

**“UN NUEVO ARREPENTIMIENTO”: LA CONVERSIÓN DE LA
MAGDALENA, UNA COMEDIA INÉDITA DE LA COLECCIÓN
TEATRAL DE DIEGO SARMIENTO DE ACUÑA, CONDE DE
GONDOMAR¹**

Rosa Durá Celma

Universitat de València

Rosa.Dura@uv.es

RESUMEN: Este trabajo se propone dar a conocer la comedia de La conversión de la Magdalena, una obra hagiográfica anónima e inédita que perteneció a la colección teatral de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar. Se analizarán aspectos formales como las características codicológicas de la copia, su esquema métrico y estructura, así como la visión ideológica que representa y la gestión de la materia histórico-legendaria que constituye su fuente principal. Formará parte importante del estudio el cotejo de esta comedia con una obra homónima anterior perteneciente al Códice de autos viejos.

PALABRAS CLAVE: conversión, Contrarreforma, Colección Gondomar, teatro hagiográfico, orígenes de la comedia de santos, María Magdalena.

**“A NEW REPENTANCE”: LA CONVERSIÓN DE LA
MAGDALENA, AN UNPUBLISHED COMEDY FROM COUNT
OF GONDOMAR DIEGO SARMIENTO DE ACUÑA’S
THEATRICAL WORKS**

ABSTRACT: This paper aims to make the comedy La conversión de la Magdalena known, an anonymous and unpublished hagiographic work that belonged to the theatrical collection of Diego Sarmiento de Acuña, Count of Gondomar. Formal aspects, such as codicological features of the copy, its rhyme scheme and structure as well as the ideological vision that is represented and the management of the historical-legendary matter which constitutes its main source will be discussed. A big part of the

1. Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033 y FFI2011-23549.

research is devoted to the comparison between the already mentioned comedy and an earlier a homonymous work belonging to Códice de Autos Viejos.

KEYWORDS: conversion, Counter-Reformation, Gondomar works, hagiographic plays, origins of comedy of saints, Mary Magdalene.

Recibido: 07/04/2014. Aceptado: 30/04/2015

El material hagiográfico recorre un amplio trayecto desde que, acaecidas las primeras persecuciones cristianas, se creó la necesidad de documentar para recordar, bien por medio de escritos oficiales, bien a través de textos literarios, esas primeras víctimas que dieron su vida por su fe. Según Narro Sánchez (2013: 44-46) las fuentes de la hagiografía son múltiples, desde los primeros martirologios, los menologios y los panegíricos, hasta las narraciones de milagros y las fuentes narrativas². Con el correr del tiempo, los documentos fueron sufriendo un proceso de literaturización en el que la exactitud documental fue cediendo terreno al componente maravilloso de los relatos.

En el Siglo de Oro, a decir de Emilio Orozco, “el teatro fue una exigencia o necesidad de la vida [...] que seducía como ningún otro arte al público receptor” (1969: 27, 50). Efectivamente, y esa sugestión para los sentidos que ocupaba la escena del Seiscientos explotó también la rica materia hagiográfica produciendo un gran volumen de comedias que, si bien hunden sus raíces en la tradición medieval, se fueron acomodando paulatinamente a la exitosa fórmula de la *Comedia Nueva*, dando lugar a un subgénero que gozó de gran aceptación entre el público del siglo XVII, las llamadas comedia de santos, cuya representación se prohibió en tiempos de Fernando VI y Carlos III (1765, 1778), aunque es cierto que a partir de mediados del mencionado siglo, el género estaba ya en claro declive (García-Luengos 2008: 34). Pero entre las farsas y autos hagiográficos que se compusieron antes de 1575 y el apogeo de las comedias de santos en pleno periodo áureo, se encuentra una serie de obras dramáticas de naturaleza hagiográfica situadas en el mismo arco cronológico en el que Mercedes de los Reyes ubica el nacimiento del género, es decir, el último cuarto del siglo XVI (1995: 269).

2. A esta nómina cabría añadir, en opinión de Réau, los Evangelios, y sobre todo, Los hechos de los apóstoles (Réau 2008: 393), una de las fuentes de la comedia que analizamos, como tendremos ocasión de comprobar.

Una de esas obras situada en la génesis del género es la *Comedia de la conversión de la Magdalena*³, pieza sin editar de la que tan solo se conserva el testimonio conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura ms. 14767⁴. *La conversión*, título con el que nos referiremos a esta comedia de aquí en adelante, ocupa el undécimo lugar en un códice facticio de 346 folios (fols. 188r-201r) con encuadernación antigua en pergamino, compuesto por veintiún cuader-nillos⁵. Stefano Arata (1996) fue quien dio a conocer la importante colección teatral a la que pertenece la obra que nos ocupa: la colección de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626), e investigadores de la talla de Joan Oleza (1995: 184) o Mercedes de los Reyes (2003: 746) ponderan el mérito del profesor Arata y secundan su opinión al señalar la fundamental importancia que el descubrimiento y catalogación de esta colección supone a la hora de proporcionar los

3. Esta comedia fue objeto de estudio de Natalia Fernández (2012). El presente trabajo se considera complementario al que en su día llevó a cabo la citada investigadora.

4. Deslindar las fronteras de una comedia hagiográfica o una comedia bíblica no es tan sencillo en ocasiones. La Magdalena es uno de los personajes neotestamentarios que más interés y problemas han despertado, y no es lugar este para explicar las distintas fuentes de las que emana la leyenda sobre ella. Lo que aquí nos interesa es el tratamiento de la materia histórico-legendaria de la santa, y en ese sentido, la comedia tiene un planteamiento que la aproxima más a la estructura de una comedia hagiográfica que a una bíblica, muy semejante a otra pecadora presente en la colección como es santa Tais: vida licenciosa, conversión, penitencia y muerte apoteósica. Esquema muy diferente al que, por ejemplo, exhibe una comedia como *La escala de Jacob*, también perteneciente al mismo códice, donde se dramatiza, muy a la letra del texto sagrado la historia de Jacob y su hermano Esaú.

5. Los títulos de las comedias que acompañan a *La conversión* en este manuscrito son los siguientes: *Comedia del católico español: el emperador Teodosio* (fols. 3r-23r), atribuida en el manuscrito a Remón; *Comedia de san Isidro labrador de Madrid y victoria de las Navas por el rey don Alfonso* (fols. 24r-42v), atribuida a Lope de Vega; *Comedia de la vida y buenas costumbres de Juan de Dios* (fols. 43r-60r); *Comedia de santa Catalina de Sena* (fols. 61r-77r); *Comedia del glorioso san Martín* (fols. 78r-91v); *Comedia a lo divino sobre la envidia de Lucifer de haberse Dios humanado* (fols. 92r-106r) –en realidad, pese al membrete, se trata de un auto de 675 versos, reconvertido a comedia y estructurado en cuatro jornadas–; *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua* (fols. 108r-122r); *Comedia de san Segundo* (fols. 123r-148v), atribuida a Lope de Vega; *Comedia de san Jacinto* (fols. 149r-171r), atribuida a Remón; *Comedia de la vida y martirio de santa Bárbara* (fols. 172r-187r); *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora* (fols. 203r-224r); *Auto de la conversión de santa Tais* (fols. 225r-232r), que pese a la denominación genérica, es una obra dividida en cuatro jornadas, característica esta que la acerca más a la comedia que al auto; *Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego* (fols. 233r-249r); *Auto del milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos* (fols. 250r-255v); *Comedia de la vida y muerte de san Agustín* (fols. 261r-282r); *Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo* (fols. 283r-294v); *Comedia de la escala de Jacob* (fols. 295r-312r); *Comedia de san Estacio* (fols. 313r-330v) y *Comedia de la vida y muerte de san Jerónimo* (fols. 331r-346v). Aunque este manuscrito no ha sido estudiado globalmente, algunas de sus piezas han suscitado la atención de la crítica: Marco Presotto (ed.) (1994); Josefa Badía Herrera (2008), (2009a), (2009b), (2010); Teresa Ferrer Valls (2012); Natalia Fernández Rodríguez (2010) (2012); Mercedes de los Reyes Peña (2003); Durá Celma (2013a), (2013b), (2012).

fundamentos de una más completa comprensión del teatro áureo en el momento de su gestación, no en vano el total de piezas dramáticas que la conforman, al menos sesenta y una, constituyen, como demostró Badía (2009: 53), una cuarta parte de la producción teatral de las dos últimas décadas del Quinientos⁶.

Reparando en las características codicológicas de la copia de *La conversión*, observamos que, al igual que la mayor parte de obras del volumen, el primer folio (188r) sirve de portada y ofrece el título de la obra en minúsculas. Normalmente los títulos de las obras de este códice presentan escasa ornamentación, no obstante en *La conversión* se aprecia un mayor esmero, pues, flanqueando la última línea del título aparecen dos pequeños adornos (Imagen 1).

Asimismo, la copia presenta una doble foliación, la correlativa en todos los folios del códice y una numeración propia situada en la columna b del folio, bien a la derecha, bien a la izquierda. El cuerpo del texto está dividido en dos columnas separadas por una línea vertical, y las acotaciones externas se encuentran destacadas mediante una línea superior y otra inferior. Finalmente, y para terminar con las sumarias consideraciones sobre las características físicas del códice, hay que añadir que, en definitiva, se trata de una copia bastante limpia llevada a cabo por un solo amanuense⁷, con no demasiadas tachaduras, aunque tampoco exenta de errores. Así por ejemplo deturpaciones del tipo *sigue* por “seguiré” (fol. 193r) o *caballos* por “cabellos” (fol. 194r); la aparición de un verso suelto que indica que falta una o más estrofas; el descuido, suponemos que del copista no del anónimo autor, de no reflejar en la lista de personajes a la Humilde y a Simeón; y la falta de cinco versos, detectados gracias a la estructura métrica (fols. 195r, 197r, 198r). En uno de esos casos (fol. 198r) el copista, o un revisor, es difícil saberlo, advierte de que la octava real está incompleta con una llamada de atención que dice “ojo” situada en uno de los márgenes. Al tratarse de un testimonio único no podemos co-tejar los ejemplares y llegar a conclusiones más fiables sobre cómo se llegó a copiar este manuscrito y de dónde proceden los textos, preguntas que ya Arata se efectuó

6. La Colección Gondomar está compuesta por el códice que contiene la comedia que nos ocupa, un grupo de ocho manuscritos sueltos que en su día pertenecieron a Cayetano de la Barrera (Madrid, BNE, ms. 16111) y dos códices custodiados por la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (II-460 y II-463). Todos ellos son, en definitiva, las tres partes supervivientes de un único conjunto formado por 58 cuadernos con características codicológicas similares (Arata 1996).

7. Se trata de la mano más recurrente en el manuscrito, y al igual que el resto de copistas –apreciamos un total de cinco– no facilita su identidad. Tras la lista de personajes se observa una rúbrica que completa el blanco del folio, aunque no es posible hacer una correspondencia entre rúbrica y letra. Desconocemos si esta rúbrica fue trazada por el copista o bien representaba una suerte de aprobación por parte de un revisor.



Portada de la comedia de La conversión de la Magdalena (BNE, ms. 14767, fols. 188r-201v).

sobre el conjunto de la colección (1996). Un primer balance sobre esta cuestión lo adelanta el investigador italiano al afirmar que se trata de copias en limpio destinadas a la lectura en la que los amanuenses trabajaban sobre copias de actores, hipótesis que, en su opinión, confirma el magnífico trabajo de Marco Presotto (1994) al que desde aquí remitimos⁸. Mercedes de los Reyes, que estudió otra de las comedias pertenecientes a la colección⁹, al igual que nosotros y a diferencia de Presotto, se encuentra con el inconveniente de no poder cotejar su texto con otro testimonio, de ahí que aventure con muchas más reservas que las deturpaciones, la falta de algunos versos y las numerosas acotaciones explícitas que presenta la comedia apuntan al traslado de un manuscrito de autor o autor de comedia (2003: 749), opinión que compartimos, con todas las reservas posibles, a falta de pruebas más contundentes.

* * *

Para centrar el estudio de esta comedia en nuestra tradición teatral, y teniendo en cuenta que las comedias de santos son herederas de los *Flos sanctorum* y del *Códice de autos viejos* (Delicado 2011: 148), colección en la que 9 de la 96 piezas dramáticas que las componen están dedicadas a vidas de santos¹⁰, resultará interesante reparar en una obra de idéntico título de la mencionada colección de teatro sacro, el *Auto de la conversión de la Magdalena*, cuya fecha de composición hay que ubicar entre 1550 y 1575 (De los Reyes 1995: 258), es decir, este auto fue

8. Marco Pressoto editó *Los donaires de Matico*, una comedia perteneciente a la colección Gondomar, y aclaró la forma de trabajar de los dos copistas identificados que intervienen en la copia. La hipótesis más plausible es que en ella trabajaron dos amanuenses, uno de los cuales advertía de la falta de versos, y un segundo copista y corrector que añadía los fragmentos faltantes, generalmente al final de la obra a partir del cotejo con un ejemplar procedente de otra tradición. Ahora bien, el mismo investigador, a partir de una serie de consideraciones en las que no entraremos ahora, desecha esa posibilidad (1994: 44).

9. La comedia extensamente analizada por De los Reyes es *Vida y martirio de santa Bárbara* (fols. 172r-187r), obra que se encuentra en el mismo manuscrito que *La conversión*. Es de obligado agradecimiento reconocer la deuda que nuestra labor investigadora tiene contraída con este y otros trabajos de Mercedes de los Reyes, especialista en el teatro religioso, un campo en el que desplegamos nuestra actual investigación, que abarca las veintiuna piezas dramáticas sacras que conforman el manuscrito que contiene la comedia que nos convoca.

10. Mercedes de los Reyes excluye de las composiciones hagiográficas aquellas que están protagonizadas por figuras neotestamentarias, que podrían haber entrado también en esa categoría por haber alcanzado el reconocimiento eclesial de su santidad (1995: 258), no obstante no las incluye y, en nuestra opinión, se trata de una decisión acertada, pues la Magdalena del auto, si bien ya reúne en su representación la triple identificación de María de Betania, María Magdalena y la pecadora arrepentida que menciona Lucas, sigue muy de cerca el texto evangélico. El anónimo autor de nuestra comedia, en cambio, está orientado por las narraciones apócrifas recogidas en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine.

compuesto, cuando menos, veinte años antes que la comedia dedicada a la más paradigmática pecadora, ya que Stefano Arata fija la reunión de la colección teatral del conde de Gondomar en torno a 1595-1597 (1996: 14). Estas aclaraciones cronológicas vienen a colación para abordar la estructura externa de una comedia que, si bien está dividida en tres jornadas, la distribución en cuanto a número de versos se refiere no deja de suscitar algunos interrogantes. Si aceptamos la afirmación comúnmente admitida, y así lo hacemos, de que las comedias divididas en cuatro actos son anteriores a 1585-1586 (Arata 1996: 13; De los Reyes 2003: 750), cabría pensar que esta obra fue compuesta entre esos años y 1595-1597. No obstante, a nuestro juicio habría que adelantar algunos años la fecha de su composición.

Josefa Badía, que estudió un corpus de cerca de cuarenta comedias pertenecientes a la colección Gondomar, observó una tendencia relativa a la extensión de las obras: las comedias con menor número de versos son textos cronológicamente más antiguos, mientras que una longitud mayor los aproxima a finales del Quinientos (2007: 494)¹¹. Mercedes de los Reyes establece para las comedias hagiográficas plenamente desarrolladas, las que se componen en pleno siglo XVII, una media de 3000 versos por obra (1995: 259) y *La conversión* está conformada por 1228 versos, es decir, muy alejada de esta cifra. ¿Cómo explicar, entonces, su división en tres jornadas? La respuesta podría encontrarse en la desigual división de la comedia, 700, 184 y 344 versos respectivamente para cada una de las jornadas. Sería plausible pensar que en su origen la comedia estaría dividida en cuatro partes, y que fue reconvertida a tres para ajustarse a la tendencia exitosa de la nueva fórmula teatral. Podría tratarse de un fenómeno que el profesor Arata señaló a propósito de una de las comedias de la colección Gondomar, *La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón*, afirmando que probablemente, dada la desproporción en cuanto al número de versos de sus tres jornadas, se trataría en realidad de una obra que en origen estaría estructurada en cuatro partes (1992: 11). Si bien esta comedia tiene una extensión mucho más elevada que nuestra comedia, un total de 2634 versos, Badía (2007: 491-502) advirtió esta particularidad en algunas de las comedias analizadas, lo que nos parece suficientemente significativo para al menos conjeturar que se trata de un caso similar¹². Por otro lado, también la extensión de *La conversión* se aleja de los 525 versos de la pieza del *Códice de autos viejos (CAV)* con lo que, atendiendo a estas dos últimas consideraciones –división de la obra en jorna-

11. La breve extensión de esta comedia es un rasgo que comparte con muchas de las obras de la Colección teatral Gondomar.

12. Más adelante volveremos con otra posible explicación para esta particular división de la comedia.

das y duración de la misma– la comedia se sitúa en ese ámbito de experimentación y transformación, en definitiva, de gestación, de la llamada “comedia de santos”.

Pero sigamos avanzando en otros aspectos de la obra. Otra particularidad que nos induce a considerar acertado situar la comedia como una obra todavía lejos de las características del *Arte nuevo*, aunque ya en su senda, se apoya en el esquema métrico que presenta.

VERSOS	ESTROFAS	NÚM. DE VERSOS
PRIMERA JORNADA		
1-308	Redondillas	308
309-396	Tercetos encadenados	88
397-700	Redondillas	304
SEGUNDA JORNADA		
701-738	Tercetos	38
739-830	Redondillas	92
831-875	Tercetos encadenados	46
876-884	Redondillas	8
TERCERA JORNADA		
885-1112	Redondillas	228
1113-1156	Endecasílabos sueltos	44
1157-1188	Redondillas	32
1189-1228	Octavas reales	40

Como puede apreciarse, la comedia ofrece escasa variedad métrica; el anónimo dramaturgo recurre a tan solo cuatro estrofas y cambia de metro únicamente en nueve ocasiones. Estos datos, si bien suponen una evolución con respecto a la casi monometría del auto del CAV, compuesto en coplas reales interrumpidas tan solo por dos quintillas (De los Reyes 1988: 658), está todavía a algunos pasos de la polimetría que caracteriza las comedias hagiográficas barrocas que aplican la variedad métrica de la comedia profana para enriquecer estilística y rítmicamente las composiciones de carácter religioso. La redondilla es el metro más utilizado, 972 versos, o lo que es lo mismo, el 79% del total, seguido muy de lejos por los tercetos encadenados (172 versos, 14%), los endecasílabos sueltos (44 versos, 3.5%) y la octava real (40 versos, 3.2%). El predominio de la redondilla (único metro español empleado en la comedia) no parece tener una función dramática es-

pecífica, no obstante los metros italianos, tercetos, endecasílabos sueltos y la octava real, aun en una menor proporción, sí están reservados para personajes de importancia en la jerarquía divina o pasajes de especial relevancia. Por poner solo unos ejemplos, el sermón que pronuncia Cristo en tercetos conducente a la conversión de Magdalena o el relato de la ascensión del alma de esta por medio de una tirada de octavas reales en boca de un ermitaño. En definitiva, el dramaturgo reserva los metros de arte mayor para los pasajes de mayor gravedad y, a pesar de la limitada variedad métrica, podemos observar un incipiente empleo del uso de estrofas con función dramática, rasgos inconfundibles de la *Comedia Nueva*. Tanto los tipos de estrofas utilizados en esta comedia como sus porcentajes de uso están en la misma línea que lo señalado por De los Reyes para la ya varias veces mencionada comedia de *Vida y martirio de santa Bárbara*, es decir, que la fecha de composición de la comedia se situaría, según sus características métricas, en las dos últimas décadas del siglo XVI (2003: 752), confirmando el arco cronológico apuntado por Arata.

Desde hace al menos una década, María Magdalena, por decirlo de alguna manera, es un personaje actual. Su figura se ha convertido en el foco de mira de numerosos debates, ensayos, novelas e incluso películas que, desde diversas perspectivas, han abordado uno de los personajes más ambivalentes, polémicos y misteriosos de los Evangelios canónicos, y no canónicos. De todos es conocido que desde los primeros tiempos del cristianismo, María Magdalena, testigo primigenio de la resurrección de Cristo y fiel discípula, ha estado estrechamente vinculada con otros dos personajes del Nuevo Testamento: María de Betania, hermana de Lázaro y Marta, y una pecadora arrepentida mencionada en el Evangelio de Lucas¹³. Lo que aquí interesa saber es que, después de un proceso paulatino, la transfiguración de María Magdalena como un personaje activo “que desempeña en el evangelio el papel de heraldo de la Nueva Vida, o apóstol de los apóstoles” (Haskins 1996: 120) se convierte, produciéndose un giro definitivo, en el paradigma del arrepentimiento para el cristiano y, ya en la etapa posconciliar, en un eficaz instrumento al servicio de la defensa y consolidación de la doctrina contrarreformista.

José Luis Sánchez Lora (1988: 400-401) aporta interesantes datos numéricos a partir de un amplio muestreo de obras hagiográficas fechado entre 1500-1509 y 1670-1679 que, sin tener valor absoluto, ilustran los santos que más atención recibieron en la época. En esa lista María Magdalena es la figura protagonista de cuatro

13. Para las complejas cuestiones que explican el proceso simbiótico por el que se crea una mítica figura a partir de diversas identidades, remitimos a Haskins (1996: 79-120), Delicado (2011: 13-19) y Arias (2005: 63-77, 107-128).

obras, número importante solo superado por Catalina de Sena y Teresa de Ávila. En estas hagiografías el acento se desplaza más que a la imagen de pecadora de la de Magdala, a la imagen del más sentido dolor, arrepentimiento y penitencia. Por otro lado, y entrando en materia dramática, en la encuesta bibliográfica sobre el teatro hagiográfico del Siglo de Oro español que lleva a cabo Jesús Menéndez Pe-láez (2004), figura en segundo lugar la comedia que analizamos, antecedida de un auto dedicado a la misma figura bíblica, perteneciente al CAV, el *Auto de la conversión de la Magdalena*. Entre las once obras que menciona el investigador, se encuentra una comedia de muy dudosa atribución a Lope de Vega, en opinión de Morley y Bruerton (1968: 510-511), titulada *La mejor enamorada, la Magdalena*. Sin embargo, no podría figurar el perdido texto del Fénix sobre “la penitencia” de la Magdalena que Agustín de la Granja investiga con ahínco y relaciona, como hipótesis muy provisional, con un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional titulado *La conversión de la Magdalena* (signatura ms. 16642) y con la comedia que analizamos. No nos adentraremos en esta dificultosa tarea, pero era de obligada referencia aludir a la investigación a la que el profesor De la Granja, como él mismo confiesa, se dedica en “cuerpo y alma” (2000: 41). Confiamos en que dicha pesquisa dé pronto sus frutos¹⁴.

Retornando a la encuesta mencionada, una lectura rápida de ella muestra que la conversión, arrepentimiento y vida de la pecadora más paradigmática del cristianismo fue un tema muy del gusto de los dramaturgos de la época. Tan solo igualan o superan su protagonismo personajes de la talla de Cristo, la Virgen y san Antonio de Padua. La preferencia por la Magdalena no es de extrañar en un momento en el que la exaltación del sacramento de la penitencia se revela como una pieza fundamental en la doctrina contrarreformista. Pero el recorrido sobre las tablas de esta controvertida figura neotestamentaria arranca mucho antes y es mucho más extenso. Sus primeras apariciones en escena se producen en el drama litúrgico de Pascua como un personaje secundario, pero ya en el siglo XIII, con el *ludus* de la Passion Benediktbeuern se consolida como una alegoría

14. El hecho de que el membrete que acompaña a la obra sea el de comedia no invalida la posibilidad de que se trate del auto al que nos hemos referido. De la misma manera que es posible que una “comedia a lo divino” de las que entonces se escribían para la celebración del Corpus se dividiese en dos, conformando dos partes de un solo acto, como si de dos autos sacramentales se tratase (De la Granja 2000: 38-39), también podría darse la acción contraria, esto es, que un auto se estructurase en varias jornadas de tal modo que, al menos externamente, adviniere en comedia. La intervención textual que caracteriza las piezas dramáticas en los Siglos de Oro por parte de las compañías dramáticas tiene como resultado problemas de estas características.

didáctica, moral y religiosa de los engaños del mundo encarnados en la mujer (Haskins 1996: 189-190)¹⁵.

Líneas atrás avanzaba la idea de una hipótesis alternativa a la reconversión de una comedia originalmente en cuatro actos en una dividida en tres jornadas, y es en este punto en el que me detendré en esa posibilidad. El planteamiento del *Auto de la conversión* cumple perfectamente lo anunciado en el título. Se inicia con la esquemática pintura de una pecadora que, consciente de serlo, se muestra pertinaz en continuar con su vida licenciosa. A esta escena sigue un diálogo con su hermana Marta en la que esta advierte a Magdalena sobre las consecuencias que para la salvación del alma conlleva una vida como la suya; finalmente Marta persuade a Magdalena para que acuda a escuchar el sermón de Cristo. Tras la prédica Magdalena queda impactada y desea volver a ver a Jesús, algo que consigue su hermana Marta al hablar con Simón, pues Cristo ha sido invitado por este. A continuación Magdalena expresa su arrepentimiento en un soliloquio y se echa a los pies de Cristo para unirlo, acción que hace dudar a un fariseo de que Cristo sea profeta, al aceptar las ofrendas de Magdalena sin reconocer en ella sus múltiples pecados. Jesús responde al fariseo con una parábola sobre el perdón y, acto seguido, perdona a Magdalena que, a solas, y como broche del auto, renuncia a sus objetos preciados y declara su entrega a Dios. El mensaje que transmite esta escena es claro: aunque los pecados de Magdalena son numerosos, el arrepentimiento sincero y el propósito de enmienda le procuran el perdón de Cristo.

La comedia, en cambio, presenta numerosas divergencias. La primera jornada se inicia con la presentación de Magdalena como una mujer de extrema belleza que se vanagloria de los muchos amantes que posee, pero que ante la insistencia de su hermana Marta, y azuzada por la curiosidad, acude al templo a oír el sermón de Cristo. Tras las palabras de Jesús asegurando el perdón para todo aquel que se arrepiente, Magdalena comienza a despojarse de sus objetos y galas, símbolos del apego a la vida mundana y, tras una contienda dialéctica puesta en alegoría entre Temor y Amor divino, comienza el proceso de arrepentimiento por los pecados cometidos. La primera jornada se cierra cuando Magdalena se encamina a casa de Simón el leproso, lugar en el que sabe encontrará a Cristo. En las primeras tiradas de versos de la segunda jornada culmina el camino espiritual iniciado en la primera,

15. No insistiremos en las diferentes representaciones de la Magdalena que se encuentran en la tradición teatral europea por ser ese un aspecto que, aunque interesante, nos desviaría en exceso de nuestro propósito. Para ello remito al espléndido trabajo de Haskins en el que la investigadora analiza la atención prestada a la pecadora tanto en obras anónimas como autores como Jean Michel.

pues tras lavar los pies de Cristo con sus cabellos en señal de humildad y arrepentimiento, este concede el perdón. En la escena que sigue se desarrolla el siguiente diálogo entre un Ángel y Magdalena:

- Magdalena Ay, Dios, qué pesada carga
de mis hombros se ha quitado.
- Ángel Sí, pues has resucitado
de la muerte a vida larga.
- Magdalena Otro cielo es el que veo
y este que piso otro suelo.
- Ángel Todo te parece cielo
en la imagen del deseo.
- Magdalena ¿Quién sacó tal interés
de una obra tan perdida
hallar gloria, hallar vida
solamente en unos pies?
Ay, querida hermana mía,
si supieses ya cual vengo;
no sé cómo te entretengo
las nuevas de mi alegría.
- Ángel Deja, que el mundo sabrá
presto tu fama y tu gloria,
y en esta acabada historia
vida en la muerte hallarás. (fol. 194v)

Estas últimas palabras tienen demasiados ecos con un característico desenlace dramático como para no tener en consideración, al menos como hipótesis, la posible composición de la comedia, y más si tenemos en cuenta que la siguiente escena se desarrolla en un lugar y tiempo bien diferente, una playa de Marsella donde se despliega el tema del apostolado de la protagonista que abarca el resto de la segunda jornada. Es decir, allí donde termina el auto del *CAV* –el perdón y la conversión– la comedia incluye unos versos con claras resonancias de conclusión. Entraría dentro de lo posible pensar que la obra, tal y como la conocemos, estuviese compuesta por la fusión de dos composiciones diferentes o bien que, a partir de esta supuesta “historia acabada” una segunda mano emprendiese la tarea de amplificar la pieza primitiva hasta convertirla en una comedia dividida en tres jornadas. En este sentido, y para cerrar la hipótesis que planteamos, conviene anotar que en la disputa que tiene lugar en la primera jornada entre Temor y Amor, una de las alegorías anticipa peripecias de la futura vida de Magdalena, aunque no todas serán llevadas a escena en lo que resta de comedia.

AMOR Mira como Cristo en tierra,
 y mira con cuánta gana
 el domingo de mañana
 va a ver do su amor se encierra;
 y mira el resucitado
 a su amante y que le toca,
 y es que hecha por la boca
 lo que su amor le ha mandado.
 Bien la ves apostolada
 por el espíritu santo
 y solo porque amó tanto
 vive en gracia confirmada.
 Mírala junto a Marsella
 en una cueva metida
 donde es de ángeles servida,
 pues como ángel vive en ella.
 Y contéplala en el cielo
 de su eterno amor gozando,
 de contino estar rogando
 por quien le invoca en el suelo. (fol. 192v)

Al margen ya de conjeturas, reparemos en la distribución del material bíblico y legendario en las tres partes en que está fraccionada la obra. En la primera jornada (vv. 1-700) se dramatiza la complacencia de la protagonista con su vida deshonrosa, la visita de dos de los siete amantes de la mujer, el diálogo en el que Marta recrimina a Magdalena y la convence para acudir a oír el sermón de Cristo, el sermón de este durante el cual Magdalena comienza a despojarse de sus galas en señal de conversión, una disputa dialéctica entre Temor y Amor, de la que sale vencedor este último, la sustitución de Dulatrice, la criada adulatora de Marta, por la Humilde, que guía desde esos momentos sus pasos y, como cierre de la jornada, una escena en la que Magdalena es tentada por el demonio y alentada a perseverar por un ángel. La segunda jornada (vv. 701-885) se inicia en casa de Simeón, donde Magdalena lava los pies a Cristo y los seca con su cabello. Esta acción provoca la disensión de Simeón, el anfitrión, que duda de la divinidad de Jesús al dejarse tocar por una pecadora. Jesús recrimina al anfitrión su comportamiento y perdona a Magdalena. La acción se traslada a una playa de Marsella, donde Penitencia está esperando la llegada de Magdalena en compañía de su hermano Lázaro. Poco después, y emulando el sermón de la Montaña de Cristo, Magdalena predica ante un grupo de gentiles, consiguiendo con sus palabras la conversión del rey. Conviene subrayar en este punto el protagonismo que la comedia concede al género sermón, en primer lugar el proferido por Cristo en el

templo, y en segundo lugar el que pronuncia Magdalena ante los paganos. La presencia de homilías en esta comedia apunta al estímulo adoctrinador del anónimo dramaturgo más que a su voluntad dramática, algo que no es de extrañar ya que, a decir de Caro Baroja (1978: 91, 316), el sermionario era algo de incalculable importancia en la formación espiritual de los españoles de los Siglos de Oro y, desde el punto de vista formal no dejan de existir claros vínculos entre la función de los predicadores y la de los autores teatrales.

Hecha esta consideración y volviendo al texto, la tercera jornada (885-1228) se desarrolla en las inmediaciones de una cueva en la que Penitencia entrega a Magdalena una disciplina, una calavera, un silicio y una imagen de Cristo, armas con las que más tarde Magdalena se defenderá de la tentación en el interior de la cueva, representada por los enemigos del alma, el demonio, la Carne y el Mundo. La comedia concluye con la visita de dos ángeles que le anuncian la proximidad de su muerte, el óbito y la ascensión del alma bella, acompañada de música celestial, desenlace prototípico en las comedias de santos.

Este breve resumen pone de manifiesto las divergencias con respecto al auto del CAV. Si bien comparte con esta primitiva pieza el núcleo temático de la conversión, difiere de este en el desarrollo del tema del apostolado y la penitencia de Magdalena. Está fuera de nuestro propósito un minucioso análisis *a la letra* de la comedia que nos ocupa con las posibles fuentes de las que bebe. Nos limitaremos a señalar que el intertexto principal de la primera jornada, y en esto se asemeja al auto del CAV, son los textos evangélicos, concretamente Lucas, 7:40; San Juan, 12:1; Mateo, 26:6; y Marcos, 14:3-8, no obstante el dramaturgo se desvía de ellos siguiendo la tradición cristiana que, desde el papa y doctor de la Iglesia Gregorio Magno, ha identificado a María Magdalena con María de Betania y una pecadora arrepentida¹⁶. A diferencia del auto, la comedia enriquece el contenido con una disputa alegórica que materializa las dudas de Magdalena, la tentación a la que es sometida de camino a casa de Simeón, así como dinamiza la acción con escenas protagonizadas por personajes que, sin ser estrictamente alegóricos –Dulatrice, Superbo y Curioso– dan cuerpo a los pecados más reseñables de la protagonista y vehiculan diálogos de muy diversa índole, desde una discusión sobre la naturaleza de Cristo protagonizada por Curioso y Superbo, hasta una escena inicial entre Magdalena y su criada en la que dialogan sobre los muchos amantes de aquella, seguida de un pasaje en el que asistimos a una escena de galanteo por parte de los amantes.

16. Esta cuestión será mínimamente tratada más adelante.

Por lo que respecta a la segunda jornada el dramaturgo escenifica la vida apostólica de Magdalena en Marsella, recogida por Santiago de Vorágine, aunque de forma más reducida. La historia que se relata en *La Leyenda dorada* posee ecos de novela bizantina y el dramaturgo trasciende el tema bíblico recurriendo a la leyenda hagiográfica, pues este es un campo mucho más libre para la invención y la imaginación. En ella un gobernador convertido por la predicación de Magdalena emprende un viaje en barco con su mujer embarazada para comprobar si lo que “la apóstol” predica de Cristo se corresponde con lo que san Pedro predica en Roma. Después de un periplo de varios años, regresa al lugar donde tuvo que dejar el cuerpo de su mujer muerta y de su hijo recién nacido, y comprueba asombrado que ambos están vivos. La comedia reduce la historia a la llegada de Magdalena y su hermano al puerto de Marsella con la consecuente interrupción del sacrificio que el rey pagano está dispuesto a hacer a Marte. El sermón que Magdalena pronuncia remedando el dicho por Cristo en la Montaña versa sobre los dioses paganos y logra impactar al rey pagano, con lo que se da fin a la segunda jornada.

Un diálogo entre Penitencia y Magdalena sirve de pórtico a la tercera, cuyo núcleo temático es la penitencia de la santa. La función de este primer diálogo es múltiple. En primer lugar sitúa la acción en un nuevo lugar y tiempo, las proximidades de la cueva en la que Magdalena expiará sus pecados, en segundo lugar cierra la acción anterior refiriendo la conversión del rey pagano, la concesión de los obispados a Maximino y Lázaro, y el retiro espiritual de Marta. Por último, y más relevante desde un punto de vista ideológico que dramático, esta primera escena explícita la renuncia de Magdalena al apostolado.

Magdalena Ninguna cosa tuviera
el ser yo pedricadora,
en pedir si salió agora
el mandato le cumpliera.
El que dice que ha ordenado
con su divino saber
que no pedrique mujer
el evangelio sagrado,
aunque yo pudiera hacello,
como soy apostolada
de voluntad no forzada,
quiero conceder con ello,
que si en la escuela divina
aprendió el santo varón
cualquier determinación,

si ya Dios lo determina,
 con la boca publiquemos
 quién es Dios y con fe pura
 y la sagrada escritura
 a los varones dejemos.
 Así que mi dulce amada
 guíame do tú gustares
 que mientras tú me guiares,
 iré bien encaminada.

Penitencia Sabe, amiga, que te guío
 a parte donde el calor
 ejercite más su ardor
 y allí es cierto hielo frío.
 Estas montañas serán
 tus campañas y figuras
 que, aunque te parezcan duras,
 blandas te parecerán. (fol. 195v)

Es difícil saber si el dramaturgo está teniendo en cuenta la Primera epístola de los Corintios (14: 34-35) en la que puede leerse “Las mujeres cállense en las asambleas; que no les está permitido tomar la palabra, antes bien, estén sumisas como también la Ley lo dice. Si quieren aprender algo, pregúntenlo a sus propios maridos en casa; pues es indecoroso que la mujer hable en asamblea”. Lo que sí es cierto es que en el contexto postridentino en el que se compuso la comedia de *La conversión*, el papel de esta como *apóstol de apóstoles*, obtenido no solo por el favor que Cristo le dispensó en vida, sino también por ser el primer testigo de su resurrección, ya había sido eclipsado por su representación como pecadora arrepentida y penitente (Haskins 1993: 110-112). La gran reforma que la Iglesia vive a lo largo del siglo XVI tuvo su impacto en la creación artística en general y en el teatro religioso en particular. Nuestra comedia está atravesada por el espíritu de la Contrarreforma y ratifica muchas de sus preocupaciones y dogmas, siendo la penitencia, en relación con la teoría de la justificación, una de las cuestiones más enfatizadas. La convicción luterana de la negación de la libertad humana en el encuentro con la gracia en la que se reafirma la justificación (perdón de los pecados, regalo de la gracia) solo por la fe, es decir, no por méritos humanos ni en un proceso de transformación interna del pecado (Egido 1991: 26) tiene debida contestación en una comedia en la que santa Magdalena cumple un papel ejemplar que la virgen María no podía desempeñar, el de pecadora que por medio de un proceso de mortificación exterior e interior alcanza el perdón de Dios, sirviendo como modelo de arrepentimiento para un público cristiano

ya que, como afirma Jesús Menéndez Peláez, el teatro religioso del siglo XVI ha de ser interpretado a través de una línea de catequesis que por medio de la representación sensible “predica a los ojos” (2005: 57). En efecto, y no solo en lo referente al tema de la justificación y la exaltación de la penitencia observamos la impronta contrarreformista, sino la elección de la materia hagiográfica en sí misma que la vincula directamente con la sesión tridentina XV, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, en donde queda fundamentada la naturaleza ejemplar de los santos y su poder de intercesión (Denzinger-Schönmetzer 1976: 419). A diferencia de la Magdalena del auto de la que únicamente se escenifica su conversión, una conversión intervencionista, es decir, efecto de la palabra de Cristo al igual que en nuestra composición, la protagonista de la comedia es un ejemplo modélico de arrepentimiento y penitencia, cuya ejemplaridad es anunciada por Cristo en la primera jornada, “Y vosotros que el mundo satisfechos / os tiene con amargos tristes gustos / de templos santos *specula* hechos” (fol. 191r); explicitada por Amor poco después, “por espejo ha de quedar / de penitencia en el mundo” (fol. 193r); y por el ermitaño poco antes de morir la santa, “¿Qué mayor bien o qué mayor ganancia / que tener tal maestra en mi ignorancia?” (fol. 198r).

En la tercera jornada se dramatiza la vida ascética y penitencial de Magdalena en la cueva de Sainte-Baume y su muerte y glorificación. También en este acto, el dramaturgo sigue la senda de La Vorágine simplificando sustancialmente el episodio en la cueva y el final de la futura santa e introduciendo, como muy bien observa Natalia Fernández (2012: 542), “el barroquismo de la estética penitencial” en el que no falta la cueva que, junto al desierto, es el lugar penitencial por excelencia, las armas con las que Magdalena se defiende de los enemigos del alma, emblemas de la penitencia: la disciplina, el silicio, una imagen de Cristo y una calavera que la Penitencia asimila al espejo: “Quiero por espejo darte / un tan claro y rico espejo / que te sirva de consejo / tal que no pueda engañarte” (fol. 196r), elemento escénico este que en la comedia adquiere tres planos de significación, transitoriedad de la vida terrena, símbolo de la vanidad de Magdalena (fol. 189r) y arquetipo de santo al que emular.

En la literatura hagiográfica el ascetismo de los santos responde, al igual que el de los mártires, a un estereotipo apenas invariable, y al retiro en soledad le sigue una lucha constante con el diablo del que el asceta, en este caso, Magdalena, se defiende declarando la guerra a su propio cuerpo, al que consideran “el enemigo más temible de su alma. Cuanto más fuerte es el cuerpo, más débil es el alma” (Réau 2008: 413). Por esa razón, en nuestra comedia la antigua pecadora que ansía borrar sus culpas disciplina su cuerpo y se enclaustra en la

oscuridad y aspereza de una solitaria gruta. Si bien el arrepentimiento, la contrición¹⁷ y la penitencia funcionan como columna vertebral de la doctrina que presenta la comedia, no son estos los únicos aspectos que la ubican dentro del ideario postridentino. Como botón de muestra señalaremos dos de los más importantes de la teología católica. En la referencia a los obispados de Maximino y Lázaro encontramos la dignificación de la figura del obispo, uno de los muchos productos tridentinos (Egido 1991: 96). Asimismo, el controvertido capítulo de la presencia real de Cristo en la Eucaristía, cuestionado por los protestantes, encuentra su correlato dramático en una de las escenas finales de la comedia, cuando Magdalena encomienda al ermitaño un mensaje para Maximino: “Que esta noche me aguarde en los maitines / con el divino pan ya consagrado, / hecho cielo. Mas ¿qué digo?, / hecho Dios mismo” (fol. 197v).

La ampliación temática tiene su lógico correlato en el número de personajes que intervienen en una y otra obra: en el auto intervienen ocho personajes en número determinado y un número indefinido de apóstoles. En opinión de De los Reyes (1988: 658), es imposible dar el número exacto de los personajes que intervienen en este auto por figurar en número indeterminado, pero se podrían fijar en más de diecisiete. Hemos de observar que, de esos diecisiete, tan solo ocho personajes tienen diálogo, con lo cual el resto serían meros comparsas. En cambio, en la comedia de *La conversión* aparecen veinticuatro personajes, y todos ellos intervienen en la obra, aunque para ellos probablemente se tuviese que recurrir a la habitual interpretación por medio del doblote. Según lo dicho, la lista de personajes de la comedia está más próxima a la nómina de dieciséis actores de las compañías profesionales que actuaban en los corrales de comedias en el siglo XVII que el auto.

La conversión, como tantas otras comedias de su género, adopta la figura de la santa protagonista como eje estructurante de la acción. Por esa razón desplazaremos el foco de atención a la representación que nos ofrece el dramaturgo de Magdalena, que se inaugura, como no podía ser de otro modo para que se produzca el viraje conversivo, con una caracterización física y moral ajustada a la imagen prototípica de mujer sensual, pecadora y hermosa que aquí es descrita según los parámetros canónicos de la mujer del renacimiento:

17. La doctrina de la penitencia va más allá de la ejemplificación de la actitud de la protagonista y se formaliza teóricamente mediante el debate dialéctico entre Amor y Temor, esto es, entre la auténtica contrición y la mediada por el temor al castigo (fols. 191v-192r).

Díganlo esas hebras de oro
y esos cabellos tesoro
de quien el sol más se arrea;
aquesa espaciosa frente
y esos arcos celestiales
y esos dos soles iguales
al sol que sale de oriente,
y esa nariz afilada
hecha a las mil maravillas;
y esas rosadas mejillas
de la aurora aljofarada,
esos labios de coral
y esos dientes de marfil,
donde amor tiene en un fil
su riqueza y su caudal;
esa columna hermosa
que esta máquina sostiene
donde el mundo todo tiene
su triste suerte dichosa. (fol. 189v)

Esta descripción realizada por su lisonjera criada Dulatrice funciona como complemento de la caracterización de Magdalena como una mujer vanidosa, amiga de adornos, aceites y joyas que valora sobremanera esa cualidad de su criada: “Qué diligencia notable / qué palabras tan sabrosas” (fol. 190r). La pintura de la pecadora continúa con la etopeya de Magdalena, y es ella misma quien se encarga de descubrirla mediante la expresión jactanciosa de una vida libre y licenciosa que alcanza su máximo impudor con la enumeración de seis de sus amantes principales –Gulava, Prigo, Vaniloquio, Curioso, Superbo y Lascivo–, que no son más que proyecciones de sus propios pecados¹⁸. Entre todos ellos sobresale la lascivia, pues con el correr del tiempo el pecado de la carne fue para la Iglesia incluso más pernicioso que el de la soberbia (Arias: 133), y es precisamente en la pintura de Magdalena como pecadora donde el dramaturgo carga la tinta más negra.

18. En realidad Magdalena afirma enumerar a siete de sus amantes, en clara correspondencia con los siete pecados capitales, pero solo menciona a seis, como puede comprobarse:

Hoy quiero de mis amantes
hacer un curioso alarde.
Dos son Superbo y Curioso
y con La[s]civo son tres,

Una vez efectuada la conversión, varios de los pecados capitales que describen a la protagonista se transforman en algunas de las virtudes capitales¹⁹. La lujuria se torna castidad y la soberbia humildad, de manera que Dulatrice, que alimentaba la vanidad de Magdalena, desaparece de escena, dando paso a un nuevo personaje, la Humilde. Mudanza que el dramaturgo se asegura que no pase desapercibida al público:

Humilde	Dulatrice ya se es ida y dejó tu estancia sola. Mas yo entré a guardar por ella.
Magdalena	Vaya y quede, Humilde, amiga, que ya me daba fatiga tan habladora doncella. Yo pienso de hoy más tenerte, Humilde, en mejor figura que hasta aquí mi gran locura ha hecho no conocerte. (fol. 193r)

A partir de ese momento, y obtenido el perdón, Magdalena comienza su camino de expiación y resistencia a la tentación, cuyo corolario es el anuncio de su muerte y la consecución de la gloria. La escenificación de la muerte de los santos en las comedias del género supone la mayor de las veces el broche que pone fin a la acción. Igual que la vida del santo es un ejemplo de conducta para el católico, también su fin se propone como modelo al aparecer siempre estos triunfantes sobre el horror de la muerte en tanto que esta implica el nacimiento

Vaniloquio y Pigo, seis,
cinco, son seis con Curioso;
son con mi Gulava raro
siete amantes principales
sin los otros manuales
en quien yo poco reparo.
A todos franca me ofrezco
y más que me dan les doy,
y aquel que desdeño hoy
mañana le favorezco. (fol. 189r)

19. En Lucas 7 se relata que entre las mujeres que seguían a Jesús estaba María Magdalena. De ella Jesús había expulsado siete demonios. Este enunciado puede entenderse como una posesión demoníaca, pero también como una enfermedad del cuerpo o del espíritu y, por supuesto, como una dolencia endémica de las mujeres (Delicado 2011: 20).

a la vida eterna²⁰. De ese modo se escenifica en la comedia la transición de Magdalena que, a las puertas de la muerte, alienta a sus pies deseosa de emprender el camino de la vida eterna.

Otro de los aspectos que merecen especial atención en el estudio de esta comedia es el relativo a sus características escenográficas, y para ello repararemos en el único elemento objetivo del que disponemos, es decir, las acotaciones explícitas. La comedia contiene un total de 42 acotaciones (primera jornada, 23; segunda jornada, 6; tercera jornada, 13). En comparación con el auto del CAV, que tan solo cuenta con diez acotaciones externas –la mayoría de ellas, meras instrucciones de entrada y salida de personajes– la comedia, en cambio, ofrece información sobre el movimiento de los actores:

– *Échase la MAGDALENA el manto delante, y destócase y quítase todas las galas y dáselas a MARTA y sale el AMOR DIVINO y el TEMOR, y dice CRISTO.* (fol. 191r)

– *Salen a poner una mesa con comida para Cristo, y en estando puesta, sale CRISTO con sus discípulos y tañerán chirimías y sentarase CRISTO, y SIMEÓN se andará paseando, y sale la MAGDALENA y lava los pies de CRISTO con aquel unguento, y los limpia con sus cabellos y está detrás el ÁNGEL hincado de rodillas y el DEMONIO de medio lado.* (fol. 194r)

sobre la interpretación:

– *Vase CRISTO y los discípulos y fariseos y arrímase la MAGDALENA como desmayada al pecho de MARTA y dice el AMOR.* (fol. 191v)

– *Van subiendo poco a poco a la MADALENA y tocan las chirimías y un ERMITAÑO que está en el monte sale como espantado y mira a todas partes.* (fol. 197v)

sobre decorado y ambientación:

– *Sale el rey de Marsella con grande acompañamiento y la figura de Marte en los hombros, y la MAGDALENA se sube sobre una peña y dice.* (fol. 195r)

– *Ve subir el ERMITAÑO el ánima de la MAGDALENA con dos ÁNGELES y cuando acaban de subir dice.* (fol. 198r)

20. Para más detalles sobre la noción de bella muerte, véase María Cruz de Carlos (2007).

y, por último, son reseñables las acotaciones que aportan datos sobre atrezzo, especialmente sobre el vestuario, que en esta comedia tiene una notable carga semántica:

– *Échase la MAGDALENA el manto delante, y destócase y quítase todas las galas y dáselas a MARTA y sale el AMOR DIVINO y el TEMOR, y dice CRISTO.* (fol. 191r)

– *Quítase la CARNE una ropa mala que traía y quítasela y queda bien vestida.* (fol. 196v)

A diferencia de otras comedias hagiográficas de la misma colección, en las que algunas acotaciones apuntan a que el dramaturgo pensaba en el corral de comedias como espacio de representación²¹, *La conversión* no parece indicar tal cosa, pues los únicos elementos decorativos que aparecen en ella son la cueva y el monte, y si bien ambos formaban parte de la escenografía de los corrales, también eran habituales en las representaciones sobre carros²². Asimismo, tampoco en lo tocante a la tensión dramática observamos la elaboración de un conflicto complejo más allá del que se encuentra ya en los pasajes neotestamentarios y en la literatura hagiográfica, es decir, la tensión pecado-arrepentimiento, adensada por medio de la disputa teológica sobre la contrición; los discursos contrapuestos que acompañan la incertidumbre de Magdalena, encarnados en un ángel y un demonio y la resistencia de la santa antes las tentativas de los enemigos del alma. Lejos queda todavía la imbricación de la vida del santo, o de una parte de ella, con un enredo conflictivo o con una trama inicialmente amorosa –completamente ausentes de la comedia de *La conversión*–, la presencia de una acción paralela o de un gracioso que amenice el camino hacia la santidad²³ o la diversidad y espectacularidad de los recursos escenográficos que caracterizan las comedias de santos del siglo XVII²⁴. No obstante, nuestra comedia evidencia un mayor grado de evolución con respecto al teatro ha-

21. Referencias a una ventana o a un nivel superior podemos encontrar, entre otras, en la *Comedia de la vida, muerte y milagros de san Antonio de Padua* (fol. 115v) o en la *Vida y martirio de santa Bárbara* (fol. 176r). Para una reconstrucción de la puesta en escena de esta última comedia, véase De los Reyes (2003: 759-760).

22. W. T. Shoemaker (1957).

23. El único elemento cómico que se observa en la obra lo constituye el siguiente lapsus linguae en boca del demonio:

Demonio Hemos de desesperar
o dudar de la vitoria
hasta el fin do está la gloria...
Digo el perder o ganar (fol. 196v)

24. Para una caracterización de la tipología de las comedias hagiográficas puede acudir a J. L. Sira (1991) y a E. Dassbach (1997).

giográfico que le precede y, concretamente, en relación al auto dedicado a la Magdalena. Si bien es cierto que el autor de la comedia hace prevalecer el plano ejemplar y doctrinal por encima de lo dramático, lo que cristaliza en pasajes de considerable tributo teológico, a nuestro juicio constituyen destacados avances dramáticos tanto la construcción del personaje principal, una pecadora más humanizada y menos hierática, como la mayor variedad en cuanto a personajes, espacios y situaciones y los progresos formales y estructurales relacionados con la polimetría y la división en jornadas. En síntesis, la comedia patentiza una ideología solidaria a la Iglesia contrarreformista a la vez que constituye una propuesta dramática que la distancia en muchos aspectos de la tradición tardomedieval de los autos religiosos y la ubica en los márgenes de un aplaudido género dramático como el de las comedias hagiográficas del siglo XVII.

Bibliografía

- ARATA, S. (1992). “*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”. *Criticón* (54): 9-112.
- ARATA, S. (1996). “Teatro y coleccionismo teatral a fines del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)”. *Anuario Lope de Vega* (2): 7-24.
- ARIAS, J. (2005). *La Magdalena. El último tabú del cristianismo*. Madrid: Aguilar.
- BADÍA HERRERA, J. (2008). “Las pecadoras penitentes en los dramas religiosos de la colección teatral del conde de Gondomar”, J.A. Martínez Berbel y F. Domínguez Matito (eds.). *Actas del Congreso Internacional: La Biblia en el teatro español*, Cilengua.
- BADÍA HERRERA, J. (2009a). “Los papeles de actor sueltos de la *Santa y buenas costumbres de Juan de Dios*: de las tablas al texto de lectura privada”. *Lemir* (13): 281-334.
- BADÍA HERRERA, J. (2009b). “La versificación dramática en la génesis de la ‘*Comedia Nueva*’: estudio de una muestra de la Colección teatral del conde Gondomar”. *Aún no dejó la pluma*. (Ed. Xavier Tubau). Barcelona: PROLOPE.
- BADÍA HERRERA, J. (2010). “El programa contrarreformista en una comedia anónima de fines del XVI: *La vida y muerte del santo fray Diego*”. *Voz y letra* 21 (2): 37-59.
- DASSBACH, E. (1997). *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*. New York: Ibérica.
- DE LOS REYES, M. (1995). “Constantes y cambios en la tradición hagiográfica del teatro áureo: del Códice de Autos viejos a las comedias de santos del siglo XVII”. *La comedia. Seminario Hispano-Francés*. (Ed. Jean Canavaggio). Madrid: Casa de Velázquez.

- DE LOS REYES, M. (2003). “Vida y Martirio de *Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar”. *Criticón* (87-88-89): 745-64.
- DELICADO PUERTO, G. (2011). *Santas y meretrices. Herederas de la Magdalena en la literatura de los Siglos de Oro y la escena inglesa*. Kassel: Reichenberger.
- DENZINGER, H. (1976). *Enchiridion symbolorum: definitionum et declarationum de rebus fidei et morum / quod primum edidit Henricus Denzinger et quod funditus retractavit auxit notulis ornavit Adolfus Schönmetzer*, Barcelona: Herder.
- DURÁ CELMA, R. (2012). “Poder y persuasión en *Vida y muerte de fray Diego*: una comedia de santos perteneciente a la colección Gondomar”. *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*. (Eds. Á. Baraibar y M. Insúa). Nueva York/Pamplona (IDEA): Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra.
- DURÁ CELMA, R. (2013a). “Aportación sobre dos autos religiosos de fines del Quinientos de la biblioteca del conde de Gondomar”. *Teatro de palabras* (7): 319-333.
- DURÁ CELMA, R. (2013b). “El suave humor de la ingenuidad: la *Vida y muerte de fray Diego*”. *Festina Lente. Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*. (Eds. Carlos Mata, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga). Pamplona: Universidad de Navarra. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) (17): 155-163.
- DURÁ CELMA, R. (2013). “Tiempo para hablar y tiempo para callar: uso y función del silencio en un auto religioso de fines del XVI”. *Cuadernos de Investigación Filológica* (39): 27-45.
- EGIDO, T. (1991). *Las claves de la Reforma y de la Contrarreforma*. Madrid: Planeta.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, N. (2010). “El *Auto de la conversión de santa Tais* entre dos géneros: hacia los orígenes de la comedia hagiográfica”. *Estudios sobre la Edad media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*. (Eds. Bautista Pérez y Gamba Corradine). San Millán de la Cogolla y Salamanca: Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas y Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- FERNÁNDEZ, N. (2012). “Teatro y hagiografía en el Renacimiento. La conversión de la Magdalena entre autos y comedias”. *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*. (Eds. Fernández Ferreiro, María y Natalia Fernández Rodríguez). Salamanca: SEMYR.
- FERRER VALLS, T. (2012). “El drama bíblico a fines del siglo XVI: la colección teatral del conde de Gondomar y la comedia anónima de *La escala de Jacob*”.

- La Biblia en el teatro español*. (Eds. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel). Vigo: Academia del Hispanismo.
- GARCÍA-LUENGOS, G. (2008). “Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos”. *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. (Coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha.
- HASKINS, S. (2000). *María Magdalena. Mito y metáfora*. Barcelona: Herder.
- LOPE DE VEGA, F. (2000). *El bosque de amor; El labrador de la Mancha (autos inéditos)*. (Ed. Agustín de la Granja). Madrid: CSIC.
- LOPE DE VEGA, F. (1994). *Los donaires de Matico*. (Ed. Marco Presotto). Kassel: Reichenberger.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (2004). “El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica”. *Memoria Ecclesiae* (24): 721-802.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (2005). “Teatro e iglesia en el siglo XVI: de la Reforma católica a la Contrarreforma del Concilio de Trento”. *Criticón* (94-95): 49-67.
- MORLEY, G.; BRUERTON, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- NARRO SÁNCHEZ, Á. (2013). *Orígenes y desarrollo de la hagiografía griega a través de la figura de santa Tecla*. Valencia: Universitat de València.
- OROZCO, E. (1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta.
- SHOEMAKER, W. T. (1957). *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*. Barcelona: Estudios escénicos.
- SIRERA, J. L. (1991). “Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”. *Comedias y comediantes*. (Eds. M. Diago y Teresa Ferrer). Valencia: Universidad de Valencia.