



**LA MARGARITA DEL TAJO QUE DIO NOMBRE A SANTARÉN
DE ÁNGELA DE AZEVEDO**

**Marie-Françoise Dèodat-Kessedjian
Universidad de Toulouse-Le Mirail**



Las comedias de santos áureas, cuya ejemplaridad está elevada al primer plano, participan de esa labor de adoctrinamiento llevada a cabo por la Iglesia que Ribadeneyra explica muy claramente en el prólogo «Al cristiano y benigno lector»,¹ de su ingente obra, el *Flos sanctorum*:

...se deben escribir las vidas de los santos [...] por la gloria que de ellos redundaba en el que los hizo santos y los adornó y enriqueció de tantos y tan singulares dones y gracias. Y también por los grandes bienes que de esto se siguen a toda la Iglesia triunfante y militante. Porque, primeramente, es cosa muy debida que honremos y sirvamos nosotros a los que tan bien supieron honrar y servir al Señor, y que acrecentemos la gloria accidental de los que siempre tuvieron puesta la mira en propagar la gloria de Dios.

...es un fuerte escudo y defensa contra los infieles que la contrastan, y un martillo y cuchillo contra los herejes, cuyos errores y desatinos con ninguna cosa se convencen mejor que con los ejemplos de los santos. Porque es más excelente modo de enseñar con obras que con palabras, y las obras de los santos son santas y contrarias en todo y por todo a los disparates y desvaríos de los herejes. (p. 5)

Lo que dice Ribadeneyra, oponiendo las obras a las palabras,

¹ Prólogo que encabeza la edición de la selección de vidas de santos ofrecida por Olalla Aguirre y Javier Azpeitia (eds), *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2000 (BUCE 13852).

lleva por supuesto una contradicción interna, ya que él mismo pasa por la palabra para relatar las obras de los santos, así como los dramaturgos pasan por ella transformando a los santos en personajes de sus comedias. Es precisamente esa palabra la que vamos a estudiar a continuación, palabra que pronuncia el personaje pero también palabra a la que a veces renuncia.

Contribuyendo, pues, a esa labor de adoctrinamiento, la palabra del santo (o de la santa), al que el dramaturgo –en nuestro caso la dramaturga– ha escogido como centro de la acción dramática, revela esa ejemplaridad necesaria para mover y educar al espectador/lector. Ya sea palabra monologada que se dirige directamente al espectador/lector, ya sea palabra destinada a uno u otro de los personajes cuando el santo entra en contacto con las demás *dramatis personae*.

La enseñanza que contiene este tipo de obras teatrales –aunque en menor grado que los autos si nos atenemos al teatro– no la desdice *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*.² Desde el *contemptus mundi* con la evocación por Irene de «la vana ambición de la riqueza» (v.669), y el elogio del convento donde «todo posee / quien no tiene del mundo qué desee» (vv. 770-771), hasta la aceptación final de la muerte,³ pasando por la comunicación continua de la monja con Dios de la que varios monólogos y apartes dan cuenta,⁴ o la fe inquebrantable en la ayuda divina –«a quien hace lo que puede / nunca el cielo desampara» (vv. 2676-77)–, materializada por el personaje del Ángel, están presentes en la palabra de la santa los grandes tópicos de la labor docente de los predicadores y de los escritos ejemplares múltiples.

De la vida de Irene, santa portuguesa martirizada en el año 653, como fuente para la pieza de Ángela de Azevedo, esa autora portuguesa que escribió en castellano y de cuya vida sabemos

² Utilizo la edición de Fernando Doménech, 1999, que forma parte de la labor de edición de teatro de mujeres por la ADE (Asociación de Directores de Escena de España). Gracias a esta edición, vine en conocimiento de la obra nada común de la dramaturga portuguesa.

³ Ver los versos 3726-27, 3729-31, que Irene pronuncia entre sueños, y 3757, 3762, que pronuncia “dentro” perseguida por Banán que va a darle la muerte. En todos, la tranquilidad extrema de la santa es lo que realza la dramaturga.

⁴ En varios fragmentos de la pieza Irene entra en comunicación con Dios: vv. 1086-1093, 1333-34, 1356-59, 1517, etc.

muy poco,⁵ he consultado dos versiones: la de Pedro de Ribadeneira –«La vida de Santa Irene, que en Portugal llaman Santa Eiria, virgen y mártir»– que aparece entre los relatos escogidos por Olalla Aguirre y Javier Azpeitia, y la que forma parte de la *Crónica de la Orden de San Benito* de Fray Antonio de Yepes, «De la vida y martirio de Santa Irene, monja portuguesa de la orden de san Benito».

Olalla Aguirre y Javier Azpeitia recuerdan en su introducción (p. XIX) que «La palabra “mártir”, de origen griego, tiene el significado etimológico de “testigo”. Mártir es aquel que da testimonio (“martirio”) de su fe en Cristo», pero que en el sentido en que ya la utiliza Ribadeneira, «mártir» designa a los cristianos que han defendido su testimonio pese a la tortura y la muerte, es decir, recibiendo un «bautizo de sangre». La historia de Irene no corresponde exactamente a dicha visión y el propio fray Antonio de Yepes, en las líneas introductorias al relato de la vida de la santa, afirma:

murió no por la fe de Jesucristo sino por conservar su limpieza e integridad virginal; porque, como dice Santo Tomás, no solamente merece nombre de mártir el que da la vida por Cristo y por la confesión de la fe, sino el que muere también por la defensa de las virtudes. (p. 182b)

Veamos cómo, en el argumento de la comedia, la palabra de Irene es el instrumento de la «defensa de las virtudes».

■ 1. ESTRUCTURACIÓN DE LA COMEDIA Y PERSONAJE DE LA SANTA:

MONÓLOGOS Y DIÁLOGOS

Irene, la futura santa, que ocupa un lugar céntrico en la comedia y alrededor de cuyo eje se articula toda la acción dramática, pasa del monólogo al diálogo en un vaivén incesante y significante. En primer lugar, cabe constatar que Irene aparece bastante tarde en el escenario (en el verso 742 de los 1231 que cuenta la primera jornada) y desaparece como personaje o sea como hablante en el verso 3763, es decir 444 versos antes del final. Esa ausencia en el

⁵ La comedia fue escrita probablemente durante la estancia de la dramaturga en la corte de Felipe IV, como dama de honor de la reina, doña Isabel de Borbón (entre 1615 [boda] y 1644 [muerte de la reina]).

escenario en más de la mitad del acto primero, contrabalanceada por varias alusiones laudatorias al personaje por otras *dramatis personae*⁶, como el silencio del final ampliamente compensado por el milagro con la aparición del sepulcro en las aguas del Tajo, refuerzan aún más los episodios en que interviene Irene.

Tras un descuento de las intervenciones monologadas de Irene y de las dialogadas, se verifica que la dramaturga le concede al monólogo un fuerte predominio en el primer acto: 107 versos de los que 9 se dicen en aparte contra 57 en diálogo; que, en el segundo acto, el desequilibrio se hace a favor del diálogo: 115 monologados (con 24 en aparte) y 371 dialogados (entre estos últimos, dos parlamentos de mayor extensión de 31 y 113 versos); que, en el tercer acto, la diferencia entre los dos se reduce con 71 versos en monólogo o aparte (11) y 91 en diálogo.

Cada vez que prevalece el diálogo⁷, éste corresponde a una prueba que ha de asumir la futura santa: entrevista con Rosimunda, la esposa de Britaldo, que va al convento a pedirle celos, con Britaldo, enfermo de amor por ella, y con Remigio, tras la ceguera que le hace sentir amor por su propia discípula.

Por lo que respecta al monólogo, la variedad de contenido es relevante. Descripción del lugar, el jardín del convento, como el reino de la pobreza en contraposición a las riquezas mundanales y también como metáfora de la Biblia y ésta a su vez, a diferencia de los libros profanos, metáfora tácita de la comedia que estamos leyendo o viendo, que lleva «entre sus flores fruto rico» (v. 827); oraciones o súplicas dirigidas a Dios; vuelta a la acción anterior con las dudas del personaje en la interpretación de la misma (por ejemplo, en el episodio de los músicos mandados por Britaldo al recinto del convento); reflexión dirigida a sí misma donde se mezclan culpabilidad acerca de los acontecimientos y aceptación de la voluntad de Dios; silencio y resignación total ante la adversidad, la deshonra interpretada como castigo de Dios por

⁶ Ver los versos de Britaldo, el joven afligido por una “gran melancolía”, porque a pesar de ser casado, se enamoró de esa “divina” Irene, “de virtud prodigio”, en cuanto la vio (vv. 349-364). El padre de Britaldo, Castinaldo, anima a Rosimunda, su nuera, a creer en la “oración” de Irene, cuya “devoción” es conocida y la designa con la fórmula “monja santica” (v. 720, 726, 727).

⁷ La aseveración no vale para las primeras entrevistas con Remigio, el monje maestro y consejero de Irene, que solo preparan los sucesos futuros.

sus pecados. Éstas son más o menos las principales pautas que siguen los monólogos pronunciados por Irene en el transcurso de los tres actos. Se entrelazan constantemente con las partes dialogadas para anunciarlas, reflexionar sobre ellas o acompañarlas.

■ 2. LA RELACIÓN DE LA SANTA CON ALGUNAS *DRAMATIS PERSONAE*
Y LA PALABRA EJEMPLAR

El diálogo con Rosimunda, que cree tener en Irene una rival, empieza por un aparte de la esposa celosa que confiesa la impresión que le produce la monja:

Parece que me acobardo
al verla, que en su presencia
hay de respeto influencia. (vv. 1478-1480)

Buen agüero para la entrevista entre ambas, que va a alternar apartes y palabras en voz alta. Una de las primeras afirmaciones de Irene es presentarse como «quien desea servir» (v. 1493) que oímos en eco al final de su monólogo anterior, tras la desaparición del Ángel (personaje encargado de proteger e informar a la monja):

Hágase la voluntad
de Dios, que los infelices
de mucho sirven viviendo
si viven⁸ para servirle. (vv. 1468-1471)

La humildad con que responde a la primera intervención de Rosimunda se confirma en la voluntad de dejar hablar a la demandante. Al largo parlamento en que Rosimunda expone claramente la situación, Irene contesta con unas palabras que van en contra de lo que prevé Banán, el criado de Rosimunda: («Altiva la desengaña», v. 1572). Todo su discurso consiste, tras afirmar que no se conocía culpada y no es causa de ella, en pedirle perdón a su interlocutora y confesarse a sí misma como

⁸ Me permito aquí proponer otro verbo (“viven”) que el aceptado por Doménech en su edición de la obra (“sirven”). Fuera de la repetición poco probable del mismo verbo en el mismo verso, la opción del verbo “vivir” produce un quiasmo, tan frecuente en el teatro áureo y nada excepcional en este tipo de monólogo.

«una mala mujer». Dos ocurrencias del término «perdón», cuatro de «culpa» (dos antecedida por el posesivo «mi»), dos de «mala» y una ocurrencia de «delinquí» transforman el discurso de la monja en una manifestación de total sumisión, acrecentada por las lágrimas con las que termina. Banán, esta vez, exclama: «¡Qué humilde es y qué prudente!», probablemente en aparte como la reacción inmediata de Rosimunda: «¿Cómo puede ser / culpada aquesta inocente?». Ambas reacciones dan a conocer ya al espectador/lector que Irene ha tocado a su primera “enemiga”. La impresión se verifica al final de la escena: las dos mujeres se abrazan (vv. 1647-49 y didascalía) y Rosimunda antes de irse confirma: «Ya de aquí sin celos parto» (v. 1669).

Tras esta primera victoria, Irene decide (ver el monólogo 1672-1681) visitar a Britaldo. Esta nueva entrevista (vv. 2423-2745, que cierra el segundo acto) revela otras virtudes de Irene. Su extenso parlamento de 126 versos es la glosa de un verso con mensaje antitético –«querer mucho y querer bien», v. 2560– pese a la coordinación y como a la reiteración del verbo “querer” o a la aparente proximidad de los dos adverbios positivos. Todo el discurso de Irene es un vaivén entre las dos formas de amor que se excluyen, el amor humano o profano y el amor divino. La evolución de la segunda persona del plural con la que se dirige Irene a Britaldo –«No queréis bien, queréis mucho», del verso 2558– al infinitivo generalizador («querer mucho y querer bien») y a la primera persona del plural «amemos» a partir del verso 2610 marca una ruptura. A partir de ella, Britaldo, el enamorado “humano” que representaba un peligro para la monja, puede acceder a otra forma de amor, el amor divino tal como se lo propone Irene: «Amemos a lo divino», «Amemos a Dios por Dios», «Los dos en Dios nos amemos» (v. 2614, 2618, 2626). La fuerza que manifiesta la monja desde el principio de la entrevista se hace fuerza de convicción acrecentada con la serie de imperativos que invaden el discurso de la monja hasta el final: *Troca* / *mirad* / *mirad* / *quédese* / *recurrid* (v. 2630, 2636, 2657, 2666, 2667, 2674). Dicha fuerza ha permitido crear una comunidad de amor, vencer la distancia entre ambos personajes –que poco antes parecía insalvable– e instaurar entre ellos una

armonía mediante la reunión en el amor divino, que traducen los versos pronunciados al unísono al final de la secuencia (vv. 2744-45).

Esta importancia de la palabra de Irene la subraya el relato de Fray Antonio de Yepes:

Dios, que la alumbraba y ordenó que fuese a hacer aquella visita, la dio palabras tan concertadas y tan eficaces, que persuadió a Britaldo todo cuanto ella quería. (p. 183b)

como el de Ribadeneyra:

Visitole acompañada de gente honesta y grave. Hablole, descubriole la herida que tenía en su corazón, declarole su ceguedad y locura, exhortole y encendíole en el amor de la castidad y, finalmente, con sus palabras y razones del cielo, alegróle y serenó aquel alma afligida, de tal manera que el cuerpo cobró salud y el desconsolado mozo quedó consolado, y muy reconocido y obligado a la santa doncella. (p. 252) ...diole [...] sabiduría y espíritu para sanar a Britaldo (p. 253)

La insistencia por parte de los que presentan la vida de la santa en la eficacia de la palabra no se puede separar de la palabra inspirada por Dios. Ambas características se leen en nuestro texto teatral. Victoria de Irene con Rosimunda, transformando la guerra en paz según la conclusión de Banán, testigo de todo (v. 1653), victoria de Irene con Britaldo, el cual se separa de la monja sosegado y «mejorada» el alma gracias a sus «razones que edifican» (vv. 2678-2705), curado, pues, de su melancolía. Victorias hechas posibles gracias a la intervención divina. Una petición de ayuda al cielo antecede de hecho cada entrevista. La fuerza de la futura santa procede de Dios y las intervenciones sobrenaturales del Ángel que guían a la monja manifiestan la relación privilegiada que tiene ella con el cielo.

Al inicio de la tercera jornada, se sitúa la tercera entrevista de Irene con una *dramatis persona*, aquí Remigio, el maestro de Irene, esencial en la construcción de la santidad de nuestro personaje. El largo monólogo de Remigio que antecede la

entrevista informa al espectador/lector de los sentimientos violentos que perturban al consejero y guía espiritual de la monja.

Remigio, que no ha venido a ver a su discípula desde hace varios días, intenta justificar su ausencia por un deseo que lo acosa y contra el que quiere luchar en vano. Tras utilizar una serie de afirmaciones disimuladoras del objeto de su deseo («un/el deseo», «el cuidado», «el olvido») en unas décimasconceptistas, acaba por dos afirmaciones contradictorias: «he elegido no querer / lo mismo que estoy queriendo» (vv. 2966-67), «por mucho que he querido / olvidarme, no he podido» (vv. 2969-70), seguidas de una confesión: «para no ofenderos, / yo quisiera no querer», donde el pronombre os a la rima revela ya sin rodeo su amor por la monja. Irene inicia entonces un largo parlamento de 72 versos cortándole la palabra al maestro indigno, sin dejarse inmutar por su autoridad:

REMIGIO [...]
 Y así, pues amor me obliga...

IRENE Reprimid el loco intento,
 porque un hablar desatento
 no es justo que se prosiga.
 ¿Qué es amor? ¿Estáis sin vos?
 ¿Qué es querer? ¿Así ha de hablar
 un hombre, sin respetar
 el temor que debe a Dios?
 ¿No se enmudece la voz
 que eso llega a proferir?
 ¿Aqueso habéis de decir?
 ¿Amor? ¿Hay tal osadía?
 ¿Querer? ¿Hay tal demasía?
 ¿Eso de vos llevo a oír? (2984-2997)

A esta serie de interrogaciones, reveladoras de la “santa” indignación de la monja, siguen otros versos, todos encaminados a la reprensión de aquel que era maestro, que participaba en la enseñanza y edificación de su discípula, y «no es ahora el que debe» (v. 3046). La voz «reprensiones» reforzada por la doble ocurrencia del verbo «reprender» en el espacio de pocos versos (v. 3027, 3031, 3035) da paso a la incomprensión de Irene y a su

proclamación de la enajenación total de su interlocutor:

pues os declaráis así
no me hablando como a mí,
que no sois el que me habláis;
y así pues aquí no estáis,
no tengo de estar aquí. (vv. 3053-3057)

Y se va. Imposibilidad e inanidad de la palabra cuando el que profiere otra palabra no habla como debe, no corresponde con lo que se espera de él. Lo esencial está dicho: el rechazo de un amor inesperado, impensado e insensato. La ruptura a partir de ese rechazo debe ser total y lo es.

A partir de este intercambio de palabras marcado por el sello de la violencia moral, solo reaparece Irene tras algunos acontecimientos dramáticos: la venganza ideada por Remigio (administrarle hierbas para que se muestre preñada en la apariencia), la puesta en práctica de dicha venganza, la deshonra de Irene (de cuya gravedad son testigo las palabras denigrantes de Britaldo), la publicación de la afrenta por el vulgo. Su salida al escenario para pronunciar el último monólogo de importancia (vv. 3560-3625, o sea 55 versos) antes de su muerte va precedida por unas voces que proclaman la afrenta:

Échese de la clausura
porque no es justo que esté
con religiosas aquella
que el honor llegó a perder. (vv. 3556-3559)

Ante el desprecio de las demás monjas del convento, del mismo Remigio que así finge mejor, y de sus deudos, Irene no se rebela. Antes bien se somete totalmente, reconociendo no la culpa precisa de la preñez que la hunde en un abismo de incompreensión, sino bastantes culpas como para recibir y aceptar humildemente la deshonra como castigo de Dios. En este proceso de autohumillación («tan ruin mujer», v. 3563, «tan mala», v. 3564), de sumisión a la voluntad de Dios, reconocemos la actitud que la animaba en presencia de Rosimunda al principio de la segunda jornada. Único consuelo al sufrimiento aceptado, las

lágrimas y el sueño, como indicios de cierta impotencia frente a la acción malévola de los otros.

Las revelaciones del Ángel sobre la culpabilidad de Remigio y su venganza y las intenciones de Britaldo (matar a Irene, acción que encarga a Banán) van preparando la monja a la muerte, y transformando el personaje de monja en santa y mártir. Las últimas palabras de Irene en el escenario, todas en apartes cortos, traducen la alegría, el gozo absoluto que experimenta cuando el ángel le anuncia su muerte y martirio: «¡Yo mártir, mi Dios, yo mártir! / ¡A Irene tanta merced!» (vv. 3688-89).

Las victorias de Irene mediante la palabra enfrentada a otra palabra acusadora (la de Rosimunda), peligrosa (la de Britaldo) o perturbadora (la de Remigio), dejan paso al fracaso ante las vilezas de su director de conciencia –su «diabólica traza»⁹ (v. 3644). Pero dicho fracaso, hecho de desprecios donde había elogios, de degradación donde todo era virtud y ejemplaridad, se transmuta en mayor victoria con el milagro final, anunciado por el Ángel como «corona / que llegan a merecer / [sus] aflicciones» (vv. 3626, 3628-29). Son voces las que anuncian el milagro y el gracioso Etcétera el que describe el primero el «rico ataúd» descubierto entre las aguas abiertas del río. La acotación que sigue a sus palabras fija el decorado para la aparición: “Entran [todos los presentes] por una puerta, y mientras que vuelven a salir por la otra, se descubre en medio del vestuario una forma de sepulcro, y así de una parte como de otra unas como ondas de agua, y sobre el sepulcro Irene difunta, con una señal de sangre en el cuello, y a los lados unos ángeles que cantarán lo siguiente.” La presencia de los ángeles que cantan (4100-11 y 4136-4155) con cuatro versos que se repiten a modo de estribillo:

Venid, venid, zagales,
venid, venid aprisa
del ya sagrado Tajo
a ver las maravillas.

⁹ “... armóla una traición salida del infierno” dice Antonio de Yepes (p. 184). “De la vida y martirio de Santa Irene, monja portuguesa de la orden de san Benito” en Fray Antonio de Yepes, Crónica de la Orden de San Benito, BAE, (BH XZT1 (123)).

dura hasta la nueva acotación que pone un punto final al «prodigio»: *“Acabando de repetir la primera copla de la letra, corren las aguas y, encubriendo el sepulcro, se cierra el vestuario.”*

Las conversiones de cuantos han contribuido en la muerte de Irene o sea en su fracaso aparente reactualizan en el desenlace las palabras anteriores de Britaldo, totalmente rendido a los argumentos de Irene:

Mis ojos de las tinieblas
se van abriendo en que estaban,
que sois la luz de mis ojos
con que mi vida se aclara.
De vuestro divino ejemplo
mi afición queda enseñada
a amaros como decís:
ya tomo aquesta enseñanza. (vv. 2694-2701)

Remigio, Banán y Britaldo, uno tras otro, anuncian su intención de hacer el viaje a la Tierra Santa, en penitencia por sus pecados. La comedia termina sin que se pida «perdón ni Víctor» porque se escribió «por la devoción / de la santa portuguesa» (vv. 4210-11).

Esta comedia de santos de la dramaturga Ángela de Azevedo forma parte de ese conjunto de obras que resaltan la figura de un santo, su vida ejemplar, su muerte prodigiosa.

Superioridad de la que, confiada en la fe en Dios, sin nunca desesperar, aunque las pruebas sean extremas (negación de la castidad en las apariencias) vence todos los obstáculos gracias a una palabra adecuada para cada situación, reveladora de una gran sabiduría y prudencia, desprovista de rencor. Siempre dueña de sí y de su palabra, llega a perdonar al que la perjudicó más.

Ejemplaridad a medio camino entre la accesibilidad –las virtudes de fuerza, humildad, resignación y bondad– y la radical “otredad” de aquellos personajes que fuerzan la admiración: la admiración interna de las demás *dramatis personae* y la, externa, del espectador/lector.