

---

TEATRO Y HAGIOGRAFÍA EN EL RENACIMIENTO.  
LA CONVERSIÓN DE LA MAGDALENA ENTRE AUTOS Y COMEDIAS

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ  
*Universidad de Oviedo*

---

TEATRO Y HAGIOGRAFÍA ENTRE DOS ÉPOCAS

AUNQUE YA EXISTÍAN muestras en Cataluña, Levante y la Europa occidental, el aprovechamiento escénico de las vidas de santos no cuajó en castellano hasta los primeros años del siglo XVI. Estos ejemplos primitivos de drama hagiográfico se enmarcaban en una tradición de teatro religioso orientada prioritariamente hacia la ejemplaridad y el valor demostrativo. Sobre una concepción dramática rudimentaria, se modelaban piezas breves, generalmente de un solo acto, con una acción muy simple o nula, y con una orientación didáctica que descansaba primordialmente en la inmediatez de lo visual. Se trataba de trasladar un episodio bien conocido a un modo de expresión que regía tiempo presente y palabra *in fieri*, pero sin llegar a dar el paso de imbricar el contenido piadoso en una acción dramática articulada, coherente y compleja. Este avance decisivo en la historia de nuestro teatro sacro no se produciría hasta el siglo XVII, con la eclosión del *arte nuevo* y la consolidación de la comedia de santos. El sustrato hagiográfico se sometió, entonces, a un verdadero proceso de re-creación según las nuevas y eficaces formas de entender el drama, aunque sin llegar a anular la potente influencia de esa larga tradición de teatro sacro.

A lo largo de ese siglo en el que la comedia de santos se confirmó como uno de los géneros más representativos de nuestro teatro clásico, se dieron múltiples pasos intermedios que atestiguan cómo las pervivencias medievales se fueron sometiendo a unas constantes pulsiones renovadoras. Es la tensión entre las viejas y las nuevas formas de hacer teatro: unas viejas formas que se diluían, sin desaparecer nunca, y unas nuevas que se iban vislumbrando de manera muy parcial y que todavía no consumaban una fórmula dramática consolidada. Estas oscilaciones pueden percibirse en un análisis superficial de la

estructura externa: desde las poco o nada rigurosas denominaciones genéricas de *autos* y *comedias*<sup>1</sup> hasta la desigual división en jornadas, lo cierto es que las piezas de esta época –segundo y tercer cuarto del siglo XVI– constituyen un testimonio clave para comprender la evolución del teatro castellano entre las primitivas formas medievalizantes y los grandes logros de la comedia nueva.

El manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional de Madrid es un ejemplo especialmente ilustrativo de estas tensiones. Incluye un soneto, cinco loas y veintiuna piezas dramáticas de temática religiosa, muchas de ellas anónimas y algunas del primer Lope, compuestas probablemente entre el segundo cuarto y finales del Quinientos. Las calificaciones genéricas oscilan entre *auto*, *comedia* y *comedia a lo divino*, aunque los títulos, en su mayoría, no vienen precedidos de ninguna etiqueta y se engloban bajo el genérico «Comedias» que da nombre a todo el manuscrito. La *Comedia de la conversión de la Magdalena* es la undécima pieza del código, situada entre los folios 188v-198v. Su extensión en número de versos es de 1225, todavía muy breve si la comparamos con las comedias posteriores, y está dividida en tres jornadas. Esta división tripartita, que refleja una distribución del contenido en introducción, desarrollo o nudo y desenlace, fue, como sabemos, la opción que se terminó imponiendo. No obstante, en nuestra pieza, las tres jornadas no revelan todavía una voluntad estructuradora: la absoluta desproporción en la extensión de unas y otras –701 versos la primera; 183 versos la segunda; 341 versos la tercera– prueban, de forma visible, que el dramaturgo dividió sin un criterio ni un convencimiento claros. Y, de hecho, la división tampoco responde a una voluntad de organización temática, pues los cambios de jornada no coinciden con los saltos temporales, tal como sucede en los productos dramáticos logrados. Así, la primera jornada abarca la vida en pecado de Magdalena y su arrepentimiento tras escuchar el sermón de Cristo; la segunda arranca desde esa prosternación de la Magdalena ante Cristo tal como recogió el texto bíblico hasta su viaje y llegada a Marsella tras la crucifixión; y la tercera se centra en su ascetismo y muerte.

Se atisban ciertos principios de una polimetría todavía muy básica. Se sustituye la quintilla, predominante en el *Código de Autos Viejos*, por la redondilla, y se reservan algunos tercetos para los momentos especialmente solemnes, en un tímido intento de selección temática. Cristo habla en endecasílabos:

Vosotros que acudís al llamamiento  
de las palabras de la eterna vida  
que al alma llevará a supremo asiento,  
dad con santos oídos acogida  
a vuestros flacos y mortales pechos  
a mi voz que a inmortal gloria convida.

Y también hablará en arte mayor el ermitaño que es testigo de la ascensión a los cielos de María Magdalena:

1. Un análisis de estos problemas genéricos es el que planteo en «El *Auto de la conversión de Santa Tais* entre dos géneros. Hacia los orígenes de la comedia hagiográfica», en Bautista Pérez, Francisco & Jimena Gamba (eds.) *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, San Millán de la Cogolla, 2010, pp. 557-569.

## TEATRO Y HAGIOGRAFÍA EN EL RENACIMIENTO

Qué rostro lleva, oh cielos soberanos,  
con vosotros la plática entonada  
alzadas lleva las benditas manos,  
alegre extrañamente se mostraba.

Pero en el resto de la comedia hay un claro predominio del octosílabo, independientemente del tono más o menos grave de la intervención. Un mero acercamiento superficial a la comedia nos revela, en definitiva, la inestabilidad de unas formas dramáticas que tendían a superarse al entrar en contacto con otras que aún estaban en ciernes, algo que no deja de ser la consecuencia externa de la tensión profunda entre dos maneras de hacer teatro.

### LA FUERZA DRAMÁTICA DE UN PARADIGMA HAGIOGRÁFICO: MARÍA MAGDALENA SOBRE LAS TABLAS

Aldo Ruffinato, Josep Lluís Sirera y Alexander A. Parker insistieron hace ya tiempo en la dramaticidad inserta en el paradigma hagiográfico de la vida licenciosa. La radical polaridad pecado-virtud por la que discurre la existencia de estas protagonistas encierra los gérmenes de su dramatización; unas virtualidades que los creadores del Seiscientos aprovecharon en un doble sentido: por un lado, pecado y penitencia apelan a las emociones del receptor de modo ambivalente, despertando, a un tiempo, devoción y sensualidad, y perfilándose como un cauce eficazísimo hacia aquella moción afectiva preconizada desde Trento; por otro, el choque entre los dos extremos morales se convierte, por sí mismo, en el resorte del conflicto impulsor de la acción. En la comedia de santos, la leyenda hagiográfica concreta se diluye para dar cabida a esa labor de re-creación que implica su conversión en drama. Y esto hasta el punto de que, sobre las tablas, los detalles concretos de las vidas de las santas pecadoras importaban poco; lo que primaba era esa base arquetípica sobre la que se modelaba una acción dramática acorde con los parámetros del *arte nuevo*. De esta manera, se apelaba a las expectativas del público desde dos intensos resortes de emotividad: la identificación de lo conocido y la sorpresa de lo inesperado.

Pero en la *Comedia de la conversión de la Magdalena* la base no es el arquetipo, sino la vida singular de la protagonista. El anónimo autor adaptó la leyenda de María Magdalena a las exigencias de la expresión dramático-teatral con una finalidad mucho más cercana a la ejemplaridad de la hagiografía que al dinamismo del drama. Como es sabido, la configuración modélica de la pecadora de Magdalo no tuvo su origen en la fuente evangélica, sino que se consolidó paulatinamente al albur de la tradición hagiográfica<sup>2</sup>. La «Vida de Santa María Magdalena» tal como la recogió Jacobo de Vorágine en el siglo XIII, y que cimentó la leyenda de la santa en el mundo occidental, aglutina todo un entramado de tradiciones de orígenes diversos que rastreo, por ejemplo, Katherine Ludwing Jansen (2000:

2. La Santa María Magdalena que se consolidó en la hagiografía y se perpetuó en el conocimiento colectivo es, en realidad, el resultado de la confluencia de tres figuras bíblicas: la propia María Magdalena, discípula de Cristo y primer testigo de su resurrección; María de Betania, hermana de Lázaro y Marta; y la pecadora arrepentida cuya emblemática historia se incluye en el evangelio de Lucas.

36-46). Habla, en este sentido, de una *vita eremitica* donde se recoge el aislamiento de Magdalena en el desierto una vez resucitado Cristo; una *vita evangelica* que intenta dar coherencia a la trayectoria evangélica de la pecadora; y una *vita apostolica*, que incluye la leyenda de origen provenzal según la que, tras la crucifixión, Magdalena, acompañada de otros discípulos, fue abandonada en un navío sin remos que llegó a Marsella. Allí se erigió en *apóstola de apóstoles* y convirtió a los gentiles a la nueva fe. Pecado, arrepentimiento, labor apostólica y penitencia son los hitos que proporcionaron consistencia hagiográfica a los episodios descabalados del texto bíblico. Y son todos ellos, y ningún otro, los que conforman la fábula de nuestra *comedia*. No se trataba de reinterpretar la polaridad pecado-conversión desde las exigencias del drama, sino de ofrecer una versión escénica de la trayectoria de la santa tal como se plasmó en las fuentes narrativas. Los diferentes personajes no tienen entidad en sí mismos, sino que aparecen para *iluminar*, por momentos, la trayectoria de la protagonista perfilándose como meros reflejos de su conciencia; la acción no deriva de un conflicto articulado, sino que constituye la recreación escénica de una base narrativa. Y, en definitiva, nuestra pieza se convierte en una mera teatralización de la hagiografía según las fórmulas conocidas a mediados del siglo XVI. La moción afectiva del espectador se deja, en todo caso, a la plurimedialidad de lo teatral –música, vestuario, utilería simbólica, carnalidad de las actrices– y a esos códigos culturales compartidos proporcionados desde la literatura, la predicación y las artes plásticas.

La María Magdalena de la comedia se va revelando desde las primeras escenas como una mujer hermosa, lasciva, promiscua, rica, libre, vanidosa, hedonista y frívola. El dramaturgo no se detiene a analizar las motivaciones de una conducta al margen de la norma, sino que todos esos rasgos arquetípicos de la pecadora que la convierten en émula de Venus se derivan, sin matices, de las palabras de la protagonista y de su criada Dulatrice:

Díganlo esas hebras de oro  
y esos cabellos tesoro  
de quien el sol más se arrea;  
aquesa espaciosa frente  
y esos arcos celestiales  
y esos dos soles iguales  
al sol que sale de Oriente;  
(...)  
Y que sea esto verdad  
tú mismo lo puedes ver,  
porque apenas puede haber  
quien te iguale en la ciudad.  
Con la qual sola en tu casa  
te gobiernas de manera  
que tu fama por doquiera  
vuela y con tu nombre pasa.  
Tienes amantes sin cuento,  
quieres bien y eres querida:  
gozas al fin de una vida  
donde se cifra el contento (189<sup>v<sup>ab</sup></sup>).

Para conferir proyección escénica al pecado de Magdalena, se crea una típica escena de galantería donde los pretendientes tienen nombres tan llamativos como Lascivo, Superbo

y Curioso. En realidad ni los galanes ni Dulatrice son caracteres en toda regla, sino meros reflejos alegóricos de la conciencia corrupta de Magdalena; una conciencia henchida, justamente, de lascivia, soberbia, curiosidad y vanidad. De hecho, esos siete amantes que mencionan la protagonista y su criada remiten de forma bien explícita a los siete pecados capitales. Tampoco para teatralizar a la Magdalena arrepentida va nuestro dramaturgo mucho más allá de la escenificación de la que se ha convertido en la estampa emblemática del arrepentimiento: fusiona dos episodios bíblicos, la pecadora de Lucas (7: 36-38) y la unción de Betania (Marcos, 14: 3-8), y los hace visibles sobre las tablas haciendo hablar a Cristo de forma prácticamente literal.

Ahora bien: aunque es cierto que aún no nos vamos a encontrar una concepción dramática depurada, nuestro dramaturgo no renuncia a las posibilidades que le ofrecían la expresión teatral y la poesía dramática, y hallamos, a veces, algunos logros que se explotarán al máximo en la comedia nueva y que aquí simplemente llegan a esbozarse. Cuando uno de los pretendientes se dirige a María como «mi esperanza y mi gloria» se está vislumbrando una modalidad de ironía cósmica<sup>3</sup> que alcanzará su expresión más lograda en piezas como *El mágico prodigioso*: el empleo de conceptos propios del amor divino en un contexto mundano, dentro de los cauces de la comedia hagiográfica, se convierte, consciente o inconscientemente, en un eficaz guiño al espectador. Es llamativo también, en otro sentido, cómo tantas veces la expresión dramática se convierte en un vehículo privilegiado para una reflexión teológica más profunda. Sin menoscabar la prioridad poética, el fondo doctrinal podía convertirse en sustrato de la acción dramática en casos especialmente logrados o, al menos, filtrarse por los resquicios de la poesía en algunos momentos cruciales de la trama. Siempre que se tratase de conferir vida escénica a un proceso de conversión, había que hacer visible, de alguna manera, el periplo moral del protagonista entre un extremo y otro. En nuestra comedia, la llamada de la gracia se vincula, como en la tradición hagiográfica, con el natural curioso de María Magdalena. Su hermana Marta le habla de Cristo y la persuade para que vaya a oír un sermón «por curiosidad no más», y, en consonancia, la motivación primaria de la pecadora enlaza con su caracterización inicial: «solo quiero ver si es bello», dice, y, acto seguido, insiste «solo voy a ser testigo de su alabada hermosura». Las apelaciones de Cristo al libre albedrío y a la eficacia del arrepentimiento y de las obras mueven enseguida a Magdalena que, como reza la acotación en otra estampa emblemática del paradigma hagiográfico: «Échase la Magdalena el manto delante y destócase y quítase todas las galas y dáselas a Marta». Hasta aquí el dramaturgo se limita a escenificar lo que ya estaba en la tradición. Pero justamente a partir de este punto muestra una clara intención de indagar en los mecanismos psicológicos y morales de la arrepentida mediante el recurso a la alegoría: Magdalena se quita las galas y, acto seguido, «sale el amor divino y el temor», al tiempo que Superbo, Curioso y Dulatrice se ven obligados a huir. Y es que el Amor y el Temor no son más que los dos resortes fundamentales de la conversión: la contrición perfecta y la atrición; una lucha alegórica entre ambos que nos sitúa de lleno en un contexto postridentino.

3. Es la ironía cósmica que Bruce W. Wardropper (1983) consideraba componente axial de la estructura de las piezas hagiográficas.

## HACIA EL PREBARROQUISMO

En otra ocasión (Fernández Rodríguez, 2009: 32) hice notar que, si bien María Magdalena se convirtió en la *pública pecadora* por antonomasia a partir del siglo VI, los primeros testimonios hagiográficos sobre su vida no incidieron demasiado en este episodio, sino que lo redujeron a lo esencial para centrarse en la dimensión apostólica y el ascetismo. Es probable que no hiciera falta decir demasiado para que los destinatarios de las leyendas comprendieran la cantidad y cualidad de los pecados de María. En cualquier caso, lo cierto es que los primeros testimonios castellanos de la vida de la santa, derivados directamente de Vorágine, apenas se detienen en el episodio de la vida licenciosa:

E la Madalena oviendo mucho vicio e la voluntad que seguía e complimiento de las cosas por quanto era rica e más fermosa, tanto se dio al talante del cuerpo en manera perdió el nombre propio que la dezían Magdalena. E llamávanla pecatriz (f. 140r)<sup>4</sup>.

Y no es mera voluntad de síntesis. La vida de Santa María Magdalena, tal como aparece en los santorales, es una de las más extensas –comparable a las de San Pablo o San Pedro. Nuestros hagiógrafos medievales, siguiendo la estela de Vorágine, se detienen en la fase de arrepentimiento y, sobre todo, en la leyenda provenzal, que conforma una verdadera narración autónoma dentro del relato. Lo único que explica esta descompensación –y que hay que vincular con la profunda orientación pragmática de la hagiografía– es el deseo de resaltar la labor apostólica de María Magdalena frente al resto de componentes de su biografía. Es más: en un manuscrito misceláneo como el escurialense h-I-13, el pasado lascivo de la protagonista ni siquiera se menciona. Cuando Vorágine compiló la *Legenda Aurea*, ya existían otros ejemplos representativos de la tipología de la pecadora penitente –María Egipciaca, Pelagia o Tais–, pero María Magdalena, primer testigo de la resurrección de Cristo y apóstola de apóstoles, excedía con mucho esa etiqueta. Esta tendencia a insistir en la figura de la Magdalena como depositaria suprema del favor de Dios más que en su condición de pecadora arrepentida, se mantuvo aún en el Renacimiento, tal como se desprende de los santorales que conformaron la denominada *Leyenda de los santos*. Las cosas cambiaron después del Concilio de Trento (1545-1562). El énfasis postridentino en el valor de las obras en la justificación y el impulso a una religiosidad orientada a la moción afectiva convirtieron a las penitentes en emblema de una nueva espiritualidad. Si se trataba de demostrar la eficacia de las buenas obras en la salvación frente al dogma protestante, una pecadora que, gracias a la penitencia, alcanzaba la gloria de la santidad era un testimonio vivo de la misericordia divina. De esta manera, los *flores sanctorum* postconciliares ofrecen una versión de la vida de María Magdalena que resalta su condición de pecadora penitente arquetípica. Es lo que sucede en las compilaciones de Alonso de Villegas, Pedro de Ribadeneira, Juan Basilio Sanctoro

4. La referencia está tomada del primer santoral castellano impreso, el incunable X.F/59 de la Library of Congress, cuya edición crítica realizó en una tesis doctoral defendida en 2010 el Dr. Marcos Cortés Guadarrama.

y el anónimo *Flos Santurun*<sup>5</sup>. Fijémonos, por poner el ejemplo menos conocido, en la versión que ofrece el santoral anónimo:

Santa María Magdalena, como fuese muger hermosísima, tratábase como señora, y con tanto regalo de trajes y vestidos que era mirada en toda la ciudad. Y, no mirando al dicho de las gentes ni a la sospecha que causaría su conversación, trataba como muger libre en el hablar con las personas nobles y de su estado. Y de tal manera fue esto que vino a ser llamada públicamente pecadora, no porque diese su cuerpo a todo género de gente ni fuese como estas mujeres cortesanas, pero por su afeite y compostura era mirada por muger libre; porque ninguna cosa se podía buscar en muger así en lo que toca a hermosura como a las demás cosas que la pueden hacer de mal nombre que no las hubiese en ella; porque, como fuese libre y rica, no había quien le fuese a la mano. En esto perseveró mucho tiempo y trajo a muchos enredados y a su alma captiva y su honra perdida y el nombre afrentado. Y, de tal manera llegó al profundo de los pecados, que dice el Evangelio que echó el Señor de ella siete demonios que son significados los siete pecados mortales, que es a lo último a donde pueda llegar un pecador (32v).

Pero, hasta entonces, la insistencia primordial en la labor apostólica y el ascetismo de Magdalena sobre cualquier otro aspecto mermó considerablemente la fuerza dramática del choque pecado-penitencia: su aislamiento del mundo no se vincula directamente con la expiación penitencial ni, por tanto, con la autonegación, sino que se convierte en un hito más de su avance hacia la gloria. El propósito demostrativo –más que propiamente dramático– de nuestra comedia bebe de esta tradición y nos sitúa ante una Magdalena que no se aísla del mundo para autoaniquilarse ni para *desandar lo andado*, sino para dejar el apostolado a los varones:

Ninguna cosa tuviera  
el ser yo pedricadora  
en pedir si salió agora  
el mandato se cumpliera,  
el que diçe que ha ordenado  
con su divino saber  
que no pedrique muger  
el evangelio sagrado.  
Aunque yo pudiera haçello,  
como soy apostolada,  
de voluntad no forçada,  
quiero conceder con ello.  
Que si en la escuela divina  
aprendió el santo varón  
qualquier determinación  
si ya Dios le determina  
con la boca publiquemos  
quién es Dios y con fe pura;  
y la sagrada escritura  
a los varones dejemos (195v).

5. El *Flos Santurun* es un santoral manuscrito inédito conservado en la Biblioteca Nacional (mss. 7096-7098) que presenta interesantes peculiaridades dentro de la historia de la hagiografía postridentina. Una aproximación a estas cuestiones es la que planteé en «La *Historia de Santa María Egipcíaca* en un *Flos sanctorum* anónimo del siglo XVII. Un episodio peculiar de la hagiografía postridentina», en *Compostella Aurea, Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, 7-11 de Julio de 2008, eds. Antonio Azaustre Galiana & Santiago Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011, pp. 567-576.



La dramaticidad del choque pecado-penitencia se minimiza en la comedia, pero lo que no se desaprovecha es el barroquismo de la estética penitencial, que terminará convirtiéndose en emblema de la iconografía seiscentista. Desde la utilería simbólica propia de la penitente: «Sale la Magdalena y la Penitencia saca una disciplina con un paño y una calavera y un cilicio y un Cristo cubierto»; las condiciones extremas en que se produce la satisfacción:

Sabe amiga que te guío  
a parte donde el calor  
ejercite más su ardor  
y allí es cierto hielo frío.

Hasta el simbolismo iniciático de las cuevas penitenciales:

Entra ya en la escuridad,  
amiga, de tu morada  
donde saldrás coronada  
con la mayor brevedad.  
Entra que por ser estrecha  
esta cueva y tan oscura  
para casa y sepultura  
imagino que sea hecha.

Pero lo que salva la fuerza emotiva de la dicotomía pecado-penitencia es, en última instancia, la poesía dramática. Y ello mediante un recurso que nos permite vislumbrar las posibilidades estructurales de la ironía cósmica, tal como la definíamos arriba. En las primeras escenas de la pieza, la frivolidad de María Magdalena y su deseo de ser vista y admirada se lograba con una estampa casi pictórica en la que se jugaba con el simbolismo ambivalente del espejo:

Magdalena Y pues que voy a ser vista  
bien será tomar consejo  
con mi amigo y claro espejo  
dándome en él otra vista.  
Dulatrice Bien dices, que buen amigo  
el espejo suele ser,  
pero no lo has menester,  
pues voy, señora, contigo.  
Magdalena Con todo eso le quiero.  
Dulatrice ¿Cuál de ellos?  
Magdalena El que es mayor  
Dulatrice Más perfecto es el menor.  
Magdalena ¿El de cristal?  
Dulatrice No, el de acero (189r).

El espejo como símbolo de vanidad en su doble sentido: el lujo, la preocupación vacía por la belleza, y el *memento mori* se activan en este diálogo aparentemente trivial donde Dulatrice intenta evitar que su señora tenga cualquier contacto con los recordatorios de la caducidad. Pero es en las escenas finales, tras la irrupción de la penitencia, cuando se cierra el sentido simbólico en una eficaz estampa de prebarroquismo:



## TEATRO Y HAGIOGRAFÍA EN EL RENACIMIENTO

Quiero por espejo darte  
un tan claro y rico espejo  
que te sirva de consejo  
tal que no pueda engañarte (196r).

Porque el espejo al que se refiere la Penitencia es, ahora sí, la calavera que Magdalena mira de frente enfrentándose a la Verdad en una versión invertida de los retratos idealizadores que invitan a disfrutar de la juventud:

Toma la calavera en las manos y dice:  
Quizá adornaron cabellos,  
y aún quizá, que esta cabeza  
donde la naturaleza  
puso mucho sol en ellos.  
Y estas mejillas, agora  
tan feas y descarnadas,  
quizá fueron comparadas  
a la aljofarada aurora.  
Y vos, boca, cueva oscura  
claro ejemplo para mí  
quizá dijo alguno aquí  
se cifró la hermosura (197r).

La dramaticidad del arquetipo se restaura gracias al recurso netamente dramático de apelar a los resortes interpretativos del público desde los mecanismos de la poesía.

### CONCLUSIONES

La *Comedia de la conversión de la Magdalena* es un ejemplo emblemático de un periodo de transición entre dos épocas –la Edad Media y el Siglo de Oro– y dos modos de hacer y de entender el teatro religioso. La pieza, todavía breve para lo que llegarán a ser las comedias durante la centuria siguiente, testimonia cómo las pervivencias medievales comenzaban tímidamente a darse la mano con las nuevas y prometedoras formas de llevar la espiritualidad a las tablas. Pero, más allá de la reflexión sobre el proceso de configuración de un género dramático, el análisis pormenorizado de estas piezas a caballo entre dos mundos nos permite profundizar en la consolidación de una forma de crear y recibir los contenidos piadosos que fue, paulatinamente, priorizando la fuerza dramática sobre la fidelidad a las fuentes autorizadas. Esa ficcionalidad poética superpuesta a lo devoto llegaría a ser lo que, en última instancia, despertó las suspicacias de moralistas y censores hasta bien entrado el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 7-23.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Laberinto, Madrid, 2003.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2009.
- , «El *Auto de la conversión de Santa Tais* entre dos géneros. Hacia los orígenes de la comedia hagiográfica», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, ed. Francisco Bautista Pérez & Jimena Gamba, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, San Millán de la Cogolla, 2010, pp. 557-569.
- JANSEN, Katherine Ludwig, *The Making of the Magdalen. Preaching and popular devotion in the Later Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton, 1999.
- PARKER, Alexander A., «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 43-44 (1949), pp. 395-416.
- RUFFINATTO, Aldo, «Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico», *Berceo*, 94-95 (1978), pp. 105-131.
- SIRERA, Josep Lluís, «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, M. V. Diago & T. Ferrer, Universidad de Valencia, Valencia, 1989, pp. 55-76.
- WARDROPPER, Bruce W., «Las comedias religiosas de Calderón», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, I, ed. L. García Lorenzo CSIC, Madrid, 1983, pp. 185-198.