

Recreación dramática de tres santas portuguesas

I. INTRODUCCIÓN

Isabel, Irene y Beatriz, tres mujeres cuya trayectoria espiritual puede contemplarse como ‘recreación’ de sí mismas. Los hagiógrafos darán a conocer una nueva recreación de esas vidas sublimadas hasta la santidad, para que sirvan de ejemplo. La que podríamos calificar de «recreación por antonomasia» nos llega mediante el arte literario, en cualquiera de sus géneros: épico, lírico o dramático, siendo en buena parte, este último, un compendio de los tres dentro del período que genera las obras objeto de comentario.

Este sucinto estudio gira en torno a ‘comedias de santos’, mejor diremos de santas, consideradas portuguesas las tres: Santa Inés, cuya existencia transcurrió en los discutidos límites entre la Antigüedad y la Edad Media; Santa Isabel Reina de Portugal, de la Baja Edad Media; Santa Beatriz de Silva, fronteriza entre las edades Media y Moderna.

La distancia cronológica desde su vida terrenal a las obras dramáticas que presento, escritas en el Siglo de Oro español, supone el aporte de las tres fases recreativas indicadas inicialmente, con los aditamentos propios del proceso transformador diacrónico que conllevan las sucesivas corrientes políticas y espirituales. Al tomarlas como protagonistas de sus obras literarias, los autores del Siglo de Oro se basarán en las hagiografías que el paso del tiempo ha ido reelaborando y, consecuentemente, alejando de la realidad. Pero, a su vez, esos elementos biográficos tuvieron que buscar la idoneidad con el modo teatral imperante, que, en el período áureo que nos ocupa, se corresponde con el *Arte nuevo de hacer comedias*¹, preceptiva, en cierto modo transgresora, introducida por Lope de Vega con la aceptación unánime de todos los dramaturgos y del público afecto al espectáculo teatral. Así pues, la materia prima – los datos hagiográficos – hubo de verterse en los moldes establecidos para ese teatro ‘nuevo’. Es fácil constatar cómo los autores de las comedias de

¹ Se incluye en la Biblioteca de Autores Españoles, vol. 38 (Cayetano ROSELL, *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*), Madrid, 1950, 230-232. En lo sucesivo citaré por *Arte nuevo*.

santos seleccionadas, se atienen a los caracteres esenciales del drama nacional creado por Lope y madurado, en cuanto a contenido, por Calderón, a la cabeza respectivamente de dos grupos, ciclos o escuelas, que se diferencian fundamentalmente en: el tratamiento más superficial del primero y más profundo y reflexivo del segundo, así como en la escenografía que Calderón convierte en un alarde de espectacularidad. A su vez, como consecuencia lógica, encontramos resultantes híbridos. Las obras que nos ocupan permiten apreciar esas variantes en Tirso de Molina y Rojas Zorrilla, adscritos respectivamente a Lope y Calderón; pero mucho más originales de lo que se ha querido ver. Fruto, asimismo, de ambas tendencias Ángela de Acevedo y Blas Fernández de Mesa, aunque ‘segundones’ al lado de autores fulgurantes como los anteriores, también aportan características destacables.

Si bien Lope muestra un claro interés en lo que respecta al protagonismo femenino, los que plantean con mayor contundencia la personalidad de la mujer, en cuanto sujeto con discernimiento y capacidad decisoria, por tanto, responsable de sus actos, son: Tirso, Calderón y muchos de sus seguidores. Particularmente, Rojas Zorrilla demuestra un interés especial en el tratamiento de la mujer casada, con rasgos definitorios que afirman su individualidad². En gran número de obras observamos cómo las mujeres defienden por sí mismas su honor y convicciones, aunque estén en desacuerdo con la autoridad masculina de que dependen, ya sea padre, marido, confesor, etc.

Las tres santas que analizamos, se adecuan *per se* a la caracterización femenina promovida por Tirso, Calderón y Rojas. De hecho, las tres se enfrentan serena, pero firmemente, al poder y a sus oponentes masculinos: en el caso de Irene, a su propio director y maestro espiritual; en el de Isabel, a su esposo y rey; en el de Beatriz, a los monarcas que sirve desde su condición de dama; pero pensemos que, al ser objeto de una fortaleza sobrenatural, esta caracterización venía ya dada por la historia o, al menos, por la hagiografía. De todos modos, cualquiera de las tres heroínas protagonistas permiten una adaptación válida a los elementos esenciales de contenido que comporta la dramaturgia del Siglo de Oro: a consecuencia de los celos,³ ven mancillado su honor y triunfa merced a la fuerza del amor, irreductible en su caso por tratarse del Amor divino.

² Sobre el tema de la mujer en el teatro barroco, el trabajo más reciente que conozco es el de Ana SUÁREZ MIRAMÓN, *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, in *Estudios de la UNED*, (coord.. Lucía Montejo Gurruchaga/ Nieves Baranda Leturio), Madrid, 2002 .

³ Elemento perturbador que conduce al crimen.

La religiosidad era algo inherente a la sociedad que con tanto éxito supo complacer Lope, en beneficio propio. De ahí el impulso dado a las comedias de santos y que éstas constituyan uno de los grupos más importantes de la dramaturgia áurea.

II. TRES SANTAS PORTUGUESAS. DE LA VIDA REAL AL TEATRO

II.1. Santa Irene (o Iría) y *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*, de Ángela de Acevedo.

La lisboeta Ángela de Acevedo fue dama de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV. Contrajo matrimonio en Madrid. Al quedar viuda, ingresó en la orden benedictina. Profesó con ella una hija habida del matrimonio⁴. En la corte española escribió obras de teatro para representar en palacio. Una de las que se conservan está dedicada a Santa Irene, bajo el título de *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*. Las tres comedias que se conocen demuestran su más que apreciable asimilación del teatro nacional. De hecho, la que nos ocupa, no sufre desdoro frente a las de Rojas, Tirso y el mismo Lope de Vega, comprendidas en este trabajo.

Aproximación a la vida de Santa Irene (o Santa Iría).

Como corresponde a la cronología en que se encuentra enmarcada, por cuanto está admitida la fecha de su muerte a 20 de octubre del año 653, los hagiógrafos elaboraron la vida de Santa Irene con la finalidad fundamental de «legenda», es decir, para lectura edificante. Aunque se relata ya en los *Flos Sanctorum* del Siglo XVI, he preferido utilizar la edición de Ribadeneira de 1616⁵, como fuente más próxima a la comedia. Coincide en buena parte con la versión de la obra dramática.

⁴ «[...] Se despozou en Madrid com consorte digno do seu nascimento de quem teve unha filha, com a qual, depois de viuva se recolheu no convento de S. Bento, onde professarão o seu monastico instituto». (En Diogo BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana* [...], Tomo I, Lisboa Occidental, Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741, 175). – Incluye esta autora: Isabel BARBEITO CARNEIRO, *Escritoras madrileñas del Siglo XVII (Estudio Bibliográfico Crítico)*, Tomo I, Madrid, 1986 (Colección Tesis Doctorales, nº 21/86), 78-115.

⁵ *Segynda parte del Flos Sanctorvm, o Libro de las vidas de los santos. En la qual se contienen las vidas de muchos Santos de todos estados, que comúnmente llaman extrauagantes*, escrita por el Padre Pedro de Ribadeneira, de la Compañía de Iesús, natural de Toledo, Madrid, Luis Sánchez, 1616. Citaré en lo sucesivo por *Flos*, dentro del texto y señalando número de página entre paréntesis.

Irene nació en Nabancia «(que algunos dicen ser hoy la Villa de Tomar⁶)» (*Flos*, 426). Sus padres, Hermigio y Eugenia, la internaron muy joven en un monasterio⁷,

«cuyo Abad era un santo varón llamado Selio⁸, hermano de Eugenia y tío de Irene; el cual [...] encargó a Remigio, monje principal de su Monasterio, que la enseñase las letras que le convenía saber, y la enderezase a toda perfección. Criábase la santa doncella con Julia y Casta, dos tías suyas, hermanas de su padre, y con otras doncellas que allí vivían con ellas, con tan grande recogimiento, que no salía de esta clausura Irene más que una vez en el año, en la fiesta de San Pedro, a hacer oración en su Iglesia, que era cerca del Palacio de Castinaldo. Viola allí un día Britaldo su hijo⁹, y aficionose tanto a su estremada hermosura y rara modestia, que la comenzó a amar desatinadamente, [...]. Cayó enfermo, y de pura tristeza se consumía, sin poderle dar remedio los médicos, por no saber la raíz de su mal. Tuvo revelación de Dios Irene de la enfermedad de Britaldo y de la causa de ella [...] y, confiada en su gracia, se determinó de visitar al enfermo [...]. Con sus palabras y razones del cielo, alegró y serenó aquel alma afligida; de tal manera, que el cuerpo cobró salud, y el desconsolado mozo quedó consolado y muy reconocido y obligado a la santa doncella». (*Flos*, 426-427).

El monje Remigio se corresponde con la obra de teatro. Enamorado irremediamente de Irene, al sentirse rechazado en sus pretensiones amorosas, consigue que la joven ingiera un bebedizo, cuyos efectos desfiguran su cuerpo haciéndola aparentar síntomas de gravedad.

En el *Flos* – como en otras hagiografías – no se dice que Britaldo esté casado, ni se habla de ningún tipo de compromiso con otra mujer; pero coincide en que había cesado en su intento de seducción, siempre que Irene no accediera a los requerimientos de posibles pretendientes y mantuviera su consagración al Esposo divino¹⁰. Por eso, al tener noticia de que estaba embarazada,

⁶ El agustino natural de Oporto, Frey Luiz dos ANJOS, en su *Iardim de Portvgal em que se da noticia de algumas Sanctas [...]*, Coimbra, 1626, la presenta como «Sancta Eiría Virgem & Martyr, de Thomar», si bien pone de manifiesto: «alguns dizem que he de Leyría, & que della tomou esta cidade o nome» (116). Citaré en lo sucesivo por *Iardim*.

⁷ De las hagiografías que he localizado, sólo Almeida GARRETT en *Viagens na Minha Terra*, la presenta como «freira no convento dúplex beneditino que pastoreava o santo abade Célio» (*En Viagens na Minha Terra* 145). Asimismo, Ángela de Acevedo la sitúa en un monasterio beneditino. El *Flos* sólo dice «un monasterio con la advocación de Nuestra Señora la Virgen María».

⁸ No consta este dato en la obra teatral, como tampoco los nombres de los padres y de las tías, que se dan más adelante.

⁹ En la comedia, Ángela de Acevedo hace coincidir este día con el de la boda de Britaldo.

¹⁰ Así también Frey Luiz dos Anjos, que afirma seguir en todo a Frey Duarte de Araujo, de la Real Orden de Cristo; Garrett; etc.

«determinó de darla la muerte, por haber puesto su amor (como él pensaba) en otro y no en él. Encomendó a un soldado que ejecutase su mal intento, el cual, buscando oportunidad para hacerlo, halló que la santa virgen una noche después de Maytines se había salido a la ribera del río Nabán [...] para hacer oración y suplicar a nuestro Señor que la librase de aquella infamia [...]. Estando de rodillas, el soldado¹¹ arremetió a ella y la atravesó una espada por la garganta [...]» (*Flos*, 427).

Aproximación a la obra dramática de Ángela de Acevedo.

Sobre la *Comedia Famosa. La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*¹², que Ángela de Acevedo dedica a la Santa Irene portuguesa, no he localizado ningún estudio en la línea de los que voy a citar para Isabel de Portugal y Beatriz de Silva.

Como ya he apuntado, se atiene a los caracteres esenciales del drama nacional, en este caso, a los que conlleva la comedia de santos. La autora deja bien claro el propósito que la animó a escribirla:

«Así el Poeta la acaba, / y advierte que, para ella, / ni pide perdón, ni v́ctor,/ sea mala, o sea buena; / pues no la escribió, Senado,/ en gracia o lisonja vuestra,/ sino por la devoción/ de la Santa portuguesa».¹³

La obra se divide en tres jornadas, dentro de las cuales se inserta la vida completa de Santa Irene hasta su apoteosis o triunfo sobrenatural. Se evidencia el intento de encajar los personajes reales dentro de los caracterizados o personajes tipo: Irene (*heroína*); Britaldo (*galán*, a la vez que representante del poder soberano); Castinaldo, padre de Britaldo (*viejo*); Banán (*caballero*), al servicio de Britaldo. Otro protagonista asimilable al *poderoso* próximo, al rey (en este caso, al Rey celestial), que también pertenece a la realidad, es el monje Remigio, soberbio e injusto, dominado por la lujuria, actúa «como fuerza

¹¹ Frey Luiz dos ANJOS dice que Banam «hum homem de sua casa», tras exponerle Britaldo sus razones, se ofreció para matar a Irene (*Iardim*, 121).

¹² [s/l.], [s/i.], [s/a.], 62 págs., 21 cm. Obviamente, aquí «Margarita» tiene el sentido de piedra preciosa. Puede que en el Siglo XVII ni siquiera se conociera la flor, por cuanto no la recoge como tal COVARRUBIAS en su *Tesoro de la Lengua*. Un autor muy dado a utilizar este calificativo es el famoso predicador Fr. Hortensio Félix PARAVICINO. Así lo evidencia en el Sermón que dedica a Santa Isabel Reina de Portugal, con motivo de su canonización (En *Oraciones evangélicas y Panegíricos Funerales [...]*, Madrid, María de Quiñones, 1641). Tras calificar a la Santa como «la Margarita Isabel» (f. 100v), emplea frases del tipo: «buscad este tesoro, solicitud esta margarita» (f. 105r), en clara alusión a la «margarita de la gracia» (f. 104v.); «que supo negociar y reconocer tesoros y margaritas» (f. 107v.), etc.

¹³ Estos versos, puestos en boca de Castinaldo, cierran la comedia.

destructora de la armonía superior»¹⁴. Asimismo se incorporan meros personajes de ficción, añadidos conforme a la preceptiva al uso: Et-Cétera (*gracioso*), más que criado amigo de Britaldo; Rosimunda (*dama*), esposa de éste; y Lucinda (*graciosa*), criada de Rosimunda. Por último, *ángeles* y *músicos*, personajes «corales» sin individualidad (excepto el ángel que transmite el anuncio divino), coadyuvantes a la espectacularidad escenográfica sobrenatural propia de las comedias de santos.

El Amor, principal motor dramático, exacerbado por el honor y los celos, domina la trama argumental en dos planos superpuestos, divino y profano, que al chocar provocan tensiones irreconciliables, como distingue lúcidamente la protagonista:

«querer mucho y querer bien
son dos cosas muy contrarias.
[...]
Quien ama por lo que espera
del perfecto amor se aparta
[...]
Amemos a lo divino,
como se quieren las almas,
que es la amistad verdadera
y no la amistad profana
[...]
Sin Dios no me améis a mí,
que va la afición errada,
que yo sin Dios no os amo a vos,
pues mucho a Dios agraviara
[...]
Si con Rosimunda hermosa
otro galán intentara
ofenderos el honor,
poniendo al decoro mancha;
¿qué haríades vos? ¿No es cierto
que expuesto a vuestra vengança
tan grande agravio os moviera
al castigo? Cosa es llana.
Pues, ¿qué hará un Dios Esposo,
con el cual estoy casada,
sabiendo que hay quien se atreva,

¹⁴ Véase Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español*, 2ª ed., Madrid, 1971, 153.

decid, a su esposa casta?
Casados somos los dos,
dos penas os amenazan;
por Dios, mi Esposo ofendido;
por vuestra esposa agraviada.
Si persistís en el yerro,
mirad que hay en el Cielo espadas,
mirad que Dios tiene celos,
mirad que mi honor ampara».

(Jornada II, 38-39)

En efecto, el Amor que prevalece es el amor divino, cuyo honor defiende celoso el mismo Dios, porque «hasta en Dios celos se admiten» (Jornada II, Ángel).

El gracioso, Et-Cétera, más que contrapunto se presenta como complemento del galán, consejero fiel y objetivo, por cuanto a él no le ciega la pasión como a su amo. Su amistad los une por encima de la distancia social que los separa:

«Britaldo. Etcétera, ven acá
no te vayas.
Etcétera. ¿Cómo no?
¿No entro en los todos yo?
Si has, señor, mandado ya,
que todos se vayan, dime:
desta razón inclusiva,
¿hay alguna que me priva?,
¿hay alguna que me exime?
Britaldo. Una muy particular,
que es el ser mi amigo.
Etcétera. Ten,
según esto infiero bien,
que los que haces retirar
son enemigos.
Britaldo. No tal;
pero amigo, considera,
que no llamo yo a cualquiera,
sino al amigo leal
[...]» (Jornada I, 2)

Estos personajes reales así caracterizados y a los que se incardinan meros estereotipos de ficción, participan en una vida excelsa más o menos recreada, cuya ejemplaridad ha de conmover al espectador e incluso moverle a la transformación de su propia existencia; ha de deleitarle con aprovechamiento.

Porque, en definitiva, el objetivo final que procura la comedia de santos es ése, que el público se deleite aprovechando en su propio beneficio espiritual, de manera que revierta en beneficio del propio Estado, obviamente con fines políticos más que espirituales. Diríamos que, dentro de las distintas tendencias que determinan la marcha de los tiempos, el Poder siempre pretende el sometimiento popular: bien sea por amor a Dios, por amor al placer, por amor a ... A lo más que cabe aspirar es a que lo conveniente para el Estado convenga también al hombre.

Uno de los instrumentos esenciales para el arte dramático es, indudablemente, la palabra, que favorecida por la musicalidad de la versificación logra bellas – a veces bellísimas – plasmaciones sonoras.

Ángela de Acevedo debió de absorber con fruición las obras de los grandes poetas y se ejerció en el cultivo de los distintos metros, para luego verterlos en sus más que meritorias aportaciones. Quizás la propia mediocridad en que se veía inscrita la moviera a esforzarse como no lo hacían los creadores afamados. A ello puede deberse que, en su conjunto, esta comedia admita parangonarse con las otras que comentaré e incluso, poéticamente, las supere en algunos pasajes. Parece poner especial énfasis en la semiología del lenguaje poético, a la que no es ajena la métrica de la versificación, como bien ha estudiado Díez Borque¹⁵. Es fácil observar cómo la plurimetría que aplica es mucho más rica y variada.

El verso octosílabo preconizado por Lope, típicamente español, se enseorea de todo el teatro áureo. En *Ángela de Acevedo*, lo vemos desde un principio en las redondillas con que se inicia la comedia, en las largas relaciones, que «piden los romances»¹⁶; etc. Pero, además, introduce endecasílabos y heptasílabos en sextetos¹⁷; así en un bello soliloquio, que mantiene dentro de su convento:

«[...]
 En esta estancia rica,
 retrato de los cielos soberanos,
 lugar, que se dedica
 al candor de los Ángeles humanos,
 que se juzgan por tales
 los sujetos que pisan sus umbrales;

¹⁵ Véase José María DÍEZ BORQUE, *Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español*, in *Semiología del Teatro*, Barcelona, 1975.

¹⁶ «*Arte nuevo*», 232.

¹⁷ «El sexteto de heptasílabos y endecasílabos alternos, aBaBcC, ya acreditado por fray Luis de León, halló numerosos continuadores en la lírica y en el teatro.» (T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica Española*, Madrid-Barcelona, 1974, 256).

en este prado hermoso
de racionales plantas guarnecido,
que apacible y pomposo,
contra el tiempo se ve siempre florido;
que constantes sus flores
no sienten de la tarde los horrores
[...].
Aquí, mi Dios, notando
mi miseria, mi ser y mi flaqueza,
las gracias os voy dando,
pues por vuestra bondad, vuestra grandeza,
de Egipto me sacásteis,
y de Sión las sendas me enseñásteis.
Por otros espaciosos
caminos muy bien puede caminarse,
mas son dificultosos
y del camino el norte puede errarse;
y éste, aunque más estrecho,
no hay en él embarazo, es muy derecho.
Esta es vida, esta es suerte,
que merece ser sólo deseada,
y la del mundo es muerte,
porque es vida muy triste y muy cansada;
y de razón se olvida,
a quien vida sin orden llama vida».
[...] (Jornada I, 11-12)

También ofrece una muestra de versos en eco. Éstos los pone en boca de Britaldo:

«Amor, pues si de ti me admiro, miro
que cuando más me satisfago, hago
a mi desvelo en mi retiro, tiro,
consiguiendo en tu dulce halago, lago,
en que metido no respiro, espiro,
pues tus favores más que apago, pago;
mi fineza que así se apura, pura,
halle en Irene lo que procura, cura¹⁸».
(Jornada II, 36)

¹⁸ «Una variedad del eco eran los versos con refleja o rima redoblada, de los cuales se sirvió Lope en un soneto de *La fuerza lastimosa*, III, 9, cuyo principio es: 'Peligro tiene el más probado vado'.» (T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica Española*, ed. cit, 272).

La Jornada III la inicia el Monje Remigio con un romancillo en heptasílabos. El mismo personaje introduce unas décimas, que continúa Irene en el verso octavo de la primera. Para un diálogo entre Castinaldo y Rosimunda (padre y esposa respectivamente de Britaldo), utiliza pareados de heptasílabos y endecasílabos.¹⁹

Con el fin de no alargarme más, omito algunos otros metros que comprende la obra y reproduzco a cambio, por su especial interés, los ovillojos que preparan el clímax para el milagroso descubrimiento del cuerpo de Irene, sacrificado ignominiosamente. Es Remigio quien los dice:

«¿Qué te asalta corazón?	<u>Razón</u>
¿Qué soborna tu desnudo?	<u>Miedo</u>
Y ¿qué sacas de tu daño?	<u>Desengaño</u>
Ya tu confusión no extraño, pues corazón, contra ti se conjuran (¡ay de mí!) <i>Razón, Miedo y Desengaño</i>	
¿Qué ocasiona tu dolencia?	<u>Consciencia</u>
¿Qué amenaza tu malicia?	<u>Justicia</u>
Tu esperanza, ¿qué te ordena?	<u>Pena</u>
Gran susto al alma condena, pues en terrible pelea, por enemigos grangea, <i>Consciencia, Justicia y Pena</i>	
¿Qué te ha Remigio turbado?	<u>Pecado</u>
Y ¿qué te importó su gusto?	<u>Disgusto</u>
¿Quién tu recelo hace fuerte?	<u>La muerte</u>
Despierte el alma, despierte de su letargo mirando ²⁰ , que la están amenazando, <i>Pecado, Disgusto y Muerte.</i>	
¿Quién quejosa hace la honra?	<u>Deshonra</u>
¿Quién della pide la cuenta?	<u>Afrenta</u>
¿Qué hace en el mundo un traidor?	<u>Dolor</u>
¿Quién mirando este rigor,	

¹⁹ «Los pareados de endecasílabos y heptasílabos se construían en serie uniforme de versos alternos, aA:bB:cC [...]» (T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica Española*, ed. cit., 258). Estos que indico responden a ese mismo esquema.

²⁰ Evidentes ecos manriqueños. En pág. 55, los encontramos calderonianos: «que los sueños sueños son».

Remigio, no se enterece,
pues por ti Irene padece,
Deshonra, Afrenta y Dolor?
¿Qué remedia esta desgracia? Gracia
¿Qué requiere esta maldad? Piedad
Y ¿qué pide esta traición? Perdón
Armas, pues, de contrición.
Remigio, a Irene acudamos,
y a su gran virtud pidamos:
Gracia, Piedad y Perdón».
[...] (Jornada III, 56-57)

La convivencia del mundo real con el sobrenatural, propia de la comedia de santos, mezcla de realidad y apariencias, exige signos escénicos de gran espectacularidad. La escenografía de esta obra y consecuente efectismo, se evidencia ante nuestros ojos, merced a las sucesivas anticipaciones del «decorado verbal»²¹ y acotaciones que intercala la autora. Sirvan de ejemplo las reproducidas a continuación.

Aún no consumado el crimen, un ángel revela a Inés:

¿Ves el Nabán, que ligero
se va en el Tajo a meter?,
pues tu cuerpo, puro y casto,
echado ha de ser en él.
Que recibéndole el Tajo,
ufano con la altivez
de lograr perla tan rica,
su archivo ha de ser fiel,
hasta hallar un puerto noble,
adonde lugar le dé;
que el clima scalabitano
(por más felice) ha de ser.
Allí en un bello sepulcro
(obra, que de Ángeles es),
apartándose las aguas,
tu cuerpo ha de parecer.
Haránse mil diligencias
por trasladar este bien,

²¹ Sobre este procedimiento, muy utilizado en las representaciones teatrales del Siglo de Oro, véase José María DÍEZ BORQUE, *Aproximación semiológica...*, ed. cit., 86-92.

mas el Tajo de ambicioso,
lo ha de volver a esconder²².
Y Scalabis por preciarse
de tal reliquia tener,
de tu nombre, Irene santa,
se ha de llamar Santarén».
(Jornada III, 55)

Y ya a punto de producirse el gran prodigio que descubrirá públicamente la inocencia de la doncella calumniada:

«Etcétera. Señores,
grande novedad se encierra
en el río, pues sus aguas,
de una y otra parte abiertas,
dan lugar a que se mire
un rico ataúd entre ellas;
sobre el cual, si no me engaño,
una mujer está puesta.
Vamos ver la novedad».
(*Ibíd.*,60)

Tras estas anticipaciones, se contemplaría lo que indica la siguiente acotación:

«Entran por una puerta, y mientras vuelven a salir por la otra, se descubre en medio del vestuario una forma de sepulcro; y así de una parte como de otra, unas como ondas de agua; y sobre el sepulcro Irene difunta, con una señal de sangre en el cuello, y a los lados unos ángeles, que cantarán lo siguiente: [...]» (*Ibíd.*, 61)

La copla que precede a la última acotación, también refleja otro decorado verbal:

²² «Mais de seis séculos e meido depois, fazendo a santa rainha repetidos votos para que lhe fosse patentado o milagroso túmulo que as agoas encobriam, foi-lhe iisso um dia outorgado. – Passeando ella em certa occasiao com o rei e varios personagens da côrte pelas praias do Tejo, abriam-se as agoas do rio, qual outro mar Roxo, deixando a descoberto o sepulcro. Entrou a rainha a pé enxuto no leito do rio e foi resar áquelle sacrosanto monumento. Ha opinioes sobre se o rei e o seu sequito gosaram ou nao o mesmo privilegio. [...] Tanto val uma como outra versao; mas o que parece certo é que em 1644 se mandou construir o pequeno monumento que hoje se vê em secco, e que substituiu, dizem, o primitivo, se é que o houve» (En FIGANIÈRE, *Memorias*, «Apártam-se as agoas do Tejo», 307).

«Mús[icos]. Todo esto son aplausos,
todo salvos y vivas,
de quien el Tajo adora
por más graciosa Ninfa,
de aquella que en las aguas
de perlas es embidia,
siendo por la pureza
más cándida y más fina.
Aquella a quien los celos,
cuando la vida quitan,
hacen que Fénix trueque
la muerte por la vida.
Esta es Irene hermosa,
que rosa nabantina,
del cielo se hizo estrella,
del Tajo Margarita,
Venid, venid, zagales,
venid, venid aprisa,
del ya sagrado Tajo
a ver las maravillas.
Veréis que sus corrientes,
las del Jordán imitan,
corriéndose paradas,
parándose corridas.
Veréis, que haciendo plaza
las aguas se retiran,
que hoy sus murmuraciones
se vuelven cortesías».

Y ya, la última acotación:

«Acabando de repetir la Música la primera Copla de la letra, corren las aguas y, encubriendo el sepulcro, se cierra el vestuario». (Ibídem)

Se exalta entonces a la Santa y su glorioso final. A la vez, se anuncia la penitencia que espera a cada uno de los personajes. Ninguna es cruenta: la de Remigio consistirá en peregrinar por el mundo hasta llegar a los Santos Lugares; Banán y Britaldo deciden acompañarlo²³. Rosimunda aguardará a Britaldo en el

²³ Frey Luiz dos ANJOS cuenta que, tras el descubrimiento milagroso del cuerpo, al saber Remigio que Banam era el homicida, le propone ir juntos en peregrinación a Roma, y añade «[...] também Britaldo se arrependeo verdadeiramente de aver mandado matar a Sancta [...]» (*Jardim*, 123) . Frederico Francisco de la FIGANIÈRE, en *Memorias das rainhas de Portugal [...]*, Lisboa, Typographia Universal, 1859, 307, dice: «segundo a legenda, os tres malvados Britaldo, Remigio e Banam foram todos absolvidos pelo santo padre en Roma!»

Convento de Irene; Lucinda será monja profesa en el mismo; Et-Cétera, fraile lego. En el *Flos* nada se dice de Britaldo; ni por supuesto de los personajes de ficción Rosimunda, Lucinda y Et-Cétera; pero sí «que el triste monje Remigio y el soldado que la mató conocieron su culpa, y fueron a Roma; y allí murieron en penitencia y llanto» (428).

II.2. La “Santa Rainha” y *La gran comedia de Santa Isabel Reina de Portugal*, de Francisco de Rojas Zorrilla.

Rojas nace en Toledo el 4 de octubre de 1607. Se dice que cursó estudios hasta 1636, en Alcalá de Henares y Salamanca, y que fue condiscípulo de Calderón de la Barca en Madrid, donde se encuentra en 1631, como atestigua su actividad literaria. De hecho, escribe un soneto para el *Anfiteatro de Felipe el Grande* del cronista José Pellicer de Tovar, publicado ese mismo año. Siendo muy joven adquiere celebridad como dramaturgo, buena prueba de ello es que lo incluye Juan Pérez de Montalbán en el «Índice o Catálogo [...]» de su *Para todos*, publicado en 1632. Parece haber sido uno de los autores predilectos de Felipe IV; de ahí que gran parte de sus obras se representaran en palacio; ésta de Santa Isabel, el 18 de septiembre de 1635. La muerte interrumpe su brillante carrera el 23 de enero de 1648. Sólo contaba 27 años.

Aproximación a la vida de Santa Isabel.

Más cercana en el tiempo que la santa anterior (1271-1336) y, debido al papel histórico que desempeñó, existen numerosas fuentes informativas que permiten reconstruir su vida; si bien generalmente se encuentran impregnadas de la inevitable idealización hagiográfica.

Rigurosamente histórico es que la infanta aragonesa Isabel nació hija de D. Pedro, futuro rey de Aragón, y de Doña Constanza, infanta de Sicilia. Su abuelo paterno, Jaime I el Conquistador, sintió predilección por ella. Parece ser que se le impuso el nombre en recuerdo de Santa Isabel de Hungría – hermana de la abuela paterna, Doña Violante –, que había muerto cuarenta años antes. La influencia que sobre ella ejerció esta antepasada ejemplar es evidente. Más niña que adolescente, en 1282, Isabel de Aragón fue entregada por esposa a Don Dinís de Portugal. Tenía aproximadamente dieciocho años cuando nació su primogénita Constanza; a la que siguió dos años después el infante don Alfonso. Durante toda su vida dio relevantes muestras de santidad. Moviada por un profundo sentido religioso, que mantuvo e incluso superpuso a intereses personales, volcó su actuación en la beneficencia; dentro del entorno familiar fue permanente su actitud conciliadora; la humildad y espíritu de pobreza son consecuentes con su adscripción al franciscanismo.

La biografía que parece más veraz es una parte de la *Leyenda* que reprodujo Francisco Brandao en su *Monarchia Lusitana* (1672)²⁴. A decir de la voz autorizada del erudito Frederico Francisco de la Figanière, se trata del texto que acaba en «feito per Martim Esteues Tabaliom de Coimbra», que a no dudar fue escrito entre 1336, año del fallecimiento de la ‘Santa Rainha’ y 1337 año de la muerte de su hermano Federico²⁵. Dentro del mismo manuscrito hay adiciones posteriores, como explica este investigador, en las cuales se incorporan algunos elementos hagiográficos no admisibles en cuanto a veracidad, tales como los milagros de las rosas y del paje preservado de la calera por oír misa. El primero, es semejante al que se relata en la vida de Santa Casilda²⁶; en cuanto al segundo, si bien deriva de la cantera de cuentos orientales, en la literatura peninsular entra por la «puerta grande» inserto en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio²⁷. Estos aditamentos no deben sorprendernos, cuando aún actualmente a la hora de agrandar la figura de un personaje, ya sea en sentido positivo o negativo, con frecuencia se le atribuyen hechos que nunca realizó.

²⁴ Como primer documento del apéndice de la Parte 6.

²⁵ El autor de esta parte de la *Leyenda*, dice refiriéndose al mismo «que hora chamao Rey em Sicilia», por lo que deduce lógicamente FIGANIÈRE: «mostrando que este príncipe ainda vivía ao tempo em que se começara a compor a Lenda [...]». (En *Memorias*, 258).

²⁶ FIGANIÈRE relata así el milagro de «o dinheiro convertido en rosas»: «Ao tempo em que andavam com obras no convento de Santa Clara de Coimbra, succedeu um dia que a rainha se lembrasse de ir pagar por suas reaes e delicadas maos os ordenados aos obreiros. Conduzia no regaço o dinheiro para esse fim quando deu inesperadamente com o rei, que lhe perguntou o qué levava. Nao querendo, talvez, que o marido soubesse que ella se empregava em misteres que tao pouco condiziam com a realesa, ou, como outros dizem, por encobrir os gastos que fazia, respondeu Santa Isabel: – Sao rosas, senhor. Era inverno; rosas no inverno! disse D. Dinís comsigo, e querendo ver com os propios olhos cousa tao estranha, achou-se a rainha perplexa sem saber o que fizesse; por fim nao teve remedio senao abrir o regaço. Qual nao seria a confusao da pia Isabel julgando que fôra apanhada em flagrante mentira! Mas qual, ser-lhe-hia permittido mentir? Convencei-vos, rei incredulo! ... Eram rosas com effeito [...]» (*Memorias*, 308-309). – Fray Luiz dos ANJOS, en *Iardim* (234-235), lo relata así: «[...] A obra mayor foy o insigne Mosteiro de sancta Clara [...], em cuja fábrica socedeo que levando [...] boa copia de dinheiro para os officiaes, topou co el Rey que lhe preguntou que levava, disselhe rosas, e assí foy que as moedas se conuerterao nellas, de modo que em Alemquer se fizerao as rosas a esta sancta em moedas, & éstas em Coimbra se converterao em rosas, aonde agora se chama em aquelle Mosteiro ‘a Porta da Rosa’». En la obra, D. Dinís sorprende a Isabel cuando va a salir de palacio para repartir dinero a los pobres, que lleva oculto en su falda: «Rey – [...] Isabel, / ¿no os he dicho que no quiero que por vuestras manos deis / limosna? [...] Isabel – Señor, os han engañado. / Amparadme, Dios excelso (aparte) / porque éstas son unas flores / que fui en el jardín cogiendo para el altar». Y, en efecto, ante los ojos del rey, aparecen las flores.

²⁷ N° 78: «Cómo Santa María guardou un privado do Conde de Tolosa que non fosse queimado no forno, porque oya sa missa cada día. – Non pode prender nunca morte vergonhosa aquele que guarda a Virgen gloriosa.» (Cito por la edición de Walter METTMANN, vol. I, Coimbra, 1959).

Aproximación a la obra teatral.

Parece que, hacia 1616, se había propuesto a Vélez de Guevara que escribiera una comedia dedicada a Isabel Reina de Portugal.²⁸ Si no la llevó a efecto, puede que se encuentre ahí el origen de la que años más tarde escribe Rojas Zorrilla, gran amigo de Vélez, cuando ya la Reina era santa, por cuanto su canonización culminó en 1625.

Pero, si bien la comedia de Rojas se estrenó en palacio en 1635, el manuscrito 16.458, de la Biblioteca Nacional de Madrid, evidencia que, como muy tarde, la obra ya estaba redactada en 1628. Así lo acredita la siguiente nota escrita al final del mismo: «Trasladola de libro en Coybra, en ocho días del mes de nobiembre de mil y 628 años, Juan de España./ Jesús María y Joseph./ Es el libro do beneficiado Vento de Sousa».

Un seguimiento de este manuscrito, sin autoría y bajo el título de *La gran comedia de Santa Isabel Reyna de Portugal*, me ha permitido comprobar cómo existe otro, el Ms. 15.598, con algunas modificaciones, que es el que se corresponde exactamente con la comedia impresa en 1640²⁹. En éste sí figura el nombre del autor, así como el título simplificado de *Santa Isabel Reina de Portugal*, aunque en portadilla de distinta letra.

En 1957, Edward Glaser ofrece un amplio y concienzudo estudio sobre la «*Santa Isabel, Reina de Portugal*, de Francisco de Rojas Zorrilla» y las posibles fuentes hagiográficas sobre las cuales el autor realizó su «inspirada labor de reconstrucción de la figura de la Santa»³⁰. Coincidió en la valoración positiva que Glaser hace de esta obra hasta entonces casi denostada, quizás a causa de juicios precipitados; por otra parte, considero importante resaltar que

²⁸ «Para conmemorar en 1616 la beatificación de la que luego fue Santa Isabel de Portugal, la Diputación del Reino encargó una comedia sobre la santa, y el comisionado para ello daba cuenta de su gestión en estos términos: 'Es muy justo que VS. solemnice la fiesta con hacer la comedia; pero no está aquí Lope de Vega, a quien VS. me manda que se haga componer de la santa vida de la Reina, porque ha muchos días que se fue a Valencia. Pero hanme asegurado algunas personas pláticas que Luis Vélez, poeta moderno, la hará muy bien; porque las que son a lo divino hace casi mejor que Lope de Vega'». (En Juan Luis ALBORG, *Historia de la Literatura Española, Época barroca*, Madrid, 1973, 393).

²⁹ *Primera parte de las Comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640. Incluye doce comedias; la de Santa Isabel se encuentra en págs. 200-222.

³⁰ Edward GLASER, *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid, 1957 (Biblioteca de Erudición y Crítica dirigida por Antonio Rodríguez-Moñino), 220 (el estudio completo comprende las págs. 179-220). Aporta numerosas fuentes, si bien considera que Rojas Zorrilla pudo basar su obra en la *Historia y vida de Santa Isabel Reyna de Portvgal, y Infanta de Aragón*, del franciscano Fray Juan CARRILLO, Zaragoza, 1617. Cabe pensar que también pudo valerse de la edición de 1625; así como de la *Vida de la gloriosa Santa Isabel Reyna de Portvgal*, de Juan Antonio de Vera y ZUÑIGA, Roma, 1625; y, por supuesto, del *Flos Sanctorvm* del toledano P. RIBADENEIRA (Cfr. supra N. 5).

utiliza la obra impresa, sin atender a los dos manuscritos citados anteriormente, muy significativo el de 1628 a efectos de datación.

La pieza teatral se divide en las tres jornadas habituales, que se corresponden con una pequeña parte de la vida de Isabel, los primeros años en Portugal. Ella misma recuerda en la relación que expone a sus leales servidores Blanca y Ramiro: «Ya sabes tú, doña Blanca, / bien te acuerdas don Ramiro / que de Aragón, nuestra patria, /habrá que los tres salimos / seis años a desposarme / con el rey Dionís, invicto / [...]» (Jornada III). Luego, la mujer fuerte que presenta Rojas Zorrilla, si acaso cuenta diecisiete años al final de la comedia. Conviene notar que el autor promete una segunda parte, a través de Tarabilla (el gracioso), en los versos que cierran la obra: «Escuchen³¹ vuesas mercedes, / doña Blanca ha de casarse / con don Ramiro, allá dentro / ha de ser la noche grande. / Hay comedia de repente / donde hay grandes disparates, / que los remite el poeta / para la segunda parte.»

La pareja protagonista, tomada parcialmente de la historia, desde el punto de vista de la dramaturgia, se adecua evidentemente a personajes caracterizados: Isabel (heroína-dama); Dionís (rey-galán).

Respecto a la caracterización de los personajes en conjunto, se advierte cierta proximidad con la obra del mismo autor *Del rey abajo, ninguno*, en la cual el antagonista que pretende valerse del poder para obrar injustamente no es el rey, sino don Mendo. En *La gran comedia de Santa Isabel Reyna de Portugal*, el poderoso injusto tampoco es el rey, sino su privado Carlos, personaje de ficción a quien atribuye Rojas nacionalidad inglesa. En aquélla, la lealtad al monarca impide a García del Castañar la satisfacción de su honor; así le ocurre en ésta al aragonés Ramiro, privado de la reina Isabel. En ambas obras hay el propósito de asesinar a las respectivas esposas inocentes, para satisfacer las leyes sociales del honor. Nombres como Blanca y Mendo, se encuentran en las dos comedias.

En cuanto a la caracterización de la protagonista, su entereza e independencia de criterio, para ‘dar a Dios lo que es de Dios y al César (su marido) lo que es del César’, coincide con la tipología femenina que va configurando el teatro de Rojas. ¿Pudo influir el tratamiento de este personaje, que se inserta en una de sus primeras obras, para proyectarlo en sucesivas creaciones? ¿Puede ser Isabel de Portugal la musa inspiradora que determinaría la ‘mujer tipo’ preconizada por este autor?

El imprescindible gracioso, aquí Tarabilla, bufón al servicio directo de la Reina Isabel, actúa con cierto distanciamiento respecto a sus amos; más bien diríamos que es una especie de observador o crítico jocoso.

³¹ En el manuscrito 16.453: «Esperen buesas merçedes».

Quizás por tratarse de una obra primeriza, Rojas parece atender más a la estructura de la obra dramática, descuidando la versificación. Es como si intentara destacar sus dotes de autor teatral sobre las de poeta. De hecho, prescinde de la plurimetría³², aplicando el octosílabo a lo largo de toda la comedia, con un uso predominante del romance. En proporción muy inferior, cuantitativamente, utiliza endecasílabos pareados, a veces – las menos – acompañados de heptasílabos. Sirvan los siguientes ejemplos:

«Ramiro = [...]
Estímame tu padre, honrarme ofrece,
hónrasme tú y el pueblo me engrandece.
Pídete el rey Dionís con amor nuevo,
consúltase conmigo y se lo apruebo;
hacen que la jornada se prevenga,
quiere tu padre que contigo venga.
Llegamos a Lisboa y yo obedezco.
Hónrame el rey Dionís, servirle ofrezco.
Sabe que tú me estimas y él se queja,
duda el Rey y con Carlos se aconseja.
[...] (Jornada II)

Tarabilla (refiriéndose al Rey) = [...]
Semblante tintorero,
bebiendo pensamientos y razones,
modo de responder pares o nones;
pateando a toda aprisa, manoteando,

mondándose las uñas, contemplando
arrugada la frente,
ojos de decir coplas de repente;
y parecía en fin triste tragedia,
poeta que le silban su comedia».
[...] (Jornada II)

En cuanto a la trama argumental, el contenido sugiere motivaciones que en parte parecen responder a la «función de propaganda política de la

³² «Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando./ Las décimas son buenas para queja;/ el soneto está bien en los que aguardan;/ Las relaciones piden los romances,/ aunque en octavas lucen por extremo/ [...]» (*Arte nuevo*, 232). Como puede comprobarse, se hace caso omiso a las propuestas de Lope.

comedia barroca, como fin superpuesto a su primario carácter de espectáculo»³³; pero a su vez creo detectar otro trasfondo solapado que subyace a lo largo de la obra. No por casualidad incorpora como aditamento ahistórico al privado de don Dinís, inglés traidor e insidioso a quien el débil y subyugado monarca – en la obra – está dispuesto a entregarle parte de Portugal, como atestiguan estos versos pronunciados por el monarca: «Vuestra lealtad os abona / en mi amor, y si pudiera / pienso Carlos que partiera / con vos mi imperio y corona. / [...]» (Jornada I).

Carlos se muestra antagonista y contumaz enemigo de una reina santa (Isabel) y un vasallo leal (Ramiro), ambos aragoneses, españoles para el público del siglo XVII:

«Carlos. [...] a Portugal me vengo, Llego a tus plantas, mírasme amoroso,³⁴ dejo un rey riguroso, hallo un piadoso. Ampárasme valiente, fíame el reino, júzgasme prudente; vengando con tu honor tantas afrentas darme estados intentas. Tratas con Isabel tu casamiento, apruebo yo tu intento. Cásaste en fin con ella, traes a Ramiro, siempre me atropella; Isabel me aborrece, síguela el pueblo, más mi injuria crece, repréndeme Isabel, ríñeme airada; callo prudente, témola enojada a todo se me opone». [...] (Jornada II)

Los dos privados protagonizan el episodio milagroso de la calera³⁵, siendo víctima de su perfidia, como es obvio, el británico. Es cierto que a lo largo de la historia, Inglaterra siempre interfirió procurando hostilizar las

³³ José María Díez Borque, Introducción a *Lope de Vega, Teatro*, Madrid, 1975, 35.

³⁴ En obra impresa: «Numa generoso».

³⁵ En las adiciones a la *Leyenda*, que reprodujo Brandão, se hace referencia a dos pajes; en Fray Marcos de Lisboa a «moços da camara» (*Crónicas da Ordem dos Frades Menores, Segunda parte*, L^o VIII, f. 212 r); en Fr. Juan Carrillo, a dos criados; en el Flos de Ribadeneira, a un paje de la reina y un criado del rey; sólo Fr. Luiz dos Anjos cuenta de «hum privado del Rey», que acusó ante éste a la 'Rainha', diciéndole que «amava de má feição a seu Esmoler» (*Jardim*, 235); ninguno de ellos los identifican con nombre alguno.

relaciones entre España y Portugal³⁶. Sin embargo, en esos años en que pudo escribir la comedia *Rojas Zorrilla*, Portugal estaba incorporada a España, lo cual impedía que las relaciones fueran tan fluidas como en otros tiempos. Por otra parte, la personalidad del nieto de Alfonso X, que impulsa la agricultura; funda una Universidad en Portugal, claro exponente de su interés por la cultura; cultiva personalmente la poesía; crea la Orden de Cristo para proteger a los templarios; y, consumado guerrero, nunca rehuye al adversario, sea cual fuere, ¿se corresponde con el monarca débil, dependiente de su valido hasta el extremo de cederle parte del reino con tal de que éste no lo abandone? Obviamente, se trata de un personaje de ficción, cuya única verdad biográfica es la de su matrimonio con Isabel infanta de Aragón. De ahí que sugiera otras lecturas. ¿No se aproxima más esa caracterización a los ‘conyuntos’ Juan II / Álvaro de Luna, Felipe III / Duque de Lerma, Felipe IV / Conde Duque de Olivares³⁷? Y si miramos a Inglaterra, ¿no ofrecen la misma imagen Jacobo I y su hijo Carlos I, junto al valido anglicano duque de Buckingham³⁸? So capa de esa aparente crítica negativa del rey luso y del privado inglés, bien podía ocultarse el concepto que el dramaturgo tenía de los monarcas inseguros y en consecuencia dominados por sus validos, a los cuales no obstante se debía vasallaje y respeto ciegos, como representantes de Dios. Es sintomático que ese personaje que abusa del poder, amparándose en el favor real, volvamos a encontrarlo en una de sus mejores obras de madurez: *Del rey abajo, ninguno*.

II.3. Beatriz de Silva en cuatro comedias, bajo autoría de Lope de Vega, Tirso de Molina y Blas Fernández de Mesa.

Nacida en Ceuta, ocasionalmente, o en Campo Mayor, lo cierto es que descendía de rancia nobleza portuguesa entroncada con la familia real. Esto,

³⁶ Precisamente, durante los reinados de don Dinís y Eduardo I – en 1294 – se establece el primer tratado comercial, que inicia las relaciones políticas y comerciales entre Portugal e Inglaterra.

³⁷ Ello no se contradice con que Rojas le dedicara la *Primera parte* de sus comedias, publicada en 1640.

³⁸ Bajo el reinado de Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia, hijo de María Estuardo (o Stuart), se produce el triste episodio de la evangelizadora católica española Luisa de Carvajal, que murió en Londres el 2 de enero de 1614, tras sucesivos encarcelamientos. Reclamado su cadáver por Felipe III al embajador Conde de Gondomar, llegó a España en agosto de 1615. Fue enterrado en el Monasterio de la Encarnación, de Madrid, a petición de la fundadora, Madre Mariana de San José, que tenía en gran estima a la esforzada misionera. – Otro episodio de gran repercusión social lo constituyó el compromiso matrimonial del Príncipe de Gales, hijo del mismo Jacobo I, con María de Austria, hermana de Felipe IV, cuyas capitulaciones se juraron solemnemente en Madrid el 7 de agosto de 1623, en medio de suntuosas fiestas (Cfr. *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Ed. José SIMÓN DÍAZ, Madrid, 1982, 238 y ss.). Parece que fue el propio Buckingham quien consiguió la cancelación, decidida esencialmente por motivos religiosos. Por sí solos, ambos sucesos serían suficientes para que el tratamiento negativo dado al inglés Carlos en la comedia complaciera al auditorio.

unido a la belleza y otras cualidades personales, determinaría que Isabel – hija del infante don Juan y de Isabel de Barcelos – la incorporara al séquito que llevó consigo cuando dejó Portugal para contraer matrimonio con el rey Juan II de Castilla. Es histórico, asimismo, que la fascinación ejercida por Beatriz dentro de la corte, causó tal desasosiego en la reina que la sometió a un fatídico encierro de tres días³⁹. Al salir milagrosamente indemne, decidió huir a Toledo, donde se recluyó en el Convento de Santo Domingo del Real. Unos treinta años después, saldría del mismo para fundar la Orden de la Inmaculada Concepción, favorecida esta vez por la nueva reina de Castilla, hija de su verdugo: Isabel la Católica. ¿Movi6 a la soberana un propósito reparador?

La nueva fundación fue aprobada mediante bula *Inter universa* del Papa Inocencio VIII, fechada a 30 de abril de 1489, si bien no se materializó su ejecución definitivamente hasta el mes de agosto de 1491, con la profesión y vestición de hábito de las religiosas. Poco pudo disfrutar la fundadora de esta consecución. Un anuncio divino le anunciaría su muerte inminente, que parece haber sido el 17 de ese mismo mes de agosto; en cualquier caso, dentro de la octava de San Lorenzo.

Tras este imprescindible preámbulo biográfico, paso a los autores y obras teatrales:

El madrileño Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) estudió primeramente en el Colegio Imperial de los jesuitas; después, hacia los 15 años, en la Universidad de Alcalá. Diríase que nació destinado a recibir la aceptación y el aplauso, no sólo para su arte, sino incluso para su licenciosa vida, mezcla de escándalo y fervor religioso. El teatro supone para el también madrileño Tirso de Molina (1579-1648) una sucesión de luces y sombras, ya que sus dos vocaciones definidas de mercedario y autor teatral resultan incompatibles, por la intolerancia de que se le hace objeto dentro de su propia Orden. Esta experiencia dual parece plasmarse en el contenido sacro-profano de sus obras, que en realidad coincide con la propia condición humana. Al menos conocido de los tres autores, Blas Fernández de Mesa, toledano, se le presenta como Fiscal Mayor de Toledo, cargo perfectamente compatible con su actividad literaria que por sí sola, siendo autor de «segunda fila», quizás no le hubiera permitido una subsistencia digna. Ignorados los topes cronológicos de su vida, parece oportuno situarlo dentro de los que nos marcan sus comedias: *Los Silvas* y *Ayalas*

³⁹ «La reina hubo celos de ella y del rey su marido y ... por quitarla delante de sus ojos, la encerró en un cofre» (M. Luna, *Proceso*, preg. III, f. 107). Cito por Enrique GUTIÉRREZ, *Santa Beatriz de Silva* [...], Burgos, 1976, 65. Marcos DE LISBOA, en *Crónicas* [...], Tercera parte, L° VIII, fol. 209 v., dice cómo Beatriz de Silva «excedía, no solamente a las otras damas de la Reyna, mas todas las de su tiempo», de ahí que suscitara «contiendas y pasiones». No hace referencia al Rey, aun cuando añade «enojóse mucho la Reyna», razón por lo cual «mandóla meter en un encerramiento estrecho de madera».

(1624)⁴⁰; *La Fundadora de la Santa Concepción* (1664), precisamente la que reviste especial interés para este sucinto estudio.

Al acometer el tema que nos ocupa, he podido comprobar cómo en época reciente varios investigadores se han interesado por las obras dramáticas que tienen como personaje central a Beatriz de Silva, dedicándole diversos estudios e incluso realizando sucesivas ediciones de las dos partes de Blas de Mesa, inéditas hasta 1996. Poco resta añadir a esas aportaciones, que comentaré seguidamente; sin embargo, el observar que se produce cierta confusión respecto al conjunto de piezas existentes – sobre todo manuscritas –, me mueve a describirlas de manera precisa, a la vez que añadiré algunas notas complementarias suscitadas por la lectura de las obras originales y estudios en torno a las mismas:

- 1) *El milagro por los celos = Comedia en tres jornadas* (título escrito en hoja anterior, que corresponde a encuadernación más reciente). Carece de portada. En la primera hoja del manuscrito propiamente dicho, de distinta letra, se indica: «de Lope de Vega». Tras la última página escrita, «donde ofrece el poeta /del milagro por los celos / y excelente portuguesa / segunda parte, [...]», hay tres hojas en blanco. A la vuelta de la tercera, pone: «D^aBeatriz de Silua». – Letra del siglo XVII, sin numerar, 4^o.
BN⁴¹, Ms. 16.435.
- 2) *«Doña Beatriz de Silva = Comedia en tres jornadas, de Tirso de Molina»* (Título que consta en portadilla de la encuadernación reciente; en la antigua: «Doña Beatriz de Silua. Primera Jor[na]da»). En la misma, ángulo superior derecho, de distinta letra: «Tirso de Molina»). En fol. 1 r., sin indicación de personajes que intervienen, comienza la obra como sigue: «Salen el Rey, D. Álv[ar]o y Acomp[añamien]to.– Rey – ¡Oh que proposición tan importuna. Dejadme.– Álv[ar]o – Despejemos, caballeros, / que el Rey lo manda. No mováis, Fortuna, / vuestras ruedas y juro un templo haceros [...]». Letra del siglo XVII, 43 fols., 4^o. (Cada una de las tres jornadas está firmada por «Cortés»).
BN, Ms. 16.402.
– Se trata de otra copia de la misma obra contenida en el Ms. 16.435⁴². Dadas las correcciones que presentan las dos, ambas pudieron servir

⁴⁰ Nancy K. MAYBERRY, afirma que ha comprobado fehacientemente cómo el año 1621 fijado por La Barrera es erróneo. (En *La fundadora de la Santa Concepción*, Edic. 1996, citada supra, 28)

⁴¹ Por Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴² Estos manuscritos 16.435 y el 16.402 figuran en el *Catálogo de las piezas de teatro* de la Biblioteca Nacional de Madrid (1934, 2^a ed.), T^o I, ficha 2382, atribuidos a Tirso de Molina, bajo el

para la redacción definitiva de la obra impresa; siendo probable que se utilizara otra copia.

3) *El milagro de los celos y Don Álvaro de Luna. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio.*

Con ligeras variantes, coincidiendo con algunas modificaciones remarcadas en los Ms. 16.435 y 16.402, la edición más antigua que he localizado hasta ahora como pieza suelta, constando el año, es una de 1733 en Barcelona⁴³ y la simple referencia a otra de 1730 en Madrid. Sin lugar de impresión, ni imprenta, ni año, en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura T/20.091), he visto una que por la ortografía sospecho puede ser del siglo XVII. Dentro del siglo XX, fue publicada en la Biblioteca de Autores Españoles (vol. 213, Madrid, 1968), inserta entre las *Obras de Lope de Vega, XXII*, cuya edición y estudio preliminar corresponde a Marcelino Menéndez Pelayo. El escaso entusiasmo que suscitó esta comedia lopesca en el ilustre erudito, le movió a despacharla con algunos errores críticos⁴⁴. En su opinión, «tiene todas las trazas de estar refundida, porque el estilo, en muchas partes, no es el de Lope, sino más bien el de cualquier poeta de gusto calderoniano. La creemos auténtica, sin embargo, aunque muy mediana y muy estropeada» (97). Entre otros comentarios, manifiesta cómo le ha llamado la atención «el principio de un romance (no popular, sino artístico, pero que – dice – no recuerdo haber visto en otra parte) a la muerte de doña Inés de Castro:» (99)

Tampoco por mi parte fue posible localizarlo, a través de múltiples intentos. De ahí que aporte este hallazgo complementario, posiblemente inédito, con las salvedades y cautela que aconseja el inabarcable campo de lo publicado dentro y fuera de nuestra Península:

Al realizar el cotejo entre los dos manuscritos citados de *El milagro por los celos* y la obra impresa correspondiente, descubrí con sorpresa que en la copia del Ms.16.435, se encuentra completo el

título de *El milagro por los celos y excelente portuguesa, Doña Beatriz de Silva*; si bien se hace la salvedad de que Cayetano Alberto de la Barrera «da como autor» a Cortés de Arellano.

⁴³ Cayetano ALBERTO DE LA BARRERA, en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español*, dice se encuentran ejemplares en las bibliotecas de Holland y Chorley (en la edición de Madrid, 1969 (Biblioteca Románica Hispánica), 453.

⁴⁴ Entre otros, alude al supuesto equívoco de trasladar «anacrónicamente a doña Beatriz a la corte de don Juan II, y haciéndola triunfar milagrosamente de la pasión amorosa del Rey y de los celos de la Reina» (en op. cit., p. 97). La situación cronológica es correcta; en cuanto al hecho milagroso que decide la metamorfosis de Beatriz de Silva, ya se interprete como sugestión o intervención divina, forma parte de su hagiografía, siendo admitido en el proceso de canonización.

romance, cuyos cuatro primeros versos llamaron la atención de Marcelino Menéndez Pelayo:

«Con mil mortales heridas, yace doña Inés de Castro
rosas de un cándido pecho, en los Campos de Mondego».

Pertenecen a la Jornada III. Tanto en la obra impresa como en el manuscrito 16.402, van precedidos de la acotación «Cantan y vístese el Rey entretanto»; en el Manuscrito 16.435, la acotación personaliza: «Canta Leonor y, en tanto, se viste el Rey». Tras los cuatro versos anteriores, sigue cantando Leonor:

«Porque la olvide su hijo,
el rey Alfonso la ha muerto,
que fue delito en Inés
amarla tanto don Pedro.
Rey Alfonso, Rey Alfonso,
quien te dio tan mal consejo
que para olvidar quien ama
no es el morir buen remedio.
¿Qué importa dar la muerte
con el riguroso acero,
si en el pecho infeliz
quedan vivos los deseos,
si fue tu remedio en vano;
mírale amante bebiendo
líquido coral vertido,
igualado al blanco cuerpo.
Paciencia pide al valor,
venganza pide a los cielos;
y al deshojado clavel
esto dijo el sentimiento:
quitome un rey severo
la dulce vida, no el amor que tengo».

Tanto en los manuscritos como en la obra impresa, exclama a continuación el rey Juan II de Castilla: «¡Oh fiero lusitano, / que ejemplo nos dejaste tan severo! / ¡Oh!, rigurosa mano, / si te ofendí, matárasme primero, / no a un ángel inocente!».

La triste canción suena en los oídos del rey como un lúgubre presagio del fin que haya podido sufrir la bella Beatriz, desaparecida

desde hacía días, a manos de su esposa Isabel. Teme que la reina portuguesa siguiera el mal ejemplo del rey luso Alfonso IV, causante de la trágica muerte de Inés de Castro.

¡Cuánto hubiera disfrutado don Marcelino leyendo el romance completo!

- 4) *Comedia famosa, favorecer a todos y amar a ninguno, Doña Beatriz de Sylva*. Del Maestro Tirso de Molina.

Fue publicada por primera vez en la *Parte cuarta de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, recogidas por don Francisco Lucas de Ávila, sobrino del autor. Madrid, Imprenta del Reino, 1635, 4º. La pieza suelta, sin año, que he manejado, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo la signatura T/5.155. En la última página, dice: «Esta Comedia intitulada *Favorecer a todos y amar a ninguno*, su Autor el Maestro Tirso de Molina, está fielmente impresa, y corresponde con su original. Lic. D. Manuel García Alesson. Corrector General por su Magestad. En Madrid, con las Licencias necesarias. A costa de Doña Theresa de Guzmán. Hallaráse en su lonja de Comedias de la Puerta del Sol [...]». 39 pp. 4º (206 x 152 mm). – Sin portada que le anteceda, en pág. 1, bajo encabezamiento de título y autor, sigue el reparto: «Personas que hablan en ella»⁴⁵.

- 5) «*Doña Beatriz de Silva*. F[e]rn[án]d[e]z de Mesa, Blas. Manuscrito autógrafo antiguo». Así se identifica en la primera hoja; tras otra hoja en blanco, se encuentra un precioso grabado de distinto tamaño, con la siguiente leyenda al pie: «La sierva de Dios y venerable Madre Doña Beatriz de Silva, fundadora de la Orden de la Purísima Concepción. Hija de los Condes de Portalegre. Está su cuerpo en el convento de la Concepción Real de Toledo, primer convento desta Orden. Murió año de 1490⁴⁶, a los 66 de su edad». A continuación, a modo de portada, tal como parece pretendía imprimirse: IESVS MARÍA IOSEPH / EL SSMO. SACRAMTO./ sea alauado, y ensalzado, y la / pureza de la Virgen [...] / A cuiá honrra y gloria scriuirá segunda vez / LA PRIMERA PARTE I NVEVA/mente la Vida y Muerte / De la esclarecida, y excelentíssima [...] / [...] Doña Beatriz de Silva / BLAS FERNÁNDEZ DE MESSA / En dos comedias con Título de *la Fundadora de la / Sancta Concepción*.- En fol. 75 r., portada semejante a la anterior, al frente de la segunda parte: ALABADO / sea el

⁴⁵ Son 22 personajes; 9 en la de Lope, más los músicos.

⁴⁶ Como se indicó anteriormente, su muerte se produjo en agosto de 1491.

Sanctísimo Sacramento / I LA PVRA CONCEPCIÓN / de la Virgen Sanctíssima / [...] a cuja honrra y gloria / escriuirá la segunda parte / de la Primera Fundadora / DE LA SANCTA CONCEPCIÓN / Blas Fernández de Messa. – Las aprobaciones que figuran al final de ambas partes, están fechadas en junio de 1664. Letra del Siglo XVII (dos amanuenses), 150 fols. (numeración a lápiz), 258 x 195 mm., lujosa encuadernación posterior.
BN, Res 49.

- 6) *La fundadora de la Santa Concepción*. Comedia en dos partes. Edición, introducción y notas de Nancy K. Mayberry. New York, Peter Lang Publishing, 1996 (Ibérica, vol. 15)
- 7) *La Fundadora de la Santa Concepción*. Comedia en dos partes. Edición, introducción y notas de Luis Vázquez Fernández. Madrid, Revista «Estudios», 1997.

Algo que llama poderosamente la atención, y de hecho lo resaltan Luis Vázquez, Nancy Mayberry y José Fradejas Lebrero, es el interés que Blas Fernández de Mesa pone en el cuidado de la escenografía. Cabe suponer que otros autores contemporáneos, en la línea de Calderón, volcaran su imaginación para alcanzar logros espectaculares; pero creo que muy pocos han dejado un testimonio escrito como este autor. A modo de ejemplo y por la riqueza de signos escénicos que refleja, copio fragmentariamente las instrucciones que bajo el título de «Teatro general» anticipa a las dos partes o comedias dedicadas a la Fundadora de la Santa Concepción:

- I) «En el primero corredor del vestuario ha de haber dos balcones⁴⁷ correspondientes en las esquinas que salgan sobre el tablado, y los ha de dividir el medio de el corredor; y todo el frontispicio de los balcones y fondo de el corredor ha de estar adornado con países [...]. Desde lo último del primero corredor arriba, ha de estar cubierto con tafetanes, y en el medio ha de haber una cortina que cubra las apariencias que se dirán [...]. En el medio del teatro han de estar fijas dos canales, y por la una de ellas, de lo más alto del teatro ha de bajar una niña, que representa a la Virgen con media luna azul bufada de oropel, a donde tuviere los pies, y a la mano izquierda ha de haber otra, que del tablado suba a la parte de donde salió la otra apariencia, y ha de tener un descanso para que en ella suba y baje de rodillas quien representare a la señora D^a Beatriz de Silva, y las dos apariencias se han de mover

⁴⁷ Véanse José María DÍEZ BORQUE, *Semiología*, 74-86; John E. VAREY, *Cosmovisión y niveles de acción*, in *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1987, 23-36.

siempre con pausa; y bajando la una sube la otra a un tiempo, y en igualándose suben las dos apariencias a lo alto [...]».(f. 5)

Otra curiosidad es que este autor no se conforma con indicar las «Personas que representan» – doce en esta primera parte –, sino que añade las «Personas que no representan y se necesita de ellas» (f. 6). Y como muestra evidente de que tiene en cuenta hasta el menor detalle, pormenoriza: «necesítase de las cosas siguientes, demás de las que resultan por el Teatro General». Así, entre una larga relación:

- Un puñal desnudo, sin filos, y una llave de que usa la Reina.
- Una vejiguilla llena de sangre, que tenga un hilo para afianzarla en un dedo [...].
- Estrellas y cortaduras de oropel, y flores del tiempo y azucenas imitadas, de papel. (fol. 7r)

II) En la Segunda Parte, en que intervienen 17 personajes, también antecede el Teatro General, con instrucciones como las que siguen:

El cuerpo primero del teatro ha de estar cerrado con bastidores, dejando dos puertas para las salidas [...]. – Ha de haber en la mano derecha un vuelo, en que sale D[oña] B[eatriz] del tablado. – Ha de fijarse una apariencia en la cual ha de venir una estrella, con pausa, guiada sobre la puerta de la mano izquierda del teatro, donde desaparece. – En el Segundo cuerpo del teatro, en el medio, sobresaliente a el tablado, ha de haber formada una gloria, y en lo superior de ella ha de estar la niña que en la primera parte representó a la Virgen, sobre la media luna y con el propio vestido; y a su mano izquierda las personas que representaron el segundo Acto a St. Francisco y a S. Antonio de Padua, teniendo St. Francisco un Cristo crucificado en la mano izquierda, reclinado sobre el hombro, y la mano derecha y brazo tendido, inclinado al suelo, con llagas que se manifiesten. A su mano izquierda ha de estar quien representa a S. Antonio de Padua [...]. La persona que representa a el Ángel Primero, ha de estar en la parte que se figura la gloria, teniendo en la mano derecha las bulas [...], y la señora D[oña] B[eatriz] de Silva ha de estar aparte, en pie, de la forma que se apareció a F. Juan de Tolosa, teniendo con la mano derecha, juntamente con el Ángel, las bulas [...]. Al propio tiempo que se descubre la apariencia, sale de la techumbre del teatro, por la parte adonde está D[oña] B[eatriz] de Silva, en una tramoya, quien representare al Ángel segundo, tañendo en un harpa [...]. (fol. 78)

A poca imaginación que le echemos, podemos deducir la impresión que estos «signos efectistas», equivalentes a los que hoy llamamos «efectos

especiales», favorecidos por la música, harían en un público impactado por las diversas situaciones y actuaciones tensamente dramáticas, impregnadas de religiosidad. Es fácil imaginar el entusiasmo con que acogería la apoteosis final, que satisfacía su demanda del merecido galardón sobrenatural. Lo cual, como característica propia de las comedias de santos, hemos visto igualmente en las dedicadas a santa Irene y santa Isabel.

Con anterioridad a su edición citada supra, el ilustre erudito Luis Vázquez había dedicado sendos estudios a las obras de Tirso y Fernández de Mesa⁴⁸. Vázquez estima que Tirso de Molina – del que resalta su «lusofilia» – debió de escribir la comedia ‘histórico-hagiográfica’ *Doña Beatriz de Silva*, en Toledo, hacia 1619, y afirma que «la obra de Tirso es una delicia para los amantes de la intriga, de la buena poesía: ¡una muestra original de ‘comedia de santos’! Pero es a la vez, un canto y un homenaje a la fundadora [...]» (264). Pone de relieve cómo «todo el primer acto está basado en la historia veraz» (268). Y, con relación a la obra total, concluye que «logra, en un tiempo justo, desarrollar toda una vida, con sus peripecias, sus intrigas, sus correlaciones humano-divinas, la vida palaciega y las decisiones vocacionales, la personalidad humana de Beatriz y su perfil de santidad.» (273).

En su análisis comparativo entre la obra de Tirso y la de Mesa, considera que «no hay plagio; sí, *imitatio*». Se refiere a la segunda parte de éste, definiéndola como «comedia dentro de la comedia» (p. 284). Y entiende que la «diversidad de comedias en torno a la figura y obra de doña Beatriz de Silva revela el interés de su vida, en sí misma, pues los dramaturgos del siglo XVII solían buscar sus fuentes de inspiración en vidas, no sólo ejemplares, sino a la vez ‘dramatizables’, llenas de hondura existencial, de vivencias ricas y variadas, de experiencias que se salieran de lo común» (286).

Mayberry, por su parte, también hizo diversas aportaciones previas a la edición que antecede de Blas Fernández de Mesa. Respecto a la autenticidad de *El milagro por los celos*, en uno de esos estudios anticipativos⁴⁹ hace ver algo muy revelador y es: cómo esta comedia «no se halla en ninguna de las Partes de Lope de Vega» (499). Y, tras otras argumentaciones, al referirse a la primera parte de Mesa, concluye: «La semejanza con la primera parte de *El milagro por los celos* no puede explicarse por una fuente común, porque hay versos y aun pasajes idénticos. Los caracteres son idénticos, con la excepción de que el

⁴⁸ Luis VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, *Doña Beatriz de Silva, de Tirso de Molina: aspectos literarios e inmaculistas, Doña Beatriz de Silva, de Tirso, y La Fundadora de la Santa Concepción, de Blas F. de Mesa*, in *Evangelizar liberando (Ensayos de historia y literatura mercedaria)*. Madrid, Revista «Estudios», 1993, Caps. VIII-IX, pp. 241-264, 265-287, respectivamente.

⁴⁹ Nancy MAYBERRY, *Sobre la autenticidad de El milagro por los celos*, in *En Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, (Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega), Madrid, 1981.

gracioso se llama Disparate y no habla portugués como Silveira» (507), etc. Se reafirma en esta atribución de manera rotunda en la edición que hizo posteriormente, y que cito supra.

José Fradejas Lebrero, en un trabajo suyo que pronto saldrá impreso⁵⁰, analiza el contenido de las cuatro comedias: la de Lope, la de Tirso y las dos de Blas Fernández de Mesa. En su estudio, llega a la siguiente conclusión: «A mí no me cabe duda ninguna que la obra primera es la de Lope; que la más perfecta, teatralmente, es la de Tirso de Molina; y que la Primera Parte de Blas Fernández de Mesa es una imitación más que directa, diría casi plagio, al menos en algunos – muchos – aspectos textuales». No obstante, reconoce las aportaciones originales y que fue «el único que se atrevió con una segunda parte», en la que incorpora «los aspectos que no tocaron ni Lope ni Tirso, relacionados con la proyección espiritual de Beatriz en Toledo, incluida su muerte y derivaciones, así como el azaroso trasiego de las Bulas fundacionales». Por lo que respecta al «teatro dentro del teatro», hace referencia al *Colloquio* o auto sacramental histórico-teológico, intercalado en el segundo acto y al entremés del tercero.

Por mi parte, en cuanto a la autoría de *El milagro por los celos*, coincido con Menéndez Pelayo en que son varias las plumas intervinientes, sin descartar que una de ellas fuera la de Lope. Blas Fernández de Mesa, bien pudo tomar una de las copias que llegara a su poder y refundirla, plagiándola en parte, como indica José Fradejas. Pero no olvidemos que este procedimiento, en absoluto se consideraba delictivo, siempre que el ‘plagiario’ ofreciera una versión superior. Hasta qué punto lo consiguió, es muy discutible. No me considero especializada como para hacer tal valoración. Personalmente, me inclino por la versión del manuscrito 16.435. Otra cosa es la segunda parte de Mesa, cuya originalidad ya se ha puesto de relieve, amén de otros aspectos comentados.

III. CONCLUSIONES

La intención de este compendioso análisis es haber mostrado a través de lo más representativo en las distintas obras y autores seleccionados, los elementos esenciales que configuran las ‘comedias de santos’, para, en su conjunto, ofrecer una visión próxima a lo que suponía la recreación dramática de personajes singularmente ejemplares, dignos de admiración y emulación.

⁵⁰ José FRADEJAS LEBRERO, *Santa Beatriz de Silva en el teatro del Siglo de Oro*, [en prensa]. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento por la copia que me proporcionó.

En cuanto al tratamiento dramático dado a las santas 'recreadas' e intencionalidad que oculta la creación artístico-literaria de sus autores, la mirada que antecede permite deducir:

- En *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*, diríase que Ángela de Acevedo responde a un impulso devocional y patriótico.
- En *La gran comedia de Santa Isabel Reina de Portugal*, vistos los aditamentos ahistóricos que introduce Francisco de Rojas Zorrilla, cabe intuir un trasfondo político que prevalece sobre el aspecto meramente religioso,.
- Las obras dedicadas a *Beatriz de Silva* se corresponden con estrategias immaculistas, tendentes a promover el reconocimiento de la Virgen sin mácula, habida cuenta de que la Orden de la Inmaculada Concepción supone un pilar de gran trascendencia testimonial.

Comprendo que me he quedado en una especie de aproximación ensayística muy incompleta, ante lo que puede dar de sí el amplio análisis que sugiere y permite esta mirada, tan instructiva y rica en derivaciones, como corresponde al denominado, con justicia, Siglo de Oro.

María Isabel Barbeito Carneiro

Abstract:

*Irene, Isabel and Beatriz are three women whose spiritual path can be seen as 'self-recreation'. The hagiographers will report on a new recreation of those lives raised to sainthood, as an ideal to follow. Literary art assumes the so-called 'recreation by antonomasia'. The article focuses on the dramatic genre, most specifically on the designated "comedies of saints", more appropriately described in this case as "woman saints" which have as main characters the three role models mentioned in the beginning. The authorship of this comedies is due to distinguished playwrights of the 'Siglo de Oro'. All of them had obviously to adapt to the main characters of the national drama the hagiographic information at their disposal or, what amounts to the same, to Lope de Vega's precept, unanimously accepted, although matured, as far as content is concerned, by Calderón. The authors and their respective works are: Ángela de Acevedo, who dedicates *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarem* to Saint Irene, with obvious signs of devotion and patriotism; Francisco de Rojas Zorrilla, besides showing in *La gran comedia de Santa Isabel Reina de Portugal* the strong woman with a mind of her own, who would configure the female pattern of his later works, allows also to perceive a political intention beyond the religious purpose. The four remaining plays, inspired by *Beatriz de Silva* within a high moment of devotion to the Holy Virgin, have as their authors: one, Tirso de Molina; another one attributed with reservations to Lope de Vega himself; two (first and second parts) we owe to Blas Fernández de Mesa.*