

**Entre la hagiografía y el espectáculo: la primera parte
de *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna*,
de José de Cañizares (1676-1750)**

**Between Hagiography and Spectacle: the First Part
of *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna*
by José de Cañizares (1676-1750)**

CRISTINA ROLDÁN FIDALGO

Universidad Nacional de Educación a Distancia

<https://orcid.org/0000-0002-3070-7627>

CESXVIII, núm. 36 (2026), págs. 425-449

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.36.2026.425-449>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



Universidad de Oviedo



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

RESUMEN

Este artículo estudia la primera parte de *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna* (1716) de José de Cañizares, una de las comedias hagiográficas de mayor éxito del teatro barroco tardío. A partir de la tradición devota relativa a santa Gertrudis de Helfta y de su recepción en la España moderna, el trabajo examina qué materiales hagiográficos pudieron estar al alcance del dramaturgo y cómo determinados motivos —visiones, milagros y episodios de confrontación espiritual— son seleccionados y reorganizados para su incorporación a la acción dramática. El estudio se apoya en la comparación puntual con textos hagiográficos de amplia difusión en los siglos XVII y XVIII, sin plantear relaciones de dependencia directa, y atiende al modo en que dichos motivos se adaptan a las convenciones del teatro de santos.

PALABRAS CLAVE

José de Cañizares, comedia de santos, santa Gertrudis la Magna, siglo XVIII, hagiografía, espectacularidad.

ABSTRACT

This article examines the first part of *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna* (1716) by José de Cañizares, one of the most successful hagiographic comedies of the late Spanish Baroque theatre. Drawing on the devotional tradition surrounding Gertrude of Helfta and its reception in early modern Spain, the study explores the hagiographic materials that may have been available to the playwright and examines how specific motifs —visions, miracles, and episodes of spiritual confrontation— are selected and reorganized for incorporation into dramatic action. The discussion is based on a selective comparison with widely circulated hagiographic texts from the seventeenth and eighteenth centuries, without positing direct lines of textual dependence, and considers how these materials are adapted to the conventions of the *comedia de santos*.

KEY WORDS

José de Cañizares, *comedia de santos*, Saint Gertrude the Great, eighteenth century, hagiography, spectacle.

Recibido: 25 de enero de 2026. *Aceptado:* 13 de abril de 2026.

La biografía y la obra del dramaturgo español y censor de comedias José de Cañizares (1676-1750) ha suscitado un creciente interés en los últimos años. Durante mucho tiempo fue considerado epígono de un período a menudo mal conocido y por ello tildado de decadente: el denominado Bajo Barroco o Barroco ilustrado. No obstante, la investigación reciente ha insistido en la necesidad de revisar críticamente esta interpretación, subrayando tanto la magnitud y diversidad de su producción dramática como su relevancia en el panorama poético-musical español y europeo (Leal Bonmati, 2007, 2008; González Ludeña, 2023). Se ha puesto de relieve la utilidad de su obra para analizar los procesos de desarrollo último y renovación de algunas modalidades teatrales propias del Siglo de Oro (Vallejo, 1993: 10). En este contexto, su contribución al subgénero de la comedia de santos o hagiográfica merece una consideración específica. La amplitud de su producción en este ámbito, muy superior a la de la mayoría de sus contemporáneos, y el arco cronológico que abarcan sus obras —que se extiende desde 1697, año de su primera comedia hagiográfica conocida, *El sol de Occidente, San Benito* (Domínguez de Paz, 2014), hasta 1742, fecha de su última obra conservada, *La fundadora en España de la Gloria capuchina, Sor Ángela Serafina*— permiten considerar este conjunto como un corpus particularmente significativo dentro de su producción dramática. A ello habría que sumar el éxito que sus comedias de santos conocieron en la escena de su tiempo (Andioc y Coulon, 2008).

Seguimos la propuesta de Irene Vallejo al definir la comedia de santos, en términos generales, como la dramatización parcial de una hagiografía (1993: 53). El dramaturgo escoge aquellos pasajes de la vida del santo o la santa protagonista que gozan de mayor popularidad, especialmente los vinculados a sucesos sobrenaturales —visiones o milagros— que se prestan a una escenificación espectacular y que permiten poner de relieve los procesos a través de los cuales se configura y manifiesta su santidad. A esta selección de episodios hagiográficos se añaden con frecuencia elementos profanos que contribuyen a configurar una imagen de la santidad más próxima al espectador, dotándola de una dimensión más humana y accesible (Dassbach, 1997). Es habitual el desarrollo de una trama secundaria de tipo amoroso, así como la presencia de personajes de diversa índole, destacando la intervención cómica del gracioso —o de la pareja

de graciosos—, que actúa como contrapunto cómico frente a la gravedad del protagonista.

Esta confluencia entre lo sagrado y lo profano debe entenderse como un rasgo constitutivo de la comedia hagiográfica ya desde el Siglo de Oro, donde la materia devota es sistemáticamente rearticulada conforme a las convenciones de la comedia nueva y a las exigencias del espectáculo escénico (Dassbach, 1997). Con todo, la evolución del género en el siglo XVIII parece acentuar progresivamente el peso de estos elementos profanos y espectaculares, en un contexto en el que el teatro religioso se desvincula de sus funciones paralitúrgicas y se consolida como práctica escénica fundamentalmente lúdica (Palacios, 1992).

El principal preceptista español de la centuria, Ignacio de Luzán, manifestó una clara desaprobación hacia este tipo de obras, a las que atribuía una utilidad escasa frente a los perjuicios que ocasionaban. Entre estos, destacaba la profanación de materias sagradas mediante la introducción de episodios amorosos y recursos cómicos considerados indecorosos, así como la difusión de milagros falsos e historias apócrifas entre un público poco instruido, que tendía a aceptarlos como verdades sin otra autoridad que la imaginación o la ignorancia del poeta (Luzán, 1737/1974: 415). Fernando VI decretó mediante una Real Orden la prohibición de la representación de comedias de santos;¹ sin embargo, el escaso cumplimiento de la medida motivó que Carlos III reiterara la prohibición en 1765 a través de una Real Cédula —que afectó asimismo a los autos sacramentales—, y que una nueva disposición de 1788 volviera a recordarla explícitamente (Cotarelo y Mori, 1904: 657). La sucesión de estas prohibiciones aceleró la pérdida de vigencia de un subgénero que ya adolecía de un profundo desgaste literario, hasta quedar prácticamente relegado al olvido (Palacios, 1992).

La preocupación por mantener un equilibrio entre lo sagrado y lo profano ya estaba presente en el propio Cañizares, como se desprende de la aprobación que redactó, en calidad de censor, para la representación de la segunda parte de *La Paloma dominica, Santa Columba de Reati* de Antonio Téllez de Acevedo. En ella defendía la necesidad de armonizar la imitación de las virtudes del santo — el «principal concepto» de estas comedias— con el uso ingenioso y moderado de los lances inventados, guardando una adecuada consonancia entre la narración histórica y la invención teatral:

¹ Aunque se desconoce la fecha exacta de la Real Orden, existen indicios de su aplicación efectiva en fechas tempranas: así, en 1749 el compositor Francisco Corradini reclamaba «una cantidad al haberse cancelado la representación de la comedia *Nuestra Señora del Milagro*, por haberse prohibido representar obras con asuntos religiosos» (Martín Moreno, 1985: 397 cit. en Vallejo 1992: 135).

hallo una observancia de las leyes, o preceptos de la cómica española, muy propia del gran juicio y talento de su autor, por estar fervorosamente copiadas las virtudes de tan gran santa en el principal concepto, y en el de su episodio ingeniosa y modestamente usados los lances y acaecimientos, con aquella consonancia que se debe guardar entre la narrativa histórica y la invención, que la debe exornar para reducirla a la más agradable y provechosa diversión del Teatro (Téllez de Acevedo, 1730, Aprobación: s. p.)

No obstante, esta formulación normativa no siempre parece corresponderse con la práctica dramática del propio Cañizares. Como ya señaló Antonietta Calderone, aunque el dramaturgo reproduce de manera reconocible el perfil virtuoso de los santos en términos generales, no puede afirmarse que observe con igual moderación el tratamiento de los episodios ni que mantenga una estricta coherencia con sus fuentes, cuya fiabilidad histórica, por otra parte, también es cuestionable. Con todo, Calderone reconoció que Cañizares supo exornar con eficacia el material hagiográfico al trasladarlo a la ficción escénica, logrando piezas de notable éxito teatral que, pese a la espectacularidad y a una religiosidad discutible, conservaron un cierto alcance didáctico-moral para el público de la época (1992: 354).

Más que valorar estas comedias desde la perspectiva de un equilibrio normativo entre lo sagrado y lo profano —o de su mayor o menor adecuación a un ideal de fidelidad hagiográfica—, interesa examinar cómo Cañizares dispone los materiales hagiográficos en sus comedias, transformándolos en episodios susceptibles de representación escénica. Para abordar esta cuestión, el presente trabajo se centra en una de las comedias de santos más exitosas de Cañizares, *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna*, cuyas dos partes se representaron en Madrid en 1716 (Andioc y Coulon, 2008: 778). La obra fue objeto de una primera aproximación por parte de Irene Vallejo, quien puso de relieve la complejidad de su entramado dramático y la relevancia de los recursos escénicos en la representación de lo sobrenatural (Vallejo, 1996). Partiendo de este trabajo, el estudio que aquí se propone se orienta a examinar la relación entre la comedia y la tradición hagiográfica relativa a santa Gertrudis, atendiendo tanto a la identificación de las fuentes devotas disponibles para Cañizares como al modo en que determinados episodios —fundamentalmente visiones y milagros— son seleccionados y llevados a escena mediante recursos de fuerte impacto visual y simbólico.

Por razones de extensión y de coherencia analítica, el presente estudio se circunscribe exclusivamente a la primera parte de la comedia, compuesta en tres jornadas. Esta delimitación permite examinar con mayor detalle los

episodios iniciales de la acción dramática —la presentación de la santa, sus primeras visiones y los principales milagros atribuidos a su intercesión—, que definen los ejes espirituales y simbólicos sobre los que se articulan las dos partes de la comedia. En consecuencia, todas las referencias, análisis y conclusiones desarrolladas a continuación en este artículo se refieren únicamente a la primera parte de *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna*, quedando la segunda parte fuera del alcance del presente trabajo. El análisis se basa tanto en el manuscrito de la primera parte de la comedia conservado en la Biblioteca Nacional de España (MSS/15684) como en el librito impreso en Valladolid en 1750, que se toma como texto de referencia para las citas.

Gertrudis de Helfta (ca. 1256–1302)

Nuestro conocimiento de Gertrudis de Helfta (6 de enero de 1256-17 de noviembre de 1301 o 1302), conocida como Gertrudis la Magna o Gertrudis la Grande, se apoya casi exclusivamente en el *Legatus Memorialis Abundantiae Divinae Pietatis (Heraldo del amor divino)*, un texto de carácter místico-devocional compuesto en el monasterio de Helfta, cerca de Eisleben (Alemania), a finales del siglo XIII. Inserto en las prácticas de escritura colectiva propias del monacato femenino medieval, el *Legatus* no aspira a trazar una biografía en sentido estricto, sino a articular una teología de la experiencia orientada a propiciar una relación íntima y afectiva con Dios (Freitas Carvalho, 1981; Reitz, 2021). La obra fue redactada en parte por la propia Gertrudis —en particular el Libro II, que recoge las visiones que comenzó a registrar en latín hacia 1289, tras haberlas experimentado desde 1281— y en parte por otras monjas de la comunidad, que compilaron y organizaron, tras su muerte, tanto una semblanza biográfica (Libro I) como relatos adicionales de visiones basados en sus confidencias orales o escritas (Libros III–V) (Barratt y Stoudt, 2010).

Es a través de este texto —y solo de manera fragmentaria— como pueden reconstruirse algunos datos de su vida. De él se desprende que, con apenas cinco años, fue confiada para su educación al monasterio de Helfta, una comunidad benedictina femenina fundada en 1229 bajo fuerte influencia cisterciense y convertida durante el siglo XIII en un destacado centro de aprendizaje y espiritualidad. Nada se sabe, en cambio, de sus orígenes familiares, un silencio que recorre toda la obra y que ha sido interpretado como indicio de un desarraigo temprano (Barratt y Stoudt, 2010).

En el marco de la vida monástica, Gertrudis recibió la formación clásica propia de su época y destacó por su aplicación al estudio. En sus escritos

evocó sus primeros años como un periodo de observancia regular y de escasa intensidad espiritual, en el que la erudición ocupaba un lugar preeminente. Esta situación se vio profundamente alterada hacia 1231, a raíz de una visión de Cristo resucitado que reorientó de forma decisiva su trayectoria anterior: de una vida correctamente observada, pero compartida con intereses intelectuales, pasó a una dedicación exclusiva a la búsqueda de lo divino mediante la unión con Cristo. La visión de Cristo se describe en el *Legatus* en los siguientes términos:

Así pues, en la predicha hora, mientras estaba en medio del dormitorio, al levantar la cabeza [...] vi de pie ante mí, un joven amable y delicado, como de unos dieciséis años, tal cual mi juventud de aquel entonces hubiera deseado que se complacieran mis ojos exteriores [...] Mirando atentamente, vi entre él y yo, es decir a su derecha y a mi izquierda, una muralla de largura tan infinita que, ni delante de mí, ni a mi espalda, se veía el final de aquella longitud. Veía reforzada aquella muralla bajo una capa tan grande de espinas, que por ninguna parte me era accesible atravesarla para volverme a dicho joven. Y puesto que estaba como impedida por esto y el deseo me abrasaba y casi estaba desfalleciendo, él mismo, de repente, sin ninguna dificultad, tomándome, me levantó y me estableció junto a sí (II: 2 traducido y cit. en Forastieri, 2016: s.p.).

Su producción escrita revela una espiritualidad profundamente afectiva, centrada en la contemplación del amor divino, que encuentra una de sus expresiones más características en la devoción al Corazón de Jesús. A partir de sus experiencias visionarias, la relación de Gertrudis con Cristo se configura como una alianza de carácter conyugal, marcada por la reciprocidad, en la que Cristo se dirige a ella como «fidelísima esposa, predilecta entre todas» (Forastieri, 2016). Este vínculo se expresa mediante un lenguaje de fuerte carga sensorial y místico-erótica, enraizado en la tradición monástica medieval y, de manera particular, en la exégesis del *Cantar de los Cantares*, cuya recepción fue decisivamente modelada por autores como Bernardo de Claraval, quien empleó imágenes ligadas al gusto y al tacto para representar la inmediatez de la unión con Dios (Reitz, 2021: 222). En este contexto, la figura de Gertrudis no se presenta únicamente como un testimonio individual, sino como un modelo paradigmático de la vocación conyugal en la vida cristiana, accesible a todo bautizado y orientada hacia la plena participación en la vida divina (Forastieri, 2016; Forastieri y Rodríguez, 2021).

La difusión del culto en España

La difusión del culto a santa Gertrudis de Helfta fuera del ámbito germánico estuvo estrechamente vinculada a la publicación de la edición latina de sus escritos en la Cartuja de Colonia en 1536 (Rubial y Bieñko, 2003). Esta edición, preparada por el cartujo Johannes Justus Landsberg (1490-ca. 1539), conocido como Johannes Lanspergius, debe situarse en el contexto más amplio de los movimientos de renovación espiritual y de reafirmación católica frente a la Reforma luterana, que promovieron la recuperación y difusión de autores místicos medievales en lengua latina (Ricard, 1979: 164–165). Su circulación constituyó el punto de partida para la recepción progresiva de la figura de santa Gertrudis en los ámbitos eclesiásticos hispánicos, inicialmente restringida a lectores con formación teológica y dominio del latín. En esta primera fase, anterior a la difusión de traducciones vernáculas, la mediación decisiva fue la de Luis de Blois (†1566), abad del monasterio benedictino de Liessies, cuyas obras espirituales gozaron de una amplia difusión en la península ibérica. Fue en gran medida a través de los escritos de Blois —que incorporaban y reelaboraban elementos centrales de la mística gertrudiana— como las revelaciones de santa Gertrudis penetraron en la cultura espiritual española del siglo XVI (Ricard, 1979: 165-167).

En este contexto se inscribe también la labor editorial de Juan de Castañiza (1555-1599), monje, predicador y hagiógrafo vinculado a la Congregación de San Benito de Valladolid, quien publicó en Madrid en 1599, poco antes de su muerte, una edición latina de los escritos de santa Gertrudis. La rápida aparición de una traducción castellana de esta edición, realizada por Leandro de Granada y Manrique (c. 1562-1626), igualmente monje de la congregación vallisoletana confirma el interés suscitado por la santa. Este volumen, impreso en Valladolid en 1603, conoció una notable difusión, como demuestra su reiterada reedición a lo largo del siglo XVII, consolidando la presencia de santa Gertrudis en el panorama espiritual hispánico (Figura 1). No obstante, en el prólogo a dicha traducción, Granada incurrió en diversos errores biográficos al confundir Gertrudis de Helfta con su homónima contemporánea Gertrudis de Hackeborn. Como consecuencia, le asignó el cargo de abadesa y un supuesto origen en la familia condal de Mansfeld, circunstancia que permitía no solo ennoblecer su figura, sino también presentarla como una suerte de contraparte simbólica de Martín Lutero, igualmente originario de esa región (Rubial y Bieñko, 2003: 7).



Figura 1. Portada del *Libro intitulado Insinuación de la Divina Piedad, revelado a santa Gertrudis*, traducción del latín de Leandro de Granada, Salamanca, Imprenta de Antonia Ramírez, 1605.

Esta identificación errónea se perpetuó a lo largo del siglo xvii. En 1663, el jesuita Alonso de Andrade publicó en Madrid la *Vida de la gloriosa virgen y abadesa santa Gertrudis*, obra de carácter hagiográfico en la que se mantenían algunos de los equívocos biográficos ya difundidos en la centuria anterior (Ricard, 1979: 168-169). Pocos años después, en 1677, santa Gertrudis fue inscrita oficialmente en el Martirologio Romano, hecho que contribuyó decisivamente a la consolidación de su culto en el ámbito católico (Rubial y Bieńko, 2003: 10).

Junto a estas obras hagiográficas de amplia circulación, conviene atender también a la difusión de la vida de la santa a través de formatos impresos de carácter más popular. Como ya señalara María Cruz García de Enterría, los pliegos hagiográficos desempeñaron un papel fundamental en la transmisión de las vidas de santos en la España moderna y forman parte del mismo horizonte cultural en el que se inscribe la comedia hagiográfica, al responder a expectativas de recepción similares (1992: 76). Lamentablemente, en el caso de santa Gertrudis, la presencia de su vida y obras en este tipo de impresos se encuentra atestigüada, hasta donde alcanza la documentación conservada, en un único catálogo de literatura de cordel posterior a la fecha de la comedia: el catálogo de surtido de la imprenta de Agustín Laborda y Campo, fechado hacia 1772, donde figura un romance titulado *Vida de Santa Gertrudis la Magna*, incluido en la sección de romances «a lo divino» (Gomis, 2024). La naturaleza fragmentaria de los catálogos conservados impide, no obstante, descartar la existencia de otros testimonios hoy perdidos.

De manera paralela a esta difusión textual, se fue configurando una iconografía reconocible de la santa. En ella, Gertrudis aparece representada con el hábito monástico negro, propio de la tradición benedictina, y portando un báculo abacial; en algunas imágenes se la muestra asimismo escribiendo, en alusión a su condición de autora mística y a la fijación por escrito de sus revelaciones. Con todo, el rasgo iconográfico más característico es la representación de un corazón en el pecho, en cuyo interior suele figurar el Niño Jesús, a veces acompañado del lema latino *In corde Gertrudis invenietis me* («Me encontraréis en el corazón de Gertrudis») (Figura 2). Este motivo remite directamente a los pasajes visionarios de sus escritos, en los que Cristo alude a su presencia íntima y permanente en el corazón de la santa, y se vincula asimismo con el desarrollo moderno de la devoción al Sagrado Corazón, de la que Gertrudis fue considerada retrospectivamente una de sus principales precursoras (Rubial y Bieńko, 2003).



Figura 2. *Santa Gertrudis la Magna*, siglo XVIII.
Atribuido a Juan Bernabé Palomino (1692-1777).

Tras esta revisión de las principales vías de transmisión de la figura de santa Gertrudis en la España moderna, cabe plantear qué fuentes hagiográficas pudieron estar al alcance de José de Cañizares en el momento de escribir *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna* (1716). A este respecto, conviene señalar que en el inventario de bienes de José de Cañizares y de su segunda esposa, Lorenza Álvarez de Losada, conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, figuran un volumen en folio identificado como *Vida de Santa Gertrudis la Magna* y un libro en cuarto titulado *Obras de Santa Gertrudis* (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, t. 16873, fols. 591v-595v cit. en González Ludeña, 2023: 125). Aunque no es posible determinar con certeza a qué ediciones corresponden sendos títulos, entre las opciones más probables —por las razones ya expuestas— se encuentran la traducción castellana de Leandro de Granada y la obra de Alonso de Andrade. En cualquier caso, la presencia de ambos libros en la biblioteca del dramaturgo permite constatar su acceso directo a materiales hagiográficos relativos a la santa y sugiere la existencia de un trabajo de documentación previo a la escritura de la comedia.

Fuentes hagiográficas y construcción dramática

1. Personajes

El título de la comedia de Cañizares, *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna*, anticipa un rasgo central de la figura de la santa, ampliamente documentado tanto en la tradición hagiográfica como en la iconografía: Gertrudis se presenta como la elegida de Cristo, destinataria de un amor excepcional y recíproco formulado en clave nupcial. Por su parte, el apelativo «la Magna» remite a la denominación con la que fue conocida en la tradición moderna, destinada a subrayar su relevancia mística y devocional, así como a contribuir a su identificación y diferenciación ante la ausencia de datos precisos sobre su origen familiar. La primera parte de la comedia perfila progresivamente el estatuto espiritual de la protagonista, al tiempo que dispone el sistema de personajes que la rodean y median su relación con lo divino.

En la primera jornada, esta idea se traduce dramáticamente mediante un conflicto que permite presentar al espectador la temprana vocación religiosa de Gertrudis y su rechazo del matrimonio mundano. El conde de Mansfeld, aquí padre de la santa —en consonancia con el error difundido por Leandro de Granada, quien le atribuía un origen noble—, habría concertado desde su nacimiento el matrimonio de su hija con César, duque de Bransvic, con el fin de reconciliar dos linajes históricamente enfrentados. La ruptura de este acuerdo, motivada por la

decisión de Gertrudis de consagrarse a Cristo desde los cinco años, desencadena la amenaza de guerra por parte del duque.

Tanto Leandro de Granada (1605) como Alonso de Andrade (1663) sitúan, en efecto, en el primer lustro de vida el momento en que Gertrudis toma el hábito. Aunque la tradición hagiográfica no establece una relación directa entre esta decisión y un conflicto bélico, Andrade menciona en su obra la enemistad entre dos familias nobiliarias —los duques «Brusvicenses» y los condes «Masfeldenses»—, en cuyo contexto se produce una incursión militar en las tierras donde residía la santa (1663: 126). Este episodio puede entenderse como un antecedente que Cañizares reelabora con fines dramáticos. La introducción del conflicto bélico responde así a una estrategia orientada a subrayar desde el inicio la primacía del vínculo de Gertrudis con Cristo frente a cualquier otro lazo humano.

Junto a la figura de la santa, la comedia introduce de manera constante a Cristo como personaje e interlocutor privilegiado de Gertrudis, fundamento último de su autoridad espiritual; sus intervenciones vinculadas a visiones, conversiones y milagros serán objeto de análisis en los apartados siguientes. En este mismo entramado de relaciones se inscribe la figura de Matilde —o «Metilde», según las variantes del texto— caracterizada por su cercanía a la santa y por su papel como referente humano dentro del espacio conventual. Su aparición remite de manera directa al entorno del monasterio de Helfta tal como fue transmitido por la tradición hagiográfica de época moderna, aunque filtrado por la confusión historiográfica introducida por Leandro de Granada, quien identificó erróneamente a Gertrudis de Helfta (o Gertrudis la Magna) con Gertrudis de Hackeborn, abadesa del monasterio y hermana carnal de Matilde de Hackeborn (Freitas Carvalho, 1981). Aunque Gertrudis de Helfta nunca desempeñó el cargo de abadesa, esta identificación errónea contribuyó a fijar una imagen de autoridad conventual que la comedia asume parcialmente y que condiciona la relación jerárquica entre ambas religiosas.

En la acción dramática, Matilde aparece como figura de apoyo próxima a Gertrudis, informándole de lo que sucede fuera del convento y participando activamente en su defensa frente a las agresiones del demonio. Esta función se manifiesta con especial claridad en el diálogo que mantiene con dicho personaje en la primera jornada, uno de los pasajes más reveladores para su caracterización. En él, Matilde elogia explícitamente la virtud de Gertrudis, a quien presenta como modelo de dominio interior — «mandando en sus pasiones, / sujetando sus afectos»— y como figura espiritualmente vencedora del mal. A esta afirmación responde el demonio, que no intenta desacreditar directamente a la santa, sino introducir una fisura en la conciencia de Matilde, incitándola a la comparación

y al resentimiento personal mediante la insinuación de un trato injusto. La reacción de Matilde, que reconoce de inmediato el peligro del amor propio y lo rechaza mediante la oración, reafirma su fidelidad a la figura de Gertrudis y su función como mediadora moral dentro de la acción dramática.

Esta caracterización encuentra un claro respaldo en la hagiografía de Granada, donde Matilde aparece reiteradamente como apoyo espiritual de Gertrudis, confidente de sus dificultades y vacilaciones y garante del amor que Cristo le profesa. Granada subraya que Dios concede a Gertrudis la compañía de Matilde como uno de los medios ordinarios para el crecimiento de las virtudes, destacando así el valor del ejemplo vivo y de la amistad espiritual (Granada, 1605: 13-14). La comedia traduce estos rasgos al plano dramático: Matilde no recibe revelaciones propias de especial relieve, pero actúa como garante de la verdad espiritual de la santa desde una autoridad que nace de su cercanía a ella y de su resistencia al engaño demoníaco.

Junto a esta función mediadora desempeñada por Matilde, la comedia concede un papel destacado al demonio, ya mencionado, como antagonista directo de la santa. Su presencia responde a una convención bien asentada en la comedia de santos, donde el demonio se define como enemigo declarado del santo y adopta con frecuencia una apariencia humana para poner en marcha sus estrategias de engaño (Vallejo, 1993: 66 y 68). En *La más amada de Cristo*, esta función se manifiesta tras la declaración de guerra por parte de César, momento en el que el demonio irrumpe en escena bajo la apariencia de un amigo del duque. Su primera aparición viene acompañada, además, de un dispositivo escénico de fuerte impacto visual, indicado en la acotación: «baja el Demonio en un caballo negro echando fuego por la boca». Es entonces cuando declara abiertamente su enemistad con Gertrudis y establece una analogía explícita entre la santa y la Virgen María, al afirmar que desde María no ha habido «mujer de virtud tan rara, / ni que le merezca a Dios / finezas que a excesos pasan, / como Gertrudis» (J. D). Esta equiparación simbólica, formulada desde la voz del adversario, no solo subraya la excepcionalidad de la protagonista, sino que anticipa un paralelismo que se desarrollará progresivamente a lo largo de la comedia y del que se hacen eco asimismo las fuentes hagiográficas (Forastieri, 2016).

En la tercera jornada, la confrontación adquiere una formulación especialmente significativa. El demonio se presenta ante Gertrudis con un discurso de tono piadoso, en el que el rigor ascético de la santa —el ayuno y la aspereza— es interpretado como práctica dañina para la salud y, en consecuencia, incompatible con el adecuado desempeño de sus obligaciones como prelada. De este modo, la virtud es reformulada como exceso más que como expresión legítima de santidad. La respuesta de Gertrudis invierte de manera tajante este plantea-

miento, al afirmar la primacía del espíritu sobre el cuerpo — «que el espíritu adelanta, / cuanto el cuerpo descaece»— y denunciar el falso celo del demonio, a quien reprocha haberse convertido en «predicador» y «lisonjero».

La escena culmina en una lucha física de fuerte carga simbólica, en la que la santa, pese a su aparente debilidad corporal, vence al demonio mediante el báculo, instrumento que este intenta utilizar contra ella y que se revela incapaz de soportar. El demonio reconoce entonces que las virtudes de Gertrudis actúan sobre él como un fuego abrasador —«todo un volcán he tocado, / un rayo activo, y cruel»— y huye derrotado, anunciando, no obstante, su regreso. La escena combina así confrontación doctrinal y acción escénica, visualizando de manera dramática la superioridad espiritual de la santa y anticipando el motivo, recurrente en la comedia, de la victoria sobre el enemigo infernal no por la fuerza física, sino por la firmeza de la voluntad y la constancia en la virtud.

Como es habitual en la comedia de santos, junto a los personajes procedentes de la tradición hagiográfica aparecen personajes secundarios de carácter cómico. Entre ellos destaca la pareja de graciosos —en este caso, legos—, recurso frecuente en el subgénero, donde el humor funciona como contrapunto de la materia devocional sin menoscabar su orientación edificante (Vallejo, 1993: 70). No obstante, dado que el presente trabajo se centra en la construcción dramática de la figura de la santa y en su relación con la tradición hagiográfica, no se atenderá aquí a estas figuras cómicas, cuya función, aunque significativa en el conjunto de la obra, no incide de manera directa en los aspectos que constituyen el objeto principal de este estudio.

2. *Conversión de Gertrudis*

Al inicio de la primera jornada, se dramatiza la conversión de Gertrudis. La primera aparición de la santa en escena se sitúa de forma significativa en un contexto de lectura y escritura, que el propio texto caracteriza como un ejercicio devocional: Gertrudis aparece escribiendo en un bufete, mientras glosa un pasaje profético y lo convierte en oración. Según precisa la acotación, la acompaña «una paloma, que rodeándola en vuelo apacible llega a su oído de cuando en cuando, y se pasea por la mesa». La interpretación del texto bíblico se transforma en una súplica, en la que Gertrudis solicita a Dios un «ímpetu fervoroso» que la aparte de sí misma y la eleve en «torbellinos de amor». En este contexto, la presencia de la paloma subraya el carácter inspirado de la lectura, integrada desde el inicio en una dinámica de oración y deseo de transformación interior.

Es precisamente a esta súplica a la que responde la aparición del personaje de Cristo en escena. Interpretado por un niño, aparece «coronado de espinas

y vestido de túnica nazarena, con encajes y una cruz al hombro», y exhorta a la santa —a quien interpela como «dulce esposa»— a recorrer un «camino de espinas». Según explica el propio personaje, dichas espinas simbolizan «ciertas imperfecciones / de la codicia, que pones / en el estudio embebida, / y en juntar libros en vano, / teniendo en mi corazón / la más profunda lección». De este modo, Cristo invita a Gertrudis a abandonar el afán intelectual entendido como acumulación de saber para orientarse hacia un conocimiento de naturaleza distinta, formulado explícitamente en términos místicos: «A otro estudio te persuado / desde hoy; y es que transformada / toda en mí, sepa tu ardor, / que amor solo es estudiar / en amor, pues es amar / la teología de amor».

Dicha escena encuentra un claro respaldo en la tradición hagiográfica. Tanto en la traducción de Leandro de Granada como en la obra de Alonso de Andrade, el estudio aparece caracterizado como una flaqueza de la santa, en la medida en que modera el fervor de su entrega espiritual. Granada lo expresa en los siguientes términos: «Y así procuró (...) ponerle tanto gusto en el estudio de estas ciencias, que le templó un poco el calor de su alma, y le hizo asentar el paso y que no corriese tan aprisa. Pero de donde pensó sacar provecho, sacó mayor confusión (...) ocupar el tiempo en el estudio de las ciencias por sola curiosidad es vanidad» (1605: 9). En términos similares, aunque mediante una elaboración visionaria, Alonso de Andrade presenta la llamada a la perfección como un tránsito por la senda estrecha de la imitación de Cristo, que exige la negación de sí y la aceptación de la cruz. En la visión referida por el hagiógrafo, Cristo avanza por un camino a la vez deleitoso y áspero, despejado por la cruz que lo precede, imagen que la santa interpreta como una exhortación a abandonar todo aquello que pueda entorpecer el avance por la vía de la perfección religiosa. El énfasis recae así en la primacía de la experiencia espiritual y del ejercicio de las virtudes sobre cualquier forma de saber adquirido, en la medida en que solo la paciencia y la imitación del sacrificio de Cristo permiten vencer las dificultades del camino y alcanzar el verdadero consuelo (Andrade, 1663: 7). Cañizares aprovecha este episodio para intensificar su potencial teatral mediante una escenografía espectacular. Así, tras su intervención, Cristo «abre los brazos, y se clava en una cruz; en la cual sube hasta ocultarse», subrayando visualmente el paso definitivo de Gertrudis hacia una vida consagrada exclusivamente al amor divino.

3. Visiones

Entre las visiones atribuidas a la santa, una de las más difundidas en la tradición hagiográfica es la del intercambio entre el corazón de Cristo y el de Gertrudis, recogida tanto por Andrade como por Granada y ampliamente representada en

la iconografía. Granada afirma que «[Cristo] trocó el corazón con ella, para que Gertrudis del todo orase como Cristo, humillándose con el corazón de Cristo, amando a Dios con el corazón de Cristo, procurando el bien del prójimo con el corazón de Cristo, y, por decirlo en una palabra, para que en todo fuese Cristo» (1605: 18).

Cañizares incorpora este motivo a la primera jornada mediante una escenografía destinada a traducir visualmente la experiencia mística descrita por las fuentes. La acotación dispone el descenso de un arco iris, la aparición de Cristo en un trono de serafines y la elevación progresiva de Gertrudis hasta su unión simbólica con él. La escena se acompaña, además, de la primera intervención cantada de la obra: Cristo explicita el sentido del milagro («El que me quisiere hallar, / búsqüeme en mi propio centro, / el corazón de Gertrudis, / o el Altar del Sacramento»), y el coro de ángeles lo reitera de inmediato en forma de canto. A continuación, Cristo propone a la santa «trocar mi corazón / con el tuyo, Esposa», mientras el coro celebra la mutua inhabitación del Verbo y de Gertrudis. Según precisa la acotación, se desprenden entonces «dos serafines de cuerpo entero, monteando el iris», cada uno portando un corazón, que se dirigen respectivamente hacia Cristo y hacia la santa, representando de forma explícita el intercambio simbólico de corazones.

En la segunda jornada se introducen otras dos visiones de interés. El conflicto bélico iniciado por el duque de Bransvic, momentáneamente suspendido tras conocer la vocación religiosa de Gertrudis, se reanuda a causa de Lotario, hermano de César, quien, movido por la frustración y azuzado por el demonio, dirige su agresión contra el conde y el convento. Ante la amenaza de asalto, Gertrudis exhorta a la comunidad a recurrir a la oración; sin embargo, la vacilación de la propia santa precipita la intervención sobrenatural. La acotación dispone la irrupción de san Miguel y san Gabriel, caracterizados como figuras guerreras —«con petos, y morriones, penachos de plumas, y espadas, y rodela plateadas»—, subrayando visualmente su función protectora. Ambos se presentan como enviados de Dios y se autodefinen como «los dos Caudillos de las Celestes Escuadras», asumiendo el papel de centinelas del convento. En un dúo cantado tranquilizan a Gertrudis, asegurándole que, mientras ella dialoga con su amado, ellos velan por la comunidad. Desde el punto de vista hagiográfico, la presencia de san Miguel se ajusta a la tradición gertrudiana, que lo vincula reiteradamente a la protección de las almas; la inclusión de san Gabriel, en cambio, parece responder a una decisión dramática orientada a intensificar el carácter épico y visual del episodio.

Asegurada la inviolabilidad del convento, la acción se desplaza del enfrentamiento exterior a una experiencia de carácter devocional. La amenaza bélica

actúa, así, como detonante de una nueva visión, ya no orientada a la defensa, sino a la imitación espiritual. Gertrudis suplica ser apartada de sí misma y acogerse al amparo de la Sagrada Familia —invocada como modelo de huida, pobreza y abandono confiado—, ofreciendo su propio corazón como hospedaje. Se representa entonces la Huida a Egipto, con la aparición de san José, la Virgen y el Niño, motivo recurrente en las comedias de santos y posiblemente vinculado a su frecuente representación en las fechas navideñas (Vallejo, 1992: 141). La escena se articula a partir de una iconografía reconocible, dentro de la cual Gertrudis es elevada mediante una tramoya para integrarse en la visión.

Es entonces cuando la Virgen invita a la santa a aliviar el hambre del Niño y le concede, como gracia singular, la posibilidad de alimentarlo con sus propios pechos, mientras los ángeles arrullan al Niño con su canto. El motivo de la *lactatio mystica* encuentra un claro paralelo en la hagiografía transmitida por Leandro de Granada, quien relata una visión en la que «[Dios] hizo que de sus pechos saliese por muchos días leche, la cual visiblemente bajaba a mamar el niño Jesús a horas señaladas», interpretando este prodigio como prueba del amor singular que Cristo muestra hacia la santa, a quien «hace madre suya, y se sustenta de su leche» (Granada, 1605: 18-19).

La tercera y última jornada introduce una visión de carácter admonitorio. Gertrudis lamenta la ausencia de Cristo y expresa su queja por la aparente distancia del amado, tras lo cual, según indica la acotación, aparece Cristo «como enojado, con un cordero al hombro», imagen que remite a la iconografía del Buen Pastor. El diálogo que sigue configura la visión como un episodio de corrección espiritual: Cristo reprende a la santa por haber confundido el celo con la impaciencia en el trato con sus hermanas, recordándole la necesidad de la misericordia. Este episodio encuentra un paralelo directo en la hagiografía recogida por Andrade, quien refiere una aparición de Cristo «ceñudo y enojado» tras un acto de impaciencia en el ejercicio del gobierno, seguida de la penitencia y la reconciliación de la santa (Andrade, 1663: 98).

Seguidamente, la comedia retoma el motivo del gobierno y lo articula mediante una escena alegórica en la que se personifican la Enfermedad y la Salud, ambas encadenadas a un mismo peñasco. Tras expresar su fatiga ante la carga de la autoridad, Gertrudis recibe de Cristo la propuesta de un reparto simbólico del gobierno; al objetar la desigualdad de este reparto por su ignorancia y debilidad física, se ve invitada a elegir entre ambas figuras. El diálogo contrapone los beneficios aparentes de la salud, asociada a la fortaleza corporal, y el valor espiritual de la enfermedad, vinculada a la paciencia y a la conformidad con los padecimientos de Cristo. Aunque inicialmente se inclina por la salud para servir mejor, la santa acaba optando por la enfermedad, decisión que fundamenta en

la necesidad de ejercitar la paciencia, abatir la vanidad y participar en el sufrimiento de Cristo. El episodio concluye con la aprobación divina, subrayando el valor espiritual de renunciar a un bien tan estimado como la salud.

Esta alegoría, aunque no remite a una visión concreta documentada en las fuentes, dramatiza un rasgo central de la espiritualidad gertrudiana ampliamente atestiguado por Granada y Andrade: la aceptación de la enfermedad como don divino y vía de unión con Cristo. Granada relata, por ejemplo, cómo Gertrudis contempla sus padecimientos como una «gala» preciosa que añade «resplandor y hermosura» a Cristo, actitud que se confirma cuando acepta con serenidad incluso dolencias graves como la peste (Granada, 1605: 176). La comedia no reproduce así una visión hagiográfica específica, pero traduce eficazmente en clave alegórica uno de los núcleos fundamentales de la espiritualidad de la santa.

La obra se cierra con una visión de exaltación celestial que confirma el destino glorioso de la protagonista. La acotación final dispone la aparición de «Santa Gertrudis arrodillada», acompañada por ángeles que anuncian la venida del Señor. Cristo promete la vida eterna a quienes sigan su ejemplo y cultiven la devoción hacia ella, formulando la santidad como paradigma comunitario. La elevación final de Gertrudis², acompañada del canto de los ángeles y de un lenguaje nupcial tomado del *Cantar de los Cantares* («Ven del Líbano, ven, dulce Esposa»), consume simbólicamente su itinerario espiritual. Aunque esta escena no remite a una visión concreta documentada en las hagiografías, condensa motivos fundamentales de la espiritualidad gertrudiana y cumple una función estructural clara, al cerrar la acción dramática de la primera parte con una afirmación inequívoca de la santidad y del destino glorioso de la protagonista.

4. Milagros

Uno de los milagros más difundidos atribuidos a santa Gertrudis es el relacionado con la liberación de las almas del purgatorio. Sus escritos y las hagiografías posteriores la presentan como una intercesora privilegiada de estas almas. Como han señalado Antonio Rubial y Doris Bieñko, la progresiva centralidad del purgatorio en la devoción cristiana favoreció la consolidación de figuras santas dedicadas a la intercesión por las almas sufrientes, cuya eficacia se fundamenta en su íntima participación en la misericordia de Cristo. En el caso de Gertrudis,

² El libreto impreso en Valladolid en 1750 no incluye una acotación explícita sobre la elevación de Gertrudis, que debe inferirse a partir de las intervenciones de César y el conde. En cambio, el libreto manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (MSS/15684) sí la recoge en los siguientes términos: «baja una vistosa tramoya que cogerá todo el teatro y en ella viene Cristo y dos Ángeles y sube en ella Gertrudis».

esta función intercesora se halla estrechamente asociada a su devoción al Corazón de Cristo (2003: 10).

Alonso de Andrade recoge una de las formulaciones más elaboradas de este milagro al relatar cómo, en un día de Pascua de Resurrección, Gertrudis contempla al Redentor «vestido de gloria» y, movida por la compasión hacia las almas que padecen en el purgatorio, se postra ante él para suplicarle que, por la gloria de aquel día, se digne liberarlas. Cristo, aceptando sus ruegos, le muestra entonces «un número sin número de almas hermosísimas que sacaba de las penas del Purgatorio» y declara que aquellas almas le son concedidas «en lugar de dote», quedando así señaladas para memoria perpetua de su intervención (Andrade, 1663: 109-110).

Este motivo se traslada a la segunda jornada de la comedia de Cañizares mediante una dramatización que remite de forma explícita a la tradición hagiográfica. Según indica la acotación, «vestido de Resurrección, con vara dorada, aparece en el claro de en medio del tablado Cristo sobre el sepulcro de mármol, y dos Guardias dormidas». Gertrudis implora la liberación de las almas que claman desde el purgatorio y recibe de Cristo una vara, definida como el «cetro de su poder». A continuación, una tramoya eleva simultáneamente a Cristo y a la santa mientras «se descubre el purgatorio». Las almas suplican cantando «Misericordia pedimos», a cuya plegaria se une Gertrudis: «Consuela, Eterno Señor, / las Almas que redimiste». Cuando la santa toca las puertas del purgatorio con la vara, estas se abren —«véese la perspectiva de él lo mejor que se pueda ejecutar, y véñese subir continuamente Almas, y sale fuego, y humo»—, alternándose entonces las intervenciones cantadas de las almas con las réplicas habladas de Gertrudis y de Cristo. El coro proclama: «Bendito sea el Gran Dios, / y bendita su piedad. / [...] / Hazla, Señor, a Gertrudis / partícipe de tu gloria. / [...] / Derrama en su corazón / los raudales de tu gracia». Finalmente, una vez cerrado el purgatorio, Gertrudis pregunta a Cristo cuántas son las almas liberadas, a lo que este responde que su número es tan grande que solo puede ser comprendido por su sabiduría.

La tercera y última jornada introduce un nuevo episodio de carácter milagroso, que ofrece el desenlace definitivo del conflicto bélico iniciado por el duque de Bransvic y reavivado en la segunda jornada por Lotario. Frente a la amenaza del enemigo, Gertrudis exhorta a la comunidad a confiar exclusivamente en la oración y ordena cerrar el convento, descartando cualquier forma de defensa humana: «Ciérrese todo, / que corre de Dios a cuenta / ampararnos». La respuesta divina se manifiesta entonces mediante un elaborado aparato que escenifica el auxilio celestial. Según la acotación, «véese a la Santa en el aire sobre una nube hermosa, que está nevando continuamente; y de las murallas, y almenas, por tres distintas partes, suben llamas, sobre las cuales, en acción de

apagarlas, se ven tres Ángeles, andando con cántaros plateados por el segundo vestuario echando agua». La simultaneidad de nieve, fuego y agua subraya el dominio de los elementos por intervención divina, explícitamente invocado por la santa cuando exhorta a las monjas: «Hijas, clamad al Señor, / que sin que nos favorezcan / humanos medios, el Cielo / los elementos sujeta».

La escena adquiere un marcado carácter coral mediante la alternancia entre la palabra de Gertrudis y el canto de la comunidad, que implora: «Misericordia, Dios de las clemencias, / piedad, Señor, piedad / para tus siervas». El carácter prodigioso del milagro se refuerza por la reacción de los personajes ajenos al convento; así, César expresa su asombro ante la visión de la santa suspendida en el aire: «Extraño asombro en el aire, / sobre transparente niebla, / cuajado vapor, que a un tiempo / copos luce, y rayos nieva, / se ve elevada Gertrudis». El canto se reanuda para subrayar el prodigio —«Piedad, Señor, piedad, y no consientas, / que otro incendio al de amor / apague, y venza»—, a lo que la propia Gertrudis añade: «rompan la Celeste Esfera / vuestras voces, que al Señor / afablemente violentan». El episodio culmina con una proclamación coral —«Gran Santa es Gertrudis, viva / la nueva luz de la Iglesia»— que, en la retórica del teatro hagiográfico barroco, constituye un reconocimiento explícito y público de la santidad de la protagonista. La escena se cierra con la exhortación de Gertrudis al retorno al orden cotidiano, mientras, según indica la acotación, la santa asciende, clausurando simbólicamente el conflicto.

Este episodio encuentra un claro paralelo en la tradición hagiográfica, especialmente en la obra de Alonso de Andrade (1663: 126-129). En el marco de la enemistad entre los duques Brusvicenses y los condes Masfeldenses, el hagiógrafo describe una incursión armada que alcanza el monasterio donde residía santa Gertrudis, subrayando la absoluta indefensión material de la comunidad. Frente a la violencia de los atacantes, Andrade contrapone la actitud de la santa, cuyo ánimo aparece «tan quieto, y seguro, y tan confiado en la protección de su Divino Esposo, como si no tuviera enemigos» (1663: 127). Gertrudis convoca entonces a sus monjas a la oración, confiando exclusivamente en la protección divina. El desenlace del asalto se atribuye de forma explícita a esta intercesión, y se traduce en una imagen visionaria de fuerte densidad simbólica, cuando la santa contempla cómo «orando sus Monjas salían de sus corazones unas exhalaciones, o vapores encendidos, que juntos formaban una nube, y cercaban el Convento, y le defendían de los bárbaros enemigos» (Andrade, 1663: 127). La comedia de Cañizares reelabora este episodio traduciendo en imágenes escénicas —nubes, fuego, agua, elevación— los elementos visionarios del relato hagiográfico, pero conservando intacto su núcleo teológico: la primacía de la oración, la confianza en la protección divina y la eficacia sobrenatural de la intercesión de la santa.

Conclusiones

El estudio de la primera parte de *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna* ha permitido analizar de qué modo José de Cañizares construye la figura de la protagonista a partir de un conjunto delimitado de motivos hagiográficos, seleccionados y organizados en función de la acción dramática. A lo largo del artículo se han señalado correspondencias plausibles con la tradición devota relativa a santa Gertrudis, sin el propósito de reconstruir de manera exhaustiva dicha tradición ni de establecer relaciones de dependencia directa con textos concretos, sino atendiendo al modo en que determinados elementos de ese horizonte hagiográfico se incorporan al discurso teatral.

Desde esta perspectiva, la comedia puede entenderse como un trabajo de selección y ordenación de materiales procedentes de la hagiografía, que no actúan como un modelo cerrado, sino como un conjunto de motivos reconocibles. Las visiones, los milagros y las escenas de confrontación espiritual no reproducen de forma literal los relatos transmitidos por las fuentes, sino que son reorganizados conforme a las convenciones de la comedia de santos y a las necesidades de la progresión dramática, convirtiéndose en núcleos significativos de la acción.

El análisis de esta primera parte permite observar, asimismo, que la figura de Gertrudis se perfila a través de una sucesión de episodios que definen progresivamente su relación con Cristo, su posición dentro del espacio conventual y su capacidad de intercesión. Estos episodios no se disponen como una simple acumulación de prodigios, sino que se integran en una estructura que articula los principales momentos de la acción y contribuye a la configuración dramática de la protagonista. Por otra parte, el examen de las acotaciones y de los recursos escénicos asociados a la representación de lo sobrenatural pone de manifiesto la importancia de los elementos visuales y musicales en la puesta en escena de estos episodios. Su presencia permite trasladar a la escena experiencias que, en la tradición hagiográfica, se expresan fundamentalmente mediante el relato, y resulta clave para la comprensión de la acción por parte del espectador.

En conjunto, el análisis realizado invita a considerar *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna* como una obra en la que la tradición hagiográfica y el teatro se articulan de manera estrecha, sin que ello implique una trasposición literal de los modelos devotos. Sin extraer conclusiones de alcance general sobre el subgénero, este trabajo aspira a contribuir a una lectura más precisa de los procedimientos mediante los cuales Cañizares organiza y adapta materiales hagiográficos a la escena, atendiendo a las convenciones del teatro de su tiempo y a las posibilidades expresivas del medio dramático.

Bibliografía

- ANDIOC, René y Mireille COULON (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, vol. II.
- ANDRADE, Alonso de (1663), *Vida de la gloriosa virgen y abadesa santa Gertrudis de Eyslevio Mansphledense de la orden del glorioso patriarca san Benito*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía.
- BARRATT, Alexandra y Debra L. STOUT (2010), «Gertrude the Great of Helfta», en Alastair Minnis y Rosalynn Voaden (eds.), *Medieval Holy Women in the Christian Tradition c. 1100-c. 1500*, Turnhout, Brepols, págs. 453-473.
- CALDERONE, Antonietta (1992), «José de Cañizares, entre santas y magas», en Francisco Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente (coords.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, págs. 351-362.
- CAÑIZARES, José de (1750), *Primera Parte de la Comedia intitulada La más amada de Cristo Santa Gertrudis la Magna*, Valladolid, Imprenta de Alonso del Riego.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DASSBACH, Elma (1997), *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, Nueva York, Peter Lang.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa (2014), «*El Sol de Occidente, San Benito* (1697), una comedia desconocida de José de Cañizares», *Studium: Revista de humanidades*, n.º 20, págs. 97-116.
- FORASTIERI, Ana L. (2016), «[Santa Gertrudis, figura del amor místico nupcial](#)», en *Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología «El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia*», Buenos Aires, Universidad Católica Argentina / Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, Buenos Aires, en red.
- FORASTIERI, Ana L. y Nora Beatriz RODRÍGUEZ (2021), «[“He elegido tener en ti mi morada” Inhabitación mística en los escritos de santa Gertrudis de Helfta](#)», *Teología*, vol. 58, n.º 134, págs. 151-168.
- FREITAS CARVALHO, José Adriano M. de (1981), *Gertrudes de Helfta e Espanha. Contribuição ao estudo da história da espiritualidade peninsular nos séculos XVI e XVII*, Porto, Universidade do Porto.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1992), «Hagiografía popular y comedias de santos», en Francisco Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Ba-

- rrientos y Ricardo de la Fuente (coords.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, págs. 71-82.
- GOMIS COLOMA, Juan (2024), «Un nuevo catálogo de pliegos sueltos de la imprenta de Agustín Laborda y Campo», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, n.º 24, págs. 404-426.
- GONZÁLEZ LUDEÑA, Carlos (2023), *José de Cañizares (1676-1750): vida y obra de un libretista entre el Barroco y la Ilustración*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ediciones Trea (ACESXVIII, 12).
- GRANADA, Leandro de (1605), *Libro intitulado Insinuación de la Divina Piedad, revelado a santa Gertrudis, monja de la Orden de Sant Benito*, Salamanca, En la imprenta de Antonia Ramírez, viuda.
- LEAL BONMATI, María del Rosario (2007), «José de Cañizares (1676-1750): un panorama crítico, una reivindicación literaria», *Revista de Literatura*, vol. 69, n.º 138, págs. 487-518.
- (2008), «José de Cañizares: una revisión biográfica (1676-1724)», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 31, n.º 2, págs. 241-265.
- LUZÁN, Ignacio de (1974), *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737), ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985), *Historia de la música española, 4: Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música.
- PALACIOS, Emilio (1992), «Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional», en Francisco Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente (coords.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, págs. 245-260.
- REITZ, Landon (2021), «*Sensuous reading in the Legatus divinae pietatis*», *Postmedieval*, vol. 12, págs. 219-236.
- RICARD, Robert (1979), «Sainte Gertrude en Espagne», *Bulletin Hispanique*, vol. 81, n.º 1-2, págs. 159-172.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio y Doris BIENKO DE PERALTA (2003), «La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 25, n.º 83, págs. 5-54.
- TÉLLEZ DE ACEVEDO, Antonio (1730), *Comedia nueva. La paloma dominica, Santa Columba de Reati, Segunda parte de su milagrosa historia*, Madrid, Juan de Zúñiga.
- VALLEJO, Irene (1992), «Tradición y novedad en la comedia de santos del siglo XVIII», en Francisco Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente (coords.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, págs. 133-154.

- (1993), *Introducción a la comedia de santos en el siglo XVIII*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Internacional SEK.
- (1996), «Complejidad y espectacularidad en *La más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna*, de Cañizares», en José Checa Beltrán y Joaquín Álvarez Barrientos (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, págs. 875-882.