

ESTUDIOS
SOBRE LA EDAD MEDIA,
EL RENACIMIENTO
Y LA TEMPRANA MODERNIDAD



elengua

INSTITUTO BIBLIOTECA HISPÁNICA

director

Pedro M. Cátedra

serie mayor

5

CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA

El Director de la Real Academia Española

El Director del Departamento de Filología Española de la Universidad de La Rioja

El Director del Instituto de Historia de la Lengua del CiLengua

El Director del Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua

El Director del Instituto de Orígenes del Español del CiLengua

El Secretario del Consejo Científico

Prof. Michel Banniard, Université de Toulouse-Le Mirail

Prof. Roger Chartier, EHESS & Collège de France

Prof. Alan D. Deyermond, University of London (†)

Prof. José Á. García de Cortázar, Universidad de Cantabria

Prof. Francisco Gimeno, Universidad de Valencia

Prof.^a María L. López-Vidriero, Real Biblioteca

Prof. Carlo Ossola, Collège de France

ESTUDIOS
SOBRE LA EDAD MEDIA,
EL RENACIMIENTO
Y LA TEMPRANA MODERNIDAD



edición al cuidado de
Francisco Bautista Pérez
Jimena Gamba Corradine

*la*SEMYR *cilengua* *el*SEMYR

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2010

Este volumen se publica en coedición con
SOCIEDAD DE ESTUDIOS MEDIEVALES Y RENACENTISTAS
SEMINARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES Y RENACENTISTAS



El presente libro, y algunos de los trabajos de investigación que en él se integran, se enmarcan en el proyecto «Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV» (Ministerio de Ciencia e Innovación, nº. FFI2008-01563/FILO).

© Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua
I.S.B.N.: 978-84-937654-5-3
D.L.: S. 1050-2010
Compuesto e impreso en Gráficas Cervantes
(Salamanca)

TABLA DE MATERIAS

NOTA PRELIMINAR.....	11-12
----------------------	-------

I EDAD MEDIA

Federica Accorsi. <i>La influencia de Alfonso de Cartagena en la «Defensa de virtuosas mujeres» de Diego de Valera</i>	15-23
Belén Almeida Cabrejas & Elena Trujillo Belso. <i>La influencia de los documentos de la cancillería alfonsí en la quinta parte de la «General estoria»</i>	25-34
Amaia Arizaleta. <i>Teoría política en textos literarios, literatura en textos políticos (siglos XII y XIII)</i>	35-42
Lola Badia & Jaume Torró. <i>Curial entre Tristan y Orlando</i>	43-60
Fernando Baños Vallejo. <i>Vidas de santos en manos de nobles: mecenas y coleccionistas</i>	61-76
Claudio Bernardi. <i>Dal teatro del corpo al teatro del testo</i>	77-89
Alfonso Boix Jovaní. <i>Orendel y las crónicas cidianas: la identificación de «Pulle»</i>	91-98
Juan-Carlos Conde. <i>«De cantares un librete»: de nuevo sobre el «Libro de buen amor» como cancionero</i>	99-116
Marcos Cortés Guadarrama. <i>De la transfiguración de Nuestro Señor en el «Flos sanctorum con sus etimologías»</i>	117-128
Alan Deyermond. <i>Dos retratos de Juana de Arco: el «Ditié de Jehanne d’Arc» (1429), de Christine de Pizan y la «Poncella de Francia y sus grandes fechos en armas» (c. 1474-1480?), de Juan de Gamboa</i>	129-139
Antonio Doñas. <i>Glosas de textos y textos que glosan «para mejor entender la materia» (sobre los manuscritos BNM 174 y BNM 17814)</i>	141-148

TABLA DE MATERIAS

Juan Carlos Fernández Pérez. <i>La alegoría en la «Vida de santa Oria» de Gonzalo de Berceo</i>	149-157
Maria do Rosário Ferreira. <i>Entre linhagens e imagens: a escrita do conde de Barcelos</i>	159-167
Jorge García López. <i>Alejandro en el «Duelo de la Virgen»</i>	169-175
Emma Gatland. <i>El nombre como proceso ritual en las vidas de santas</i>	177-183
Juan Gil. <i>La geografía cristiana: simbolismos y mitos</i>	185-208
Rita Braga Gomes. <i>As relações entre cristãos e mouros no «Livro de linhagens» do Conde D. Pedro e algum vocabulário vassálico</i>	209-215
Jaime González Álvarez. <i>La finalidad del «Rimado de Palacio» del canciller Ayala</i>	217-226
Elena González-Blanco García. <i>La disputa del alma y el cuerpo: múltiples versiones de un tema panrománico y unidad cultural en el medievo</i>	227-237
Ioannis Kioridis. <i>La presencia y el papel de los hechos históricos en el «Cantar de mio Cid» y en el «Diyenís Akritis» (Ms. de El Escorial)</i>	239-248
Lucía Lahoz. <i>Las empresas artísticas de Pedro López de Ayala y el «Rimado de Palacio»</i>	249-269
Francesc Massip. <i>El teatro en el otoño medieval: de la puesta en escena a la puesta en texto</i>	271-276
Blas Medina Ávila. <i>El «Laberinto de Fortuna» y la «Coronación del Marqués de Santillana»: dos visiones para un mismo sueño</i>	277-288
Ruth Miguel Franco. <i>El orden del «Epistularium» de Braulio de Zaragoza</i>	289-299
José Carlos Ribeiro Miranda. <i>Do «Liber regum» ao «Livro velho de linhagens»</i>	301-310
José Luis Montiel Domínguez. <i>Afinidades y honduras de la versión crítica de la «Estoria de España» de Alfonso X</i>	311-320
Georgina Olivetto. <i>Juan de Mena, ¿lector de Séneca?</i>	321-329
Ricardo Pichel Gotérrez. <i>La circulación de la materia de Troya en la baja Edad Media y su reflejo en las letras gallegas: aproximación al testimonio de la «Historia Troiana» (BMP 558)</i>	331-345
Javier Rodríguez Molina. <i>Dos lecciones controvertidas del «Poema de mio Cid»: versos 568 y 2864</i>	347-358
Irene Salvo García. <i>La materia ovidiana en la «General estoria» de Alfonso X: problemas metodológicos en el estudio de su recepción</i>	359-369
Pedro Sánchez-Prieto Borja. <i>La tercera parte de la «General estoria» a la luz de la edición íntegra</i>	371-381
Selena Simonatti. <i>Fernão Lopes «traductor» de Pero López de Ayala: Pedro I «el Cruel» de Castilla en la «Crónica de don Pedro»</i>	383-392
Juan Miguel Valero Moreno. <i>Américo Castro: la invención de la tolerancia</i>	393-414

TABLA DE MATERIAS

Isabel Vega Vázquez. <i>En torno a la autoría y datación del «Abecedario anónimo» del «Cancionero de Herberay des Essarts»</i>	415-424
Julio Vélez-Sainz. <i>¿«Reprobatio amoris» o «Reprobatio amoris mundi?»: Alfonso Martínez de Toledo, la tradición misógina gregoriana y la corte de Juan II</i>	425-433
María Inés Zaldívar. <i>La negación que afirma: una posible y parcial lectura de las «Coplas a la muerte de su padre» de Jorge Manrique</i>	435-446

II

RENACIMIENTO Y TEMPRANA MODERNIDAD

Eleonora Arrigoni, Consolación Baranda, Mercedes Fernández Valladares & Ana Vian Herrero. <i>Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico</i>	449-458
Mathilde Baron. <i>Un manuscrito olvidado en el panorama de la historiografía aragonesa: las «Regum aragonum res geste» o «Crónica de Aragón» de Gonzalo García de Santa María</i>	459-466
Roland Béhar. <i>Lecturas y traducciones de Ficino en Castilla bajo Isabel la Católica</i>	467-476
Mercedes Blanco. <i>«Cantastes, Rufo, tan heroicamente»: la batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico</i>	477-512
Álvaro Bustos Táuler. <i>Montesino, Gato y Encina: contemplación y teatralidad de un grupo de villancicos pasionales</i>	513-523
Martín José Ciordia. <i>La búsqueda de la virtud y las mujeres en textos de Poggio Bracciolini</i> ..	525-532
Pedro Luis Críez Garcés. <i>La influencia de la «Celestina» en «La Regenta»</i>	533-545
Paloma Díaz-Mas. <i>La «Boda de negros» de Quevedo en un manuscrito sefardí de Gibraltar</i>	547-556
Natalia Fernández Rodríguez. <i>El «Auto de la conversión de santa Tais» entre dos géneros: hacia los orígenes de la comedia hagiográfica</i>	557-569
Mercedes Fernández Valladares. <i>Hacia una primera adenda a la tipobibliografía burgalesa del siglo XVI: una edición desconocida del «Auto de la Quinta Angustia», un nuevo impresor y otros testimonios de literatura popular impresa</i>	571-586
Luis Galván. <i>Conflicto de códigos de las Ínsulas Dotadas</i>	587-598
Jimena Gamba Corradine. <i>El pastor como «genio-melancólico» arrobado por los furros amoroso y poético: una propuesta de lectura a partir de «La Galatea» de Cervantes</i>	599-606
Paloma Gracia. <i>«Baladro del sabio Merlín» (Sevilla, 1535): una edición en marcha</i>	607-612
Lilith Lee. <i>La trayectoria de un género renacentista: la silva</i>	613-622
Ana María Maldonado Cuns. <i>Noticias biográficas de López Maldonado</i>	623-638
Pedro Martín Baños. <i>Mito y realidad de un viaje iniciático: sobre la estancia de Nebrija en Italia</i>	639-659

TABLA DE MATERIAS

María Martín Gómez. <i>El problema del Renacimiento español en Filosofía</i>	661-668
María del Rosario Martínez Navarro. <i>La literatura anticortesana en la España del Renacimiento: Cristóbal de Castillejo</i>	669-680
Isabel Muguruza Roca. <i>Juan Luis Vives, el «exemplum» y la pedagogía femenina</i>	681-689
Simona Munari. <i>Abindarraez y Jarifa en la prosa italiana y francesa del siglo XVII: traducciones, imitaciones, variantes temáticas</i>	691-701
Iveta Nakládalová. <i>La lectura devota en el Renacimiento</i>	703-710
Laura Puerto Moro. <i>Sobre la «tradición cerrada» del primitivo teatro profano: del «Jeu de Robin et Marion» a Juan del Encina o Lucas Fernández</i>	711-720
María del Pilar Puig Mares. <i>La crítica al rey en Lope de Vega (con calas en los prelopidistas y en el Barroco)</i>	721-733
Rocío Rodríguez Ferrer. <i>Una cristología poética a la luz de las artes plásticas: el «Retablo de la vida de Cristo» de Juan de Padilla, el Cartujano</i>	735-742
Javier San José Lera. <i>La traducción poética de los salmos en el Renacimiento: propuesta de método</i>	743-752
Sara Sánchez Bellido. <i>El sistema de relaciones en el ciclo celestinesco: el caso de la «Segunda Celestina» y la «Tragedia Policiana»</i>	753-762
María Sánchez Pérez. <i>Un nuevo caso de reescritura y relectura en los Siglos de Oro</i>	763-773
Hitomi Toyohara. <i>El «Lazarillo» de Camilo José Cela</i>	775-781
María Cecilia Trujillo Maza. <i>Los usos y gustos literarios de la aristocracia femenina a finales del siglo XVI</i>	783-791
Xavier Tubau. <i>Lenguaje jurídico en los diálogos de Alfonso de Valdés</i>	793-801
Ana Vian Herrero. <i>«Graçia y dulçura de la buena conversación de los hombres»: opiniones y voluntad de estilo de los defensores hispánicos del «volgare» en diálogo (siglos XV a XVII)</i> ..	803-840
Lara Vilà. <i>Los Virgilio ilustrados en la época de la imprenta: la edición de Sebastian Brandt</i> ..	841-851
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	853-876
COLOFÓN.....	877

EL AUTO DE LA CONVERSIÓN DE SANTA TAIS ENTRE DOS GÉNEROS:
HACIA LOS ORÍGENES DE LA COMEDIA HAGIOGRÁFICA

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad Autónoma de Barcelona

ENTRE AUTOS Y COMEDIAS

A LA ALTURA DE 1602, Luis Alfonso de Carvallo intentaba desentrañar en su *Cisne de Apolo* cuál era la diferencia entre algunos de los términos que habían pugnado, durante la primera mitad del Quinientos, por designar genéricamente al drama:

CARVALLO. ¿A qué llaman *auto*?

LECTURA. Lo mismo es que *comedia*, que del nombre latino *acto* se deriva, y llámase propiamente *auto* cuando hay mucho aparato, invenciones y aparejos, y *farsa* cuando hay cosas de mucho gusto, aunque se toma comúnmente por la propia compañía de los que representan. Al fin *comedia* se llama escrita, *auto* representada, y *farsa* la comunidad de los representantes¹.

Lope de Vega, años más tarde, intentará definir el auto en la loa introductoria a *El dulce nombre de Jesús*:

Y ¿qué son autos? —Comedias
a honor y gloria del pan,
que tan devota celebra
esta coronada villa
porque su alabanza sea
confusión de la herejía
y gloria de la fe nuestra,
todas de historias divinas.

1. Sánchez Escribano & Porqueras Mayo 1972, 119.

Carvallo y el Fénix testimonian dos fases en la evolución de la terminología dramática. Por boca de Lectura, el primero actualiza aquella distinción medieval y prerrenacentista entre lo que llamaban *comedia* –*tractatus*, libro o cantar– y lo que efectivamente se representaba –autos, representaciones, lamentaciones, juegos, farsas y entremeses–². Lope, por su parte, no titubea al emplear el término *auto* para referirse, ya de manera unívoca, al auto sacramental. En todo caso, el hecho de que ambos incidan en la identidad auto-comedia revela lo difusos que estaban, antes y después del *Arte nuevo*, los límites entre unas denominaciones dramáticas y otras.

Recuerda Javier Huerta Calvo que «la nomenclatura teatral, como es lógico en un período de formación, es extraordinariamente variada y aleatoria»³. Hay que tener en cuenta además que el término *comedia* poseyó, desde el Quinientos, al menos tres acepciones distintas: la *comedia* opuesta a la *tragedia* clásica en sentido aristotélico, la *comedia* como denominación genérica del drama, y la *comedia* como drama específicamente español que terminaría derivando hacia la Comedia Nueva. Y tal vez por todo este mosaico de ambivalencias nos encontramos con un caso como el del *Auto de la conversión de Santa Tais*, incluido en un manuscrito de fines del XVI en cuya tabla de contenido, al lado del título, una glosa aclaratoria advierte: «Es comedia». Es cierto que esto puede revelar la indeterminación propia de una fase de desarrollo y tanteo dramáticos, pero también evidencia la convicción de que, al menos para algunos, *auto* y *comedia* no siempre fueron *lo mismo*.

José María Díez Borque, en un intento de clasificación y, sobre todo, definición de los géneros dramáticos quinientistas, matiza que «el término *auto* cubre un área específicamente teatral y, fundamentalmente de temática religiosa, aunque con excepciones»⁴. Espectáculo –en el sentido de representación– y devoción parecen ser los dos pilares que sustentan el alcance referencial del marbete. Pero, en principio, estos dos polos por sí solos no son suficientes para singularizar todas esas piezas unificadas bajo una misma denominación. Una de las claves, teóricas al menos, parece ser estructural: la no división en actos o jornadas, a lo que el propio Díez Borque confiere una decisiva relevancia pragmática: «La brevedad y continuidad nos ponen ante una determinada forma de comunicación escena-espectador que hay que retener como característica definitoria del género»⁵. Cierta esquematismo unido a la ausencia de una profunda *facultad de visión dramática*⁶ en el desarrollo de la acción son seguramente los rasgos más notables de su estructura interna. Pero hay más matices. En el *Códice de Autos Viejos*, como ha observado Alfredo Hermenegildo, la etiqueta *auto* se aplica a las obras bíblicas, bíblico-alegóricas, alegóricas, mariológicas, hagiográficas e histórico-legendarias, mientras que, para todas aquellas piezas alegóricas de tema eucarístico, se reserva el término *farsa*. Es este ensalzamiento de la Eucaristía –y su tratamiento alegórico– el que alcanzará su cenit en los autos sacramentales del Seiscientos, género netamente hispánico y con características muy precisas que no siempre entronca con esa multiplicidad de dramas religiosos que nos encontramos en el siglo XVI. En definitiva,

2. Cf. Newels 1974, 131.

3. Huerta Calvo 2003, 308.

4. Díez Borque 1987, 19.

5. Díez Borque 1987, 20.

6. La define Amado Alonso 1952, 9 como «el poder genial de sorprender los resortes internos de los actos de la vida, de hacerlos funcionar y de presentar los sucesos ocurriendo, la vida personal en su concreto realizarse».

representación religiosa en un solo acto –con todo lo que esto implica a nivel estructural y pragmático–, con introducción o no de la alegoría pero sin obligadas concesiones al tema eucarístico, parece la síntesis de lo que fueron esas piezas dramáticas denominadas *autos* durante los años centrales del Quinientos. Ahora bien, recuerda Mercedes de los Reyes Peña que: «La configuración del auto sacramental en el tercer cuarto del siglo, con el desarrollo alegórico de la motivación eucarística, desplaza el tema hagiográfico de las representaciones del *Corpus*, teniendo que buscar nuevos espacios escénicos»⁷.

Y es que el término *auto* enseguida pasó a designar, prácticamente de forma exclusiva, al auto sacramental, tal como testimoniaba Lope en las palabras citadas al principio. En las décadas finales del siglo XVI –y ahí tendremos que situar nuestro *Auto de la conversión de Santa Tais*– se produce ese tránsito *del carro al corral*, en célebre expresión de Louise Fothergill-Payne, que determinará un nuevo y definitivo arte de hacer teatro religioso. En 1603, Agustín de Rojas realizaba ese *Viaje entretenido* tantas veces citado para situar los hitos de la evolución de nuestro quehacer escénico:

Llegó el tiempo que se usaron
las comedias de apariencias,
de santos y de tramoyas,
y entre éstas, farsas de guerras.

Y ese tiempo en el que sitúa Rojas la génesis de las comedias de santos es el inmediatamente posterior a Andrés Rey de Artieda (1544-1613), Lupercio de Argensola (1559-1613) y Cristóbal de Virués (1550-1599); es decir, el último cuarto del siglo XVI. Entre las piezas religiosas del *Códice de Autos Viejos* –95 piezas datadas aproximadamente entre 1550 y 1575⁸ y con una marcada impronta medieval⁹– y la emersión de la comedia hagiográfica desde los moldes del *arte nuevo*, tiene lugar todo un proceso por el que, paulatinamente, los dramas religiosos se van dejando insuflar de las características de la que terminará convirtiéndose en comedia nueva. Una serie de obras, anónimas en su mayoría y receptoras de una atención crítica muy limitada, testimonian la tensión entre las pervivencias medievalizantes y las cada vez más imperantes fórmulas dramáticas. Y el *Auto de la conversión de Santa Tais* constituye uno de los primeros eslabones de este proceso.

EL «AUTO DE LA CONVERSIÓN DE SANTA TAIS»

Nuestra pieza ocupa los folios 225v-232r, del manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional de Madrid que, según Stefano Arata, debe incluirse entre los que conformaron la colección teatral de don Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626), Conde de Gondomar, «colección ésta de extraordinario interés para el mejor conocimiento del teatro español en la época de los inicios de la comedia nueva»¹⁰. Señala el propio Arata que el código «ha conservado

7. Reyes Peña 1995, 269.

8. Cf. Reyes Peña 1995, 238.

9. El *Entremés de las Esteras* es la única pieza profana que se incluye en el *Códice de Autos Viejos*.

10. Reyes Peña 2003, 746.

la encuadernación antigua en pergamino, en cuyo lomo se puede leer: «Comedias A»¹¹. Y es que, tal como traslucen sus investigaciones, el manuscrito 14767 constituye una parte de las tres que debieron de formar un único conjunto de piezas teatrales compuestas por el primer Lope y otros autores contemporáneos; tres tomos que, en su encuadernación originaria, habrían indicado «Comedias A», «Comedias B» y «Comedias C», convirtiendo el término *comedia* en la designación proyectada a cada una de las piezas.

La leyenda de Santa Tais, cuyos orígenes se remontan al siglo V, señaló los cauces temáticos por los que tenía que discurrir el anónimo autor de nuestro *Auto*. Su misión primordial consistió entonces en conferir fuerza dramática y vida presente a unos personajes de raíces narrativas. Ya en el siglo X, Rosvita de Gandersheim –con la voluntad explícita de convertir la forma dramática en vehículo de doctrina cristiana– había dedicado una de sus comedias al pecado y la conversión de Tais¹². Pero, en castellano, los únicos testimonios anteriores de la vida y penitencia de la meretriz alejandrina convertida por el abad Panuncio fueron los breves relatos, derivados de la *Legenda Aurea* de Vorágine, que se incluyeron en los *flores sanctorum* de los siglos XIV y XV. Después del Concilio de Trento, Tais desaparece de la hagiografía oficial¹³, pero la popularidad de su leyenda se corrobora justamente en su pervivencia dramática: el *Auto de la conversión de Santa Tais* es, que sepamos, el primer eslabón de una cadena de tres piezas teatrales castellanas dedicadas a la santa. Completarán la serie, ya en pleno siglo XVII, una *Santa Taez* de Fernando de Zárate y otra, también *Santa Taez*, atribuida a Francisco de Rojas Zorrilla¹⁴. Estas dos obras ya testimonian la plena madurez del proceso de aclimatación de la hagiografía a los cauces de la comedia nueva, pero el *Auto* aún evidencia la proximidad a los moldes medievales y renacentistas del teatro religioso. Margarete Newels describe así los logros de las primeras comedias *a lo divino* o comedias de santos: «Comparadas con los autos en un solo acto, que se representaban para celebrar ciertas festividades, son más extensas y de estructura dramática más diferenciada. Lo que no cambia es su sabor medieval»¹⁵. Nuestro *Auto* posee, efectivamente, una estructura dramática más diferenciada, si por esto se entiende esa división en cuatro jornadas que no puede evitar recordarnos las palabras del Lope del *Arte Nuevo*:

El capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño,
que eran entonces niñas las comedias;
y yo las escribí de once y doce años
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos¹⁶.

Una característica propia de la comedia profana, pero no todavía de la comedia nueva, sienta las bases estructurales del *Auto de la conversión de Santa Tais*, alejándolo, en principio,

11. Arata 1996, 11.

12. Se trata del drama *Pafnutius*. Gouillet 1999 edita la obra dramática de Rosvita en versión bilingüe latín-francés. La comedia sobre Tais ocupa las páginas 180-233. Hay una versión castellana de Andrés José Pociña López, incluida en Rosvita de Gandersheim, *Dramas*, Madrid, Akal, 2003, 91-108.

13. Aparece una síntesis de la vida de Santa Tais (fols. 196r-198r) en Pérez de Moya 1583.

14. Son los manuscritos 17047 y 16896 respectivamente, de la Biblioteca Nacional de Madrid.

15. Newels 1974, 128.

16. Sánchez Escribano & Porqueras Mayo 1972, 160.

de aquella *continuidad* que Díez Borque había convertido en rasgo definitorio del auto como género, y posibilitando una modalidad comunicativa distinta. Pudo ser esta división en actos lo que motivó la alternancia auto-comedia a la hora de denominar a la pieza. El Diccionario de Autoridades aleja la comedia del auto –ya exclusivamente sacramental– en función, precisamente, del número de jornadas:

[Los autos son] cierto género de obras cómicas en verso, con figuras alegóricas, que se hacen en los teatros por la festividad del corpus en obsequio y alabanza del augusto sacramento de la Eucaristía, por cuya razón se llaman sacramentales. No tienen la división de actos o jornadas como las comedias, sino representación combinada sin intermedio.

Pero, aunque excepcional, nuestro *Auto* no fue un caso aislado: el *Auto de Clarindo* y el *Auto de la destrucción de Troya*, ambos profanos, están divididos en tres y cuatro jornadas respectivamente¹⁷. Pero también una obra religiosa como el *Auto de Navidad* de Pedro Álvarez de Acebedo aparece dividida en tres actos¹⁸. No podemos negar que la distribución del contenido en una estructura concreta revela voluntad creadora e intencionalidad dramática. De hecho, en los autos sacramentales «el acto único era el foco de la historia dogmática de la humanidad, desde la caída inicial hasta la Redención, prolongada por medio de la Comunión hasta el momento actual»¹⁹. Pero lo cierto es que, bajo las cuatro jornadas, emerge todavía el *sabor medieval* del que hablaba Newels. Tanto la extensión –los 830 versos del *Auto* superan en general a las piezas religiosas anteriores, pero están muy lejos de los 3000 que alcanzarán las comedias *maduras*–; como la distribución estrófica –el predominio absoluto de la monometría se plasma en el empleo de la estrofa emblemática de las piezas del *Códice de Autos Viejos*, la quintilla²⁰– relativizan en mucho los aires de modernidad del nacimiento escénico de Santa Tais para las letras castellanas.

Pero este primitivismo también se vislumbra en la estructura interna. Para lograr su propósito dramático, el anónimo autor de nuestro *Auto* amplifica un paradigma hagiográfico –el de la «vida licenciosa»²¹– que ya alberga en sí mismo intensas semillas de dramaticidad. Pero, más que convertir la crisis pecado-santidad en el eje sobre el que crear una estructura dramática compleja, nuestro autor utiliza la historia de Santa Tais para mostrar ejemplos en vivo. La distribución del contenido en las cuatro jornadas revela, de hecho, una estructuración muy esquemática. En la primera, tres jueces discuten sobre los vicios de la comunidad, y deciden amonestar y desterrar a Liadrán, amante de la pública ramera Tais. En el desierto, y ya en la segunda jornada, Liadrán sufre el acoso del Contenido del mundo, del que le defiende el Propósito Santo. Vencedor de las tentaciones, se encuentra con Panuncio al que le habla de la perdición de Tais. En la tercera, Panuncio se disfraza de seglar y va a visitar a Tais, que termina arrepintiéndose y disponiéndose a la penitencia. Finalmente, en la última jornada, el Demonio, el Mundo y la Carne tientan a Tais que, por fin, logra salvarse. Panuncio y el Demonio discuten sobre la posibilidad redentora del pecador,

17. Muy significativamente para todas estas ambivalencias que estamos tratando, Pérez Priego 1993 incluye una edición del *Auto de Clarindo*.

18. Cf. Menéndez Peláez 1993, 120.

19. Wardropper 1967, 32.

20. Hay algunos casos excepcionales de arte mayor, concretamente, de octavas reales. Pero ya en el *Códice de Autos Viejos* podían rastrearse casos similares.

21. Baños 2003, 119.

y un Ángel concluye el *Auto* afirmando su valor ejemplar. La leyenda hagiográfica propiamente dicha solo se desarrolla a partir de la tercera jornada, incluyendo las dos primeras una historia producto de la invención del autor. Panuncio es el vínculo entre ambos núcleos, pero en el momento en que Tais irrumpe en escena en la tercera jornada, los acontecimientos desarrollados en las dos primeras se diluyen:

SECUENCIA DE LIADRÁN	{	Jornada Primera: Sanción de los jueces.
	{	Jornada Segunda: Tentaciones y arrepentimiento.
PANUNCIO		
SECUENCIA DE TAIS	{	Jornada Tercera: Intervención de Panuncio y conversión.
	{	Jornada Cuarta: Tentaciones y salvación.

Aunque no puede negarse una intencionalidad dramática, estamos todavía muy lejos de los logros de la comedia hagiográfica y, en concreto, de las dos recreaciones de la leyenda de Santa Tais que verán la luz en pleno Barroco. Allí el protagonismo indiscutible de Tais será el hilo conductor de una acción dramática coherente entre el pecado y la salvación, y la labor amplificadora de los dramaturgos conferirá tensión y conflictividad a los fundamentos predramáticos de la leyenda. En nuestro *Auto*, más que fuerza dramática se persigue exprimir las posibilidades ejemplarizantes del sustrato hagiográfico. Y, para ello, el autor coordina dos acciones vinculadas temáticamente pero que no constituyen un todo orgánico.

UN EJEMPLO EN VIVO

A pesar de que el resultado final adolezca de un esquematismo bastante pronunciado, lo cierto es que la que hemos llamado «Secuencia de Liadrán» contribuye muy significativamente al propósito del autor. Era lo esperable si atendemos a las observaciones de Rainer Hess:

Con relación a las piezas teatrales religiosas hay que observar que las escenas amplificadas aparecen muy raras veces sin más ni más, esto es, por sí mismas. Por lo común cumplen con una misión concreta, bien sea como introducción al tema principal de la obra o como representación plástica del pensamiento que le sirve de base²².

Es cierto que la ejemplaridad de la leyenda de las pecadoras penitentes, se proyecta, en primera instancia, hacia el terreno de la moral; después del Concilio de Trento, podía también erigirse en testimonio vivo del dogma católico de la justificación; pero, además, desde sus mismos orígenes, el tratamiento del pecado femenino podía adquirir hondas repercusiones sociales muy aprovechables desde los cauces de la expresión dramática.

22. Hess 1976, 45.

La primera jornada de nuestro *Auto* ahonda precisamente en la degradación social causada por las «públicas ramera»:

Especialmente esta Tais
causadora de mil daños
con sus embustes y engaños,
que si no lo remediáis
perecerán mil extraños [226b].

El sustrato legendario de estos versos permite interpretar esas muertes de *mil extraños* tanto en un sentido literal como en su proyección espiritual. Y es que los tres jueces cuya intervención inicia la pieza vinculan, desde el principio, ley humana y ley divina estableciendo correspondencias simbólicas entre Dios y ellos mismos: «Justa cosa es castigar lal que no quiere mirar | para donde fue criado» (fol. 226rb). Es, en realidad, una especie de prólogo en el que se pone de manifiesto la fusión entre lo social y lo espiritual a través del caso específico de las públicas ramera. Pero todas esas máximas legales y morales expuestas en el discurso judicial darán paso a la acción ejemplar cuando hacen llamar a uno de los amantes de Tais para amonestarle. El proceso adquiere explícitas connotaciones espirituales desde el momento en que los propios jueces hablan de *conversión* y *pecado*. Pero, además, esa práctica de buscar al pecador para instarle al arrepentimiento es un eco de la denominada *correptio* agustiniana, costumbre plenamente vinculada a la práctica penitencial de la Iglesia antigua y a la que se le atribuía un valor medicinal y curativo²³. Dejemos hablar a los jueces: «Así que a Liadrán conviene | para salir del pecado | ser por nosotros curado» (fol. 226va).

Y, coherentemente, la imprecación a Liadrán asume tintes moralizantes: la llamada a la penitencia, al temor a Dios y a la huida del mundo constituyen la esencia de un discurso judicial que apela –en plena consonancia con el contexto postridentino– a la justificación por las obras. En este punto, la ley humana converge plenamente con la ley divina: el *viejo enamorado* es expulsado de su patria en castigo a su barraganía, y él mismo se encarga de convertir el destierro en penitencia:

Iré como me es mandando
de la ciudad desterrado
buscando claro camino
porque aquel verbo divino
perdone mi gran pecado [fol. 227ra].

De hecho, en la segunda jornada, ya sin la mediación de los jueces, se ahonda en la dimensión moral de ese conflicto. En el desierto, Liadrán se enfrenta a los debates de su propia conciencia; una introspección psicológica que adquiere plasticidad mediante la aparición en escena del «Contento del mundo» y el «Propósito santo». Desde una técnica dramática plenamente enraizada en el primer teatro religioso, los *alter ego* alegóricos entablan un diálogo en el que se actualizan algunos de los hitos de la espiritualidad postridentina²⁴.

23. Cf. Grossi 1999, 243.

24. En todo caso, el *Auto* aún no se ha convertido en vehículo de las hondas polémicas teológicas que hallarán en la escena del Seiscientos un cauce tan eficaz de difusión. La postura del Propósito Santo es la del Concilio de Trento, sin anunciar todavía sobre las tablas la compleja controversia *De Auxiliis* que tantas veces se filtrará en la acción de la comedia nueva.

Sobre el papel de la gracia divina en la salvación del pecador se pronuncia el Propósito santo:

Soy el Propósito Santo,
guión del bien peregrino;
soy estado de la gracia,
que en estando yo asentado
en el pecho que ha purgado
su maldad y pertinacia
queda en virtud conformado [fol. 227vb].

Y también sobre la importancia decisiva de las obras y la perseverancia:

Lo que has de hacer hoy más
te quiero avisar amigo:
ten la rienda al enemigo,
no vuelvas la cara atrás
si quieres a Dios contigo [228ra].

La historia de Liadrán sugiere un conflicto social que no llega a desarrollarse, y solo se atisba en tanto que fusionado con su proyección espiritual. Y es que más que la fuerza dramática del episodio, lo que le interesaba a nuestro autor era introducir la historia de Santa Tais mediante un ejemplo moral; un ejemplo vivo que apelase a las conciencias de los posibles espectadores. Esa es la misión básica de Liadrán: mostrar en primera persona esa capacidad de destrucción social y, sobre todo, espiritual que la leyenda achacaba a la meretriz. Pero hay algo más. En el *Auto*, el primer eco de la leyenda originaria de Santa Tais se retrasa hasta el final de la segunda jornada. Panuncio ermitaño se encuentra con Liadrán en el desierto y, de manera totalmente inédita, es el caballero desterrado –antiguo amante de la ramera, como sabemos– quien pone a Panuncio al corriente de la perdición de Tais. Es, además, el propio Liadrán quien le advierte que, para acercarse a ella, tendrá que cambiar de vestimenta y hacerse pasar por seglar. De este modo se vincula el sustrato legendario con la voluntad creadora de nuestro autor: la estrategia de Panuncio se integra en el episodio inventado, algo que garantiza cierta coherencia, pero que aún no es suficiente para hablar de organismo dramático.

LA DRAMATIZACIÓN DE LA HAGIOGRAFÍA: PECADO Y CONVERSIÓN

El paradigma hagiográfico de la vida licenciosa se estructura en función de dos extremos en cuyo contraste reside su ejemplaridad. La propia tensión que se desprende del tránsito del pecado a la santidad hace casi natural su tratamiento dramático. Pero una cosa era concretar un argumento para llevarlo a escena, y otra muy distinta inyectarle fuerza dramática. La protagonista irrumpe, por fin, en la tercera jornada. A estas alturas, el virtual espectador no solo sabía quién era Tais por los ecos de una leyenda bien conocida por todos, sino por la presentación indirecta que podía deducirse de la historia de Liadrán. No era infrecuente en la comedia hagiográfica que la aparición de la figura central se demorase

unas cuantas escenas: con ello, se creaba tensión y se perfilaban los ejes del conflicto. Es este procedimiento el que encontramos, todavía en ciernes, en nuestro *Auto*.

La primera aparición en escena de la «pública ramera» revela los componentes paradigmáticos del arquetipo de las pecadoras: sensualidad, hedonismo y vanidad. El decorado verbal dibuja un jardín cuyos placeres naturales Tais se dispone a gozar. Y la futura santa aspira, en una fórmula emblemática del *vanitas vanitatis*, a ser la más hermosa de la ciudad. Ahora bien: se trata de la traslación a las tablas del arquetipo de la pecadora más que de su dramatización. Para ello –y así harán los dramaturgos del Seiscientos– el autor habría tenido que ahondar en sus motivaciones y en ciertos principios de crisis, pero lo que hace es dibujar un personaje plano; atrayente y morboso, pero plano. La única concesión a la ambivalencia, a los juegos irónicos tan frecuentes en la comedia nueva, es la imagen del jardín, símbolo tanto de la sensualidad como de la gracia divina. Pero, en todo caso, aún no se aprovechan las posibilidades caracterizadoras que ofrecía una adalid del pecado femenino como nuestra Tais.

Donde sí vamos a encontrar una evidente voluntad dramatizadora, que –salvando evidentes distancias– aproxima nuestro *Auto* a las piezas hagiográficas de la centuria siguiente, es en el episodio clave de toda la historia: el arrepentimiento y conversión de Tais. En la leyenda originaria, es un proceso lineal, sin fisuras, casi inmotivado –en el sentido que la motivación adquiere en el drama–:

E díxola: «Toma este sueldo por precio del pecado», e tomándole ella dixo: «Entremos amos ydos en las cámara». E entrando conbidóle ella que sobiese en el lecho que era cobierto de paños preciados, e dixo él a ella: «Si as otra cámara vayamos a ella». Dixo ella: «He una cámara do no entra ninguno, mas sy por ventura temas a Dios, no ay lugar do se le asconda». Oyendo esto el ançiano, dixo: «¿E tú sabes qué es Dios?» Respondió ella que sabía qué era Dios e el reyno del otro mundo que avía de venir e que los pecadores han de aver tormentos. Dixo él: «Sy esto sabes, ¿por qué feziste pereçer tantas almas e serás dañada? Ca eres tenuta de dar razón a Dios no solamente de tu alma, mas de los que pereçieron por ty». Oyendo ella esto, echóse a los pies del abat Panuncio rogávale con lágrimas diziendo: «Padre, bien sé que penitencia ay» [fol. 134va]²⁵.

Para llevarlo a las tablas, el autor podía limitarse a trasponer el episodio de forma dialogada –algo que ya despuntaba en el relato–. Pero la auténtica dramatización consistía en pintar la conversión de la pecadora en su desarrollo, escudriñando las motivaciones internas y los resortes de la crisis. El ermitaño-mercader apela a la vanidad, una de las grandes debilidades de la pecadora, para allanar el camino. Pero la verdadera habilidad de nuestro autor consiste en fundir en uno solo los discursos adulador y moralizador de Panuncio. El *memento mori* tiñe, en una súbita eclosión de barroquismo, la exaltación de la hermosura corporal de Tais:

PANUNCIO. He sido de gran ventura.
 TAIS. ¿En qué?
 PANUNCIO. En alcanzar a ver
 tan gracioso parecer
 como sólo en ti se encierra.
 Envidia tengo a la tierra
 que tal cuerpo ha de comer [fol. 229rb].

25. Es la versión incluida en *El Flos Sanctorum con sus Ethimologias*, incunable X/F.59 de la Library of Congress de Washington, el primer santoral castellano impreso cuya edición prepara como tesis doctoral Marcos Cortés Guadarrama, de la Universidad de Oviedo.

La pecadora demuestra, con su reacción, la eficacia de los medios de Panuncio: «¡Ay señor no me traigáis memoria ahora de muerte!». Pero lo cierto es que la *memoria de muerte* ya había agitado el corazón de Tais y tendido un primer puente hacia su conversión; una suerte de gracia, la denominada gracia actual, que, ausente en la linealidad de los relatos, tenía cabida –y mucha– en la expresión dramática²⁶. El arquetípico gusto por el lujo de la pecadora la hace, como no podía ser de otro modo, interesarse por las joyas del falso mercader. Panuncio promete mostrarle un joyel con la imagen de Elena de Troya, emblema del poder destructor de la belleza femenina. Pero, una vez más, aprovecha para lanzar destellos moralizadores que terminan por desesperar a Tais:

Dexad eso, por mi amor,
que por la gracia divina
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 [fol 229va].

Es una reacción que no encontraremos en su homónima legendaria pero, llamativamente, sí en la protagonista de la *Santa Taez* atribuida a Rojas Zorrilla²⁷. En todo caso, el joyel, en una nueva formulación de la gracia actual, resulta ser una imagen de la decrepitud, un recordatorio de la fugacidad de la belleza que horroriza a Tais. En este momento se retoma la narración originaria, y Panuncio le pide ir a un sitio más aislado. Ella le advierte que no hay lugar lo suficientemente oculto para esconderse de Dios, y es entonces cuando el ermitaño inicia de modo explícito sus llamadas al arrepentimiento. Es la traslación dramática del episodio tal como se plasmaba en la leyenda. Pero ahora, al tener que matizar y hacer visibles los medios persuasorios de Panuncio, el autor de nuestro *Auto* recurre, tal como harán tantos dramaturgos barrocos –entre ellos Rojas Zorrilla en su versión de la vida de Tais–, a un discurso enraizado plenamente en las técnicas de meditación ignaciana:

Mira cómo fue azotado
y en un madero fijado
desnudo y sin consuelo
pagando en aqueste suelo
la deuda de tu pecado [fol. 230rb].

Pulsando los resortes sensoriales, como en la más genuina predicación barroca, Panuncio apela al temor de Dios, vincula el pecado de Tais con la Nueva Alianza y enfatiza el valor de las obras. Memoria, entendimiento y voluntad son los tres resortes que

26. Sayes 1993, 166 define las gracias actuales como «gracias por las cuales todo el proceso psicológico del hombre queda elevado en orden a la justificación. Son gracias que, al mismo tiempo que elevan, sanan la condición pecadora del hombre, pues representan un comienzo de la liberación del pecado, una ayuda para que el hombre obre con mayor facilidad en orden a la salvación».

27. Escuchemos a la Tais de Rojas: «Escucha, aguarda, | si vienes a predicarme, | vil hipócrita, a mi casa, | vete al momento, o haré | que cuando quieras no salgas. | A Menfis le sobran templos | donde escuchen tus palabras | tan llenas de hipocresías | cuanto de arrogancias vanas» [fol. 32v].

pulsa el ermitaño en la conciencia de Tais para lograr su arrepentimiento. Y, en un *contrafactum* muy dramático, le ofrece «tres joyas de gran valor», que son en realidad una muerte, una disciplina y una cruz para defenderse, respectivamente, del mundo, la carne y el demonio. De nuevo, no podemos evitar recordar la versión atribuida a Rojas Zorrilla, donde Panuncio también intenta fascinar a Tais por medio de unas joyas que resultan erigirse en iconos de la pasión cristiana:

Repara
en ella, mírala bien.
Tres clavos son que, clavados,
tuvieron dos manos bellas
más que el sol puras y blancas,
y dos pies tan poderosos
que de alfombras africanas
les servían serafines
y montes de estrellas claras.
En sus delicadas puntas,
¿no ves la sangre ventaja
haciendo a rojos rubíes
que curiosos los esmaltan? [fol. 33v].

Tras una escena que alcanza logros dramáticos propios de la comedia hagiográfica, irrumpe la tríada tradicional acosadora del género humano para insuflar en nuestro *Auto* un nuevo aire de medievalismo. Escudándose en el amparo divino y en su propia voluntad, Tais los expulsa; y Panuncio luchará dialécticamente con el demonio, actualizando algunas claves dogmáticas de los tiempos postridentinos. Desde la concurrencia de la gracia divina y la libertad en la salvación del hombre, «Como dice el señor que el que gimiere | mi socorro tendrá si le pidiere» (fol. 231vb), hasta la necesidad de la sanción eclesiástica:

La iglesia la ha hecho consolada,
pues de sus dones ahora está muy [...]
Y ha hecho penitencia y confesada
está y por eso Dios le abre la puerta [fol. 231vb].

La conversión de Tais adquiere así, sobre las tablas, un valor ejemplar que trasciende los límites de su propia leyenda y que, por boca del ángel que concluye la obra, se transmite de forma explícita a todos los espectadores:

Oh mortales que estáis en este olvido,
en este valle esquivo de dolores,
tomad exemplo aquí en estos licores,
mirad este espectáculo escogido,
y tened en memoria esta zozobra.
Y con tanto os acabo esta mi obra [fol. 232r].

CONCLUSIONES

¿Auto o comedia? Antes de plantearse una estricta dicotomía genérica, habrá que considerar hasta qué punto los posibles equívocos y ambivalencias emergen del proceso evolutivo de nuestra historia teatral. En el momento en que se consolida el auto sacramental, la propia frontera entre autos y comedias, tal como se trazaba en la primera mitad del Quinientos, se diluye. Los asuntos religiosos no eucarísticos tendrán que verterse en otros moldes dramáticos. Y ahí estaba la comedia como perfecta candidata para convertirse, poco a poco, en el nuevo teatro nacional. Pero hasta que el proceso se culmina, muy a finales del XVI, nos encontraremos con piezas híbridas que, por un lado, revelan la pervivencia de ingredientes medievales y, por otro, testimonian una nueva *facultad de visión dramática* más próxima a lo que estaba por venir. A cada paso, nos encontramos con ciertas pervivencias que alternan, e incluso se fusionan, con innovaciones más o menos elaboradas. Y ello hasta el punto de que mecanismos tradicionales sirven para expresar nuevas orientaciones dogmáticas.

Si el *Auto de la conversión de Santa Tais* fue, para algunos, una comedia, lo que está claro es que no lo fue en el sentido que asumió la comedia hagiográfica años después. Pero tampoco podía ser un *auto* en el sentido en que había funcionado el término años antes. El contenido se distribuye en cuatro jornadas –todavía cuatro, no tres–, se confiere cierta dimensión social al conflicto mediante la historia de Liadrán, y el episodio de la conversión revela ya un elaborado sentido dramático –tanto que podría haber estado en la base de la *Santa Taz* atribuida a Rojas Zorrilla–; pero, al mismo tiempo, los personajes alegóricos al más puro estilo medieval juegan un papel importante en la trama, la estructura es esquemática, los diversos episodios apenas se insuflan de auténtica tensión dramática, y, muy llamativamente, no hay ni un solo rastro de comicidad²⁸. El *Auto de la conversión de Santa Tais* se sitúa en un puente mirando, en la distancia, a ambos extremos: de un lado, el auto renacentista que ya deja atrás; de otro, la comedia hagiográfica, que aún no tenía a su alcance. Testimonia así una fase compleja, pero fundamental, de la historia de nuestro teatro religioso.

28. Admite Hess 1976, 299 que «conocemos un gran número de dramas religiosos exentos de toda comicidad. Estos defectos estructurales de la trama deben ser atribuidos, sin embargo, a la falta de habilidad de los autores, no en atención a sus cualidades literarias, sino en lo que respecta a sus conocimientos psicológicos de un público de masas». Evidentemente, uno de los condicionantes básicos para la configuración de una determinada forma de hacer teatro es el público. Y ese *público de masas* del que habla Hess será crucial en el desarrollo de la comedia nueva.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arata, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), págs. 7-23.
- Baños Vallejo, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid: Laberinto, 2003.
- Díez Borque, José María, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (el teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid: Taurus, 1987.
- Fothergill-Payne, Louise, «Del carro al corral: la comunicación dramática en los años setenta y ochenta del siglo XVI», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7.2 (1983), págs. 249-261.
- Goulet, Monique, ed., Rosvita de Gandersheim, *Théâtre*, París: Les Belles Lettres: 1999.
- Grossi, Vittorino, «Correction», en Allan Fitzgerald & John C. Cavadini, *Augustine Through the Ages: an Encyclopedia*, Wm. B. Eerdmans Publishing, 1999, págs. 242-244.
- Hermenegildo, Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid: Júcar, 1994.
- Hess, Rainer, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*, Madrid: Gredos, 1976.
- Huerta Calvo, Javier, «La teoría dramática en el siglo XVI», en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, págs. 303-316.
- Menéndez Peláez, Jesús, «El teatro en el siglo XVI», en Jesús Menéndez Peláez, coord., *Historia de la Literatura Española II. Renacimiento y Barroco*, León: Everest, 1993, págs. 66-150.
- Newels, Margaret, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres: Tamesis Books Limited, 1974.
- Pérez de Moya, Juan, *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo género de virtudes*, Madrid: por Francisco Sánchez, 1583.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia: Universidad de Valencia, 1993.
- Pociña López, Andrés, ed., Rosvita de Gandersheim, *Dramas*, Madrid: Akal, 2003.
- Reyes Peña, Mercedes de los, «Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del *Códice de Autos Viejos* a las comedias de santos del siglo XVII», en Jean Canavaggio, ed., *La Comedia*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, págs. 257-270.
- , «*Vida y martirio de Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar», *Criticón*, 87-89 (2003), págs. 745-764.
- Sánchez Escribano, Federico, & Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid: Gredos, 1972.
- Sayes, Antonio, *La gracia de Cristo*, Madrid: Editorial Católica, 1993.
- Wardropper, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (la evolución del auto sacramental, 1500-1645)*, Madrid: Revista de Occidente, 1953.