

La renovación de los roles amorosos hagiográficos: de la leyenda a los corrales de comedias de Vélez de Guevara

Miren Agote Plaza
(Universidad de Salamanca)

La hagiografía es uno de esos elementos que permea las diversas capas socioculturales y artísticas acomodándose a cada convención circunstancial con el objetivo firme de mudar lo pretérito en una suerte de selección natural para su supervivencia. Uno de los resultados más llamativos del desarrollo hagiográfico y su capacidad sincrética es, sin lugar a duda, la comedia de santos aurisecular.

Como toda producción de corte religiosa, la comedia de santos no ha sido una de las sendas más concurridas por parte de la crítica. Sin embargo, la investigación de las últimas décadas ha hecho un gran esfuerzo para desempolvar los constituyentes de este particular género teatral que tanto gustó al público del siglo XVII.

Precisamente este intento por dilucidar las características de la comedia de santos ha concluido de forma unánime en la aceptación de la propia naturaleza heterogénea de este grupo teatral, unificada únicamente por su personaje principal, el santo. Aunque pueda parecer asunto baladí incidir en que la relevancia de su tipificación recae en la santidad del protagonista, lo cierto es que es la vértebra a la que se adhiere la elección del subgénero teatral y los ingredientes que desarrollarán la obra. El tipo de santo, ya sea orador, eremita o pecador redimido, propiciará su adaptación en un tipo de teatro del canon, desde la comedia de capa y espada hasta el drama histórico.

La llegada a la imprenta de la comedia de santos se dio mediante la colección *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* en 1612, con *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*. La edición de comedias de santos a partir de la segunda década del siglo XVII supone la última de las etapas de la evolución de dichas obras, por lo que la mirada a su periodo de gestación es vital. Joan Oleza (1981) explica el origen del teatro barroco como la desembocadura de tres prácticas escénicas. La primera de ellas es la práctica cortesana, de naturaleza ceremonial y desarrollada durante el siglo XVI. La segunda, la práctica escénica populista, procedente de los espectáculos juglarescos y el teatro religioso de los siglos XV y XVI. Y la última, la práctica erudita nacida de la lectura de comedias y tragedias renacentistas durante la segunda mitad del siglo XVI. Según Oleza, el desarrollo de la unión de estos tres ejercicios no se dio de manera sistémica y homogénea, sino que cada una de ellos imperó en diferentes periodos del siglo XVI hasta el germinar del teatro barroco tal y como lo conocemos.

El reinado de Felipe II fue el marco de eclosión de la comedia de santos, y paradójicamente también desencadenó en la prohibición de las representaciones al final de sus años como monarca. En los años del joven rey eran habituales las manifestaciones escénicas cortesanas durante los festejos ceremoniales. Calvete de Estrella notificó una de las primeras representaciones conocidas en el círculo de la corte, una comedia italiana que se debió presentar en las bodas del archiduque Maximiliano, sobrino de Carlos V, y la infanta María en Valladolid en el año 1548.

Se representó en Palacio una comedia de Ludovico Ariosto, poeta excellentísimo, con todo aquel aparato de theatro y Scenas que los romanos las solían representar, que fue cosa muy real y sumptuosa. (Sanz Ayán 1999, p. 6)

El teatro comercial se fue extendiendo en España y las críticas de los moralistas con él. El mismo Felipe II, que había gozado de diversos espectáculos—como el que

propició un permiso real al italiano Ganassa—, tuvo que lidiar con el juicio de aquellos que tildaban este nuevo ocio como simiente del desorden. Asimismo, por parte de órdenes religiosas como la jesuita, se condenó la presencia de la mujer en escena, sobre todo la de aquella que se vestía como hombre en la representación. Todo ello derivó, además de las suspensiones por luto, en la prohibición general de comedias el 2 de mayo de 1598, privación que poco duraría por exigencias económicas.¹

A pesar de cierta reprobación, durante el último cuarto del siglo XVI, los jesuitas tomaron la escritura y representación de teatro religioso como herramienta educativa, en sintonía con la máxima horaciana, y se escenificaría de forma habitual en las festividades del santo correspondiente.

En el siglo XVII el teatro hagiográfico está inmerso en un aparente contrasentido, pues, por un lado, cuenta con el apoyo de la Iglesia por ser este un instrumento propagador de sus intereses y, por otro, es un teatro que está bajo la férrea vigilancia de la institución eclesial a la que no le tiembla la mano para prohibir, si se da el caso, su representación. (Domínguez de Paz 2018, p. 21)²

El teatro jesuita de estos años es la antesala del teatro de las primeras décadas del siglo XVII, donde la espectacularidad toma papel central, y muchas de estas obras sirvieron como paratexto para los dramaturgos del canon. Aunque no fue una presencia tan abundante como otros subgéneros del teatro aurisecular en las compilaciones publicadas de la época, todos los autores de la hegemonía literaria procuraron labrar al santo en escena.

Este fue el caso del sevillano Luis Vélez de Guevara que trabajó diversas vidas de santos entre sus obras de teatro y que nos ocupará en el presente estudio. En el año 1652 salió a la luz de forma póstuma *La rosa de Alexandría* en la Imprenta Real de Madrid inserta en la compilación *Comedias escogidas*. Como veremos más adelante, el dramaturgo andaluz—vinculado a los estudios de la Compañía de Jesús—tuvo justamente como punto de partida un texto dramático jesuita en la confección de la santa.

La rosa de Alexandría—dividida en tres actos—presenta las peripecias de Santa Catalina de Alejandría, figura que se contextualiza en el Egipto del siglo IV y que gozó de un amplísimo culto en el Europa medieval. Si bien la comedia de santos ha tenido el beneplácito de conseguir la atención de la crítica con numerosas ediciones y estudios en los últimos años, las obras de santas requieren un detenimiento mayor aún no reparado. A pesar de que las comedias de santos en general tienen un hilo conductor común proveniente de las estructuras propias del género hagiográfico, aquellas en las que el protagonista es un personaje femenino derivan en un pequeño segmento dramático con una temática central concreta, lo amoroso. Este desenlace performático de la relación de las santas con Dios de los *flos sanctorum* medievales precisa un estudio segregado y delimitado que tenga en cuenta el desarrollo de la santidad femenina en las obras barrocas. Aunque las santas de tales comedias tengan ya como condicionante la temática amorosa, la elección de la protagonista por parte de Vélez optimiza esta naturaleza por tener en sí misma una tradición distintiva a sus espaldas.

Uno de los cónclaves de mayor interés en el estudio de Santa Catalina es su casamiento con Dios, *amplificatio* que se dio durante el siglo XIII en algunos textos

¹ De inexcusable lectura en tal asunto el estudio de Sanz Ayán (1999) donde se explicita el desarrollo del teatro durante el reinado de Felipe II.

² En este estudio se ha hecho uso de la edición de *La rosa de Alexandría* de William R. Manson y C. George Peale (2018) que goza de una introducción de María Elisa Domínguez de Paz, por lo que las citas de esta última son referentes a esta parte introductoria de la obra.

italianos y franceses, y que pronto se divulgaría en obras pictóricas italianas durante el siglo XIV hasta su inclusión canónica en los santorales como parte de su *vita*. Los primeros textos de las andanzas de la santa hasta este momento narran como argumento central la batalla verbal que libró Catalina contra los cincuenta filósofos más sabios de Oriente enviados por el emperador Majencio, hazaña que desencadena su famosa tortura mediante la rueda dentada y la decapitación final. Por ello, la leyenda grecolatina la determina como la gran santa erudita de la Iglesia a lo largo de los siglos. Sin embargo, tras la mencionada ampliación narrativa bajomedieval, por mediación de un eremita que mora a las afueras de Alejandría o de la propia Virgen María, la egipcia se desposa con Cristo recibiendo el anillo nupcial antes de su primer encuentro con el Emperador. La novedosa unión marital de la doncella con Dios refuerza la negativa a la propuesta de casamiento de Majencio de los santorales del canon, lo que permite una inclusión orgánica de la añadidura novelesca a la vida conocida por el lector y oyente medieval.

Las obras literarias que narran vidas de santos procuran un grado de fidelidad alto en cuanto a las narraciones de los santorales, con la licencia de poder moldear ciertos elementos para su creación artística. El sevillano, por el contrario, utiliza un nuevo marco estructural para sus particulares desposorios místicos, un cuarteto amoroso que se inscribe dentro de las convenciones de la Comedia Nueva.

La rosa de Alejandría presenta como núcleo argumental la fuerza del amor entre Dios y Catalina que lucha contra el galanteo de dos pretendientes de la santa. Esto desvela ya que lo relevante para su escritor no será la *passio*, sino el enredo amatorio que vertebrará la comedia de santas. De los innúmeros productos literarios castellanos escritos sobre la vida de la egipcia hasta estos años, probablemente la obra de Vélez sea uno de los más revolucionarios.

1. El amor hagiográfico entre Santa Catalina y Dios

En las obras hagiográficas donde se narran las relaciones entre las santas y Dios los roles amorosos que estos representan son el opuesto a las convenciones que deben cumplir las figuras femeninas y masculinas en la literatura profana. Aquí es la mujer la que pretende al hombre, ya que Dios no puede ocupar el puesto de un varón mortal ni sus cometidos como amante galanteador. De esta manera, en los santorales se da una reversión de los papeles amorosos y las santas se postulan como los galanes del género.

Además de este condicionante que se da entre Cristo y sus devotas, es inevitable examinar la evolución de la tipología amorosa de la literatura medieval con el fin de entender las manifestaciones de las comedias auriseculares posteriores.

Para que dos lenguajes que proyectan dos realidades distintas puedan relacionarse es necesario que exista entre ambos un principio de correspondencia. Al igual que ocurre con las metáforas que componen una metáfora mayor o continuada, es decir, una alegoría, todos los elementos que la compone, y sus respectivos mundos referenciales, tienen que poder ser intercambiables y, por ende, simétricos. Esto es lo que ocurre entre el amor divino y humano en la literatura del ocaso medieval, y que baña también el siglo XVI. El bien conocido lenguaje del amor sacro-profano vincula directamente al enamorado como devoto de la dama, y hace culto por ella como lo hace un fiel por Dios. Sin embargo, la contaminación discursiva no se da solo desde los textos religiosos a los cortesanos, sino que se desata un proceso bilateral en el que la hagiografía también se ve afectada por la estética del amor profano. No parece ajena a tal evolución la aparición de diferentes desposorios místicos en la hagiografía de la Baja Edad Media, desde el casamiento de la

Virgen a Catalina de Alejandría o Catalina de Siena.³ En pocas palabras, se da un sincretismo entre las formas de expresión del *eros*, amor humano, y *agape*, amor a Dios.

Si atendemos, por tanto, a esta estructura en la que Dios y las santas han de desempeñar la actuación opuesta a lo que se espera de lo masculino y femenino por estar el primero en una posición inherente de supremacía, y que, además, dicha relación se desarrolla en gran medida bajo los acuerdos literarios del amor profano, el resultado es un híbrido muy particular. Analizar la exportación del material hagiográfico a otros géneros teniendo en cuenta estas propiedades es fundamental para vislumbrar la dinámica de los desposorios de Santa Catalina y las mutaciones que sufre durante tres siglos.

Desde los primeros santorales latinos medievales que presentan la *amplificatio* hasta el siglo XVI, Catalina cumple la función masculina del amor cortés, quien lucha contra el rechazo y muestra su afecto cumpliendo las pruebas requeridas. Así se manifiesta, por ejemplo, en el martirologio latino del Obispo Equilino de finales del siglo XIV, que desarrolla la trama mediante la figura del ermitaño.⁴ En el texto del italiano, Cristo rechaza a la santa por ser esta impura y no estar bautizada, lo que precisará la instrucción de la joven en las sagradas escrituras y el bautismo para ser aceptada.

Dentro del panorama castellano, el *Flos sanctorum renacentista* del siglo XVI presenta ya una versión mucho más extensa y detallista que da cuenta de los papeles que encarnan sus protagonistas en la dinámica amorosa.⁵ El relato comienza con una Catalina altanera que, consciente de su belleza e intelecto, no duda en rechazar a cualquier pretendiente; “dadme esposo que sea a mí igual en todas condiciones” [fol. CCCCLXXXVr] dice. Ante esta posición de Catalina, su madre le propone pedir consejo a un sabio eremita, y este le desvela la existencia de un joven más bello y poderoso que todos los mortales, lo que causa una fascinación instantánea en la egipcia.⁶ Una vez captada la atención de la joven, el eremita muestra la famosa imagen de la Virgen María con el Niño Jesús en brazos, y se cumple así el primer paso de la relación amorosa cortesana bajomedieval, el enamoramiento por la vista. Comienza, por tanto, la adoración a distancia del caballero cortés—Catalina—y su imposibilidad de unión con la dama—Cristo—, conocida como *fenhedor*. La alejandrita, afectada por el semblante del niño, sueña con él esa misma noche en la que se cumplirá la segunda norma de los procesos impuestos por los tratados amorosos, *pregador*. El Niño Jesús rechaza de forma drástica a la joven en términos semejantes a los que lo haría la fría dama de la novela sentimental.

³ Esta última se da por inferencia de la egipcia, tradición que la sienesa ya conocía y que narra en primera persona a sus confesores emulando las nupcias de Catalina de Alejandría.

⁴ Su nombre era Pietro Ungarello di Marco de' Natali y fue canónigo en Equilio (Jesolo). Este hagiógrafo italiano escribió un voluminoso santoral, impreso por primera vez en 1493 en Venecia.

⁵ Se debe tener en cuenta que el propósito de este santoral, proveniente de la Rama A, es convertirse en el legendario totalizador del siglo XVI. Gozó de numerosas ediciones desde el año 1516 hasta la década de los ochenta, y a su paso se fue moldeando en las manos de diversos correctores. Baños (2009) indica que, a pesar de presentar un menor número de lecturas, al poseer pasajes devocionales extensos y mayor detallismo, es más voluminoso que el difundido en el siglo anterior. Una de las ediciones más completas es la del año 1540 impresa en Sevilla, con signatura R/ 13032, y que se emplea aquí en los fragmentos presentes. Disponible en línea para su consulta en la Biblioteca Digital Hispánica.

⁶ La admiración que causan las hazañas contadas a una dama es un artefacto típico de los relatos medievales, y se puede encontrar tanto en textos occidentales como orientales. Aquí, además, se une con otro de los tópicos del siglo XVI, el tajante efecto de las palabras deleitosas en la mujer. Muchas obras de finales del siglo XV y principios del XVI versan sobre la capacidad que tienen las dulces palabras y la conversación cortés en los oídos de las mujeres. Este tópico se aborda tanto desde un prisma positivo cortesano, como desde la facilidad de engaño en el género femenino.

Mas bien sabes tú que no tiene alguna cosa de hermosura en comparación de mis sirvientas y más sabia es una de las menores que sirven en mi casa que ella. E sabes tú bien que, sin comparación, son más ricos mis siervos que ella y, si tiene gloria de nobleza, mucho son más nobles mis sirvientes y, por ende, no me plaze en ninguna manera el desposorio de esta donzella. [fol. CCCCLXXXVIv]

Deniega en primera instancia el “servicio” de la egipcia—rechazo inicial inexcusable de las protagonistas de alto linaje—, pero alega que esta será aceptada si la solicitante cumple los requerimientos del proceso, lo que inicia el denominado *entendedor*.

Si assí es que Caterina tanto me ama, váyase a aquel hermitaño que le dio la tu imagen y haga lo que él le aconsejare, y poderme ha entonces ver y recebirla he en esposa si a ti viniere en placer” dice el Niño Jesús. [fol. CCCCLXXXVIv]

Como buen caballero cortés, Catalina cumple los mandatos y supera las pruebas de amor que Cristo, por mediación del eremita, le ha impuesto.

E viniendo la mañana, tomó consigo algunas donçellas y fuesse al varón de Dios a gran priessa y contóle lo que viera y oyera, rogándole con muchas lágrimas que la quisiesse informar en tal manera que pudiesse poner en obra las cosas por las quales pudiesse aplacer a los ojos de tan alto rey [fol. CCCCLXXXVIv]

Une vez bautizada, el proceso amatorio culmina en el denominado *drutz* que, a diferencia del género sentimental en el que se da la unión carnal, aquí es unión mística.

Entonces, la gloriosa virgen madre del Señor tomó la mano derecha de la santa donçella y ella estendió el dedo en que suelen poner el anillo contra Jesu Christo, hijo de Dios. E tomándola nuestro Señor por esposa, dixo:

–Toma el anillo de la fe y el sello del Espíritu Santo porque de aquí adelante serás llamada esposa mía de todos los fieles y no tomarás otro esposo sobre la tierra. [fols. CCCCLXXXVIv – CCCCLXXXVIIr]

Esta es, como norma general, la narrativa de los desposorios, sin embargo, como se ha referido, una vez la añadidura novelesca se anquilosa como parte inseparable de la vida de la santa, la ampliación también puede ser moldeada.

1.1. *Las fuentes de Vélez de Guevara*

La problemática sobre la hagiografía en lengua castellana durante el siglo XVI está a caballo entre lo religioso y lo político. El recelo por parte del Tribunal de la Fe proviene del alcance de recepción de las hagiografías vernáculas. La lectura y escucha de materiales religiosos por parte de aquellos sin conocimientos teologales suponía el miedo de la institución a la confusión y, por ende, la posible inclinación hacia la heterodoxia en su comprensión aparentemente fallida. El Santo Oficio comienza a prohibir tanto libros contemporáneos, como antiguos—previos a la Reforma—, y que en muchos casos tenían origen medieval. Las primeras grandes persecuciones textuales en las universidades de referencia de la época, como la Universidad de Alcalá de Henares o la Universidad de Salamanca, muestran ya un riguroso análisis de los libros religiosos. Según Albison (2019), la mayoría de las obras hagiográficas recogidas en el Índice de Valdés (1559) pertenece a la literatura cristológica y mariana. La propia Iglesia Católica comienza de esta manera una autocensura con el fin de procurar una protección ante los ataques protestantes.

Si bien la prohibición fue una de las grandes labores por parte de la Inquisición, igual de relevante fue el expurgo de secciones que salieran del recto ideario católico. En el siglo XVI lo supersticioso y milagroso, así como el culto a los santos podía unirse incluso a lo pagano, como ya alegaba Erasmo en su *Enchiridion* (1501) o en *Elogio de la locura* (1508). La selección y depuración de santos será paralela a los intereses doctrinales de las grandes cabezas del cristianismo y sus segregaciones y, a fin de cuentas, vuelve a remarcar el uso político del género.

La *Leyenda dorada*, por las críticas que recibió su falta de rigor histórico, queda en estos años como texto avejentado, y los nuevos materiales como la traducción de Montesino o los legendarios italianos de Lippomano y Surio se convierten en fuente de inspiración (Aragüés 2005).

En los años tras Trento, gran parte de las comedias de santos parten de los textos de Alonso de Villegas, como ocurre, por ejemplo, con el fénix de los ingenios. La lectura de Santa Catalina del toledano comienza mediante el paralelismo de Salomón y Jesucristo con sus respectivas mujeres. La digresión inicial instauro que, continuando la voluntad pobladora de Dios, fue permitido a algunos hombres la vida polígama que propició las más de setecientas mujeres de Salomón. Entre todas ellas la hija del Rey Faraón superaba en belleza y linaje a las demás, lo que la postulaba como esposa predilecta. De esta misma forma, la prefiguración de Salomón como Cristo también replica la correspondencia de Catalina como mujer primera de este último. Una vez hecha la equivalencia, Villegas continúa el pasaje de las nupcias de Dios y la santa de la forma vista en la hagiografía pretridentina.

Mucho dize esta historia con la gloriosa Virgen, y Martyr Santa Cathalina de Alexandria; porque Salomon, siendo figura de Jesu-Christo, asi como él tiene muchas donzellas santas, esposas suyas, pudieronse llamar unas de menos nombre, que son las que están en este mundo en gracia suya, y le sirven; otras de mas alto nombre, que son las que ya reynan en el Cielo; entre todas esta priva con él la hija del Rey de Egypto, Faraon, figura de la gloriosa Santa Cathalina; porque asi como el era de linage Real, era de Alexandria, que es en Egypto: era avisada, de alto entendimiento, y hermosa por todo extremo, y la que absolutamente se puede llamar esposa de Jesu-Christo: porque della se dize, que antes del Bautismo tuvo un sueño, y revelación, en que se le apareció la Sagrada Virgen Maria con su precioso Hijo en sus brazos, Niño de grande hermosura, y belleza. Vióle Cathalina, y quedó por extremo dél enamorada. Escondió el bendito Jesus el rostro, y ella ansiosissima por verle, mudavase de unas partes á otras, y es siempre estrañándose de que lo viese. Deziale la sagrada Virgen su Madre: ¿Hijo mio, no veis á esta donzella tan enamorada de vos; porque no la queréis vér? Mirad, que es hermosa, y avisada: el bendito Niño respondió: Bien sabéis vos, Madre mia, quantas donzellas tengo en mi Casa, y Palacio, mas hermosas, y sabias que ella; quanto mas, que a mis ojos no es hermosa, porque no se ha bautizado. Esto dixo el Niño, y despierta Cathalina, entendiendo bien la falta que en ella habia, y por donde era indigna de ver al hermoso rostro de Christo; dio orden como bautizarse, y siendo Christiana, se la apareció el mismo hijo de Dios de la manera que primero, y ya no extrañándose della, sino haziendola grandes favores, y en presencia de su sacratísima Madre, y de muchos Angeles y Santos, y Santas de su Corte Celestial, se desposó con ella, y la dió el anillo, como a verdadera esposa suya; el cual vió después en su dedo la gloriosa Virgen, despierta de su sueño. (Manson y Peale 2018, p. 66)

Por su lado, buena cuenta de la relevancia de la historicidad de las vidas de los santos tras el Concilio de Trento da el *flos sanctorum* de Ribadeneyra, quien desde el propio *Prólogo al lector* expone la problemática de los cambios que sufren las leyendas a lo largo de los siglos y el peligro que supone el alejamiento de la escritura rigurosa.

Porque en la Historias de los Santos hay muchas cosas obscuras y enmarañadas que se han de desenmarañar y esclarecer; muchas dudosas que se deben averiguar, algunas contrarias que, si es posible, se deben concordar; otras por una parte apócrifas, y por otra tan recibidas y asentadas en la común opinión que ni se pueden aprobar sin notable perjuicio de la verdad ni desechar sin grave ofensión de la gente vulgar y común. [fol. 7v]⁷

El jesuita hace una inclusión deliberada de fuentes en la *vita* de Santa Catalina con el fin último de huir de cualquier tipo de cuestionamiento que lo tilde de apócrifo.⁸ Su breve relato de los desposorios parte de la mención explícita de Petrus Natalibus.

El Obispo Equilino dize que antes que se bautizasse tuvo un sueño y revelación en que se le apareció la sagrada Virgen María nuestra Señora con su precioso Hijo, Niño de estremada belleza, en los braços, y que la Madre la ofrecía a su Hijo, y el bendito Niño la desechaba, y le estrañaba de ella diciendo que en sus ojos no era hermosa aquella donzella porque no era bautizada. Despertó Catalina y, entendiendo lo que le faltaba y que no era digna de ver el hermoso rostro de Jesuchristo, se hizo christiana y se bautizó. Tornole a aparecer Christo de la manera que primero y, regalándola y haziéndole grandes favores en presencia de su Sacratíssima Madre y de muchos Ángeles y santos del cielo, se desposó con ella, y le dio el anillo como a verdadera esposa suya. Despertó de su sueño la gloriosa virgen y halló el anillo en su dedo. Todo esto refiere este autor. Y assí algunos suelen pintar a Santa Catalina con Christo en los braços de su Madre, que le pone el anillo en el dedo, y la toma por esposa. [fol. 377 r]

Ambos santorales, el de Villegas y Ribadeneyra, son mero eco de la tradición que se desarrolló desde la Baja Edad Media en el romance hagiográfico. Aunque Vélez de Guevara fuera buen conocedor de los textos, estos sirvieron únicamente como un punto de partida referencial.

1.1.1. *El teatro escolar jesuita como motor narrativo*

El teatro jesuita del último cuarto de siglo se puede considerar el verdadero nicho de la tragicomedia del sevillano. El propio título de Vélez dirige su estudio a la *Comedia de Sancta Catarina* del padre Hernando de Ávila⁹ escrita en los últimos años del siglo XVI, y dedicada a Francisco Reynoso, obispo de Córdoba.¹⁰ Además de estar precedido

⁷ Perteneciente a la edición madrileña del año 1761. Disponible en línea en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes la digitalización del original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.

⁸ Ribadeneyra añade un ingrediente no visto en los demás santorales para envolver su relato en una veracidad de cronista: la inserción del edicto del emperador Maximino donde se insta al pueblo a alabar a los dioses.

⁹ Se conservan tres versiones distintas de la obra de Ávila: el MS. M-325 [antiguo 1299] del Archivo Histórico de la Compañía de Jesús, en Alcalá de Henares; el MS. 17.288 de la Biblioteca Nacional de España; y el MS B1383/2 de la *Hispanic Society of America* en Nueva York (González Gutiérrez 2023).

por el *Entretenimiento de Orfeo y Euridice*—al igual que su anterior obra *Tragedia de San Hermenegildo*—, el texto presenta apartados en latín.¹¹

Como patrona del teatro escolar, no sorprende la inclinación a la representación dramática de la alejandrita, cuyos festejos escénicos se remontan a los siglos bajomedievales.¹² Los santorales castellanos de los siglos XV y XVI no refieren a la santa como “rosa de Alejandría”, mientras que así la expone Hernando de Ávila en su obra de cinco actos ante la inminente ejecución de la joven.

VERDUGO. Príuame del alegría
ver que la descortesía
de mi espada rigurosa
cura a deshojar la rosa
más bella de Alexandria. (p. 66)¹³

Vélez de Guevara no solo sonsacará la inspiración de su título de las líneas de Hernando de Ávila, sino también la posibilidad de continuar moldeando la temática de los desposorios. A diferencia de los *flos sanctorum* anteriores, el jesuita contextualiza la unión matrimonial durante el cautiverio en prisión de la santa. Aquí no aparece ni el eremita al que la joven acude en busca de consejo, ni la Virgen María que procura convencer a su Hijo, sino que los medianeros serán ángeles que portan el anillo.

ACTO 1º. SCENA 4

Confortan a Caterina los ángeles; pónenle una borla de doctora y un anillo que Dios le embía; ármanla con un estoque y un escudo y prométenle su favor y ayuda; queda animada para la pelea.

ÁNGEL 1º: Prenda de esposo os daré
porque en virtud de tal prenda,
si os vieren en sacra ofrenda
morir por amores dél,
ser vuestro esposo se entienda.
Él este anillo os presenta
y con él os representa

¹⁰ La dedicatoria a F. Reynoso no parece vacía de significancia ya que, con una trayectoria extravagantemente adinerada y bien posicionada, llegó a ser secretario del Papa Pío V. Fue una gran conquista material para los jesuitas puesto que se convirtieron en sus consejeros en la etapa final de su vida. Alonso Asenjo (2002) procura incluso esclarecer la posible primera representación de la obra como recibimiento por parte de la Compañía de Jesús a Reynoso en el año 1596.

¹¹ Según González Gutiérrez (2023), teniendo en cuenta el MS. localizado por Garzón Blanco en la Universidad de Granada (Caja A-40), Hernando de Ávila escribió el primer, segundo, cuarto y quinto acto, y los tres actos del *Entretenimiento*. Los apartados en latín contaron con la mano de P. Melchor de la Cerda, y el tercer acto fue escrito por Juan de Arguijo.

¹² Adolf Friedrich (1885) expone la primera representación de la que se tiene noticia. Según el conde de Schack, Godofredo de Normandía hacia el año 1110 hizo representar la vida de Santa Catalina. Alonso Asenjo (2002) menciona el estudio de Bronzini sobre *Santa Caterina d'Alessandria, una laude-sacra rappresentazione*, que perteneció a la confradía de Santa Caterina della Notte y se conserva en un código senés del Cuatrocientos. Domínguez de Paz (2018) también menciona las representaciones del auto *El martirio de Santa Catalina* en la catedral de Toledo por la festividad del Corpus entre 1500 y 1510, y la de la égloga *In Honorem Divae Catherina* del padre Pedro Pablo Acevedo.

¹³ Los epígrafes pertenecientes a la *Comedia de Santa Catarina* se han trabajado a partir de la edición de González Gutiérrez (2023) y teniendo a la vista el ejemplar custodiado en el Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares (AESI-A). El testimonio con signatura MS. M-325 [antiguo 1299].

su abrasado y tierno amor. [...]
 CATHERINA: Soberano y dulce esposo,
 con tal don qual oy me has hecho
 mi corazón satisfecho.
 Arde en tu pecho amoroso
 y el tuyo arde en mi pecho.
 Divino esposo del alma,
 Pon el turbio mar en calma. (pp. 44 - 48)

El lenguaje de las tragicomedias se va moldeando en un discurso más intimista, y algunos personajes de la *vita* primitiva—anclados en lo arquetípico—se humanizan en estas décadas. Es llamativa la profundidad del personaje de Majencio en la *Comedia* del jesuita, figura que, desde la *Scena* 1 al 4 del Acto Cuarto, muestra toda una amalgama de sentimientos ante la conversión cristiana de su mujer. La culpa, el deber, la clemencia y la ira, emociones ausentes en los santorales, se despliegan aquí creando un personaje complejo.

MAXENTIUS: Entre las dudosas olas
 de mi congoja y cuydado
 me siento tan anegado
 que ya con mis fuerzas solas
 no puedo salir a nado.
 Con pecho y brazos forcejo
 en el mar donde proejo
 al biento y contra marea
 sin determinar cuál sea
 el más prudente consejo. (pp. 175 - 176)

Esta antesala del teatro hagiográfico de la vida de Catalina, en la que los desposorios místicos cambian en pro de la espectacularidad con la bajada de los ángeles, y la palpable humanización de personajes de la tradición que propician una recepción más sincera en el espectador, preparan el material para Luis Vélez de Guevara. Todo ello crea las condiciones óptimas para una nueva interpretación que se ajuste a los gustos del público del siglo XVII.

2. Los nuevos roles en *La rosa de Alexandría*

2.1. Dios: el galán

La revelación más transgresora de la tragicomedia de Vélez de Guevara es, sin duda alguna, la representación de Cristo y su actuación hacia la santa. Aquello que la hagiografía trastoca para preservar la superioridad incuestionable de Dios, el teatro de la Comedia Nueva retorna a la normatividad social de las posiciones del hombre y la mujer convencional.

En los años en los que el sevillano escribe *La rosa de Alexandría*, los personajes que se mostrarán en los corrales de comedias están hartamente tipificados, por lo que sus figurantes seguirán estos conciertos. Rompe así desde el acto primero la narrativa desarrollada en los santorales los siglos anteriores y descubre desde la escena primera a Cristo como el galán de la obra. Dios—lejos de su habitual contexto junto a la Virgen y en total repudio hacia la santa, como se ha visto—se expone en uno de los contextos más

recurrentes dentro de los tópicos de la galantería, el balcón de la amada para su requerimiento.¹⁴

CRISTO. Catalina,
a verte tu amor me baja.
Tu galán soy, que de noche
vengo a rondar tus ventanas
con pretensión de tu esposo.
Cuando a tus balcones cantan
los competidores míos. (vv. 20 - 25)¹⁵

No solo se cumple el espacio lopesco del adulador bajo los aposentos, sino también la nocturnidad propia de los escarceos amorosos. El cambio más radical con respecto a la hagiografía y demás géneros que tratan los desposorios místicos es el traslado de la iniciativa de la propuesta matrimonial, ya que aquí es Dios quien manifiesta primero dicha pretensión.

CRISTO. ¿Quieres Catalina, ser
mi esposa?
CATALINA. De humilde esclava
el título no merezco,
mi bien. Aquí está mi cara,
vuestrós clavos poné en ella.
CRISTO. Para mi esposa te aguarda
mi amor, Catalina mía,
rosa cuyo hermoso nácar
es cielo de la vergüenza
como glorias de tu patria.
Dame esa mano, que quiero
darte las primeras arras.
CATALINA. Tomad, gloria de mi vida.
CRISTO. Esta sortija que esmalta
lo blanco de la pureza,
lo verde de la esperanza,
cuyo maridaje hermoso
es un zafiro que abraza
un rubí, que es fe y amor,
ciña el dedo, que señala
tu corazón, Catalina. (vv. 55 - 75)

A pesar de ser conocido por su intento historicista, Vélez de Guevara no es hagiógrafo, sino dramaturgo, y su obra debe sacrificar los presupuestos pretéritos para un público que desea ver una antigua leyenda modernizada bajo los mandatos de la performatividad imperante por la que accedía ansioso a los corrales. Así, el Cristo pasivo

¹⁴ Vélez exhibe a Catalina dormida ante la llegada de Cristo. Esto tiene una clara unión con la tradición de la *visio*, ya que los desposorios místicos se dan siempre en el mundo onírico. Una vez la joven despierta en sus aposentos, esta descubre en su dedo el anillo de las nupcias.

¹⁵ Como ya se ha referido anteriormente, se ha hecho uso de la edición de William R. Manson y C. George Peale (2018). También se ha tenido en cuenta la edición de 1652 de la Imprenta Real de Madrid, con signatura R/ 22655, y disponible en línea en la Biblioteca Digital Hispánica.

como objeto de conquista de los textos medievales, se resuelve como conquistador. Si la trama y sus agentes mutan, el lenguaje también ha de adecuarse a las formas amorosas de la primera mitad del siglo XVII. Al doblegar a Dios al papel de un hombre enamorado que reclama a su dama sus palabras también deben ir en consonancia.

El mismo personaje explicita “rondar” las ventanas de la amada, como lo haría el caballero de la comedia de capa y espada, así como el manifiesto de tener “competidores”. La aceptación de competencia neutraliza su condición divina y lo sitúa como un pretendiente más. No debe ser entendido como banalización de Dios, sino como empleo severo de las normas literarias de la Comedia Nueva que ordenan este lenguaje y posicionamiento por parte del galán.

Esto también crea la necesidad de expresar emociones de la mortalidad como los celos, pasión no solo ajena a Dios sino a cualquier personaje santificado: “Con todo estoy, Catalina, / celoso. (vv. 51 - 52). Al igual que ocurre con el Majencio de Hernando de Ávila, se da una humanización de Cristo en Vélez de Guevara, inclinación que no se da por sacralización religiosa sino por motivos artísticos. Así, el diálogo entre el galán y la dama manifiesta el intercambio típico del teatro del momento.

CRISTO. ¿Qué tanto me quieres?

CATALINA. Tanto,
que lo entendéis solo Vos.

CRISTO. ¿Qué soy tuyo?

CATALINA. Sois mi Dios
y mi dulce esposo.

CRISTO. ¿Cuánto
Padecieres, Catalina,
por mí?

CATALINA. No hay siglos, Señor,
en que se canse mi amor,
que a par del alma camina.

CRISTO. Yo me voy.

CATALINA. Tu ausencia lloro.

CRISTO. ¡Qué tiernamente te quiero!

CATALINA. ¡Y por tus amores muero!

CRISTO. ¡Yo me abraso!

CATALINA. ¡Yo te adoro! (vv. 2211 - 2223)

La referida pasión de Cristo en la abrasión de amor, aunque asunto habitual en el lenguaje petrarquista, enfatiza su alejamiento divinal. Es claro que la relación entre ambos personajes se reviste de la simbiosis entre lo místico y lo erótico, fuera de las lindes de la ortodoxia requerida. Precisamente esta mezcla con la dimensión profana, la pasión y los tintes mortales fueron uno de los grandes puntos críticos para los textos religiosos.

2.2. *Catalina: la dama*

La reversión de roles que se da en la comedia de santas ubica a Catalina como la doncella protagonista pretendida. Vélez de Guevara suprime por completo los pasos de la convención propia del amor cortés que se continúa en los santorales medievales y áureos, y lo sustituye con la regla de la conquista contra competidores. Lo relevante en el personaje de Catalina es precisamente el uso de su tradición como erudita en manos del dramaturgo.

La *passio* de la santa radica en la victoria de la egipcia contra los cincuenta filósofos más sabios de Oriente, y esto marca en sí mismo una diferencia tanto hacia a la

norma general de las santas, como a la proyección social de la mujer. Dentro de las características que determinan a una santa, existen diferentes ejes centrales; la mujer pecadora que redescubre la fe como María Egipcíaca, la mujer bélica que lucha como Judit etc. Si bien todos los rasgos confluyen de forma inexorable en la virtud y castidad femenina, la erudición académica no es atributo habitual entre las santas.

El carácter letrado suele vincularse al santo varón y, a su vez, a la condición de orador como ocurre, por ejemplo, en San Ambrosio. Por ello, Santa Catalina se convierte desde la Baja Edad Media en el modelo femenino de la mujer sabia. De esta manera no sorprende que aquellas que pudieron optar por el breve uso de la pluma, empleen a la egipcia como argumento para legitimar una práctica vedada para ellas. Desde el texto octosilábico de la vida de la alejandrita de la benedictina anglonormanda Clémence de Barking en el siglo XII, a la dedicatoria de Fray Martín de Córdoba a Isabel I de Castilla en la que insta a la soberana al estudio siguiendo los pasos de Santa Catalina, o el famoso autorretrato de Artemisia Gentileschi en la que emula a la antigua cristiana, no hay dudas del impacto del icono en la recepción femenina.

El debate social sobre la inclusión de la mujer en el ámbito cultural desde el siglo XV, y que se convierte casi en tópico literario a tratar por las cabezas de las artes escritas, continúa en los años de Vélez. Aunque en los primeros años del siglo XVII—tras la fama de Santa Teresa de Jesús y sus discípulas—ya no fuese propiamente insólita la aparición de un texto escrito por una mujer, la voz femenina carecía de autoridad, y su emisión discursiva podía ser cuestionada e, incluso, interpretada como una transgresión social. Una de las estrategias de producción textual de la mujer fue precisamente lo devocional, puesto que la dirección religiosa justificaba la iniciativa a escribir y disminuía el juicio de vanagloria al que eran sometidas. En esta línea, el uso de la Santa Catalina fue asunto usual en la defensa de la mujer docta, como lo hizo la misma Sor Juana Inés de la Cruz en su villancico a la alejandrita donde sentencia que “el sexo no es esencia en lo entendido” (Cortés Timoner 2004, p. 377).

En su tragicomedia, Luis Vélez de Guevara presenta una similar defensa de su protagonista y la representación que esta tiene como doncella ilustrada por las artes liberales. En este caso, la autorización y beneplácito de la erudición en el sexo femenino es expuesta directamente desde la voz de Dios, lo que reviste inteligentemente la opinión del dramaturgo en dictamen y no en juicio personal rebatible.

CRISTO. No dejes,
porque a la Fe es de importancia,
el estudio con que admiras
las escuelas de tu patria,
adonde eres, por tus letras,
siendo milagros de tantas,
catedrática de prima (vv. 82 - 88)

En sintonía, se plantea el problema del casamiento con una dama erudita y la resolución latente es la preferencia de una mujer instruida, lo que acepta su inclusión en la cultura del siglo XVII.

ARMINDO. [...] Lo mismo ha de sucederte,
imagino, si te casas,
Heraclio, con Catalina,
que ha de saltar de la cama
al argumento primero,

a la primera palabra
 que escuchó hablar en materia
 de sus ciencias, y es cansada
 cosa pretender un hombre
 casar con mujer que trata
 más que de saber hacer
 vainicas, puntas y randas,
 y no argumentos, cuestiones
 en máximas empapada,
 párrafos y corolarios,
 que es acostar en la cama
 a Aristóteles contigo.
 HERACLIO. Armindo, en esto te engañas,
 que son la mayor belleza
 las excelencias del alma,
 porque mucho entendimiento
 en ninguna parte daña. (vv. 193 - 214)

En sus obras teatrales, Vélez de Guevara otorga a los personajes femeninos un papel primordial y genuino. Estos fueron los casos de su *Santa Susana*, donde se desarrolla una tensión amorosa similar, o *La Baltasara*, escrita en colaboración de Antonio Coello y Francisco Rojas en honor a la célebre actriz del siglo XVI que se retiró en vida penitencial a una ermita (García González 2014, p. 102). Uno de los personajes femeninos tipo de Vélez es la mujer belicista, lo que Marc Vitse denomina “mujer varonil por masculinización positiva” que consiste en otorgar características propias del género opuesto para ensalzar a la dama como superior, aspecto latente en la reina y madame Tisbe de *La Cristianísima Lis* (Sánchez Jiménez 2018). En *La rosa de Alexandria* la mujer luchadora se da en dos personajes con una proyección diferenciada. La primera es la propia Catalina, pues desde los testimonios primitivos batalla contra la falsa sabiduría de los filósofos.¹⁶ Para ello, la tragicomedia descubre un mayor marco histórico de la Alejandría del siglo IV y gran parte del texto es la lición de la egipcia que retoma, en cierta manera, las hipótesis sobre su inspiración en la matemática Hipatia.

La segunda es una figura completamente ausente en la hagiografía de la alejandrita, la Reina Briséis de Etiopía, quien es igualmente llamada por Maximino para derrotar a la protagonista. Según la edición de Manson y Peale (2018), Vélez configura este personaje mediante la unión de la famosa sacerdotisa de Zeus raptada por Aquiles, Briseida, y Makeda, la reina de Sabá—territorio que supone la actual Etiopía y Yemen, y que es referida en el Corán y los libros Reyes y Crónicas de la Biblia.

BRISÉIS. [...] Briséis soy, de lo mejor de Arabia,
 aunque debajo de la ardiente zona,
 poderosa señora, que por sabia
 me dio Etiopía el cetro y la corona.
 Rijo, mujer, porque al valor no agravia

¹⁶ Se puede destacar también en este largo culto a la santa, el uso que hace el dramaturgo de la inspiración pictórica. Teniendo en cuenta que Santa Catalina es una de las figuras femeninas del cristianismo más representadas en todo tipo de soportes artísticos desde la Baja Edad Media, no parecen vacías de significancia las menciones sobre la disposición del personaje en las acotaciones. Así explicita el último acto: “Suenan ruidos de fuego en las ruedas, y del medio de ellas sale SANTA CATALINA, con media rueda, y la espada y corona, como la pintan.” (p. 176).

femenil sexo cuando a la persona
acompañan tan ínclitos quilates.
[...]
MAXIMINO. De tu valor, Briséis, satisfecho
está el Oriente, y a Faustina aguarda,
llena de nuevas de tu heroico pecho,
y con ella, la imagen más gallarda
que el sol ha visto, ni que el cielo ha hecho (vv.1417-1445)

Si bien el discurso referente a la santa sobrevuela el alegato de la mujer en la dimensión cultural, la presencia de Briséis manifiesta el heroísmo y valentía con inclinación bélica, faceta igualmente privativa del hombre. Ambos personajes son sensibles a la crítica moralista por desposeer a la mujer de los deberes al que debían estar supeditadas.

Como último apunte, existe en la obra una escena controvertida ligada a lo sobrehumano en el desarrollo dramático de Catalina. Las comedias de santos estuvieron íntimamente unidas a las comedias de magia, pues ambos compartían un factor fundamental que las caracteriza. Este elemento categórico es la performatividad que suponían la tramoya y los mecanismos escenográficos del siglo XVII, y que parten, a su vez, del teatro jesuita. La taumaturgia fue uno de los componentes más polémicos en las vidas de santos por estar vinculada a la superstición, lo que dio lugar a un arduo proceso de purificación de los pasajes de intercesión. Las vidas de Santa Catalina muestran numerosas intercesiones—*in vita e in morte*—, sin embargo, Vélez presenta el vuelo de Catalina al ser atacada por Maximino, hecho nuevamente ajeno a la tradición hagiográfica. Dice así la acotación: “*Vase a levantar de la silla a ejecutar lo que dice, y con la invención del pozo de Cabañas*¹⁷ *vuela SANTA CATALINA con su silla*” (p. 1315). Teniendo en cuenta que el uso excesivo de estos mecanismos—como el pozo de Cabañas—con figuras divinales o santificadas ya era asunto comprometido, simular el vuelo de una joven podía ser ferozmente juzgado ya que se otorga una capacidad sobrenatural a un mortal. Todo ello continua la configuración de superioridad de Catalina que formula el dramaturgo a pesar de la peligrosa inclinación a la censura moralista.

Lo relevante aquí es que Catalina de Alejandría representa una marginalidad, una mujer intelectual pretendida por Dios mediante un lenguaje erótico que adula su sabiduría y la ubica en un estrato supremo de la feminidad.

2.3. *Los pretendientes: el hechizo y la enfermedad de amor*

La narrativa que propone Vélez requiere forzosamente la inclusión de nuevos personajes masculinos. Este es el caso de Heraclio, hijo del emperador Maximino que desde el primer acto se presenta bajo el balcón de Catalina reclamando sediento los amores de la santa. Existen dos puntos de interés en la introducción de Heraclio en la obra. El primero de ellos es la trasgresión de la historicidad, ya que el gobierno de Maximino se dio entre los siglos III y IV de Egipto, y Heraclio vivió entre los años 610 y 641 como cabeza del Imperio romano de Oriente. Su relevancia radicó en las transformaciones que sufrió su contexto religioso-político ante el Islam, e incluso algunos investigadores remarcan su papel en el cambio del Imperio Romano tardío hacia la cultura bizantina. Durante el siglo XII Heraclio fue considerado uno de los precursores de las cruzadas y su presencia se hizo notoria en “crónicas, liturgias, sermones, hagiografías, romances,

¹⁷ Mecanismo de elevación similar a las tramoyas teatrales (Domínguez de Paz 2018, p. 31).

miniaturas, relieves, vitrales y muchas otras fuentes de la Edad media” (Serrano del Pozo 2018, p. 89).

A pesar del aparente anacronismo, realmente la estrategia creadora de Vélez de Guevara en cuanto a la ruptura con las fuentes primarias de la vida de Catalina y su contexto paleocristiano se da de manera subversiva e inteligente. Si bien los santorales latinos y castellanos no presentan a ningún Heraclio, parte de la hagiografía menciona al hijo del Emperador como propuesta de casamiento que Catalina declina sin contemplaciones. La referencia aparece en todos ellos al inicio de la narración, antes de la entrada del Emperador y antes de los desposorios místicos si es que el testimonio muestra la *amplificatio* de las nupcias. Así lo manifiesta, por ejemplo, el *Flos sanctorum renacentista* de Pedro de la Vega “que cassase con un hijo solo que tenía el Emperador, ella contradixesse con todas sus fuerças y lo alongasse poniendo algunas excusas” [fol. CCCCLXXXVv]. De esta manera, el dramaturgo sevillano emplea a su favor las inocuas alusiones hagiográficas que no habían tenido impacto en las andanzas de la santa para crear un personaje capital con una fama legendaria y reforzar su atractivo ante el público. Heraclio encarna así el primero de los competidores de Cristo y se tipifica dentro del tópico de fiel enamorado, cuyo amor no se quiebra ante el rechazo de la amada.

HERACLIO: Soy
de parecer, si os parece,
que le pidáis que me dé
un alma que le di, y sé,
padre, que no lo agradece,
y ando, sin alma, muy mal. (vv. 1000 - 1005)

Por su lado, el segundo de los pretendientes de la santa al que tendrá que enfrentar Dios no es novedoso en la tradición de la *vita*, el emperador Maximino. Desde las fuentes de la Baja Edad Media hasta el siglo XVI, existe una alternancia de personalidades que llevaron a Catalina a su decapitación. Lo habitual en los santorales medievales es el nombre de Majencio, que más tarde—tras la rigurosidad exigida por Trento—se rectificará como Maximino, pues es este último el verdadero personaje histórico que regía en el salto del siglo III al IV.¹⁸ En la obra de Vélez de Guevara, Maximino personifica el contrapunto del mal dentro del esquema maniqueo propio de la hagiografía, aunque el dramaturgo decide enfatizar este carácter malévolo ya que incluso llega a ordenar la ejecución de su propio hijo.

Uno de los puntos más llamativos de ambos pretendientes es el origen y forma del enamoramiento hacia la santa, que además es el hilo conductor de la trama general. Este, según los figurantes de la obra, se da por la condición de “hechicera” de Catalina, que ha embrujado las mentes de los dos hombres. Nuevamente la táctica de Vélez de Guevara no es arbitraria. Al igual que la mención del hijo del Emperador en los textos primarios, en los santorales del medievo también se refiere a esta naturaleza de hechicera de la santa, alusión que no trasciende en las fuentes hagiográficas y que el sevillano convierte en eje

¹⁸ El mismo Santiago de Vorágine, a pesar de emplear a Majencio en su santoral, expresa al final del relato las dudas históricas sobre el gobernante que debió liderar Alejandría en el contexto temporal de Santa Catalina. “Dubitatione aut habet apud aliquos utrum a Maxentio vel a Maximino martyrizata fit.” [fol. CCXI v]. Se emplea para su citación la edición impresa latina del año 1490 (Basilea, Michael Wenssler), con signatura BH INC FL-130, conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.

central. En la *Leyenda aurea* Majencio acusa del uso de artes mágicas a la santa tras las decapitaciones de los nuevos conversos.

Tunc Cesar furore ebrius precepit omes cum Porphirio decollari et corpora eorum canibus dimiti. Deinde Katherinam aduocans ait: Quam vis arte magica reginam mori feceris?" [fol. CCXv]

Lo mismo ocurre en casos castellanos de los siglos XV y XVI. El *Flos sanctorum con sus ethimologías* expresa la arteria de las palabras de la santa.

Dixo el emperador:

–Segunt que nos semeja, quiéresnos enlazar con arteria llena de venino de muerte [fol. 270c] (Cortés Guadarrama 2010, p. 732)

Por su lado, similares encantamientos se mencionan *Flos sanctorum renacentista* de Pedro de la Vega.

Y el emperador dixo:

–Según yo veo por una arte y agudeza de christiandad llena de mortal pestilencia, y por unos maleficios y encantamientos te esfuerças a enlazar nuestro corazón trabajando de nos engañar [fol. CCCCLXXXVIIv]

Mediante el uso de estas breves sentencias, Vélez de Guevara presenta a un Heraclio que muestra los síntomas del amor como enfermedad, achacados al encantamiento que los ojos de Catalina han surtido en él. En las fuentes hagiográficas, el aprisionamiento de la santa se da por el alegato cristiano que niega la hegemonía de los ídolos o por el rechazo de la propuesta matrimonial del emperador, pero en la tragicomedia la presunción del empleo de las artes mágicas será la premisa para su encarcelamiento.

RUFINO. ¿Qué es aquesto?

ARMINDO. Dese a prisión vuestra Alteza,
por el César.

CATALINA. ¿Por qué, Armindo,
me envía a prender el César?

ARMINDO. Yo pienso que es delito
notorio.

CATALINA. De esa manera,
bien me lo podéis decir.

ARMINDO. Dicen que a Heraclio, con yerba,
has hechizado, que agora,
sin seso, elevado, apenas
a sí mismo se conoce,
y los médicos concuerdan
en esto todos. (vv. 796 - 809)

Se explicita que el diagnóstico ha sido dado por los médicos, ecos que ligan la atmósfera de afección a los tópicos del amor hereos medieval. La sintomatología de este padecimiento en los textos de los siglos XIV y XV suele ser homogénea y bien conocida por los escritores de las siguientes centurias: pérdida del apetito, turbación de la mente, desorientación etc. De esta manera se introduce en escena el joven Heraclio en el acto segundo, quien—abandonado por la cordura—desconoce incluso si está vestido o no,

escena que promueve la hilaridad en el público al presenciar a un príncipe despojado de ropajes.

Salgan HERACLIO, a medio vestir, y ARMINDO, CELIO y ADRIANO con él, vistiéndose, como elevado, y dice ARMINDO:

ARMINDO. ¿No te acabas de vestir?

HERACLIO. ¿No estoy ya vestido yo?

ARMINDO. No, señor.

HERACLIO. ¿No? ¿Cómo no?

¿Pues tengo yo que mentir? [...]

ADRIANO: ¡Qué elevados y qué ajenos de sí tiene los sentidos!

CELIO. Pienso que incurable está. (vv. 950 - 961)

Una de las curas más notificadas en tratados amatorios medievales sobre la enfermedad es la ayuda del amigo. Este habitualmente aconseja a su compañero ver a la desencadenante de la turbación de una forma denigrada para que pueda vislumbrar la realidad que lo saque de la ensoñación ponzoñosa. Al igual que la visión primera de la dama es el germen del dolor, esta también puede ser finalmente la solución. En sintonía con ello, Armindo propone como remedio que Heraclio vea a Catalina tras su prisión.

ARMINDO. Digo

que este veneno enemigo

tiene solamente un medio

a que se puede apelar.

MAXIMINO. ¿Y cuál es?

ARMINDO. Que Heraclio vea

esa mujer que desea,

que el tósigo suele dar

la triaja juntamente.

Vea Heraclio la mujer

que le hace padecer

tan inhumano accidente,

antes que le des castigo

a tan gran delito igual,

que podrá ser que del mal

que le aflige sane. (vv. 1028 - 1039)

La llegada a palacio de la santa será el causante del enamoramiento de Maximino, quien no había visto a Catalina hasta el momento. La consecuencia será semejante y el emperador expresa estar igualmente embaucado por los ojos de la joven.

MAXIMINO. [...] que hechiza solo el agrado

hermoso con que enamora,

y los médicos se engañan,

que no hay hechizos ni antojos

de yerbas como sus ojos,

que mirados desengañan. (vv. 1067-1072)

La atracción que suponen las santas en los textos hagiográficos es cosa habitual, donde la extrema belleza o el alto linaje suelen ser máximas en algunas tipologías de santas. Por ello, no sorprende la reacción de los varones de Vélez de Guevara ante la presencia de Catalina, pero sí es peculiar que el pretexto para la fascinación sea la hechicería.

El hecho de envolver a una santa en un halo de brujería que, además da como resultado la sintomatología de la enfermedad, supone todo un imaginario profano ajeno a las fuentes religiosas. Dentro de la estructura de la nueva narrativa que propone el andaluz, la tipología amorosa de Heraclio y Maximino es el contrario idóneo del idealismo que se desarrolla entre la santa y Cristo. Esto mantiene la balanza amatoria de ambos bandos y remarca sus roles teatrales como competidores.¹⁹ Puesto que rivalizar con el amor de Dios es acto ilícito, el origen y tratamiento de dicho sentimiento ha de ser también herético.

2.4. *El diablo*

El último de los personajes que se debe mencionar es la figura del demonio. Conocido ya el gusto de Vélez por el diablo, en este caso se suma al entramado amoroso desde el primer acto y se convierte en el móvil de los celos del joven Heraclio. Ausente una vez más en las producciones hagiográficas, aquí el demonio se persona bajo los balcones de la dama Catalina y asegura al hijo del emperador ser el dueño de la casa y, por ende, el verdadero amor de la santa.

HERACLIO. Tu vista me espanta,
y no sé quién eres.
HOMBRE. Mira,
Que soy dueño de esta casa,
Y llevo mal que enamores
De esta suerte sus ventanas (pp. 280 - 284)

Aunque el mal se adentre como figurante en la enmarañada propuesta amorosa del dramaturgo, uno de los grandes problemas que acarrea el demonio en la obra no es su presencia en sí— cosa habitual en el teatro—, sino el caso de posesión que ejerce sobre Lupino, personaje de baja rango que sirve de contrapunto cómico en la trama. Manifestar la capacidad del diablo de poseer los sentidos del hombre podía suponer igualmente un acto de herejía, y más aún si esta debía ser representada por un actor de forma pública. Esto retuerce nuevamente la recepción de la vida en santidad de un icono cristiano.

LUPINO. (Ap.: Por divertir la virtud
De esta divina doncella,
En el cuerpo de este bruto,
Con la divina licencia,
Me he revestido, y pretendo
Inhabilitar su ciencia.
Satanás soy que en el cielo
Causó tanta diferencia.) (vv. 685 - 692)

3. **El cuestionamiento heterodoxo**

¹⁹ Cabe mencionar que, continuando las pautas de la Comedia Nueva, el sevillano introduce también una trama amorosa paralela con labradores, la relación de Lupino y Tirrena.

Siguiendo las palabras de Domínguez de Paz (2018), existe un vacío documental sobre la posible representación de la obra. Solo se tiene noticia de la mención de Urzáiz de la representación de *La rosa de Alexandria* en la Montería de Sevilla en el año 1641, aunque no se puede saber con certeza si el título refiere a la obra de Vélez.

No es novedosa cuestión que uno de los géneros más perseguidos por la Inquisición fuera el teatro. La comedia de santos supone un arma de doble filo, pues, a pesar de ser utilizada como herramienta educativa del espectador, esta podía igualmente descubrir elementos heterodoxos a las masas. Famoso el *Tratado de la Tribulación* de 1589 de Pedro de Ribadeneyra sobre los peligros de la incipiente ociosidad.

porque el medio más eficaz que algunos toman para engañar y disimular sus penas, es entretenerse con farsas y representaciones, así por el gusto que hallan en ellas, como porque realmente se divierten más y la novedad y variedad de las cosas que se representan, suspenden los males y no los deja pensar en ellos; y veo que de poco a acá, se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación (Cotarelo y Mori 1997, pp. 522 – 523)

El erotismo latente en las palabras de Cristo—con una reversión de roles hegemónicos de la tradicional hagiografía—no podría pasar por alto ante la mirada crítica de diversos sectores de la Iglesia. El nuevo posicionamiento de Dios como simple galán de los preceptos de la Comedia Nueva que ha de combatir contra competidores terrenales por el amor de una dama hace hincapié en lo apócrifo, aquello deturpado de los textos primarios y empleado de forma poco cautelosa. Cuenta de tal divergencia en la comedia de santos da ya a finales del siglo XVII el Padre Camargo:

los incentivos principales de la lascivia, los galanteos, los amores impuros de que siempre se mezcla mucho [...] Estas comedias que llaman a lo divino tienen la monstruosidad horrorosa de mezclar lo profano con lo sagrado, de confundir la luz con las tinieblas y de juntar la tierra con el cielo, que es una indecencia monstruosa que envuelve en sí muchísimas indecencias (Domínguez de Paz 2018, p. 20)

El estudio teologal estricto fue uno de los grandes cometidos de los hagiógrafos de las décadas que corren entre el siglo XVI y XVII. Por el contrario, el empleo que hace Vélez de Guevara de la tradición de los desposorios místicos supone una falta a los materiales de la *vita* y, por ende, una actitud no rigurosa hacia las fuentes sacras. Esto está íntimamente ligado a la insuficiencia de historicidad tan perseguida en dichos años. Como se ha podido comprobar, el sevillano atraviesa la temática histórica con la ficcionalidad a favor de la fascinación. La inclusión de personajes fuera del hilo cronológico como Heraclio, o la invención misma de figuras como Briséis atenta contra las bases contrarreformistas. Asimismo, tales lindes de lo apócrifo incluso son sobrepasadas con la actuación de posesión del diablo en la tragicomedia.

La rosa de Alexandria se desarrolla en el margen. En la frontera de la seducción de Dios, entre la abrasión del cuerpo y la elevación del alma, en la sublevación de los roles de la mujer en la sociedad, la acción del mal y la ruptura fantasiosa de la historia. El misticismo amoroso que recorre los siglos se desvela aquí como lazo íntimo y corpóreo, donde la santidad y lo divino se encuentran con lo humano.

Obras citadas

- Albisson, Mathilde. “Una aproximación a la censura inquisitorial de la hagiografía en lengua vulgar: del Índice de Valdés (1559) al Índice de Zapata (1632).” *Rilce Revista de Filología Hispánica* vol. 36(2) (2019): pp. 453-476.
- Alonso Asenjo, Julio. “Orfeo y Eurídice: Entretenimiento de la *Comedia de Santa Catalina* de Hernando de Avila.” *Teatresco* vol. 0 (2002): pp. 1-144.
- Aragües Aldaz, José. (2005). “Para el estudio del Flos sanctorum renacentista (I). La conformación de un género.” *Iberoamericana Vervuert eBooks* (2005): pp. 97-148.
- Baños Vallejo, Fernando. (2009). “Para Isabel la Católica: la singularidad de un «Flos sanctorum» (Ms. h.II.18 de El Escorial).” *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación* (2009): pp. 161-193.
- Cazés Gryj. Dann. “La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro.” *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas* 3(2) (2015): pp. 37-70.
- Cortés Guadarrama, Marcos Ángel. *El «Flos sanctorum con sus etimologías»*. Edición y estudio. Universidad de Oviedo, 2010.
- Cortés Timoner, M^o del Mar. “«Poner riquezas en mi entendimiento» Sor Juan Inés de la Cruz y Sor Teresa de Cartagena.” *Lectora: revista de dones i textualitat* (2004): pp. 377-391.
- Friedrich, Adolf. *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Madrid, 1886.
- García González, Almudena. “Un suceso real como argumento de comedia: la conversión de «La Baltasara».” *Revista de Literatura* vol. 76 (2024): pp. 101-121.
- González Gutiérrez, Cayo. *Comedia de Santa Catalina*, Círculo Rojo Editorial, 2023.
- Manson, W. y Peale, G. *Luis Vélez de Guevara, La rosa de Alejandría*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographas, 2018.
- Oleza, Joan. “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca.” *Cuadernos de Filología* III-1 y 2 (1981): pp. 9-45.
- Ribadeneyra, Pedro. *Flos sanctorum, de las vidas de los santos, escrito por... Pedro de Ribadeneyra de la Compañía de Jesús... aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García, de la misma Compañía de Jesús. Añadido nuevamente... por el M. R. P. Andrés López Guerrero...; tomo segundo*. Madrid, 1761. Print.
- Ribero, Antonio, y Imprenta Real impresor. *Segunda parte de Comedias escogidas de las mejores de España : dedicadas al S. doct. d. Francisco Ramos del Manzano, del Consejo de su Magestad, en el Real de Castilla, &. 69^o-*. Ed. Antonio Ribero. En Madrid: en la Imprenta Real, 1652. Print.
- Sánchez Jiménez, Raquel. “Luis Vélez de Guevara y la Contrarreforma: «La Cristianísima Lis»” *eHumanista* (2018): pp. 522-540.
- Sanz Ayán, Carmen. “Felipe II y los orígenes del teatro barroco.” *Cuadernos de Historia Moderna* 23 (1999): pp. 47 – 78.
- Serrano del Pozo, Jesús. “El emperador Heraclio (610-641) entre la historia y la leyenda: Un estado de la cuestión.” *Intus-Legere: historia* (2018): pp. 87-113.
- Vega, Pedro. *Libro que es llamado vida de Iesu christo y de sus sanctos / segun la vltima y postrimera copilacion hecha por fray pedro de la vega de la orden d[e]l glorioso señor sant hieronymo despues de la que hizo el muy venerable y religioso varon fray gonçalo de Ocaña ... de la mesma orde[n]*. Impresso en la muy noble y muy leal ciudad de Seuilla: en casa de Iuan Cromberger, Sevilla, 1540. Print.
- Vorágine, Jacobo. *Legenda aurea sanctorum*. Basilea, 1490.