

## Hagiografia em cena: Os martírios de Santa Bárbara

### Uma santa que já não é santa

Desde 10 de Maio de 1969 que Santa Bárbara perdeu os direitos ao culto litúrgico, por decisão do Papa Paulo VI que considerou não provado aquilo que, da sua vida e martírio, se conta. A verdade, no entanto, é que, pelo menos entre nós, se mantém razoavelmente venerada, como advogada contra os raios e tempestades, recordada na toponímia, invocada em orações populares e recuperada em uma ou outra representação, com direito a recolha<sup>1</sup>.

Mas, no que ao teatro (também) escrito respeita, na Península Ibérica, que saibamos, foram os espanhóis que, nos séculos XVI e XVII, mais atenção lhe deram; teremos, por isso, um *corpus* em que apenas é possível incluir um dramaturgo luso, Afonso Álvares, autor de um *Auto de Santa Bárbara*, a par de três castelhanos: dois que provavelmente ainda o acompanharam, Diego Sánchez de Badajoz, que nos legou uma *Farsa de Santa Bárbara*, um anónimo que redigiu um *Auto del Martírio de Santa Bárbara*, e um que veio mais tarde, Guillén de Castro, pai de uma *Comedia Famosa de El Prodigio de los Montes y Mártir del Cielo*; e, mesmo assim, lamentamos não ter tido acesso a outras duas obras: a *Vida y Martirio de Santa Bárbara*, suponho que ainda inédita, e *El Arco de Paz del Cielo, Santa Bárbara*, de José Arboleda [Alejandro Arboreda], cujo estudo terá de ficar para outra ocasião.

Mas, para começar, recordemos a sua *biografia* tal como a apresenta uma edição moderna espanhola da *Legenda Aurea* (século XIII, com muitas recuperações posteriores), embora, para mais antigo conhecimento, devamos referência a uma *Passio* do século VII<sup>2</sup> da autoria de Simeão Metafrastes.

---

<sup>1</sup> Ainda recentemente me chegaram notícias de festividades em sua honra, especialmente nos Açores.

<sup>2</sup> A lenda não aparece em Tiago de VORAGINE, *Legenda Aurea*, tomos I e II, introdução e revisão da tradução do original latino de António Maia da ROCHA por Aníbal PINTO DE CASTRO, Porto, Livraria Civilização, 2004, nem em muitas outras edições autorizadas porque, na realidade, só a partir das edições acrescentadas do século XV na *Legenda* foi recolhida; resumo-a com base em *La Leyenda*

Bárbara terá vivido em Nicomédia, em tempos de Maximiano, e era filha do pagão Dióscoro que, para a proteger de indesejáveis pretendentes, a mandou encerrar numa torre; inteligente e culta cedo começou a recusar a existência dos deuses dos seus antepassados e a procurar a identidade de um verdadeiro e único Deus Criador; fortalecida pelos ensinamentos de Orígenes, em parte através do mensageiro Valentim, converteu-se ao Cristianismo, foi baptizada e ateve-se especialmente ao mistério da Santíssima Trindade, razão pela qual fez construir uma terceira janela na torre para a qual seu pai apenas planeava duas.

A recusa de casar-se e a confissão da nova fé irritaram sumamente Dióscoro que, de imediato a quis matar, tendo a fuga da jovem resultado impossível pela denúncia de um de dois pastores que a reconheceram; pensando melhor em maior desonra par a filha, o *mau* pai decidiu-se, então, a entregá-la ao Adiantado Marciano; a virgem foi, de seguida, martirizada e degolada pelo próprio progenitor que um raio fulminou imediatamente.

## Uma farsa e um auto «viejo»

A *Farsa de Sancta Barbara*, incluída com outras vinte e seis na *Recopilación en Metro* de Diego Sánchez de Badajoz, obra publicada em 1554, ou seja dois anos após a morte do seu autor, deve ter tido a sua primeira representação na capelinha de Santa Bárbara da Catedral de Badajoz, a ajuizar por informações recolhidas sobre critérios de escolha de locais para levar até ao público este tipo de dramaturgia de sabor popular e intenções doutrinário-morais<sup>3</sup>.

Poucas personagens, limitados adereços cénicos, linguagem acessível de predominância rústica, relativamente curta extensão (233vv.) caracterizam uma *farsa* em que se ensina, divertindo quem a ela assiste, e venera com terno respeito a santa que, sem teatralmente a protagonizar, polariza diálogos e comentários, talvez em dia de festividade celebrativa (4 de Dezembro?).

Como em textos congéneres da *Recopilación*, encontramos-nos com uma clara tripartição do argumento: num primeiro e assaz longo conjunto estrófico (104 versos), um Pastor, que será uma espécie de apresentador-caminhante, alerta-nos para o estatuto de pecadores irresponsáveis, desatentos dos castigos divinos neste mundo e esquecidos do juízo final que não faltará.

---

*Dorada*, tradução de J. M. MACÍAS, Madrid, 1982. De fontes já me ocupei ligeiramente em «Auto de Sancta Bárbara: a herança e os arranjos», *Via Spiritus*, I, Porto, 1994.

<sup>3</sup> Sobre esta questão e outras relacionadas com o nosso *corpus*, consultar Ann E. WILTROUT, «Hacia algunas interpretaciones dramáticas de la leyenda de Santa Bárbara», *Filologia*, XV, 1971.

Entre os escassos objectos que as personagens, aliás, pouco caracterizadas fisicamente (Santa Bárbara está «bien ataviada»<sup>4</sup>), manobram em cena contam-se três «çurrones»<sup>5</sup> que a este Pastor anónimo acompanham, exibindo o da frente os pecados alheios (sempre empolados pelos homens que a virtude não bafejou), o de trás, as faltas próprias (bem escondidinhas, claro está) e o mais diminuto, o do lado, as boas obras pessoais (reduzidas) de quase insignificante peso.

A anteceder a primeira intervenção, tivéramos uma didascália que nos concedera contas de «una silla»<sup>6</sup> onde Cristo se assentaria com «una cruz en la mano sobre el mundo»<sup>7</sup>, adiante saberemos de um «pauellón»<sup>8</sup> que encobre Anjo e sua protegida (a *aparencia?*), no final veremos «três coronas, una dorada grande, sobre ella outra menor de rosas coloradas y encima outra menor de lírios blancos»<sup>9</sup>.

Entrando agora na segunda parte da *farsa*, poderemos acompanhar um colóquio que é, afinal, o derradeiro julgamento da virgem de Nicomédia: ao nosso Pastor cabe comentar o que, para seu espanto, lhe é permitido visionar (são suas as mais longas réplicas) e enxotar o Demónio que é compreensivelmente quem menos tem a dizer, curiosamente retomando, mas em sentido inverso, as declarações do Anjo; invoca este a conversão ao Cristianismo, a virgindade, o cumprimento dos mandamentos, o martírio («pechos con tenazas arrancados», miembros todos llagados»<sup>10</sup>), contrapõe o Demónio, deixando cair alguns argumentos, o nascimento no seio do paganismo, a desobediência ao pai, a maldição do pastor que a denunciou, retoma o Anjo a defesa no que a estes pontos respeita, interpretando as atitudes de Bárbara como mostras de um desejo de sempre servir a Deus e mostrar as suas maravilhas.

Cristo tem, evidentemente a última palavra e decreta:

Fe, esperanza y caridad,  
pues las tuuo por tesoro,  
la gran corona de oro  
se le ponga en libertad;  
y outra de rosas le dad

---

<sup>4</sup>Diego SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación en metro*, introdução de Frida WEBER DE KURLAT, Universidad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1968, 161. Na introdução, a autora passa em revista um manuscrito e anteriores edições.

<sup>5</sup>Diego SANCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación*, 161.

<sup>6</sup>Diego SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación*, 161.

<sup>7</sup>Diego SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación*, 161.

<sup>8</sup>Diego SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación*, 163.

<sup>9</sup>Diego SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación*, 166.

<sup>10</sup>Diego SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación*, 164.

por su muerte com martirios,  
y outra de muy blancos lírios  
pues guardo uirginidad.<sup>11</sup>

As suas ordens serão cumpridas e a terceira e derradeira parte do texto será preenchida por um *villancico* (em latim) com a sua *copla*, onde latim e castelhano se cruzam compreensivelmente nos louvores a Deus amante e justiceiro (129 versos no conjunto das duas derradeiras sequências).

Assim:

Villancico

Te Deum suma clemencia  
qui nos das plus quam meremur  
te Dominum confitemur.

Copla

Te Deum, Deum, laudamus  
pues que somos tus hechuras,  
pues ensalças tus criaturas  
por Señor te confessamos;  
te, solo Dios adoramos,  
ut semper tecum letemur,  
te Dominum confitemur.<sup>12</sup>



Anunciando, em certa medida, pela recuperação de remotas fontes, os dois mais estruturados textos que, a seguir, serão comentados, o *Auto del Martyrio de Santa Barbara* (345vv.), incluído no *Códice de Autos Viejos*, manuscrito dado provavelmente a conhecer entre o terceiro e último quartel do século XVI (entre 1570 e 1578), retira claramente, da *Legenda Aurea*, pelo menos, o perfil de Bárbara, ainda que omitindo o impacto das leituras doutrinárias, a figura de Valério, criado de Orígenes (o antigo Valentim) que lhe fortalece a fé e a coragem para esperadas atribulações, a insistência na construção da terceira janela da torre-residência, o milagre do aparecimento da fonte baptismal e o castigo de um pastor delator.

<sup>11</sup> Diego SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación*, 166.

<sup>12</sup> Diego SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación*, 166.

Tudo em ritmo rápido, em réplicas curtas, com escassíssimas informações cénicas e raros suportes didascálicos.

A loa inicial, peça introdutória em praticamente todos os autos do *Códice*, de quarenta versos (a intervenção mais longa da peça), esclarece-nos, de imediato, sobre o público destinatário e sobre a simplicidade arquitectónica da representação:

Cabildo muy esçelente,  
dechado de perfiçion,  
aqueste auto presente  
para que se os rrepresente  
basta poça esplicaçion.<sup>13</sup>

Sem entrar em pormenores argumentais, pontua a lição a recolher dos padecimentos da virgem e incita ao pedido de auxílio para que «alcancemos/lo que por nos no podemos;/que es el reyno de la gloria»<sup>14</sup>.

De seguida, o entrecho corre sem delongas, conversa de Dióscoro com os pedreiros, em que, ao de leve, aflora o ingrediente cómico adiante mais explorado quando o *bom* pastor justamente poupado à ira de Deus se interessa pela herança do justiciado («a quien haces heredero?»<sup>15</sup>), recusa de Bárbara em aceitar o casamento proposto por Dióscoro, pela promessa de fidelidade a Jesus Cristo, ira e envenenada decisão deste:

O traidora! muera, muera!  
no te cale que solapes  
tu maldad, qu'es clara y vera.  
A, bachilera, espera!  
no ayas miedo que te escapes.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Leo ROUANET (ed.), *Colección de autos, farsas y colóquios del Siglo XVI*, IV, Georg Olms Verlag, New York, 1979 (1ª ed. Barcelona -/Madrid, 1901), 78. Sobre a *Colección*, ler, de Mercedes de los REYES PEÑA, *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, Alfar, Sevilla, 1988. Com interesse para melhor conhecimento de todo o *corpus* relativo à dramaturgia sobre Santa Bárbara, consultar, da mesma autora, «La primera réplica en las obras hagiográficas del *Códice de Autos Viejos*», *Criticón*, 83, 2001 e «Vida y matirio de Sancta Bárbara, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar», *Criticón*, 87-88, 2003.

<sup>14</sup> *Colección*, 79.

<sup>15</sup> *Colección*, 86.

<sup>16</sup> *Colección*, 86.

Na aproximação ao remate, o diálogo será sobretudo entre a donzela arrastada pelo pai e o Adiantado Marciano, tentando este, mas sem muita persistência, converter a «rrapaza»<sup>17</sup> aos falsos deuses e ensinando ela a doutrina de um Deus Criador que tenta racionalizar, de forma dedutiva e mantendo-se apenas ao nível da prova generalizadora, sem inventariar (como mais tarde sucederá) erros e falsidades dos distintos senhores do Olimpo:

Pues la tierra, rrio y mar  
qu'es el elemento atado,  
en fin, que emos de parar  
y, concluyendo, afirmar  
ser outro quien lo a formado.

Si es outro, quien puede ser,  
sino un Dios omnipotente,  
un yncreado saber,  
sin de nadie proceder  
engendrado eternalmente?<sup>18</sup>

Se não foi, neste auto, leitora aproveitada de escritos doutrinários, nem por isso deixa a protagonista de evidenciar dons de reflexão e capacidade de, com rapidez, os converter em frutuoso debate.

A verdade, porém, é que Marciano não perdoa, apesar de ligeiramente tocado pela pertinácia daquela jovem de «mucha hermosura»<sup>19</sup> e o seu castigo não se faz esperar; no entanto, não há, neste caso, um martírio faseado, há uma imediata ordem para a degolação da rebelde «porque la justicia hordena/que sea siempre la pena/medida con el pecado.»<sup>20</sup>; de acordo com essa pena, e sempre sedento de vingança, Dióscoro fará, então, o pedido para se encarregar da tarefa («yo quiero ser el verdugo»<sup>21</sup>).

Tranquila, Bárbara aceita a injusta morte e, depois de, a Marciano, já ter exaltado o Deus Criador, recorda-o e ora comovida ao Deus crucificado:

---

<sup>17</sup> *Colección*, 88.

<sup>18</sup> *Colección*, 87.

<sup>19</sup> *Colección*, 88.

<sup>20</sup> *Colección*, 89.

<sup>21</sup> *Colección*, 89.

O gran Dios que me criaste  
de nonada y diste luz!  
pues que, Señor, me compraste  
con sangre que derramaste  
en el arbol de la cruz,

suplico a tu Magestad,  
pues mi padre con vitória  
me mata com crueldad,  
que por tal benignidad  
me recibas en tu gloria.<sup>22</sup>

Deus criou o mundo e resgatou-o com a sua morte na cruz; e isto é quase *tudo* para *esta* Bárbara que, assim, se empenha fundamentalmente, nesta hagiografia dramatizada, em acentuar as traves mestras de uma pedagogia doutrinária mais abrangente do que esmiuçada.

O público, porém, conhecedor ou não da história da virgem de Nicomédia, necessitava de um fecho da intriga, punição da maldade e recompensa da virtude; e isso é o que lhe oferece a didascália final:

*Aqui le corta la cabeza [o pai] y se cae muerto y le llevan dos demonios; y salen angeles por el cuerpo santo.*<sup>23</sup>

Didascália final e única minimamente pormenorizada num curtíssimo elenco de quatro que praticamente se limitam a assinalar entradas e saídas de personagens.

## Do «auto» português à «comedia» espanhola

Repercutindo-se pelos tempos fora, mas em diferentes espaços e cedendo a distintas pressões do andamento da prática teatral, a lenda de Santa Bárbara, adquiriu jus a especial dramatização-tratamento no *auto* de Afonso Álvares e na *comedia* de Guillén de Castro, as duas obras do nosso *corpus* que mais elaborada e detidamente a modelam para representação cuidadosamente programada<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> *Colección*, 89.

<sup>23</sup> *Colección*, 89.

<sup>24</sup> Na ordenação do *corpus*, sigo as datas das primeiras edições, mas lembro que o auto português deve ter sido representado muito antes da primeira edição conhecida.

E, se as coincidências entre elas se não devem silenciar (apesar de secundárias), não deixa de ser curioso atentar no significado para que muitas modificações nos alertam, por serem elas claros sinais da passagem de um código dramático quinhentista para um código marcadamente barroco.

Assim, antes de, com cada uma das peças, nos entretermos, prosseguindo o nosso itinerário de abordagens teatrais da heróica vida e morte da virgem de Nicomédia, chamaremos a atenção para proximidades e distâncias que, em boa parte, sinalizam a passagem de muitas décadas no saber e no critério estético dos dois autores.

Estamos perante textos bastante mais extensos do que os anteriores, 1262 e 2494 versos, respectivamente, com um superior número de personagens (14 presenças no texto português e 11 indicadas na tabela espanhola), introduzidas para reforçar (caso do auto) ou diferentemente enquadrar uma intriga que se alarga (caso da *comedia*); afastada qualquer introdução, as figuras entram directamente em cena, mais do que anónimos pretendentes, Bárbara tem agora apaixonados com nome (actuates ou não), a doutrinação ganha mais peso, informa e responde a significativa busca de aprendizes, os principais deuses dos gentios são censurados um a um, por comportamentos individuais que a mitologia ensina, o martírio é muito mais pormenorizadamente repartido (adiante analisaremos a ambivalência das escolhas), decorre fora de cena, mas é recolhido pelas didascálias, em ambos os escritos muito mais informativas quanto a situações e acompanhamentos.

E, no entanto, muitas são as marcas de colagem a bem diferenciados tempos dramáticos que detectamos nas duas obras.

O *Auto de Santa Bárbara* saiu da pena e do gosto de um justa, ou menos justamente, chamado *vicentista*, de alguém que quis e soube situar-se naquela linha de teatro popular que, com tanto sucesso, partira de Juan del Encina e passara por Lucas Fernández, em terras espanholas.

A *Comedia Famosa de El Prodigio de los Montes y Mártir del Cielo* nasce no *siglo de oro*, quando algumas regras da arte de representar já estavam pelo menos esboçadas e dramaturgos como Lope de Vega, por exemplo, a elas se tinham cingido, ainda que sem delas serem escravos.

Não estranhamos, assim, o protagonismo que Afonso Álvares reserva aos pastores que, com delongas e muita ingenuidade, nos aparecem em duas sequências, com nomes próprios (Silvio e Guillán), a falarem saiaaguês num texto escrito em Português, situados na Andaluzia, a alardearem o seu apego ao bom sono e à boa comida, a trocarem as letras nos nomes dos santos que invocam, sem bem saberem às quantas andam. Nem estranhamos que, por estas e outras razões, nem sequer aquele que denuncia Bárbara ao pai seja castigado, como acontece nas fontes conhecidas.

Ouçamo-los um pouco para recordar o seu falar:



Yo sé hablar de gramática  
 y soy muy grande latino  
 lo que hago adivino  
 sé comer una borrega  
 con tasajos y tocino  
 pues beber bota de vino  
 dos azumbres de una vegada  
 nunca yo me desatino  
 hasta dexalla cansada  
 siempre le tengo buen tino.<sup>25</sup>

Paralelamente, aceitamos a frequência dos motetes<sup>26</sup>, dos cânticos religiosos<sup>27</sup>, e não estranhamos que, como apoteose, «quatro cantores (...) levarão a enterrar Santa Bárbara cantando»<sup>28</sup>.

E inserimos na mesma moda do teatro quinhentista o uso da redondilha, a configuração das décimas, a resolução de todo o argumento num só *acto*.

Com Guillén de Castro alcançamos o auge pleno da *comedia nueva*, muitos anos depois de Lope de Vega para ela ter arrolado uma série de normas, ligando anteriores experiências com chamadas de atenção para os novos dramaturgos<sup>29</sup>.

E o nosso autor foi relativamente fiel a esses ensinamentos, na urdidura de um argumento que, não resultando, embora, numa obra prima, teve, entre alguns outros méritos, o de ter sido uma das fontes de *El Mágico Prodigioso*, de Calderón de la Barca (publicado em 1663), por sua vez antecedente do celeberrimo *Fausto* de Goethe (versões de 1775, 1790 e 1808); isto, tenha-se em conta, sem qualquer relação com regras comuns, antes pelo acento posto na intervenção de um pacto entre o protagonista masculino e o Demónio, cuja tradição vinha da ancestral lenda de Justina e Cipriano<sup>30</sup>.

De seguida, e deixando em paz os méritos ou deméritos de Guillén de Castro, recuperemos rapidamente o traçado seiscentista bem visível nesta nova forma de conduzir o velho enredo.

Desde logo, a repartição da intriga por três jornadas (lançamento, desenvolvimento e remate), a consumação do aludido pacto a meio da segunda, como

<sup>25</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, introdução e edição de José CAMÕES, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006, 87.

<sup>26</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 82 e 109.

<sup>27</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 103 e 111 (?).

<sup>28</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 121.

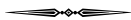
<sup>29</sup> É de 1609 o texto de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Note-se que esta preceptiva nunca foi, porém, rigidamente seguida, nem sequer pelo próprio Lope de Vega.

<sup>30</sup> A lenda pode ler-se na citada edição portuguesa da *Legenda Áurea* (nota 2), tomo II, 177-179.

momento chave do desenrolar dos factos, a introdução de um enamorado a tudo disposto para levar a bom termo os seus amores, a personagem do gracioso, seu criado, o pai condóido, o amigo que traz novas e ajudas, a dispensa dos quinhentistas pastores em cena.

E ainda a polimetria (redondilhas, quintilhas, décimas, romances, silva de consoantes, oitavas, liras, heptassílabos), as didascálias que corroboram os quiproquós e atestam exageros de condutas, a cada passo nos lembrando que assistimos a uma representação em *corral*, ou seja que há um espaço verticalmente tripartido: o chão, o alto (do Bem), o inferior onde cairá o vencido tentador e tudo o mais que uma maquinaria já desenvolvida permitia e os pais da dramaturgia ibérica ainda não conheciam.

A análise das duas obras ajudará a consolidar a compreensão destas diferenças.



Como do *Auto de Santa Bárbara* já em tempos me ocupei<sup>31</sup>, tentarei repetir-me o menos possível, beneficiando do encaixe premeditado neste panorama de confronto entre textos que ora convergem, ora se autonomizam.

Assim sendo, e por ser este o único auto português deste *corpus* ibérico, não renuncio a saudar o aparecimento recente da edição, que sigo, desta vez em boa parte baseada na primeira (1591, Casa de Sabugosa e São Lourenço), que se julgava perdida, o que, se me não engano, eleva para mais de vinte cinco o número das recolhas impressas desde o século XVI.

Nestas se inclui, naturalmente, a de 1879 atribuída a um Afonso Rodrigues e, como tal, e porque nela se baseou um manuscrito encontrado na Póvoa, em 1940 (para representação?), com direito a inserção no volume de *Teatro Popular Mirandês* (2005), alertamos para dramatizações populares, em Trás-os-Montes, em épocas mais próximas de nós<sup>32</sup>.

A obrzinha de Afonso Álvares não escapou por completo à ira inquisitorial de 1624, que, das edições de 1613 e 1615, retirava obrigatoriamente a sequência do milagroso baptismo de Santa Bárbara; a verdade, porém, é que tal imposição não parece ter sido muito acatada porquanto todas (?) as edições posteriores recuperam a imersão na «fonte»<sup>33</sup>, a rogos da virgem, aparecida, e a colaboração do

<sup>31</sup> Ver nota 2.

<sup>32</sup> *Teatro Popular Mirandês, Textos de Cariz Religioso*, Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra GEFAC, Coimbra, Almedina, 2005; Ver ainda referências em Waldemar da Assunção GONÇALVES, *Teatro Popular Mirandês*, Lisboa, Instituto de Desenvolvimento Social, 2002.

<sup>33</sup> *Obras de Afonso ÁLVARES*, 81.

Anjo que «em nome do padre/do filho e do espírito santo/e da virgem sua madre» lhe confere o sacramento<sup>34</sup>, Anjo este que, digamo-lo desde já, se ficará por mais duas entradas *em cena*, para cobrir e sarar Bárbara, quando ela é selvaticamente desnudada<sup>35</sup> e perto do final para a consolar, antes do martírio que a espera:

Bárbora, esposa de Deos  
 esforça, nam sejas triste  
 que o senhor dos altos céus  
 concede quanto pediste.  
 De ti ficará memória  
 no mundo perpetuada  
 e no céu terás a glória  
 para sempre por morada.<sup>36</sup>

E, porque com as personagens começámos o nosso convívio, retenhamos que, apesar de catorze termos contado, sem os silenciosos diabos finais, e descontando o já considerado episódio pastoril, é pouco relevante a actuação dos *três* pedreiros, das duas donzelas e do Alcaide, sendo que, embora sucinta, a intervenção de um Ancião que, no remate da obra aparece para solicitar ao Adiantado o corpo da mártir, não pode ignorar-se por iniludivelmente se aparentar ele a José de Arimateia transportando para sepultura digna o corpo de Cristo<sup>37</sup>.

Entre os últimos sofrimentos da protagonista e a paixão de Jesus não faltam, de resto, elos implícitos e explícitos; o Senhor morreu pelos homens «morte que nam mereceu», não será pedir demasiado que uma simples donzela «padeça por ele agora»<sup>38</sup> e, louvando a sua entrega na cruz, se disponha «a receber mui de grado/a morte com paciência»<sup>39</sup>.

Acrescente-se também que, ao longo do auto, se multiplicam as referências à *cruz* e ao *crucificado*, com diferentes registos, evidentemente, consoante laudatoriamente fala Bárbara ou criticamente os seus adversários, o que assegura paralelos e acentua uma vertente doutrinária que completa e dá sentido à narração sincopada da vida de Cristo que, didáctica e apologeticamente, vai sendo feita através dos diálogos de um auto que não pretende apenas contar uma *história*

<sup>34</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 81-82.

<sup>35</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 110.

<sup>36</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 119.

<sup>37</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 119-120.

<sup>38</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 96.

<sup>39</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 111.

*modelar*, mas também reforçar para um auditório cristão aquilo que ele já sabe mas de que pode andar um tanto esquecido<sup>40</sup>.

Contudo, algo mais aprendemos com esta jovem da qual nos não é dito se muito leu ou recebeu de Orígenes, mas que conhecemos ágil no debate (com Dióscoro e com Marciano), segura na defesa da virgindade<sup>41</sup>, bem adentrada nas matreirices dos deuses pagãos (Júpiter, Juno, Diana) tão pouco virados para a castidade, confiante na oração, impetratória<sup>42</sup> ou laudatória<sup>43</sup>, aprendemos a veneração pelo mistério da Santíssima Trindade e uma atitude de funda gratidão para com Nossa Senhora.

A tradicional ordem aos pedreiros para a construção de uma terceira janela, na torre que será a sua morada, aparece-nos quase no início do auto e razoavelmente acentuada:

BÁRBORA Saibamos pera que é  
torre de duas janelas.  
SEGUNDO PEDREIRO Eu creio por minha fé  
que é pera vossa mercê  
e pera vossas donzelas.  
BÁRBORA Pois que isso é verdade  
fazei-lhe vós a terceira  
por que dê mais claridade  
e seja mais verdadeira  
quanto à minha vontade.<sup>44</sup>

E se, neste caso, só o nosso anterior esclarecimento nos autoriza a correcta interpretação do desejo da santa donzela, já no baptismo que o Anjo lhe ministra, a invocação aparece clarificada<sup>45</sup>.

Numa das alterações com Dióscoro e Marciano, a rematar o perfil do Deus verdadeiro, depois de elencar os principais passos da vida de Cristo, é ela bem assertiva e quase contundente:

Este é o Deos verdadeiro  
e tod'a santa trindade

---

<sup>40</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 96, 97, 100, 110, 111, por exemplo.

<sup>41</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 80.

<sup>42</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 109.

<sup>43</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 96 e 111.

<sup>44</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 78.

<sup>45</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 81.

como eu creio por verdade  
não os vossos de madeiro  
que nam tem possibilidade.<sup>46</sup>

Mas é sobretudo numa resposta a pergunta do Adiantado sobre «como pode ser menina/estar três cousas em ãa?»<sup>47</sup> que, através de exemplos comezinhos e, em seu entender, indiscutíveis, Bárbara faz prova da aceitação *racional* da Trindade: a candeia alumia com cera, lume e pavio, «três cousas em um poderio», o ser humano rege-se por memória, vontade e entendimento, «assi é a santa trindade/três pessoas e Deos um», do sol procedem «raios», «resplandor» «quentura»<sup>48</sup>:

Assi Deos omnipotente  
que as cousas todas criou  
são três sem ser diferente.<sup>49</sup>

Saudações à Virgem e ensinamentos mariológicos também não faltam no texto de Afonso Álvares, independentemente da promessa de castidade de Bárbara, nó primordial de toda a hagiografia em torno da nossa protagonista.

Reparemos, então, a título exemplificativo, no largo conjunto de estrofes que opõem Diana a Maria, «a filha de santa Ana», aquela que «concebeu/por graça do espírito santo», «sem pecado original»<sup>50</sup> e é digna de toda a veneração:

Esta é vaso da salvação  
da linhagem humanal  
esta é o templo da humildade  
também fonte de perdão  
e grande mar de piedade  
emparo da cristandade  
dos tristes consolação.<sup>51</sup>

Elogio que adiante se repete, numa idêntica linha de confronto, mas, desta vez, com Juno:

---

<sup>46</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 100.

<sup>47</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 101.

<sup>48</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 101-102.

<sup>49</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 102. Há evidente semelhança, nestes versos de explicação da Santíssima Trindade, com um passo do *Auto de Santa Catarina* de Baltasar DIAS.

<sup>50</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 107.

<sup>51</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 107.

Esta nam foi corrompida  
 como Juno que te engana  
 esta é a soberana  
 sem pecado concebida  
 em o ventre de sant'Ana.  
 Esta quis Deos escolhê-la  
 pera nossa liberdade  
 por que por sua bondade  
 encarnasse o senhor nela  
 por sua grande humildade.<sup>52</sup>

Doutrinando e oferecendo-se como vítima sacrificial, a Bárbara do dramaturgo português cola-se nas suas traves mestras à maioria das suas antecessoras, nas narrativas e no teatro, apenas, como pudemos verificar, se expandindo e adensando quer no programa catequético, quer na calma aceitação de um pormenorizado alinhamento das torturas.

De acordo com a tradição, se comportam também Dióscoro e Marciano, igualmente mais empoladamente actuantes como personagens teatrais que são: um pai cruel e sedento de vingança e um Adiantado mais comedido, perplexo com tanta ira paterna e espantado com o desembaraço cristão da virgem que gostaria de poupar.

Sigamos os movimentos e os gestos do primeiro.

Ao espanto pela confissão de fé da filha e ao que toma como impassibilidade dos seus deuses perante tão irresponsável declaração, responde ele com uma decisão persecutória que imediatamente tem início, com o alçar da *espada* que irá manter-se como objecto cénico até quase ao final da representação:

Ora espera, espera má  
 pois crês no Deos dos cristãos  
 em quem nenhum poder há  
 verás se te tirará  
 do poder das minhas mãos.<sup>53</sup>

Da intenção homicida faz parte uma entrega ao Adiantado Marciano para que a publicidade acarrete a desonra («por que morras desonrada»<sup>54</sup>), sendo que, pelo caminho que até este conduz, vai o insensível progenitor repetindo injúrias

---

<sup>52</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 115.

<sup>53</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 92.

<sup>54</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 96.

e insistindo no desejo de ser ele próprio o executor da sentença (o tormento e a paixão «tos darei por minha mão»<sup>55</sup>), operação para que se disponibiliza, de imediato, perante o seu superior se ele tiver «vara remissa»<sup>56</sup>.

Apresentadas as suas razões em voz que adivinhamos entrecortada pela «sobeja ira»<sup>57</sup>, interromperá, a par e passo, o diálogo que o Adiantado tenta travar com Bárbara com incitamentos à imediata justiça («fazei-me justiça logo», «fazei-me justiça dela»<sup>58</sup>), à rapidez da execução («manda-a logo matar»<sup>59</sup>), e à convicção de que o Diabo algo tem a ver com as aparentes benesses de que Bárbara beneficia, durante os suplícios («o diabo a faz mudada/por que nos possa enganar»<sup>60</sup>).

E, por fim, como sempre tinha desejado, não desistirá de ser o seu algoz:

Eu mesmo a hei de matar  
por que sinta maior trato  
e nam na quero mandar  
por algozes justiça  
como a seu filho Trocato.<sup>61</sup>

Sentencia Marciano, reza a jovem, aparece um Anjo e diz a didascália:

*Acabada a oração degolará o pai a santa Bárbara e mostrando a cabeça ao povo, despararão grandes trovões e matarão o pai e virão os diabos por ele.*<sup>62</sup>



Apesar de, sobre personagens, algo ter ficado indiciado no esboço de enquadramento da peça de Guillén de Castro y Bellvis (1569–1631) nas linhas paradigmáticas da *comedia nueva* espanhola, a verdade é que um pouco importa ainda discorrer sobre arquitectura do elenco.

Pontuemos a entrada em cena de Orígenes que com Bárbara dialoga, res sentido, num primeiro momento, pelo que julga ser o seu regresso à adoração dos

<sup>55</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 96.

<sup>56</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 97.

<sup>57</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 97.

<sup>58</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 100 e 116.

<sup>59</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 104.

<sup>60</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 112.

<sup>61</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 117.

<sup>62</sup> *Obras* de Afonso ÁLVARES, 119.

falsos deuses, arrependido, em seguida, de da sua fê ter duvidado e deixando na despedida o recado da fidelidade a Cristo:

¿Al error fiero  
de los deuses falsos vuelves  
y dejas a Cristo eterno?<sup>63</sup>

(.....)

No prosigas,  
mi Bárbara, yo te creo,  
perdona mi ciego error.<sup>64</sup>

(.....)

Guárdete el cielo:  
mira que Cristo es tu esposo,  
ten valor y firme intento.<sup>65</sup>

Passemos, de seguida, a título exemplificativo, ao acompanhamento de outras figuras, novas ou renovadas, nesta *comedia* de Guillén, começando pelo pretendente Federico, de diferente nome, pelo menos relativamente ao auto de Afonso Álvares, e muito mais amplo protagonismo; não só actua ao longo das três jornadas, como, pelo seu real amor a Bárbara, que bem conhece, se vê, a cada passo, envolvido em peripécias que não sabe deslindar: finge-se louco para obter o consentimento do irmão Marciano (parentesco também, creio, pela primeira vez dramatizado), é tomado por louco quando interrompe o fingimento, é ludibriado pelo Demónio em situações-chave da intriga e até pelo Anjo que defende a *esposa de Cristo*.

E registemos alguns passos e desabafos do desditado amante.

Desde o início *em cena* que proclama o seu enamoramento, esforçado na busca da enigmática filha de Dióscoro e exuberante quando finalmente a vê passar:

Deleitando los sentidos  
estoy viendo esta mujer.  
¿Viste igual honestidad?  
¿Viste menos niño amor?

---

<sup>63</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO Y BELLVIS, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clássicos Españoles, 2ª série, 603.

<sup>64</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 604.

<sup>65</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 604.



¿Viste rostro más señor?  
¿Viste más rara beldad?<sup>66</sup>

É cortês com Dióscoro, convincente com o Adiantado, sincero nas confidências ao criado e ao amigo e chega a ser o defensor de Bárbara na primeira tentativa do pai para a matar:

Detén el golpe sangriento,  
que me matas si la matas,  
pues vivo en sus ojos bellos.<sup>67</sup>

O Demónio, porém, troca-lhe as voltas e leva a insuspeitadas reviravoltas nos seus sentimentos: ao amor vem juntar-se o ciúme, que atormenta e corrói, sempre que Federico é levado a confundir as *diabólicas* vozes com as de um possível rival junto de Bárbara, ciúme que, diga-se desde já, embora com saudáveis intenções, também o Anjo, impedindo-lhe a visão mas não a audição, em certo momento fomenta; e, depois, há o *pacto*, o lendário e tantas vezes literariamente aproveitado pacto entre o homem e o Diabo, a que Federico, desconhecendo quem parece apoiá-lo e ansioso por ajuda para a concretização do seu amor, cede sem resistência:

DEM. ¿Qué me darás y yo haré  
que antes de mañana sea  
tuya Bárbara?  
FED. Desea el alma saber con qué  
esa merced pagará;  
mas, pues, es lazo del alma  
yo te quiero dar el alma.  
DEM. Bastante paga será;  
eso tienes de firmar com tu sangre.  
FED. Sí haré,  
que tan grande bien no sé  
con qué le podré pagar.<sup>68</sup>

Sequência importante no conjunto d' *El Prodigio de los Montes*, colocada, como mandavam as regras, repetimos, mais ou menos a meio da segunda jornada,

<sup>66</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 602.

<sup>67</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 620.

<sup>68</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 618.

esta aparente harmonia será, no entanto, quebrada um pouco adiante; já na terceira parte, em visita ao cárcere, em que a jovem estava encerrada, por demoníaca artimanha, o apaixonado Federico tem jus a uma importante troca, a da luz do corpo (é cego pelo poder do Anjo) pela luz da alma e assim se converte ao Cristianismo, aceitando e apoiando a escolha da virgem que, como tal, se quer manter:

Acérquense, y vean que publico  
Cristo es Dios solamente.<sup>69</sup>

Marciano, seu irmão, acabará por compreender que não está louco, mas transformado num seguidor da verdadeira doutrina.

Entretanto, como seria de esperar, o Demónio, que cedo entrara na representação «de galán»<sup>70</sup>, longamente usara da palavra na mais larga tirada da *comedia* (cerca de 180 versos), metaforicamente comentando a sua história<sup>71</sup>, e tivera honras de verso longo no discurso de captação do ânimo de Federico, termina vencido :«abrese una boca de infierno, y salen llamas de fuego»<sup>72</sup> e, apesar das suas manifestações de força, «entrarse en la boca del infierno», depois de já retirado o Anjo, seu eterno adversário com quem nunca dialoga directamente mas que, embora menos falador (poucas e curtas réplicas) e mais discreto no actuar, sempre se revelara protector de quem com justeza e justiça queria seguir o trilho da fé e da virtude.

No entanto, admitamos que a mais surpreendente alteração no desenho das figuras principais desta versão dramática da lenda de Santa Bárbara está na caracterização de Dióscoro (sobretudo, vs. Marciano) porquanto nos deparamos aqui, não com um pai cego pela voragem do castigo a infligir a uma filha que, da sua religião natural, se afasta, comprometendo a sua própria relação com os deuses, mas com um progenitor que ama, sofre e hesita, dividido entre a força de um *dever* e os laços de carinho que nunca deixam de o prender à suposta culpa.

Um percurso que acompanhe os seus passos, ora tentando avançar para a punição do que considera um crime, ora recuando para a pressão de um carinho que não consegue dominar, clarifica de modo evidente esta partilha íntima de sentimentos e posturas.

---

<sup>69</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 626.

<sup>70</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 606.

<sup>71</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 607

<sup>72</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 631.

Tudo começa com um sonho que gera a desconfiança:

Desde que un sueño soñé  
una voz tremenda oí,  
nunca se aparta de mí,  
mas pienso que incierto fué.

Soñé que daba la muerte  
a Bárbara; ¡ qué crueldad!  
Que su divina beldad  
la postraba, ¡oh transe fuerte!<sup>73</sup>

De seguida, sem nada ver, mas ouvindo uma voz (de Federico, sabemos nós), é tomado pela surpresa de ter sua filha aderido à fé cristã («¿Mi hija adora a Cristo?»<sup>74</sup>) e deixa-se contaminar pela ira («Ya no lo puedo sufrir»<sup>75</sup>), encetando com a jovem um diálogo em que perderá as já ténues ilusões: por um lado, é forçado a interpretar com correção a abertura da terceira janela na torre, por outro tem de escutar os imbatíveis argumentos de Bárbara sobre as razões de ser da morte de Cristo que, para ele, não passava de um absurdo:

DIOS. ¿Pues, como pudo morir,  
siendo Dios?

BAB. No se valiendo  
de lo divino al morir,  
supuesto que en ningun tiempo  
divinidad le faltó.<sup>76</sup>

A raiva toma-o e a espada é levantada, mas, desta feita, a mão de Federico impede o gesto fatal; oferece-se a virgem para o castigo quando os dois ficam frente a frente; só que a ferocidade inicial já cedera o lugar à compaixão e a reação de Díoscuro é de recusa do imponderado gesto antes esboçado:

Vete, no quiero matarte;  
llueva Júpiter inmenso  
rayos sobre mí, descíendan

---

<sup>73</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 618.

<sup>74</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 619.

<sup>75</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 619.

<sup>76</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 620

globos ardientes de fuego  
 que me convierta en ceniza,  
 y no te mate yo, haciendo  
 tan gran ofensa al amor  
 paternal.<sup>77</sup>

Finda a segunda jornada com o seu pedido de perdão aos deuses que não foi capaz de defender; isto porque os filhos, mesmo quando erram, não deixam de ser «pedazos del corazón / y de los ojos espejos»<sup>78</sup>.

Quanto à evolução dos seus temores (o castigo dos ídolos) e do seu cruel desengano (uma filha que renega a fé ancestral), ou seja, quanto ao seu íntimo oscilar no que ao destino de Bárbara respeita, de quase nada somos informados no que *em cena* nos é dito; viremos, porém, a saber, por palavras de Valério, que, sempre hesitante entre afecto e *dever*, a entrega ao Adiantado quem, após brevíssimas tentativas para quebrar a inquebrantável decisão da jovem, ordena a sua prisão e posteriores castigos, deixando a promessa de que também seu irmão será severamente punido com a morte.

É, então, que o fragilizado Dióscoro busca forças para imitar o seu superior:

Y yo animado también,  
 Marciano, de aquese ejemplo,  
 daré la muerte a mi hija  
 aunque a mi me acabe luego  
 el dolor.<sup>79</sup>

Só que a *dor* começa a ser demasiado pungente, as mostras de desconforto sucedem-se no seu discurso: não acerta nos passos, no seu íntimo digladiam-se o *pai e o inimigo*, treme e estremece, avança e recua; admitindo a fugaz hipótese de outra solução que não o assassinio de quem tantas alegrias lhe deu, consulta Apolo, esperançado numa ajuda; só que, para seu mal, é o Demónio que o ouve e mais o incita ao recurso ao punhal; venda então os olhos para de si próprio encobrir o seu crime e, desta feita, nem, aparecendo de repente, Federico consegue detê-lo; presume o espectador que degola a virgem, porque, pouco depois, refere a Marciano:

<sup>77</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 621.

<sup>78</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 621.

<sup>79</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 628.

La cabeza le he cortado  
y en prueba desta verdad...<sup>80</sup>

Contudo a *prova* falta, Bárbara ressuscitou e do céu «baja un rayo»<sup>81</sup> que, presumimos, cairá sobre Dióscoro; será, então ele, como na lenda, o único a sofrer uma punição? Talvez, sim, mas sobre os efeitos do raio, nada sabemos e esta é uma comédia que termina bem...

Diferentemente deste Dióscoro, hesitante, partilhando sentimentos entre a obediência aos seus deuses e o amor paternal, ora dependente ora desligado da vontade do seu Adiantado, Marciano aparece-nos em *El Prodigio de los Montes* mais resoluto e menos compassivo com a cristã que lhe compete julgar, é apressado na condenação, insensível nos castigos prévios: no início da terceira jornada, já está Bárbara «rodeada de cadenas»<sup>82</sup> e «arrastrada»<sup>83</sup>, um pouco adiante, sabemos que foi feita prisioneira, desnudada, que o seu corpo foi vergastado, a sua pele manchada de feridas e ouvimos a censura ao ainda irresoluto pai atormentado, quando se dá conta da tendência dos populares para uma conversão ao Cristianismo:

Si vuestro pecho  
no hubiera sido piadoso,  
y reprimido el intento  
de castigar vuestra hija,  
no se alborotara el pueblo  
de la manera que veis,  
ni cristianos hechiceros  
los dioses vituperaran,  
aun bien, que lo estais oyendo.<sup>84</sup>

Mais tarde, retomarà a agressão a Dióscoro, quando, ressuscitada a santa, admite estar ele culpado de lhe faltar à verdade. Menos mal, que um corte inesperado o leva a ponderar rapidamente a hipótese de ter-se enganado e se converte:

Bárbara, pide a tu Dios,  
a quien reconozco y amo

---

<sup>80</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 631.

<sup>81</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 631.

<sup>82</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 621.

<sup>83</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 621.

<sup>84</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 628.

por solo Dios verdadero,  
que perdone mis pecados.<sup>85</sup>

Estamos no começo da apoteose final, com a proclamação geral do triunfo do Cristianismo.

Por fim, terminemos com a protagonista este curto palmilhar pelas figuras da *comedia* de Guillén de Castro.

Muitas semelhanças entre ela e as suas antecedentes, naturalmente: o mesmo apego à virgindade, o mesmo desprezo perante o culto pagão, a mesma coragem diante do crescente martírio.

No entanto, e mesmo exceptuando a ressurreição final que a vontade do dramaturgo impõe para acalmar ânimos e cativar espectadores, há ligeiros toques biográficos que vale a pena elençar: é suficientemente culta, até porque não larga os seus livros (como na antiga lenda?), e separa claramente em três vertentes a sua missão doutrinário-moral, ora coincidindo, ora desviando-se das suas antecessoras dramatizadas.

Numa primeira linha de ataque estão os falsos deuses, Bárbara desvirtua a competição que, entre eles, alguns querem promover e Marciano se dispõe a arbitrar:

Uno dijo que era Apolo  
dios superior, otro el regio  
tonante Júpiter, otro  
el bélico Marte, y desto  
vinieron a las espadas  
(.....)  
pero el perfecto Marciano  
dió un docto arbitrio sobre esto.<sup>86</sup>

Disputa ridícula e sem suporte, no parecer da jovem, porque «Cristo solo es Dios eterno»<sup>87</sup> e tanto assim é que raios e trovões baixaram do alto, desfizeram rapidamente «las estatuas»<sup>88</sup> e atemorizaram os assistentes ao combate.

Pouco depois, será a vez de o pai a ouvir proclamar a falsidade daqueles a quem presta culto, num momento de irritação perante a prece da filha ao Deus único:

---

<sup>85</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 631.

<sup>86</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 611.

<sup>87</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 612.

<sup>88</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 612.

Los dioses que adoras tú  
son los demonios, que opresos  
en esos dorados bultos,  
equivocamente al pueblo  
responden mil disparates.<sup>89</sup>

Numa terceira fase, o interlocutor será o próprio Marciano, a quem, já rodeada de cadeias, a supliciada virgem, em longa réplica, desfaz, um por um, os imerecidos méritos das principais divinizadas personalidades de um pseudo-olimpico: Júpiter, Marte, Vénus, Mercúrio e Diana são, então, atingidos nos seus pontos mais fracos e reduzidos a «unos metales» que apenas «bárbaros hombres» adoram, esquecendo as suas imperfeições e egoísmos.<sup>90</sup>

E, no entanto, a religião de Bárbara está bem longe de limitar-se a um combate à aceitação dos ídolos: antes se rege por certas linhas de força que a orientam e ensinam (ou pretendem ensinar) os ouvintes/leitores para quem as veicula.

Uma delas é a devoção à *cruz sagrada*, amiudadas vezes referenciada como garante supremo do amor de Cristo pelos homens, como, e citarei, a título exemplificativo, alguns versos de uma veemente fala a Dióscoro a que se seguirá um diálogo em que em que a morte do Senhor (estranhara o gentio que um deus morresse) é desdobrada nas suas causas e efeitos:

(.....)  
y el otro es la cruz sagrada,  
digna de vuestra deidad,  
puesto que en la adversidad  
os dió bien cara posada.  
(.....)  
Ufana podeis estar,  
¡oh, cruz santa!, y presumir  
con el cielo competir,  
disculpa podeis hallar;  
porque yo vengo a pensar  
que si el cielo Dios dejó  
por vos, y asiento tomó

<sup>89</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 619.

<sup>90</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 622.

en vos, diréis sin recelo  
que merecéis más que el cielo,  
pues Dios por vos le dejó.<sup>91</sup>

Cristo é, pois, amiudadas vezes, lembrado, venerado e invocado, no seu sofrimento e no que, de fé, esperança e coragem, nos legou nos *passos* que no calvário terminaram.

Importa, no entanto, acrescentar que esquecido não fica o Deus Criador, «el que a todos preside,/el que los cielos compone,/el que pone curso al mar,/el que sus ondas recoge/con freno de blanda arena/cuando los bajeles sorbe;»<sup>92</sup> e que, embora sem a intensidade e incidência que encontramos em Afonso Álvares, também e, como não podia deixar de ser, a Santíssima Trindade, determinante para a construção da terceira janela da já nossa bem conhecida torre, tem direito a fidelíssima devoção e aconselhamento apostólico.

Como ficou anunciado, a *comedia* tem final feliz: todos ou quase todos se convertem, mas, acrescentemos agora, não simultaneamente; Tiburcio, o Gracioso, na segunda jornada, após a queda de raios e coriscos durante a cerimónia organizada para selecção do vencedor dos deuses (e, com ele, muitos dos participantes)<sup>93</sup>, Federico, na terceira, depois de certamente avaliada a cegueira imposta pelo Anjo<sup>94</sup>, Marciano, perto do fecho, quando considera miraculoso castigo o corte de que é alvo<sup>95</sup>.

Será, então, o galã a reconhecer que:

Pues el cielo permite  
que esta dichosa historia  
tenga este fin felice...<sup>96</sup>

---

<sup>91</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 619.

<sup>92</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 622.

<sup>93</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 612.

<sup>94</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 626.

<sup>95</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 631.

<sup>96</sup> *Obras* de Don Guillén de CASTRO, 632.



## A concluir

Diferentes na confecção, no estilo, nos movimentos de *cena*, as quatro obras aparentam-se, evidentemente, pelo argumento; frutos de tempos e de modos diferentes de entender a prática teatral, não deixam por isso de nos legar uma mesma lição hagiográfica, seja ou não Bárbara uma santa dos altares mais ortodoxos.

Maria Idalina Resina Rodrigues

## Abstract

*Studying different texts, this article intends to show how, despite theatrical practices of different times and stiles, the same hagiographical message remains.*

