

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

COORDINADA POR JESÚS MENÉNDEZ PELÁEZ

VOLUMEN II - RENACIMIENTO Y BARROCO

JESUS MENÉNDEZ PELÁEZ

IGNACIO ARELLANO

JOSÉ M. CASO GONZÁLEZ

MARIA TERESA CASO MACHICADO

J. M. MARTÍNEZ CACHERO

EVEREST

VI.4. TIRSO DE MOLINA

VI.4.1. INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA Y PANORÁMICA DE SU OBRA

La dificultad de trazar la biografía de Tirso (pseudónimo de Gabriel Téllez) se ha agravado en ciertos momentos por la acumulación de errores e inferencias poco documentadas, como las conocidas de Blanca de los Ríos sobre la supuesta bastardía ducal de Tirso, hoy desechadas por la crítica⁸⁴.

Parece que Tirso nació en 1579, en Madrid, en cuya parroquia de San Sebastián fue bautizado el 29 de marzo de ese año. Los detalles de su infancia no se conocen; hacia 1600 debió de comenzar su noviciado en el convento de la Merced de Madrid. Pasó luego a Salamanca, Toledo y Guadalajara, donde estudia Teología y Sagrada Escritura. En 1616 embarca para Santo Domingo, en misión pastoral⁸⁵. En 1618 vuelve a Toledo, donde comienza la redacción de *Los Cigarrales de Toledo*.

Diversos viajes y estancias lo llevan a Sevilla, y a Madrid de nuevo en 1620, época en la que su talento ha alcanzado la cima, con piezas como *El burlador de Sevilla* (hacia 1619), o *Los cigarrales* (que se empiezan a imprimir en 1621) donde incluye su famosa comedia *El vergonzoso en palacio*. En 1625 la Junta de Reformatión de las costumbres ataca a Tirso por dedicarse a la escritura de obras profanas. En cumplimiento de las decisiones de la Junta pasa a Andalucía, hasta que en 1626 se le nombra comendador del convento de Trujillo, donde vivirá hasta 1629, estancia de la que surgirá la trilogía de los Pizarros, y en la que sin duda sigue escribiendo sin que los acuerdos de la Junta parezcan tener verdadera capacidad presionadora.

Nombrado Cronista General de la Orden compone la *Historia General de la Orden de la Merced*, terminada en 1639. En los años precedentes había publicado la *Tercera Parte* de sus comedias (Tortosa, 1634), la *Segunda Parte*, la *Cuarta Parte* y el *Deleitar aprovechando* (las tres en Madrid, 1635). Tras más viajes y cargos en la Orden, muere en Almazán en 1648.

84 En una partida de bautismo de muy problemática lectura encontró Blanca de los RÍOS el detalle de un Téllez Girón, hijo del duque de Osuna que identifica con TIRSO. Estudios solventes han discutido esta obsesión de doña Blanca. Ver de Blanca de los RÍOS, *Obras dramáticas completas*, I, de TIRSO, 64 y ss., y comparar con las aportaciones de M. PENEDO, introducción a la ed. de *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Madrid, Estudios, 1973; M. L. RÍOS, "Tirso de Molina no es bastardo", *Estudios*, 5, 1949, 1-13; L. VÁZQUEZ, "Gabriel Téllez nació en 1579", *Estudios*, 132-35, 1981, 19-37.

85 Ver H. SULLIVAN, "La misión evangélica de Tirso en el Nuevo Mundo: Inmaculada Concepción de María y la fundación de los Mercedarios", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Homenaje a J. E. Varey*, ed. J. M. RUANO, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, 1989, 249-66.

El teatro de Tirso de Molina marca el perfeccionamiento de la construcción de los mundos cómicos, y la elaboración de acciones coherentes y complejas



VI.4.2. EL CONCEPTO DE LA COMEDIA DE TIRSO. RASGOS DE SU TEATRO

Tirso se convierte en un defensor de la comedia nueva, en cuyo progreso se empeña su propia creación. Florit ha examinado la poética tirsiana en un libro fundamental al que remito para mayores precisiones⁸⁶. Las ideas de Tirso sobre el teatro se hallan diseminadas en los *Cigarrales de Toledo* (1624), *Deleitar aprovechando* (1635), *Historia General de la Orden de la Merced* (1639), en varias piezas dramáticas, especialmente *El vergonzoso en palacio*, y en diversas dedicatorias de las *Partes* de sus comedias. Naturaleza, arte, ingenio, invención, son conceptos claves en su poética. Subraya la libertad del poeta moderno y profesa el optimismo del perfeccionamiento de los antiguos: "si me arguís que a los primeros inventores debemos los que profesamos sus facultades guardar sus preceptos [...] os respondo que aunque a los tales se les debe la veneración de haber salido con la dificultad que tienen todas las cosas en sus princi-

86 Tirso de Molina ante la comedia nueva.

pios, con todo eso, es cierto que añadiendo perfecciones a su invención [...] es fuerza que quedándose la sustancia en pie se muden los accidentes, mejorándolos con la experiencia⁸⁷.

Imitación de la vida, la comedia debe tener la misma variedad, y ser capaz de agradar a todos los gustos, como doña Serafina expresa en *El vergonzoso en palacio*:

En la comedia, los ojos
 ¿no se deleitan y ven
 mil cosas que hacen que estén
 olvidados tus enojos?
 La música ¿no recrea
 el oído, y el discreto
 no gusta allí del conceto
 y la traza que desea?
 Para el alegre ¿no hay risa?
 Para el triste ¿no hay tristeza?
 ¿Para el agudo agudeza?
 ¿Allí el necio no se avisa?
 [...]
 De la vida es un traslado,
 sustento de los discretos,
 dama del entendimiento,
 de los sentidos banquete,
 de los gustos ramillete (vv. 1874 y ss.).

Lo que verdaderamente marca el teatro tirsiano es el perfeccionamiento de la construcción de los mundos cómicos, y la elaboración de acciones coherentes y complejas, con un refinamiento de la comicidad en el que la exploración de la burla alcanza múltiples dimensiones.

El humor tirsiano es componente esencial de su mundo; las situaciones —con atrevimientos que escandalizaron a los reformadores—, la lucha de los sexos con frecuentes alusiones eróticas, la exploración de la graciosidad rústica y de la refinada burla cortesana, la dominante atmósfera lúdica en la mayor parte de su obra, la extensión de los agentes cómicos y la riqueza de los medios lingüísticos conforman un universo de plenitud lúdica, especialmente —como es natural— en el género de las comedias cómicas.

En la dedicatoria de la *Tercera Parte* de sus comedias declara Tirso haber escrito más de cuatrocientas; conservadas tenemos unas 80 piezas dramáticas. La clasificación de su *corpus* se ha intentado, como viene siendo habitual, según el esquema de Menéndez Pelayo para la obra de

87 *Cigarrales de Toledo*, cit. por FLORIT, *Tirso de Molina ante la comedia*, 40.

Lope, y así Pilar Palomo⁸⁸ ha diferenciado teatro religioso simbólico (autos de *El colmenero divino*, *Los hermanos parecidos*...), comedias hagiográficas e histórico-hagiográficas (*La dama del Olivar*, *La Santa Juana*, *Santo y sastré*), biografía escénica (*El caballero de Gracia*), de tesis teológica (*El condenado por desconfiado*), dramas bíblicos (*La venganza de Tamar*, *La mejor espigadera*), comedias y dramas históricos (*La prudencia en la mujer*, Trilogía de los Pizarro), mitológica (*El Aquiles*, única del género que escribió), comedias de enredo palaciegas (*El vergonzoso en palacio*, *Amar por señas*), comedias de enredo villanesco (*La gallega Mari Hernández*, *La villana de la Sagra*), comedias de enredo cortesanas (*Don Gil de las calzas verdes*, *Por el sótano y el torno*)...

Sirve como muestrario de la variedad y ordenación para la cita de algunos títulos, pero sigue siendo un esquema insatisfactorio. Con la conciencia de este constante problema de la clasificación y de la definición de las diferentes especies de obras, intentaré una adaptación pedagógica para ordenar mi comentario de algunas piezas que considero significativas.

VI.4.3. EL MUNDO DE LO SAGRADO: DRAMAS BÍBLICOS, HAGIOGRÁFICOS Y RELIGIOSOS

En el mundo de la Biblia se inspiran comedias como *La mejor espigadera*, o *La venganza de Tamar* (Antiguo Testamento) y *La vida y muerte de Herodes*, *Tanto es lo de más como lo de menos* (Nuevo Testamento).

Significativa del género, aunque su construcción ha sido negativamente criticada⁸⁹ es *La mujer que manda en casa*, sobre Jezabel, monstruo de maldad, empujada por una sed insaciable de poder y de lujuria. Con la base de episodios narrados en *Reyes*, I-IV, presenta Tirso a Jezabel, enamorada de Nabot, a quien no consigue atraer al pecado. El odio despertado por su rechazo acarrea un progresivo mecanismo de destrucción dirigido contra Nabot, que acaba con su brutal lapidación.

La expresividad violenta del drama se apoya repetidamente en los elementos escénicos —sin llegar a exageraciones de tramoyas— o en la capacidad evocadora de las imágenes que a menudo sirven al relato tícoscópico de acciones que se llevan a cabo “dentro” y que no podrían representarse en escena (como los perros descuartizando a Jezabel). El clima de bárbara violencia es quizá la nota dominante de la obra; en la estructura de la comedia se percibe, desde el mismo título, el mundo al

88 Prólogo a la ed. cit. de Vergara. Incluye en las de tesis teológica al *Burlador*, que no me parece del caso. No está clara la sección de las cortesanas, donde incluye de capa y espada y palatinas.

89 RUIZ RAMÓN la considera pésimamente construida, *Historia del teatro*, 226.

revés, en el dominio que esta Jezabel tiene sobre el rey Acab: el epílogo resumirá el mensaje puntualizado en otras ocasiones:

y escarmiente desde hoy más.
 Quien reinare, no permita
 que su mujer le gobierne
 pues destruye honras y vidas
 la mujer que manda en casa,
 como este ejemplo lo afirma (vv. 3107-12).

En el ciclo hagiográfico (*Santo y Sastre*, sobre San Homobono, patrón de los sastres, comedia quizá encargada por el gremio de estos oficiales; *La dama del Olivar*, *Doña Beatriz de Silva*) destaca la trilogía de *La santa Juana*: en palabras de Ruiz Ramón (*Historia*, 200) "tal vez ninguna pieza teatral mejor que ésta para introducir al lector contemporáneo en ese mundo extraño, pintoresco, contradictorio, rico, ingenuo, polifacético de la comedia de santos, donde lo profano y lo religioso, la naturalidad y la sobrenaturalidad, la intrascendencia y la trascendencia, la superstición y la fe se superponen mediante una técnica teatral compleja y a la vez elemental". *La Santa Juana*, sobre la vida de una monja de fines del XV y principios del XVI, cuya fama alcanzó extensión en toda Castilla, se compone de tres partes centradas en diversos momentos conflictivos: a) la vocación de Juana, enfrentada a las solicitudes mundanas (sobre todo la relación amorosa con el prometido) que vence con la ayuda divina; b) las luchas de la santidad con las pasiones (envidia en una monja del convento, lujuria en don Jorge, en quien Blanca de los Ríos ha visto un precedente del don Juan del *Burlador*) en el convento y en el mundo exterior; y c) por fin la exaltación apoteósica de la santa con cuya muerte gloriosa (función común en las comedias de santos) da fin la obra.

Al territorio teológico-religioso pertenece *El condenado por desconfiado*, otra de las obras de paternidad en litigio, tradicionalmente atribuida a Tirso con dudas (otros candidatos han sido Lope, fray Alonso Remón, Mira de Amescua). Menéndez Pidal⁹⁰ estudia los orígenes de la leyenda del "condenado por desconfiado", elementos del folclore universal, difundidos en colecciones de cuentos y fábulas y relatos como el *Mahabharata* y en cuya línea se coloca esta nueva versión dramática. En el epílogo se da como fuentes al cardenal Belarmino (probablemente *El arte de bien morir*), y a los Padres de la Iglesia. El conflicto se coloca ahora entre la gracia, la predestinación, la confianza en la misericordia divina, y la desconfianza y vanidad. Paulo y Enrico son los protagonistas de este drama en el que los destinos personales se integran en un fondo de doctrina que ha sido bien estudiado —y muy discutido— por teólo-

⁹⁰ "El condenado por desconfiado", en *Estudios literarios*, Madrid, Austral, 1968, 7-66.

gos de hoy como el Padre Hornedo, fray Norberto del Prado, fray Martín Ortúzar, y otros⁹¹.

Paulo, ermitaño que lleva años retirado en el yermo, comete el error de preguntar a Dios cuál va a ser su destino, y poco menos que exigir que se le garantice la salvación. El demonio, con permisión divina se le aparece en figura de ángel y le dice que su fin será el mismo que tenga un tal Enrico, que vive en Nápoles. Paulo, vanidoso, creyendo que Enrico será un gran santo va a Nápoles para encontrarse con el mayor asesino y pecador de la ciudad, con la sola virtud (ignorada por Paulo) de amar entrañablemente a su viejo padre Anareto. Desesperado Paulo al ver que ese Enrico ha de condenarse por fuerza, se echa al monte convertido en bandolero cruel, para hacer las mayores barbaridades que pueda.

El nudo de la obra es una carrera de maldades bastante paralela entre los dos, con la diferencia de que Enrico guarda siempre un fondo de esperanza, y que al final, incitado por el amor de su padre, se arrepiente antes de ser ajusticiado y dos ángeles se llevan su alma al cielo, mientras Paulo, acosado en el monte, muere siempre desconfiado —a pesar de los avisos de su ángel custodio en figura de pastorcillo— y se condena. La crítica muestra bastante unanimidad a la hora de valorar la calidad dramática de Paulo, cuya entrevista en el bosque con Enrico —cuando intenta vanamente que Enrico se arrepienta y se confiese: en su busca egoísta, pero muy comprensible, de la propia salvación, Paulo fracasa angustiosamente con Enrico— considera Ruiz Ramón una de las escenas más trágicas del teatro religioso occidental (*Historia del teatro*, 205).

V.4.4. UNA PIEZA CIMERA DE LA COMEDIA SERIA: EL BURLADOR DE SEVILLA

Obra de autoría controvertida, el primer texto impreso que se conoce del *Burlador* es el de *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, Barcelona, Gerónimo Margarit, 1630. Hay —no los puedo tratar aquí— numerosos problemas textuales en lo que se refiere a su relación con otra versión, la del *Tan largo me lo fiáis*, y también respecto de la autoría, que Rodríguez López Vázquez insiste en aplicar a Claramonte⁹².

⁹¹ Sobre la famosa controversia de *auxiliis* en la que intervienen plumas tan autorizadas como BÁÑEZ, SUÁREZ, MOLINA, ZUMEL y otros teólogos auriseculares ver la presentación de MORÓN y ADORNO en su introducción a la ed. cit., 26 y ss.

⁹² Ver sobre todo su *Claramonte y el Burlador de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1987; para este capitulillo sobre el *Burlador* me baso en el estudio preliminar de mi edición en Madrid, Austral, 1989.

Los estudiosos se han esforzado en la búsqueda de fuentes o antecedentes, en la vida real y en la literatura, para el burlador y su convidado de piedra. Tradiciones sobre el convidado de ultratumba se documentan por todo el folclore europeo. En cuanto al personaje de don Juan Tenorio se han sugerido numerosos modelos históricos⁹³ que supuestamente inspiraron la figura del burlador, como don Miguel de Mañara (niño de pocos años en las fechas probables de redacción de la obra, 1617-1619), don Juan Téllez Girón, segundo duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón, tercer duque de Osuna, don Luis Colón, etc. Demasiados y ninguno necesario a la creación de don Juan, por más elementos de vida disoluta, burlas eróticas e insolencias varias se puedan rastrear en estos y otros personajes más o menos coetáneos.

Tampoco faltan candidatos literarios, casi siempre de dudosa importancia, a fuentes del *Burlador* (Cariofilo de la comedia *Eufrosina* de Ferreira de Vasconcelos, Leucino del *Infamador* de Juan de la Cueva, Leonido de *La fianza satisfecha* de Lope....)⁹⁴. Sea como fuere, en la tradición del don Juan, la obra de Tirso (o de quien sea su autor) constituye la primera aparición y la más poderosa, capaz de engendrar una larguísima descendencia literaria, atravesando en múltiples avatares los géneros y los siglos⁹⁵.

Las aventuras de don Juan en escena comienzan en el palacio de Nápoles, con la burla a la duquesa Isabela, a la que goza haciéndose pasar por el duque Octavio. La segunda burla se traslada a las playas de Tarragona: la pescadora Tisbea ve entre las olas a don Juan que ha naufragado, lo recoge y se le entrega después del ardiente cortejo del galán. Don Juan huye de la pescadora tras gozarla; el patético lamento de Tisbea ("Fuego, fuego, que mi cabaña se abrasa") termina el primer acto. El Acto II se inicia en la corte de don Alfonso a donde llegan las noticias de Nápoles y el fugitivo Octavio; tras unas conversaciones amistosas de don Juan y el marqués de la Mota, sobre las rameras sevillanas (que manifies-

93 Ver B. CUARTERO, "Mateo Vázquez, modelo del Burlador", *Revista de Literatura*, 35, 1969, 5-38; SAINT PAULIN, *Don Juan, mito y realidad*, Barcelona, Edisvansa, 1969, p. 38; WADE, "Para una comprensión del tema"; G. PALACÍN, "Don Luis Colón, modelo en que Tirso se inspiró para crear su don Juan", *Hispanófila*, 58, 1976, 435-51; J. GIL BERMEJO, "El *Burlador de Sevilla*: posible origen histórico en las Antillas", *Archivo hispalense*, 60, 1977, 173-84; etc.

94 Ver WEINSTEIN y BÉVOTTE, *cits.* en bibliografía.

95 Ver los trabajos de WEINSTEIN y FEAL: el tema de don Juan ha sido tratado en el teatro inmediatamente posterior a Tirso (*No hay plazo que no se cumpla* de Zamora, numerosas obras de la commedia dell'arte tienen su influencia); ha pasado al teatro romántico de ZORRILLA, a la maravillosa ópera mozartiana con libreto de DA PONTE, *Don Giovanni*; hasta la novela moderna (*Don Juan* de TORRENTE BALLESTER), o el cine (*Don Juan en los infiernos* de G. SUÁREZ...) entre cientos de tratamientos.

tan la índole moral de los dos jóvenes), don Juan decide burlar a doña Ana de Ulloa, que está en amores con Mota. Ulloa acude a los gritos de su hija, riñen y don Juan lo mata. Tras los episodios trágicos anteriores hay una mutación al ambiente rústico de Dos Hermanas, donde el burlador interrumpe las bodas de Batricio y Aminta, y se dispone a otra aventura, que queda suspendida hasta el acto III. El fin de la burla no se hace esperar: don Juan convence a la campesina y a su padre de que se casará con ella. En Sevilla de nuevo, don Juan se burla de la estatua funeraria del comendador, invitándola a cenar. La estatua acude a la posada de don Juan y le invita a su vez a cenar otro día en su capilla. Don Juan acude a la cita con la estatua y recibe la muerte y la condenación, hundiéndose en el infierno. El resto funciona a modo de epílogo: Catalinón narra a los presentes los sucesos y el rey dispone las bodas, en una típica reorganización del caos, no exenta de ambigüedad.

Desde el punto de vista temático, el asunto se estructura en dos tiempos que corresponden a los dos integrantes básicos de la obra expresados en el doble título: a) los engaños de don Juan y b) episodios de la doble invitación y castigo.

En la sucesión de peripecias el *Burlador de Sevilla* explota las técnicas del dinamismo, el contraste y la correspondencia, las premoniciones y la ironía dramática. No hay improvisaciones en la composición, no hay azar: hay una organización precisa y eficaz donde cada elemento tiene su función. Un complejo sistema⁹⁶ de simetrías, premoniciones y correspondencias paralelas o contrastivas sustenta su desarrollo. El lenguaje poético sirve a esta construcción dramática con la mayor precisión: imágenes de fuego y destrucción abundan; Tisbea compara a don Juan con el caballo de Troya, y el fuego, símbolo de la pasión destructora de la honra de Tisbea, será también el agente destructor de don Juan (ahora el fuego infernal que surge por el escotillón cuando don Juan se hunde en la capilla del Comendador).

Pocos personajes del teatro universal han conseguido la popularidad de don Juan, convertido en un mito literario de dilatada prole. Para muchos estudiosos del mito, esta capacidad de proyectar en sus aventuras deseos secretos, impulsos de dominio y apetencias sexuales (signo a la vez de ansias de poder, y liberación de instintos reprimidos) explican buena parte de la fascinación que produce.

En el caso del don Juan de Tirso, el aspecto más llamativo —quizá no el más profundo— es su actividad erótica. Si bien es verdad que a don Juan le impulsa la burla más que el sexo, no hay que minusvalorar el elemento erótico que tan enorme eficacia ha tenido para la fijación del

96 Ver D. ROGERS, "The Fearful Symmetry: the ending of *El burlador de Sevilla*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 41, 1964, 141-59.

tipo teatral. En la técnica seductora de don Juan todo vale. Ignora la moral y la conciencia relegándolas a un más allá, al *tan largo me lo fiais* (su repetida muletilla) que le traerá la condenación. Su placer sexual va anejo a la vanidad de la burla: el término *burla* y derivados constituyen un campo semántico central en la obra (vv. 891-94, 1.278-79, 1.312-16, 1.344, 1.475...).

Destruye el honor de los otros y quiere construir su propia fama de "Héctor sevillano" sobre su capacidad de burlar a los demás. Entender bien las dimensiones del valor de don Juan me parece importante para aceptar o negar la estatura heroica del personaje y la grandeza o pequeñez de la rebelión social y religiosa que a menudo se le atribuye. Américo Castro⁹⁷ ha visto en don Juan un creyente, en quien destaca más intensamente la rebeldía y subraya el aspecto trágico de don Juan "verdadero héroe de la transgresión moral", y esta interpretación la mantienen otros estudiosos. Que don Juan peca contra la persona, la sociedad y la ley, es obvio. Que su transgresión constituya una rebelión teológica y social consciente, de grandeza trágica, me parece inaceptable. Su condición de creyente (¿qué otra cosa puede ser un personaje de teatro del siglo XVII español?) no es operativa dramáticamente: actúa dejando al margen a Dios y a sus leyes en la conducta cotidiana. No se opone a Dios: Dios le es indiferente.

En todo caso, don Juan, agente del mal y del caos, contumaz y corrompido, exige un castigo ejemplar divino que corrige la culpable benevolencia de la justicia humana. Pues don Juan es burlador, entre otras cosas, porque su posición social de privado cortesano y poderoso señor se lo permite. Su rebelión social no se ve por ninguna parte: no quiere destruir un sistema que le proporciona privilegios, y si rompe las reglas es para abusar apoyado en esos mismos privilegios que utiliza sin escrúpulos:

D. Juan.- Si es mi padre
el dueño de la justicia,
y es la privanza del rey
¿qué temes?

Catalinón.- De los que privan
suele Dios tomar venganza
si delitos no castigan (vv. 1.978-82).

Como ha subrayado Ruiz Ramón, hay una dura crítica social contra el rey, los privados, y la general degradación.

En cuanto a Catalinón, otro personaje importante, suma al papel de confidente y ayudante de su amo, el de consejero moral. Es la voz admonitoria que recuerda a don Juan la responsabilidad de sus pecados, justificando así el castigo final por la contumacia. En su función de gracioso

97 Ver el prólogo de su edición en Clásicos castellanos.

*Estatua de Pizarro
en Trujillo*



provoca la risa del auditorio con una serie de recursos cuya topicidad no obstaculiza a su eficacia (invocaciones grotescas, juegos de palabras, alusiones escatológicas y eróticas, etc.)⁹⁸.

En suma, si la talla heroica de don Juan Tenorio (burlador previo a su mito) puede ponerse muy en duda, no cabe dudar de su talla y poder dramáticos como personaje teatral de inigualable vigor. El primer don Juan no sólo reclama los méritos de engendrador de tan larga descendencia, sino los propios de la perfecta construcción dramática en la que se inserta: lejos del tópico de supuestas imperfecciones y ruda improvisación, toda la comedia es un ejemplo de espléndida eficacia escénica y poética, pragmáticamente demostrada por su misma vigencia posterior.

VI.4.5. EL DRAMA HISTÓRICO: LA TRILOGÍA DE LOS PIZARROS

Definida por la peculiar relación entre historia y poesía, la comedia histórica suele proyectarse sobre universos temáticos de trascendencia política y social, que exploran las relaciones de poder, las ambiciones y el dominio de los héroes sobre las situaciones en que se hallan y sobre sus mismas pasiones. Las fuentes y los datos históricos, no hay que decirlo, son solamente un punto de partida: la libertad del dramaturgo es omnímoda: "como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas arquitecturas del ingenio fingidas", recuerda meridianamente Tirso en los

98 Ver pp. 48-49 de mi introducción en la ed cit.

Cigarrales de Toledo, doctrina que es por otra parte común en el Siglo de Oro y desde la Antigüedad. *La prudencia en la mujer*, *Las quinas de Portugal*, *El rey don Pedro en Madrid* (de dudosa atribución), pertenecen a este género, en el que destaca la trilogía de los Pizarro, *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*⁹⁹.

La redacción de las tres comedias cabe centrarla en la última fase de la producción dramática de Tirso de Molina, hacia los años 1626-31. En *Todo es dar en una cosa* dramatiza la juventud de Francisco Pizarro con el objetivo primordial de eximirle de la sospecha de ilegitimidad. Francisco no llega a ser reconocido por su padre, pero el espectador no duda de su origen noble. En *La lealtad contra la envidia* el protagonista es Fernando Pizarro. La disposición difiere de acuerdo con las necesidades del personaje. No se habla de su origen porque no es preciso hacerlo: Fernando ostentaba el mayorazgo fundado por su padre, era hijo legítimamente reconocido. En cambio sí necesitaba un refuerzo en todo lo referente a la propagación de su fama de conquistador, y Tirso lo eleva a la categoría de héroe épico en el acto segundo, cuando dirige el asalto al Cuzco. Asimismo dicho personaje pedía un afianzamiento de su lealtad inquebrantable, cosa que llega en el tercer acto (se venía anunciando desde el título), cuando soporta su prisión con entereza, hasta que recibe el premio de la libertad y restauración de su fama.

Cada comedia integra una historia distinta con un protagonista destacado (Francisco, Gonzalo y Fernando), pero las tres se aúnan al remitir a la formación de una estirpe heroica: los Pizarros. La crítica, en general, sostiene esta visión unitaria; así lo hicieron Hartzenbusch, Cotarelo, Green y Ríos¹⁰⁰, y más tarde otros estudiosos —Franco, Delléplane— la refuerzan¹⁰¹. En contraste con esta línea destaca la opinión de Spencer y Schevill, que creen inconcebible que Tirso pensara en una trilogía¹⁰².

Efectivamente, Tirso escribió la trilogía como un todo unitario donde expresaba su apoyo a la familia extremeña; el simple hecho de distribuir las tres comedias juntas en la *Cuarta parte* demuestra que las sentía relacionadas.

99 Ver Miguel ZUGASTI, *La trilogía de los Pizarro*, edición crítica y estudio de las tres piezas, tesis doctoral leída en la Universidad de Navarra en junio de 1992, en prensa en Edition Reichenberger cuando redacto estas líneas. Cito por su ed. crítica.

100 Cf. J. E. HARTZENBUSCH, ed., *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez*, XII, p. 359; E. COTARELO, "Prólogo" a su edición de *Comedias de Tirso de Molina*, I, p. LXVI, y asimismo en el vol. II, p. III; O. H. GREEN, "Notes on the Pizarro trilogy", *Hispanic Review*, IV, 1936, 55-56.; B. de los RÍOS, "Introducción", III, pp. 643-44.

101 Cf. Á. FRANCO, *El tema de América en los autores españoles del Siglo de Oro*, Madrid, 1954, p. 178. Á. B. DELLEPIANE DE MARTINO, "Ficción e historia en la trilogía de los Pizarro de Tirso", *Filología*, 4, 1952-53, 49-168. N. L. KENNINGTON, *A structural analysis*, p. 110. Véase ZUGASTI para todo esto.

102 Cf. F. E. SPENCER y R. SCHEVILL, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara*, Berkeley, University of California Press, 1937, p. 214.

La estructura de los personajes responde, pues, por un lado, a la organización de la fórmula aurisecular de la comedia, pero se adapta, por otro, a la historia. Habrá por tanto damas, galanes, graciosos, reyes, viejos... según es conocido en el mundo de los papeles dramáticos auriseculares. Pero habrá también amazonas, indios, guerreros, conquistadores, etc.

Desde un punto de vista interpretativo la parte nuclear de la trilogía, si bien no la más extensa, es la referida a la acción épica; acción épica que es también política e histórica, de acuerdo con la interrelación temática que Tirso persigue en todo momento. Los protagonistas son personajes históricos que por medio de la elaboración dramática se convierten en héroes épicos, artífices de una serie de hazañas que, al decir de B. de los Ríos, entran en los límites de la epopeya¹⁰³. Épica y mitología se funden en una concepción dramatúrgica de la conquista y de sus artífices que el mercedario pone al servicio de la familia extremeña¹⁰⁴.

Las amazonas aportan en *Amazonas en las Indias* el toque exótico de toda pieza de tema americano; según escribe Miró Quesada: "Menalipe y Martesia vienen a representar como el embrujo, y al mismo tiempo el peligro, de la selva"¹⁰⁵. No es esta, en cambio, su función esencial; como bien apuntó O. H. Green, Tirso las usa a modo de coro de la tragedia griega¹⁰⁶. En efecto, el papel principal que desempeñan las amazonas es marcar el tono trágico que envuelve a toda la obra, a base de vaticinios y negros augurios que anticipan el triste final que espera al héroe. Menalipe (cf. vv. 672-84 y 688-716), a pesar de su aislamiento, conoce el asesinato del marqués y advierte a Gonzalo contra traidores y falsos amigos que planean su daño. Su hermana Martesia la supera en dotes sobrenaturales y desde un principio conoce (igual que el público) la tragedia que espera a Gonzalo:

¿Qué logros esperas
de un hombre tan desdichado
que a muerte le han destinado
las superiores esferas?
Un juez ha de degollarle;
los mismos que le acompañan
y adúladores le engañan
le han de vender y dejarle; (vv. 1.690 y ss.).

103 Cf. B. de los RÍOS, "Una epopeya olvidada en la vida española 1616-18. Código de los conquistadores. *La trilogía de los Pizarro*", *El Español*, Madrid, 24-IV-1944, 11, e "Introducción" al vol. III de las *Obras dramáticas completas*.

104 Cf. N. K. MAYBERRY, "Tirso's use of myths and symbols in part I of the Pizarro trilogy", *Kentucky Romance Quarterly*, 22, 1975, 235-45 y Ch. ANDRÉS, *Visión de los Pizarros, de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 9-11.

105 Cf. A. MIRÓ QUESADA, "Gonzalo Pizarro en el teatro de Tirso de Molina", *Revista de las Indias*, IV, 1940, 41-67, cit. en p. 65.

106 Cf. O. H. GREEN, "Notes on the Pizarro trilogy", pp. 209-10.

VI.4.6. LA COMEDIA CÓMICA

VI.4.6.1 *Las comedias palatinas*

En las obras de enredo la diversificación principal separa a las comedias palatinas de las de capa y espada, aunque también puede distinguirse alguna de ambiente villanesco —cuyo esquema constructivo se acerca a las de capa y espada—. De las palatinas (*Amar por señas*, *Del enemigo el primer consejo*, *Celos con celos se curan*...) me detendré en dos comedias, *El vergonzoso en palacio*, la más célebre de este sector, y otra, *El melancólico*, que ha sido considerada comedia de carácter y cuya discusión puede ser instructiva para el establecimiento o negación de esta tipología en la obra de Tirso.

El vergonzoso en palacio se publica en *Los cigarrales de Toledo* (1624, con aprobación de 1621 que ha hecho suponer erróneamente a algunos críticos la existencia de una edición de 1621), y Blanca de los Ríos la data en 1611-1612. En *El vergonzoso* asistimos a la aventura de Mireno, joven pastor que siente aspiraciones más altas, y que abandona la aldea para dirigirse a la corte en busca de su promoción y de su verdadera armonía espiritual, ahora desgarrada por la conciencia de una dislocación entre su valor y su condición plebeya. Madalena, la hija mayor del duque de Aveiro se enamora de él, y lo retiene en calidad de secretario, sugiriéndole su amor con declaraciones que a Mireno le parecen ambiguas, y que lo mantienen en un estado de agitación con depresiones y decisiones alternas, hasta que acepta el amor de Madalena, acude a la cita que la dama le da, se gozan y se declaran esposos delante del duque, justo en el momento en que se descubre que el padre de Mireno, el aldeano Lauro, es en realidad el duque de Coimbra, tío del rey, y que Mireno es don Dionís de Portugal: alcanza así Mireno la posición y el amor.

La acción secundaria, que refleja a la que acabo de resumir, se lleva a cabo por don Antonio, conde de Penela, que también disfrazado de secretario intenta conseguir el amor de Serafina, la otra hija del duque, desdenosa con los hombres y de una habilidad histriónica estupenda —como demuestra en la espléndida escena en que representa una comedia haciendo ella todos los papeles—. Puestos al ejercicio de la comedia, el conde don Antonio tampoco es corto: ya que Serafina lo ha rechazado la primera vez, y viendo que la dama se ha prendado del retrato de un caballero que se le parece a ella mucho (como que es ella misma, retratada en secreto por encargo de don Antonio) le dice que el tal mancebo es don Dionís, y que la ama. Serafina le concede una cita al tal don Dionís, pero quien acude es el conde que en la oscuridad de la noche consigue su objetivo amoroso gozando a la bella Serafina.

La inclusión del *Vergonzoso* en un apartado de “comedias de carácter” no es infrecuente (Alborg, en su *Historia de la literatura española*, por ejemplo); Valbuena Prat subraya igualmente el análisis psicológico de esta pieza “una de las más bellas producciones de su teatro costumbrista [sic]” (*Historia*

de la literatura, 452) en el contraste de la mujer desenvuelta y el hombre pusilánime. Pero es un enfoque prejuiciado por la supuesta tendencia de Tirso al análisis psicológico y a la creación de un teatro de caracteres. En realidad Mireno sólo es pusilánime ocasionalmente en la coyuntura de ese amor que tan súbito le muestra una duquesa, mientras él todavía no ha confirmado sus presunciones de grandeza y sigue creyéndose un plebeyo: la timidez de Mireno, que no es de raíz constitutiva psicológica, sino de raíz social (como muy bien ha visto Rull)¹⁰⁷ no es un dato ligado a la representación de un “carácter”, sino explicable en el conjunto de las relaciones entre los personajes de la comedia y los estratos sociales que encarnan.

En esas dimensiones de la timidez, la trayectoria de Mireno y la función reflectora de la segunda acción las comenta magistralmente Vitse¹⁰⁸: nota la apertura con el desafío del duque de Aveiro y el conde de Estremoz, la tentativa de asesinato del conde, la deshonra de la hermana del secretario..., apertura patética con ribetes trágicos que subraya la construcción de la comedia palatina sobre el modelo de las comedias de privanza.

Este panorama trágico hallará su solución feliz en el ámbito de la comedia. Mireno, momentáneamente asaltado por la duda y la depresión, incitado sin embargo por el gracioso Tarso a la conquista, saldrá de su vergüenza y timidez y aceptará las insinuaciones —muy francas cuando es necesario— de Madalena. En ese momento crítico, el valor de que Mireno se muestra consciente (“a buscar me desmandé/ lo que mi estrella destina,/ que a cosas grandes me inclina”, vv. 395-97), falla y se plantea el regreso a la aldea:

¡Oh llaneza de mi aldea!
¡Cuánto mejor es tu trato
que el de palacio confuso
donde el engaño anda al uso!

En la conclusión, con la verdadera identidad desvelada, Mireno-don Dionís se queda definitivamente instalado en palacio, vencedor de la vergüenza (de la vergüenza de la clandestinidad y de la inhibitoria, ambas resueltas en el desenlace feliz).

El melancólico, “una de las más bellas e interesantes comedias de Tirso”¹⁰⁹ no ha tenido demasiada fortuna con la crítica, máxime si se tiene

107 Ver el prólogo a su ed. en Alhambra.

108 *Éléments*, (cit. en bibliografía), 566 y ss. VITSE enfoca su análisis desde la comparación del *Vergonzoso* con *El perro del hortelano* lopiano, con el fin de examinar las modulaciones de la comedia palatina en los dos poetas y en dos etapas de su desarrollo.

109 Blanca de los RÍOS, Introducción a su ed. de *Obras dramáticas completas*, I, 107. Sigo en este apartado mi artículo “El sabio y melancólico Rogerio”, *Criticón*, 25, 1984, 5-18, donde se hallarán las referencias bibliográficas pertinentes. Para las citas de *El melancólico* uso la ed. de B. de los RÍOS.

en cuenta que es uno de los argumentos claves aducidos para apoyar la idea de un Tirso creador de caracteres, al ser considerada generalmente como estudio psicológico de Rogerio. Son frecuentes, cuando se trata de *El melancólico*, calificaciones del tipo de "comedia de carácter", "comedia psicológica", de "alto valor psicológico" o semejantes (Blanca de los Ríos, Varela Jácome, Margaret Wilson...).

El título de la comedia es en gran parte el responsable de los juicios mencionados y otros que la sitúan en el terreno de las teorías de los humores y sus correspondencias caracterológicas. Rogerio (supuesto hijo de Pinardo, noble anciano retirado a sus posesiones rurales) es un joven sabio y enemigo de amoríos. Cae, sin embargo, súbitamente enamorado de la pastora Leonisa, justo antes de descubrirse que es hijo natural del Duque de Bretaña, el cual ha decidido reconocerlo y hacerlo su heredero. Rogerio marcha a la corte, y la separación de Leonisa le produce una gran tristeza, de difícil solución, ya que la distancia entre un duque y una pastora hace inviable toda relación amorosa lícita, única que admite Rogerio. Su melancolía termina al revelarse que Leonisa es en realidad sobrina del Duque (hija natural de un tío de Rogerio), y por tanto podrá celebrarse la boda tópica que finaliza la comedia. Los dos rasgos que parecen definir a Rogerio, y que formarían el núcleo de su personalidad compleja son la sabiduría y la melancolía. Al comienzo se nos presenta como sabio, de gran entendimiento y voluntad muy seca y fría, recalciante al amor, lo que le reprochan Leonisa y Pinardo:

desdeñoso, presumido,
con saber todas las ciencias
ignora las del amor (p. 222)

Aunque tan sabio te sienta,
voluntad y entendimiento
componen un hombre todo.
Y puesto que sea verdad
que al entendimiento debes
las letras con que te atreves
a cualquiera facultad,
no sé que la voluntad
en hombre te constituya,
pues es tan seca la tuya (p. 224).

Durante el primer acto no se habla nunca de melancolía. Rogerio, en suma, no obedece al tipo de sabio de Huarte de San Juan, sino al del cortesano, tal como lo fija Castiglione. Muy contrariamente al pretendido rechazo de corte que según la mayoría de los estudiosos es componente básico de su personalidad, se insiste a menudo en su deseo de ir a la corte. Lo declara el mismo Rogerio:

¿Qué aguardas, padre, en llevarme
a la corte? (p. 224).

Y Pinardo al Duque:

... de suerte se inclina
a serviros en la corte
que importuno cada día
mi tibieza reprehende (p. 230);

y es aspecto conocido por todos los personajes y nunca desmentido por Rogerio (pp. 230, 233, etc.).

No es un neurótico transplantado del campo a la corte que añora su aldea y que "se resiste a heredar un estado por temor a que le tengan por necio" (Blanca de los Ríos). Todas estas interpretaciones arrancan de una visión parcial que ignora la perspectiva establecida por el personaje locutor y sus relaciones con los otros. Rogerio elogia el campo y la nobleza personal frente a la heredada, rechaza el encumbramiento, etc., pero delante del Duque, cuando éste le pide explicaciones de su tristeza y no puede reconocer que se ha enamorado de una vulgar pastora. Acto seguido a los rechazos de la corte, en un soliloquio clave, confiesa que la verdadera razón de su melancolía es la separación de Leonisa, y desautoriza el precedente discurso ante el Duque, que no reflejaba sus verdaderos sentimientos:

Todo esto es, Leonisa mía,
con sofisticas razones,
buscar necias ocasiones
para mi melancolía.
Si yo no te viera el día
que perdí mi libertad,
fuera esta prosperidad
el colmo de mi contento (p. 235).

La melancolía (estrictamente, la *tristeza*) de Rogerio se produce porque ignora la verdadera condición noble de Leonisa, y considera imposible su amor: se basa en un motivo (variante de la ocultación de personalidad) típico de la comedia de enredo, y sólo puede durar lo que los lances del enredo permitan. Lo que resalta es el juego de las ficciones, el clima de enredo que contrapone la realidad y la apariencia y establece el juego ingenioso de la ficción teatral.

VI.4.6.2. Comedias de capa y espada

Como ejemplares de la comedia de capa y espada se pueden tomar dos de las más perfectas piezas de Tirso: *Marta la piadosa* y *Don Gil de las calzas verdes*.

Marta la piadosa (escrita hacia 1615) ha sido también considerada (abusivamente) comedia de carácter, retrato de una hipócrita¹¹⁰. Es en

110 Ver VITSE, "Introducción" para un sagaz comentario de la pieza y el rechazo de algunos errores comunes en su valoración; y mi "Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: *Marta la piadosa* de Tirso de Molina", *Bulletin Hispanique*, 91, 1989, 279-94.

realidad una comedia de capa y espada en la que Marta finge un voto de castidad para evitar que su padre la case con el capitán Urbina, indiano rico, pero viejo. Marta está enamorada de don Felipe, que tiene que esconderse por haber matado en un desafío a un hermano de la dama. En esta serie de obstáculos y soluciones, Felipe se finge estudiante perlático y es acogido por piedad en casa de Marta, convertida en una piadosa y beata fingida. Con estos ardides siguen adelante en sus amores hasta que son descubiertos y se concierta la boda que los dos jóvenes persiguen, con la renuncia generosa del viejo Urbina.

El enredo vertebral que va integrando las sucesivas peripecias que ahora no puedo detallar, procede de dos enredos complementarios: el de Marta que con su fingida devoción evita el casamiento indeseado, y el del propio don Felipe, tan activo invencionero como su enamorada, que desempeña el papel del dómine Berrío, estudiante pobre y enfermo que enseña a Marta "a declinar"... *amor; amoris*. Ambos enredos cuentan con el apoyo de Pastrana, que aporta otras invenciones menores.

La acción se articula en bloques escénicos bien definidos, en distintos escenarios madrileños (casa de Marta, Huerta del Duque), y en Illescas. El ritmo de la acción responde a un esquema de aceleración constante: el primer acto funciona como exposición y planteamiento de los obstáculos: Marta no se percata de los planes paternos hasta el v. 925 y en ese momento, al final del acto I, es cuando empieza a acelerarse la acción y los enredos se suceden: Marta inventa el voto de castidad, que provoca la representación de una "Marta piadosa". De ahí surgen después otros enredos, de Felipe y Pastrana, algunos obligados por los celos de doña Lucía, hermana de Marta.

Esta Marta piadosa es una ficción ingeniosa, y tiene poco que ver con el retrato de la hipocresía y menos con la censura del vicio hipócrita. Hartzenbusch, Blanca de los Ríos, Albrecht y otros numerosos críticos¹¹¹ insisten en la hipocresía y la condena moral, pero esa hipocresía, analizada en el contexto de la obra y en la dinámica de las relaciones entre los personajes, se revela únicamente como una máscara, una traza para evitar a los verdaderamente hipócritas (don Gómez especialmente).

Se trata, en suma, de un mundo cómico, en el que el dominio del lenguaje y de la actuación aguda y rápida confieren el dominio de las relaciones entre los individuos. En ese dominio del lenguaje destacan los protagonistas y el gracioso, con su arsenal de neologismos ("damas frescas", v. 420; "celerín", v. 2.597), metáforas cómicas (el amor en metáfora de comida, vv. 1.642 y ss.), juegos intertextuales con elementos del Romancero (vv. 431-32, 2.626 y ss.), juegos de palabras ("ríome del río yo", v. 2.575; "mi perlático de perlas", v. 2.124; "Marta, mártir tuyo soy", v. 1.884...)..., hasta las series lúdicas de acumulaciones:

111 Ver mi prólogo a la comedia, 22 y ss.

En algunas no son vanos
los cocos, pues si reparas,
muchas, cocos en las caras,
llevan cocos en las manos (vv. 1846-49).

Otros recursos son las alusiones costumbristas, los juegos con las frases hechas y refranes, el latín y el portugués cómico que refuerzan la ficción del dómine Berrío o la máscara fingida de la condesa lusitana... Lenguaje, situación y la actuación ingeniosa de los personajes en una trama de enredo definen esta espléndida comedia, lo mismo que definen al *Don Gil de las calzas verdes*, otra de las piezas maestras de Tirso.

Don Gil de las calzas verdes pertenece también al año de 1615. De ella se ha dicho que es la comedia de enredo más perfecta del Siglo de Oro¹¹² y se presenta como modelo del género donde la fantasía queda en libertad y el artificio reina (Maurel, *L'Univers*, 29). Muchos rasgos señalados para Marta la piadosa, desde las técnicas del enredo y disfraz hasta el lenguaje cómico, podrían aplicarse a *Don Gil*. El arranque plantea un esquema muy reiterado en el teatro áureo: los 250 primeros versos constituyen la exposición en un diálogo interrogatorio entre el criado, desorientado por la conducta de su amo, y su señor, fórmula socorrida que permite informar al público de los detalles principales que debe saber para seguir la trama.

Quintana pregunta a doña Juana sobre su viaje de Valladolid a Madrid y su disfraz varonil. La dama revela que viene en pos de don Martín, el cual, tras gozarla e incumplir su promesa de matrimonio, ha escapado a la corte con el falso nombre de don Gil de Albornoz, para casarse con doña Inés. Doña Juana tiene intenciones de estorbar la boda y recuperar a su galán, para lo cual se disfraza de hombre y se hace llamar don Gil, máscara con la que enredará de tal modo a don Martín, enamorándole a la prometida y causando otras desorientaciones múltiples, que el pobre fugitivo no tiene más remedio que entregar su mano definitivamente.

Encontramos una constelación de motivos habituales: el omnipresente tema del amor, celos, casamiento por interés, presión paterna sobre los hijos, infidelidad, ingenio y voluntad salvadores. El tono del primer diálogo está dominado por elementos patéticos, serios: la queja, la frustración, la sensación de abandono, los pesares de doña Juana... El desarrollo mostrará la resolución feliz y el tono de farsa obediente a una verosimilitud convencional, es decir, una inverosimilitud sorprendente.

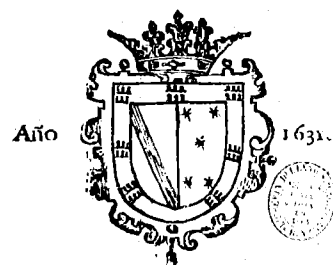
Aspecto fundamental en la comedia es el disfraz de doña Juana-Don Gil, que con sus calzas verdes desempeña una ficción, actúa representando a un personaje en una serie de niveles de teatralización, como re-

112 J. ASENSIO, "Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina", *Cuadernos Hispánicoamericanos*, 289-90, 1974, 53-85.

Edición de las Comedias
de Tirso de Molina

DOZE
COMEDIAS
NUEVAS DEL
MAESTRO TIRSO
DE MOLINA.

AL DOCTOR IVAN PEREZ DE MON-
talan, natural de Madrid.



CON PRIVILEGIO.

En Valencia en casa de Pedro Páez Año.

cuerda Nadine Ly. En el proceso de este enredo, doña Juana en su papel de don Gil enamora a doña Inés (que así rechazará a don Martín dejándolo libre para la propia doña Juana) y también enamora a doña Clara. Para complicar las cosas, doña Juana representa un nuevo papel, el de doña Elvira, vecina de doña Inés. Los niveles de la invención y los desvíos en el laberinto total se multiplican. Obligada por sus propias invenciones a llevar adelante numerosos hilos del engaño, doña Juana alcanzará en algunas escenas una maestría en su metamorfismo proteico difícilmente igualable: en el bloque de los vv. 2.198-2.738, doña Juana encarna con alternancias inmediatas a sí misma (cuando habla con Quintana), a doña Elvira (cuando habla con Inés), a don Gil de las calzas verdes (cuando habla con Clara); en determinado momento se supone que "doña Elvira" representa a "don Gil" y para Caramanchel resulta a la inversa, que "don Gil" aparece representando, disfrazado de mujer, a "doña Elvira": la superposición de máscaras y el recital de habilidades teatrales de doña Juana no pueden ir más allá. Como le dice Quintana:

Yo apostaré que te truecas
hoy en hombre y en mujer
veinte veces (vv. 1.135-37);

a lo que sirve de respuesta otra reflexión de doña Juana:

Ya soy hombre, ya mujer,
ya don Gil, ya doña Elvira,
mas si amo ¿qué no seré? (vv. 1.439-41).

En este vertiginoso mundo, como subraya Maurel (*L'Univers*, 397), el público se halla ligado al autor por la complicidad de un secreto compartido. El contrato que resulta es muy diferente del de la verosimilitud. En efecto, es el contrato de la diversión, del puro ámbito teatral donde la función lúdica predomina. Otras excelentes comedias que merecería la pena leer y analizar en este género son *No hay peor sordo*, *Por el sótano y el torno*, *La celosa de sí misma*, *Desde Toledo a Madrid*, *La buerta de Juan Fernández...*

VI.4.7. LOS AUTOS SACRAMENTALES

Distinto tipo de propósitos rigen la escritura de los autos sacramentales, de los que Tirso hizo alguno, no demasiados: *El colmenero divino*, *No le arriendo la ganancia*, *Los hermanos parecidos*, *El laberinto de Creta*. Pero los autos los trataré en un tema particular al que remito.

VI.5. DRAMATURGOS SECUNDARIOS DEL CICLO DE LOPE DE VEGA

V.5.1. DRAMATURGOS TEMPRANOS

Situados en la transición de las fórmulas del XVI al XVII, pero cuya obra, muy incompletamente conservada, nos es poco conocida, están Miguel Sánchez y Damián Salucio del Poyo.

— Miguel Sánchez, estudiado recientemente por Stefano Arata, es un dramaturgo vallisoletano elogiado por Lope, Cervantes y Agustín de Rojas por sus ingeniosas trazas.

Se conocen unas pocas comedias suyas: *La isla bárbara*, *La desgracia venturosa*, *La guarda cuidadosa*; y los títulos de otras perdidas como *El hijo de la tierra*, o *El cerco de Canaria*. Su técnica teatral muestra la inicial estructura del teatro cortesano del XV-XVI, con pocos cambios espaciales, unidad de tiempo, acción lineal y sustancia dramática ligada a la palabra, con afición a los largos monólogos.

— Damián Salucio del Poyo, nacido en Murcia hacia 1550, vive gran parte de su vida en Sevilla, donde muere en 1614. Escribió algunas piezas históricas: *Próspera fortuna de Ruy López de Ávalos*, *Adversa fortuna de Ruy López de Ávalos*, *Privanza y caída de don Álvaro de Luna...* Williamsen¹¹³ traza algunos de los rasgos definitorios de su teatro y resume algunas tramas, añadiendo también breves comentarios sobre la influencia de ciertas obras de Salucio en obras de dramaturgos posteriores más importantes, como sucede con la reescritura miramescuana de *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* y otras.

113 *The minor dramatists*, 35-40.