

Conflictividades de género dramático y recepción literaria en *El Purgatorio de san Patricio* de Calderón

Conflicts of Dramatic Genre and Literary Reception in Calderón's *El Purgatorio de san Patricio*

Juan Manuel Escudero Baztán

Universidad de La Rioja
jescudero@unav.es

Este trabajo pasa revista a las complejas relaciones de género y de recepción que presenta una comedia temprana calderoniana, adscrita al género hagiográfico, como *El purgatorio de san Patricio*. Las peculiaridades de género y de recepción, que han cristalizado en una crítica poco benévola, tienen su origen en la posición intermedia de esta comedia entre las características de género del auto sacramental y las directrices de la comedia profana instaurada por Lope. El análisis de estas características determina bien la estructura y el significado de la obra.

Palabras clave: Género, recepción, *El purgatorio de san Patricio*, auto sacramental, comedia profana, estructura, significado.

This paper reviews the complex relations of gender and reception in a calderonian early comedy, attached to the hagiographic genre, *El purgatorio de san Patricio*. The peculiarities of gender and reception, which have crystallized in a less than benevolent criticism, have their origin in the intermediate position of this comedy between the gender of the sacramental play and the guidelines of the profane comedy established by Lope. The analysis of these characteristics determines well the structure and the meaning of the play.

Keywords: Genre, reception, *El purgatorio de san Patricio*, sacramental play profane comedy, structure, meaning.

La faceta religiosa que impregna la vida cotidiana en la España del siglo XVII, visible en distintos grados de intensidad, se filtra en cada uno de los ámbitos vitales del hombre barroco. No solo en aquellos más próximos a su quehacer diario y doméstico, sino en los que atañen a sus creaciones estéticas y culturales. En este sentido, el arte, más exactamente algunas de sus manifestaciones, tiende a cierta permeabilidad religiosa, que trata de buscar, entre otras cuestiones, la aclimatación de temas y motivos profanos a las estructuras del pensamiento cristiano.

El proceso, como se sabe, no es nuevo en el siglo XVII, pero, a diferencia de la Alta Edad Media, tiene un carácter más universal y colectivo, y menos pegado a la transmisión elitista de la cultura. Sin embargo, salvo estas diferencias palpables de difusión, que afectan a las complejas relaciones entre sociedad y religión de la Europa moderna, es cierto que el tratamiento de la materia es similar. Poca diferencia media, en efecto, entre los procesos de cristianización de la mitología clásica y la traslación de aquellos temas y motivos (alejados de la órbita religiosa) aptos según diferentes procesos para convertirse en materia útil y ejemplar de la exégesis bíblica.

El proceso de esta puesta a lo divino desde luego no era excepcional y el abundamiento de casos señala lo común de su aplicación. En lo concerniente al hecho teatral es posible establecer distintos niveles dependiendo del grado de aproximación.

El primero viene representado por el teatro religioso o de tema religioso, que pese a su valor catequético y de enseñanza del dogma, sigue participando de los mismos elementos constructivos del teatro profano: preponderancia del enredo, uso de personajes tipificados, estructuras compositivas similares, etc. En realidad, la diferencia se establece no en la forma, sino en el empleo de temas que apuntan hacia lo sagrado en mayor proporción (pues muchas veces cohabitan líneas argumentales de carácter no religioso).

El segundo, de mayor alejamiento conceptual, se observa en el cultivo de un género teatral peculiar de forma intensa durante el siglo XVII como es el auto sacramental, con sus propios y originales modos constructivos, radicalmente diferente al teatro tanto profano como religioso¹. Al igual que ocurre con la historia literaria de la poesía aurisecular, las posibilidades expresivas del género sacramental alcanzan su cénit con la producción de Calderón. El tiempo que va desde su ordenación sacerdotal en 1651 a su muerte en 1681 supone el periodo de madurez del auto sacramental como género total y síntesis perfecta de todas las posibilidades de interacción de sus elementos constituyentes. Calderón funciona como un fulcro, a la manera de Góngora, y se convierte en el punto de apoyo crucial para medir el grado de evolución del género sacramental, demostrando una destreza en el manejo de las posibilidades teatrales y en la creación de un artefacto literario y escénico asombrosa. La producción sacramental anterior, con ejemplos muy notables en Lope, Tirso, Montalbán, Valdivielso y otros muchos, conciben el género desde el prisma de la sacralización inorgánica de motivos y temas profanos,

¹ Ver más detalles en Arellano y Duarte, 2003.

con un predominio de la figuración estable del referente no trascendente, lo que determina una estructura fragmentaria e inconexa. Calderón, por contra, aplica con rigor la técnica de la concentración². No basta una sacralización más o menos laxa. Ahora, la existencia de un fin último, un eje ordenador, la exaltación eucarística (en sus contadas ausencias, la historia de la redención del género humano), da sentido a cada una de las piezas que componen el mecanismo de su compleja alegoría. Se trata de un proceso de equivalencia exacta entre el plano de las letras humanas y el plano de las letras divinas, coincidente a través de unas bisagras –la etimología aparente (es decir, no siempre rigurosa desde la perspectiva filológica), como herraje lingüístico, entre otros procesos³– que fusionan los planos reales y alegóricos para sintetizar uno nuevo.

En este contexto extremo de bipolarización entre un teatro de carácter profano, que sigue en su mayor parte las pautas establecidas por el *Arte nuevo* de Lope, y el cultivo de un género específico de traslaciones alegóricas donde se ensamblan sin resquicios los planos reales y divinos, existe al menos un estadio intermedio tanto en motivaciones de escritura como en temas y motivos diversos: las llamadas comedias de santos o comedias hagiográficas. Este género teatral es posible considerarlo como un estadio intermedio que se sitúa a medio camino entre la funcionalidad sacramental y la adscripción a estructuras derivadas de la comedia profana del Siglo de Oro. Determinar su posición exacta resulta cuestión fundamental por ser un género de amplio cultivo y de presencia constante en las tablas. Pero hasta el momento abundan en su mayor parte acercamientos a obras individuales, sin que haya todavía un estudio pormenorizado del género en su conjunto. Ni siquiera existen en la actualidad estudios detallados de la presencia del género en un autor determinado⁴, a pesar de contar ya con bastantes textos fiables. Pero algo se ha avanzado en los últimos años, porque la valoración negativa de estas obras a fines del XIX y principios del XX, motejadas de “monstruosos artefactos llenos de vulgaridades e inverosimilitudes⁵”, ha dado paso a una mejor comprensión de los avatares portentosos, de ciertas rupturas del principio de verosimilitud y de peculiares maneras de ordenar la traza y el enredo. Además, ha ido ganando terreno la postura de la interconexión genérica respecto del grueso de la comedia profana y al auto sacramental a partir de consideraciones cronológicas⁶, que determinan en cada momento las cambiantes relaciones con otros tipos de comedias. Todas estas variables permiten matizaciones que están muy por encima de las manidas características que repite siempre la crítica basadas en la ruptura de la verosimilitud, el empleo constante de historias ejemplares o la preponderancia espectacular de la tramoya. Cada autor mantiene un cultivo de la comedia hagiográfica peculiar, sujeto a los vaivenes de su propia experiencia dramática y a la

² Excelentes estudios acerca de los mecanismos alegóricos calderonianos son los de Arellano, 2001b y 2015.

³ Ver Escudero Baztán, 2012, 40.

⁴ Son, no obstante muy loables, los estudios pioneros de Montesinos (1935), Garasa (1960) y Morrison (2000) respecto del teatro hagiográfico de Lope de Vega.

⁵ Ver Menéndez y Pelayo, 1949, vol. I, 323.

⁶ Como así se desprende de la fortuna editorial de estas comedias de santos. Ver Vega García-Luengos, 2008.

estrecha convivencia con otros géneros. Todo este rápido bosquejo de un marco teórico, por ahora provisional, sirve por lo menos de pórtico para vislumbrar la relación *sui generis* que mantiene Calderón con el género hagiográfico y respecto de una comedia particular como *El purgatorio de San Patricio*⁷. En este sentido, Calderón no es una excepción a lo apuntado arriba y los pocos trabajos globales dedicados a su teatro hagiográfico adolecen de las mismas cuestiones que acabo de señalar. Hilner⁸, por ejemplo, circunscribe su análisis a *Las cadenas del demonio* y a *El mágico prodigioso*. Mientras que la tesis doctoral de Dassbach⁹ tiende a la generalización teniendo en cuenta que intenta un examen global de comedias hagiográficas en Lope, Tirso y Calderón. Más interesante resulta el trabajo de Wardropper¹⁰, pero no por ello más acertado, al estudiar el género de las comedias de santos calderonianas en oposición al auto sacramental, según cuatro principios reguladores del género: el anacronismo, la ironía cósmica, el gracioso y lo maravilloso que tienden a romper el principio de verosimilitud, dentro de una mezcla muy heterogénea de principios estructurales y de contenido que resultan en suma insuficientes para un acercamiento al género. Parte del problema, como vengo insistiendo, reside en la ausencia del análisis de detalles más refinados que explicarían, en parte, muchos de los defectos que *a priori* se achacan a estas comedias. Y en este sentido, son interesantes algunas aproximaciones más dirigidas a perfilar líneas menos generalistas como el trabajo de Sirera¹¹ que se centra en la descripción tipológica del santo y su relación con la estructura de las comedias. O, desde otra perspectiva, los trabajos de Rubiera (respecto de lances de comedias de capa y espada¹²) o Aparicio Maydeu acerca del análisis de los elementos profanos (comicidad, temática amorosa, personajes ancilares...¹³) imprescindibles para la definición taxonómica del género en este caso próximo al universo constructivo de la comedia profana. Volviendo de nuevo al ya citado trabajo de Wardropper, en este sentido su punto de partida resulta desviado, pues la definición del género dramático hagiográfico no debe entenderse como una oposición frontal al género sacramental, sino como un género intermedio, digamos, con variable número de características sacramentales. Obviamente son géneros distintos, pero en la comedia hagiográfica calderoniana sobresalen ciertas cuestiones que solo se explican por connivencia con el auto sacramental, pues parece que ciertos motivos que después serán empleados de manera sistemática en el universo sacramental calderoniano, aparecen en comedias hagiográficas primerizas como *El purgatorio de san Patricio* o *La devoción de la cruz*; escritas ambas antes de 1628¹⁴, cuando el joven Calderón no parece haber definido todavía su poética sacramental. La posición intermedia de estas primeras comedias de carácter religioso, por tanto, deben tanto

⁷ La obra tuvo amplia repercusión en la literatura peninsular desde la Edad Media. Para más detalles remito a Solalinde, 1925; Ruano de la Haza, 1991; y Rodilla, 2004.

⁸ Ver Hilner, 1982.

⁹ Ver Dassbach, 1994.

¹⁰ Ver Wardropper, 1983.

¹¹ Remito a los trabajos de Sirera, 1986 y 1991.

¹² Ver Rubiera, 2013.

¹³ Ver Aparicio Maydeu, 1989, 1993 y 1997.

¹⁴ *El purgatorio* parece compuesta seguramente a fines de 1627 o a principios de 1628 (ver la edición de Ruano de la Haza, 1988, 20-22. *La devoción de la cruz*, escrita seguramente entre 1622 y 1629 (ver la edición de Sáez, 2014, 13-16).

al artefacto lúdico y espectacular de la comedia nueva como al pretendido ensayo, quizá, de lo que serán después sus autos sacramentales. Este es el objeto de los comentarios que siguen a continuación con relación a una comedia hagiográfica singular como *El purgatorio de san Patricio*.

Los puntos de contacto de esta comedia respecto de la particular poética de los autos sacramentales es evidente por la afinidad temática coincidente. Si se atiende a la distinción que ya establece Calderón en su *Primera parte de autos sacramentales* entre asunto y argumento, se puede observar que ambos elementos presentan posiciones muy diferentes, pues mientras el argumento varía de un texto a otro, el asunto es siempre el mismo, la historia de la salvación del género humano¹⁵. Esta distinción básica, muy divulgada después por los trabajos pioneros de Parker, es útil porque puede aplicarse sin dificultad a *El purgatorio*, ya que su asunto principal es la conversión del pueblo irlandés. Esta explicitación de un mismo asunto, pero concretizado mediante un argumento basado en la vida ejemplar de san Patricio, transcurre sin manifestaciones textuales explícitas de la exaltación eucarística (pero es admisible recordar que no todos los autos contemplan esta exaltación eucarística final). Pero sí añade un cúmulo de menciones y alusiones bíblicas¹⁶, que luego comentaré, que recorren el argumento de la obra como una especie de *leitmotiv*, configurando una red de alusiones eruditas que semejan mucho el entramado básico de los autos sacramentales. Hay otras diferencias más notables, relativas, por supuesto, a la ausencia de configuraciones alegóricas que –como volveré a señalar luego– inciden en la percepción e integración de elementos escenográficos espectaculares. Es más, Calderón conecta de manera admirable esta acumulación de referencias bíblicas en la epidermis del texto con una argumentación de la conversión del pueblo irlandés (extiéndase al conjunto del género humano) por medio de la preponderancia de la palabra revelada, que se manifiesta a lo largo del texto como antídoto contra la barbarie. La palabra sagrada, entendida como metonimia del texto sagrado, y con una clara funcionalidad civilizadora de la barbarie, se configura así como triaca efectiva contra la presencia de un rey Egerio al comienzo de la obra, caracterizado como un salvaje e impermeable a las verdades rebeladas de la fe (vv. 164-171¹⁷):

El traje,
 más que de rey, de bárbaro salvaje
 traigo porque quisiera
 fiera ansí parecer, pues que soy fiera.
 A dios ninguno adoro,
 que aun sus nombres ignoro,
 ni aquí los adoramos ni tenemos,
 que el morir y el nacer solo creemos.

¹⁵ Remito al trabajo de Arellano, 2001b, donde se expone a fondo esta idea calderoniana y su fortuna en la obra pionera de Parker.

¹⁶ Para un estudio de la Biblia en autores como Quevedo o el propio Calderón, remito a Arellano, 1999 y 2004, donde el interesado lector encontrará abundantes ejemplos.

¹⁷ Cito el texto siempre por la edición de Ruano de la Haza, 1988.

Incapaz también de interpretar de manera correcta el sueño turbador que señala su destrucción y la cristianización de su pueblo a través de la conversión de sus dos hijas¹⁸. El rey Egerio se siente turbado no solo por la naturaleza profética del sueño, que no sabe interpretar, sino por la propia palabra de Patricio que le revela el sentido recto de su sueño como ejemplo cristalino de la doctrina del evangelio que convertirá a sus hijas¹⁹. Este poderoso hechizo de la palabra responde en este caso a una estrategia bien planteada para acabar con la idolatría pagana de Egerio. Necesita para su recto ejercicio de un agente ejemplar, o por lo menos dotado de ciertos anclajes argumentativos de ejemplaridad, que posibiliten sus connotaciones cristológicas. En este sentido, Patricio está configurado como un protagonista de comedia hagiográfica de conducta intachable desde el principio, lejos del modelo de protagonista cuya peripecia vital se configura como ejemplo *a contrario*, y cuya conversión al final de la comedia potencia el mensaje catequético y lastimoso. Su irreprochable periplo vital está jalonado de momentos mesiánicos que identifican al protagonista con el modelo de Cristo. Recuérdate que es capaz de realizar milagros como el del ciego Gormas que recupera la vista, o la autoridad de dominio sobre los elementos naturales, al apartar las aguas que anegan su aldea natal con la señal de la cruz. Y por supuesto, la resurrección de Polonia, hija del rey Egerio, la aparición ya muerto a Ludovico o incluso alusiones que recuerdan a la pasión de Cristo, cuando es atado a un madero para sufrir suplicio y consigue salvarse *in extremis*²⁰. Obviamente, no se trata, *strictu sensu*, de una prefiguración, ni hay atisbos de un mecanismo alegórico consistente, son simples marcas diseminadas con gran poder de evocación que evocan uno de los procesos identitarios alegóricos más llamativos en el auto sacramental. Esa salvación del género humano en la comedia presenta una doble vertiente, pues se configura gracias a dos líneas argumentales que son necesarias para la exposición doctrinal de la misericordia salvífica de Dios. Por un lado la configuración refractaria del rey Egerio, cuya ceguera pagana le lleva a morir condenado al arrojarse fiero a las entrañas de la cueva donde se ubica el purgatorio, Su salvación es trasladada desde la perspectiva política a sus súbditos, y se realiza con la conversión de sus hijas de manera desigual. Lesbia desde un principio se reconoce afecta a los cristianos (“No es sino piedad / que tengo a cristianos esta”, vv. 374-375). Pero Polonia, más próxima en carácter a su padre, necesitará volver de entre los muertos para abrazar la nueva fe y vivir retirada entre las fieras. Y el caso particular de Ludovico, que es otra versión dramática del personaje de Eusebio en *La devoción de la cruz*²¹, caracterizado por una carrera llena de iniquidades, asesinatos, violaciones y robos –un claro contramodelo si se lo compara con Patricio–, pero que dentro

¹⁸ Para la funcionalidad dramática de este sueño, remito a Ruano de la Haza, 1983 y a Escudero Baztán, 2014.

¹⁹ “La llama que de mi boca / salía es la verdadera / doctina del evangelio; / esta es mi palabra, y esta / he de predicarte a ti / y a sus gentes, y por ella / cristianas vendrán a ser / tus dos hijas” (vv. 360-367).

²⁰ Que obviamente Egerio interpreta como artes propias de un hechicero: “Dícenme que es hechicero, / pues, a muerte condenado / de otros reyes, se ha librado / con escándalo tan fuero, / que ya atado en un madero / estaba, cuando la tierra / [...] tembló, / gimió el aire, y se eclipsó / el sol” (vv. 1202-1211).

²¹ Posiblemente ese asidero en Eusebio esté mejor trabajado, pues a su insistencia se le une el carácter sobrenatural y simbólico de la presencia de la cruz como recordatorio.

de su depravación mantiene un vínculo esencial de apego a la fe de Dios, en cierta manera tan irracional como su propia carrera pecaminosa pero que le permite mantener un asidero de redención cifrado en la misericordia de Dios (vv. 402-407). Y lo que va a permitir la redención de su alma será la revelación de su propia muerte²²:

Pero, con todo, en defensa
de la fe que adoro y creo,
perderé una y mil veces
–tanto la estimo y la precio–
la vida. Sí, ivoto a Dios!,
que pues le juro le creo²³.

Esa misericordia salvífica de Dios por medio del arrepentimiento y la penitencia supone la introducción del tema de la gracia que posibilita a Ludovico salvar en último momento su alma y purgar sus pecados en el purgatorio²⁴ como bien se indica en la disputa doctrinal que se establece entre el rey Egerio y Patricio en la primera jornada.

Volviendo a la presencia de alusiones bíblicas en la epidermis de la comedia, estas son lo suficientemente numerosas como para no pasar inadvertidas. Y van desde el sueño profético que recibe el rey Egerio al principio de la comedia, y que interpreta de forma correcta Patricio, lo que remite luego desde una perspectiva algo nebulosa al sueño de Nabucodonosor y de Daniel (relatado en el *Libro de Daniel*; la analogía entre el rey Egerio, vestido de pieles y habitante entre las bestias, y la conocida animalización del rey babilónico es más que evidente), pero sobre todo a los sueños proféticos de Faraón, descifrados por José, como interpreta de forma correcta Polonia (vv. 376-379):

Si este segundo José,
como José interpreta
sueños al rey, de su efeto
ni dudes, señor, ni temas;

O alusiones a Nembrot, *Génesis* (10, 8) cazador asirio, considerado como el primer rey poderoso que hubo sobre la tierra, y según la tradición, promotor de la torre de Babel e introductor de la idolatría en Babilonia; alusiones a

²² Esta mediación por parte de terceros es otra de las vías para encauzar las almas descarriadas y dirigir las hacia el purgatorio. Los ejemplos son muy numerosos en el teatro del Siglo de Oro (piénsese en la segunda parte de *La santa Juana*, donde el comendador, valiosa figura del poder injusto, es redimido por la intercesión de la santa y enviado a la conclusión de la comedia al purgatorio) o en las numerosas biografías de monjas y santas como la vida de santa Catarina (remito a la reciente edición de Rice, 2016).

²³ Incluso sus propios escrúpulos de cristiano le lleva a rechazar su propia muerte: "Mas, iválgame Dios!, ¿qué aliento / endemoniado provoca / mi mano? Cristiano soy, / alma tengo, y luz piadosa / de la fe. ¿Será razón / que un cristiano intente agora, / entre gentiles, acciones / a su religión impropias?" (vv. 1280-1287).

²⁴ Hay tres clases de infierno: el de los eternamente condenados (o "gehenna"), el purgatorio y el seno de Abraham, donde moraban las almas de los santos que estaban esperando el advenimiento de Cristo.

otros paratextos bíblicos como fórmulas de ponderación numérica, muy del gusto de Calderón, que se recogen en el *Génesis* (15, 5; 22, 17; 32, 1²⁵ 3) o en *Jeremías* (33, 22); u otras más complejas que derivan de pasajes muy conocidos del Antiguo y Nuevo testamento como llamas características del Espíritu Santo (v. 360), o la idea del mar encarcelado. El texto, sin embargo, se encuentra recorrido por otras alusiones fuera del ámbito bíblico que Calderón usa con mucha frecuencia en sus autos sacramentales como constantes referencias patrísticas a san Agustín²⁶, en parte porque la disputa teológica sobre el alma entre Egerio y Patricio guarda relación con la doctrina agustiniana sobre razón y fe, u otros elementos que Calderón usa con profusión en sus autos (aunque no exclusivamente) como las referencias al Empíreo, a las clasificaciones angélicas, o a la teoría del origen primigenio de los cuatro elementos y el trueque de sus características de rancio abolengo gongorino (vv. 996-1015):

Estos cristalinos cielos
que constan de luces bellas,
con el sol, luna y estrellas,
¿no son cortinas y velos
del Impíreo soberano?
Los discordes elementos,
mares, fuego, tierra y vientos,
¿no son rasgos desa mano?
¿No publican vuestros loores,
y el poder que en vos se encierra,
todos? ¿No escribe la tierra
con caracteres de flores
grandezas vuestras? El viento
en los ecos repetido,
¿no publica que habéis sido
autor de su movimiento?
El fuego y el agua luego,
¿alabanzas no os previenen,
y para este efeto tienen
lengua el agua y lengua el fuego?

Es posible mencionar, para terminar esta vindicación de parentesco, una última cuestión que guarda relación con la utilización estructural de ciertos paradigmas constructivos que pertenecen más bien al dominio sacramental pero que Calderón emplea en *El purgatorio* con una clara intencionalidad, ya apuntada por Pellicer de Tovar²⁷, de acercar su texto a

²⁵ "Solo a purgar mis pecados, / cuyo número excedió / a las arenas del mar / y a los átomos del sol" (vv. 2741-2744).

²⁶ Ruano de la Haza en la introducción a su edición de *El purgatorio* estudia a fondo la huella agustiniana. Por otro lado, la presencia de san Agustín en los autos calderonianos es constante, convirtiéndose en el autor preferido del dramaturgo. Lamentablemente, todavía no hay un estudio definitivo acerca de la influencia de san Agustín en Calderón.

²⁷ Señala Pellicer de Tovar en su *Idea de la comedia en Castilla*: "Para hablar de las cosas sagradas en autos sacramentales y en comedias divinas, donde suelen platicarse disputa con herejes, forzosa es la teología, tanto positiva como escolástica" (ver Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, 269).

la esfera de influencia de la estética sacramental. Uno de ellos pertenece a los modos narrativos habituales de la exégesis patrística y tiene como protagonista absoluto a san Agustín, dentro de una estructura de disputa teológica acerca de la existencia del alma. El pórtico general del género hagiográfico y sacramental permite la consideración verosímil²⁸ de un paradigma estructural que resulta ajeno a las vicisitudes de la acción y que además presupone aquí en concreto cualidades argumentativas de un rey pagano, al que sin embargo las leyes básicas del decoro presuponen una disposición a un uso del entendimiento, digamos, teológico. En este sentido, debe de entenderse así la disputa que entablan Egerio y Patricio respecto de la inmortalidad del alma visible en los sueños y los peregrinos discursos engendrados por la ausencia del control de los sentidos. El discurso –que formalmente se reviste de la estructura retórica de una disputa teológica en términos escolásticos²⁹– termina por señalar la facultad viadora del alma cuando no abandona del todo un cuerpo y, por tanto, la creación del purgatorio como fase intermedia para la purificación de los pecados antes de entrar en el cielo. Ciertamente este tipo de estructuras se encuentran con reiteración en sus autos sacramentales, pero también es un rasgo que Calderón prodiga en otras comedias hagiográficas como *El mágico prodigioso*, y otros autores como Tirso de Molina en *El mayor desengaño*³⁰ o en su conocida miscelánea del *Deleitar aprovechando*.

El segundo paradigma tiene un origen bíblico y es una especie de *contrafactum* del paradigma hexaemeral, que recoge el motivo de la creación del mundo en seis días³¹. En su origen el paradigma hexaemeral nace a raíz de algunos comentarios patrísticos en relación con el cristianismo primitivo, insertos en la obra de Filón de Alejandría y de Teófilo de Antioquía para especializarse después en aquellos textos inspirados estrictamente en el capítulo primero del *Génesis*³². Procura explicar un origen ordenado

²⁸ Remito al excelente estudio de Lara Escudero Baztán, que señala con absoluta precisión que en: “las comedias de santos tirsiana [...] existe una verosimilitud, aquella que pertenece al ámbito del milagro (el espectador, dentro de las convenciones del género, espera el milagro [...])”. De la misma manera tampoco se puede hablar de una ruptura de las unidades de tiempo y lugar, pues existen dos tiempos y espacios diferenciados: aquel donde la irrupción de lo sobrenatural crea el espacio y el lugar del milagro, ucrónico y omniespacial, y el de la acción propia de la comedia, que respeta la verosimilitud de las fuentes y las recomendaciones de Lope. La verosimilitud también afecta a los personajes protagonistas, porque respetan las pautas generales del decoro de acuerdo con esta especie genérica” (2004, 134).

²⁹ Así comienza el rey Egerio su disputa argumentativa: “Si fuera inmortal el alma, / de ningún modo pudiera / estar sin obrar un punto”, vv. 1754-1756; a lo que sentencia Patricio: “Yo concedo [], v. 1794, para continuar después el desarrollo de su argumento.

³⁰ Remito de nuevo al estudio que hace Lara Escudero Baztán de esta disputa teológica en su edición de la comedia (2004, 129-132).

³¹ Ver más detalles en el prólogo de Balcells a su edición de fray Luis de Granada, *Introducción al símbolo de la fe*.

³² Es un paradigma importante porque involucra directamente al inicio del libro sagrado al compendiar importantes cuestiones teológicas y antropológicas sin distinciones todavía de las interpretaciones posteriores judías, cristianas o paganas del libro sagrado. “Esta sección [se refiere al relato de las primeras páginas del *Génesis*] intenta dar respuesta a grandes enigmas del hombre: el cosmos, el mismo hombre, la vida y la muerte, el bien y el mal, el individuo y la sociedad, la familia, la cultura y la religión... Tales problemas reciben una respuesta no teórica, o doctrinal, sino narrativa, de acontecimientos. De la humanidad no decide una teoría, sino una historia” (ver Schökel, 1975, 41).

del mundo mediante la conveniente separación entre la labor de un dios misericordioso, ocupado en un *opus distinctionis*, la separación de los distintos elementos de un caos primigenio, y un *opus ornatus*, relativo a la exuberante *descriptio* de esos elementos surgidos de la nada³³. Pues bien, esta doble separación puede aplicarse con igual precisión a la creación y descripción del infierno, que se convierte en un motivo muy frecuentado de la literatura religiosa de la época por medio de los abundantes pasajes bíblicos donde se menciona. Su origen, de nuevo, puede explicarse desde una aproximación esencial que demuestra su existencia (fundada en el texto sagrado), y desde otra accidental en la línea de las posibilidades de expresión artística de su *ornatus*, que atrajo poderosamente a artistas de todos los tiempos. Los ejemplos literarios son muy numerosos pero me remito solo al capítulo inicial que abre *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García (1619) donde se establece una buena analogía entre el infierno y sus penas adyacentes y la prisión terrenal. En ambos lugares gravita la pena esencial de la privación de libertad, o de la ausencia de la presencia de Dios, y en ambos lugares, al igual que ocurre con el paradigma hexaemeral, el peso del motivo recae en la descripción de las delicias infernales. Aquí, en *El purgatorio de san Patricio*, la parte fundamental y conclusiva con la comedia es el relato pormenorizado que hace Ludovico de su estancia en el infierno (vv. 2881-3220). 339 versos, en los que Calderón dramatiza el relato escrito por Montalbán en su *Vida y purgatorio de San Patricio*³⁴.

Desde la perspectiva opuesta, las diferencias con respecto al género sacramental son muy acusadas por la fácil identificación de estructuras que delatan su origen teatral profano. Sin demorarme mucho en su análisis es importante considerar varios rasgos coincidentes con las características básicas de la comedia aurisecular.

Un elemento fundamental es la introducción de elementos risibles en escenas más o menos elaboradas, a partir de personajes estereotipados que recuerdan a modelos estandarizados muy usuales en otras comedias. No quiero significar con esto que la comicidad esté ausente en el género sacramental, sino que en las comedias hagiográficas y más en concreto en *El purgatorio de san Patricio* esta se organiza a partir de cuadros autónomos de cierta extensión, con reiteración de temas y motivos usuales en este tipo de escenas cómicas. La autonomía de estas escenas, pese a los vínculos que mantienen respecto de la acción principal, deben más a los usos constructivos de la comedia nueva que a la intervención cómica en los autos de algunos personajes alegóricos. Además, en muchas ocasiones guardan un valor próximo a la alusión metaliteraria e intergenérica como ocurre en *El purgatorio* con un cuadro de carácter entremesil, que guarda mucha semejanza con *El dragoncillo* del propio Calderón, donde se lleva a escena un triángulo amoroso entre Paulín, Locía (villanos rústicos) y Filippo (general del rey Egerio, náufrago acogido por Locía) que es el elemento conector entre

³³ Ver Barbolani di Montauto, 1982, 9.

³⁴ La fuente directa de Calderón es el relato hagiográfico de Montalbán, que a su vez basa su texto en fuentes muy diversas. Ver mayores precisiones en la edición de Profeti del texto montalbaniano (1972) y Dixon, 1975.

la acción entremesil de esta escena con la acción principal de la comedia. Por lo demás, la escena cómica, por su recurrencia, es una especie de tópico literario cuya comicidad resulta de la aplicación ridícula de la ley del honor en un villano afrentado, al que su cobardía lo lleva a convertirse en marido consentido, y de la proliferación de palos que acaba recibiendo de su mujer. Hay otras escenas cómicas en la comedia de menor extensión pero presentan un esquema muy parecido al de las desavenencias conyugales de los mismos protagonistas.

Otro ingrediente usual en la comedia española es la trama amorosa. A diferencia de los interludios cómicos, esta trama, que es en realidad un mecanismo esencial para la trabazón del enredo, tiene una marcada presencia en *El purgatorio*, y forma parte de manera palpable del mecanismo de la causalidad dramática que culmina con éxito la conversión del pueblo irlandés y del propio Ludovico. Pero lo hace significativamente en dos tiempos distintos, y con dos consecuencias inmediatas opuestas en apariencia pero que terminan con un resultado similar discrónico. Otra vez, esta trama se modula a partir de un triángulo amoroso que resulta de la alteración de la relación sentimental de Filipo y Polonia ante la presencia de un tercer galán en discordia: Ludovico. Se establece así una conflictividad no solo amorosa sino también de desigualdad social, basada en las barreras de aceptación social que impone la oposición entre la nobleza de sangre y la nobleza adquirida por el ejercicio de actos honrosos³⁵ (siempre vista desde la perspectiva desviada de Ludovico). Lejos de ser una cuestión baladí en el devenir de la comedia, se convierte en parte en el detonante del inesperado final del triángulo amoroso, pues Polonia liberará a Ludovico de su prisión con la esperanza de ver cumplidas sus expectativas amorosas y huirá de él. Pero Ludovico, una vez libre, roba y asesina a Polonia. En parte porque dentro del esquema expositivo de acciones malvadas, el asesinato de la hija del rey Egerio es un escalón más hacia su depravación absoluta. Sin embargo, su acto sangriento es para Polonia su conversión a la fe, tras ser resucitada por Patricio. Mientras que Ludovico tendrá que esperar al encuentro macabro con su propia muerte para alcanzar su conversión.

Por otro lado, la construcción global de la comedia sigue ofreciendo estrategias de tensión dramática que corresponden por entero a la forma de concebir la dosificación de la información en la comedia nueva. Son lo que se podría definir como estructuras semánticas (no solo lingüísticas) premonitorias, que pueden circunscribirse a un ámbito menor, de gestos concretos, discursos verbales de poca extensión, u otros elementos puntuales reflejados de forma reiterada en esta y otras muchas comedias. Pero hay otras de mayor calado que anticipan situaciones y momentos estelares de la acción. En *El purgatorio* hay al menos dos de estas acciones premonitorias de gran envergadura, y ambas tienen como protagonista a Polonia. La primera es la que señala la hija del rey Egerio ante la llegada de Patricio y su interpretación del sueño del rey (vv. 380-385) como prefiguración de su futuro regreso de entre los muertos:

³⁵ Ver García Hernán, 1992.

[...] si el quemarme yo
es imaginar que pueda
ser cristiana, es imposible
tan grande como que vuelva
yo misma segunda vez
a vivir después de muerta.

La segunda es más compleja y se refiere a la escena en que Polonia, resucitada y convertida en ermitaña (se cierra así el círculo de la animalización de Egerio; misma técnica de despojamiento material, pero con significados diferentes, pues si al primero lo identifica con el ámbito de lo pagano, para la segunda es atributo de su penitencia y conversión) fracasa en su ékfrasis descriptiva de la cueva que da paso al purgatorio (vv. 2035-2042):

Yo quise entrar a examinar la cueva
para mi habitación. Aquí no puedo
proseguir, que el espíritu se eleva,
desfallece la voz, crece el denuedo.
¡Qué nuevo horror, qué admiración tan nueva
os contara, a no ser tan dueño del miedo,
helado el pecho y el aliento frío,
de mi voz, de mi acción, de mi albedrío!

Hay más elementos que señalan la cercana relación de estas comedias de santos con los modelos de escritura de la comedia nueva. Pero me detendré en unos breves comentarios respecto de la escenificación y a ciertos elementos espectaculares de la puesta en escena, que caracterizan por igual tanto al auto sacramental como a la comedia hagiográfica, pero que encierran consideraciones distintas desde la perspectiva de la recepción. En ambos casos se cumple el principio de lo "verosímil cristiano". Pero es admisible hacer algunas matizaciones porque el auto sacramental acomoda la espectacularidad escénica desde el principio mismo de la estructura alegórica, que vertebra tanto el plano humano como el plano divino. Es decir, el mismo proceso global y riguroso alegórico propicia que la tramoya sobrenatural se libere de ataduras espaciotemporales. Su ubicación fuera del espacio y del tiempo sitúan para el espectador sacramental la materia escenográfica fuera de las coordenadas de verosimilitud y si se quiere del principio de lo "verosímil cristiano". Se atenúa así el factor sorpresivo y singular de la espectacularidad escénica. Y de hecho, se sustituye muchas veces por un regreso a lo inesperado precisamente en el empleo de nuevo de lo verosímil. Se trata en todo caso de recurrir a estrategias de extrañeza que son de distinta naturaleza en el auto sacramental y en los márgenes de la comedia profana, donde se permite, por ejemplo, una mayor atención escénica a la figura del demonio como galán en los autos, y otros ejemplos similares de ocultación de identidad (sobre todo desde la perspectiva de personajes alegóricos). No ocurre lo mismo en la comedia hagiográfica, donde lo imprevisto sigue descansando en la escenografía espectacular de ángeles que suben, bajan, recorren el escenario; demonios que aparecen y desaparecen; abismos que se abren y escupen fuego; y otras pinturas escénicas de gran impacto, sujetas, ahora sí, a las coordenadas de espacio y tiempo y de la discriminación de lo verosímil frente a lo inverosímil. Siguen siendo procedimientos excepcionales con una

gran carga simbólica como ocurre en *El purgatorio de san Patricio* al menos en dos momentos clave, el primero relacionado con la resurrección escénica de Polonia, y el segundo, mucho más impactante, en la escena en la que Ludovico tiene un altercado con un hombre embozado que descubre “una muerte” como señala la acotación (v. 2348 acot.) que se identifica con el propio Ludovico. La impactante apariencia es una variante muy interesante del motivo de la imagen cadavérica devuelta por el espejo³⁶, muy del gusto barroco en los cuadros de *vanitas* para mostrar la vida como desengaño y como *ars moriendi*³⁷.

Como corolario a todo lo señalado hasta el momento, se puede extraer una consecuencia lógica relativa al desconcierto que ha despertado siempre esta comedia calderoniana. Desde las posiciones más tempranas de la crítica se ha venido insistiendo en su desconcertante estructura, alternando alabanzas y vituperios sin ton ni son. Sin ánimo de exhaustividad los ejemplos son muy numerosos en este aspecto. Por ejemplo, Ticknor³⁸ quien a un mismo tiempo señalaba su pertenencia al grupo de las mejores obras religiosas del teatro español del Siglo de Oro (*commonly ranked among the best religious plays of Spanish Theatre in the seventeenth century*) para señalar después la abundancia de material grotesco y mal organizado bajo una hojarasca de ideas metafísicas relativas a la fe. De la misma manera que Menéndez Pelayo³⁹ opinaba en términos semejantes cómo la comedia ofrecía en la figura de Ludovico “algunos rasgos dantescos, felizmente traídos a nuestra lengua y encerrados en vehemente frase”, pero en general la comedia cabría considerarla como “desconcertada e imposible, por el mismo anhelo de querer convertir a Ludovico en un malvado gigantesco”, idea compartida en parte por Alborg⁴⁰ que en su historia de la literatura comentaba cómo la figura de Ludovico, de nuevo, era “otro de esos monstruos de maldad en los que se recargan las tintas y amontonan todo género de horrores hasta hacerlos inverosímiles”. Los ejemplos podían seguir con un nutrido grupo de críticos que señalan casi siempre la endeble organizativa de la comedia y la inverosimilitud del carácter de Ludovico. Son lecturas equivocadas por no tener en cuenta las directrices genéricas del género hagiográfico y por lo que he intentado explicar aquí como un proceso de contaminación del *modus scribendi* de estas comedias que son “monstruos hermafroditas” a

³⁶ Ver para mayores datos Arellano, 2001a.

³⁷ La escenificación del motivo es por supuesto espectacular y momento álgido de la conversión de Ludovico, pero paradójicamente el motivo es frecuente en el ámbito sacramental calderoniano. Comp. por ejemplo, Calderón, *El veneno y la triaca*, vv. 1004-1007: “Aunque estés tan turbia, en ti, / fuente, he de verme. ¡Ay de mí! / Un yerto cadáver es / el que llevo a mirar”; *El pintor de su deshonra*, vv. 667-676: “Gracia.- Aunque ese cristal te ofrezca / luz, que eterna te persuade, / doy licencia a que te agrade, / mas no a que te desvanezca. / Naturaleza.- ¿Por qué? Gracia.- Porque no perezca. / Naturaleza.- Pecer yo, ¿no es locura? / Gracia.- No, mas podrá ser, si dura, / que altiva y soberbia seas, / tal vez un cadaver veas, / yendo a ver una hermosura”; *Andrómeda y Perseo*, vv. 39-50: “Gracia.- Bien en mi puro cristal, / por ser obsequio que haces / a tu Hacedor, te complaces; / pues siendo la original / Gracia yo, en que te has criado, / cuando en mí viéndote estás, / ningún defecto hallarás. / Albedrío.- Sí; mas temed que, manchado, / llegue a eclipsarse su pura / luna y, algún día, veáis / un cadáver cuando vais / a mirar una hermosura”.

³⁸ Ver Ticknor, 1855, vol. II, 327-329.

³⁹ Ver Menéndez Pelayo, 1919, 216.

⁴⁰ Ver Alborg, 1967, vol. II, 680.

medio camino entre la poética sacramental y las características propias de las comedias de carácter profano. Por lo menos a lo que atañe a las obras primerizas calderonianas escritas antes de 1630. Otras causas pueden esgrimirse también como coautoras de esta valoración negativa de esta obra calderoniana. En cierta medida, el argumento de Entenza de Solare, tiene cierto peso cuando señala que "Calderón creó un drama de sólida estructura partiendo de dos grupos de materiales inconexos, a los que consiguió dar unidad perfecta⁴¹". Pero sea como fuere la recepción de la comedia a partir del siglo XVIII fue más que tibia, y no solo por la supuesta endeblez de la construcción teatral tanto mediante un personaje y de un argumento que resultaban muy inverosímiles como porque desde una perspectiva ideológica, la propia sustancia histórica del hecho milagroso de la creación de un purgatorio fue vista como una superstición que se oponía férreamente a los dictados de una razón, empeñada en corregir los desafueros de la fe. Pues como comenta el padre Feijoo en el discurso que dedica en su *Teatro crítico universal* al purgatorio de san Patricio⁴²:

Dios no solo quiere en los hombres religión verdadera, sino pura, y con tal pureza que excluya no solo los errores perniciosos, mas también fábulas inútiles o noticias inciertas [...] La doctrina celestial, por sí misma sola, tiene todo el influjo que es menester para conducirnos a la Patria, y las superfluidades, no menos que en el humano, son nocivas en el cuerpo místico.

Obras citadas

- Alborg, José Luis. *Historia de la literatura española*. Madrid, Gredos, 1967, vol. II.
- Arellano, Ignacio. "Notas sobre la Biblia en los autos de Calderón". *V Simposio bíblico español*. Ed. Vicente Balaguer y Vicente Collado. Valencia / Pamplona: Universidad de Navarra, 1999, pp. 17-52.
- _____. "Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo". *Quevedo en Manhattan: actas del congreso internacional, Nueva York, noviembre, 2001*. Ed. Ignacio Arellano y Víctor Roncero. Madrid: Visor, 2001a, pp. 15-31.
- _____. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Reichenberger: Kassel, 2001b.
- _____. "La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas". *La Perinola: revista de investigación quevediana*. N° 8. 2004, pp. 17-48.
- _____. *Dando luces a las sombras: estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Arellano, Ignacio y Duarte, J. Enrique. *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.

⁴¹ Ver Entenza de Solare, 1971, 52. De la misma manera que Dixon señala cómo Calderón consiguió en su obra *a surprising degree of unity and coherence as well as dramatic impact to the disparate materia* (1976, 149-151).

⁴² Ver Feijoo, 1955, 109.

- Aparicio Maydeu, J. "Juntar la tierra con el cielo". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*. Nº 8/11. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1989, pp. 323-332.
- . "A propósito de la comedia hagiográfica barroca". *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*. Ed. Maria Grazia Martit et al. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 141-151.
- Aparicio Maydeu, J. "La comedia de santos calderoniana: evangelización y especulación teológica". *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*. *Anthropos*. Nº extraordinario, I. 1997, pp. 85-89.
- Barbolani di Montauto, María Cristina. *El tema de la creación en tres poetas del Renacimiento tardío: Du Bartas, Tasso y Acevedo*. Madrid: Universidad Complutense, 1982.
- Bergman, Emilie. *Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Boston: Harvard University Press, 1979.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Andrómeda y Perseo*. Ed. José M.^a Ruano de la Haza. Kassel: Reichenberger, 1995.
- . *El pintor de su deshonra*. Ed. Alan K. G. Paterson. Kassel: Reichenberger, 2011.
- . *El purgatorio de san Patricio*. Ed. José M.^a Ruano de la Haza. Liverpool: Liverpool University Press, 1988.
- . *El veneno y la triaca*. Ed. Juan Manuel Escudero Baztán. Kassel: Reichenberger, 2000.
- . *La devoción de la cruz*. Ed. Adrián J. Sáez. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Dassbach, Elma. *Hagiographic Comedia of the Spanish Golden Age: Lope de Vega, Tirso de Molina and Calderon de la Barca*. Binghamton: State University of New York, 1994. Dissertation Abstracts International. 55: 12, 3860.
- Dixon, Victor F. "Montalbán's *Vida y purgatorio de san Patricio*: its early textual history". *Bulletin of Hispanic Studies*. Nº 52. 1975, pp. 227-234.
- . "Saint Patrick of Ireland and the Dramatists of Golden-Age Spain". *Hermathena*. Nº 121. 1976, pp. 142-158.
- Entenza de Solare, Beatriz. "Notas sobre *El purgatorio de san Patricio*". *Filología*. Nº 15. 1971, pp. 31-52.
- Escudero Baztán, Juan Manuel, "Calderón y las etimologías fingidas en *El laberinto del mundo*". *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*. Ed. Carmen Pinillos. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012, pp. 39-54.
- . "El tirano calderoniano: la violencia del y para el poder y su reflejo en los sueños". *Calderón y la violencia. XVI Coloquio angloamericano sobre Calderón (Utrecht, 2011)*. Ed. M. Tietz et al. Vigo: Academia del Hispanismo, 2014, pp. 163-175.
- . "Algunos ejemplos de paradigmas hexaemerales en la poesía de Lope". *Anuario Lope de Vega*. Nº 15. 2017, pp. 342-360. *Revista electrónica*.
- Feijoo, Benito Jerónimo. "Purgatorio de san Patricio". *Teatro crítico universal*. Ed. Agustín Millares Carlo. Madrid: Espasa Calpe, 1955, vol. III, pp. 109-136.
- Garasa, D. L. *Santos en escena. Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*. Bahía Blanca: Cuadernos del Sur, 1960.
- García Hernán, David. *La nobleza en la España Moderna*. Madrid: Istmo, 1992.

- García, Carlos. *La desordenada codicia*. Ed. Víctor Roncero López. Pamplona: Eunsa, 1996.
- Granada, fray Luis de. *Introducción del símbolo de la Fe*. Ed. José M. Balcells. Cátedra: Madrid, 1989.
- Hildner, D. "Comedias de santos". *Reason and the Passions in the comedias of Calderón*. Amsterdam / Philadelphia: John Banjamins Publishing, 1982, pp. 81-92.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Calderón y su teatro*. Madrid: *Revista de Archivos*, 1919.
- . "Comedias de vidas de santos". *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Santander: Aldus, 1949, vols. I y II.
- Morrison, R. R. *Lope de Vega and the comedias de santos*. New York: Peter Lang, 2000.
- Pérez de Montalbán, Juan. *Vida y purgatorio de san Patricio*. Ed. Maria Grazia Profeti. Pisa: Università de Pisa, 1972.
- Rodilla, María José. "Geografías imaginarias de trasmundo. *El purgatorio de San Patricio* en dos textos españoles". *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso. Newark: Juan de la Cuesta, 2004, pp. 119-124.
- Ruano de la Haza, José María. "El sueño de *El purgatorio de san Patricio*". *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 617-627.
- . "Unparalleled Lives: Hagiographical Drama in Seventeenth Century England and Spain". *Parallel Lives: Spanish and English National Drama, 1580-1680*. Ed. Louise y Peter Fothergill Payne. Lewisburg / London: Bucknell University Press / Associated University Press, 1991, pp. 252-266.
- Rubiera, Javier. "De un efeto dos venganzas': capa y espada en la comedia de santos calderoniana". *Anuario Calderoniano*. Nº 6. 2013, pp. 229-242.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos, 1972.
- Schökel, Luis Alonso. *Nueva Biblia española*. Madrid: Editorial Cristiandad, 1975.
- Sirera, José Luis. "Las comedias de santos en los autores valencianos". *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*. Ed. Joan Oleza. London: Tamesis, 1986, pp. 187-227.
- . "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico". *Comedias y comediantes. estudios sobre el teatro clásico español*. Ed. M. V. Diago y Teresa Ferrer. Valencia: Universidad de Valencia, 1991, pp. 55-76.
- Solalinde, Antonio G. "La primera versión española de *El Purgatorio de San Patricio* y la difusión de esta leyenda en España", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal; miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Madrid: Hernando, 1925, vol. II, pp. 219-257.
- Ticknor, George. *History of Spanish Literature*. London, John Murray, 1855.
- Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez). "*El mayor desengaño*" y "*Quien no cae no se levanta*" (*dos comedias hagiográficas*). Ed. Lara Escudero Baztán. Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, 2004.
- Vega García-Luengos, Germán. "Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos", *La comedia de santos. Coloquio Internacional*. Ed. Felipe

- B. Pedraza *et al.* Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 21-37.
- Vega, Lope de. *Barlaán y Josafat*. Ed. José F. Montesinos. *Teatro antiguo español*. Madrid: Centro de Estudios Hispánicos, 1935, pp. 160-306.
- Wardropper, Bruce W. "Las comedias religiosas de Calderón". *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 185-198.