

CÓMO DILATAR CON LO VEROSÍMIL UN *EXEMPLUM* MARIANO (LA SACRISTANA EN MANOS DE LOPE)

ALDO RUFFINATTO

Università degli Studi di Torino
aldo.ruffinatto@unito.it

1. EL HIPOTEXTO Y SUS MANIFESTACIONES MEDIEVALES

El primer responsable de la manifestación en tierra de España del tema de la monja sacrílega en una de sus variantes más conocidas, es decir: «leyenda de la sacristana o de Beatriz»¹, fue Alfonso X, que en la n.º 94 de sus *Cantigas de Santa María*² relató la historia de una monja, hermosa, sabia, devota y admirable en el ejercicio de sus funciones de sacristana y tesorera de un convento indeterminado, la cual no supo resistir a la tentación de fugarse del convento en compañía de un «cavaleiro» que la sedujo. Pero, antes de poner en marcha sus malos propósitos, no se le olvida pasar por la iglesia y dejar en el altar de la Virgen las llaves del convento, implorando la misericordia de la Madre María y confiándole, al mismo tiempo, la custodia de la casa. Llevó, después, con su amante una vida desenfrenada durante una larga temporada hasta cuando, inspirada por la Virgen, se arrepiente y acaricia el deseo de volver al convento. Lugar donde, en todo el periodo de su ausencia, la Virgen había desarrollado en su nombre el papel de sacristana y tesorera sin despertar sospechas en la comunidad. Tras haber sido abandonada por el seductor y haber tomado el camino de vuelta, perseverando en la mortificación y las penitencias, la desdichada llega a las puertas del convento y pide informaciones sobre el estado de la vida monástica en el lugar. Le contestan que

¹ Sobre esta leyenda sigue siendo fundamental la monografía de Robert Guiette (1928) que examina detalladamente en una perspectiva comparativista todas las manifestaciones del tema en la literatura occidental desde sus orígenes hasta las dos primeras décadas del siglo xx. Como es bien sabido, el tema de la monja depravada, además de la leyenda de la sacristana, presenta otras variantes en la Edad Media, entre las cuales destaca la que Gonzalo de Berceo divulgó a través de uno de sus *Milagros de Nuestra Señora* (n.º XXI, «De cómo una abadesa fue preñada et por su combenito fue acusada et después por la Virgen librada» [2001: 117-131]).

² «Esta è como Santa Maria serviu en logar da monja que sse foi do mõeiteiro» (1986: I, 288-291).

todo funciona a la perfección puesto que la abadesa, la priora y la sacristana-tesorera siguen desarrollando sus oficios respectivos de manera sumamente ejemplar. Asombrada, confusa y temerosa la sacristana entra en la iglesia, donde vuelve a encontrar sobre el altar de la Virgen las llaves y el hábito del que se había despojado antes de fugarse; y, habiendo tomado conciencia del milagro, recupera su puesto en la comunidad como si nada hubiese ocurrido. Después de algún tiempo, la sacristana confiesa a sus hermanas su triste experiencia y los pormenores del milagro realizado por la Virgen, presentando como testimonio al mismo caballero con quien había compartido su aventura: «E tan toste, sen desden / e sen vergonna de ren / aver, juntou o convento / e contou-lles o gran ben / que lle fezo a que ten / o mund' en seu mandamento; / e por lles todo provar / quanto lls dizia, / fez seu amigo chamar, / que llo contar ya» (1986: I, 291, vv. 106-115). Tras adquirir conciencia del milagro, la comunidad monástica levanta cantos de alabanza y agradecimiento a la Madre de Dios.

Como se sabe, la cantiga 94 de Alfonso X remite a fuentes latino-germánicas pertenecientes al área de los monasterios cistercienses de la antigua Sajonia y, de manera específica, al testimonio de Cesario de Histerbach, que en su *Dialogus miraculorum* («Distinctio septima de Santa María», cap. XXXIV)³ relata exactamente el caso de una monja, llamada Beatriz, sacristana (*custos*) en un convento indeterminado, quien, rompiendo sus votos, escapa del convento con su amante (un clérigo) tras dejar las llaves de la casa en el altar de la Virgen. El subsiguiente desarrollo de la acción abarca la defección del clérigo y el refugiarse de Beatriz en el ejercicio de la prostitución. Un proceso de degradación que se prolonga por

³ Por su brevedad transcribimos aquí íntegro el texto de Heisterbach: «In monasterio quodam sanctimonialium, cuius nomen ignoro, ante non multos annos, virgo quedam debebat nomine Beatrix. Erat enim corpore speciosa, mente devota, et in obsequio Dei genitricis ferventissima. Quotiens illi speciales oraciones sive venias secretius offerre potuit, pro maximis deliciis reputavit. Facta vero custos, haec egit tanto devotius quanto liberius. Quam clericum quidam videns et concupiscens procarari coepit. Illa verba luxuriae spernente, isto importunius instante, serpens antiquus tam vehementer pectus eius succendit, ut flammam amoris ferre non possit. Accedens vero ad altare beatae virginis patronae oratorii, sic ait: Domina, quanto devotius potui, servivi tibi, ecce claves tuas tibi resigno; tentationes carnis sustinere diutius non valeo. Positisque super altare clavibus, clam secuta est clericum. Quam cum miser ille corripuisset post dies paucos abiecit. Illa cum non haberet unde viveret, et ad claustrum redire erubesceret, facta est meretrix. In quo vicio cum publice quindecim annos transeisset, die quadam, in habitu seculari, ad portam venit monasterii. Que cum dixisset portario: nosti Beatricem quandoque huius oratorii custodem? respondit: optime novi. Est enim proba ac sancta domina et sine quaerela ab infantia usque ad hanc diem in hoc monasterio conversata. Illa verba hominis notans, sed non intelligens, dum abire vellet, mater misericordiae in effigie nota, ei apparens, ait: Ego per quindecim annos abstentiae tuae officium tuum supplevi; revertere nunc in locum tuum, et poenitentiam age, quia nullus hominum novit excessum tuum. In forma siquidem et habitu illius, Dei Genitrix vices egerat custodiae. Quae mox ingressa, quamdiu vixit gratias egit, per confessionem circa se gesta manifestans. Quod pusillanimes por eam confortetur, subsequens ostendit exemplum» (1861: 42-43).

quince años, transcurridos los cuales la desdichada se anima a regresar a su monasterio. A todo esto sigue: la pesquisa realizada por la monja para averiguar las consecuencias de su huida; la sorprendente respuesta del portero del convento que niega cualquier modificación en el mismo pues tanto la abadesa, como la priora y la sacristana siguen desempeñando sus tareas con atención y continuidad; y, finalmente, la aparición de la Madre de Dios que declara haber ocupado su lugar durante toda su larga ausencia y la alienta para que vuelva a su oficio habitual no sin emprender una dura penitencia.

El acto final de nuestra historia milagrosa, en la versión de Cesario de Heisterbach, establece la confesión de lo ocurrido por parte de la monja arrepentida y su valor ejemplar para los que buscan amparo en la devoción mariana.

Resumiendo, los testimonios de Cesario de Heisterbach y de Alfonso X se conforman con el modelo narrativo (o hipotexto) siguiente:

MODELO NARRATIVO (HIPOTEXTO)	MANIFESTACIONES (CESARIO DE HEISTERBACH, ALFONSO X)
1. [Situación inicial] Monja hermosa, virtuosa y devota.	Equilibrio y armonía en un convento cuya sacristana [denominada «Beatriz» por Cesario, sin nombre en la <i>Cantiga</i> de Alfonso], joven y hermosa, se distingue por sus virtudes.
2. [Ruptura del equilibrio] Monja sacrílega y fugitiva.	La monja cede a las pretensiones de un galán [«clericus» en Cesario; «cavaleiro» en Alfonso] y decide fugarse con él.
3. [Petición de ayuda] Rezo a la Virgen.	Antes de alejarse del monasterio la monja dirige una oración a la Virgen y deposita en su altar las llaves del convento.
4. [Daño] Proceso de degradación.	Tras fugarse con su galán, la monja experimenta durante un tiempo, más o menos largo, amores desenfrenados y lascivos.
5. [Reparación del daño] Proceso de mejoramiento.	La monja, arrepentida, vuelve al convento, donde descubre que nadie ha notado su falta, porque la propia Virgen ha desempeñado sus tareas.
6. [Recuperación y revelación] Monja reestabilizada y pregonera del hecho milagroso.	Habiendo recobrado su estado inicial, la monja da gracias a la Virgen y descubre los pormenores de su experiencia.

Apuntamos que la leyenda de la sacristana, más allá del testimonio de Alfonso X, no se refleja en ningún otro texto de las literaturas peninsulares de la época. Además, por lo que atañe al dominio literario castellano, a la ausencia de reflejos

en el siglo XIII corresponde igual falta de testimonios en los siglos XIV y XV cuando la sacristana hubiera podido albergarse con propiedad en algunos productos artísticos derivados de las colecciones de milagros en lengua latina (como el *Espéculo de los legos*), o en otros inspirados en los cánones de la ejemplaridad (como, por ejemplo, *El conde Lucanor*, *El Libro de buen amor*, *La reprobación del amor mundano* o el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo).

Sin embargo, no debe creerse que el tema de la monja renegada hubiera desaparecido por completo del horizonte cultural castellano de estos siglos por considerarse ajeno a los intereses de los escritores que actuaban en el sector específico de las leyendas marianas. Lo que ocurre, en cambio, es que el interés hacia este tema se trasladó del dominio literario de la Edad Media (Berceo) al dominio paraliterario de los siglos sucesivos manifestándose preferentemente en los libros de horas y, sobre todo, en los de devoción privada que tuvieron amplia difusión (así en España como en otros países occidentales) durante los siglos XV y XVI, y fueron redactados primeramente en latín y después en lengua vulgar. Dichos libros se colocaron al lado de las colecciones latinas de milagros marianos que continuaron circulando en los ambientes monásticos (especialmente benedictinos y dominicanos) para uso y consumo de los religiosos comprometidos en el oficio de la divulgación y predicación, como, por ejemplo, el *Promptuarium exemplorum et miraculis Mariae Virginis* del fraile dominico alemán Johannes Herolt⁴.

Cierto es que se debe propiamente a estos repertorios y libros de devoción (mientras Cesario y Alfonso permanecen en el fondo como manifestaciones del hipotexto) la transmisión de las potencialidades diegéticas de las leyendas marianas al mundo literario hispánico de los Siglos de Oro. En otras palabras, deben buscarse en este dominio los principales depósitos de materiales diegéticos para los escritores que en las épocas áureas se lanzaron a la tarea de introducir temas hagiográficos (como este de la sacristana) en sus creaciones dramáticas o narrativas.

2. LA LEYENDA SE HACE TEATRO (*LA ENCOMIENDA BIEN GUARDADA* DE LOPE)

Un testimonio claro de esto lo ofrece Lope de Vega que, al redactar en 1621 una nota introductiva a la edición impresa de su comedia famosa *La buena guarda* (cuya versión primitiva, que conocemos en virtud de un manuscrito autógrafo⁵,

⁴ Como se sabe, Johann Herolt (muerto en 1468), conocido también como el «Discipulus», fue un fraile predicador dominico, y una de las figura más relevantes de la espiritualidad dominica en Alemania en el siglo XVI. Sobre este autor y su obra de predicación puede verse la contribución de Ian D. K. Siggins (2009).

⁵ De esta primera versión, como es notorio, nos ha llegado el manuscrito autógrafo que reza en la portada: «*La encomienda bien guardada*, comedia deste año de 1610». Para una descripción

apareció en 1610 con el título de *La encomienda bien guardada*), escribía: «Habiendo leído este prodigioso caso [se refiere, como es obvio, a la leyenda de la sacristana] en un *libro de devoción*, una señora destos reinos me mandó que escribiese una comedia, dilatándole con lo verosímil a sus tres Actos» (Artigas, 2002: 81-83). Lope hace, sin duda, referencia a uno de los muchos libros de devoción destinados a un público lego, especialmente femenino, que circulaban en aquel entonces difundiendo, entre otras cosas, los milagros de la Virgen María. Cuál fuese concretamente este libro no es fácil establecerlo, pero sí pueden ayudarnos algunas sugerencias que en su tiempo nos ofrecieron Cotarelo y Valledor (1904), Robert Guiette (1928), Díez y Giménez-Castellanos (1938) y, más recientemente, Artigas (2002) y McGrady (2011), quienes de manera más o menos concorde afirmaron que el tal «libro de devoción» debía ofrecer una versión del milagro de la sacristana no muy disímil de la que se muestra en Cesario de Heisterbach, en Hérolt y en la *Cantiga* de Alfonso X que, como ya sabemos, hacen hincapié en el mismo hipotexto⁶.

Así las cosas, resultará mucho más fácil determinar con cierta seguridad los artificios a los que Lope se había dirigido para «dilatar con lo verosímil a sus tres actos» el asunto transmitido por el devocionario; podremos, en otras palabras, observar con mayor conocimiento de causa las reglas que presiden la transformación de una leyenda mariana medieval (erigida a *exemplum*) en un drama vinculado con el canon de la comedia áurea. Para alcanzar este objetivo nos ha parecido conveniente proporcionar, en un apéndice, la descripción sucinta de los tres actos que constituyen *La encomienda bien guardada*⁷, repartiéndola en sendos segmentos dramáticos para mayor comodidad en la exposición y para facilitar las comprobaciones⁸.

de este autógrafo véase Presotto (2000: 221-229). Desdichadamente, de esta comedia lopiana no disponemos hasta ahora de una edición crítica fiable y basada en los principios científicos de la crítica textual (como, por ejemplo, la que realizó Daniele Crivellari para *Barlaán y Josafat* [Crivellari, 2021]), así que para nuestras exigencias puntuales tendremos en cuenta sobre todo la versión autográfica mencionando sus correcciones, cuando haga falta, y el estudio reciente de Stefania Capoia sobre el mismo tema en el que se hace referencia también a las ediciones digitales de Francisco Crosas y David Guinart (Capoia, 2014: 122-158). Finalmente, por lo que atañe a las referencias puntuales que se harán a lo largo de este trabajo nos apoyaremos en la edición de Francisco Crosas (2016), por ser la que mejor se conforma con los criterios que hemos elegido en esta circunstancia. Además, en esta misma edición el estudioso nos ofrece un recuento completo de los testimonios antiguos y modernos y de las ediciones «críticas» tanto de *La encomienda bien guardada* como de *La buena guarda* (Crosas, 2016: 12-13).

⁶ Según Francisco Crosas, en cambio, «la libertad con que Lope trata el argumento es tal que resulta vana la inquisición de un modelo concreto» (2016: 12).

⁷ Utilizamos el título del autógrafo porque justamente al texto de este testimonio remite la descripción que se hará a continuación. Desde ahora en adelante se hará referencia a este texto con la sigla *EBG*.

⁸ Ver apéndice. Se ha repartido la síntesis del contenido en bloques homogéneos (no necesariamente

De hecho, al comparar la descripción sintética de la *EBG* con las manifestaciones antiguas que constituyen el hipotexto de la leyenda de la sacristana (Cesario de Heisterbach y Alfonso X, cantiga 94), es decir, el modelo narrativo al que Lope probablemente accedió a través del «libro de devoción» de la «señora destos Reinos», resultará más fácil poner de relieve los artificios realizados por el dramaturgo para transformar una leyenda mariana (perteneciente a la categoría de los *exempla*) en un producto teatral respetuoso de los cánones de la comedia áurea, los que el propio Lope había establecido en el *Arte nuevo de hacer comedias* (García Santo-Tomás, 2006: 131-152) y Cervantes había reafirmado, aunque a regañadientes, en el acto segundo del *Rufián dichoso*⁹.

Consideremos a este respecto el primero y más obvio principio de verosimilitud, el que Roland Barthes calificó de «informante» por su natural capacidad de arraigar la invención en la realidad. En nuestro caso, el aspecto genérico e indeterminado de las coordenadas espacio-temporales que etiquetaban la leyenda de la sacristana en sus primeras manifestaciones («in monasterio quadam, cuius nomen ignoro, ante non multos annos» [Cesario], «una abadia...una dona ouv'ali» [Alfonso X]), dan paso a la determinación concreta del lugar y a la permeabilidad de la dimensión sincrónica en la comedia de Lope. La acción dramática tiene su origen en las puertas de la iglesia conventual de un monasterio femenino de Ciudad Rodrigo (B1)¹⁰, creando de tal forma un *hic et nunc* especialmente apto para ofrecer una sensación de verosimilitud a los ojos de los espectadores de la época.

Lo que resulta ser en tanto más verdadero en cuanto que el mismo Lope, o alguien en su nombre, en las frecuentes correcciones y tachaduras del autógrafo y en la sucesiva edición impresa de la comedia (que vio la luz en 1621 con el título de *La buena guarda*), impulsado posiblemente por razones de censura o

correspondientes a la partición en escenas que, por lo demás, resulta ser inexistente en el autógrafo lopesco), marcando cada bloque con la letra B y añadiendo una numeración progresiva. Optamos por este tipo de segmentación porque esta nos parece más conveniente que la división en macrosecuencias (y microsecuencias) experimentada por Marc Vitse (1998; 2010) y refinada por otros estudiosos (Fausta Antonucci, Delia Gavela García y Monica Güell [2007]). Según mi parecer, la segmentación que proponen Vitse y otros se muestra más apropiada para el texto narrativo que para el dramático. Desde ahora en adelante, pues, nos serviremos de la repartición en bloques documentada en apéndice utilizando las siglas correspondientes a las distintas fases del desarrollo dramático (B1, B2, etc.). Sobre la segmentación de la comedia áurea, véase ahora Crivellari (2010: 101-115).

⁹ Hago referencia al conocido diálogo entre las figuras alegóricas de la Comedia y la Curiosidad reproducido al comienzo de la segunda jornada de dicha comedia hagiográfica cervantina que salió a la luz en 1615, en la primera edición de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (Sevilla, 1997: 175-180, vv. 1.209-1.312).

¹⁰ Téngase en cuenta el hecho de que, si bien no consta históricamente la presencia de un monasterio femenino en Ciudad Rodrigo, en esta ciudad se construyeron, sobre todo en época renacentista, varios palacios y monasterios de varias órdenes religiosas, entre los cuales hubiera podido muy bien encontrar cabida un convento de monjas.

de autocensura, hizo desaparecer todas las referencias a las firmes coordinadas espacio-temporales de la primera redacción para sustituirlas con otras menos reconocibles y comprometedoras¹¹.

Pero, son justamente estas modificaciones las que dejan transparentar cuál era la verdadera intención lopesca al redactar su primera representación teatral de la leyenda de la sacristana, a saber: la de convertir el carácter maravilloso y mítico del *exemplum* mariano en algo más corriente y más fácilmente accesible al público de la comedia áurea española. Desde la perspectiva de la verosimilitud o, mejor dicho, teniendo en la máxima consideración el propósito de «dilatarse con lo verosímil» un asunto legendario y ejemplar para acomodarlo a las exigencias de la expresión dramática.

La verosimilitud, por tanto, como artificio en respaldo a la transformación del *exemplum* en comedia, y que actúa en estrecha relación con otro recurso de naturaleza más propiamente estructural al que Lope alude de manera sintética con el término «dilatarse». Lo que en la *EBG* no consiste en la simple ampliación del «sujeto» planteado por la leyenda antigua, sino también en su enriquecimiento mediante la inclusión de una segunda trama al lado de la trama principal que abarca, como bien sabemos, el amor prohibido y sacrílego del galán-mayordomo del convento (Félix) por la abadesa del mismo convento de Ciudad Rodrigo (doña Clara).

En esta segunda trama, cuyo inicio se sitúa en B7, se habla de otro galán (llamado don Carlos) que aspira a contraer matrimonio con Elena, hermana de doña Clara, sostenido en este propósito por un viejo amigo (don Ricardo) del padre de Elena y Clara (don Pedro). Proyecto que encuentra el favor de don Pedro (quien sin embargo pide prudencia en su actuación) y, finalmente, la aceptación por parte de Elena. Seguidamente, en B10, el galán don Carlos nos hace saber que su relación con Elena está peligrando por culpa de «cierto competidor».

Se perfila así un clásico triángulo amoroso (del tipo «competitivo», en el que el amante compite con un rival por el amor de la persona a la que quiere), cuyo desarrollo dramático, sin embargo, no llega casi nunca a la representación «en hecho»¹² pues queda arraigada a la «relación» que de los hechos hacen sus personajes. Al mismo don Carlos, en efecto, le corresponde en B14 la tarea de informarnos de que su «competidor» se llama don Juan, un amigo que no ha dudado

¹¹ Una reseña exhaustiva de estas variantes puede verse ahora en Capoia (2014: 128-144). No me parece aceptable la hipótesis de que el texto corregido represente una segunda versión de la comedia, distinta y más representativa de la última voluntad del autor (Capoia, 2014: 124). En mi opinión, las numerosas correcciones y las tachaduras que salpican el autógrafo le confieren a este testimonio el título de original de imprenta que se transmitió al componedor para la realización de la edición impresa de 1621.

¹² Me refiero a la distinción que hace Cervantes en su *Rufián dichoso* entre representación en hecho y en relación: «Ya represento mil cosas —afirma la Comedia—, no en relación como de antes, sino en hecho» (Sevilla, 1997: 178, vv. 1.245-1.247; énfasis mío).

en traicionarle y del que ahora promete vengarse. A continuación, tras un breve fragmento de representación «en hecho» (B16) que se desarrolla en la portería del convento de Ciudad Rodrigo, donde la fingida doña Clara promete a Carlos interceder a su favor ante don Pedro y logra apagar sus ansias de venganza, la prosecución de la trama queda nuevamente confiada a una relación de lo sucedido, de manera que es don Pedro (en B23), quien nos hace saber que don Carlos y Elena ya están casados desde hace un par de años y que su yerno, perdido entre el juego y las mujeres, plantea un montón de problemas. Para solucionarlos pide la ayuda del ángel Clara. Finalmente, el *happy end* de todo el asunto queda encomendado a las palabras de don Carlos que en B25, dialogando con la fingida Clara, confiesa sus pecados y promete no volver a darle disgusto a su esposa.

En resumidas cuentas, toda la historia de don Carlos, Elena y don Juan (que en última instancia podría por sí misma sustentar el sujeto de una entera comedia de enredo) resulta compendiada en seis bloques por un total de 480 versos, casi todos consagrados a la narración de los acontecimientos («en relación» y no «en hecho»), y abiertos a la cooperación del lector (espectador), quien se ve obligado a rellenar con su competencia los vacíos dejados por el dramaturgo.

Resulta, por lo tanto, difícil pensar que esta segunda trama sea simplemente «una de tantas adiciones y rellenos, que, para alargar las comedias a sus tres actos reglamentarios, usaban nuestros dramaturgos de la edad de oro» (Díez y Giménez-Castellanos, 1938: 13); así como se muestra del todo improbable la valoración opuesta, la que aspira a sobrestimar la historia de don Carlos y Elena ofreciéndole la calificación de «tema principal» al igual que la historia de Félix y Clara¹³. Tanto más en cuanto que si así fuera, Lope traicionaría uno de los principios básicos de su *Arte nuevo de hacer comedias*: «Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen» (García Santo-Tomás, 2006: 170, vv. 181-185). En cambio, si bien miramos, esta segunda trama, lejos de calificarse como un simple enriquecimiento del contenido insertado para darle mayor cuerpo al recorrido dramático, o bien como una entidad autónoma y autosuficiente incluida para ensalzar el problema de los conversos, lejos de todo esto parece más bien responder a una necesidad concreta de tipo estructural y compositivo: la de plantear un ambiente secular y «profano» comparable en un

¹³ Es lo que propone Carmen Artigas cuando escribe: «los dos temas principales de la buena guarda son la leyenda de la sacristana y el converso, ambos se contraponen con sutil ironía» (Artigas, 2002: 57). Además, la estudiosa confiere a la historia de don Carlos el título de «leyenda del converso» pues, en su opinión, en la figura del galán se transparenta la huella del converso, comparable, por oposición, a la mancha sacrílega que contamina la figura de doña Clara. Se trata de una opinión no falta de interés pero totalmente ajena a la economía de esta comedia lopesca, en la que —según mi parecer— no se percibe ningún intento de plantear el problema de los conversos, ni mucho menos el propósito de proyectar este problema sobre una pantalla irónica.

plan dialéctico con el ámbito religioso y «sagrado» de la piadosa leyenda de la sacristana.

En efecto, si razonamos en términos de actantes, aflora con claridad el juego en contrapunto entre las dos tramas, a saber: con el trasfondo del triángulo amoroso clásico (galán-dama-rival) se descubre en ambas tramas la figura de un seductor (don Juan, por un lado, Félix, el mayordomo del convento, por otro) que logra derrotar las reticencias de la dama¹⁴ y obtener, al menos en un primer momento, sus favores¹⁵ en virtud de los buenos oficios, más o menos intencionales, de un ayudante¹⁶. Y si a todo esto se agrega una consideración de carácter funcional (*à la manière* de Propp) no es difícil comprobar cómo en ambas tramas la desaparición del seductor, en vez de marcar el punto final de la acción, abre el camino para nuevos avances de los acontecimientos con la incorporación de una serie de «pruebas»¹⁷ tras cuya superación el héroe (don Carlos, por un lado y doña Clara, por otro) podrá reunirse con su legítima esposa o esposo en la armonía de un orden nuevamente restablecido.

En suma, la dimensión analógica dibujada por los esquemas actanciales, junto con las interferencias que en más de un punto llegan a crearse entre una y otra trama¹⁸, desvelan la verdadera razón por la cual Lope se había animado a introducir una segunda trama en su versión dramática de la leyenda de la abadesa-sacristana.

¹⁴ Elena, que parece dispuesta a aceptar los ofrecimientos de don Juan, el rival de don Carlos; y la abadesa Clara, hermana de Elena, que no duda en traicionar a su esposo celeste para huirse con Félix. Adviértase que la parte relativa a las relaciones entre Elena y don Juan se muestra muy difuminada porque, como ya sabemos, en la trama secundaria la figura del galán-competidor no goza de una presencia escénica sino que se apoya únicamente en el testimonio que ofrecen las palabras de don Carlos (B14, II, vv. 1.243-1.310).

¹⁵ Es lo que da a entender don Carlos cuando, dialogando con Ginés (su «lacayo»), advierte: «Yo sé que me ha hecho tiro / en esta ocasión don Juan, / porque de Elena galán, / le cuesta más de un suspiro. / Con siniestra información / a don Pedro ha persuadido, / por quien Elena he perdido» (B 14, II, vv. 1.267-1.273).

¹⁶ En lo que concierne a la trama inherente al triángulo Carlos-Elena-don Juan, el ayudante del seductor adquiere el semblante genérico de una categoría de enemigos de don Carlos que le desacreditaron ante los ojos del padre de Elena para favorecer los propósitos de don Juan. Este informe lo proporciona una vez más el mismo don Carlos, que refiere a su lacayo lo que sigue: «¡Cuántos, por mala opinión / que han puesto los enemigos, / son, Ginés, falsos testigos / en más de una información / ¡Cuántas honras hay quitadas, / cuántas noblezas perdidas / por pasiones no entendidas, / de enemistades pasadas» (B14, II, vv. 1.283-1.290). En cuanto a la pareja Félix-Clara, en cambio, el papel de ayudante lo desempeña Carrizo, el sacristán de la iglesia conventual, que al aceptar el oficio de alcahuete coopera en la huida de los amantes sacrílegos (B12, II, vv. 991-1.087).

¹⁷ Doña Clara, como se verá más adelante, quedará sometida a una serie de tentaciones (pruebas) de naturaleza erótica (B21, B22), mientras que Elena, por su parte, tendrá que enfrentarse con las vejaciones y traiciones de don Carlos (B23).

¹⁸ Interferencias debidas no simplemente a la relación parental de los personajes (Clara y Elena son hermanas, y don Pedro es el padre de ambas) sino más bien y sobre todo al paralelismo que caracteriza el desarrollo de las dos historias de amor.

No se trata, pues, de un simple dispositivo utilizado para ampliar o enriquecer los márgenes constitutivos de la leyenda medieval con añadidos argumentales más o menos complejos, sino más bien de un artificio puesto en marcha por Lope para rebajar la intensidad de lo «inverosímil» o «maravilloso» que en el hipotexto se acompañaba sin problemas con los milagros de la Virgen. En efecto, la inserción de las valencias «profanas» (y por su naturaleza «verosímiles»), transmitidas por el triángulo amoroso de la trama secundaria, contamina el mundo de la abadesa favoreciendo el arranque de la oposición «sagrado / profano» de la que se desprende el vigor dialéctico (y dramático) que caracteriza por entero el camino de la *EBG*. Será precisamente esta categoría opositiva la que se hará cargo de impulsar de manera continua la acción dramática.

No implica casualidad, pues, el hecho de que la oposición «sacro / profano» se muestre ya en las primeras líneas de la comedia (B1, I, vv. 1-206) cuando dos damas (Leonarda y Luisa) y dos galanes (don Juan y don Luis) bosquejan con su presencia y con palabras convenientes la cara «profana» de la situación¹⁹; mientras que el sacristán de la iglesia conventual (Carrizo), representa, por lo menos en esta primera fase, la cara «sagrada». El mismo Carrizo que en la fase inmediatamente sucesiva se dejará llevar por un elemento profanador por antonomasia, es decir, el carnaval²⁰, razón por la que toda la parte inicial de la de comedia (B1) no parece desempeñar otra función que no sea la de preparar el terreno para favorecer una correcta interpretación (lectura) de la parte central de la comedia, a saber: el amor sacrílego de la joven abadesa por el mayordomo del convento de Ciudad Rodrigo.

A la misma categoría opositiva, en efecto, se ciñe el desarrollo de la acción concerniente a la trama principal, en la que los personajes se muestran implicados en un mecanismo dramático impulsado por el contraste entre «amor sacro» y «amor profano». La cara «profana» se refiere, como es obvio, a la relación amorosa entre doña Clara y el mayordomo Félix, mientras que la «sagrada» le corresponde por entero al matrimonio espiritual entre la abadesa y Cristo.

¹⁹ Las dos damas y los dos galanes, en efecto, parecen acercarse a un tema muy experimentado en la literatura amorosa medieval y no extraño a la comedia áurea, a saber: el del amor por los ojos en un ambiente (iglesia) tradicionalmente favorable a este tipo de comunicación (en nuestro caso se trata de la anunciada celebración de la misa en la iglesia conventual de Ciudad Rodrigo). Sin embargo, el tema en objeto no tendrá ningún desarrollo en la prosecución de la comedia puesto que los personajes a los que debería corresponderles dicha función (damas y caballeros) no sobrepasan los límites del primer bloque (B1) y no volverán a tener ningún espacio operativo a lo largo del recorrido dramático de la *EBG*.

²⁰ Carrizo, al caer en la tentación de un alegre carnaval, trasladará su aparente santidad, la que manifestaba en B1, desde el ámbito «sagrado» de las amonestaciones al ámbito «profano» de las danzas y las canciones carnavalescas en B2. Dicha transformación, como ya se ha visto, le permitirá al sacristán de la iglesia conventual asumir el papel del «gracioso» y penetrar por este camino en la trama principal de la comedia colocándose al servicio de los amantes sacrílegos.

Lope, aquí como en otras circunstancias, exhibe una extraordinaria capacidad lingüística y retórica para llevar adelante este contraste pues, por un lado, encomienda el «amor profano» al código bucólico (con arreglo a los módulos garcilasianos), y por otro, confía al código místico (en la versión de san Juan) la tarea de expresar el «amor sagrado». De hecho, resulta bastante sencillo comprobar la presencia del código bucólico en el monólogo que Félix pronuncia en B15 (vv. 1.367-1.375) para dibujar el ambiente (con todas la características del *locus amoenus*) donde encuentran refugio los amantes fugitivos.

En este verde prado,
donde compiten tan hermosas fuentes,
que su cristal helado,
dividido por lazos diferentes,
la hierba lisonjea...
aquí, donde las flores
parece que se esfuerzan diligentes
a vencer tus colores...

Y que todo esto no sea simplemente, como se podría con razón pensar, una coincidencia aleatoria debida a la elección de un asunto tópico y convencional lo demuestra la elección de una métrica bien definida, donde la alternancia de heptasílabos y endecasílabos reunidos en estrofas de seis versos remite tanto a la «lira» de Garcilaso como al «sexteto-lira», al que muy a menudo acude Luis de León en su traducción de las *Odas* de Horacio²¹. Por otro lado, aún más fácilmente se reconoce la impronta mística en la figura del pastor y en las palabras que designan su desesperada búsqueda de la oveja perdida (B15). Aquí, en efecto, resuenan las ansias que san Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual* atribuye a la Amada comprometida en la búsqueda del Amado, como se percibe con claridad al comparar las palabras de la Amada sanjuanésca: «Pastores, los que fuerdes / allá por las majadas al otero, / si por ventura vierdes / aquel que yo más quiero, / decilde que adolezco, peno y muero. / Buscando mis amores / yré por esos montes y riberas; ni cogeré las flores, / ni temeré las fieras, / y passaré los fuertes y fronteras» (Elia, 1990: 105-106, vv. 6-15), con las expresiones que Lope encomienda a su mítico pastor.

Daré silbos mortales,
daré gritos, que atruene monte y selva
por entre estos jarales;
tanto deseo que a su pasto vuelva.

²¹ Para un análisis exhaustivo de las correspondencias entre lo métrico y lo espacial en la *EBG* (o *La buena guarda*), remito a Crivellari (2010: 101-115).

¡Hola, pastores míos!
 ¿Habéis visto mi oveja entre estos ríos?
 Montes altos, cubiertos
 de antiguos robles y robustas hayas...
 (B15, vv. 1.439-1.446).

Sin embargo, el efecto lingüístico más sugerente se halla justo después de esta primera aparición del pastor (B15, II, vv. 1.509-1.540) y más concretamente cuando doña Clara, al describir la comparecencia de esta figura en el verde prado mientras don Carlos seguía dormido en su regazo, no duda en acudir al código místico sanjuanescos, inherente a su interlocutor, sirviéndose de palabras que parecen extraídas sin más del *Cántico espiritual*: «Echado ya el cayado / miraba selvas, montes y riberas, / a ver si parecía, / y a silbos la campaña estremecía» (B15, II, vv. 1.519-1.522). Y además, recalcando versos pertenecientes a otros poemas de san Juan, como, por ejemplo, el sublime último verso de la *Noche oscura* («entre las azucenas olvidado» [Elia, 1990, v. 40]) que Lope representa de este modo: «entre azucenas blancas deshojadas» (B15, II, v. 1.532).

No cabe duda de que la adopción del código místico por parte de Clara puede considerarse como un indicio de transformación o, por mejor decirlo, de una nueva aproximación de la dama al «amor sacro», al que se había furtivamente sustraído alejándose del convento; mientras que don Carlos, al valorar las palabras de Clara sobre el pastor, demuestra su continua adhesión al «amor profano» y al código bucólico correspondiente. De hecho, en su opinión, el encuentro de Clara con el pastor no es otra cosa que un sueño («sin duda que soñabas» [v. 1.535]) estrechamente relacionado con las reglas del amor mundano en una perspectiva neoplatónica: «Como acaso pensabas / en los amores de tu nuevo dueño, / soñabas hermosura, / y el alma fue el pincel de la pintura» (II, vv. 1.537-1.540)²².

De cualquier modo, el mecanismo dramático puesto en marcha por la oposición «amor sacro / amor profano» sigue funcionando como motor de la acción incluso después, cuando en la prosecución de la comedia el triángulo amoroso de la trama principal se deshace debido a la desaparición del seductor (Félix), quien, asustado por una serie de señales que apuntan a una intervención divina, en compañía de Carrizo sale de prisa y a escondidas del lugar de los amores para alejarse de la pobre abadesa, abandonada a su destino (B18). Seguidamente, en el puesto dejado libre por Félix se sitúan otros actantes que adquieren paulatinamente el aspecto de un joven campesino (B21), y de algunos galanes y gentilhombres (B22).

²² Adviértase que el ambiente bucólico quedará poco después parodiado por el gracioso, Carrizo, con una esperpéntica aproximación del término «bucólico» a la boca (*bucca*) de un comilón: «Cada día / —afirma Carrizo— la bucólica me fia, / y tú veras que no son / las de Virgilio tan buenas, / aunque por lisonja estén / con aquellos versos bien / Galo, Títo y Mecenas» (vv. 1.555-1.560).

Con estos nuevos seductores el amor profano se muestra más estrechamente atado a la pasión y la tentación diabólica que se expresan en el nivel métrico mediante versos de arte menor (redondillas y canciones). No extrañará, pues, que el representante oficial del «amor sacro», a saber: el pastor en busca de la oveja perdida, utilice (en B22) el tono lírico y místico practicado anteriormente como punto de referencia²³ para otro contexto donde el sentido recóndito y alusivo de la alegoría cede el paso a la relación analógica expresada mediante la modalidad metafórica.

porque yo no soy pastor
como algunos arrogantes
que vengan los adulterios
que las ovejas les hacen.
Si ellas lloran y les pesa
(que no hay cosa más süave
para mí, que ver llorar,
porque el corazón me parten),
luego les doy sal, y algunas
con esta sal tales salen,
que no hay carne más sabrosa
en la mesa de mi Padre
(vv. 2.473-2.484).

Y lo haga conformándose con versos de arte menor pero convirtiendo las redondillas del amor profano²⁴ en un tipo métrico, el romance²⁵, más adecuado para expresar lo sagrado. Lo suficiente para que la abadesa, en cuanto oveja perdida, capte el significado profundo del mensaje emitido por el pastor y se disponga a regresar al redil, es decir, al convento de Ciudad Rodrigo entre los brazos de su legítimo esposo²⁶; el mismo ámbito monástico donde se hace efectivo el milagro de la Virgen que constituye la base de soporte de toda la historia en la leyenda medieval (*exemplum*) sobre la cual se fundamenta la comedia de Lope.

²³ No se debe a la casualidad, pues, el hecho de que, al tomar nuevamente la palabra, el pastor traiga a la memoria de la abadesa los datos de su primera aparición: «¿No te acuerdas que buscaba / por prados, por arenas, / por sierras, por altos montes / una oveja aquella tarde?» (B22, vv. 2.439-2.442).

²⁴ Sobra recordar que el propio Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, hablando de las relaciones entre lo métrico y el aspecto argumental, no oculta esta peculiaridad expresiva de las redondillas: «son para las cosas de amor las redondillas» (García Santo-Tomás, 2020: 148, v. 312).

²⁵ Baste pensar en los «romances» sobre temas teológicos, bíblicos y evangélicos de san Juan de la Cruz (Elia, 1990: 132-149).

²⁶ «Mas ¡ay, burlas celestiales! / Ora pasen a mis ojos, / ora en mis sentidos, pasen, / avisos me ha dado el cielo / para que su gracia alcance. / Ir quiero animosamente, / en este villano traje, / desde aquí a Ciudad-Rodrigo. / Quizá este pastor es ángel, / y me anima a dar la vuelta / donde penitente acabe / esta miserable vida» (B22, vv. 2.488-2.499).

Le corresponde, pues, a nuestro dramaturgo la tarea de incluir en el dominio de la verosimilitud dramática un «sujeto»²⁷ que por su naturaleza pertenece al terreno de lo «maravilloso» y de lo «inverosímil», y cuya representación escenográfica plantea problemas de no poca envergadura. Desde sus respectivos mundos míticos y legendarios, Cesario de Heisterbach y Juan Herolt no habían tenido inconvenientes en delegar el oficio actorial directamente a la imagen de la Virgen («... mater misericordiae, in effigie nota, ei apparens») confiándole a la propia Madre de Dios la tarea de reemplazar a la abadesa durante todo el periodo de su ausencia («in forma siquidem et habitu illius Dei genitrix vices egerat custodie»). Es más, siendo su principal objetivo el de pregonar sus milagros, tenían la obligación de encargarle a la misma Virgen el papel de protagonista.

Lope, en cambio, al moverse dentro de un sistema expresivo respetuoso de los principios de la mimesis aristotélica (adaptados de manera conveniente a las exigencias del vulgo o, si se prefiere, del público que paga²⁸) y no persiguiendo como objetivo principal la divulgación de los milagros de la Virgen, no puede sustraerse a las normas más elementales de la verosimilitud y, en especial, al concepto de «decoro». Se resuelve entonces a recurrir a un artificio dramático antiguo y muy eficaz, el que Plauto había utilizado en su *Amphitruo*, donde los dioses Júpiter y Mercurio toman el aspecto físico de los humanos contribuyendo de tal forma a la creación de la así denominada «comedia de las equivocaciones» (Mercurio en el lugar de Sosias, esclavo de Anfitrión, y Júpiter en el del mismo Anfitrión, cuyo aspecto físico le sirve para acostarse impunemente con Alcmena, su mujer, mientras que el verdadero Anfitrión está luchando contra los enemigos de su patria).

La intención plautina era naturalmente la de humanizar a los dioses implicándoles en los defectos principales de la condición humana: el engaño y la traición. Lope, en cambio, parece impulsado por una exigencia opuesta, la de trasladar la «humanidad» de sus personajes a un nivel más alto confiéndoles las propiedades de lo sagrado y neutralizando de tal modo la oposición «sacro / profano» que constituye, como ya se ha dicho, el motor principal de la acción en la *EBG*. Así las cosas, Lope no puede aceptar pasivamente la solución que proponen las manifestaciones medievales del hipotexto, es decir, la de comprometer en primera persona a la Madre de Dios para que tome el aspecto físico de la abadesa pecadora; su propósito, en realidad, es el de conformarse con algo que se encuentre más cercano a la naturaleza humana. Se anima, pues, a poner en escena la figura de un

²⁷ Hablo aquí del «sujeto» en el sentido que le ofrece Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 157-158), a saber, el de «sujeto del discurso».

²⁸ Exigencias que Lope, en más de una circunstancia, proclama ineludibles: «... y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (García Santo-Tomás, 2020: vv. 45-48).

ángel que, por su condición de intermediario entre el hombre y el ser divino, puede actuar muy bien en el papel de la abadesa ausente sin causar ninguna ofensa de relieve al decoro²⁹.

Es más: para ofrecer mayor credibilidad a la figura del ángel (desde la perspectiva de la verosimilitud) precisamente a él el dramaturgo confía la tarea de enumerar los muchos casos bíblicos donde los ángeles (es decir: sus colegas) habían intervenido en favor de los humanos³⁰. Una larga lista de ángeles, preparados para dispensar favores divinos a personajes ilustres, virtuosos y dignos de ayuda, a la que acude nuestro ángel-Sosias para evidenciar por contraste la escasa calidad del oficio que se le ha encargado a él obligándole a tomar el aspecto de una pobre mujer consagrada culpable de un sacrilegio vil como el de traicionar a su celeste esposo: «... pero no es mucho que tanto / les diese favor allí, / si viene a comparación / con aquesta miserable / que a su Esposo venerable / ha hecho tan vil traición» (B13, vv. 1.229-1.234)³¹.

Se trata, en resumidas cuentas, de un ángel que no tiene reparos en manifestar sentimientos típicamente «humanos» como la molestia de tener que cumplir con un deber que está muy por debajo de su alto grado profesional; pero, precisamente por esta razón este mismo ángel se muestra más adecuado para trasladar el ámbito sagrado que le corresponde al mundo profano en el que tiene la obligación de actuar. De hecho, precisamente en virtud de la intervención de este ángel fieramente humano, se deshace la oposición «sagrado / profano» que representa (como bien sabemos) el elemento propulsor de la *EBG* y se apaga su vigor dialéctico en favor del restablecimiento del orden (equilibrio) inicial: por un lado, la abadesa pecadora regresará a los brazos de su celeste esposo: «Pues yo haré, mi dulce Esposo, / por estarlo en vos, con ansias / tan amorosas y dulces, / que allá se me queda el alma» (B31, vv. 2.870-2.873), mientras que, por otro lado, Félix y

²⁹ En realidad, el ángel no adquiere simplemente el aspecto de la abadesa sino que se hace también responsable de desempeñar el papel correspondiente a los otros dos pecadores: Carrizo y Félix. Además, precisamente del encuentro entre el verdadero y el fingido Carrizo (B29), más que del contacto de la verdadera Clara con su doble angélico (B28), brotan los matices de la comedia de las equivocaciones que caracterizan la invención plautina.

³⁰ Desde el ángel que en el desierto ofrece su ayuda a Agar descubriéndole una milagrosa fuente o pozo (Génesis, 21: 17-19), hasta las tres figuras angélicas que se aparecieron a Abraham en el valle de Mambré (Génesis, 18: 1-3); desde el ángel que detiene el cuchillo de Abraham (Génesis, 22: 11-12), hasta los ángeles que suben y bajan por una escala fija en la tierra cuyo remate toca en el cielo en el sueño de Jacob (Génesis, 28: 12-13). Y así siguiendo con una larga lista de ángeles implicados en otros libros de la Biblia, desde el Éxodo a los Números, a José, a los Jueces, a los Reyes, a Isaías, Daniel, Judit, Tobías, hasta alcanzar los libros del Nuevo Testamento, desde los evangelios de san Mateo y san Juan, hasta los Hechos de los Apóstoles.

³¹ Más adelante (B16, vv. 1.675-1.69) el mismo ángel hará de nuevo alarde de su cultura bíblica para convencer a don Carlos que abandone sus propósitos de venganza contra don Juan, su competidor por el amor de Elena.

Carrizo volverán a su antiguo oficio de «mayordomo» y «sacristán» pero con el firme propósito de cambiar de vida y hacerse ermitaños (B31, vv. 2.921-2.926).

3. COLOFÓN

Llegados a este punto, tenemos la suficiente información para valorar los principales artificios puestos en marcha por Lope para convertir una antigua leyenda mariana —dirigida en primera instancia a lectores profesionales (como lo eran los predicadores) e incluida sucesivamente en los devocionarios para uso de un público devoto en virtud de su alto carácter ejemplar— en un producto dramático, respetuoso hacia los preceptos de la comedia áurea española y, por lo tanto, diseñado para satisfacer las exigencias de un público mucho más amplio y más atento a la levedad de los asuntos profanos que a la pesada sacralidad de los discursos ejemplares.

Dichos artificios se reflejan en distintas estrategias discursivas y estructurales: desde la creación de los informantes necesarios para arraigar en la realidad el espacio-tiempo simbólico del texto de partida, hasta la introducción, en las escenas iniciales de la *EBG*, de algunos personajes (actores), desprovistos de funcionalidad dramática con respecto a la diégesis pero indispensables para la creación de un ambiente favorable al desarrollo de una comedia de enredo en la variante «urbana». Merced a su calificación de «damas» y «galanes», en efecto, y a su compromiso en el arte de la seducción los primeros cuatro actores de la *EBG* dibujaban una especie de preámbulo a las cuestiones sentimentales que constituyen, según vimos, el núcleo central de la obra: donde interactúan dos triángulos amorosos que, en un caso (el de don Carlos-Elena-don Juan), se colocan bajo el signo típicamente profano de la «honra», mientras que en el otro (el de Félix-Clara-esposo celeste) involucran un valor perteneciente a la esfera de lo «sagrado» como lo es por su naturaleza el «sacrilegio».

La interacción entre los dos triángulos y, en especial, la reverberación del uno en el otro determinan un efecto de realidad del que Lope se sirve para trasladar lo «inverosímil» de la leyenda hagiográfica a lo «verosímil» de la mimesis teatral, según los preceptos del *Arte Nuevo*: «Ya tiene la comedia verdadera / su fin propuesto como todo género / de poema o poesis, y este ha sido / imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres» (García Santo-Tomás, 2006: vv. 49-53; énfasis mío).

Pues bien, «imitar las acciones de los hombres» y «pintar sus costumbres» significa, entre otras cosas, tener en consideración algunas normas básicas y, en especial, las que sugiere el «decoro» que no permite sobrepasar determinados límites: «Guárdese de imposibles —sugería Lope— porque es máxima /

que sólo ha de imitar lo verosímil» (García Santo-Tomás, 2006: vv. 284-285). Esta es la razón por la que la Madre de Dios no puede salir al escenario en persona como los demás actores de la comedia, sino que debe delegar su papel en un representante (el ángel) autorizado por la tradición bíblica y evangélica³²; del mismo modo que el artificio del «sosias», en sí escasamente «verosímil», encuentra sus bases de apoyo en una consolidada tradición teatral con precinto de seguridad plautino.

En suma, para realizar su versión dramática de la historia de la monja (abadesa, sacristana, Beatriz) sacrílega, Lope no duda en recortar la centralidad de la figura de María quitándole el protagonismo que ejercía en las manifestaciones medievales del hipotexto donde todo el asunto se centraba en ella y en su gesto milagroso realizado sin intermediarios³³. Al obrar de este modo el dramaturgo desplaza todo el peso de la historia hacia la figura de la monja y el triángulo amoroso que le corresponde. Un triángulo que, como bien sabemos, se apoya en otro (el de la trama secundaria), análogo e interactivo, cuya función reside en garantizar la verosimilitud del primero para que pueda funcionar como el «sujeto» de un mundo posible atado a los principios de la comedia nueva o, si se prefiere, de una comedia libre de los vínculos didascálicos, de propaganda y moralizadores que caracterizaban el género hagiográfico-milagroso³⁴.

Y eso es todo: el *exemplum*, procedente de las milagrerías marianas de la Edad Media, se hizo teatro, y, precisamente en virtud de la *EBG* de Lope, la monja pecadora cobró una nueva vida en el mundo de las letras españolas del xvii. Es más: la misma monja, siempre gracias a Lope, se revistió de los requisitos indispensables para alcanzar después otros mundos posibles de la literatura peninsular que, tanto en la forma dramática como en la narrativa, se difundieron también en otras latitudes de la literatura europea bajo el título genérico de *La leyenda de la sacristana*³⁵.

³² Por lo que atañe a Cristo-pastor, en cambio, los inexcusables márgenes de verosimilitud quedan confiados por entero al artificio retórico de la alegoría.

³³ No por casualidad todos los epígrafes que encabezan dichas manifestaciones del hipotexto tienden a destacar precisamente este aspecto de la historia, como, por ejemplo, la cantiga 94 de Alfonso X que reza así: «Esta è como Santa Maria serviu en logar da monja que sse foi do mões-teiro» (Mettmann, 1986: 288), o como el *Exemplum XXV* del *Promptuarium* de Herolt que lee lo siguiente: «Maria reservavit apostatricem in honore» (*apud* Guiette, 1928: 25).

³⁴ A este respecto nos parece que las consideraciones finales de Robert Guiette siguen conservando por entero su valor hermenéutico: «*La buena guarda* de Lope de Vega —escribía— fait pénétrer la légende dans l'âge d'or de la littérature espagnole [...]. Elle revêt tous les caractères du théâtre national espagnol, tant dans la forme que dans l'esprit: vivacité de l'action, élégance brillante du style, invention fertile, mélange du comique et du sérieux, vivante dévotion romanesque» (Guiette, 1928: 525; énfasis mío).

³⁵ En lo que concierne a la fortuna de la leyenda de la sacristana en las literaturas occidentales del xviii, xix y principios del siglo xx, remito a Guiette (1928: 215-400).

APÉNDICE

*La encomienda bien guardada*³⁶

Acto primero

[B1] Es mediodía en Ciudad Rodrigo³⁷. Una pareja de damas, Leonarda y Luisa, y otra de galanes, don Juan y don Luis, acuden tardíamente a misa a la iglesia de un convento de monjas. Las dos jóvenes son recriminadas severamente por el sacristán Carrizo, a causa de su aspecto, poco adecuado para el lugar y la situación. Ofendidos por la riña, los visitantes entran en la iglesia, dejando solo al sacristán (1-206)³⁸.

[B2] Sin embargo, el aparentemente rígido perfil moral de Carrizo queda puesto en tela de juicio en seguida después, cuando al oír la música y cantos de Carnaval que provienen de la calle, sus pies apenas pueden resistirse al baile. A punto está de unirse a la algarabía cuando aparece Félix, el mayordomo del convento (207-277).

[B3] En la portería del convento Félix, enviado por la joven abadesa, doña Clara, para recordarle a Carrizo la orden de hacer un monumento nuevo para la iglesia, intenta transmitir a un sacristán todavía distraído el mensaje de Clara. Finalmente, ambos determinan verse a las dos en el mismo lugar (278-314).

[B4] Habiendo quedado solo, Félix pronuncia un primer monólogo lamentándose por su desdicha, pues ama secretamente a doña Clara. Al final, entra en el parlatorio la joven abadesa (315-352).

[B5] Al ver la tristeza de Félix, doña Clara intenta aclarar las causas de su estado de ánimo, hecho que lleva al mayordomo a confesarle su amor. Duramente reprendido por la abadesa, Félix determina pedir perdón por su atrevimiento. Clara se va (353-469).

[B6] En un segundo monólogo Félix expresa la determinación de reprimir sus sentimientos (470-482).

³⁶ Mantengo el título del autógrafo y todas las características de este testimonio que representan, sin duda alguna, la voluntad del autor en el momento de la creación de la obra. Como ya sabemos, la versión impresa que se publicó en 1621 con el título de *La buena guarda* está plagada de intervenciones autoriales y censorias hasta tal punto que puede considerarse como una obra diferente a la anterior *EBG*. De cualquier modo, en ausencia de una edición crítica fiable remito para las referencias puntuales a la edición de Francisco Crosas (2016) por su mayor fidelidad al texto del autógrafo.

³⁷ La acción se coloca en Ciudad Rodrigo y en un monasterio fundado por don Rodrigo de Lara, padre de la abadesa protagonista.

³⁸ La salida de estas dos parejas de la escena es definitiva, en el sentido de que, tras su breve aparición, tanto las dos damas como los dos galanes no volverán a mostrarse (ni a mencionarse) en la prosecución de la comedia. En realidad, como veremos más adelante, lo que cuenta aquí no es la función sintagmática sino más bien la función paradigmática que ejercen ciertos personajes en la economía del texto dramático de Lope.

[B7] En casa de don Pedro, padre de doña Clara, el viejo concierta con Ricardo el casamiento de su otra hija, doña Elena, con un galán de nombre don Carlos, a quien su viejo amigo representa. Llega en ese momento el propio don Carlos y, al ver a tan gallardo joven, don Pedro determina darle la mano de su hija, si bien le pide que lo mantenga en secreto de momento para evitar dar que hablar a sus enemigos. La noticia, sin embargo, no alegra a la futura esposa que confiesa sentir envidia de la posición de su hermana doña Clara. La conversación queda interrumpida con la llegada de Carrizo, que trae unos presentes a la familia de parte de doña Clara y también noticias de su buena disciplina y santidad (483-646).

[B8] Portería del convento. Tercer monólogo de Félix en el que confiesa no saber resistir a los encantos de la abadesa y expresa, al mismo tiempo, el temor por su atrevimiento (647-712).

[B9] Entra doña Clara. Félix no sabe reprimir sus sentimientos y vuelve a manifestarle su amor. Una vez más la abadesa rechaza sus avances y le aconseja hacer penitencia para olvidarla (713-780).

[B10] Al mismo lugar acude don Carlos para entrevistarse con Carrizo. El galán sospecha que su negocio de casamiento con don Pedro puede haberse deteriorado por culpa de algún tercero y, por ello, le pide al sacristán que interceda por él ante Elena llevándole un papel donde le confiesa su amor por ella. Aunque en un primer momento Carrizo se niega, cuatro doblones lo convencen de aceptar la petición, y guarda la carta de don Carlos junto con la correspondencia que doña Clara mantiene con su hermana Elena (781-869).

[B11] Frente a doña Clara, Carrizo confunde las cartas y entrega a la abadesa la carta que don Carlos había redactado para su hermana Elena. Mientras doña Clara lee, no sin asombro, la carta equivocada, se presenta Félix declarándose dispuesto a suicidarse por su amor. La joven abadesa no sabe resistir al tercer asalto del mayordomo y confiesa que ella también lo ama. Ambos determinan, pues, huir del convento al día siguiente con la ayuda de la oscuridad y sirviéndose de la colaboración de Carrizo, que no debería ser difícil de corromper dada su actitud abiertamente ambigua (870-990).

Acto segundo

[B12] A medianoche Félix, mientras espera ante las puertas de la iglesia a su amada, trata de convencer a Carrizo para que les acompañe en su huida. Aunque el sacristán en un principio no sabe por qué pretenden convertirlo en tercero de sus amores, termina por confesar su contento por poder dejar la sotana dado lo mucho que le gustan las mujeres. Doña Clara aparece entonces, en hábito de seglar dispuesta a huir, pero tremendamente afectada por la culpa (991-1.110).

[B13] Atormentada por su pecado, antes de irse, la abadesa pide a la Virgen que cuide de las doncellas acogidas al monasterio («Aquí tuve el gobierno, y voy perdida; / guardad estas ovejas, Virgen santa»). Finalmente, el grupo parte. En ese momento, se obra el milagro: se oye la voz de la Virgen dando orden a un ángel de hacerse pasar por doña Clara, ocupando así su lugar y su papel en el convento durante su ausencia (1.111-1.242).

[B14] En un lugar cercano al monasterio don Carlos, que ha sido rechazado por doña Elena, confiesa a Ginés, su lacayo, sus sospechas de que un tal don Juan ha sido el artífice de la traición de la que ahora promete vengarse. En ese momento, entra un ángel disfrazado de Carrizo, fingiendo traer orden de doña Clara para que don Carlos se presente ante ella. Don Carlos y Ginés parten hacia la portería del convento (1.243-1.366).

[B15] Lejos del convento de Ciudad Rodrigo y en un verde prado rodeado de hermosas fuentes (según el tópico literario del *locus amoenus*) los amantes, Félix y Clara, aprovechan la pausa para dedicarse mutuas palabras de amor. Impulsado por la quietud del lugar, Félix se queda dormido sobre el regazo de su amada. Aparece entonces un pastor que ha abandonado a su rebaño únicamente para encontrar una oveja perdida. El encuentro altera profundamente a Clara, que interpreta el encuentro en clave simbólica, según la imagen de Cristo como pastor («Parece que el pastor imita a Cristo»), del cual ella sería la oveja perdida; sin embargo, cuando se lo cuenta a Félix, este trata de tranquilizarla diciéndole que tan solo ha sido un sueño. La llegada de Carrizo, en hábito de soldado, feliz por la buena vida a la que se ha entregado, interrumpe la soledad de los amantes que, finalmente, tras descartar varios destinos (Sevilla, Valencia, Barcelona), deciden partir hacia Toledo (1.367-1.660).

[B16] En la portería del convento de Ciudad Rodrigo, don Carlos conversa con la fingida doña Clara-ángel acerca de su problema. Tras prometerle interceder a su favor ante don Pedro, consigue que el galán se marche abandonando sus ansias de venganza (1.661-1.745).

[B17] Ido el galán, el ángel suplente de doña Clara continúa cumpliendo sus servicios en el convento con tal devoción, piedad y prudencia que nadie sospecha del cambio (1.746-1.805).

[B18] Alojados en un hospedaje, Félix, atemorizado por una serie de hechos que apuntan a una intervención divina, confiesa a Carrizo su intención de abandonar a Clara y viajar a Francia. Dejándole tan solo una carta donde le explica el motivo de su huida, el galán parte junto al sacristán (1.806-1.903).

[B19] Cuando doña Clara despierta, el huésped le entrega el papel. El acto se cierra con un monólogo en el que la abadesa, tras leer la carta de Félix, se muestra arrepentida de haber negado a Cristo por un hombre y decide ir en busca de Dios

con la esperanza de que este la perdone y vuelva a abrirle las puertas a su alma (1.904-1.973).

Acto tercero

[B20] Tres años después de que Félix abandonara a Clara en el hospedaje y en el camino de vuelta a España (en tierras catalanas, Coll de Balaguer). Dialogando con Carrizo, Félix informa que, tras su huida, había viajado junto con Carrizo por Francia, pero siempre abatido y atormentado por su pecado, por el que ahora cree merecer la muerte. Por eso, de nuevo en tierras españolas (a poca distancia de Barcelona), con el aspecto mudado por el paso del tiempo, han decidido regresar a Ciudad Rodrigo. De camino, el antiguo mayordomo confiesa su profundo arrepentimiento por haber abandonado a su amada, mientras Carrizo celebra, contento, el regreso a la patria. De repente, son asaltados por unos bandoleros que les obligan a desnudarse; sin embargo, su aspecto es tan lamentable, que los bandoleros terminan por darles una vieja librea para que se cubran. Finalmente, los viajeros continúan su camino, triste Félix por su desgracia, alegre Carrizo porque así ataviados recibirán buenas limosnas (1.974-2.109).

[B21] En una huerta a orillas del Tajo. Un viejo villano (Liseno) trata de enseñar a su hijo (Cosme) a hacer injertos; sin embargo, el muchacho, distraído, termina por confesarle a su padre su deseo de casarse con Juana (que es en realidad Clara), una mujer llegada a su quinta tres años antes, que vive desde entonces «como una santa, recogida en una oración perpetua y en ayunos». Tras convencer a su padre, Cosme se encuentra con Juana-Clara que, vestida de labradora, continúa rogándole a Dios su perdón, confiada en su misericordia. Al ver al muchacho, la dama se deshace de él rápidamente encargándole la búsqueda de un libro supuestamente olvidado en su «quinta», es decir, entre hierbas y flores («Que vuelvas a nuestra quinta / por un libro que olvidé»). Después, eleva una plegaria a Cristo Redentor (2.110-2.286).

[B22] Entran en la escena unas damas y galanes que se entretienen en amorosos requiebros y, poco después, dos gentilhombres que tratan de cortejarla con propuestas audaces; Clara descubre que todo es obra del demonio. Por ello, vuelve la vista al cielo suplicando a Dios que la perdone. En ese momento, reaparece ante ella el antiguo pastor que sigue buscando su oveja perdida; con palabras alusivas anima a Juana-Clara para que retome el buen camino. La abadesa entiende el mensaje del pastor y se prepara para regresar al convento de Ciudad Rodrigo (2.287-2.500).

[B23] En el convento de Ciudad Rodrigo. A la portería acude don Pedro, preocupado por los problemas que plantea su yerno don Carlos, perdido entre el juego y las mujeres, para pedir consejo a la que él cree su hija Clara. Tras oír sus penas, el ángel-Clara, ataviado con el hábito de la doncella, promete hablar con el esposo extraviado (2.501-2.528).

[B24] Mientras esperan la llegada de don Carlos, acude a la portería del convento un platero para informar al ángel-Clara de que la custodia encargada ya está terminada. Clara certifica que se efectuará el pago en el día (2.529-2.564).

[B25] Finalmente, don Carlos aparece y, aunque en un principio niega las acusaciones, al ver que la fingida Clara conoce milagrosamente sus escarceos amorosos con otra joven, termina por confesar, avergonzado y arrepentido, sus pecados y promete no volver a darle disgusto a su esposa: «tendrÉla sobre mis ojos / y la pedirÉ perdón» (2.565-2.610).

[B26] Seguidamente, acude al mismo lugar una hortelana para avisar a doña Clara-ángel de que una de las hermanas de hábito (soror Magdalena) está ahogándose en el estanque. Durante la ausencia de Clara-ángel, don Carlos y Ginés comentan la santidad de la fingida abadesa y poco después regresa la hortelana, admirada por el milagro que acaba de presenciar: la joven abadesa ha entrado en el estanque y, sin mojarse el hábito, ha salvado a la hermana Magdalena (2.611-2.639).

[B27] Mientras tanto, la verdadera Clara, todavía en hábito de labradora, llega a las puertas del convento donde se encuentra con Ginés y Carlos. Por ellos conoce, horrorizada, que Clara de Lara sigue viviendo en ese lugar y que incluso tiene fama de santidad. Los dos se van (2.640-2.686).

[B28] Aparece en ese momento el ángel con su semblante dejando sorprendida a la verdadera Clara. Sin embargo, pronto su asombro se disipa al oír las palabras del ángel que la advierte de lo ocurrido en su ausencia, y que ello se debe a la intervención de la Virgen, a la que el ángel se refiere simbólicamente como «buena guarda», Clara entra en el convento para ocupar su lugar, feliz de saber que Dios la ha acogido de nuevo en su seno (2.687-2.735).

[B29] A su llegada a la ciudad, Félix y Carrizo viven la misma experiencia que doña Clara al enterarse por medio del Carrizo fingido de que ni su ausencia ni la de Clara han sido percibidas en el lugar. Totalmente desconcertados, los recién llegados deciden acudir a la portería del convento (2.736-2.793).

[B30] En ese lugar la verdadera Clara, ya en hábito de abadesa, intenta aclimatarse a los cambios producidos durante su marcha. Su desconocimiento de los hechos ocurridos en los tres últimos años es interpretado por sus allegados (don Pedro, la portera y el platero) como meros olvidos (2.794-2.853).

[B31] Monólogo de Clara que da gracias a la Virgen y a su «dulce esposo» (Cristo) por lo ocurrido. En ese mismo momento entran Félix y Carrizo todavía aterrados por las circunstancias. Le corresponde a Clara la tarea de aclarar los detalles del milagro sucedido precisando que se podrá dar cuenta de ello tan solo en confesión. Félix, arrepentido, decide retirarse para confesar sus culpas y pronuncia las palabras finales: «Aquí, para ejemplo, acaba / como verdadera historia, / la encomienda bien guardada» (2.854-2.931).

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta (ed.) (2007). *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Edition Reichenberger.
- ARANDA, María (1995). *Le galant et son double*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- ARTIGAS, María del Carmen (ed.) (2002). Lope de Vega, *La buena guarda*. Madrid: Editorial Verbum.
- BAÑOS, Fernando (ed.) (2011). Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona: Real Academia Española.
- BAYO, Juan Carlos (2004). «Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo». *Bulletin of Spanish Studies*, 81: 7-8, pp. 849-872.
- BÉTÉROUS, Paule V. (1983). «Les Collections de Miracles de la Vierge en gallo et ibéro-roman au XIII siècle». *Marian Library Studies*, 15, pp. 38-663.
- BREMOND, Claude et Jacques LE GOFF (1982). *L'«Exemplum»*. Turnhout: Brepols.
- CANNING, Eliane (2007). «Identity and the Refashioning of Role in *La buena guarda*: The Cases of Carrizo and Félix». *Bulletin of Spanish Studies*, 84: 7, pp. 859-869.
- CAPOIA, Stefania (2014). «Variantes, estratos de intervención y textos en el manuscrito autógrafa de *La buena guarda* y *La encomienda bien guardada*». *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 20, pp. 122-158.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando (1904). *Una cantiga célebre del rey Sabio. Fuentes y desarrollo de la leyenda de sor Beatriz*. Madrid: Antonio Marzo.
- CRIVELLARI, Daniele (2010). «A propósito de la segmentación de la comedia áurea: algunas observaciones sobre las fronteras entre lo métrico y lo espacial». En Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi e Pietro Taravacci, *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione en ella contemporaneità*. Trento: Università degli Studi di Trento, 1, pp. 101-115.
- CRIVELLARI, Daniele (ed.) (2021). Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*. Madrid: Cátedra.
- CROSAS, Francisco (ed.) (2016). Lope de Vega, *La buena guarda*. Pamplona: EUNSA, Ediciones de la Universidad de Navarra.
- DÍEZ Y GIMÉNEZ-CASTELLANOS, Pilar (ed.) (1938). Lope de Vega, *La buena guarda*. Zaragoza / Madrid / Barcelona / Buenos Aires: Editorial Ebro.
- ELIA, Paola (ed.) (1990). San Juan de la Cruz, *Poesías*. Madrid: Castalia.
- FERREIRO ALEMPARTE, Jaime (1971). «Fuentes germánicas en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio». *Grial*, 9, 31, pp. 31-62.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.) (2006). Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ, Jesús (2006). «Discontinuidad y contradicciones en los personajes de la comedia». *Bulletin of Hispanic Studies*, 83: 1, pp. 27-43.
- GUIETTE, Robert (1928). *La légende de la Sacristine. Étude de Littérature Comparée*. Genève / Paris: Slatkine.
- MCGRADY, Donald (2011). «Fuente de *La buena guarda* de Lope de Vega». *Bulletin of Hispanic Studies*, 88: 7, pp. 719-726.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de vidas de santos (conclusión), pastoriles, mitológicas, de historia clásica y*

- de historia extranjera*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. 30, pp. 94-106.
- METTMANN, Walter (ed.) (1986). Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia.
- OLEZA, Joan y Fausta ANTONUCCI (2013). «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones». *RILCE*, 29: 3, pp. 689-741.
- PRESOTTO, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- REES, Margaret A. (1992). «La Buena guarda de Lope de Vega y “felix culpa”: una fusión del mundo medieval y del renacimiento». En Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ediciones Jucar, pp. 97-106.
- SIGGINS, Ian D. K. (2009). *A harvest of Medieval preaching. The Sermon Books of Johann Herolt, OP (Discipulus)*. S.I.: Xlibris Corporation.
- STRANGE, Josephus (ed.) (1851). *Caesarii Heisterbacensis, Dialogus Miraculorum*. Coloniae / Bonnae / Bruxellis: Typis J. S. Steven.
- VITSE, Marc (1998). «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: en ejemplo de *El burlador de Sevilla*». En Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- VITSE, Marc (2010). «Partienda est comoedia: la segmentación frente a sí misma». *Teatro de Palabras*, 4, pp. 19-75.

Recibido: 19/07/2021

Aceptado: 29/08/2021



CÓMO DILATAR CON LO VEROSÍMIL UN *EXEMPLUM* MARIANO
(LA SACRISTANA EN MANOS DE LOPE)

RESUMEN: La leyenda de la sacristana o de la monja renegada que se fuga del convento con un galán, traicionando de tal modo a su esposo celeste, tuvo un gran éxito en las manifestaciones literarias o paraliterarias de la Edad Media europea y especialmente en el sector privilegiado de los milagros de Nuestra Señora. Su desarrollo, en efecto, supone la intervención milagrosa de la Virgen que, al reemplazar en su oficio a la monja fugitiva durante su ausencia, tapa el escándalo y favorece su total reintegración en la comunidad, cuando la monja, arrepentida, vuelve al redil después de un largo periodo de tiempo. Y en el refugio seguro de los prontuarios ejemplares y de los libros de devoción se quedó la leyenda de la sacristana a lo largo del xv y del xvi hasta cuando en la primera década del siglo xvii Lope de Vega se animó a trasladarla a las tablas ofreciéndole el espacio de una comedia nueva con el título de *La encomienda bien guardada* (y de *La buena guarda* en la versión impresa de 1621). Desde entonces esta piadosa leyenda medieval adquirió el título de tema literario y se difundió en el mundo de las letras españolas y europeas. En este ensayo pretendemos valorar los principales artificios puestos en marcha por Lope para convertir una antigua leyenda mariana —dirigida en primera instancia a lectores profesionales (como lo eran los predicadores) e incluida sucesivamente en los devocionarios para uso de un público devoto en virtud de su alto carácter ejemplar— en un producto dramático, respetuoso hacia los preceptos de la comedia áurea española y por lo tanto diseñado para satisfacer las exigencias de un público mucho más amplio y más atento a la levedad de los asuntos profanos que a la pesada sacralidad de los discursos ejemplares.

PALABRAS CLAVE: leyenda, milagros de la Virgen, *exemplum*, libros de devoción, prontuarios ejemplares, comedia nueva, sagrado / profano, triángulo amoroso, público.

HOW TO EXPAND A MARIAN LEGEND WITH THE VEROSIMILITUDE
(THE FEMALE SACRISTAN IN THE HANDS OF LOPE)

ABSTRACT: The legend of the female sacristan or the renegade nun who escapes from convent with her lover, thus betraying her heavenly husband, had great success in the literary or paraliterary manifestations of the European Middle Ages and especially in the privileged sector of the miracles of Our Lady. Its development, indeed, supposes the miraculous intervention of the Virgin, who, by replacing the fugitive nun in her office during her absence, covers the scandal and favors her total reintegration into the community, once the repentant nun, later on, returns to the fold, after a long period of sinful absence. The legend of the female sacristan remained throughout the xv and xvi centuries in the safe haven of the exemplary medical records and devotional books, but in the first decade of

the xvii century Lope de Vega found it apt to be transferred to the stage as a *comedia nueva* with the title *La encomienda bien guardada* (or *La buena guarda* in the printed version of 1621). Since then this pious medieval legend acquired the rank of literary theme and spread throughout the world of Spanish and European letters. In this essay we intend to assess the main devices set in motion by Lope to convert an ancient Marian legend—addressed in the first instance to professional readers (such as preachers) and from then on included in devotional books for the use of a devoted public by means of his high exemplary character—in a dramatic product, respectful towards the precepts of the Spanish golden age comedy and therefore designed to satisfy the demands of a much wider public, and one more attentive to the lightness of profane matters than to the heavy sacredness of the exemplary discourse.

KEYWORDS: Legend, miracles of the Virgin Mary, *exemplum*, devotional books, examples handbooks, *comedia nueva*, sacred / profane, love triangle, audience.