hato*. En el manuscrito *Que quitarte he de su ornato*. Enmendamos por parecernos que *hato* cierra mejor el sentido del verso, puesto que lo que Labán le recrimina a Jacob es que se ha marchado con un numeroso rebaño que, en su opinión, le ha sido arrebatado, pero también podría estar refiriéndose a los ídolos de oro, y por tanto, que Raquel le ha robado a su padre, como se verá más adelante (v. 1520).

	y poco de tus sudores.		1500
	Deseo de venganza es el gesto que conviene.		
PARAL	(¡Par Dios, muy furioso viene!)	[<i>Aparte</i>]	
PASTOR 3º	(Y aun trae mala esperanza.)	[<i>Aparte</i>]	
[JACOB] ¹¹²⁰	Todo dirás, y que es tuyo.		1505
LABÁN	Sí que es mío, pues lo es.		
JACOB	Y dirá que todos seis.		
LABÁN	No más con esto concluyo: vuelve a dar lo que impides, que yo no quiero contigo ya más.		1510
JACOB	Por mi parte digo que no sé lo que me pides.		
LABÁN	Tras una segunda afrenta aquesta es maldad inorme.		
JACOB	Haz tú tu gusto conforme de aquel que ofenderte intenta.		1515
LABÁN	Registrándolo sabré.		

Vase LABÁN

RAQUEL	Lía, sácame un cojín que mi padre trae mal fin, y busca estos que le hurté: los ídolos de oro son.		1520
LÍA	Veslo aquí, ¿qué quies hacer?		
RAQUEL	Saberme de él defender con aviso y discreción.		

*Échase el cojín y los ídolos encima y [s]iéntase sobre ellos,
y vuelve LABÁN*

LABÁN	En los demás se haga cata.		1525
JARAL	En estos nada tenemos.		
LABÁN	En mis hijas lo busquemos que entre ellas ¹¹²¹ quizá se trata.		

Entra LÍA

¹¹²⁰ *Jacob*. En el manuscrito se atribuye a Jaral esta intervención, pero parece más acertado pensar que es Jacob quien continúa su discusión con Labán.

¹¹²¹ *En mis hijas... que entre ellas*. En el manuscrito *hijos y ellos*, por error.

	¿De Lía quien te divide?	
RAQUEL	Aquí estaba en este instante, perdona [no] ¹¹²² me levante.	1530
LABÁN	¿Qué tienes que te lo impide?	
RAQUEL	De mal de mujeres muero. ¿Qué buscas entre mis bienes?	
LABÁN	Aquello que tú no tienes busco de que desespero.	1535

Mira debajo del cojín

	Basta ya, yo estoy contento, camina y ve donde intentas que el tiempo de las afrentas y del atrevido intento	1540
	me dará de ti, y fortuna, venganza y castigo harto, que ya desde aquí me parto de hacerte amistad alguna.	

Vase LABÁN

RAQUEL	Llega, Lía, que ya es ido. ¿Qué te pareció el engaño?	1545
LÍA	¿Saliste sin algún daño?	
RAQUEL	Sin pena alguna he salido Haslos guardar.	
PARAL	Ya se fue, todo esto mi Dios lo hace.	1550
	[...] [...].	
	Dese al viaje calor como podamos valernos; si vuelve habrá de ponernos en otro aprieto peor.	1555
PARAL	Ea, alto, caminad, y a la gente de allá enca[r]ga se dé voz.	
PASTOR 3º	Ansí se haga. Haga, haga, apriesa, marchad.	1560

¹¹²² *perdona [no] me levante*. En el manuscrito *perdona que me levante*. Enmendamos pues el sentido exige una negación.

Vanse todos y sale JACOB y un ángel tras él

JACOB Ya del porfiado día
y de su final cansancio
el cuerpo débil y lacio
descansar algo querría,
y así aquí habré de escoger 1565
lugar al cuerpo afligido.

Ásele el ángel

Dios, ¿de quién soy compelido,
pues así me hace temer?
¿Quién eres que así me ofendes
y atreves así a tratarme?¹¹²³ 1570

Si lo has hecho por probarme,
en vano el premio pretendes
que de derribarte temo.
Y de esta batalla advierte
que si eres fuerte, soy fuerte, 1575
y está el premio en un extremo.

Quien quier que seas me aclara,
que el no verte me recela
por la luz que me revela
y ocupa el verte la cara. 1580

ÁNGEL

Lucha y sabraslo.

JACOB

Sabrelo

de la suerte que alcanzare,
que cuando esfuerzo faltare
sé que le terné del cielo;
que en fuerte tentación, 1585
si se teme la caída,
es por la grave salida,
no por la imaginación.

ÁNGEL

Pues aparéjate diestro,
de ese ejemplo.

JACOB

Verlo has hoy 1590

que de aprovecharme estoy
graduado de maestro.

¹¹²³ En el relato bíblico Jacob lucha con un ángel en apariencia de hombre al cual termina venciendo (*Génesis*, 32: 24-32).

ÁNGEL Sin duda tu fuerza vale.
 JACOB Váleme ya de valerme
 [...] 1600
 de mi valor nunca sale.
 ÁNGEL Fuerte estás, no hay convencerte.
 Suéltame.
 JACOB Ya el alba llega
 y de la noturna y ciega
 luz entiendo conocerte. 1605
 ÁNGEL Será aquese intento vano.
 JACOB Seralo por ser posible,
 que querer ser invisible
 está lo palpable llano. 1610
 Y así cuando menos fuere
 tu nombre me di y harelo.
 ÁNGEL Mi nombre no es de este suelo
 ni el suelo tal nombre quiere.
 El tuyo me di.
 JACOB Jacob
 es mi nombre, y doy por él. 1615
 ÁNGEL Hoy se muda en Israel,¹¹²⁴
 que ya desde hoy se mudó,
 que es nombre de eternos hombres
 y ordénalo así el Señor,
 que como en nombre mayor 1620
 lo será entre los hombres.

Suéltale

JACOB No pretendo ya ver más,
 de que me bendigas gusto.
 ÁNGEL Ya lo estás de Dios por justo,
 no hay que bendecirte más. 1625
 Y porque de tus mercedes
 goces por vida infinita,
 quiero por memoria escrita
 que algún tanto cojo quedes.¹¹²⁵

*Tórnase a entrar el ángel por donde salió y vase JACOB
 cojeando, y salen ISMAEL y ESAÚ*

¹¹²⁴ A raíz del cambio del nombre de Jacob por Israel, Jacob se convirtió en epónimo de los israelitas. Sus doce hijos, tronco de las doce tribus, fueron llamados colectivamente Israel (Bellinger 1996: 303).

¹¹²⁵ Jacob, durante la lucha con el ángel, resulta herido en el muslo (*Génesis*, 32: 31).

ESAÚ	<p>La causa de la venida de aquel que ofendido he sido, Ismael, me ha detenido, hasta que sea la partida.</p> <p>Por un soldado que vino anoche se me anunció</p>	1630
	<p>que para Canaán Jacob pretende de hacer camino, donde la rara amistad es menester se resuelva, porque cuando Jacob vuelva se entregue a su voluntad.</p>	1635
	<p>Gusto de que aviso haya, porque es mi gusto excesivo, y es bien que estén apercibo mis soldados por la playa,</p>	1640
ISMAEL	<p>para que si viene acaso no haya modo de pasarse, pero guste el entregarse por estar tomado el paso.</p>	1645

Sale JACOB y RAQUEL y LÍA con sus pastores en lo alto

JACOB	<p>Ya del trabajo molesto he salido soberano, solo resta el de mi hermano que ante el ojo traigo puesto.</p> <p>He sabido por creencia que a Ismael vino, y le escuda y con gran gente le ayuda para hacerme resistencia.</p> <p>El Señor me guíe y pare, y a él en todo favorezca, y su yerro no aborrezca, antes le guarde y ampare.</p> <p>Pero por ver si le afloja ordeno de mi ganado darle un presente preciado de lo mejor que se escoja.</p> <p>Doscientas cabras le llevo, veinte machos y un pastor por ver si de nuestro amor</p>	1650
	<p>He sabido por creencia que a Ismael vino, y le escuda y con gran gente le ayuda para hacerme resistencia.</p>	1655
	<p>El Señor me guíe y pare, y a él en todo favorezca, y su yerro no aborrezca, antes le guarde y ampare.</p>	1660
	<p>Pero por ver si le afloja ordeno de mi ganado darle un presente preciado de lo mejor que se escoja.</p>	1665

	el amor algo le nuevo. ¹¹²⁶	
	Otro, por más alegrías	1670
	de fiestas célebres, bellos	
	llevará veinte camellos,	
	hembras conspicuas ¹¹²⁷ y crías;	
	otro doscientas ovejas	
	preñadas en los postreros	1675
	meses, con veinte carneros,	
	para contra aquestas quejas;	
	otro de vacas cuarenta	
	lleva los propios decoros,	
	y con ellas veinte toros	1680
	con que el ganado acrecienta;	
	otro veinte asnas preciadas,	
	las más bellas y pulidas,	
	las diez con hijas paridas	
	y las otras diez preñadas.	1685
	Y si preguntare o no:	
	¿es que esto todo le da?,	
	respondiendo se dirá	
	que es su siervo Jacob.	
	¿Habéisme entendido?	1690
PARAL	¡Y cómo!,	
	y está todo a punto puesto;	
	no resta si no ir de presto ¹¹²⁸	
	que no está lejos de en somo. ¹¹²⁹	
JACOB	Pues caminaréis.	
PARAL	Iremos,	1695
	que Esaú, veslo, allí está.	
	Sin duda se le dará	
	cual lo mandas.	
PASTOR 4º	Caminemos.	
	¿Es aquel Esaú?	
PARAL	Es.	
PASTOR 4º	Parece está quillotrado. ¹¹³⁰	1700
PARAL	Es como está ahora, enojado,	
	resolverse han después.	

¹¹²⁶ *el amor algo le nuevo*. En el manuscrito *El amor en algo le nuevo*. Enmendamos para corregir la hipermetría del verso.

¹¹²⁷ *conspicuas*. En el manuscrito *conscuspias*, término que no hemos encontrado documentado. El sentido es claro: se refiere a la calidad del ganado.

¹¹²⁸ *no resta si no ir de presto*. En el manuscrito *no resta son ir de presto*. Enmendamos.

¹¹²⁹ *en somo*. Lo más alto de alguna cosa o en la cima del monte (*Aut*).

¹¹³⁰ *quillotrado*. Excitado, alterado (*Aut*).

PASTOR 3°	Gran cólera alcanza.	
PARAL	Mirad	
	que con crianza se le dé.	
PASTOR 4°	Menester lo ha todo, a fe,	1705
	según es su indignidad.	
PARAL	Porque así se nos mandó	
	le diésemos el presente.	
ISMAEL	¿De qué tierra sois, qué gente?	
PARAL	Segura será, creo yo,	1710
	que nuestro amo les juro	
	que jamás supo hacer	
	mal a nadie; son placer	
	y se tiene por seguro.	
ISMAEL	De vuestra gana se os cree	1715
	¿y quién es ese amo vuestro?	
PARAL	Es Jacob, un siervo vuestro	
	que a Canaán pasa porque	
	Labán le es un mal vecino,	
	y porque Esaú está airado,	1720
	a Esaú le ha esto enviado.	
ISMAEL	¿Y él?	
PARAL	Ya viene de camino.	
ISMAEL	¿En fin viene?	
PARAL	Sí, ahí viene	
	tras este repecho bajo.	
	Mas va ya por el atajo.	1725
ISMAEL	Aguardarle nos conviene.	
PARAL	Con sus hijos y mujeres	
	y cuanto acá Dios le dio	
	de ganado que crió	
	después de otros pareceres.	1730
ESAÚ	Brava cosa me parece.	
	¿A qué número se extiende? ¹¹³¹	
PARAL	Gran número comprende,	
	y es poco lo que parece.	
	Doscientas cabras mellares,	1735
	veinte cabrones valientes,	
	cinco doblados presentes,	
	y no hay nones, todo es pares;	
	de carneros veinte van,	
	doscientas hembras de peso	1740

¹¹³¹ *extiende*. En el manuscrito *entiende*. Enmendamos.

	que dan lana, leche y queso y en gran copia aguisarán; ¹¹³² también vienen de camellos veinte por más alegrías, camellas treinta, con crías	1745
	que también vienen con ellas; de vacas cuarenta, y toros veinte, que juro, a fe mía, si se ponen en Turquía que maten más de mil moros.	1750
	Este es el presente bello: veinte asnas en su preñez, y paridas otras diez porque parezca más bello. ¿Qué os parece, no es valiente? No hay, pardiez, de qué se arguya. Solo la venida suya se estima, que no el presente.	1755
ESAU	Diréis, pues sois enviados, cómo esto recibir quiero, más que aparejado espero con gran copia de soldados; y que en esto que me da lo recibo sin afrenta paro lo tener en cuenta de lo que me tiene allá.	1760
	Que venga donde Ismael le espera, donde se trate esta cuenta de remate, que está en lites ¹¹³³ de mí a él.	1765
PARAL	Vamos, y eso le diremos.	1770
ISMAEL	Yo con Dios.	
PARAL	Y él a ambos guarde.	
PASTOR 3º	Subamos que es ya tarde y así se lo avisaremos.	
PASTOR 4º	Poco el ajo le recrece.	1775
PARAL	Suelto vuelvo más que un gramo. ¿El que veo no es nuestro amo? Él sin duda me parece.	
JACOB	¿Qué tenemos del recado	

¹¹³² *aguisarán. Aderezarán (Aut).*

¹¹³³ *lites. Pleito (Aut).*

	o qué de Esaú se entiende?	1780
PARAL	Es lo que en suma pretende: darte guerra en escampado.	
	Con Ismael lo encontramos, y después de despedidos, forzados y compelidos,	1785
	nos pusimos a do estamos, que no fue poco el venir, según de enojo le vimos, que más que por bien tuvimos el ir que de allá partir.	1790
JACOB	¿Tomolo?	
PARAL	Sí, aunque más fuera que aqueso, hijo de diestro, mas que al buen soldado diestro, con lanza y adarga espera en aquel fausto ¹¹³⁴ oportuno	1795
	do espera para hartarse do dice que ha de saciarse, que está de tu sangre ayuno.	
JACOB	¿Qué eso trata?	
JARAL	Díjolo él.	
PARAL	¿Quién pues? ¿No hay quien si él lo diga?	1800
JARAL	Si bien basta que él lo diga.	
PARAL	Y aunque estaba otro con él, él lo dijo.	
JARAL	No lo creo, y si ese hombre es valiente, miente, y quien lo dice miente, que es menester más rodeo.	1805
PARAL	Sí, él lo dijo.	
JARAL	Estás en ello que es hombre honrado pues toca.	
PARAL	Sí, él lo dijo.	
JARAL	¿Y con qué boca?	
PARAL	Con la suya, que hay para ello.	1810
JARAL	¡Pardiez, que es un hombre al fin!	
PARAL	¿Qué?	
JARAL	Que me espanto de oílo. Dios, que muero por decillo, que no es de hombre, son de ruin	

¹¹³⁴ *fausto*. Ornato y pompa excesiva de criados, gala y otra cosa (*Aut*).

	afrentar un hombre honrado;	1815
	sabiendo que estoy yo aquí acordose allá de mí.	
PARAL	¡Bueno es que hay portado! ¹¹³⁵	
JARAL	Porque le abriera en llegando la media cara o que quiera	1820
	o le diera de manera que no tentara otro bando.	
PARAL	Esto pasa.	
JARAL	¡No le alzaras el guante cual de rebota se suele dar la pelota	1825
	porque con él acabaras! ¡Si allí estuviera!	
PARAL	¿Qué hicieras, cara de cesta? ¹¹³⁶	
JACOB	¿Al fin dio eso por respuesta?	
PARAL	Señor, sí, no sé por qué.	1830
JACOB	Póngase mi gente luego en orden como el ganado, que de cólera abrasado me estoy abrasando en fuego;	
	que este fuego que me abrasa aquesta inflamada flema dentro en las entrañas quema y vida y alma traspasa;	1835
	y así habré de dar muestra de este amor con al partirme,	1840
	más gusto del oprimirme que huir de su mano diestra; así entiendo ser tenido por el mundo e increpado, que él viene de ofensa armado,	1845
	yo voy de humildad vestido.	
	Pero con todo esto gusto de ir contra aquesta razón que nadie pidió el perdón que se le negase justo;	1850
	y así gusto dé en su mano mi vida, pues soy deudor,	

¹¹³⁵ *portado*. Entendemos que se refiere a las noticias que han traído.

¹¹³⁶ *cara de cesta*. En el manuscrito *calla de cesta*, expresión que no hemos podido documentar. Enmendamos interpretando que Paral interpela a su compañero con un insulto.

	<p>por ver si este propio amor le vuelve humilde y humano.</p> <p>Todo al punto se concierte, estos vayan los primeros, mis hijos vayan postreros para ver si se convierte.</p>	1855
	<p>Raquel y mi amada Lía al modo podrán partir, a mi lado podrán ir que me han de servir de guía; donde en la propia ocasión do me veo tan desnudo, quiero me sirvan de escudo contra mi grande patrón.</p>	1860
	<p>Todos consuelos terrenos quiero de esta historia seáis, porque después le digáis entre los malos y buenos; y así de esta propiedad entiendo a mi mal fin dalle por no ver que lo avasalle la ira, sí la humildad;</p>	1865
	<p>y así todos de improviso gusto que a sus pies estéis humildes porque gocéis de este nuevo paraíso, que de esta amarga venida, como purga más segura, suele salir la dulzura y el remedio de la vida, pues si en solo esto consiste ¿quién hay que no dé de plano en la mano de su hermano si de tal don se reviste?</p>	1870
	<p>Vamos, Jacob, que se hará todo eso y más que se aguarda.</p>	1875
LÍA	<p>Con tales pajes de guarda divinos, ¿quién temerá?</p>	1880
JACOB	<p>Segura va la bonanza, que estos divinos anuncios me han sido los ciertos nuncios de nuestra aflita esperanza.</p>	1885
	<p>Con tales pajes de guarda divinos, ¿quién temerá?</p>	1890

JARAL	Cosa alguna que le embroque ¹¹³⁸ son beber el alboroque ¹¹³⁹ y darnos la colación, que aquesto es amistad buena,	1935
	se suele a veces gastar mil veces en el lugar, a costa de bolsa ajena.	
ISMAEL	Aqueste ejemplo y su intento que os es referido y llano es lo que con el cristiano hace Dios cada momento, adonde sin más falacia por esto proprio vos lleva a dar a la vida nueva	1940 1945
	que es al cobrar de su gracia. Plegue a Dios, tales seamos, que como hijos divinos no perdamos los caminos, sí que cual Jacob seamos.	 1950
	Con la cual se da y se dio loor al que así lo remedia, dando fin a la comedia de <i>La Escala de Jacob</i> .	

FINIS

COMEDIA DE SAN ESTACIO

FIGURAS SIGUIENTES

EUGENIO, ermitaño	UN CIEGO
SAN ESTACIO	UN MUDO
TEÓSPITA, su mujer	UNA MOZA INOCENTE
AGAPITO, su hijo	TRES LABRADORES
TEÓSPITO, su hijo	UN LACAYO DE ESTACIO
OTAVIO, criado de Estacio	LUCIFER

¹¹³⁸ *embroque*. Trastorne una cosa en otra, volviendo el vaso boca abajo (*Aut*).

¹¹³⁹ *alboroque*. Regalo o convite que se hace para recompensar un servicio o por celebrar algún acontecimiento (*DRAE*).

CLODIO, criado del mismo	SATANÁS
MARCIO, criado del mismo	OTRO DEMONIO
UN NUNCIO, que será un cazador	SILBERIO, pastor
UN PASTOR LLAMADO CLORO	DAMÓN, pastor
CLOSIO, soldado	UN CRIADO
TEODOSIO, soldado	UN MARINERO
UN HOMBRE EN FIGURA DE CIERVO	Y UN PILOTO
OTRO PASTOR	TRES MARINEROS
UN LABRADOR, amo de Estacio	UN ERMITAÑO
UN CRIADO DEL AMO DE ESTACIO	DOS SOLDADOS
UN AMO DE TEÓSPITO	OTRO SOLDADO
EL EMPERADOR DE ROMA	UN AMO DE TEÓSPITA, mujer de Estacio
UN MONTERO	[PERSEVERANCIA]

PRIMERA JORNADA

Sale EUGENIO, ermitaño

EUGENIO	Señor, que siendo un Dios solo eres trino, alumbra el ciego error de estos romanos porque conozcan tu poder divino y dejen de adorar los dioses vanos, y porque dejen su rigor malino	1 5
	con que persiguen todos tus cristianos, pues de temor no dejan de irlos persiguiendo con tantas inclemencias van huyendo. Mas, ¡ay!, ¿qué digo?, que esto mismo inflama. Don, que tiene cuenta, ya le ha ido tarde, que del martirio y regurosa llama ¿quién huye dino? Yo por ser cobarde a cuantos digo dinos de tal fama, cuya memoria y siglos mal se guarda, ofrecerse al martirio riguroso	 10 15
	la propia voluntad en campo honroso. ¿No vieron acortar brazos y piernas y darles ellos una y otra mano? ¿Y no he visto también doncellas tiernas burlarse del rey cruel tirano?	 20
	Yo, mezquino, no he visto por cavernas en cuevas escondidos, y creo en vano. Yo con ser viejo que ando ya en lo extremo, morir yo agora por mi Cristo temo.	

Será la ocasión de gustos tales 25
en oír aquesto. Cómo me inquieto,
pues no es falta de fuerzas corporales
que a un oso y un león yo le [a]cometo,
la falta está en las espirituales,
y estar la caridad muerta, en efeto, 30
que si de tanto bien no fuera falto
no había yo de esquivar un bien tan alto.

Suena dentro un ruido de caza

Mas, ay, ¿qué gente es esta que aquí asoma?
Aquí fenecerá mi desventura,
que algunos caballeros son de Roma 35
que vienen a cazar a esta espesura.
¿Qué miedo es este, Eugenio? Aliento toma
que no te han visto. En esta cueva oscura
será bueno esconderme a donde el cielo
me libraré de su furor y celo. 40

Salen OTAVIO y CLODIO y MARCIO

OTAVIO Clodio, acude que aquí dentro
se metió una bestia fiera.
CLODIO Pues yo no vi bien lo que era
mas metido se ha en el centro.
Llamemos aquí los perros, 45
que a fe que ellos den con él.
Tú, Barquino, tú Bricel,
vayan por aquesos cerros.
OTAVIO Más de una milla de aquí.
CLODIO Corre tras el oso acá. 50
OTAVIO Que yo quiero entrar allá.
Esperadme todos, ahí.

Sale EUGENIO de la cueva

EUGENIO Refrená el ímpitu ciego,
mis señores, sosegad,
pues que de mi voluntad 55
en vuestras manos me entrego.

OTAVIO	¡Por Jobe, ¹¹⁴⁰ que es hombre humano! ¿Qué haces aquí escondido, o de quién andas huido? Este debe ser cristiano.	60
CLODIO	No lo niegues, triste hombre.	
EUGENIO	Aunque soy gran pecador, no lo permita el Señor, que niegue su santo nombre.	
MARCIO	Vos iréis a Roma preso en acabando la caza, y allá en medio de la plaza veréis el fin del suceso.	65
EUGENIO	¿Para qué os mostráis feroces, pues no os va nada a vosotros?	70
OTAVIO	¿No hemos de estimar nosotros la honra de nuestros dioses?	
MARCIO	¡Perro enemigo, soez, sin bien, sin paz, sin concordia!	
EUGENIO	Muévaos a misericordia esta cansada vejez.	75

Sale san ESTACIO llamado por otro nombre, Plácido

ESTACIO	¿Qué es aquesto? Haced plaza.	
OTAVIO	Un hombre que en esta parte quiso el cielo depararte para principio de caza, con el cual por ser cristiano por fin de aqueste ejercicio la hará un grande servicio a Júpiter soberano.	80
ESTACIO	No le aflijáis al cuitado. ¿Eres cristiano?	85
EUGENIO	¿Señor?	
MARCIO	No te turbes que es peor, dilo, pues lo has confesado.	
EUGENIO	Cristiano soy, señor mío, aunque más malo que piensas pues que para mis defensas tengo un pecho helado y frío;	90

¹¹⁴⁰ *Jobe*. Paragoge de Job. Las tribulaciones de Eustaquio son la réplica de las *Pruebas de Job* (*Libro de Job*, 1 y 2) quien después de haber perdido sus bienes e hijos acaba recuperándolos (Réau, 1997: 486). Es por esta razón que el personaje bíblico aparece reiteradamente mencionado a lo largo de la comedia.

	<p>porque a ser de fuerte pecho al martirio esclarecido me había de haber ofrecido como otros mil han hecho antes. Temiendo perder la triste vida que tengo de mí, cobarde, me vengo a estos montes a esconder.</p>	95
	<p>En aqueste bruto trato vivo con algún contento, antes, señor, me sustento de los corcillos que mato.</p>	100
	<p>Esta es, señor, la verdad, y ansí quiero suplicaros que si puede lastimaros ver mi trabajo y edad, no uséis de rigor conmigo de llevarme a Roma ansí, que la soledad aquí me servirá de testigo.</p>	105
ESTACIO	<p>No tengas pena, levanta, pues tu trabajo es de suerte que si te da pena fuerte de ti la tengo yo tanta.</p>	110
	<p>Dime, ¿no te valdrá más irte conmigo a vivir a la gran Roma y salir de aqueste error en que estás?</p>	115
EUGENIO	<p>El infinito Señor te dé la luz de su fe, porque sepas como sé quién es quien vive en error.</p>	120
OTAVIO	<p>Ponte en disputa con él, decirte ha mil disparates, harto mejor es que trates de dar en Roma con él, porque allá en tormento fuerte goce el fruto que desea.</p>	125
ESTACIO	<p>No quiera el cielo que sea instrumento de esa muerte, harto mal tiene el cuitado en andar tan perseguido con el cristiano apellido</p>	130
		135

	castíguele su pecado.	
	Dejalde en su libertad.	
	Vete do tu Dios te ayuda,	
	toma aquesto para ayuda	
	de tu gran necesidad,	140
	y si algún desastre o mal	
	te viene en Roma, pregunta	
	en la plaza que esta junta	
	a la casa imperial	
	por el capitán Plácido,	145
	acude allí que yo soy,	
	y mi palabra te doy	
	que seas favorecido.	
EUGENIO	El que rige cielo y tierra	
	te pague caridad tanta	150
	y te dé vitoria cuanta	
	deseares en la guerra,	
	aunque, señor, yo querría	
	con este bien que no es poco,	
	irme agora poco a poco	155
	a Menfis, ¹¹⁴¹ la tierra mía,	
	que con no tener con qué	
	y de miedo que he tenido	
	a ello no me he atrevido,	
	mas agora atreverme he	160
	con el favor que me das.	
ESTACIO	Ve en muy buen hora, amigo,	
	si algo puedo ya yo digo	
	adónde me hallarás.	
EUGENIO	Dete el cielo soberano	165
	la luz de que estás ajeno,	
	porque de un gentil tan bueno,	
	te haga un gentil cristiano.	
	<i>Vase EUGENIO</i>	
MARCIO	Mira con que buena paga	
	quiere que te pague el cielo,	170
	pues te pide el vejezuelo	
	que su cristiano te haga.	
ESTACIO	No veréis hombre jamás	

¹¹⁴¹ *Menfis*. Célebre ciudad de Egipto en la ribera occidental del Nilo (*Dicc. Bibl.*).

	de la más bárbara grey que no diga que su ley es mejor que las demás, y así para que concluya cómo el pobre de engañado entiende que en lo criado no hay mejor ley que la suya, ruega al cielo que me vea cristiano cual viste ya, porque entiende que me da el mayor bien que desea.	175 180
OTAVIO	Nuestros dioses soberanos no se agradan en verdad de que tanta caridad uses con estos cristianos.	185
ESTACIO	No me trates más en ello, por Júpiter os lo pido, que si yo les he ofendido yo les pido perdón de ello.	190

Sale un NUNCIO

NUNCIO	Acudí, que los lebreles en aquella selva espesa han hecho una brava presa en dos jabalíes crueles, que a estar Plácido en mi ayuda, según andan denodados y entre ellos acostados, ya fueran muertos sin duda.	195 200
ESTACIO	Corred presto, id volando, y no os mostréis perezosos; que si venís vitoriosos buenas albricias os mando, que por aquí quiero andarme en este monte espesísimo que según es fragosísimo no faltará en qué ocuparme.	205

Vanse todos y queda san ESTACIO solo

	Diosa que por las selvas deleitosas con arco de oro sigues la manada	210
--	---	-----

de los ligeros gamos rodeada,¹¹⁴²
de tus ninfas castísimas y hermosas,
a quien se humillan las silvestres rosas
y, entendiendo que vas algo cansada,
con todas te levantas a la usanza usada 215
donde te ofrecen variedad de rosas.
En depararme, no me seas avara,
un gamo o un corzo, diosa esclarecida,
por la humildad con que tu ser contemplo,
y si lo haces en tu sacra vara, 220
la vitoria te ofreceré, su vida,
con su piel adornaré tu templo.
Bullicio y desasosiego
hacia esta parte he sentido
de ramas, mas ¿si habrá oído 225
la gran Diana mi ruego?
Esto es mucho menearse.
¿Ciervo es o son antojos?
Ya le he visto por los ojos,
imposible es escaparse. 230
Venablo hazlo tú bien,
que si aqueste tiro aciertas,
encima las sacras puertas
he de ponerte también,
y no me han de hacer volver 235
esas ligerezas tuyas,
huye bien que aunque más huyas
también yo sabré correr.
Y por lo alto subís, ya
subí, no se me da nada, 240
que esto es lo que me agrada.
Pues subiré por allá,
que este risquillo alto
se subió ligeramente
por esta parte de frente 245
le tengo de dar el salto.

Al tiempo que va a subir aparece en un risco que estará un ciervo y un

¹¹⁴² Estacio se refiere a Diana, diosa asociada a la naturaleza salvaje y a la caza (Grimal). El anónimo dramaturgo sigue el relatado que también aparece en la *Leyenda dorada* en el que Eustaquio sigue a un corpulento y hermoso ciervo y, tras acosarlo, descubre entre su cornamenta una imagen de Jesús crucificado (De la Vorágine, 1982: 688). La faceta de cetrero de Eustaquio es la que lo convierte en patrón de los cazadores (Réau, 1996: 486).

*CRISTO entre los cuernos*¹¹⁴³

CRISTO	¿Qué me persigues, Plácido? Pues soy aquel que has honrado con las limosnas que has dado sin haberme conocido, y la diste de tal arte que a mi presencia subieron y acá bajar me hicieron en este ciervo a cazarte.	250
ESTACIO	Muéstrame, Señor, quién eres porque pueda en ti creer, y en sabiéndolo hacer lo que más por bien tuvieres.	255
CRISTO	Soy el Señor que crie luz, tinieblas, tierra, cielo, y por el hombre en el suelo humana carne tomé; morí con tormento fuerte de voluntad propia mía, resucité al tercer día venciendo la misma muerte.	260 265
ESTACIO	Y si salvarte deseas conviene que des de manos al error de dioses vanos y en mi ley divinas creas.	270
ESTACIO	Creo, Señor, desde hoy que eres el Dios verdadero, y desde aquí salir quiero de aqueste error en que estoy.	
CRISTO	Pues si crees, ve mañana a mi obispo, que está en Roma, y de él el bautismo toma.	275
ESTACIO	Hárelo de buena gana. Mas, Señor, si eres servido, que aquesto haga saber a mis hijas y mujer [...].	280
CRISTO	Díselo, que ansí conviene porque el demonio malo	

¹¹⁴³ El ciervo o solo su cabeza con el crucifijo entre los cuernos es el atributo que mejor identifica a san Estacio o san Eustaquio (Carmona, 2003: 131).

	ha de poner intervalo al grande bien que te viene.	285
	Ten paciencia te digo que con su envidia cruel has de ser tentado de él como fue Job, mi amigo,	290
	mas si sales con vitoria de este riguroso gremio, no has de tener menos premio que una corona de gloria. ¹¹⁴⁴	
ESTACIO	Ya, Señor, estoy de suerte que moriré por tu amor, pero ruégote, Señor, que me des paciencia fuerte.	295
CRISTO	Aunque veas maltratarte de la contraria porfía, Plácido mío, confía que no he de desampararte.	300
	Pon por delante el solaz de premio tan excelente y vencerás fácilmente con esta. Quédate en paz. ¹¹⁴⁵	305

Desaparece el CRISTO

ESTACIO	¡Oh, favor, jamás oído, divino desengaño del claro y notorio engaño en que hasta aquí he vivido!	310
	¡Oh, santísima visión! ¡Oh, luz! ¡Oh, norte divino que me has quitado el camino de mi eterna salvación!	
	¡Oh, mi Cristo y mi tesoro, ya te precio mucho más, ahí ¹¹⁴⁶ clavado como estás que a Júpiter hecho de oro!	315

¹¹⁴⁴ *que una corona de gloria.* En el manuscrito *que a una corona de gloria.* Enmendamos para favorecer el sentido.

¹¹⁴⁵ Afirma Réau (1997: 486) que las fuentes de la novela hagiográfica que constituye la historia de Eustaquio manan de la Biblia, los relatos populares y el teatro latino. Queda fuera de nuestro propósito una pesquisa acerca de las fuentes de esta comedia, sin embargo, al menos este pasaje, sigue muy de cerca lo referido en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine.

¹¹⁴⁶ *ahí.* En el manuscrito *que.* Enmendamos para mejorar el sentido.

	<p>Pero qué gente hay tan bruta que adore, ¡oh, caso enojoso!, a Júpiter lujurioso y otra Venus desolada. ¿Hay ceguedad más terrible? Bendito sea Dios por ello que me da luz para vello que sin ella era imposible. Como me siento trocado de quien era no ha un momento, venga el trabajo y tormento que aquí estoy aparejado. Ya siento venir mi gente alegre y regocijada, no pienso decirles nada de mi suceso excelente.</p>	<p>320</p> <p>325</p> <p>330</p>
<i>Sale OTAVIO y un montero</i>		
OTAVIO	<p>¡Oh, príncipe generoso, huelgo de hallarte yerto! ¡Albricias!, que habemos muerto a un jabalí furioso. Aunque el otro se ha escapado de aquellos dos que corrimos que, aunque más prisa nos dimos, los perros le habían soltado.</p>	<p>335</p> <p>340</p>
ESTACIO	<p>Ese, amigo, os bastará para que en casa os las dé, y ahora paréceme que nos vamos hacia allá, que harto hemos cazado y más tan a mi provecho.</p>	<p>345</p>
MONTERO	<p>Con poco vas satisfecho, mas cúmplase tu mandato.</p>	<p>350</p>
<i>Vanse y sale TEÓSPITA, mujer de ESTACIO</i>		
TEÓSPITA	<p>Sabroso sueño dulce y apacible, adonde he visto tan notoriamente que el Dios que adora la cristiana gente es Dios de lo visible e imposible, no te fueras de mí, si era posible,</p>	<p>355</p>

porque acabara de tan dulcemente
hartaros, a mi deseo que al presente
queda con una sed muy más terrible.

Tocad, Señor, pues yo os confieso a voces,
por Dios el alma de mi esposo amado 360
porque el sueño de él todo os confirme,
y, blasfemando de estos vanos dioses,
vamos por el camino cierto y aclarado,
recibiendo la fe con pecho firme.

Sale un CRIADO

CRIADO Dos pobres están ahí 365
con una pobre mujer...
[...].
¿Entrarán?

TEÓSPITA Diles que sí.

Vase el CRIADO

Y aunque por Júpiter pida
esta gente y en Él crea, 370
no es razón que no le sea
la limosna concedida,
de muy buena gana quiero
darla con corazón fiel,
pues que no la doy por él, 375
sino por Dios verdadero.

Sale un CIEGO y un MUDO y una MOZA inocente y el CRIADO

CIEGO Señora cuyo valor
y manificencias grandes
por Italia, España y Flandes
y todo su alrededor, 380
la fama cuidado tiene
de publicarla al instante,
y aunque más diga y más cante
mayor loor te conviene,
yo soy un hombre que fui 385
no ha mucho tiempo bien rico,
natural de un lugarcico
que está a seis millas de aquí.

	Fortuna dio en perseguirme con un rigor tan extraño que muy poco ha más de un año ha querido destruirme, y quítame la hacienda mía que no quedó de ella cosa.	390
	Quitome mi cara esposa que fue lo más que quería, solo con rigor esquivo estos hijos me consiente, este mudo está inocente, conque más pena recibo.	395
	Y así vengo a suplicarte, sin que me hagas bien otro, me tome el uno que el otro yo le llevaré a otra parte.	400
TEÓSPITA	No os aflijáis, hombre honrado, pues el Señor ha querido que hayáis aparte venido donde seréis remediado.	405
MOZA	Venid acá, por vida mía. Dejenme que he de llorar pues me mandan levantar antes que sea de día.	410
TEÓSPITA	La mayor probeza es la del seso, yo no dudo ya que este es del todo mudo.	415
CIEGO	Sí, señora, ¿no lo ves?	
TEÓSPITA	Entrambos los dejaréis en casa, que aquí estarán y regalados serán, y también vos si queréis.	420
CIEGO	Merced tan esclarecida te pague el cielo sagrado, que en la tierra es excusado hallar paga merecida.	
	Basta lo que aquestos das, yo me iré a la patria mía, pero acá dormir querría dos o tres noches no más mientras descanso, señora, del cansancio y movimiento.	425
TEÓSPITA	No digo tres sino ciento	430

	podrás estar en hora buena. Adereza a esos cuitados un aposento a do estén, daldes de comer muy bien, porque vendrá muy cansados.	435
CIEGO	Bien pareces de real casta, aunque para nuestro intento no es menester aposento, la caballeriza basta.	440
TEÓSPITA CIEGO MOZA	Entrad, haced lo que digo. Vamos, hijos, en buen hora. ¿No ve, padre, que esta es hora que se ha de matar conmigo?	

Vanse los pobres

CRIADO TEÓSPITA	Mi señor, allega ahora. Venga en punto venturoso	445
--------------------	---	-----

Entra ESTACIO y su gente

ESTACIO TEÓSPITA ESTACIO	¡Oh, mi señor y mi esposo! ¡Oh, mi esposa y mi señora! ¿Cómo venís, mi señor? Mudado de lo que era. Salíos todos allá fuera, que non quiero aquí rumor.	450
--------------------------------	--	-----

Vanse todos y quedan ESTACIO y TEÓSPITA solos

	¡Qué caza tan venturosa, señora, habemos tenido, pues que yo cazado he sido de la mano poderosa!	455
	Digo que yo pretendí cazar algún animal y fue mi ventura tal que me cazó Dios a mí.	460
	Era yo animal protervo torpe y sin de él acordarme, y así procuró cazarme y he quedado por su ciervo, herido vengo de él mismo,	465

	y como ciervo herido, me vengo a ser recogido en el agua del bautismo.	
TEÓSPITA	¡Ay, qué insinias semejantes! El venir de aqueso modo hacen verdadero todo lo que en sueños vide antes. Allí claramente he oído: «Antes que pase mañana conviene que seas cristiana, tú y tus hijos y marido.»	470 475
ESTACIO	Señora, eso mismo es lo que la voz verdadera me dijo de la manera que os pienso decir después; que pues tiene el negro manto la noche, que en su sosiego conviene que vamos luego en cas del obispo santo a pedille que nos dé secretamente el bautismo y que nos informe él mismo en misterios de la fe. Haced, señora, llamar los niños y luego iremos, y en casa publicaremos que os llevo a pasear, que porque nadie lo diga encubrirlo es mejor por excusar el rigor con que aquesto se castiga.	480 485 490 495
TEÓSPITA	Muy bien me parece así, los niños vendrán agora porque el ayo habrá una hora que los llevó por ahí, y es mejor mientras más tarde porque se cubra el intento.	500
ESTACIO	No estoy en mí de contento y en esto no hay quien aguarde, que es un año cada hora que esta agua no la veo.	505
TEÓSPITA	Ya es cumplido mi deseo	

Sale TEÓSPITO y AGAPITO, sus hijos

TEÓSPITO	¿Vino mi padre, señora?	
TEÓSPITA	Amados hijos, ya os llevo [...]	
ESTACIO	dónde si queréis saber de quién sois y habéis de ser, y tornáis a ser de nuevo. ¹¹⁴⁷	510
	Del diablo érades los dos, mas truecaseos la desgracia que os engendra Dios por gracia y quedáis hijos de Dios,	515
	y entre mercedes tantas un agua os ha de regar que os ha de hacer brotar al fin como tiernas plantas.	520
	Riégaos, aunque sois del suelo, agua de espíritu santo con que habéis de crecer tanto que deis fruto para el cielo.	
	Y con esto irnos podremos. Hola, mozos, ¿dónde estáis?	525

Entra OTAVIO

OTAVIO	Señor.	
ESTACIO	Cuenta tengáis con la casa, que queremos ir un rato a pasear yo y solamente los tres.	530
OTAVIO	Ese me parece que es buen modo de descansar.	
ESTACIO	Pues yo no venía cansado por esto me atrevo ya.	
TEÓSPITA	De los tres pobres mirá que tengáis muy gran cuidado.	535
ESTACIO	¿Qué pobres?	
TEÓSPITA	Tres que vinieron de Nantes. ¹¹⁴⁸	
ESTACIO	Mira por ellos	

¹¹⁴⁷ Pasaje muy deturpado.

¹¹⁴⁸ *Nantes*. Ciudad de Francia cuya fundación está estrechamente ligada a la de Bretaña. El cristianismo fue en ella introducido por san Clair (*E. Univ.*).

que cierto por amor de ellos
esta merced nos hicieron. 540

OTAVIO Ya la cena se concierto
y cama, así Dios me guarde.

ESTACIO Pues porque parece tarde,
ven y cerrarás la puerta.

JORNADA SEGUNDA

*Salen los ladrones disimulados que eran el CIEGO y el MUDO y la MOZA y el CIEGO,
quitándose la barba y la MOZA la saya*

CIEGO Ea, ladrones, que agora es muy buen tiempo, 545
que duermen todos descuidadamente,
y Plácido venir por esta noche,
pues no ha venido, ya será imposible.

MUDO Poco importa que venga que si viene, 550
por dios, que ha de llevar en el sombrero
quien quisiere salir a la defensa.¹¹⁴⁹
¿Vistes qué bien he contrahecho el mudo?

CIEGO No es tiempo, vete tú a la puerta,
mira si andan ahí los compañeros.

MUDO Paréceme que sí, que silbos oigo. 555

CIEGO Pues abramos la puerta entre[n] luego,
pues yo voy a eso, nadie se descuide.
En esta sala he visto ciertos cofres
donde debe de estar moneda buena.
Pues estos sean, hola, los primeros, 560
y dificultosos son de abrirse,
y cerrados como están han de llevarse.

Entran dos o tres ladrones

CIEGO Quedito, compañero, con silencio.
Vení tras mí y tú en este sitio
te queda aquí y mira el que viniere. 565

Vanse y queda el MUDO y sale OTAVIO

¹¹⁴⁹ *quien quisiere salir a la defensa.* En el manuscrito *el que quisiere salir a la defensa.* Enmendamos para corregir la hipermetría del verso.

OTAVIO Paréceme que he oído abrir la puerta,
quiero ir a ver qué puede ser aquesto.

Arremete el MUDO y atapa la boca a OTAVIO y mátale

MUDO No se descubrirá, al menos, por este.

Salen los ladrones cargados con cofres y MARCIO tras ellos

MARCIO ¿Adónde vais, ladrones? ¡Tenéos quedo!

MUDO Mas ¿adónde vas tú, desventurado? 570

MARCIO Aquí, socorro, Otavio, que me han muerto.

Mata el MUDO a MARCIO y caen los ladrones, y sale un lacayo

LACAYO ¡Ladrones, hay, pesi al mundo todo!
Digan por dónde van, que juro a Júpiter
que no ha de quedar de ellos hombre a vida.

¿Estoy yo en esta casa por lacayo 575

y estos se han atrevido a entrar en ella?

¡Hola! ¿Qué digo? Entiendo que están muertos.

Marcio es este, no hay quien no se asombre,
los ladrones han hecho con su vida.

Levántanse los ladrones y vanse cargados

Júpiter santo, sé en mi favor ahora. 580

Válame Dios, deben de ser ellos.

¿Quién me engañó a quedarme en esta casa.

Diosa Minerva, tu favor imploro

Hablan de dentro

Ladrones hay en casa, amigos, presto
tomad las armas y a la puerta vamos. 585

LACAYO Dad buenas voces que yo os prometo
que tenéis de llevar en la cabeza.

No estoy seguro aquí y quiero entrar
en mi aposento y cerrar la puerta.

Vase y sale Clodio solo

CLODIO Hola, Marcio, ¿no hay gente en esta casa? 590

Todas las lumbres apagadas veo
 ¿Quién está aquí? Teneos, caso triste,
 los ladrones han hecho esta matanza.
 Buena cuenta daremos a Plácido
 de sus mozos, hacienda y de esta casa. 595
 A la puerta quiero ir y daré voces,
 mas no será acertado. ¿Que estoy loco?
 Sin duda que eran estos los tres pobres
 que hospedó mi señora aquesta noche.

Salen ESTACIO y TEÓSPITA, su mujer

ESTACIO ¿Qué es aquesto de esta casa? 600
 ¿Cómo está abierta? ¿Qué es esto?
 ¿Hay daño tan manifiesto?
 ¿No me diréis lo que pasa?

CLODIO Los tres pobres que hospedaron
 aquesta noche pasada, 605
 en viéndola sosegada
 la gente se levantaron,
 ninguno no lo sentimos
 porque los más descuidados
 nos dormimos de cansados, 610
 del cansancio que trujimos.

 Abren la puerta y metieron
 otra gente y han entrado
 robando todo y mata[n]do
 a los que lo defendieron. 615

 Marcio y Otavio mataron
 y otros que están por ahí,
 lo mismo hicieran de mí
 si no que no me toparon.

ESTACIO Sea tu nombre loado, 620
 Dios mío, de en gente en gente,
 pues quies que yo experimente
 lo que me has profetizado.

 Yo lo pido y quiero ansí
 y que estoy de aqueste mal, 625
 porque entiendo que es señal
 de que te acuerdes de mí.

 No toméis pena, señora,
 sabed que su Majestad
 como en tan gran dignidad 630

	nos puso a todos agora.	
	Para prueba de firmeza aqueste trabajo envía por ver si en nos había para todo fortaleza.	635
	Bien que el obispo santo en la exhortación suave, como quien tan bien lo sabe, esto nos encargó tanto:	
	que el demonio con violencia ha de procurar dañarnos así es menester armarnos con escudo de paciencia, y que tengamos consuelo que Dios quiere sea contino atribulación camino más seguro para el cielo.	640 645
TEÓSPITA	Córrome de que entendáis que aquel divino sermón no hiciese en mí la impresión que vos agora mostráis, pésame de esta crueldad, pero no de lo perdido que si de ello es Dios servido, cúmplase su voluntad.	650 655
ESTACIO	Bautismo santo, agua santa, virtud das y fortaleza, pues que en la misma flaqueza crías fortaleza tanta.	
	Señora, por vida mía, que aquestos niños toméis, de aquí a un rato os acostéis mientras se hace de día.	660
TEÓSPITA	Si hay en qué, yo seguro que la cama no han dejado; cuando esto haya faltado no faltará un suelo duro.	665
ESTACIO	Quiero cerrar la puerta y ver el daño lo que es, y juntamente quién es la gente que queda muerta.	670

Vanse y sale LUCIFER y dos DEMONIOS

LUCIFER	En tan gran aumento ha ido el bando de los cristianos que abaten ya los tiranos.	675
	¿Es posible que Plácido se os escape de las manos?	
	Quedo de dolor inmenso sin juicio, cuando pienso que por contrario me toma y que en los templos de Roma	680
	no me ha de ofrecer encienso.	
	Gente hay tan aborrecida de sí que, asentarse quien era debajo de tal bandera y una ley tan abatida,	685
	que pueda haber quien la quiera, hallan en ella ventajas si no rabiosas mortajas y muerte rabiosa y fiera	690
	que por ella gente muera, y siguen estas muy bajas.	
	Con todo vámonos ya que sin ver cuánto le ofende tanta gente le presente, tanta que mientras más va	695
	cada día más se extiende.	
	Y póneme tanto extremo esto que mil veces temo que del todo ha de olvidarme, y que por Cristo ha de echarme	700
	de un estado tan supremo.	
DEMONIO	¿Este recelo en ti cabe? Deséchalo, pues es vano que desde aquí te lo allano, pues tienes gente que sabe	705
	irles en esto a la mano.	
LUCIFER	Decí con qué confianza he de tener esperanza que haréis lo prometido, pues se os escapa Plácido	710
	del hierro de vuestra lanza.	
SATANÁS	Es mucho que se escapase de nuestro yugo su cuello,	

	pues para poder hacello fue menester que bajase el mismo Dios para ello.	715
LUCIFER	Al fin me dices que, ciego de afición, se lavó luego él y su mujer amiga en aquella agua enemiga que más enciende mi fuego, y borró mi sobrescrito y que esta suya se llama y a los hijos que tanto ama, Teóspito y Agapito, y Teóspita la dama.	720 725
	¡Oh, bravo, terrible aprieto! Pero, amigos, yo os prometo que aunque en mí siempre ha creído, nunca jamás de Plácido he tenido buen conceto por las limosnas que hacía, que es cosa, si tenéis cuenta, que a Dios tanto le contenta, que aunque la mano le envía él la asienta en su cuenta.	730 735
	Y así sin otro intervalo tiene él siempre por regalo [...] lo que es para él bueno, ha de ser para mí malo.	740
SATANÁS	Príncipe, si en mí confías, desecha aqueese cuidado porque yo te lo he cercado de suerte que en pocos días caerá de su propio estado, y con dolor tan extraño procuro de hacerle daño, que he visto tanta mudanza que tengo gran confianza que ha de caer en su engaño.	745 750
LUCIFER	Poco aprovecha tu intento, si de ello no es Dios contento.	
SATANÁS	Ya tengo yo esto llano. Desde que lo convirtió tengo de consentimiento:	755

	<p>yo insistí ciertos ladrones que con engaño entrasen en su casa y le robasen, y que en patios ni rincones cosa alguna no dejaran; que matasen los criados que eran de él muy más amados, y en el campo con violencia engendré gran pestilencia en pastores y en ganados.</p>	760
	<p>Y si aquesto no le doma, en tal extremo y manera le pondrá mi mano fiera que lo venga a echar de Roma y más si más persevera.</p>	770
	<p>Al fin, que sin redención le haré tal destrucción que todo cuanto posea lo pierda, y muy claro vea su fin y su perdición.</p>	775
LUCIFER	<p>Mucho aqueso ha hecho al caso. Para aliviarlo es posible aquesta pena terrible, aunque no la que aquí paso porque aqueso es imposible.</p>	780
SATANÁS LUCIFER	<p>¿Y sin con vitoria llevo? Yo te prometo dar luego sin otro algún interese una corona que pese cincuenta arrobas de fuego.</p>	785
<i>Vanse y sale ESTACIO y CLORO, pastor</i>		
ESTACIO	<p>¿Qué mala ventura es esta, Cloro, dímelo, ¿qué ha habido?</p>	
CLORO	<p>Yo te daré la respuesta, dame a todo atento oído. Ayer, bien tarde sería, llevando a beber al río contento y harto el ganado, se levantó un aire frío que parece que los miembros nos dejó a todos tullidos.</p>	790 795

Caímos en aquel suelo
 como de rabia heridos.
 No perdonó los ganados,
 porque también han caído, 800
 allí veinte y allí treinta
 muertos por aquellos riscos,
 con que vimos claramente
 que ira del cielo ha sido
 por algún pecado nuestro 805
 contra Jobe cometido,
 pues murió todo el ganado,
 ovejas, bueyes, novillos.
 De pastores y vaqueros
 solo yo he quedado vivo, 810
 porque la nueva trujere
 de caso tan dolorido.
 Al fin dende aquel lugar
 poco a poco fui al cortijo
 y, estando con mi mal fiero 815
 en aquel suelo tendido,
 no sé quién o por qué orden
 un gran fuego se ha encendido
 que lo quemó casi todo
 sin poder ser socorrido. 820
 Quemáronse tus graneros,
 toda la cebada y trigo,
 y tu casa de placeres,
 jardines, palacios ricos;
 quemáronse tus esclavos 825
 que estaban todos dormidos.
 Viendo el doloroso caso
 púseme luego en camino
 por darte cuenta de todo.
 Como ya, señor, te he dicho, 830
 yo vengo de aquesta suerte.
 De merced te ruego y pido
 me mandes dar mi soldada
 que quiero, si eres servido,
 irme donde sea curado 835
 que me siento descaecido.

ESTACIO

Hermano, a mí me ha dolido,
 ten aquesto por verdad,
 harto más tu enfermedad

	que todo lo que he perdido.	840
	Y así muy corrido quedo de que me halles de arte que, aunque quiera remediarte. hete decir que no puedo.	
	Y si creer no lo quieres entra adentro, no repares, toma ropa o lo que hallares, págate como quisieres.	845
COLORO	¡Ay, triste desventurado!, para mí vino a faltar. Mas con todo quiero entrar, que no faltará recado.	850
	<i>Vase CLORO</i>	
ESTACIO	Quando yo no os conocía, Dios mío sin semejante, pensaba como inorante que esta hacienda era mía.	855
	Y así, si venía por ella desastre de se perder, como suele acontecer, pesábame de perdella.	860
	Pero agora que me adiestra tu luz, ¿por qué si soy cuerdo me ha de pesar si la pierdo sabiendo Cloro que es vuestra?	
	Mil gracias por ello os doy. Pues es vuestra, caso es justo que hagáis a vuestro gusto, y de mí, pues vuestro soy.	865
	Échame en fiero tormento en el infierno inhumano, que siendo por vuestra mano estará yo muy contento.	870
	¡Ay, Dios! ¿De qué me entristezco? ¿Decís que sí me va bien con la nueva ley? Tan bien que aún lo medio no merezco.	875
	¿Rey soy? Pues sabéis poco que probeza quiero ya, porque los bienes de acá	

son prendas del mundo loco. 880
 ¿La mía llamáis locura,
 y que es loco aquel que trata
 servir a un Dios que maltrata
 el que servirle procura?
 Engañado, cierto, estás 885
 que será muy conocida
 quitar en aquesta vida
 para dar en la otra más.
 Y es una cosa notoria
 darle al más amigo acá 890
 más trabajos porque allá
 le pueda dar mayor gloria;
 que es menester que lo vea
 para creello es maldad.
 Basta para ser verdad 895
 mandar la fe que lo crea.
 Tentación debe de ser
 de las que el obispo quiso
 darme noticia y aviso
 que en ellas me había de ver. 900
 Pero diome por pertrechos,
 para que de ellos saliese,
 que aquesta señal hiciese
 en frente, boca y en pechos.
 ¡Oh, señor, qué libre quedo! 905
 Gracias te doy infinitas.
 Olvidarme no permitas
 porque sin ti nada puedo.

Entra CLORO

CLORO Señor, no tenéis razón
 de hacerme así tratar 910
 que no tengo qué llevar
 si no llevo un colchón.
 ESTACIO ¿Cuánto te debo?
 CLORO Seis meses.
 ESTACIO Esto es muy poco dinero.
 Para lo que falta quiero 915
 que aqueste sayo vendieses.
 En lo que dieren por él
 tómalo y no tengas pena.

COLORO	Sea mucho en hora buena, yo me contento con él.	920
<i>Salen dos soldados, CLOSIO y TEODOSIO</i>		
CLOSIO	¡Ah, capitán esforzado en esfuerzo y en valor, entre todos el mejor y el peor remunerado!, los servicios señalados que al emperador has hecho bien han sido de provecho, pues que ya están olvidados; que veinte condutas dio ¹¹⁵⁰ en aqueste día presente para hacer mucha gente y de ti no se ha acordado; y aunque en otra guerra fuita por general te llevó, agora no se acordó para capitán siquiera; y a unos capitanes llenos más de gula y bizarría que de esfuerzo y valentía, para soldados no buenos, por favores que han tenido... ¡Ah, justicia! ¿Adónde estás? ¡Que pueda ya un favor más que un valor esclarecido!	925 930 935 940
ESTACIO	Tomar pena no es sano, que es bien se considere que si el emperador quiere, ¿quién le ha de ir a la mano?	945
TEODOSIO	Pensamos a esta jornada ir, pues entenderlo quieres, por tu sargento y alferes ¹¹⁵¹ y quedámonos sin nada. ¿No habemos de tener pena pesi a Júpiter y a Marte?	950
ESTACIO	Ios, señores, a otra parte	955

¹¹⁵⁰ *condutas*. Instrucciones que convocan a los soldados para formar parte del regimiento (*Aut*).

¹¹⁵¹ *alferes*. Respetamos este caso de seseo al estar en posición de rima.

a dar voces norabuena,
 haréis los dos si podéis
 que el emperador lo haga,
 y entonces daré por paga
 los premios que me[re]céis. 960

TEODOSIO Vámonos, que no se alcanza
 provecho que sea importante.

CLOSIO Tened, pues, de aquí adelante
 en los hombres confianza.

Vanse TEODOSIO y CLOSIO

ESTACIO El que pone diligente 965
 la esperanza en esta vida,
 si la quiere ver cumplida,
 póngala en Dios solamente.

Sale TEÓSPITA, mujer de ESTACIO

TEÓSPITA ¿Cómo estáis de aqueso modo 970
 tan afligido, señor?
 Que esto me da más dolor
 que la pérdida de todo.

ESTACIO No es mucho, amada señora,
 que la carne flaca sienta,
 la pobreza y el afrenta 975
 en que nos vemos agora.

Todo de mal en peor
 ha ido, esclavos, ganados,
 y el crédito ya alcanzado
 con el gran emperador. 980

Pero en Dios que es mi esperanza
 consuelo grande he tenido,
 que al fin ha de ser servido
 de darnos dulce bonanza.

Pero, señora, al presente 985
 no sé cómo he de morar
 tan pobre, do solía andar
 tan rico y tan preeminente.

¿Qué dirá el pueblo importuno?
 Ayer me vi con caballos, 990
 con criados y vasallos,
 y hoy a pie sin ninguno.

	<p>Por no verme en esta afrenta y a vos, a quien quiero tanto, en tan mísero quebranto, quisiera fuerais contenta, que vuestros hijos queridos, que tan mal os corresponden,¹¹⁵² vamos a una tierra adonde no seamos conocidos.</p>	<p>995 1000</p>
TEÓSPITA	<p>Haced vuestra voluntad porque a vivir o morir siempre os tengo de seguir.</p>	
ESTACIO	<p>¡Extremo de gran bondad! Pues esta noche podremos secretamente salirnos y al puerto de Ostia¹¹⁵³ partirnos y allí nos embarcaremos, y quisiera, si os agrada, queriéndolo el infinito, irme a la tierra de Egipto, que es región bien apartada.</p>	<p>1005 1010</p>
	<p>Esta tarde venderemos lo mejor que aquí se hallare, y lo demás que quedare a cristianos lo daremos.</p>	<p>1015</p>
TEÓSPITA	<p>Señor, muy bien me parece.</p>	
ESTACIO	<p>Pues vamos a aderezallo. Ten, señor, por bien guiallo, y en todo nos favorece.</p>	<p>1020</p>

JORNADA TERCERA

Salen SILVERIO y DAMÓN desafiados

DAMÓN	<p>Silverio, la parte es esta do pagues tu atrevimiento de poner el pensamiento do yo tengo el alma puesta.</p>
-------	---

¹¹⁵² *que tan mal os corresponden*. La lectura es clara en el manuscrito, no obstante no acabamos de apurar el sentido de este verso. Quizá Estacio se refiere a que el amor de Teóspita por sus hijos supera con creces el de estos hacia ella.

¹¹⁵³ *Ostia*. Antigua ciudad de Italia. El Puerto de Ostia fue muy importante ya que aprovisionaba a Roma (*E. Univ.*).

SILVERIO	Damón, no me huelgo poco que hayamos llegado ya adonde se acabará el fin de tu intento loco.	1025
DAMÓN	¿Qué quieres tú presumir que es tuya Silvia y de fuero?	1030
SILVERIO	Decillo ya más no quiero, que aquesta lo ha de decir.	
DAMON	Silvia, mi aliento y [mi] ser, pues ¿que a esto me provocas?	
SILVERIO	Si no es tuya, ¿a qué la invocas?, que antes te echas a perder.	1035
DAMÓN	Presto lo verás, perdido.	
SILVERIO	Verdad, perdido me hallo, mas será causa el estallo de que tú quedas vencido.	1040
DAMÓN	Hablas fuera de medida que estás ya cansado, a fe.	

Sale EUGENIO

EUGENIO	Tené, pastores, tené, a fe que me de[i]s comida. Por Dios luego os reparad, que furor ciego os detiene y será, si a mano viene, por alguna liviandad.	1045
DAMÓN	Oíd, padre, la ocasión de ello, pues llegado habéis. Fácilmente entenderéis si me sobra a mí razón. Quiero una pastora bien y aqeste pastor grosero, con saber que yo la quiero, dalla en querella también.	1050 1055
SILVERIO	De eso me agravio yo de él.	
DAMÓN	¿Primero no la vi yo? Y porque la quise dio también en querella él. En fin, que es la demandada. ¹¹⁵⁴	1060

¹¹⁵⁴ *En fin, que es la demandada.* En el manuscrito *En fin, que una es la demandada.* Enmendamos para corregir la hipermetría del verso.

[EUGENIO] ¹¹⁵⁵	Pero veamos, pastores, ¿ella a quién da más favores? ¿Con quién se muestra más blanda?	
SILVERIO	Verdad es que dura está, y dura de condición, pero déjela, Damón, que el tiempo la ablandará.	1065
DAMÓN	Cruel está que es misterio, pero no la ame aquel, que más la quiero cruel que no amada de Silverio.	1070
EUGENIO	Muy donosa es la querella, por cierto, de cada uno, que no sea de ninguno y riñan ambos por ella. Si a uno hubiera querido y estotro la pretendiera, entonces razón tuviera el que era favorecido, pero si ella no muestra de ninguno se rendir, ¿no es disparate reñir por la cosa que no es vuestra?	1075
	Mirad que necia quistión, que a toda locura excede, aquella do nadie puede decir que tiene razón.	1080
	Suspendé el rigor, por Dios, no digan en tal suceso que por faltaros el seso moristes ambos a dos.	1085
DAMÓN	Sea razón o no lo sea, muera, pues a Silvia mira. Caiga ya sobre él mi ira, pues a mi Silvia desea.	1090
EUGENIO	¿Hay ceguedad más extraña? Pues por hacerme placer una de dos ha de ser. Vamos, alto, a la cabaña donde la pastora está. Rogarle he cómo pudiese	1095
		1100

¹¹⁵⁵ El copista olvida la acotación que indica el personaje.

	que señale al que quisiese y el que fuere privará.	
	Pero si por enemigos os quiere entrambos nombrar, la palabra habéis de dar que habéis de ser luego amigos.	1105
SILVERIO	Ya hemos hecho esa experiencia y no quiere responder.	1110
EUGENIO	Según eso habéis de ser amigos en mi conciencia. No consintáis que cual otros trunfe mujer, pues sois tales que es mucho para zagales, más triunfa de ella vosotros.	1115
	Dejad esa pena fiera que cuando queráis amar, ¿es posible han de faltar pastoras de otra manera?	1120
SILVERIO	Damón, recibe estos brazos que tu amigo soy de veras y, aunque tú no lo quisieras, hazme con ellos pedazos.	
DAMÓN	No es justo que un punto tuerza de queso en que tú te pones porque tan buenas razones para todos tienen fuerza.	1125
EUGENIO	Dios os de siempre quietud, y por todos estos llanos viváis siempre como hermanos.	1130
DAMÓN	Y a vos, padre, os de salud.	
SILVERIO	¿Do bueno vais al presente? ¡Oh, qué buena dicha ha sido el que aquí os ha traído!	1135
EUGENIO	Yo os lo diré brevemente. De esta provincia abundosa de Egipto soy natural, de una ciudad principal que es Menfis, ciudad famosa.	1140
	Por sucesos tan extraños fui a Italia y allá anduve, y después ausente estuve. En Roma más de seis años fue Dios servido de darme	1145

	allí la luz de su fe, y así el camino tomé que a la gloria ha de llevarme, y por ser tan perseguido el cristiano que se hallaba,	1150
	fuera de Roma me andaba en los montes escondido. Y por ser tal mi prueba y no haber con qué venir, jamás osaba salir de aquella brava aspereza.	1155
	Hasta que yendo un romano, yendo a caza, me halló y de compasión me dio, con pródiga y larga mano, treinta escudos de oro fino con que mi flete he pagado, y he comido y he gastado y llevo para el camino.	1160
	Y por el bien singular por él ruego y rogaré a Dios que le dé su fe [...].	1165
SILVERIO	¿Esa fe del Dios bendito no es la que guardado han mil santos viejos que están en estos montes de Egipto?	1170
EUGENIO	¡Oh, soberana alteza!, sí, pero esos son cristianos que huyendo de paganos viven en esa aspereza.	1175
	Seguidlo, que os certifico, que el Señor del sumo coro que en estola de fino oro os trueque el tosco pellico.	1180
SILVERIO	Pues el día del holgar, el primer que venga agora, con el que más cerca mora lo habemos de ir a tratar.	
DAMON EUGENIO	Digo que hemos de ir sin falta. Pues con esoirme quiero, rogando al Dios verdadero que cumpla lo que aquí falta.	1185

SILVERIO ¿De aquí a Menfis cuánto habrá?
 Qui[n]ce millas más pequeñas, 1190
 las más de ásperas breñas;
 que allá delante está
 un rio de gran corriente
 que suele pasarse a nado,
 mas agora por el vado 1195
 le pasaréis fácilmente.
 EUGENIO Pues págueos Dios el aviso.
 SILVERIO Y a vos os lleve con bien,

Vase EUGENIO

DAMON pues para que nuestro bien
 a esta parte invaros quiso. 1200
 Grande aventura tuvimos.
 Pero vamos al ganado
 que andará descarriado,
 y ha mucho que no le vimos.

Vanse y suena ruido de mar adentro y sale un MARINERO y un PILOTO

PILOTO Si el grande fuego que encierra 1205
 este pecho enamorado
 todo el mar no te ha aplacado,
 ¿qué hará, triste, la tierra?
 Amor pérfido y horrendo,
 ¿qué es aqueso?, ¿en qué andas? 1210
 ¿No basta el estrago en que andas
 por toda la tierra haciendo,
 sino que también te pones
 a ser co[r]sario en la mar,
 y andas en ella a robar 1215
 alma y vida y corazones?
 Teóspita, cruda y fiera,
 que por darme más enojos
 nunca has alzado los ojos
 para mirarme siquiera. 1220
 Mas, pues tan mal se conforma
 tu amor con el mío inmenso,
 p[er]doname porque pienso
 gozarte de cualquier forma.
 MARINERO Buena ocasión le promete 1225

	<p>fortuna a tu caso fiero. Yo sé que no trae dinero para pagarnos el flete, y, en respondiéndonos él que no hay blanca, con violencia no hay sino hacello pendencia, y dar en tierra con él y con muchachos que tiene, y luego velas alzando, en ese mar navegando harás lo que te conviene.</p>	1230
PILOTO	<p>Muy bien será, mas ¿no son los que en el batel están, y a casa vienen?</p>	
MARINERO	<p>Sí serán. Mas no se pierde ocasión, que aquí se puede tratar muy mejor que en parte alguna, pues que no hay gente ninguna que nos lo pueda estorbar.</p>	1240
<i>Sale ESTACIO, TEÓSPITA y los niños</i>		
MARINERO	<p>Venga ese dinero acá que no hemos más de aguardallo, será bien que sin pagallo se saliese de la nave.</p>	1245
ESTACIO	<p>Señor, ¿por qué se me veda? ¿Por qué si habemos salido habémonos atrevido a la ropa que allá queda? Por la cual, señor, querría, si vos por bien lo tenéis, por el flete lo toméis, que bien valdrá la cuantía.</p>	1250
MARINERO	<p>¡Bien engañó, por mi vida!, trecientas leguas de mar nos quiere agora pagar con ropa vieja, podrida.</p>	1255
PILOTO	<p>¡Alto!, la mujer se quede que otra prenda no la quiero, y cuando tenga el dinero muy bien rescatarla puede.</p>	1260

ESTACIO	Señor, no permitáis tal, de ropa el arca está llena. Miradla bien, si no es buena, yo consentiré mi mal.	1265
PILOTO TEÓSPITA	No comemos ropa aquí. ¿Y de mí piensas comer? Piezas me puedes hacer, y no servirte de mí.	1270
PILOTO ESTACIO	Marineros, presto, a tierra. ¡Ah, Señor, por qué no quitas las intenciones malditas que en estas gentes se encierra!	1275
	Usa aquí de tu poder, que fácil te es remediarlo, pues en la tierra no hallo ya quien me pueda valer.	1280
	Bien es que supe perdella con paciencia la hacienda, mas si me falta esta prenda no sé si sabré tenella.	

Sale dos MARINEROS u tres

MARINERO PILOTO	¿Qué mandas, patrón? Torná	1285
	este hombre al mismo punto, y a sus hijos con él junto a ese monte los llevá.	
ESTACIO	¿Piensas quedar sin castigo de una maldad semejante?	1290
PILOTO	¡Quitádmeme de delante! ¡Presto, haced lo que digo!	

*Vanse los marineros a llevar a ESTACIO y los niños, y queda TÉOSPITA y
el PILOTO.*

TEÓSPITA	Dulce esposo, hijos míos, volved acá, ¿dónde vais? ¿Cómo en esto me dejáis entre tiranos impíos?	1295
	Lobo cruel, tigre fiero, pues no los he de ver más, ¿por qué no consentirás	

	que los abrace primero?	1300
	Aunque de aquestos abrazos mirad que es contra razón vivir quien del corazón le falta tantos pedazos.	
PILOTO	Alegra el pecho afligido, algo el ruego en ti vale, pues tienes quien te regale mejor que no tu marido.	1305
	Y si tengo alguna culpa en el mal que te apasiona, no es mi mano, perdona, que amor es quien me disculpa.	1310
	Porque con tan fiero estrago se me ha encerrado en mi pecho, que no me espanta lo que he hecho, sino lo que ya no hago	1315
TEÓSPITA	Cruel, poco te aprovecha, entiende que es por demás, que primero me verás por estas manos deshecha.	1320
PILOTO	¿Que ni maña ni cautelas la tornarán blanda y suave? ¡Hola! Llevalda a la nave y demos al viento velas, que podría ser de otro modo y ya que no pueda ser [...]	1325
TEÓSPITA	hemos de quebrar con todo. Virgen, madre de piedad, ruegaos aquesta afligida, que aunque a costa de su vida, conservéis mi honestidad.	1330

Entran los marineros que llevaron a ESTACIO y a los niños

MARINERO	Harto bajo los dejamos, no hallas miedo que no vuelvan.	
PILOTO	Pues luego el batel revuelvan y en la nave entremos. Vamos.	1335

Embárcanse en un risco que estará hecho y asomase un ERMITAÑO y dice

Días ha que nave no ha surgido
 en cuanto alcanzo a ver de esta ribera,
 y agora me parece que una he oído
 y salgo a ver si es gente forastera. 1340

Mas alzan velas, ya habrán conocido
 la bondad de este puerto. Dios te quiera
 guiar y darte en popa diestro viento,
 y llevar a seguro salvamiento.

Una mujer sentada en popa veo 1345
 y un marinero está en su compañía.

Algo le persuade a lo que creo,
 que ella de sí lo arroja y lo desvía.
 Cometer quiere algún exceso feo,
 que ella mil gritos da. Virgen María, 1350
 sed vos en defendella sea quien fuere
 de aquel tirano que ofender[la] quiere.

La torpe mano le echa a la garganta,
 ya no puede dar voces de oprimida
 [...]. 1355

No permitas la pobre sea ofendida.
 Que horrible tempestad que se levanta,
 tan presto está la mar embravecida.
 Ya deja la mujer el cruel tirano
 y va a poner en el timón la mano. 1360

Las velas amainando todas ellas
 tan gran tormenta en un instante mismo
 que sube ya la nave a las estrellas,
 ya viene a dar con ella en el abismo.
 Ya las olas y el gran ímpitu de ella 1365
 la ha puesto en el postrero paroxismo
 porque el furor del agua fugitiva
 parece que tragarla quiere viva.

Redentor supremo, tú los favorece,
 el furor ten por bien de detenello 1370
 que ya que su maldad no lo merece
 la pobre mujer debe merecello.

Mas, ¡ay, de mí!, que más la furia crece,
 el mástil cae sin poder valello.
 Deten la pobre nave, rey divino, 1375
 ya la sorbió el furioso torbellino.

¿No es la mujer aquella que allí queda
 en una tabla a su placer sentada?
 Milagro raro que la mar se queda

mansa del infortunio, sosegada. 1380
Santa es muy justo que llamarte pueda,
pues Dios, porque no fuese violada
con tan grande rigor ha permitido
de echar la nave en el profundo olvido.
Esfuerzo, mujer santa, esfuerzo, esfuerzo, 1385
ven a aquesta parte que es segura.
Mas quiere Dios que este camino tuerza,
pues hacia esotra parte la desvía.
Compelida está la tabla a pura fuerza
del viento manso que mi Dios le envía, 1390
que sin duda le envía este viaje
porque tenga dinísimo hospedaje.
Cómo muestra de lejos ir contenta,
las manos hacia el cielo levantando
por verse libre de la inmensa afrenta, 1395
al inmenso Señor mil gracias dando.
Quiero ir a dar a mis hermanos cuenta
de todo cuanto he visto, y porque cuando
sepan, mujer, que tanto bien alcanzas,
le canten al Señor mil alabanzas. 1400

Vase y sale ESTACIO con sus hijos

ESTACIO Teóspito, hijo amado,
no te quedes tan atrás,
pero ya non podrás más
porque vendrás muy cansado.
Ojalá en gran quietud 1405
ese cansancio pudiera
padecerlo, y aunque fuera
a costa de mi salud.
Mas del mal comer pasado
en la navegación larga, 1410
hace que tan dulce carga
me halle dibilitado.
Gran misericordia ha sido,
Señor, quererme avisar
de lo que había de pasar 1415
porque estuviese advertido,
que si por esto no fuera
con tantas persecuciones,
según son las tentaciones,

no sé lo que me hiciera. 1420
 Más quiero entre pena tanta,
 que me lo habéis avisado,
 y faltaría lo criado
 y no esa palabra santa.
 Otro trabajo nos vino, 1425
 y habrá más mientras más ande.
 ¿No veis que río tan grande
 nos ha atajado el camino?
 Mas no es grande inconveniente,
 vado debe ser aquel. 1430
 Piedras y bajos veo en él
 por do suele pasar gente.
 Pero en esta hierba blanda
 esperarás un poquito,
 mientras paso a Agapito 1435
 a cuestras a esotra banda.
 Luego por ti volveré,
 que llevandoos uno a uno
 no habrá peligro ninguno
 y mejor os pasaré. 1440
 Agapito, sube aquí.
 En nombre de Dios, ten quedo,
 hijo amado, no hayas miedo,
 ásete muy bien de mí.
 No te vengas tú a la orilla, 1445
 no haya algún desvarío.
 No tiembles tú, hijo mío,
 que aún no me da a la rodilla.
 El agua mediante Dios
 no habemos de peligrar, 1450
 que aún os pudiera pasar
 juntos a entrambos a dos
 por estar el río tan lleno
 en todo aqueste contorno.

Deja a AGAPITO del otro cabo del río y vuelve por estotro

Ah, Teóspito, ya torno, 1455
 que ya está salvo tu hermano.
 ¿Viste que presto pasé
 para ser tan grande el río?
 Calla tú, Agapito mío,

que al momento volveré. 1460
Hijo mío, anda acá tú
adonde tu hermano queda,
pues cosa no nos lo veda

*Vuelve la cabeza ESTACIO y sale un oso del otro cabo donde está
AGAPITO y llévale*

¿Qué es aquello, buen Jesús?
¿Ves un oso denodado 1465
que hacia tu hermano viene?
Volver allá me conviene.
¡Ay, de mí, que lo ha robado!
Por el monte va con él.
¡Socorro, Señor, te pido!, 1470
que me lleva el más querido
aquella bestia cruel.
No siento remedio ya
por ninguna vía y modo.

Al tiempo que está en mitad del río, sale un león y lleva a TEÓSPITO

¡Qué me lleva estotro y todo 1475
un león por acullá!
Triste, ¿qué he de hacer yo?
Mas aunque sea loco intento,
quiero ir en su seguimiento.
Hacia aquí entiendo que echó. 1480

*Vase, y sale el oso con AGAPITO y tras él sale EUGENIO, y deja el oso a AGAPITO
en el tablado y vase*

EUGENIO ¿Piensas irte con la presa?
Dios permitirá que no.
Por cierto que lo soltó,
no ha sido pequeña empresa.
Doyte gracias, rey clemente, 1485
pues guiaste mi venida
porque salvase la vida
de aqueste niño inocente.
Niño, dí cómo veniste
a poder de este animal. 1490
Mas él ha quedado tal

que hablar no puede el triste.

Dios quiso que te trujese
con los pastores allí,
porque a pasar por aquí
a tan buen tiempo viniese. 1495

Ahora bien quiero llevarle
a mi tierra de este modo,
que quien lo provee todo
proveerá para crialle. 1500

*Vanse y salen con gran grito tres PASTORES tras el león que lleva
el otro niño*

DAMÓN La presa dejó ya, ¿no veis, pastores?
¿No os decía yo que zagalejo era?
Mira si lo ha herido de algún cabo.

SILVERIO ¿Estás herido, niño? Mas estate,
no tendrá sentido para esto. 1505

DAMÓN Mejor será llevarle a la cabaña
y darle de comer de lo que hubiere,
y luego al lugar lo llevaremos.

SILVERIO Bien has dicho, Damón, vámonos. Darele
a sorber de la leche, y vamos presto. 1510

Vanse y sale SAN ESTACIO

ESTACIO Triste de mí, que es locura
y grande buscarlos ya,
pues los habrán dado ya
en sus cuerpos sepultura.

Señor de alta majestad,
do mi esperanza está puesta,
no me diréis que no me cuesta
bien cara vuestra amistad. 1515

Mas con todo se sujeta
el mío a vuestro querer,
que al fin en el padecer
tuve el amistad perfeta. 1520

Acuérdome que en el cielo
me dijistes aquel día
que persiguido sería,
como Job, vuestro gran siervo. 1525

Mas si con atento modo,

	<p>si miro a lo que he perdido, verán que yo he padecido más en parte y aún en todo.</p>	1530
	<p>Que ya que a Job le faltase la tierra que poseyó, en ella no le faltó muladar en que acostarse.</p>	
	<p>Pero de la mía echado, él tuvo amigos fieles, mas yo animales crueles que mis hijos me han robado.</p>	1535
	<p>Dejástele al fin, Señor, mujer en su compañía, mas yo vi llevar la mía muy a costa de mi honor.</p>	1540
	<p>Si Job ganados perdió, yo también perdí los míos; si él casa y señorío, lo mismo he perdido yo.</p>	1545
	<p>Mas, Señor, di, ¿quieres más? La salud me queda y vida, cada cual apercebida como todo lo demás.</p>	1550
	<p>Aquí, Señor, la tenéis, llevaosla si vos gustáis, que cuanto más me quitáis veo que más me queréis.</p>	
	<i>Sale un LABRADOR</i>	
LABRADOR	¿Qué buscáis por aquí, amigo?	1555
ESTACIO	No sé, perdido he el camino y ando errado y sin tino.	
LABRADOR	¿Quiéreste venir conmigo?	
ESTACIO	Decid dónde y quizá sí, si holgáis que os sirva allá.	1560
LABRADOR	A ver la villa que está catorce millas de aquí, allí aguardarte daré una heredad si tú quieres, y conforme lo hicieres	1565
ESTACIO	Yo iré de muy buena gana,	

no estaremos en poco.
 Pues, ea, vamos poco a poco,
 que yo salí esta mañana 1570
 de un pueblo de adonde vengo
 de negociar cierta cosa,
 que en esta sierra fragosa,
 si a una encina no me tengo,
 pedazos me hago, a fe. 1575
 Pero la cabalgadura
 rodó desde aquella altura
 y por eso voy a pie.

JORNADA CUARTA

Salen CLODIO y TEODOSIO en busca de ESTACIO

CLODIO Paréceme que habemos de volvernos
 nosotros sin hallar lo que buscamos, 1580
 pues aquesta provincia que nos cupo
 no hemos dejado rincón alguno,
 y rastro no hallamos de Plácido.
 TEODOSIO Ya no sospecho sino que es muerto,
 porque de pensativo y melancólico, 1585
 de verse en tanta lástima y miseria
 se debió de morir en aquel término
 y ahora acabó de [...] ¹¹⁵⁶
 y locura pensar que hallemos rastro
 CLODIO Lo mismo me parece a mí, Teodosio. 1590
 TEODOSIO Ah, Clodio, ¿dónde estás?
 CLODIO Si a mano viene
 estará en esa huerta porque hay fruta.
 Ya que estoy, cojo y no pido licencia.

Sale ESTACIO tras el criado

ESTACIO ¿Es bien hecho que entréis en la hacienda
 de ajeno dueño, y despojéis los árboles? 1595
 ¿Sin más licencias os da sabor el fruto
 sin que tengáis respeto a quien lo guarda?
 CLODIO Que le tomaron que por esto vine.

¹¹⁵⁶ Verso incompleto.

ESTACIO	Por el poco respeto me ha enojado, pidieráismelo a mí, que yo os lo diera.	1600
CLODIO	Tiene razón, por cierto, este buen hombre siempre hay dejar demasiado el [...]. ¹¹⁵⁷	
ESTACIO	Mi Dios, ¿no son romanos estos hombres? No me pueden dejar de costar lágrimas, pues causa son que la memoria triste se represente no por la hacienda, sino amada esposa y amados hijos.	1605
CLODIO	¿De qué estás, buen hombre, lamentando?	
TEODOSIO	El corazón se me ha alterado todo, hacedme una merced, por vida mía, decidme dónde sois y cómo os llaman, que me parece que os he visto en Roma.	1610
ESTACIO	Jamás he estado en Roma ni en Italia.	
TEODOSIO	Por cierto que jurara que es Plácido.	
CLODIO	Y yo estoy persuadido a creello cierto.	1615
ESTACIO	¿Cómo es posible que me llame Estacio?	
TEODOSIO	Aunque lo niegue veámosle el cerebro, ¹¹⁵⁸ y si tiene señal de la herida que recibió en la guerra de Alemania. Él es cierto, ¿por qué más es el negallo?	1620
ESTACIO	Yo soy el que buscáis, amigos.	
CLODIO	General supremo, esforzado, ¿qué es esto que fortuna te trajo a este estado siendo honrado y valor de Italia? Ya el emperador, por experiencia ha visto cuánto importante fue en estas guerras que hasta aquí ha tenido, pues, desde que Roma faltaste, jamás tuvo buen suceso. Por esto ha proveído por mi parte saber de ti. Ha sido imposible hasta que agora no dejó provincia, que ha enviado diez o doce hombres, entre los diez que aquesta le cupieron. Fuimos nosotros y tan venturosa que habemos de quedar de las albricias no pocos ricos de tan buen hallazgo.	1625
		1630
		1635
TEODOSIO	Pues, señor, ¿y tu mujer y tus hijos?	

¹¹⁵⁷ Palabras ilegibles.

¹¹⁵⁸ *celebro*. Cerebro (*Aut*).

que te precio mucho más
que al bigarrado¹¹⁶⁰ pellico. 1675
El calzón es razonable,
pues este no es mala pieza,
que aborrece mi cabeza
caperuza miserable.
Bueno está, solo me queda¹¹⁶¹
calzado de aquesta vez, 1680
que en mirándome los pies
se me deshace la rueda.
Mas ya no hay mirar primores.
Venid acá, espada vos,
que allá donde vamos, Dios 1685
procura de otros mejores.

Entra su AMO

AMO ¿Quién te ha trocado el vestido,
muchacho desventurado?
¿Adónde vas, quién te ha dado
agora aqueste vestido? 1690

TEÓSPITO No ha faltado por ahí.
Voyme ya hacia mi tierra,
que quiero andarme a la guerra,
y no quiero estar aquí.

AMO ¿Aqueste pago se alcanza,
hijo desagradecido, 1695
del regalo que has tenido
de quince años de crianza?
El haberte mis pastores
quitado de la ocasión 1700
de las garras de un león,
que son prendas las mejores
que entendí tener de ti,
para que algún interese
ni la vida te moviese 1705
¿a dejarme ingrato así?

TEÓSPITO Todo aqueso he entendido.
Mas que pensases querría
que crezco más cada día

¹¹⁶⁰ *bigarrado*. Abigarrado (*Aut*).

¹¹⁶¹ *aqueda*. Voz de los pastores que significa detener o parar (*Aut*).

	y hállome aquí perdido,	1710
	que quiero ir de aquí derecho a do valga más de esta arte por solamente pagarte parte del bien que me has hecho.	
	No he de ponerte en olvido.	1715
	Hijo soy tuyo, el menor, pues que por padre y señor a otro no he conocido.	
AMO	Pues tan resolutos estás, vete muy en hora buena, y no te dé mucha pena el volverme a ver jamás,	1720
	porque un hijo tan cruel que tiene tal intención, será muy justa razón	1725
	serlo yo también con él.	
TEÓSPITO	Ahora bien no es menester dilatarse a questo más, que aunque digáis más y más, no he de dejar de volver.	1730
	Quédate. A Dios, señor mío, que volveré antes de irme.	
AMO	Aunque tan rebelde estés, no he de ser yo tan pío que te deje ir de ese modo.	1735
	Toma, sigue tu porfía.	
TEÓSPITO	Plega a Dios me traiga a día para que lo pague todo.	
	<i>Vase</i>	
AMO	¿Para esto con tal amor hijos ajenos criamos, para que después tengamos en su ausencia tal dolor?	1740
	<i>Sale EUGENIO</i>	
EUGENIO	Señor, mi Dios os guarde ¿habéis visto por aquí pasar un mozo, decí, que se me huyó esta tarde?	1745

AMO Dios lo sabe cuál estoy,
 y el dolor que en mí consiste
 por ausencia de otro triste
 que agora se me partió. 1750

 Mas, señor, estos soldados,
 ¿qué vienen por aquí a hacer?
 No son sino para traer
 mozos desasosegados.

EUGENIO [A]l emperador romano 1755
 no le bastan los provechos,
 los tributos y los pechos
 que le da el pueblo cristiano,
 sino que con todo manda
 que se haga gente en él 1760
 para que los mozos de él
 sigan aquesta demanda.

AMO Es su contienda fiera.
 Mas, decí, ¿qué os ha faltado?
 ¿Era hijo o era criado? 1765

EUGENIO Mucho más que hijo era,
 pues siempre en mi compañía
 desde niño lo crié,
 y más porque le hallé
 por una ventura extraña, 1770
 y viniendo de mi tierra
 a un oso se lo quité,
 y si tardo, por mi fe,
 en sus entrañas le encierra.

 Helo qui[n]ce años criado 1775
 y con muy galana traza
 en ejercicio de caza
 a la cual soy inclinado;
 que ayer sin hacerle nada,
 señor, se fue, me dejó, 1780
 y un hombre que lo encontró
 dijo que iba con espada
 y vestido de soldado,
 y que va por tal pertrecho
 a metrópolis derecho, 1785
 porque allí está informado
 que toda la gente hecha
 quería ahora embarcarse
 para Italia, por juntarse

	con la que allí tiene hecha.	1790
AMO	Espantado estoy, por cierto, que este que se me fue a mí habrá ya tiempo que aquí, en un áspero desierto mis pastores lo quitaron	1795
	de las garras de un león, y por más sublimación a mí me lo presentaron.	
EUGENIO	Por cierto, cosa es extraña, no sé qué sospeche de esto, pero yo voy tras de él presto, que el mucho tardar me daña.	1800
AMO	Yo entiendo, señor honrado, que es muy dudoso el suceso, y es mejor dejaros de eso porque es trabajo excusado; porque si un mozo liviano, que sale de sujeción, dice aquesta es mi opinión, en balde es irle a la mano.	1805
	Mejor es no poner tasa a su indómita locura, porque la mala ventura los suele volver a casa.	1810
EUGENIO	Muy grande razón tenéis. Quiero a mi casa volverme.	1815
AMO	Merced habéis de hacerme que en mi casa descanséis, mientras que pasa la siesta, luego podréis caminar.	1820
EUGENIO	No será justo esquivar tan gran merced como aquesta.	

Vanse y sale el EMPERADOR y recibe con mucho placer a ESTACIO

EMPERADOR	General magnánimo en quien calle virtud, bondad, esfuerzo y excelencia, como la fama bien publicar sabe,	1825
	¿quién os ha mudado en tanta diferencia, quien os ha llevado por tierras tan distantes sin despedirnos ni tomar licencia?	
ESTACIO	Causa fueron, señor, muy importantes,	

	largas de contar, pero aquí me tienes para servirte muy mejor que antes.	1830
EMPERADOR	Esforzado Plácido, a tiempo vienes en que podrase obrar honra y gloria, ceñir de lauro tus dichosas sienas.	
	Has hecho a Roma falta muy notoria, pues después que tú faltaste no ha sabido, cual antes, alcanzar una vitoria.	1835
ESTACIO	Por tan grande favor los pies te pido, suplícote no pases adelante.	
EMPERADOR	Hablo por la experiencia que he tenido.	1840
	Agora como digo es importante te partas a esta guerra prestamente con aquel cargo que hubiste antes, por general, pues hecha está la guerra en Nápoles. [Gente] ¹¹⁶² he hecho se recoja, allí te espera, parte al continente. ¹¹⁶³	1845
	Sácame ya Plácido ya de esta congoja, los espantosos pueblos arruina, de su sangre la tierra quede roja.	
	Gente que se rebela y se amotina contra el poder de un emperador romano, bien es que de castigo tal sea dina.	1850
	Este cargo recibe de mi mano, por general que todo el campo mande con poder absoluto y llano.	1855
ESTACIO	Los pies te beso por merced tan grande.	
EMPERADOR	Entra a reposar para que luego que el sol sea ardiente fuego arda, ¹¹⁶⁴ te partas sin que tomes más sosiego.	
<i>Vanse y entran dos soldado en Nápoles</i>		
SOLDADO 1º	Yo no sé a qué aguardamos aquí en Nápoles	1860
SOLDADO 2º	que la gente ha venido, ¿qué esperamos? De África, de Grecia y la de Egeto, ¹¹⁶⁵ solo se espera que Trajano envíe capitán general, y esto es público.	

¹¹⁶² Proponemos esta adición para mejorar el sentido.

¹¹⁶³ Rima anómala.

¹¹⁶⁴ Rima anómala.

¹¹⁶⁵ Así en el manuscrito.

Sale TEÓSPITO, el hijo, mayor

SOLDADO 1º	Este soldado es de los que han venido.	1865
SOLDADO 2º	Donoso talle tiene, cierto, de soldado. Señor soldado, ¿véndese la espada? No responde y hácelo de grave.	
TEÓSPITO	No les digo que no, ¿porque están preguntando?	
SOLDADO 2º	¡Toma, si el mancebo tiene cólera!	1870
TEÓSPITO	Aunque vengo de Egipto no os oí, zafio, y si ahora dar quisieredes la mano podríamos decir que también somos de Italia, y aun de Roma y de Nápoles, y tan bueno como cualquiera de ellos.	1875
SOLDADO 2º	No se vaya de lengua, mancebito. Pues no conoce, váyase en buen hora, que le haremos ir más que de paso.	
TEÓSPITO	No creo yo bastaran entrambos.	
SOLDADO 1º	¡Oh, pesi a tal con el hombrecillo!	1880

Echan mano y sale su hermano AGAPITO y ayuda a TEÓSPITO

AGAPITO	¿Es bien que porque uno sea extranjero le habéis de pretender echar del mundo?
---------	---

Sale otro SOLDADO

SOLDADO	Paso, soldados, que el general viene y no es bien que antes que entre en Nápoles halle estos alborotos y pependencias.	1885
---------	--	------

Entra ESTACIO con CLODIO y TEODOSIO, y otros

ESTACIO	Soldados, ¿qué es aquesto? ¿Ya empezamos?	
AGAPITO	Estos soldados fueron de estocada.	
TEÓSPITO	Porque me vieron mozo y extranjero me quisieron matar, y si no acude este soldado no sé en que parara.	1890
ESTACIO	Es muy mal hecho que a los extranjeros se trate de esta suerte porque vienen a favor nuestro a perder la vida. ¿De qué provincia sois?	
TEÓSPITO	General alto, de allá de Egipto vine por servirte.	1895

AGAPITO	Y yo vine de allá y todo, ciertamente.	
TEÓSPITO	Huélgome seamos de una tierra.	
ESTACIO	Bien harto me ha costado esa provincia, mas pues también he recibido de ella algún regalo, vení ambos conmigo y dáseos ha muy buen alojamiento.	1900
TEÓSPITO	Los pies os beso, general insine. De hoy en adelante seamos camarada[s]. Hasta la muerte no hay dudar en ello.	
<i>Vanse y sale TEÓSPITA y su amo</i>		
AMO	Teóspita, yo me espanto poner al trabajo tasa, que yo no os truje a mi casa para que trabajéis tanto.	1905
	No os hago sino avisar que siempre sentada estéis, pues dentro en casa tenéis esclavos a quien mandar.	1910
	Y ella no, mas siempre empieza: barrer, guisar, lavar paños... Más ha de catorce años que me quiebra la cabeza.	1915
TEÓSPITA	Todo aqueso es menester para gente semejante, que aun con estar yo delante aun no lo quieren hacer.	1920
AMO	Para eso no hay buen palo.	
TEÓSPITA	Eso es fuera de compás que a veces se alcanza más por amor y por regalo.	
AMO	¡Gran discreción de mujer! Habrá catorce años ya, decime, que estáis acá.	1925
TEÓSPITA	Y aún qui[n]ce debe de haber.	
AMO	Viniendo de Alejandría, me acuerdo muy bien que fue, cuando en la tabla os hallé en la nave en que venía.	1930
TEÓSPITA	Válame Dios, qué ventura. Al Señor que pudo hacello, doy mil gracias yo por ello,	1935

AMO	pues fue de lo propio hechura. Pues que tanto tiempo ha que nueva no habéis tenido de hijos ni de marido, no hay duda muertos serán, y por tanto yo quisiera, por paga tan señalada, hija, dejaros casada primero que me muriera.	1940
TEÓSPITA	Los pies os beso, señor, mas el cielo no permita que con paga tan maldita la paguéis a tanto amor. Hágase vuestro mandado.	1945
AMO	No quiero daros disgusto, hija, haced a vuestro gusto, ¿quién a la puerta ha llamado?	1950
TEÓSPITA	Yo voy a ver quién es presto.	
	<i>Vase</i>	
AMO	Gran virtud, grande valor.	
	<i>Entra TEÓSPITA</i>	
TEÓSPITA	Los soldados son, señor.	1955
AMO	Corre a abrillos, ¿qué es aquesto?	
	<i>Entra Teodosio y Teóspito y [A]gapito</i>	
TEODOSIO	Señor, el general quiere que sean aquí alojados no más de estos dos soldados los días que aquí estuviere.	1960
AMO	Ya es público en la ciudad que por particular fuero soy de aqueso libre y quiero gozar de esta libertad.	
TEODOSIO	Ya se sabe. No embargante pide que los alojéis. Recíbanse, no miréis por cosa poco importante. La ciudad está ocupada	1965

	y en una necesidad, aunque tenga libertad, no ha de ser privilegiada.	1970
TEÓSPITA	Señor, justicia demanda, poco importa, quédense. Vete, señor, y hágase lo que el general manda.	1975
TEODOSIO	Más vale por bien hacello. Si algo os faltare, soldados, en no ser muy regalados venime a dar cuenta de ello.	1980
TEÓSPITA	Pues ¿qué dice el enojado? No dice nada, señor, y olvidarlo es lo mejor, pues es negocio pasado.	
AMO	Vete a pasar el enojo por aquesa bel ciudad. Ahora bien, hija, mirad por la casa con tanto ojo.	1985
<i>Vase el AMO</i>		
TEÓSPITA	Sentaos en esta banquilla.	
TEÓSPITO	En banquilla es pena brava, pues mi merced me criaba cuando niño para silla.	1990
TEÓSPITA	Cosa es que el mundo procura algunas veces, al menos, traer hijos de hombres buenos por esta mala ventura.	1995
	Tened paciencia, por Dios, que al fin solo no habéis sido, y alguno he conocido ya tan bueno como vos.	2000
TEÓSPITO	Bien parece, madre honrada, que vos no me conocéis, y así no es mucho que habléis en cosa tan excusada, pues me acuerdo tan bien yo que en Roma por tiempo largo hubo mi padre aquel cargo que tiene quien nos mandó ahora venir aquí,	2005

	y a tanta pobreza vino que salirse le convino de Roma, y tomome a mí y al otro hermano pequeño y a mi madre, y nos llevó a Egito, y allá quedó mi madre con nuestro dueño. Después de pasar de un río me arrebató un león fiero, llevando un oso primero aquel hermanito mío.	2010 2015 2020
TEÓSPITA	Mas tal ventura alcancé que unos pastores llegaron y del león me quitaron y de esta muerte escapé. ¿Cuanto habrá aquesto?	
TEÓSPITO	Qui[n]ce años.	2025
TEÓSPITA	¿Y en Egito fue?	
TEÓSPITA	En Egito, harto cerca del destrito de Menfis.	
AGAPITO	¡Casos extraños! ¡Válame Dios soberano! ¿Cómo ya no me abrazáis?, que según la cuenta dais vos sois, sin duda, mi hermano, que el hombre que me crió me decía cada día que ese propio tiempo había que de un oso me quitó.	2030 2035
TEÓSPITO	El alma haya conocido que hay pren[das] tuyas en vos.	
TEÓSPITA	¿Es fantasma esto, mi Dios? ¿Es sueño esto que he oído?	2040
TEÓSPITO	Tórname a abrazar, hermano, que aun aquesta madre honrada celebra con no irle nada un gozo tan soberano.	
TEÓSPITA	Hijos, razón es que cuadre el gozo que en mí ha habido, que si es verdad lo que he oído... ¿si no yo soy vuestra madre? Yo soy la que en la ribera	2045

	<p>quedé afligida llorando mi desdicha, al tiempo cuando aquella canalla fiera os llevó a vosotros dos y a vuestro padre corriendo por el monte, y del horrendo piloto me libró Dios, y por tener en él fe ha cumplido mi deseo.</p>	2050
TEÓSPITO AGAPITO	<p>Madre, ¿es posible que os veo? Señor, ¿con qué os pagaré merced tan esclarecida?</p>	2060
TEÓSPITA	<p>Gracias inmensas os doy, pues me ha deparado hoy a los hijos de mi vida. Y decidme, ¿habéis vivido como cristianos allá o habéis olvidado ya la fe que habéis recibido?</p>	2065
TEÓSPITO	<p>Yo, cristiano me criaron, y cristiano soy también, y aún me acuerdo, y muy bien, de cuando me bautizaron.</p>	2070
AGAPITO	<p>Apenas me acuerdo yo, mas tuve ventura tanta que era de vida muy santa el hombre que me crío.</p>	2075
TEÓSPITA	<p>Ay, que aún no tengo sosiego que me aprovecha, ¡ay de mí!, ya que os he cobrado aquí pues os torno a perder luego, que si a aquesta guerra os vais para mí tan fiera y cruda, hijos queridos, ¿quién duda que viva no me enterráis?</p>	2080
TEÓSPITO	<p>Por esta pena que os da nuestra ausencia sé decir que me pusiera a no ir, mas es imposible ya, que estamos como sabéis en la lista imperial.</p>	2085
TEÓSPITA	<p>Pues yo me iré al general y me arrojaré a sus pies,</p>	2090

	que como hablalle pueda, de suerte se lo diré	
	que, aunque dudando esté, al punto me lo conceda.	2095
TEÓSPITO	Solo vuestro querer amo.	
AGAPITO	El mismo el que yo quiero.	
TEÓSPITA	Pues entremos y primero despedirme he de mi amo.	2100

Vanse, y sale ESTACIO y CLODIO y TEODOSIO y otros capitanes

ESTACIO	Pues tan claro el día enseña para dar a todos paga, ordenado he que se haga una pública reseña, porque si buen tiempo viene, con ser lo que pretendemos, toda la gente embarquemos mañana, si Dios quisiere.	2105
CLODIO	Invencible general, gentilmente has advertido, y es aviso al fin sabido de tan discreto caudal.	2110
ESTACIO	Pues que tan bien os parece, id hacer echar el bando para que se cumpla mando, como cumplir se merece.	2115
TEODORO	Ya vamos, ínclito Marte, haremoslo luego ansí.	
SOLDADO 3	Una viuda está aquí, señor, quiere hablarte.	2120
ESTACIO	Dile que entre norabuena. ¡Pérdida, cómo te siento! Y ansina el mayor contento se agua con mayor pena.	

Sale TEÓSPITA y sus hijos

TEÓSPITA	General alto, yo soy una mujer sin marido que ha quince años que ha sido perseguida hasta hoy, pues hijos y esposo amado	2125
----------	--	------

	ha este tiempo que perdí.	2130
	Ha querido Dios que aquí haya mis hijos hallado.	
	Vanse a esta guerra inhumana sin que pueda yo estorballo, no permitas que hoy hallo y que los pierda mañana.	2135
ESTACIO	Señor, ¿qué es esto que veo? ¿Es verdad o fantasía? ¿Sois vos, Téospita mía, o engañado me ha el deseo?	2140
	Veis a Estacio, vuestro esposo, que ya el Señor me ha tornado a oficio tan levantado de estado tan afrentoso.	
TEÓSPITA	¿Es posible, señor mío, que tienen fin mis desgracias y te he visto? Doyte gracias, Dios de inmenso poderío.	2145
	No sea todo ya para mí, a los hijos abrazad.	2150
ESTACIO	Hijos míos, levantad. ¿Eres Teóspito? Sí. ¿Y tú mi hijo Agapito? Sí, no lo puedes negar.	
	¿Quién se cansa de alabar un padre tan infinito?	2155
	Pues ¿cómo habéis escapado de las fieras que os cogieron?	
TEÓSPITO	Unos pastores vinieron y del león me han quitado.	2160
AGAPITO	Y de la osa hambrienta un hombre me quitó a mí.	
ESTACIO	Dejá de esto estar así, después daréis allá cuenta.	
ESTACIO	Vos decí, ¿cómo os trataron los del navío, señora?	2165
TEÓSPITA	En aquella misma hora, que a vos, señor, os llevaron, alzan velas, que su intento querían ya ejecutar, y empeceme a encomendar a la Virgen ya al momento.	2170

	<p>La mar se levantaba airada. De modo se embraveció, que la nave se anegó sin poder ser remediada.</p>	2175
	<p>Quiso el Señor escaparme con una tabla que había, y [en] ella andaba aquel día hasta que vino a encontrarme otra nave que venía, según fui allí informada, de Alejandría, cargada de rica mercadería.</p>	2180
	<p>En ella al fin me han cogido, y un hombre de gran bondad me trujo a aquesta ciudad, al cual contino he servido.</p>	2185
ESTACIO	<p>Ahora aqueste solaz que tanto ver deseaba mi vista de ver acaba. Dios mío, llevarme en paz, ya que tengo en mi presencia mis hijos y mi señora, llevadme luego a la hora donde os goce por esencia</p>	2190 2195
	<i>Sale PERSEVERANCIA y dice</i>	
PERSEVERANCIA	<p>No pidas tal, Estacio, que no es tiempo, que para mayor triunfo Dios os guarda, y porque ya quien soy saber deseas, soy la Perseverancia que has tenido en tus trabajos y miserias tantas; que porque la has tenido tan constante te ha cumplido el Señor tu buen deseo, y agora quiere que a esta guerra vayas, de la cual te asegura la vitoria; porque volviendo vitorioso a Roma, el ciego emperador que en Roma habita querrá rendir las gracias solo a Júpiter y mandará le ofrezcas sacrificio, tú y tu amada mujer y caros hijos; pero porque con santo atrevimiento responderéis que a un solo Dios se debe</p>	2200 2205 2210

el sacrificio, la oblación y vitoria,
 tomará tanto enojo que, vencido,
 a la antigua amistad la vuelva en cólera; 2215
 os mandarán que a un teatro público
 os suelten un león a todos cuatro,
 mas olvidará en viéndoos la braveza
 a vuestros pies mansísimo humillarse.
 El fiero emperador con gran enojo 2220
 hará fabricar luego un grueso toro,¹¹⁶⁶
 aunque los cuerpos sin lisi3n alguna
 os quedarán, con andar a fuego horrible.
 Con todo rendiréis las santas almas
 volando vitoriosas a la gloria, 2225
 y aquí se acaba la presente historia.

FINIS

COMEDIA DE LA VIDA Y MUERTE DE SAN JERÓNIMO

FIGURAS SIGUIENTES

SAN JERÓNIMO	EL MUNDO
ROMANO, clérigo	LA CARNE
MILETO, clérigo	CRISTO
LAURO, criado de san Jerónimo	DOS ÁNGELES
LA PENITENCIA	MAXIMO, ermitaño
LUCIFER	JUSTO, ermitaño
CELIO, gentil hombre	UN PEREGRINO

PRIMERA JORNADA

Salen san JERÓNIMO con ROMANO y MILETO, clérigos

¹¹⁶⁶ Según la *Leyenda dorada*, el emperador Adriano hizo quemar a Eustaquio junto a su mujer y sus hijos en el interior de un toro de bronce colocado encima de un gran brasero.

JERÓNIMO	Aquel que en más sublime y alto estado constituyó el Señor en esta vida a su servicio está más obligado, pues tiene mayor gracia recibida; más perfecto ha de ser el que es perlado, pues más perfección tiene prometida, y debe el sacerdote estar sin vicio para poder ejercitar su oficio.	1 5
	Ha de ser vela puesta en candelero que [en] lo que dice la verdad me fundo, y ha de resplandecer como lucero y alumbra[r] con su luz en todo el mundo; ha [de] traer camino verdadero y libra[r] los que están en el profundo de sus vicios, maldades y pecados, por inorancia o por malicia obrados. Aqueste es, mis señores, vuestro oficio, ved cuán lejos vais de este camino. Volved a la virtud y su ejercicio, y ejercitaos en ella de contino, y a ese carnal y abominable vicio que os engaña con tanto desatino volved ese rostro, dadle ya de mano, pues veis cuan mal parece en un cristiano.	10 15 20
	¿De quién recibirá ejemplo la gente si tan malo le vieron en vosotros? ¿Cómo con cara y libertada frente, corrigiréis los vicios a los otros? Pues os podrán decir muy libremente: «Mirad por vos, dejadnos a nosotros, dejad de corregir vicios ajenos y seguid cual debéis a sabios buenos.»	25 30
	Otra vez os lo he dicho sin ninguno, y pensé que en secreto aprovechara, mas viendo que no hice fruto alguno, os lo he dicho a los dos tan a la clara, pues andáis en un vicio que ninguno cubra alguna vergüenza vuestra cara. Y idos, y no sienta tal porfía que os lo diré en el púlpito otro día.	35 40
ROMANO	Libertad y licencia demasiada en el hablar, Jerónimo, has mostrado.	
JERÓNIMO	Un negocio de burla tan pesada	

	tiene de ser con libertad tratado.	
ROMANO	¿Quién te dio con nosotros tanta entrada que así reprendernos has osado?	45
JERÓNIMO	El cielo de mi Dios me da licencia, y hago lo que cumple a mi conciencia.	
MILETO	Donosa discreción, gentil cordura. ¿Hase visto mayor hipocresía? ¿Que es posible que es tanta tu locura que así nos reprendas con porfía? Nos sabemos que toda tu ventura y tus tratos con Paula es cada día, que casi todo el tiempo se te pasa en salidas y entradas en su casa.	50 55
	¿Y en tus ojos no sientes una viga y haces caso en los otros de una paja? ¡Tú sí tienes a Paula por amiga! Que no hacemos nos cosa tan baja. A ti mismo corrígete y castiga, y si no quies conmigo esta baraja, ¹¹⁶⁷ deja de mirar la vida ajena que harto harás si la tuya fuere buena.	60
JERÓNIMO	No es Paula de esos tratos, pues se sabe su santidad y concertada vida; su gran virtud, su plática suave a amarla y regalarla me convida, y en este amor ninguna cosa cabe que no sea muy honesta y muy debida; en solo Jesucristo nos amamos, que esotro amor carnal no le buscamos.	65 70
ROMANO	Jerónimo, ahora bien, callemos, y déjanos vivir pues te dejamos, pues como dicen sendas no tenemos, uno a otro las faltas nos suplamos; y si esto hicieres, en paz viviremos, que no es razón que los que agora andamos siempre juntos tengamos disensiones, sino conformidad de corazones.	75 80
JERÓNIMO	No podrá en tiempo alguno ser mi amigo quien de mi Dios primero no lo fuere, ni podrá tener paz nadie conmigo quien primero con Dios no la tuviere;	

¹¹⁶⁷ *baraja*. Riña, contienda (*DRAE*).

	téngase desde aquí por enemigo el que en esto que digo no viniere que, aunque sepa morir despedazado, ¹¹⁶⁸ reprenderle tengo su pecado.	85
MILETO	Soberbia es un poquillo la promesa.	
JERÓNIMO	En sola la humildad estoy fundado.	90
MILETO	Pon freno a aquesa boca, acaba, cesa.	
JERÓNIMO	Cuando vuestro pecado haya cesado.	
MILETO	Cara te ha de costar aquesta presa si me tientas seguir lo comenzado.	
JERÓNIMO	A todo aparejado tengo el pecho, agora sea mi daño o mi provecho.	95
<i>Vase san JERÓNIMO y quedan los dos clérigos</i>		
ROMANO	¿Has notado lo que pasa? ¿Qué te parece, Mileto, de aquesto?	
MILETO	Que te prometo que tenemos pleito en casa.	100
	No sin causa o sin razón temí siempre lo supiese, o alguna cosa entendiese de nuestra conversación.	
	Él es libre y atrevido, y si comienza a hablar nos tiene de deshorrar como nos lo ha prometido.	105
ROMANO	Hora, ¡sus!, alto al remedio. ¿Qué haremos?	
MILETO	No lo sé, aun entiendo por mi fe que hemos de tener mal medio.	110
ROMANO	Por bueno aprovechará querer hacerle que calle.	
MILETO	No hay de eso más que tratalle; yo sé que no lo hará.	115
ROMANO	Pues por mal, ¿cómo lo haremos? que no bastan amenazas, y en menealle las corazas	

¹¹⁶⁸ *sepa morir despedazado*. Así en el manuscrito, quizá se trate de un error del copista, en cualquier caso el sentido está claro. Jerónimo está dispuesto a soportar cualquier mal que pueda llegarle con tal de hacer que los hombres vivan según la ley de Dios.

	a gran riesgo nos ponemos.	120
MILETO	Todo eso aprovecha nada antes será en nuestro daño. Pero hagámosle un engaño con una burla extremada.	
ROMANO	¿Qué burla puedes hacer que baste para vengarnos?	125
MILETO	Y aún bastará acreditarnos si la sabemos hacer.	
	Ya sabes que este es un hombre en Roma muy venerado, y está muy acreditado por su buena fama y nombre;	130
	todos le tienen por justo y por dino de ser papa, y persona no se escapa en Roma a quien no dé gusto.	135
	Piérdense por su sermón, ámanle y quiérenle tanto que le llaman todos santo, y a fe que tienen razón,	140
	y siendo de esta manera diciendo cualquiera cosa, aunque fuese mentirosa la ternán por verdadera.	
	Conviénenos procurar que pierda aquesta opinión y cai[g]a en indinación de la gente popular.	145
	Él se suele levantar en las fiestas principales y aún de contino en feriales ¹¹⁶⁹ a los maitines cantar.	150
	Este engaño hemos de hacer: que su ropa le quitemos y en su lugar le pornemos una ropa de mujer,	155
	y cuando se levantare, estando a priesa y a oscuras, tomará las vestiduras que primero se topare.	160

¹¹⁶⁹ *feriales*. Cualquier día de la semana, excepto sábado y domingo (*Aut*).

	<p>Cuando con sus ropas vaya, estarémosle aguardando en la iglesia y, entrando, darémosle mucha baya,¹¹⁷⁰ diciendo que bien parece,</p>	165
	<p>puesto el vestido de dama, dejar la amiga en la cama, y otras cosas que él merece; y ansí no podrá aunque quiera excusarse o defenderse,</p>	170
	<p>que estará confuso en verse vestido de tal manera. Roma le aborrecerá por esta tal ocasión, y el crédito y opinión con el pueblo perderá.</p>	175
	<p>Con este famoso hecho serás, Romano, vengado, y él quedará deshonorado y yo también satisfecho.</p>	180
ROMANO	<p>¿No está admirable la traza? ¿Qué te parece, Romano? Que es consejo bueno y sano para cargalle la maza.¹¹⁷¹</p>	
	<p>¡Alto, a ponello por obra, no hay aquí más dilación! Libre ya mi corazón de aquesta pena y zozobra.</p>	185
MILETO	<p>La dificultad está en hallar un atrevido que le pague este vestido, y no sé cuál lo será.</p>	190
ROMANO	<p>La mejor comunidad es hablar a su criado, que a lo que yo he imaginado no le tiene voluntad.</p>	195
MILETO	<p>Por ventura no querrá, y será un notable yerro.</p>	

¹¹⁷⁰ *baya*: Zumba, matraca, vejamen compuesto de palabras picantes y dichas con intención a fin de que otro se avergüence (*Aut*).

¹¹⁷¹ *cargalle la maza*. 'Maza' en el sentido de palo o hueso que se les ponía a los perros atado a la cola en Carnaval (*DRAE*). Romano se refiere a que al vejar a Jerónimo, su buena fama se verá lastrada con la deshonra de aparecer vestido de mujer.

ROMANO	Por dinero baila el perro, y parece bailar.	200
	Echemos una pellada ¹¹⁷² por ver si acaso pegare, que cuando no aprovechar no se pierde en ello nada.	
	Entrarémole tentando para ver lo que hay en él, y si se mostrare fiel diremos que era burlando.	205
MILETO	Bien dices, busquémosle. Vámonos, vente tras mí, vesle donde viene aquí.	210
ROMANO	No hables, aguárdale.	

Entra LAURO, criado de san Jerónimo, y apártase a un lado y dice

LAURO	¿Yo soy lego o soy seglar? No lo sabré distinguir, porque el modo de vivir me hace en ello dudar.	215
	Entré a vivir con un amo por mi pequeña ventura, o por mi gran desventura que tal fue y así la llamo, y háceme ser tan cristiano que sufro y paso tal vida, la más triste y afligida que jamás tuvo hombre humano;	220
	ya no tengo libertad, más guarda y recogimiento, y solamente un momento no hago mi voluntad.	225
	Yo vivo en suma pobreza y a maitines me levanto. Mas de mí mismo me espanto cómo sufro tal vileza, porque todo este ejercicio es de frailes, según veo, y serlo yo no lo creo,	230 235

¹¹⁷² *pellada*. El golpe que se da con la pella. La pella se entiende metafóricamente por la cantidad y suma grande de algunas cosas, especialmente dinero (*Aut*). Romano pretende sobornar al criado de Jerónimo para poder pertrechar su plan.

	si no he salido de juicio.	
	¿Quién me hace a mí ermitaño?	
	¿Hace el diablo penitencia?	
	¿Hay tan notable paciencia y sufrimiento tamaño?	240
	De aquesto estoy enseñado; esto es lo que me faltaba. Por cierto, bonito andaba a fe, a fe, que estoy medrado, que se subirá a ser papa.	245
	No viviré de aqueste arte, otro poquito a otra parte, que roban aquí la capa. Esto es lo que busca Lauro, topado sea en el devoto.	250
	<i>As que non veni pro toto libertas, bendite lauro.</i> ¹¹⁷³	
	Déjenme en mi adolescencia de mis madejas gozar, pues después habrá lugar para hacer penitencia.	255
MILETO	Hablando viene entre sí.	
	¿Entendiste algo, Romano?	
ROMANO	Yo ninguna cosa, hermano.	
	¿Y tú, Mileto?	
MILETO	Yo sí,	260
	y lo que tratando viene con nuestro intento concierto. Él nos ha abierto la puerta, que le hablemos conviene; no perdamos la ocasión	265
	hasgámosla ¹¹⁷⁴ del cabello, pues que nos importa en ello no menos que la opinión.	
ROMANO	¡Llámale!	
MILETO	¡Lauro!	
LAURO	¿Quién llama?	
MILETO	¡Norabuena estéis!	
LAURO	Y a vos,	270
	señores, os guarde Dios,	

¹¹⁷³ En estos versos Lauro viene a reclamar libertad para no tener que vivir según las austeras costumbres de su amo.

¹¹⁷⁴ *hasgámosla*. Tomésmola.

	y acreciente envidia y fama.	
MILETO	Decidme, ¿qué ha sucedido? ¿Cómo sin vuestro amo andáis? ¡Qué pocas veces lo usáis! ¿Habéisle acaso aburrido?	275
LAURO	Discreto conocimiento, por cierto, en eso mostráis, pues parece que caláis mi profundo pensamiento. ¡Por vida de quien soy!, juro que en ello venía pensando, y cómo salir trazando de este cautiverio duro.	280
ROMANO	Me espantaría yo de esto, antes estoy admirado cómo tanto habéis durado con trabajo tan molesto, porque no es aquesa casa de Jerónimo bastante para andar nada abundante, antes habrá mucha tasa.	285
LAURO	El bueno o mal tratamiento que Jerónimo me hace ni me hace ni deshace para estar yo descontento. Mas lo que me da garrotes y me consume los días es ver sus santorerías y el tratar tanto de azotes.	290
	Esto la ocasión ha sido de andar siempre desgustado. Mas ya estoy determinado de buscar otro partido.	295
	Con esta ocasión salí de su casa poco habrá, pero no tornaré allá si él mismo viene por mí.	300
ROMANO	Sal, Mileto, a la parada que buena ocasión es esta, pues ninguna cosa resta que no se aproveche nada. Bien conocida tenemos su voluntad y su intento.	305
		310

	¡Alto, sus, démosle tiento que con ganancia saldremos!	315
MILETO	Ahora bien, Lauro amigo, ¿quereisme hacer un placer?	
LAURO	¿Cómo si quiero hacer burlas? Son, señor, conmigo, porque me es testigo Dios como me tienes propicio. Emplearme en el servicio, señores, de ambos a dos.	320
MILETO	La voluntad ofrecida por entrambos agradezco, y de mi parte os ofrezco de no olvidarla en mi vida; y por pagar desde agora vuestros servicios leales, os prometo cien reales por el servicio de un hora; y lo que debéis de hacer es a vuestro amo engañar y su ropa le trocar por otra de una mujer; pues cuando esté ya desnudo aquesta noche que viene, a su aposento conviene que entréis con poco ruido, y los vestidos trocados los pongáis de tal manera que cuando vestirse quiera los halle bien concertados, porque cuando a los maitines vaya, inorando el engaño, cumpla a truco de su daño nuestros contentos y fines. Solo aquesto nos importa que por nosotros hagáis y, pues voluntad mostráis, no quede en cumplirse corta.	325
		330
		335
		340
		345
		350
LAURO	Pues ¿cómo para una cosa tan fácil como es aquesta es menester tanta fiesta? ¡Cierto que es cosa donosa! Yo estoy muy aparejado	355

	para hacer lo que mandáis, y mucho más si gustáis. Perded de aqueso cuidado.	360
	Y pues muestra me hacéis para remediar mis males, aceto los cien reales que por ello me ofrecéis.	
	Bien os podéis descuidar; idos contentos y ufanos, que el pandero está en las manos de quien lo sabrá tocar.	365
ROMANO	Al fin como se esperaba de vos la respuesta ha sido, bien lo tenía yo entendido cuando de vos me fiaba.	370
	No haya en esto más tardanza. Vámonos, que aquí os dará el vestido que será instrumento de venganza.	375
LAURO	Vámonos, que no he de perder este venturoso lance. Que, ¡pardíós!, que baile y dance a truco de os complacer.	380

Vanse, y salen a cantar, y tornan a salir ROMANO y MILETO

MILETO	Entiendo yo, Romano, que es llegado el tiempo deseado y coyuntura de tanta desventura y tanto mal al señor cardenal tan enfadoso, y a nosotros dichosos, pues sabemos que lo que pretendemos se hará, y el señor quedará bien deshonorado y bien escarmentado de sus males.	385
ROMANO	Dichosos cien reales serán, cierto, los de aquel buen concierto que hiciste con Lauro, mas ¿no viste y[a] qué presto, en tratándole de esto, se rindió? ¿Y cómo no dejó aquí de cumplir lo que comenzó a decir que pretendía, y que hacer quería de escoger, y nunca más volverá a su señor?	390 395
MILETO	Soy lindo pescador, echele un cebo	

con que a los tales cebo con destreza
 y, si sé que hay pobreza, voy seguro
 que, aunque esté más duro que una peña, 400
 más áspero que breña,¹¹⁷⁵ de ablandalle
 y tan tierno tornalle como cera.
 Es muy linda manera de pescar
 que no puede escapar ninguna pece,
 porque todo obedece este dinero. 405
 Con él es caballero el aldeano,
 y solo es cortesano el que es rico;
 es grande el que era chico; el abatido
 con dineros subido a suma alteza;
 levanta la cabeza el humillado, 410
 y al fin fin, no hay caballero ni linaje
 que sin él no se abaje hasta la tierra;
 que el mundo en él encierra su placer,
 porque no habrá mujer que le dé un toque
 que no dé luego el sí, agora sea 415
 hermosa, agora sea discreta o necia,
 agora sea Lucrecia en castidad,
 que no hay virginidad nada segura.
 ¡Sin nada, procurad de derribarla!

Sale san JERÓNIMO con una ropa de mujer

ROMANO	Detente, calla, ya que ya él viene. Mucho nos conviene de aguzar las lenguas para hablar discretamente.	420
JERÓNIMO	Señor omnipotente y soberano que con tu santa mano a un gusanillo que, para redimirlo derramaste tu sangre, le guardaste con clemencia de súbita violencia y de la muerte, dame gracia que a verte y contemplarte, bendecirte y loarte, Señor, pueda.	425
MILETO	Por ventura, ¿no miras la figura? Su sosiego enciéndalos en fuego, aunque se abraze, viérase y llegase. ¹¹⁷⁶	430
ROMANO	Ya entra dentro, salgámosle al encuentro.	
JERÓNIMO	Buen señor, socorred a un pecador ¹¹⁷⁷	

¹¹⁷⁵ *breña*. Tierra poblada de maleza (*DRAE*).

¹¹⁷⁶ No acabamos de comprender el sentido de estos dos versos.

¹¹⁷⁷ Los cinco versos que siguen a este alternan con seis líneas tachadas imposibles de leer.

	arrepentido. Yo soy aquel perdido que perdió el bien que recibió.	435
	De aquesa mano yo soy aquel liviano que gasté la hacienda que heredé, pero ya vengo ante tus pies y tengo confianza, señor, de poder verte,	440
ROMANO	y mi grande esperanza de cobrar lo que tú sueles dar con la clemencia que es ropa de inocencia.	
	Dios os guarde.	
JERÓNIMO	¿Cómo venís tan tarde, cardenal? Dios os libre de mal. En las cosas santas y virtuosas soy tan flojo que siempre doy enojo sin tardanza.	445
ROMANO	(Muy buena va la danza, aguarda un poco que yo os haré de un loco que mordáis y del ajo comáis, aunque os pese.)	[Aparte] 450
JERÓNIMO	¿Qué vestido es aqueso de doncella? Que se oyó mi querella, el cual el mismo Cristo da en bautismo.	
ROMANO	Volvé atrás, no digáis de eso más. La ropa digo que parece testigo de otra cosa.	455
MILETO	De una fe que es curiosa al parecer, por Dios, que es de mujer vuestro gesto. ¿Y vos sois de quien tanto bien se dice? ¿A quien siempre bendice toda Roma?	
JERÓNIMO	La carne así se doma, al revés, pues que mi ropa no es suya, la llama.	460
ROMANO	La que queda en la cama será suya. Ande, vaya y concluya la jornada, no esté desconsolada la señora, que sin él una hora no se halla.	465
	Tórnese a la batalla con su amiga. ¿Mas quiere que le diga cierta cosa?, que será muy donosa que le oigamos al coro y la vistamos de su trato, y recemos un rato, pues veremos casi lo que vemos de otra tal, y en el seso su igual, que fue papa. Pondremosle su capa y su capelo, que viene muy a pelo. Pues mujer él se quiso hacer, que ella sea	470 475

¿Hanse echado en olvido aquesas leyes
 que príncipes y reyes las siguieron? 515
 Nunca jamás hicieron los gentiles
 en ti cosas viles, y más ahora,
 que Roma a Cristo adora, ¿se consiente
 que tan públicamente Dios se ofenda?
 El cielo vida me da de este hecho, 520
 que no puede mi pecho sufrir tanto;
 el cielo de Dios santo me provoca,
 y no puede mi boca ya callar,
 aunque sepa arrancar de aquí mi vida
 que será bien perdida por mi Dios; 525
 y aunque perdiera docientas vidas,
 pues por él las afrentas y el poder
 es ganar y valer y ser honrado.
 Mas yo estoy confiado en su justicia
 que tan grande malicia vengará, 530
 y no consentirá que un atrevido,
 que tanto le ha ofendido, se le alabe,
 porque aunque sea suave en piedad,
 al malo y su merced¹¹⁷⁸ ha [de] aborrecer,
 y el pago, aunque merecéis, se tarda 535
 porque a su tiempo guarda¹¹⁷⁹ le dará.
 Mas baste aquesto ya, porque entiendo
 que los que estáis oyendo habréis gustado
 que este es un Antecristo engañador
 y un grande burlador. Guardaos de él 540
 que, aunque tiene la piel de cordero,
 es lobo carnicero. Creerme a mí.
 No puedo estar aquí, no hay paciencia
 que sufra tal presencia. Yo me voy,
 y muchas gracias doy al soberano 545
 porque al pueblo romano así ha librado
 de un mal tan extremado, de un mengano
 que hiciera tanto daño si durara.
 ROMANO Mira adonde depara el juraco.¹¹⁸⁰
 Por Dios que es gran bellaco este, Mileto. 550
 Vamos, que te prometo que lo has hecho
 tan bien que satisfecho a mí me dejas.

¹¹⁷⁸ *merced*. Voluntad (DRAE).

¹¹⁷⁹ *guarda*. Cumplimiento (DRAE).

¹¹⁸⁰ *juraco*. No encontramos documentada esta forma. Quizá se trate de un apelativo peyorativo por parte de Romano que hace referencia irónicamente al que ha jurado sumisión a seguir los preceptos de Dios.

MILETO Si ahora tú te quejas yo no sé
con qué contentaré ese tu antojo.

ROMANO Dasme con eso enojo poco a poco, 555
porque me torno loco de contento.

MILETO ¿Satisfaces mi intento?

ROMANO Sí.

MILETO Pues vamos
porque a Lauro también satisfagamos.

Vanse y queda san JERÓNIMO de rodillas

JERÓNIMO Pues que soy tu hechura,
eterno Dios y padre soberano, 560
ayuda a tu criatura
y tenme de tu mano,
porque lo que padezca no sea en vano.

Pues que todo lo entiendes
y eres escrutador de corazones, 565
¿por qué no me defiendes
y miras mis pasiones?
Mas, ¡ay!, no pido más que me perdones.

Tú ves cuán inocente
de aqueste crimen soy y este pecado, 570
y que soy tan falsamente
de aquestos acusado,
pues que fui de los míos engañado.

Pues es ropa de loco
de lo que tú, Señor, vestido fuiste, 575
no me consuelo poco,
pues que a este triste
un poco semejante a ti le hiciste.

Por esto que padezco
infinitas, Señor, gracias te doy, 580
a ti, mi Dios, lo ofrezco
pues siguiéndote voy;
recíbelo, aunque de ello indino soy.

No mires la maldad
de aquesa gente pecadora y ciega, 585
más mira la humildad
con que tu siervo llega,
y por ello a ejemplo tuyo ruega;
y pues sabéis señor
que si en Roma he vivido algunos días 590

Mirad que al profundo
 os lleva esa malicia tan extraña, 625
 no confiéis del mundo,
 mi voz os desengaña,
 mirad que con halagos más engaña.

Si buscáis dinidades
 si riquezas, regalos y contentos, 630
 dejad sus vanidades,
 haced conmigo asiento
 que por uno que os mande os daré ciento.

No os cause temor
 ver en aqueste yermo mi estrechura, 635
 que aquel que tiene amor
 ninguna cosa es dura,
 todo le es suavidad , todo dulzura.

Mirad estos desiertos
 que aún no los habitaban animales 640
 como ya están cubiertos,
 no de hombres terrenales,
 mas de espíritus santos celestiales.

Desnudos y flacos,
 los veréis más alegres y gozosos. 645
 ¿Queréis lograros? Dejad esos lazos
 y seréis dichosos,
 vestidos de vestidos dolorosos.

No hay deleitable prado
 matizado y vestido de colores, 650
 de arroyuelos cercado,
 que entre olorosas flores
 corren con sonorísimo[s] rumores;
 no hay amena floresta
 llena de variedad de pajarillas, 655
 cual suelen en la siesta
 hacer las avecillas
 con sus arpadas lenguas maravillas.

Mis jardines cubiertos
 de frutales que sean tan deleitables 660
 como aquestos desiertos
 son a mí venerables,
 soldados a la tierra de ella amables.

Pues si lo que es pesar
 y sufrir pena siempre y padecer 665
 y contino llorar

es de tanto placer,
el contento, decidme ¿qué ha de ser?
Volved pues esta rienda
que os lleva el apetito a despeñaros, 670
y procurad la enmienda
y conmigo abrazaros,
pues que a la gloria eterna sé llevaros.

Entra san JERÓNIMO

JERÓNIMO Pues que merecí perderos,
tierra bienaventurada, 675
tierra en cielo ya trocada,
¿cuándo fui digno de veros
ni en vos estar por posada?

 Pero gracias a mi Dios
que me ha dejado gozaros 680
y me dejará miraros,
y de contino a los dos
con el ánima abrazaros.

PENITENCIA No sé quién aquí ha sonado,
quién es el que veo presente 685
que en aqueste despoblado,
si no es que sea mi soldado
no suele andar otra gente,

 y aquel hábito y vestido
no parece mi librea. 690
Pero ya le he conocido.

 ¡Oh, cuan bien venido sea
el galán desconocido!

JERÓNIMO ¡Oh, mi Penitencia, amiga!,
goce yo de tus abrazos 695
y aqueste cuello me liga
con esos dichosos brazos
porque acabe mi fatiga.

Hace como que le abraza y apártase luego

PENITENCIA ¡Oh, qué mal nos concertamos,
cuéstame mucho trabajo! 700
Muy desiguales estamos:
tú muy alto, yo muy bajo,
y así mal nos concertamos;

	<p>y es mucha la autoridad que aqese vestido tiene para aqeste y su humildad, y donde hay desigualdad nunca en uno se conviene.</p>	705
	<p>Conmigo te has de medir y ceñir como me ciño, que a fe que te sé decir que al cielo no puedes ir si no te hicieres niño.</p>	710
	<p>También te has de desnudar de las cosas temporales para poderme abrazar, porque pueda dar lugar el alma a los celestiales.</p>	715
JERÓNIMO	<p>Porque conozcas cuan presto estoy para darte gusto del vestido y todo el resto me despojaré muy presto por andar contigo al justo.</p>	720
	<p>Afuera, ropas, afuera, pues por vos soy despreciado de mi amiga verdadera. Muera todo el mundo, muera, muera en mí todo pecado.</p>	725
<i>Desnúdase las ropas de cardenal y cuélgalas de un árbol</i>		
	<p>Pero porque sois benditas en aqeste árbol os deajo. Gracias te doy infinitas, Señor, que aqesto me dictas, desnúdame el nombre viejo. ¿Estoy bien?</p>	730
PENITENCIA	<p>Agora sí.</p>	
JERÓNIMO	<p>¿Quieres que haga otra cosa? Haz a tu gusto de mí, que por agradarte a ti no se me hará penosa.</p>	735
PENITENCIA	<p>De mi color y librea gusto agora que te vistas.</p>	740
JERÓNIMO	<p>Ya mi alma lo desea</p>	

	y en él verás claramente quién eres, quién has de ser y lo que son al presente los de alto linaje y gente que cual tú fueron ayer.	770
JERÓNIMO	¡Oh, qué figura espantable!	
PENITENCIA	Pues de esta suerte has de verte, que aquesto es irremediable.	775
JERÓNIMO	¡Oh, condición miserable, que así nos trata la muerte!	
PENITENCIA	Embrázate aqueste escudo, repárate bien con él, y espera en él que no dudo que, aunque estés en pelear rudo, saldrás vencedor por él.	780
<i>Dale el crucifijo y hinca las rodillas para tomalle, y mete el pie en la calavera y dice</i>		
JERÓNIMO	Aunque indigno y vil gusano, Señor, tenerte he en mi mano para siempre contemplarte, bendecirte y ensalzarte, por este don soberano.	785
	¿Cómo que al hombre quisiste tanto, Señor, que es posible que por su causa naciste y en esta cruz te pusiste? ¡Oh, amor incomprensible!	790
	¿Quién es el hombre, Señor, que tan tiernamente le amas? ¿No es un pérfido traidor, pues por tu mismo ofensor tu santa sangre derramas?	795
PENITENCIA	Digo que estás hecho un Marte. De verte así mucho gusto.	800
JERÓNIMO	Pues merecí contentarte, también merezca abrazarte. Acaba, dame ese gusto.	
PENITENCIA	Harelo de buena gana, pues que ya estamos iguales.	805
JERÓNIMO	¡Oh, qué junta soberana!	
PENITENCIA	¿Quién en aquesto más gana?	

JERÓNIMO	Yo, que remedio mis males.	
PENITENCIA ¹¹⁸⁴	Yo, que con esta memoria mi nombre has de hacer eterno.	810
[JERÓNIMO]	Yo espero alcanzar la gloria.	
PENITENCIA	Pues yo conseguir vitoria del mundo, carne e infierno.	
JERÓNIMO	Yo también aqueso espero, y el servir siempre a mi Dios, que es lo que más amo y quiero.	815
PENITENCIA	Quédese el combate fiero, que iguales somos los dos, pero pues te he contentado y estás de mi fuerte malla	820
	tan a mi contento armado, haz siempre como esforzado, no temas de la batalla, que por ella al fin se alcanza	825
	la gloria, premio y corona. Levanta a Dios la esperanza, y no tengas confianza de tus fuerzas y persona, solo en aqueste confía	
	que te he dado por amparo; a aqueste de noche y día le pide, ruega y porfía que te reciba en su amparo.	830
	Él quede siempre contigo.	
JERÓNIMO	¿Que te vas?	
PENITENCIA	Siempre estaré contigo, sé tú conmigo, que como a tan dulce amigo no te desampararé.	835
	No se te haga de mal porque me quiero partir	840
	a visitar mi real y enseñar a cada cual del modo que ha de vivir.	
	Queda en paz.	
JERÓNIMO	De gracias estás.	
	Déjame a punto de guerra,	845

¹¹⁸⁴ En el manuscrito el verso que sigue es adscrito a Jerónimo, pero consideramos que se trata de un error del copista. Enmendamos para dar un sentido más claro al pasaje.

del mísero pecador,
sienta agora este favor
este que a vos se convierte;
y pues veros merecí
dejadme pensar, mi Dios, 885
lo que de vos recibí
y lo que vos sois por mí,
y lo que vos sois por vos.

Quédase en contemplación, los ojos puestos en el Cristo, el cual tiene en la mano izquierda, y en la otra la piedra, y entra LUCIFER, el MUNDO y la CARNE

LUCIFER ¡Cómo! ¿Que no ha de acabar
este Dios de perseguirme? 890
¿No le pudiera bastar
del cielo me derribar
y hasta el infierno abatirme?
¿Sino que solo un consuelo,
si así pudiera llamarse, 895
que me quedaba en el suelo
por quitármelo del cielo
quisiese al cielo bajarse,
do siendo crucificado,
porque no le conocí, 900
con tal deshonra fue honrado
que pensé de él ser vengado,
mas él se venga de mí?
No había rey ni emperador,
príncipe ni caballero, 905
esclavo libre o señor
desde el menor al mayor,
desde el primero al postrero
que mi vasallo no fuese,
y en cosas de mi servicio 910
así no se pospusiese,
y que no me obedeciese
y ofreciese sacrificio.
Pero ya digo después
que aqueste Cristo murió 915
va todo tan al revés
que lo que huellan sus pies
es tenido en más que yo.
Pues decir que me ha faltado

a mí algunas diligencias 920
para que no fuese honrado
en hacellas, se ha agotado
todo mi saber y ciencias.

Incité a muchos tiranos,
mis siervos, y persiguieron 925
a estos pérfidos cristianos,
mas fueron consejos vanos
que por aquí más crecieron.

Cuando los martirizaba
la serpiente parecía 930
hidra que, si uno mataba
y una cabeza cortaba,
siete de allí le nacía.¹¹⁸⁵

Al fin salió con su intento,
pero lo que agora pasa 935
me causa mayor tormento,
y de la pena que siento
el corazón se me abrasa
de una extraña novedad,
de una invención y una vida 940
que parece necedad.

¡Mas, ay, que es felicidad,
si fuere bien conocida!

A ti cumple lo que hablo.
Queda en dejar este mundo, 945
yo doy mil veces al diablo
a quien la inventó. Aquel Pablo
y Antonio que fue el segundo,¹¹⁸⁶
entre muchos que han salido,
a seguir aquestos dos 950
uno, Jerónimo, ha sido,
que en dos días ha querido
hacérseme casi Dios.

Para lo que aquí venir
os hice, amigos leales, 955
fue para aquesto os decir,

¹¹⁸⁵ *hidra*. La imagen de Luzbel como monstruo de siete cabezas procede del *Apocalipsis* (12: 3) donde aparece la batalla entre Miguel y el dragón de las siete cabezas (Arellano *et alii*, 2007: 115).

¹¹⁸⁶ Se refiere a Pablo de Tebas, también conocido como Pablo Ermitaño o Primer Ermitaño, y a san Antonio. Según la leyenda, Pablo, retirado del mundo, recibió la visita de san Antonio, quien creía ser el primer ermitaño, pero a quien en un sueño se le había revelado la existencia de un colega más viejo que él (Réau, 1998: 23-24).

	porque os podáis prevenir para remediar mis males.	
	Mirad que somos perdidos si aquesto pasa adelante;	960
	no hay estar aquí dormidos, abrid todos los sentidos, mirad que es muy importante.	
	Mi intención es que partamos todos de conforme luego,	965
	sin que más nos detengamos, y que juntos le hagamos cruda guerra a sangre y fuego.	
JERÓNIMO	¡Oh, Señor, que lindamente parece aquí mi figura!	970
	Gozando de esta corriente de vuestra sangre inocente, quedará bien limpia y pura.	
LUCIFER MUNDO	¿Qué es lo que de esto os parece? Lucifer, bien has sentido que si tu reino florece y tu nombre resplandece que yo la ocasión he sido.	975
	Pues que en cualquiera cosa procuré en darte placer, pero en esta que es dudosa parece dificultosa decirte mi parecer.	980
	Sábetes que ha muchos días que con Jerónimo trato,	985
	y he intentado dos mil días para traerle a las mías y es buscar los pies al gato.	
	Ofrecile dinidades, riquezas con muchas honras;	990
	bienes y prosperidades volví en importunidades con infamias y deshonoras.	
	No hacen más impresión aquestas cosas en él	995
	que la piedra de Nerón; ¹¹⁸⁷	

¹¹⁸⁷ *Piedra de Nerón*. Podría estar aludiendo al hecho relatado por Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (Libro 37, capítulo V) acerca de que Nerón miraba las peleas de los gladiadores a través de una piedra esmeralda (1999: 1130), lo que, supuestamente, corregía su miopía, aunque nos inclinamos a pensar que el

	sola es su conversación con Cristo, y él es con él.	
	Pues no pude yo empecelle cuando trataba conmigo ni solo un punto movelle, ¿y quies tú agora vencelle que tiene a Cristo consigo?	1000
	No soy de ese parecer. Desiste de aquesa impresa, de otras puedes aprender más fáciles de vencer y de más provecho que esa.	1005
	A lo menos yo te ruego, si merezco algo contigo, que no me metas en juego, déjame acá en mi sosiego si me quieres por amigo.	1010
	Reciba yo este contento que por la Estigia laguna te hago fiel juramento: si de almas estás sediento de darte ciento por una.	1015
LUCIFER	La paciencia se me agota y de rabia por los ojos un vivo fuego me brota.	1020
JERÓNIMO	Pues no bastaba una gota.	
MUNDO	Oye.	
LUCIFER	No me des enojos.	
JERÓNIMO	Sí, que de inmenso valor era y de infinito precio vuestro cuerpo, gran Señor.	1025
LUCIFER	Carne, ¿estás en mi favor o en favor de aqueste necio?	
CARNE	¡Ay, de mí!, que si pudiera como vosotros dejalle, cuán de gana lo hiciera y sé cierto que me fuera harto mejor que tentalle.	1030
	Vosotros podéis jugar	

Mundo se refiere a las piedras en las que los cristianos solían ser martirizados. La persecución de Nerón a los cristianos fue una de las más crueles que se sucedieron. El sentido de estos versos sería el siguiente: todo lo que el Mundo está ofreciendo a Jerónimo no logra desviar al santo de la senda de Dios, al igual que tampoco le persuade la amenaza del martirio.

	con vuestro partido sano,	1035
	si queréis guerra le dar,	
	podéis la piedra tirar	
	y luego esconder la mano;	
	pero yo, desventurada,	
	¿cómo queréis que acometa	1040
	que ya estoy escarmentada,	
	que si bullo una nonada	
	quedo al castigo sin jeta?	
	Y estoy ya de padecer	
	castigo tan singular,	1045
	tan flaca cual puede ser,	
	que estoy más para caer	
	que no para retozar.	
	Si queréis saber mi vida,	
	oíd mis palabras tristes,	1050
	y oiréis la más afligida,	
	más mísera y abatida,	
	que en el suelo jamás vistas.	
JERÓNIMO	Pues con estos cuatro ríos ¹¹⁸⁸	
	mi alma regada es,	1055
	pues vuelve a cobrar sus bríos,	
	con estos dos ojos míos,	
	regaré yo vuestro pies.	
	<i>Abrázase con el Cristo poniendo la vara a los pies</i>	
CARNE	No es mi morada ciudad	
	o algún lugar deleitable,	1060
	mas, por mi infelicidad,	
	una alta soledad	
	y un desierto inhabitable,	
	puesta al rigor del invierno	
	y a los fuegos del verano,	1065
	parezco un terrible infierno,	
	flaca y seca como un cuerno,	
	negra toda cuerpo y mano.	
	Mi cama es el duro suelo,	
	un canto mi cabecera,	1070
	mi cobertura es el cielo.	
	Mirad qué triste consuelo.	

¹¹⁸⁸ *cuatro ríos*. Alusión a los cuatro ríos que riegan el Paraíso (*Génesis*, 2: 10-14).

Quien tal padece, ¿qué espera?
 Mis palabras serían vanas
 si tratase del manjar. 1075
 ¿Vieron tal gentes humanas?
 Que pasan las dos semanas
 sin un bocado gustar.
 Con un lamentable llanto
 está siempre arrodillado 1080
 hiriéndome con un canto¹¹⁸⁹
 el pecho en grado tanto
 que le tengo ya rasgado.
 Cuando con sus resplandores
 comienza el señor de Delo¹¹⁹⁰ 1085
 a alumbrar los pecadores,
 de este polo con clamores
 comienza a romper el velo.
 Tiéneme en esta porfía
 con lágrimas, cosa rara, 1090
 hasta que se acaba el día,
 y prosiguiendo su vía
 le vuelve a dar en la cara.
 ¿Qué te parece, Luzbel?
 Ten ya lástima de mí, 1095
 no te me muestres cruel,
 basta que te muestre aquel
 que por mi mal conocí.
 No me le mandes tentar
 que bien me basta mi mal, 1100
 pues si le hago enojar,
 sé que tengo de pagar
 las costas y el principal.
 Entre galanes y damas,
 allá en palacios de reyes, 1105
 entre deleitadas camas,
 allí enciendo yo mis llamas
 y pongo fueros y leyes.
 De aquestos yo te daré,
 todos cuantos me pidieres, 1110
 al infierno te echaré.
 Regálame y yo haré

¹¹⁸⁹ A san Jerónimo se le suele representar golpeándose con una piedra el pecho, y así aparece explicitado en una acotación previa.

¹¹⁹⁰ *Delo*. Delos, isla en la que nació Apolo, el sol (Grimal, 1981).

MUNDO	Soy contento.	
CARNE	A mí me place.	
	Vamos no haya más tardanza.	1155
MUNDO	Muy tarde ya se me hace.	
LUCIFER	Aqueso me satisface.	
JERÓNIMO	Dulces clavos, dulce lanza, aunque para vos cruel; y aquel vinagre con hiel fue, Señor... Y rigurosa fue, para mí, dulce miel, y vuestra pena sabrosa. ¹¹⁹¹	1160
CARNE	Si licencia me concedes el primer toque le doy.	1165
LUCIFER	Anda y extiende tus redes, que no pequeñas mercedes te prometo por quien soy. El Mundo y yo quedaremos aquí a la mira, en celada, y si socorro entendemos que has menester, te daremos. Entra alegre y descuidada.	1170
CARNE	¿No ves que esa penitencia es, Jerónimo, indiscreta? ¿No sabes que la abstinencia se ha de hacer con prudencia?	1175
LUCIFER	De diestro es aquella treta, buena será la salida si tal es como la entrada.	1180
CARNE	Si fueres de ti homicida, ¿no sabes que va perdida el ánima y condenada? Pero a poco y con reposo has de hallar tu remedio. No vayas tan presuroso, que si el extremo es vicioso la virtud está en el medio; y si subir a la altura de la perfección quisieres, por dichos de la escritura, siempre resistir procura	1185 1190

¹¹⁹¹ La compleja sintaxis de estos versos complican la comprensión de los mismos, aunque es evidente que Jerónimo alude a la pasión de Cristo, que aunque cruel, supuso la redención del hombre.

	en todo lo que hicieres; y pues aquesto te enseña, vuelve, no estés engañado, que esa no es culpa pequeña, que serás como el que enseña y te hallarás burlado.	1200
	Mira qué flaco que estás, deja agora el ayunar, regálate y cobrarás fuerzas, y a Dios servirás harto más que en te matar.	1205
JERÓNIMO	¡Ay, Jesús!, qué turbación siento acá dentro conmigo que me entibió el corazón, esta es brava tentación de mi cruel enemigo.	1210
	Porque de vos no me prive mi gran flaqueza y afán, socorre, Dios, pues se escribe que dijiste que no vive el hombre con solo pan.	1215
CARNE	¿Con aquesa vanidad tientas a Dios y le ofendes, pues que sin necesidad solo por curiosidad hacer milagros pretendes?	1220
	Tú te puedes sustentar con comer naturalmente, pues no osa Dios demandar milagros al intentar que sin comer te sustentas.	1225
JERÓNIMO	Pues sois mi amparo y mi guarda socorred, no estéis durmiendo, que vuestro ángel ya tarda. Regalo pides, aguarda, traidora, que ya te entiendo.	1230
	Esta será tu comida. ¿Quieres más?	
CARNE	¡Ay, ay, de mí!	1235
LUCIFER	Oh, miserable caída. La carne va de vencida. Mundo, socorredla allí.	
MUNDO	Tiénesme maravillado.	

	Jerónimo, te prometo, de verte así tan trocado. Solías ser avisado y andas sin ser, indiscreto, pues no crees nada, villano.	1240
	Dime en qué discreción cabe dejar el pueblo romano un regalo soberano y una vida tan suave por un áspero desierto, por un yermo inhabitable por cuya esperanza es cierto que serás en vida muerto. ¡Miseria, cosa loable! Debrías pues acordarte cuántas veces se juntaban	1245 1250
	los demás a festejarte, y por solo contentarte juntos en corros bailaban. Pues ¿cómo que tu hermoso rostro desprecias y quieras vivir entre ponzoñoso basilisco tan dichoso? Serpientes y bestias fieras no digan de ti tal cosa, huye y del desierto escapa, que irás a aquella famosa Roma en ocasión dichosa que te haré hacer papa.	1255 1260
JERÓNIMO	Aunque más traidor te entones, no es tuya esa dinidad. ¡Mas, ay, cuántos corazones engañas con falsos dones con mentira y falsedad! Aunque sé que la oración es el mejor ejercicio contra cualquier tentación, quiero usar de la lición para vencer este vicio.	1265 1270 1275
LUCIFER	De liciones me ha tratado. Apartaos, afuera, viles,	1280

	que yo le tengo calvado, ¹¹⁹² que es un poco aficionado a los libros de gentiles.	
	Muy buen entretenimiento es por cierto la lición contra cualquier pensamiento, sin mella se halla contento o alguna deleitación.	1285
	Mas, dime ¿no te enfada cualquier lición de profeta que es en sí tan desgustada? ¿No te da en rostro y enfada su habla tan indiscreta, aquel estilo tan llano?	1290
	Es la tinta enjambrosa, el modo tan aldeano, y para hombre cortesano es todo aquesto penoso.	1295
	Mirad cuanta diferencia va de aquesto a Cicerón. ¡Qué bien dice una sentencia!, que con galana elocuencia va probando su intención.	1300
	¡Qué habla y en sí tan grave! No habrá quien esto no alabe. ¡Qué concepto tan subido! ¡Qué estilo dulce y suave! Si tiene sano el sentido.	1305
JERÓNIMO	Si la Sagrada Escritura tal retórica tuviera, tal estilo y compostura, qué suavidad, qué dulzura y qué contento que fuera;	1310
	mas no se puede leer aquel estilo tan llano, y para mi entretener por fuerza me he de acoger a algún libro, aunque profano.	1315
LUCIFER	Haces muy discretamente, que en usando aqueese modo no hay ningún inconveniente,	1320

¹¹⁹² *calvado*. Engañado (*Aut*).

pues que dicen comunmente
que a los limpios, limpio es todo.

Cuanto y más que la dotrina
de Cicerón y otras tales 1325
tiene buena diciplina,
pues que con su vida inclina
a las quietudes morales.

JERÓNIMO Ahora bien, pues es así,
Cicerón me da contento, 1330
y quizá hallaré allí
con que desechar de mí
este vano pensamiento.

Vase

LUCIFER Esta vez, venció y cayó.
Traidores, idos con él, 1335
que esta vez más pude yo,
que él a vosotros venció,
y yo a vosotros y a él.

MUNDO No es de muerte la herida.
No me basta aquesta entrada, 1340
yo me buscaré salida,
quizá a costa de su vida,
si fuere menos preciada.

La puerta te queda abierta.
Nosotros, Carne, nos vamos. 1345
Mira que esté ojo alerta
y si apetito despierta
para cuando acá volvamos.

Vanse los tres y parece en un trono CRISTO con dos ÁNGELES

CRISTO Ángeles, al yermo sin tardanza
do a Jerónimo enfermo hallaréis, 1350
que ya de su salud no hay esperanza.

Delante mi presencia le trairéis
en visión solamente, porque quiero
un castigo hacer que os espantéis.

ÁNGEL Soberano señor, Dios verdadero, 1355
estamos como siempre a tu mandado
aparejados yo y mi compañero.

Vanse los ÁNGELES y dice CRISTO

CRISTO Hacéseme Jerónimo ocupado
en liciones gentílicas y vanas,
y quiérole quitar de este cuidado; 1360
 quíérole desviar de las profanas
para que pueda con mayor fervor
darse a pensar las cosas soberanas.
 Téngole de hacer un gran doctor
de la Iglesia, mi esposa muy querida, 1365
y de mi fe, terrible defensor.
 Darle he a beber el agua de la vida,
porque pueda después de algunos días
ser de toda la tierra pobre, vida.

Entran los ángeles con san JERÓNIMO

ÁNGEL 1º Príncipe de las altas jerarquías, 1370
tu mandamiento fue por nos cumplido
y traemos el alma que perdías.
CRISTO Norabuena seas, Jerónimo, venido.
Di, ¿de qué condición o de qué estado
eres hombre que al juicio te ha traído? 1375
 ¿No respondes tan presto? ¿Estás turbado?
JERÓNIMO Señor, por tu bondad yo soy cristiano,
nacido entre cristianos y criado.
CRISTO Mientes, que Cicerón ya no es cristiano.
¿Cómo que así me quieres engañar? 1380
¡Como que fuera yo no más que humano!
 ¿En esa ocupación me has de emplear
los dones y las gracias naturales
que yo por mi piedad te quise dar?
 Mis bienes tu maldad convierte en males. 1385
¿Cicerón con David? ¡Qué conciencia!¹¹⁹³
Y tiene Dios y el demonio iguales.
 ¿Y qué tiene que ver la vana ciencia
de aquesos trovadores y poetas
con toda su poética elocuencia, 1390
 con la santa lición de mis profetas,
do el alto misterio está encerrado?
 Déjalas para necias indiscretas.

¹¹⁹³ *conociencia*. Conocimiento (DRAE).

	Pues yo haré un castigo tan nombrado que quede castigada tu malicia, y hoy por consiguiente bien vengado.	1395
	Soldados de la angélica milicia, entregad a ese mísero ahí afuera, a un crudo ¹¹⁹⁴ [...] ¹¹⁹⁵ de mi justicia, y con un duro azote me leyera conforme su pecado lo merece hasta que yo otra cosa mande y quiera.	1400
ÁNGEL 1º	Pues no hay apelación, ¡sus!, obedece, pero mira que siempre en el castigo su gran misericordia resplandece.	1405
ÁNGEL 2º	Ruégale que la quiera usar contigo, y tus culpas y yerros perdonando te quiera recibir por fiel amigo.	

Sacánle los ÁNGELES y dice CRISTO

CRISTO	¿Hasta cuándo, mortales, hasta cuando la gran clemencia no conoceréis que con vosotros siempre estoy pensando? Alzad aquí los ojos y veréis los ardides, las trazas e invenciones que con vosotros siempre están usando. ¹¹⁹⁶	1410
--------	---	------

Suenan los azotes adentro y dice san JERÓNIMO

JERÓNIMO	¡Ay, ay, oye mis trazas y oraciones y no me quieras castigar con ira! Más ruégote, señor, que me perdones Piedad, piedad a tu clemencia, no me quieras tratar de aquesta suerte, mas tu furor, Señor, de mí retira.	1415 1420
	Líbreme de este mal terrible y fuerte, que en el infierno no hay quien te confiese, ni quien se acuerde de ti en la muerte.	

Sacan los ÁNGELES a san JERÓNIMO

¹¹⁹⁴ *crudo*. Despiadado (*Aut*).

¹¹⁹⁵ Palabra de difícil lectura en el manuscrito que hace opaco el sentido de esta estrofa.

¹¹⁹⁶ *que con vosotros... usando*. En el manuscrito *que con vosotros siempre estos usando*. Enmendamos para mejorar el sentido. En cualquier caso, resulta una rima anómala

MÁXIMO	El contento que me ha dado tu venida, Justo amigo, Dios lo ve, que es buen testigo del corazón encerrado, mas quiero saber tu intento y la causa y ocasión	1455 1460
JUSTO	Cual corderillo bailando tras la oveja de su madre voy, Máximo, tras mi padre que se va de mí alejando.	1465
MÁXIMO	Si no te declaras más yo digo que no te entiendo.	
JUSTO	Pues no me estés deteniendo que gran merced me harás.	1470
MÁXIMO	Tente si quiera un poquito. ¿Qué prisa es esta?	
JUSTO	Ora bien, sabé que se ha ido a Belén Jerónimo, aquel bendito.	
MÁXIMO	¿Que es posible? ¿Que dejó el yermo que amaba tanto?	1475
JUSTO	Mandóselo el padre santo, y humildemente obedeció. Yo voy tras él por gozar su conversación divina de aquella santa dotrina, y su virtud singular.	1480
MÁXIMO	De esas cosas el amor me convida a irme contigo.	
JUSTO	Ninguna cosa te digo podrías hacer mejor. Y si no es el amor tanto que baste el afición dar, pueda siquiera bastar el de aquel pesebre santo.	1485 1490
MÁXIMO	¿Quieres que juntos nos vamos? Sí, mi Justo, que es muy justo. Yo quedo de darte gusto y que juntos nos partamos; que el pesebre de Belén	1495

ser visitado merece.
JUSTO Nuestro camino enderece
 el supremo Dios.
MÁXIMO Amén.

Vanse, y entra JERÓNIMO en hábito de ermitaño y dice

JERÓNIMO Mil gracias os doy, Señor,
 por vuestra piedad sin tasa 1500
 pues se ha acabado la casa
 que comencé en vuestro honor;
 y ansí con su esposa amada
 el santo José viviera,
 y en Belén posar quisiera 1505
 no le faltará posada.
 Aunque no será él a tal
 cual es su merecimiento,
 mas será algún aposento
 más secreto que un portal; 1510
 y si casas materiales
 no le aguardan tanto ya,
 no falta quien le dará
 otras espirituales.
 Muchos hombres vitoriosos 1515
 del mundo y su turbación
 darán casa con razón
 y se ternán por dichosos.
 Tampoco le faltarán
 para su esposa posadas, 1520
 virgen, y ya dedicadas,
 casi el alma le darán.

Entra MÁXIMO y JUSTO

MÁXIMO Pues Dios ha sido servido
 de nos aportar con bien
 al deseado Belén, 1525
 no le echemos en olvido,
 sino muchas gracias demos,
 las rodillas por el suelo
 a aquel alto rey del cielo,
 pues que tanto le debemos. 1530
JUSTO Aunque en cualquiera lugar

es justo que esto hagamos,
a ver el pesebre vamos
que allá las podremos dar.
Y será, a lo que creo, 1535
el sitio más agradable.
¡Qué lugar tan deleitable!
¡Santo Dios! ¿Qué es lo que veo?
¿A nuestro padre no ves
delante, Máximo, hermano? 1540
¡Dadme, padre, aquesa mano,
si no besaré en los pies!

Híncase de rodillas delante de JERÓNIMO

JERÓNIMO ¡Oh, Justo, hijo querido,
ven a abrazarme, levanta!
JUSTO Dadme aquesa mano santa. 1545
MÁXIMO Pues yo también te la pido.

Híncase de rodillas

JERÓNIMO El Señor la suya os dé.
MÁXIMO Esa y la tuya pedimos,
que solo a aqueso venimos.
JERÓNIMO No, no.
JUSTO Besaré el pie. 1550
JERÓNIMO No hagáis, mi hijo, aqueso;
solo a nuestro Dios adora.
JUSTO Ya le adoro, que en ti mora,
y en esto no hago exceso.

Dales las manos y bésanlas

JERÓNIMO Quiero darte ese contento, 1555
dádmele agora vosotros
en abrazarme.
MÁXIMO Nosotros
también cumplimos tu intento.

Abrazan a san JERÓNIMO

JERÓNIMO Pues ¿adónde vais, mis hijos?
JUSTO Venimos, padre, a buscarte, 1560

	que trae corona real, sino en casa le hospedar.	
	En nombre de Dios te mando que si has menester descanso, que vienes todo tan manso, –¡con cuanta pena va andando!– vengáis mucho en hora buena. Hijo, la mano me da. Pláceme mostrad acá que alguna cosa os da pena.	1600
	Aquesto obró vuestro nombre, mi Dios. ¡Ay, qué compasión que os obedezca un león y no os obedezca un hombre!	1610
	Venid y veréis al fiero. ¡Ay, Dios! Máximo y Justo, mirad al bravo y robusto como está hecho un cordero.	
MÁXIMO	De juicio he quedado falto de ver contra toda usanza manso un león.	1615
JUSTO	Es mudanza de la diestra del muy alto.	
JERÓNIMO	Herida tiene en la mano con una cruel espina.	1620
MÁXIMO	Yo le pondré medicina con que quede presto sano.	
JERÓNIMO	De todo provee el señor, y yo hijo te lo encomiendo, y porque está ya diciendo: «Vamos presto, por mi amor».	1625
JUSTO	¿Qué dices?	
MÁXIMO	Que es un bendito, ¿qué quieres que diga más?	
JERÓNIMO	Vamos, no os quedéis atrás, andad acá, corderito.	1630

Vanse y entra un PEREGRINO y CELIO, gentilhombre

PEREGRINO	Ansí, señor, que lo que más me admira de todo lo que hay en la tierra santa
-----------	--

	es la corrección ¹²⁰⁰ y santa vida de aqueste santo que en Belén habita de quien aquestas cosas os he dicho:	1635
CELIO	de cómo fue vituperado en Roma y los azotes que sufrió en el yermo, y de aquel excelente y alto caso que con aquel león le aconteciera. Cualquiera de estas cosas causa espanto, pero, señor, yo os ruego y os suplico que, pues merced me hacéis de irme contando las cosas más notables que hayáis visto, la ida me contéis de aquesta parte, desde el principio al fin muy por entero por gusto muy mucho de sabella.	1640 1645
PEREGRINO	Pláceme de hacer lo que mandáis, pues recibís en ello tanto gusto. Nació este santo padre en Estridón, quedé un pueblo que está junto a Dalmacia, en la tierra llamada Esclavonia. Sus padres fueron nobles ciudadanos; bautizose en la gran ciudad de Roma, donde aprendió los artes liberales con muestras de un ingenio peregrino. Pues a los años puestos no llegaba cuando por toda Roma fue elegido para las enseñar públicamente, y viendo la agudeza de su ingenio, siendo maestro de profanas letras, discípulo se hizo en las divinas	1650 1655 1660
	del famoso Gregorio Nacianceno. ¹²⁰¹ Mas oyendo decir la santa vida de los monjes que estaban en el yermo, para allá se partió con gran deseo de ser diciplinado por su ejemplo.	1665

¹²⁰⁰ *Corrigección*. Así en el manuscrito. Quizá ‘corrección’.

¹²⁰¹ *Gregorio Nacianceno*. En el manuscrito *nasciano*. Por antonomasia san Gregorio, llamado también el Teólogo. Destacó por su hábil retórica y por su amplio conocimiento de la literatura de su época (*E. Univ*). San Jerónimo se caracterizó por su interminable peregrinar vital, geográfico y de aprendizaje. Estableció contacto con numerosos pensadores y eruditos, como Apolinario en Antioquia, Dídimo en Alejandría y Gregorio de Nisa y Gregorio Nacianceno, teólogo de la Iglesia primitiva, en Constantinopla (Martino, 2003: 126).

	¿Quién os podrá contar, mi señor Celio los peligros, trabajos y aspereza que padeció en camino tan molesto?	
CELIO	Bien se deja entender que serán grandes caminando por ásperos desiertos. Mas ¿sabreisme decir qué edad tenía al tiempo que siguió este hecho heroico?	1670
PEREGRINO	Circunstancia es aquesa que declara la bondad y virtud que en él moraba. De edad de veintidós años sería.	1675
CELIO	Extraño caso. ¿Cuánto estuvo en la visita de los santos padres?	
PEREGRINO	Estuvo siete u ocho años, y más estuviera si acaso sus padres le dejaran.	1680
CELIO	¿Quién le estorbó?	
PEREGRINO	Ya os dije que era raro en la lengua latina y en la griega, pues la sed natural que el hombre tiene de saber y entender le convidaba	
	para aprender la física y caldea. ¹²⁰² Y junto con aquesto, un celo santo que tuvo de saber las escrituras para poder, por testimonio de ellas, defender a la santa madre Iglesia de los herejes que la combatían.	1685 1690
	Ofreciose oración en aquel yermo de buenos y diestrísimos maestros, y no dejándola pasar en vano, [para] ¹²⁰³ cumplir su deseado intento, costole gran trabajo el aprendella, no tanto de entendellas y leellas que esta dificultad su ingenio hora facilitaba, cuanto pronunciallas.	1695

¹²⁰² *Física y caldea*. Así en el manuscrito. O bien se utiliza 'física' como sinónimo de natural (en el verso 1848 vuelve a aparecer este vocablo) o el personaje alude a las ciencias físicas. Con respecto al término 'caldea', hace referencia a la lengua de los caldeos, fundadores del reino neobabilónico. En el imperio neobabilónico, los sacerdotes eran los encargados de interpretar los sueños, etc., quizá por eso, en épocas posteriores, se designaba por antonomasia a los sacerdotes como caldeos (Haag y Van del Born, 1987: 256-57).

¹²⁰³ [para]. En el manuscrito *o no*. Enmendamos para mejorar el sentido.

	Mas tanto trabajó que en poco tiempo salió tan elocuente y elegante	1700
	que el que con intención consideraba, por evidencia claro conocía, que era del cielo su sabiduría. En esto y con finas oraciones,	
	y el ayunar tan largo y tan molesto, gastó todo aqueste tiempo el santo.	1705
	No fue bastante el gran recogimiento ni la gran soledad de aquel desierto para encubrir un hombre tan notable, porque vino a volar su fama tanto	1710
	que ya era conocido en todo el mundo. Aquel que en desierto se escondía vino a noticia del santo Papa, y mandole por carta que viniese	
	a su presencia a la ciudad de Roma.	1715
	Por este mandamiento fue forzado a salir del desierto que él amaba y dar consigo en la romana corte. Recibiole el Papa alegremente,	
	cardenal y presbítero le hizo	1720
	para que, siendo honrada su persona, fuese más acetada su doctina. Lo que en Roma pasó ya lo sabéis no hay para qué cansaros más con ello.	
CELIO	¿Cansarme aqueso? No, que gusté tanto de oír esotras cosas que os prometo que si cincuenta veces la oyera os prometo que yo no me cansara.	1725
	Mas basta la merced que me hacéis, no quiero ser con vos tan importuno,	1730
	pues eso y lo del yermo me contastes proseguid, os suplico si os da gusto. ¿Qué se hizo el león que el santo viejo recibió tan alegre en su posada?	
PEREGRINO	Sanó de su herida y fue tan grato que nunca se partió del monesterio.	1735
	Mandole el santo viejo que tuviese cuenta con un asnillo que tenía, y al monte lo llevase y lo trujese con leña, y los monjes le cargaban.	1740
	Pues saliose el león un día de fiesta	

al prado con su amigo y compañero
 y, en tanto que pacía la fresca hierba,
 púsose a descansar y al fin durmiose.
 Pasaron por allí unos mercaderes 1745
 y, viendo al asno solo y sin defensa,
 robáronle y lleváronle consigo.
 Despertando el león y alzando el rostro
 a buscar comenzó su compañero,
 y como por allí no se le hallase 1750
 comenzó de correr a todas partes
 buscándole con mucha diligencia;
 mas todo su trabajo le fue en vano
 porque estaba más lejos que pensaba.
 Pero viendo que el asno era perdido 1755
 y como conoció de su descuido,
 melancólico, triste y sin consuelo,
 a las puertas llegó del monesterio,
 sin atreverse a entrar como solía.
 Y viéndole los monjes venir solo 1760
 pensando que el hambre lo causaba,
 y como bruto el asno se comiera,
 riñéronle con ásperas palabras,
 mas él con su humildad postrado en tierra,
 con una mansedumbre de un cordero, 1765
 sufrió todos sus malos tratamientos.
 Dícenlo al santo viejo y él le manda
 que de comer le den y que él los sirva
 de todo lo que el asno los servía,
 como si racional animal fuese. 1770
 Obedeció y suplió este mandamiento.
 Y aquel feroz terrible y espantoso,
 aquel que es rey de todos animales,
 el espantable, el terrible y bravo,
 andaba, señor Celio, hecho un jumento 1775
 acarreando leña en sus espaldas.
 Pues después de acabada su tarea,
 según acostumbraba, salía al campo,
 por do vido venir unos camellos
 que el asno su amigo los guiaba. 1780
 Luego le conoció y en el camino
 se puso tan arisco, terrible y bravo
 escarbando la tierra con las uñas,
 subiendo los bramidos a los cielos

	que tuvieron por bien los mercaderes	1785
	los camellos dejar desamparados	
	y dar la vuelta huyendo, y no pensaban	
	que era poco escaparse de sus manos.	
	El león que otra cosa no esperaba	
	cogió a su compañero del cabestro	1790
	y con ellos se vino al monesterio.	
	Acudieron los monjes al ruido	
	y, mirando una cosa tan extraña,	
	estaban espantados y admirados	
	sin saber qué decirse el uno al otro.	1795
	Y luego que el león los metió en casa	
	con muestras de un contento publicaba,	
	y de uno en otro andaba retozando	
	ante sus pies se echaba y los besaba,	
	jugaba y halagábase con ellos,	1800
	poniéndole las manos en los pechos	
	y otras cosas haciendo que causaban	
	mayor admiración en todos ellos.	
	Viniéronlo a decir al viejo santo,	
	y él hizo descargar a los camellos,	1805
	y mandó que aderezasen buena cena	
	a ciertos convidados que tenían	
	ellos. En esto, estando por la puerta,	
	entran los mercaderes y postrados	
	ante los pies de aquel varón bendito	1810
	demandaron perdón de su pecado	
	y, siendo asueltos de él y perdonados,	
	suplicáronle mucho se sirviese	
	con todo aquel aceite que traían.	
	Aunque rehusaba, al fin por ruegos	1815
	recibirle hicieron cierta parte,	
	haciendo obligación de cada un año	
	otra tácita limosna ofrecían.	
CELIO	Digo que son las cosas más notables	
	que se han visto jamás ni se han oído,	1820
	y que se ha de ver muy claramente	
	que son obras de Dios, que de esta suerte	
	ha querido ensalzar su gran desierto,	
	porque aunque la experiencia nos enseña	

	que es el león el más agradecido ¹²⁰⁴	1825
	entre todos los otros animales, tanto conocimiento y mansedumbre un animal tan bruto no es posible.	
PEREGRINO	Así es señor, pero tornando al propósito nuestro comenzado,	1830
	os digo que si cien ojos tuviera y si todos los miembros de mi cuerpo se convirtieran e hicieran lenguas, y si con todas ellas, noches y días, en todo lo que resta de mi vida	1835
	estuviera contando sus virtudes, la más mínima parte no dijera. Y que fuera de mí, pues si quisiera decir la gran autoridad que han hecho a las iglesias con sus escrituras,	1840
	está como un oráculo divino en la santa ciudad, donde ha venido con dudas de las Santas Escrituras muy difíciles todas y muy claras,	
	y hasta el papa Dámaso ¹²⁰⁵ muchas veces	1845
	le ha declarado muy muchas quisiones, y a pedimento suyo ha trasladado de lengua hebrea y física a latina la escritura del <i>Viejo Testamento</i> .	
	Otros grandes tratados tiene escritos	1850
	contra muchos herejes de este tiempo, que será no acabar querer contallos. Mas, ay, que no podrá por mucho tiempo gozar la tierra de este gran tesoro, que ya, teniendo cerca de cien años,	1855
	tan viejo está que para levantarse de un lecho, más tormento que descanso, es ayudado de una ciudad gruesa,	

¹²⁰⁴ *agradecido*. En el manuscrito *agradeciente*, forma que no hemos conseguido documentar. Enmendamos.

¹²⁰⁵ Dámaso I. Papa español cuyo próspero e importante pontificado duró desde el año 366 hasta el 384. Además de contribuir al acercamiento entre la vida cristiana y la sociedad romana, contribuyó al surgimiento de Roma como una gran ciudad cristiana, centro intelectual y artístico al servicio de la fe, con textos litúrgicos y obras poéticas (Paredes, Barrio *et alii*, 1998:39).

	y clamores, los cielos no rompemos, pues sabemos por cierto que este día se partirá de nos nuestra gloria?	1895
JUSTO	¿Cómo ya desamparas el rebaño que tanto amabas, ay, pasto[r] piadoso? ¡Oh, pérdida terrible y grande daño ocaso a todo el mundo tan lloroso! ¿Quién nos ha de librar de tanto engaño, de tanto hereje que estará gozoso por ver quién su furor contradecía no le confundirá como solía?	1900
JERÓNIMO	No más, hijos, no más, no me deis pena. No hay razón de llorar más de alegría, y, pues libre de cárcel y cadena de la carne, mejor podré allá daros. Mostrad alegre cara y muy serena. Conmigo, si me amáis, podré gozaros, que del desierto duro soy librado y a verdadera parte trasladado.	1905
	Cada cual de vosotros me es atento, hijos, y oiréis mis últimas razones las cuales dejaré por testamento más precioso que ricas posesiones. Lo primero que mando, y es mi intento, que améis a Dios con limpios corazones; lo segundo que quiero de vosotros es que os améis los unos a los otros; abrazaréis con esto la pobreza, que es un rico tesoro e inestimable, en cuerpo y corazón guardad limpieza que a Dios ternéis por ella favorable;	1910
	en la obediencia no tengáis pereza, pues más que el sacrificio es agradable; ternéis por vuestras obras por cimiento a la humildad, que es firme fundamento.	1915
	Mi cuerpo en el portal enterraréis adonde él de mi Dios fuere inclinado, y ruégoos ya, mis hijos, no lloréis, pues el morir a naide es excusado. Y porque agora a solas me dejéis hablar un poco con mi dulce amado, abrazadme y a Dios. Él os bendiga y os de consuelo en esta gran fatiga.	1920
		1925
		1930
		1935

JUSTO	Recibiré, mi padre, el don postrero justo que te dará en aquesta vida. ¡Ay, dolor singular, terrible y fiero! ¡Ay, triste y dolorosa despedida! No desampares, padre verdadero, a aquesta tu familia enriquecida.	1940
JERÓNIMO	Si os desamparo yo, Dios os recibe; y si yo muero, el alma con Dios vive.	1945

Entran dos ÁNGELES

ÁNGEL 1º	¡Qué mandamiento que es tan diferente este al que otra vez los dos hicimos cuando, delante el sacro presidente, en visión a Jerónimo trujimos! Allí fue recibido crudamente, pero ya en su favor y en paz venimos, pues vámonosle a librar de la cadena del cuerpo causador de tanta pena.	1950
	Mas no miras el gran recibimiento, las fiestas regocijo y consuelo, el sacro refulgente y alto asiento que se apareja en el empíreo cielo. Aqueste santo viejo que instrumento es de la alegría de cielo y suelo, admiración me da ver tanta gloria, tanto trunfo y señales de vitoria.	1955
	La celestial princesa, como hermana, a solo recibirlo baja al mundo, y con toda la gente cortesana baja Cristo con gozo sin segundo. Todos con alabanza soberana cantando vienen con amor profundo, a los que están conformes y tan amables, ¹²⁰⁷ y en sus obras y cantos admirables.	1960
ÁNGEL 2º	Por la gracia de Dios que le ha aguardo, tiénelo por sus obras merecido, porque si de la Virgen es honrado, ella también de él honrada ha sido, que por sus escrituras lo ha probado.	1965
		1970

¹²⁰⁷ En el manuscrito *a los que están conformes y tan amables*. Verso hipermétrico que enmendamos eliminando la conjunción copulativa.

	Lo que acerca del mundo había perdido que es la pieza más rica y la presea ¹²⁰⁸ de que ella más se precia y más arrea.	1975
	Por servir a la Virgen alabando viene con dulces cantos y clamores, y por servir a Cristo confesando vienen también los santos confesores, los mártires también vienen cantando que no quieren negarle sus favores, pues padeció martirio de cien años con penas y tormentos muy extraños.	1980
	Con ligítima causa también viene aquel grande Bautista y precursor, ¹²⁰⁹ porque ni le ha tenido ni le tiene el suelo mayor imitador.	1985
	Los sagrados Apóstoles conviene que a darle vengan este gran favor, pues la tierra que de ellos fue enseñada con su santa dotrina fue regada.	1990
	Así baja el Señor omnipotente a recibir su siervo acá en la tierra. Ha sido capitán muy excelente que ha librado su esposa de gran guerra, y un amor le ha tenido tan herviente que si lo que la tierra y cielo encierra ¹²¹⁰ criase en otros, sería todo basura en respeto de aquesta hermosura.	1995
JERÓNIMO	Virgen sagrada y celestial señora que sois de pecadores abogada, seáis ante mi Señor intercesora, pues fuiste de mí siempre tan amada. Mi alma os encomiendo en esta hora de vuestra ayuda tan necesitada. Sed en este camino vos mi guía, bendita, benditísima María.	2000
	Y tú, mi buen Jesús, en quien consiste mi remedio, mi bien, mi ventura, pues con santa mano me hiciste, no quieras que se pierda la hechura	2005
		2010

¹²⁰⁸ *presea*. Alhaja, joya o cosa de mucho valor (*Aut*).

¹²⁰⁹ Juan el Bautista. Se le denomina el Precursor de Cristo porque él anuncia la venida del Mesías y le precede (Duchet-Suchaux, 2001b: 226-27).

¹²¹⁰ En el manuscrito *que lo que si la tierra y cielo encierra*. Enmendamos este error sintáctico del copista.

que con tu sangre y muerte redimiste,
mas socórre[me] en aquesta apretura. 2015
Y pues siento ya que voy muriendo,
en tus manos mi ánima encomiendo.

Muere san JERÓNIMO, y póstrase en tierra y va subiendo su ánima

JUSTO ¡Ay, Dios, qué claridad es la que veo
que no sufren mis ojos ver tal cosa!
ÁNGEL 1º Hora es ya de cumplir este deseo. 2020
 Venid a descansar, paloma hermosa.
ÁNGEL 2º Deja el cuerpo ya penoso y feo,
y veréis vuestro esposo, bella esposa.
ÁNGEL 1º Salid que vuestra vuelta mucho tarda
que el señor con sus santos os aguarda. 2025
ÁNGEL 2º Venid de Dios, alma verdadera,
que el rigor del invierno ya es pasado;
ya llegó la dulce primavera
y el verano de vos tan deseado.
ÁNGEL 1º Subid, que al que amastes os espera, 2030
 gozad del bien que tiene aparejado
por los muchos servicios que le hicistes
y la gran devoción que le tuvistes.

Acaba de subir el ánima al cielo con los ANGELES

MÁXIMO Con aquella luz clara y admirable
se fue el ánima pura, limpia y santa. 2035
JUSTO ¡Ay, huérfano de mí, ay, miserable!
 ¿Cómo no me consume pena tanta?

Échase JUSTO encima del cuerpo de san JERÓNIMO llorando

MÁXIMO ¡Contigo he de morir, mi padre amable!
Su dolor es tan grande que me espanta.
Pues para consolar tu gran tristeza
sacar conviene fuerzas de flaqueza. 2040
 Deja ya de llorar, hermano Justo,
aquese dolor cese, y cese el llanto.
Toma consuelo y mira que no es justo
que lo que hace Dios se sienta tanto; 2045
su voluntad se cumpla y justo gusto,
y vamos a enterrar el cuerpo santo.

JUSTO

Vamos, mas el dolor cesar no puede
hasta que con llorar muerto me quede.

 Ánima santa que estarás gozando
libre de aquesta cárcel insufrible,
del premio que ganaste trabajando
de la gloria de Dios es más visible,¹²¹¹
acuérdate de aquestos que llorando
dejas a aquestas vidas corruptibles,
haz que por ti lleguemos a esa gloria,
pues llegamos al fin de nuestra historia.

2050

2055

FINIS

¹²¹¹ *visible*. En el manuscrito *lesible*. No hemos encontrado documentada esta palabra. Enmendamos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Hernado de, *Varias poesías*, Luis F. Díaz Larios (ed.), Madrid, Cátedra, 1982.
- AGUSTÍN, *Confesiones*, Madrid, Alianza, 1998.
- AGUSTÍN; Posidio, *et alii*, *Confesiones; Contra los académicos; De la vida feliz; Soliloquios; La inmortalidad del alma; El maestro; La catequesis de los principiantes; La naturaleza del bien, contra los maniqueos; Vida de San Agustín*, Madrid, Gredos, 2012.
- AIZPURÚA, Fidel, *El camino de Francisco de Asis*, Valencia, Asis, 1991.
- ALASTRUÉ CAMPOS, Isabel, *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1990.
- ALENDAY MIRA, Jenaro, «Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916.
- ALLEGRI, Luigi, «El espectáculo en la Edad Media», *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas del Festival d'Elx 1990*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, 21-30.
- ALONSO ASENJO, Julio, «Introducción a *La Tragedia de san Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*», Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995, 13-81.
- , *La tragedia de san Hermenegildo y otras obras del teatro español de Colegio*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1995.
- , «Teoría y práctica de la comedia, tragedia o tragicomedia de santa Catharina (inédita) del P. Hernando de Ávila», Francesc Massip (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII col.loqui de la Societé Internationale pour l'Étude du théâtre médiéval*, Girona, 1992, Barcelona, Institut del Teatre, 1996, 393-403.
- , «Orfeo y Eurídice. Entretenimiento de la *Comedia de santa Catalina* de Hernando de Ávila», Teatresco, 2005, 1-144.
- , «Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones», *Voz y letra: Revista de Literatura*, 1, 2006, 2-46.
- , «Teatro humanístico y escolar hispánico. Perspectiva de autores» [http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/Estudios/Teatro%20humanistico%20y%20%20escolar%20hispanico.%20Perspectiva%20de%20autores.%20%20\(Act.%20%20%202013\).pdf](http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/Estudios/Teatro%20humanistico%20y%20%20escolar%20hispanico.%20Perspectiva%20de%20autores.%20%20(Act.%20%20%202013).pdf)

- ALTAMIRA, Rafael, *Historia de España y de la civilización española* (I), Barcelona, Crítica, 2001.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «Santo y rey. La corte de Felipe IV y la canonización de Fernando III», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 243-60.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, «Desde los orígenes hasta el siglo xv», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 109-135.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos, «Palabra de Dios, pluma de claustro. El discurso literal de la divinidad y sus adyacentes en la revelación visionaria barroca», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 167-227.
- AMSELEM-SZENDE, Line, «“Qué dirá el hombre de vos / habiéndoos loado Dios». Hagiografía y alusión en la poesía lírica devota de la Contrarreforma», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 261-276.
- APARICIO MAYDEU, Javier, «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, 141-51.
- , «Preliminares para una definición de la comedia religiosa en el siglo XVII», *AIH. Actas 11*, 1992, 169-76.
- ARAGÜES ALDAZ, José, «Fronteras de la imitación hagiográfica (I). Una retórica de la diferencia», Arellano, Ignacio; Vitse, Marc (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Tomo 2. Madrid, Iberoamericana, 2007, 275-302.
- , «Para el estudio del *Flos sanctorum renacentista* (I). La conformación de un género», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 97-147.
- ARATA, Stefano y ANTONUCCI, Fausta, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla y Universidad de Valencia, 1995.

- ARATA, Stefano y VACCARI, Debora, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, 2002.
- ARATA, Stefano, «*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, 1992, 9-112.
- , «Teatro y coleccionismo teatral a fines del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, 7-24.
- , *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Girardini, 1989.
- , *Miguel Sánchez il “divino” e la nascita della “Comedia Nueva”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- ARELLANO, Ignacio; DÍEZ BORQUE, José María; SANTOJA, Gonzalo (eds.), *Auto sacramental del Cid. Mojiganga del Cid*, Pamplona, Universidad de Navarra-GRISO, 2007.
- ARELLANO, Ignacio, «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», I. Arellano y V. Roncero (eds.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, 329-59.
- , *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Navarra, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2007a.
- , *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- ARIAS, Ricardo (ed.), *Tres églogas sacramentales inéditas*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- ARIAS, Juan, *La Magdalena. El último tabú del cristianismo*, Madrid, Aguilar, 2005.
- ARMOGATHE, Jean-Robert, «La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 149-168.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- ARTEAGA, Joaquín de ([1839]). *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*. Manuscrito 14.698 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la Comedia Nueva. Textos y géneros en la Colección teatral del conde de Gondomar*, Madrid-Frankfurt, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- , «El programa contrarreformista en una comedia anónima de fines del XVI: *La vida y muerte del santo fray Diego*», *Voz y letra*, 21/2, 2010, 37-59.
- , «La versificación dramática en la génesis de la 'Comedia Nueva': estudio de una muestra de la colección teatral del conde Gondomar», Xavier Tubau (ed.), *Aún no dejó la pluma*, Barcelona, PROLOPE (Universidad Autónoma de Barcelona), 2009, 51-112.
- , «Las pecadoras penitentes en los dramas religiosos de la colección teatral del conde de Gondomar», Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, 675-85.
- , «Los papeles de actor sueltos de la *Santa y buenas costumbres de Juan de Dios*: de las tablas al texto de lectura privada», *Lemir*, 13, 2009, 281-334.
- , *Los géneros dramáticos en la génesis de la comedia nueva: la colección teatral del conde Gondomar* (Tesis doctoral). Dirigida por Teresa Ferrer Valls. Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 2007.
- BALDERAS VEGA, Gonzalo, *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la Modernidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, «El conocimiento de la hagiografía medieval castellana. Estado de la cuestión», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 65-96.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Ed. facsímil: Madrid, Gredos, 1969.
- BATAILLON, Marcel, «Ensayo de explicación del 'auto sacramental'», *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, 186-205.
- , *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950, tomo II.

- BÉGRAND, Patrick, «La hagiografía en las relaciones de milagros publicadas en el siglo XVII», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 277-289.
- BELDA PLANS, Juan, «Domingo de Soto y la defensa de la teología escolástica en Trento», *Scripta theologica*, 27 (2), 1995, 423-58.
- BELLINGER, Gerhard, *et alii*, *Diccionario ilustrado de la Biblia*, León, Everest, 1996.
- BENITO RUANO, Eloy (ed.), *Auto de Navidad*, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 16, 1966.
- BENNASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- BLECUA, Alberto «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, 79-112.
- BOUZA ÁLVARES, José Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, CSIC, 1990.
- BOUZA, Fernando, *Los Austrias Mayores. Imperio y monarquía de Carlos I y Felipe II*, Madrid, Temas de hoy, 1996.
- BRÉHIER, Emile, *Historia de la Filosofía. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVII*. Madrid, Tecnos, 1988.
- BRIA PERAU, Llätzer, *et alii*, *Los libros de los filósofos*, Barcelona, Ariel, 2004.
- BROTHERTON, John, *The «Pastor-Bobo» in the Spanish Theatre Before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975.
- BRUERTON, Courtney, «La versificación dramática española en el periodo 1587-1610», *Nueva revista de filología hispánica*, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 10, 3-4 (jul.-dic. 1956), 337-364.
- CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé, *Obras inéditas I. Teatro*, Alejandro Cioranescu (ed.), Santa Cruz de Tenerife, Goya, 1957.
- CANAVAGGIO, Jean, «Afirmación de un teatro», J. Canavaggio (ed.); Navarro Durán, Rosa (edición española), *Historia de la literatura española*. Tomo II. El siglo XVI, Barcelona, Ariel, 1994, 205-226.
- , *Cervantes dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977.

- CANET VALLÉS, José Luis; SIRERA TURÓ, Josep Lluís, «Francisco Agustín Tárrega», *Teatro y prácticas escénicas: II. La comedia*. Madrid, Támesis, 1986, 105-131.
- CARLOS VARONA de, María Cruz, «La niñez del padre Rojas de Lope de Vega», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), Teatro hagiográfico y representación en el Siglo de Oro, *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 179-197.
- CARO BAROJA, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1978.
- , *Teatro popular y magia*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1974.
- CASE, Thomas E., *La historia de san Diego de Alcalá. Su vida, su canonización y su legado*. Universidad de Alcalá, 1998.
- CASTRO CARIDAD, Eva; LORENZO GRADÍN, Pilar, «De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano», *Literatura medieval (Vol. II). Actas do IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, 361-373.
- CASTRO CARIDAD, Eva, «El drama litúrgico: su relación con el rito y la sociedad», *Introducción al teatro latino medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, 103-112.
- CATTENEO, María Teresa, «Transformaciones de Ginés, actor y mártir», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 255-268.
- CAZAL, Françoise, «Tensión y distensión en el teatro religioso: la *Farsa Theologal* de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 58, 1993, 47-60.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio, «Modelos para una santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila», Arellano, Ignacio; Vitse, Marc (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Tomo 2. Madrid, Iberoamericana, 2007, 401-438.

- CERDAN, Francis, «Tipología de los sermones a san Justo y Pastor», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 379-392.
- CHARTIER, Roger, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- CHRISTIAN, William A., *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1991.
- CLÉMENT, Oliver, «El Cristo del Credo», Delumeua, Jean (dir.), *El hecho religioso*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 13-56.
- CORDERO PANDO, Jesús, *Ética y sociedad*, Salamanca, San Esteban, 1981.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*, Madrid, Jaime Ratés, 1906.
- CORTÉS ALONSO, Narciso, *El teatro en Valladolid. Siglos XVI y XIX*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, «Comedia novohispana y censura. El género de la comedia de santos», Ignacio Arellano; Eduardo Godoy (eds.), *Temas del Barroco español*, Madrid, Iberoamericana, 2004, 53-69.
- COUDERC, Christophe, «Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de santos de Lope de Vega», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 65-84.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, «Representación de los mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas», *Revue Hispanique*, 1908, 428-454.
- CRÉMOUX, Françoise, «Los estilos de la relación de milagro: algunos ejemplos de escritura diferenciada de los milagros de la Virgen de Guadalupe de los siglos XV a XVII», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 421-434.
- CROIZAT-VIALLET, Jean, «Más imitable que admirable: la santidad de Juan de Dios (1495-1550)», Arellano, Ignacio; Vitse, Marc (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Tomo 2. Madrid, Iberoamericana, 2007, 375-400.

- CRUZ, Anne J., «Los estudios feministas en la literatura de los Siglos de Oro», Manuel García Martínez (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1990, 255-59.
- DARNIS, Pierre, «La lectura del espejo sagrado: una hermenéutica del *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 435-451.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, New York, Ibérica, 1997.
- DE CARLOS, María Cruz, «Cuerpos gloriosos. La muerte de los santos y las reliquias en la pintura española del siglo XVII», Arellano, Ignacio; Vitse, Marc (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Tomo 2. Madrid, Iberoamericana, 2007, 349-374.
- DELICADO PUERTO, Gemma, *Santas y meretrices. Herederas de la Magdalena en la literatura de los Siglos de Oro y la escena inglesa*, Kassel, Reichenberger, 2011.
- DENTONE, Catherine, «Elementos hagiográficos en la propaganda francófona de 1635», Marc Vitse (ed.) *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 471-491.
- DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise, «El concepto de santidad en la comedia áurea. Algunos ejemplos dispares de santas», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 493-509.
- , *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- DIAGO, Manuel V, «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid-Gijón, Ediciones Júcar, 1992, 51-70.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Distintas posibilidades del teatro en la calle», *Espacios teatrales del barroco español*, Kassel, Reichenberger, 1991, 5-26.
- , «Libros de teatro en las bibliotecas», *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*. Navarra, Universidad de Navarra, 2010, 81-91.

- , *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Altea-Taurus-Alfaguara, 1987.
- , *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Boch, 1978.
- DOMÍNGUEZ BÚRDALO, José, «La inauguración del corral de comedias de Salamanca: una crónica sobre el auge escénico en la Castilla la vieja de Felipe III (1603-1607)», *Bulletin of the comediantes*, 52: I, 2000, 171-215.
- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU M., *La Biblia y los santos*, Madrid, Alianza Editorial, 2001b.
- , *Guía iconográfica de los santos*, Madrid, Alianza editorial, 2001a.
- ECHENIQUE ELIONDO, M. Teresa; MARTÍNEZ ALCALDE, M. José, *Diacronía y Gramática histórica de la lengua española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.
- EGIDO, Teófanos, «Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista. La manipulación de san Juan de la Cruz», *Cuadernos de Historia Moderna*, 25, 2000, 61-85.
- ENCINA, Juan del, *Teatro completo*, Pérez Priego, M. A., (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1989.
- , *Poder y sociedad en la España del Quinientos*, Madrid, Alianza, 1995.
- FERNÁNDEZ Nieto, Manuel, *Investigaciones sobre Alonso Remón. Dramaturgo desconocido del siglo XVII. Con dos comedias inéditas*, Madrid, Retorno editores, 1974.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «El *Auto de la conversión de santa Tais* entre dos géneros: hacia los orígenes de la comedia hagiográfica», Bautista Pérez y Gamba Corradine (eds.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, San Millán de la Cogolla y Salamanca, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas y Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Serie Mayor, nº. 5), 2010, 557-69.

- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi, *Felipe II y el clero secular. Aplicación del Concilio de Trento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Teatro selecto clásico*, Hermenegildo, Alfredo, (ed.), Madrid, Escelicer, 1972.
- FERÓS, Antonio, «Por dios, por la patria y el rey: el mundo político en tiempos de Cervantes», Ferós, A. y Gelabert, J. (dirs.), *España en tiempos del Quijote*, Madrid, Taurus-Santillana, 2004.
- FERRER VALLS, Teresa; GARCÍA SANTOSJUANES, Carmen, «La problemática del teatro religioso», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 77-86.
- FERRER VALLS, Teresa et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- , «El drama bíblico a fines del siglo XVI: la colección teatral del conde de Gondomar y la comedia anónima de *La escala de Jacob*», Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, 169-182.
- , «El juego del poder: los dramas de la privanza», *Seminario Internacional Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble*. 23-24 de abril de 2001, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, 15-30.
- , «El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, 121-35.
- , «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», *Convegno distudi: Diavoli e Mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento. Atti del Convegno: Roma 30 Giugno /3 Luglio 1988*, Roma, Union Printing Editrice, 1988, 303-24.
- , «Jaime Ferruz en la tradición del teatro religioso», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 109-136.
- , «La representación y la interpretación», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 239-269.
- , «El erotismo en el teatro del Primer Renacimiento», *Edad de Oro*, IX, 51-67.

- , «Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de san Luis Beltrán en Valencia (1608)», *Teatro y prácticas escénicas: II. La comedia*. Madrid, Támesis, 1986, 156-187.
- , *Aproximación al estudio del teatro religioso: el Códice de autos viejos*, Memoria de licenciatura, Valencia, Universidad de Valencia, 1981.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La formation de la Auto religieux en Espagne adelante Calderón (1550-1635)*, Montpellier, Paul Déhan, 1961.
- FLORES MARTÍN, Mercedes, *Lucistela, comedia anónima e inédita de finales del siglo XVI: estudio y edición crítica* (Tesis doctoral). Dirigida por Mercedes de los Reyes Peña. Sevilla, Universidad de Sevilla, Departamento de Literatura Española, 2010.
- FLORISTAN, Casiano, *Teología práctica. Teoría y praxis de la acción pastoral*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991.
- FLORES DURÁN, Francisco, «Una comedia de encargo: *La vida de san Pedro Nolasco* (1629), de Lope de Vega», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 201-217.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «Del carro al corral: la comunicación dramática en los años setenta y ochenta del siglo XVI», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. VII, 1, 1992.
- FRAMIÑÁN DE MINGUEL, M^a Jesús, «Estudio documental sobre teatro en Salamanca (1500-1630): avance de resultados», *Criticón*, Toulouse, 96, 2006, 115-137.
- FRENK ALATORRE, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1990.
- GALLEGO ROCA, Miguel, «Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de san Isidro: tramoya y poesía», *Criticón*, 45, 1989, 113-130.
- GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria, «Dramaturgia hagiográfica de Cairasco de Figueroa en el contexto Quinientista», F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid-Gijón, Ediciones Júcar, 1992, 25-32.

- GARASA, Delfín Leocadio, *Santos en escena*, Bahía Blanca, 1960.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales en Aragón y Castilla en la Edad Media», *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, Zaragoza, Anubar, 1978, 153-175.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente: «Catálogo general de comedias escritas por autores españoles», Fernández de Moratín, Leandro, *Obras dramáticas y líricas*, Madrid, Oficina del Establecimiento Central, 1840, VI, 35-119.
- GARCÍA SANTOSJUANES, Carmen, «El teatro religioso de Joan Timoneda», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 137-61.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, «La teoría teatral en la Edad Media», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 85-108.
- , *Claves hagiográficas de la literatura española. De El cantar de mío Cid a Cervantes*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- GÓMEZ NAVARRO, Soledad, «Un momento ideal para acordarse de los santos: cuando la muerte llega. La cláusula testamentaria de la intercesión en la España moderna», *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Madrid, Ediciones escurialenses-Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2008, 58-73.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Santa Taz de Rojas Zorrilla: de cortesana a santa», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 219-232.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «‘Yo soy, pues saberlo quieres...’: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la Comedia Nueva», *Criticón*, 83, 2001, 105-114.
- , «Santos viajeros en el *Códice de autos viejos*», *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro», Poitiers, 11-15 de julio de 2011*, dirs. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, 871-880.

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola, «La representación de los mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas. Contribución al estudio de la práctica escénica en el Renacimiento», Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coordinadores), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 1998, 336-343.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola; Dolores NOGUERA, «Arquetipos bíblicos en el auto sacramental del S. XVII. *La adúltera perdonada* de Lope de Vega», Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, 421-428.
- GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo, *Autos sacramentales: desde sus orígenes hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Atlas, 1952.
- GRANJA, Agustín de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Támesis, 1989, 99-120.
- , «El templo disfrazado», *Espacios teatrales del barroco español*, Kassel, Reichenberger, 1991, 121-147.
- GRAZIA PROFETI, María, «La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, texto literario», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 233-253.
- GUILLAUSSEAU, Axelle, «Los relatos de milagros de Ignacio de Loyola: un ejemplo de la renovación de las prácticas hagiográficas a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII». *Criticón*, 99, 2007, 5-56.
- GUILLET, Joseph E. «Apuntes sobre las obras dramáticas de Vasco Díaz de Fregenal», <http://ab.dip-caceres.org/virtuales/guillet0.1.htm>
- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, José Ismael, «La *Tragedia de santa Susana*, de Cairasco de Figueroa y la cuestión del género literario», *Filológica canariensis. Revista de Filología de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria*, 8-9, 2002-2003, 341-355.
- , «El teatro de Cairasco de Figueroa de tema hagiográfico: la Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría», Bartolomé Cairasco de Figueroa y los

- albores de la literatura canaria, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2006, 53-82.
- HAAG, Herbert y A. Van der Born, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1987.
- HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- HASKINS, Susan, *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 2000.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 475-501.
- HERZIG, Carine, «Crítica a las comedias de santos y problemática de la recepción», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 53-64.
- HESS, Rainer, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana. (Siglos XV y XVI)*. Madrid, Gredos, 1976.
- HOOK, David; Alan DEYERMOND, «La terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Anuario de estudios medievales*, 13, 1983, 269-278.
- HOROZCO, Sebastián de, *Representaciones*, González Ollé, F. (ed.), Madrid, Castalia, 1979.
- HUERTA CALVO, Javier, «El teatro en la plaza. La plaza en el teatro», *Espacios teatrales del barroco español*, Kassel, Reichenberger, 1991, 79-97.
- HUERTA CALVO, Javier, «Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 303-317.
- , *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor, 1984.
- HUERTA VIÑAS, Ferrán (ed.), *Teatre bíblic*, Barcelona, Barcino, 1976.
- , «Un ejemplo de representación del mal en el teatro religioso del XVI: los dramas catalanes de los ciclos navideño y neotestamentario», M. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes*, Valencia, Universitat de València, 1991, 37-51.

- ÍNIGUEZ DE ARNEDO, Juan, *Constituciones de la muy insigne Universidad de Toledo*, Toledo, Agustín de Salas, 1695.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1993.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, «La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español», *Boletín de la Real Academia Española*, 163, 1961, 179-334.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, «El simbolismo del monte en las comedias de santos», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 101-119.
- KOWZAN, Tadeusz, «El signo en el teatro», *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, 121-53.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1997.
- LASSO DE LA VEGA, Jose S., *Héroe griego y santo cristiano*, La Laguna, Consejo superior de investigaciones científicas, 1962.
- LARA GARRIDO, José, «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (La primera comedia: 1579-1597)», Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, 91-126.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1965.
- LEMSO-FRAMESPA, Françoise Gilbert, «Sueño y santidad en el auto de Calderón *El santo rey don Fernando*, primera y segunda parte», Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, 669-82.
- LÓPEZ DE YANGUAS, Fernán, *Obra dramática*, Fernando González Ollé (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La ‘Representación del Nacimiento de Nuestro Señor’, de Gómez Manrique. Estudio textual», *Segismundo*, 39-40, 1984, 9-30.
- LÓPEZ MARÍN, Juan, «Los siete varones apostólicos y sus sedes», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, 3, 1983, 111-120.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, «Juan del Encina y Lucas Fernández», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 169-197.

- MADROÑAL DURÁN, Abraham; Héctor URZÁIZ, «Introducción», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 35-54.
- MAESTRO, Jesús G., «Cervantes», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 757-782.
- MANSO PORTO, Carmen, *Don Diego Sarmiento, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Galicia, Xunta de Galicia, 1996.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega, Estudios de hispanófila*, 2, Valencia, Castalia, 1968.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 39-52.
- MARTINO ALBA, Pilar, *San Jerónimo en el arte de la Contrarreforma* (Tesis doctoral). Dirigida por José Manuel Cruz Valdovinos. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte II, 2003.
- MATEO ALCALÁ, María Luisa *La construcción escénica de las figuras infernales en el teatro religioso del siglo XVI. Dos ejemplos para el análisis: el Códice de autos viejos y el Manuscrito Llabrés*, Lleida, Universitat de Lleida, 2008. Tesis dirigida por M. Dolores González.
- MONCÓ REBOLLO, Beatriz, «Demonios y mujeres: historia de una transgresión», María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Ediciones de Historia, 2004.
- MAZUR, Oleh, *Breve historia del teatro español anterior a Lope de Vega. Tramas, temas, tipos y modos*, Madrid, Playor, 1990.
- MAZUR, Oleh, *El teatro de Sebastián de Horozco*, Madrid, Rocana, 1977.
- MÉDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, Alfonso Mora, 1735.
- MENDOZA, Íñigo de, *Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El santo como modelo en el teatro jesuítico del Siglo de Oro», Arellano, Ignacio; Vitse, Marc (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Tomo 2. Madrid, Iberoamericana, 2007, 327-348.
- , «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica», *Memoria Ecclesiae*, XXIV, 2004, 721-802.
- , «Teatro e iglesia en el siglo XVI: de la Reforma católica a la Contrarreforma del Concilio de Trento», *Criticón*, 94-95, 2005, 49-67.
- , *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- MERINO, José Antonio, *Humanismo franciscano. Franciscanismo y mundo actual*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580-1740)», *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1924, XLIX, p. XXIII-LI.
- MOLL, Jaime, «Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI», *Anuario musical*, 30, 1975, 209-43.
- MORGADO GARCÍA, Arturo, «El clero en la España de los siglos XVI y XVII. Estado de la cuestión y últimas tendencias», *Manuscrits*, 25, 2007, 75-100.
- MORLEY, Griswold, «Strophes in the Spanish Drama Before Lope de Vega», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, I Madrid, 1925, 505-31.
- MORLEY, Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, «Teodramática/teofanía», Arellano, Ignacio; Reyre Dominique (eds.), *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Pamplona, Reichenberger-Kassel, 2007, 147-162.
- MORRISON, Robert R., *Lope de Vega and the Comedia de Santos*, Peter Lang, New York, 2000.
- NÁCHER ESCRICHE, Carmen, «La retórica de la mezcla en la *Farsas* de Diego Sánchez de Badajoz», Separata de *Criticón*, 66-67, 1996, 43-56.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «*La santa Juana* y el teatro contemporáneo», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de*

- santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006.*
Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 135-154.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Támesis, 1974.
- OCHOA, Eugenio de (ed.), *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles históricos, caballerescos, moriscos y otros*, Librería europea de Braudry, París, 1838.
- OJEDA CALVO, María del Valle (ed.), *El hijo de la cuna de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- OLEZA SIMÓ, Joan, «Los casos del *Antiguo Testamento* en el teatro de Lope de Vega», Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, 359-376.
- OLEZA SIMÓ, Joan et al., *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega ARTELOPE*.
- , «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», Jean (ed.), *La comedia*, Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, 182-226.
- , «El teatro clásico español: metamorfosis de la historia», *Diablotexto*, 6, 2002, 127-64.
- , «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984 (a), 9-41.
- , «La propuesta teatral del primer Lope», *Teatro y prácticas escénicas: II. La comedia*, Madrid, Támesis, 1986, 251-309.
- , «La Valencia virreinal del quinientos: una cultura señorial», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984 (b), 61-74.
- OLIVARES TEROL, María José, «Los obispados de la diócesis cartaginense durante el siglo XVI y sus relaciones con el cabildo catedralicio», *Murgeta*, 109, 2003, 47-65.
- OROZCO, Emilio, *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.
- , *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

- PALAU, Bartolomé, *Historia de la gloriosa santa Orosia*, Oleh Mazur (ed.), Madrid, Playor, 1986.
- PAREDES, Javier (dir.); BARRIO, Maximiliano; RAMOS-LOSSÓN, Domingo; SUÉRZ, Luis, *Diccionario de los Papas y Concilios*, Barcelona, Ariel Referencia, 1998.
- PARKER, Alexander A., «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 43-44, 1949, 395-416.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, publicado en el suplemento mensual de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, de 1899 a 1902, Madrid, Blass, 1934-35, 2 Vols.
- PERAITA, Camen, «De visionarias y escritura: la dramatización del acceso a la palabra en *La santa Juana* de Tirso de Molina, Arellano, Ignacio; Vitse, Marc (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Tomo 2. Madrid, Iberoamericana, 2007, 439-458.
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, *Amparo de pobres*, Cavillac Michel., (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (Segunda serie)», *Bulletin Hispanique*, 7-8 (1905-1906).
- , Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), *Códice de autos viejos*, Madrid, Castalia, 1988.
- (ed.), *Teatro renacentista*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
- , «Algunas consideraciones sobre la transmisión de la obra dramática en la primera mitad del siglo XVI», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, eds. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1996, 107-119.
- , «El erasmismo y el teatro religioso del siglo XVI», *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998 (a), 85-102.

- , «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos: Revista de Filología*, 5, 1989, 141-163.
- , «Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, 137-146.
- , «Literatura y teatro en la Plasencia medieval y renacentista», *Estudios sobre teatro del renacimiento*, Madrid, UNED, 1998 (b), 113-137.
- , «Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI», *Oihenart*, 16, 1999, 137-52.
- , «Reforma y Contrarreforma en el teatro del siglo XVI», *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998 (c), 103-112.
- , «Sánchez de Badajoz y otros autores», I, Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003(a), 371-389.
- , *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.
- , *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Laberinto, 2003(b).
- , *Teatro medieval*, Barcelona, Crítica, 1997.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1997.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo (Plinio el Viejo), *Historia natural*, Madrid, Universidad Autónoma de México / Visor, 1999.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2010.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia (Nuevo Testamento)*, tomo 1, volumen 2, Barcelona, Ed. Serbal, 1996.
- , Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia (Nuevo Testamento)*, tomo 2, volumen 3, Barcelona, Ed. Serbal, 1997.
- , Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona, Ed. Serbal, 1998.
- , Louis, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Ed. Serbal, 2008.
- REDONDO, Agustín, «Un nuevo modelo de santidad en la España contrarreformista: el caso del jesuita Francisco Javier», Arellano, Ignacio;

- Vitse, Marc (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Tomo 2, Madrid, Iberoamericana, 2007, 303-326.
- RENOUX, Pauline, «¿Todos santos? Modelos de santidad en la *Epístolas del glorioso doctor San jerónimo* traducidas por Juan de Molina (Valencia, 1515)», Arellano, Ignacio; Vitse, Marc (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Tomo 2. Madrid, Iberoamericana, 2007, 459-480.
- RESINES, Luis, Los catecismos del XVI y su modo de representar la fe, *AIH. Actas* 3, 1994, 197-213.
- , (ed.), *Catecismos de Astete y Ripalda*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El *Códice de autos viejos* y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo XVI», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003(a), 389-431.
- , «El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión», *Criticón*, 94-95, 2005, 9-32.
- , «La primera réplica en las obras hagiográficas del *Códice de autos viejos*», *Criticón*, 83, 2001, 47-59.
- , «Sobre acotaciones en el *Códice de autos viejos*», M. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes*, Valencia, Universitat de València, 1991, 13-35.
- , «Vida y Martirio de *Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar», *Criticón*, 87-88-89, 2003 (b), 745-64.
- , *El Códice de autos viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988, 3 vols., 1988.
- RIBADENEYRA, Pedro, *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, Aguirre, Olalla; Azpeitia, Javier (eds.), Toledo, Lengua de trapo, 2000.
- RICO CALLADO, Francisco Luis, «Conversión y persuasión en el Barroco: propuestas para el estudio de las misiones interiores en la España postridentina», *SHHM*, 24, 2002, 363-84.
- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Teatro y espacio sacro en el Barroco», *Espacios teatrales del barroco español*, Kassel, Reichenberger, 1991, 101-120.

- RODRÍGUEZ MOYA, «Los reyes santos», Víctor Manuel Mínguez (coord.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones, 2007, 133-170).
- RODRIGO ALONSO, Juan de, *Comedia de santa Susana*, José Bartolomé Gallardo (ed.), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos, 1968, volumen 4, 172-181.
- ROGUES, Jean, «El catolicismo», Delumeua, Jean (dir.), *El hecho religioso*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 119-141.
- ROJAS, Agustín de, *El viaje entretenido*, J. P. Ressot (ed.), Madrid, Castalia, 1972.
- ROMÁN, M. Teresa, *Diccionario de los santos*, Madrid, Alderabán, 1999.
- ROMEU, Josep, *Teatre hagiogràfic*, Barcelona, Barcino, 1957.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «El humor y la risa en las perceptivas de los Siglos de Oro», I. Arellano y V. Roncero (eds.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Ed. Renacimiento, 2006, 285-328.
- RUANO DE LA HAZA, José María; John Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Támesis, 1989, 77-97.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1988.
- SALOMON Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret et fils, 1965.
- SALVÁ y MALLÉN, Pedro, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá. Valencia*, [s.n.] 1872.
- SAN ROMÁN, Francisco de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898.

- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, *Farsas*, Díez Borque, José María (ed.), Madrid, Cátedra, 1978.
- SÁNCHEZ LORA, José Luis, *Mujeres, conventos y reforma de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación universitaria española, 1988.
- SANTOS, Juan, *Cronología hospitalaria y resumen historial de la sagrada religión del glorioso patriarca san Juan de Dios*, Madrid, Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1977.
- SENTAURENS, J., *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVII^E siècle*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- SERNA, Ven, «Ante Remón y el sacar en limpio sus comedias», *AIH. Actas 4*, 1971, 633-38.
- SHOEMAKER, W. T., *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*, Barcelona, Estudios escénicos 2, 1957.
- SMIEJA, Florian L., «La comedia de *San Jacinto* de Alonso Remón», *Mundo Ibérico, mundo eslavo. Afinidades e interrelaciones*, Piotr Sawicki, Roberto Mansberger Amorós y Anna Sawicka, Wroclaw, 2000 / *Estudios Hispánicos*, 8, 2000, 13-16.
- SIRERA, Josep Lluís, «El teatro medieval valenciano», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984(a), 87-105.
- , «Las ‘comedias de santos’ en autores valencianos», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984(b), 187-227.
- , «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», Diago Manuel V. y Ferrer Teresa (eds.), *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991 (a), 55-76.
- , «Sobre la estructura dramática del teatro medieval: el caso de «El auto de la huida a Egipto», II Congreso internacional de la asociación hispánica de literatura medieval, Universidad de Alcalá de Henares, 1991 (b), 837-851.
- SITO ALBA, Manuel, «El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)», José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. I. Edad Media siglo XVI. Siglo XVII*. Madrid, Taurus, 1990, 155-473.

- SOMMAIA, GIROLAMO da, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, George Haley (ed.), Salamanca, Universidad, 1977.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Universidad de Navarra (EUNSA), 1991.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego, «Del pincel a la gubia. Sobre San Diego de Alcalá y su iconografía en el Siglo de Oro», *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Madrid, Ediciones escurialenses – Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2008, 359-76.
- SURTZ, Ronald E., *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1979.
- TEJERO FUENTES, Miguel A., *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Diputación provincial de Badajoz, 1997.
- TEULADE, Anne, *Le saint mis en scène*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012.
- , «Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 85-99.
- THACKER, Jonathan, «La figura de la comedia en *El rufián dichoso* de Cervantes», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 121-134.
- TINEO, Primitivo, «La recepción de Trento en España (1565)», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 5, 1996, 241-296.
- TOBAR, María Luisa, «Gil Vicente», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 317-349.
- TUBAU, Xavier (coordinador), *Lope en 1604*, Lleida, Milenio, 2004.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación, Universitaria Española, 2002.
- VACA DE OSMA, José Antonio, *El Gran Capitán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

- VACCARI, Debora, «Los papeles de actor y el primer Lope», Xavier Tubau (ed.), *Aún no dejó la pluma*, Barcelona, PROLOPE (Universidad autónoma de Barcelona), 2009, 11-49.
- VALDERÓN BARUQUE, Julio, *Cristianos, judíos y musulmanes*, Barcelona, Crítica, 2006.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio, «Santidad y libre albedrío en el teatro de Mira de Amescua», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 155-177.
- VÁZQUEZ, Luis, «El mercedario Fray Alonso Remón, comediógrafo (1561-1631), Ignacio Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, 1998, 11-34.
- , «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos», Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (coords.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 21-37.
- VEGA, Lope de, *Comedia de san Segundo*, Jesús Arribas (ed.), Ávila, Caja de ahorros de Ávila, 2002.
- , *Comedias de Vidas de Santos*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, 1964-1965.
- , *Los donaires de Matico*, Marco Presotto (ed.), Kassel, Reichenberger, 1994.
- , *Obras completas. Comedias I*, Jesús Gómez y paloma Cuenca (eds.), Madrid, Turner, 1993.
- , Lope de, *San Diego de Alcalá*, Case, Thomas E, (ed.), Kassel, Reichenberger, 1988.
- VENCENT-CASSY, Cécile, «Parece que somos santos: el retrato en las comedias de santas vírgenes y mártires del siglo XVII», Arellano, Ignacio; Vitse, Marc (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Tomo 2. Madrid, Iberoamericana, 2007, 481-502.

- VICENTE, Gil, *Obras dramáticas castellanas*, Hart, Thomas R. (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- , *Teatro castellano*, Calderón, Manuel (ed.), Barcelona, Crítica, 1996.
- VILLANUEVA, José Manuel, *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- , «*El rufián dichoso ¿es una típica comedia de santos?*», *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Academia de España, Roma, septiembre de 2001. Palma de Mallorca, 449-457.
- VITSE, Marc, «Concepto del teatro en la época. Introducción y cronología», Díez Borque, J. M., (dir.), *Historia del teatro en España*, Tomo I. Madrid, Taurus, 1990, 681-645.
- , «El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras», *Criticón*, 94-95, 2005, 69-105.
- , «Sobre las *Representaciones* de Sebastián de Horozco», *Criticón*, 10, 1980, 75-92.
- VORÁGINE de la, Santiago, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982.
- EALTHAUS, Rina, «Representaciones de Susana». *AISO, Actas VI*, 2002, 1827-1839.
- WARDROPPER, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967.
- YNDURAIN, Francisco, «Para una cronología de la *Historia de santa Orosia*», de Bartolomé Palau, *Anuario de Filología aragonesa*, 5, 1953, 167-169.
- ZIMIC, Stanislav, «Torres Naharro», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 349-371.

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

- AUSEJO, Serafín de, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1987.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro. (Fraseología o estilística castellana)*. Edición a cargo de Abraham Madroñal y Delfín Carbonell, Barcelona, Ediciones del Sebal, 2008.

- CHAMORRO, María Inés, *Tesoro de Villanos. Diccionario de Germanía*, Barcelona, Herder, 2002.
- DE LA BROSSE, Olivier; Antonin-Marie Henry; Phipippe Rouillard, *Diccionario del Cristianismo*, Barcelona, Herde, 1986.
- GRIMAL, Pièrre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.
- HARRAUER, Christine y Herbert Hunger, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Herder, 2008.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar*, Madrid, [s.n], 1850.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- Diccionario de la Real Academia Española.*
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE).*
- Tesoro de la lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias Orozco, Madrid, Castalia, 1995.
- Enciclopedia universal ilustrada. Europeo-americana*, Barcelona, Espasa, 1923.
- Dictionnaire des lettres françaises*, Cardinal Georges Grente (dir.), Fayard, 1964.