



UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE LETRAS

El Pensamiento Religioso de Tirso de Molina

D^a. Elena Nicolás Cantabella

2017

Agradecimientos

A todos aquellos que se dedican al estudio de nuestra literatura áurea, porque su labor es la de defender y preservar uno de nuestros más valiosos legados culturales, en especial a los que realizan ediciones de comedias, porque su tarea es ardua e ingrata, pero inestimable para elaborar cualquier investigación.

A Rafa por las largas y animadas discusiones sobre teatro del Siglo de Oro. A Miguel por el amor incondicional que siente por Tirso.

A Francisco Florit por descubrirme la literatura áurea española, por enseñarme a amarla, por ser siempre un estímulo y un aliento en mi investigación, por su compromiso y, sobre todo, por su inquebrantable sentido del deber y de la honestidad.

A mis padres, ejemplo de responsabilidad, tesón y esfuerzo.

A Pepe, por ser mi compañero y hacer posible este trabajo.

A mi hijo, que me acompañó desde el primer momento en que comencé a darle forma a esta tesis, por compartir toda esta etapa conmigo y hacerla más especial, y porque, como no podría ser de otra manera, se llama Gabriel.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	9
I. 1. CARACTERIZACIÓN Y BREVE HISTORIA DE LA ORDEN DE LA MERCED	9
I. 1. 1. <i>Las constituciones Americanas</i>	19
I. 1. 2. <i>Las constituciones Albertinas</i>	20
I. 1. 3. Otras obras mercedarias anteriores al siglo XVI	22
I. 2. CONSTITUCIONES DE LA ORDEN DE LA MERCED EN EL SIGLO XVI	24
I. 2. 1. <i>Regula et Constitutiones sacri ordinis Beatae Mariae de Mercede redemptionis captivorum</i> , Gaspar de Torres (Salamanca, 1565)	24
I. 2. 2. <i>Regula et Constitutiones sacri ordinis beatae Mariae de mercede redemptionis captivorum</i> , Francisco Zumel (Salamanca, 1588)	31
I. 3. HISTORIAS Y CRÓNICAS DE LA ORDEN DE LA MERCED	35
I. 3. 1. <i>Breve historia de la orden de Nuestra Señora de la Merced</i> , Guillermo Guimerán (Valencia, 1591)	35
I. 3. 2. <i>Historia General de la orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de cautivos</i> , Alonso Remón (Madrid, 1618, 1633)	36
I. 3. 3. <i>Crónica sacri et militaris ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivorum</i> , Bernardo de Vargas (Palermo, 1619, 1622)	45
I. 3. 4. <i>Nuestra Señora del Puche, cámara angelical de María Santísima, Patrona Angelical de la insigne ciudad y reino de Valencia. Monasterio real del orden de redentores de Nuestra Señora de la Merced. Fundación de los Reyes de Aragón</i> , Francisco Boíl (Valencia, 1631)	46
I. 3. 5. <i>Historia general de la Orden de nuestra señora de la Merced</i> , Gabriel Téllez (Madrid, 1973)	48
I. 4. EL ESPÍRITU DE LA CONTRARREFORMA (CONCILIO DE TRENTO)	79
I. 4. 1. Concilio de Trento: cuestiones doctrinales	79
I. 4. 2. Concilio de Trento: el caso concreto de España	102
I. 5. RENOVACIÓN DE LA ESCUELA DE SALAMANCA	106
I. 5. 1. Introducción al estudio de la Escuela de Salamanca	106
I. 5. 2. Definición y caracterización de la Escuela de Salamanca	111
I. 5. 3. Los tres grandes Maestros de la Escuela de Salamanca	118
I. 5. 4. Ideas protestantes y humanistas que rechaza abiertamente la Escuela de Salamanca	127
I. 5. 5. Cuestiones tratadas después en el concilio de Trento	130
I. 5. 6. Cuestiones finales sobre la Escuela de Salamanca	133
I. 6. VIDA RELIGIOSA Y ESPIRITUAL EN EL BARROCO ESPAÑOL	135
I. 6. 1. Introducción: algunos conceptos teológicos de la mística	135
I. 6. 2. El clero español en el Barroco	140
I. 6. 3. La representación de los santos	146

I. 6. 4. Conclusión	154
I. 7. BIOGRAFÍA INTELECTUAL DE GABRIEL TÉLLEZ	157
I. 7. 1. Introducción	157
I. 7. 2. Vida y topografía	159
I. 7. 3. Estudios, formación y cargos en la Orden	160
I. 7. 4. Sucesos decisivos en su vida y en su obra	174
II. CATÁLOGO Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS RELIGIOSAS DE TIRSO DE MOLINA	196
<hr/>	
II. 1. COMEDIAS BÍBLICAS	198
II. 1. 1. <i>La mejor espiquera</i>	198
II. 1. 2. <i>La mujer que manda en casa</i>	216
II. 1. 3. <i>La venganza de Tamar</i>	242
II. 1. 4. <i>La vida y muerte de Herodes</i>	262
II. 1. 5. <i>Tanto es lo de más como lo de menos</i>	282
II. 1. 6. Conclusiones del análisis de las comedias bíblicas	320
II. 2. AUTOS SACRAMENTALES	334
II. 2. 1. <i>El colmenero divino</i>	337
II. 2. 2. <i>Los hermanos parecidos</i>	352
II. 2. 3. <i>No le arriendo la ganancia</i>	359
II. 2. 4. Autos de dudosa autoría: <i>El laberinto de Creta, La madrina del cielo y La ninfa del cielo</i>	365
II. 2. 5. Conclusiones del análisis de los autos sacramentales	390
II. 3. COMEDIAS HAGIOGRÁFICAS	394
II. 3. 1. <i>Doña Beatriz de Silva</i>	395
II. 3. 2. <i>El árbol del mejor fruto</i>	436
II. 3. 3. <i>El caballero de Gracia</i>	474
II. 3. 4. <i>El mayor desengaño</i>	492
II. 3. 5. <i>La dama del olivar</i>	532
II. 3. 6. <i>La elección por la virtud</i>	561
II. 3. 7. <i>La joya de las montañas</i>	598
II. 3. 8. <i>La ninfa del cielo</i>	622
II. 3. 9. <i>La peña de Francia</i>	648
II. 3. 10. <i>La Santa Juana</i> (trilogía)	670
II.3. 11. <i>Los lagos de San Vicente</i>	812
II. 3. 12. <i>Quien no cae no se levanta</i>	853
II. 3. 13. <i>Santo y sastre</i>	895
II. 3. 14. Conclusiones del análisis de las comedias hagiográficas	938
II. 4. DRAMAS TEOLÓGICOS	948
II. 4. 1. <i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i>	948
II. 4. 2. <i>El condenado por desconfiado</i>	987
II. 4. 3. Conclusiones del análisis de los dramas teológicos	1042
II. 5. OTRAS OBRAS RELIGIOSAS	1045
II. 5. 1. <i>Historia general de la Orden de nuestra señora de las Mercedes</i>	1045

II. 5. 2. <i>Deleitar aprovechando</i>	1048
II. 5. 3. <i>Vida de la Santa Madre doña María de Çervellón</i>	1084
III. CONCLUSIONES DEL PENSAMIENTO RELIGIOSO DE TIRSO DE MOLINA	1104
III. 1. Historia y defensa de la Orden Mercedaria	1104
III. 2. Sobre las órdenes de su tiempo	1108
III. 3. La defensa de la Caridad Mercedaria	1110
III. 4. Fuentes, lecturas e influencias teológicas y religiosas	1113
III. 5. Defensa del Catolicismo y espíritu tridentino	1118
III. 6. La Virgen: prefiguraciones, evocaciones, mariogamia y mariofanía	1122
III. 7. Interpretación neotestamentaria, referencias, evocaciones y símbolos	1126
III. 8. Ideas religiosas recurrentes en la obra de Tirso de Molina	1128
III. 9. Temas más habituales en las obras religiosas de Tirso de Molina	1131
III. 10. Algunas notas sobre la personalidad de Tirso en sus obras	1134
III. 11. Influencia de la Mística	1135
III. 12. Los personajes de las comedias religiosas de Tirso de Molina	1138
III. 13. Misión catequética, intervenciones divinas y relación con otras artes	1143
BIBLIOGRAFÍA	1146
Bibliografía primaria	1146
Bibliografía secundaria	1150

Deshacerse a sí por hacer a otros, era la summa perfección.
Historia general de la Orden de nuestra señora de la Merced
Tirso de Molina

De Tirso no se dice nada. Ambos habían fallecido el mismo año, antecediéndole Salmerón a Tirso un mes. Olvidado de la Corte y de los suyos, Tirso murió humildemente, como había nacido. Hoy a Salmerón se le recuerda sólo en relación con fray Gabriel Téllez, y ha pasado al olvido, mientras que el fraile poeta y dramaturgo palpita en el más vivo recuerdo cultural de la Humanidad.

«Apuntes para una nueva biografía de Tirso»
Luis Vázquez Fernández

I. INTRODUCCIÓN

I. 1. CARACTERIZACIÓN Y BREVE HISTORIA DE LA ORDEN DE LA MERCED

La orden de Nuestra Señora de la Merced, en la que ingresó un joven Gabriel Téllez en 1600, profesando un año después, aparece a principios del siglo XIII. Los relatos mercedarios, aunque no podemos concederles una gran fidelidad histórica, sitúan la noche del 1 de agosto de 1218 como el hito sobrenatural que da origen a la fundación. En esta noche, según la bibliografía de la Orden, a San Pedro Nolasco, al rey Jaime I de Aragón y a San Raimundo de Peñafort se les aparece la Virgen María en un sueño y les encomienda la misión de fundar una orden religiosa cuya finalidad sea la redención de cautivos en tierras de infieles.

Nueve días después, en la festividad de San Lorenzo, el 10 de agosto de 1218, en la Iglesia de la Santa Cruz, actualmente la catedral de Barcelona, tuvo lugar la fundación solemne de la Orden actuando como padrinos el rey Jaime I y el Obispo de Barcelona, Berenguer de Palou. En dicha ceremonia San Pedro Nolasco, Jaime I y San Raimundo de Peñafort revelaron la visión mariana que habían tenido en sueños y la tarea que les había sido encomendada. Se instituyó así la Orden dotándola de los siguientes elementos: un hábito blanco cuyo simbolismo remite a la Virgen, con quien la Orden Mercedaria está estrechamente vinculada, y un escudo de bandas rojas y doradas sobre el que se coloca una cruz en recuerdo del lugar en el que se fundó la Merced, la Iglesia de la Santa Cruz¹.

La relación que une a la orden mercedaria con la Virgen es muy temprana y va a ser siempre fundamental a lo largo de su historia, como veremos. A la simbología del color del hábito se refiere el historiador de la Merced Vázquez Núñez cuando declara:

Nuestro hábito fué desde el principio blanco, lo mismo que el de los cistercienses y agustinos, a cuya Orden fuimos agregados. Varias razones movieron a ello al

¹ Éste es el relato que hace Francisco de Torres en la primera parte de su *Constitución*. Para más información, véase Zuriaga, 2007, pp. 100-101.

santo Fundador y no sería la última su devoción a la pureza de la Santísima Virgen².

La Orden, que siempre gozó del favor de Jaime I, como demuestran dos cartas escritas por el propio rey en 1250 y en 1255³, respectivamente, estableció en 1232 su primera casa en Barcelona, el Hospital de Cautivos, dedicado a Santa Eulalia, otra en Palma de Mallorca en el mismo año, una más en Gerona en 1234, y, a partir de ese momento, fue extendiéndose por el litoral mediterráneo, fundando casas en Francia y, a finales del siglo XIII, expandiéndose por todo Aragón, Castilla, el Languedoc y la Provenza. Durante los primeros tiempos de la orden la primacía y autoridad aragonesa fue manifiesta.

Durante este tiempo los privilegios de los reyes de la Corona de Aragón daban auspicio legal y canónico a la orden que, el 17 de enero de 1235 vio realizada su petición de confirmación mediante la bula papal *Devotionis Vestrae* otorgada por Gregorio IX, mediante la que se sometía a la Orden Mercedaria a la Regla de San Agustín y se añadía a los tres votos habituales un cuarto: el de la Caridad a través de la redención de cautivos, que constituye una de las notas características de los mercedarios y que es compartida con las demás órdenes redencionistas.

En este sentido, destaca el P. Vázquez Núñez:

La abnegación suprema es la característica de la Orden, y aunque no se expresó hasta más tarde en la profesión, los Papas y nuestros escritores (Cijar, por ejemplo), hablan ya del cuarto voto, que las Constituciones amerianas formulan de este modo: «Todos los frailes como hijos de verdadera obediencia alegremente estén aparejados en todo tiempo, si menester fuere, a poner su vida como Cristo la puso por nosotros»⁴.

Como señala Zuriaga Senent en su obra sobre la imagen devocional en la Orden de la Merced⁵, ya en el siglo XII los árabes hacían prisioneros a los cristianos capturados en batalla para pedir un rescate por ellos, pero fue en el

² Vázquez, 1931, p. 31.

³ Zuriaga, 2007, p. 40.

⁴ Vázquez, 1931, pp. 53-54.

⁵ Zuriaga, 2007, pp. 36-37.

siglo siguiente cuando alcanzó mayor relevancia el problema del rescate de cautivos. A esta demanda respondió la fundación, por ejemplo, de la Orden de la Santísima Trinidad para la Redención de Cautivos, comúnmente llamada de los Trinitarios, fundada por Juan de Mata veinte años antes que la Orden de la Merced.

Por otro lado, pero relacionado con la fundación de órdenes religiosas redencionistas, a finales del siglo XII había surgido en la zona del Languedoc una nueva espiritualidad caritativa que supuso un cambio en la redención de cautivos, puesto que, del redencionismo militar se pasó a un redencionismo más laico, como explica Zuriaga al comentar:

Bordman, incide, que el cambio de la política en materia de redención, desde el redencionismo militar a fórmulas laicas de redencionismo, auspiciado desde los antiguos hospitales, está en la base de la nueva espiritualidad caritativa de finales del siglo XII. De hecho los hospitales eran donaciones reales a las órdenes religiosas con una finalidad principal, el rescate. Este hecho daba una visión del redencionismo como obra de caridad que afectaba a toda la comunidad cristiana⁶.

Finalmente, en el siglo XIII aparecen las órdenes religiosas que dedican su labor al rescate y redención de cautivos. Si en el siglo anterior la misión redentora estaba asociada a las sedes episcopales a través de los hospitales, en el XIII son órdenes religiosas, como la de los Trinitarios o la del Hospital de Santa Eulalia o Mercedarios, las que se encargan de manera específica de la caridad a través de la misión redentora de cautivos.

Ciñéndonos ya a la propia Orden de Nuestra Señora de la Merced y, en cuanto a los tres personajes protagonistas de la fundación de la misma, podemos decir, en primer lugar, que San Pedro Nolasco nació en el año 1180 en un pueblo francés llamado Mas – Saintes – Puelles, del condado de Tolosa. Era un comerciante que huyó a Cataluña a causa de las guerras de los albigenses, asentándose en Barcelona, desde donde continuó su labor comercial al tiempo que decidió dedicarse a la redención de cautivos, quizá por lo que había contemplado en sus viajes comerciales llenos de peligros, los cuales le habrían ayudado posteriormente en su labor caritativa, dado que

⁶ Zuriaga, 2007, p. 37.

conocía las rutas, las precauciones que debían tomarse, los peligros, etc. Para tal misión buscó personas caritativas que le ayudasen.

Una vez había nacido tal voluntad piadosa, San Pedro Nolasco recibió dos confirmaciones divinas de que debía dedicarse por entero a la misión redentora fundando una orden. La primera, que recoge Francisco Zumel en el opúsculo *Vitis Patrum* de su constitución⁷ cuando narra la vida del santo fundador, es la visión del olivo talado, *Olivam Speciosam*, y que supone una prefiguración de la fundación de la Orden. Vázquez Núñez narra esta visión milagrosa al contar que:

Después de pasar una noche en oración, recogióse por la mañana a descansar, cuando se vió en un gran patio donde había una oliva hermosa. Dos majestuosos personajes le encargaron cuidase de ella y al poco tiempo llegaron otros hombres que, con hachas y piquetas, querían destrozarse el árbol y arrancarlo, pero cuanto más se empeñaban en ello más florecía y echaba vigorosos retoños⁸.

El significado de esta visión fue comprendido por el santo la noche del 1 de agosto de 1218 cuando la Virgen se le apareció en sueños encomendándole la fundación de una orden redentora, como hemos explicado anteriormente. Asimismo, este pasaje, por un lado, es el que explica el elemento iconográfico de la rama de olivo con que suele representarse al santo y, por otro, influye en la leyenda del monasterio mercedario de Nuestra Señora del Olivar, construido entre los siglos XVI y XVII en Estercuel, en el emplazamiento en el que, según la tradición, la Virgen se apareció precisamente sobre un olivo a un pastor llamado Pedro Novés, edificándose, debido a tal hecho, una primitiva ermita, tradición que recoge Tirso de Molina en su comedia hagiográfica *La dama del olivar*, en la que aparecen los tres personajes fundadores de la orden de la Merced y se hace una encendida defensa del cuarto voto.

San Pedro Nolasco fue canonizado en el año 1628, celebrándose en España las fiestas por su canonización al año siguiente; en dichos festejos tuvo una participación muy activa el fraile mercedario Alonso Remón, mientras que fray Gabriel Téllez fue relegado de tal celebración, como veremos. Los

⁷ Zuriaga, 2007, p. 118.

⁸ Vázquez, 1931, p. 18.

atributos del santo son: la rama del olivo que hemos mencionado, unas cadenas rotas que simbolizan la liberación de los cautivos, las armas de la Corona de Aragón, con la que la orden está estrechamente unida desde su fundación, y una cruz.

En segundo lugar, Jaime I de Aragón, llamado el Conquistador, nació en Montpellier en 1208 y fue declarado mayor de edad, habiendo quedado huérfano de padre y madre, en 1218. Entre los relatos que lo sitúan como cofundador de la Orden de la Merced destacan las constituciones de Gaspar de Torres y de Francisco Zumel por la relevancia que adquiere en dicha fundación incluir a este personaje, circunstancia que no es inocente. Gaspar de Torres rescribe dos veces la historia de la Orden, una en latín y otra en castellano, mostrándose fiel en su relato en latín a la Historia de Nadal Gaver, pero exaltando el papel del monarca en la fundación mercedaria en el relato en castellano. De hecho, señala Zuriaga⁹, en tal narración San Pedro Nolasco aparece en un segundo plano por detrás de Jaime I. Este deseo de relacionar la orden con el rey obedece a dos razones, según Zuriaga:

Torres evidentemente pretende vincular el nacimiento de la primera orden “española” a la figura del Rey. Y justificar así las reformas deseadas por el monarca Felipe II y ejecutadas por Torres.

Siguiendo la estela de Torres, Zumel al relatarnos en el opúsculo *De initio* de su constitución la vida del rey Jaime I, sigue a Nadal Gaver, pero cambia algunos aspectos, presentándonos a un rey que nace, precisamente, la vigilia de la festividad de la Purificación de María del año 1203, con lo que la relación con la Virgen se remonta hasta el mismo nacimiento del monarca, pasando Zumel a caracterizar a Jaime I, salvando las distancias, como:

el nuevo Cristo enviado por Dios para liberar al pueblo del yugo del infiel¹⁰.

Cuenta entonces Zumel, siguiendo nuevamente a Torres, el cautiverio que el propio rey, siendo aún un niño, vivió a manos de su tío Simón de Monfort, a quien había sido entregado a la edad de dos años para que quedara

⁹ Zuriaga, 2007, pp. 106-107.

¹⁰ Zuriaga, 2007, p. 113.

con él hasta los dieciocho, momento en que se casaría con su hija Amicia, pero, cuando murió el padre del infante, Pedro II, Simón de Monfort se negó a entregarlo y sólo accedió tras un año de reclamaciones. Gracias a este momento de cautiverio, los mercedarios establecen una relación entre un rey que permanece rehén y los prisioneros cristianos a los que es necesario rescatar. De la misma manera, las batallas y conquistas del rey sobre los infieles «moros», acentúan su carácter de libertador de los cristianos sometidos al yugo árabe.

En tercer lugar, la figura de San Raimundo de Peñafort, nacido entre los años 1175 ó 1180 en Peñafort, actualmente Santa Margarita y Monjós, en la comarca del Alto Penedés, ha suscitado discusiones y encendidas polémicas que afectan a la fecha de fundación de la Orden Mercedaria. San Raimundo ingresó en la Orden de Santo Domingo y su pertenencia a dicha orden ha enfrentado a dominicos y mercedarios. El problema surge porque, mientras los mercedarios defienden que su Orden fue fundada en el año 1218 según la tradición, los dominicos, por su parte, retrasan la fecha a 1222 ó 1223, cuando San Raimundo ya pertenecía a su Orden, con lo que la Orden Mercedaria debería su fundación a un dominico y, además, las constituciones mercedarias le deberían mucho a las dominicas, pues San Raimundo se las habría dado.

Esta disputa se hace más fuerte cuando el dominico es canonizado por el papa Clemente VIII en el año 1601, año en el que fray Gabriel Téllez profesó, por lo que debió vivir intensamente esta polémica. Entre los dominicos que escriben acerca de esta disputa encontramos a Francisco Diago, historiador de la Orden de Santo Domingo, que en 1601 había entregado a la imprenta en Barcelona una *Historia de San Raymundo de Peñafort* y que, en 1613 volvía a insistir en la postura dominica. La polémica continuó en el tiempo, tal y como se aprecia en los comentarios que Menéndez Pelayo hace de la fecha de fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced:

Menéndez Pelayo se admiraba con razón de las interminables discusiones que ha habido sobre el año de nuestra fundación: «Es increíble, dice, el encarnizamiento con que se ha debatido y se debate todavía esta cuestión cronológica y los mares

de tinta que ha hecho derramar». Es realmente lamentable el tiempo que se ha perdido en eso, estando por hacer lo demás de la historia de la Orden¹¹.

Treinta años después de la muerte de Gabriel Téllez, en 1678, esta disputa alcanza uno de sus momentos culminantes con la escritura de la biografía sobre el santo, *San Raimundo de Peñafort de la Orden de Predicadores fundador de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, obra del cronista dominico Antonio de Lorea e impresa en Perpiñán en 1678, y permanece todavía abierta cuando el mercedario Faustino Gazulla contesta a la tesis dominica con su obra de 1920, *Refutación de un libro titulado San Raimundo de Peñafort fundador de la orden de la Merced*.

Retomando la historia de la Orden, podemos señalar que esta puede dividirse, como así hace Zuriaga¹², en tres etapas: 1) la que comienza con la fundación de la Orden en 1218 hasta la crisis de 1317, que sería la etapa inicial; 2) el período comprendido entre los años 1317 y 1574, que sería el de los generalatos de carácter vitalicio; y 3) la etapa iniciada en el año 1574 que llega hasta la actualidad, que se caracteriza por los generalatos limitados.

De la primera etapa, de la que ya hemos comentado los hechos relativos a la fundación de la orden, cabe destacar otros sucesos relevantes. El primero de ellos sería el que se produjo durante la conquista de Valencia, en la que Pedro Nolasco y Jaime I fundaron el que se convertiría en el referente devocional de la orden de la Merced: el convento del Puig, en el Puig de la Cebolla, a raíz del hallazgo milagroso de una imagen de la Virgen que, supuestamente, hicieron San Pedro Nolasco y el rey aragonés y la presencia y ayuda de San Jorge en la batalla en la que se conquistó el castillo de Cebolla, donde luego se edificaría el santuario. Como podemos observar, la presencia de la Virgen en los años iniciales de la Orden Mercedaria es muy importante.

En 1246, un año después de la posible fecha de la muerte de San Pedro Nolasco, se fundó en Barcelona la rama femenina de la Orden de Nuestra Señora de la Merced bajo la profesión de María de Cervelló.

Pocos años después de este hecho y, sobre todo de la muerte del fundador, comenzaron los problemas sobre la interpretación del carisma

¹¹ Vázquez, 1931, p. 21.

¹² Zuriaga, 2007, pp. 44-45.

mercedario y la necesidad de un escrito que concretara dicho carácter, como así afirma Zuriaga cuando explica que:

Tras la renuncia en 1267 [Fray Bernardo de San Román] le sucede Guillermo de Bas (1267-1270), surge la necesidad de concretar el carisma de la orden pues, ausente el referente del fundador, la interpretación del carisma hacía necesaria la concreción de la regla, pues sin duda se estaba fraguando, en palabras de Taylor «la semilla del cisma»¹³.

Sin duda, el hecho más importante de esta primera etapa de la historia de la Orden Mercedaria para nuestra tesis es el que responde a esta necesidad de concreción del carisma que reclamaba la ausencia del fundador y que no es otro que la composición y redacción que hace Fray Pedro Amer, nombrado General de la orden en 1271, de la constitución de 1272, escrita en catalán, aprobada en el capítulo general de Barcelona de 1 de mayo de 1272, que es conocida como *Las constituciones amerianas*, y de las que hablaremos más adelante.

Respecto al traslado de la corte papal a Aviñón con el papa Clemente V acaecida en el año 1305, los mercedarios permanecieron fieles al papado de Aviñón, postura que continuará incluso durante el cisma de Occidente. Esta lealtad fue recompensada por los papas aviñonenses con la concesión de numerosas bulas a la Orden. Zuriaga indica que esta favorable inclinación del papado hacia los mercedarios podría deberse a su lealtad, a la cercanía geográfica o al propio origen provenzal de San Pedro Nolasco¹⁴.

La segunda etapa histórica de la orden, que comprende el período entre los años 1317 y 1574, se denomina clerical – vitalicio, con lo que se destaca, por una parte, el paso del carácter laical a clerical de la Orden, que ya no tiene el carácter militar de sus inicios, y, por otro, la cualidad vitalicia del cargo de General.

Esta etapa se abre con la crisis de la orden de 1317 que enfrenta a laicos y clérigos tras la muerte del maestro general Amer por la sucesión en el cargo. Citados los miembros de la Orden en Valencia el 10 de julio de 1317, con algunas ausencias, el escrutinio concedió el generalato a Fray Ramón

¹³ Zuriaga, 2007, p. 44.

¹⁴ Zuriaga, 2007, p. 44.

Albert, pero los legos no quedaron satisfechos con tal votación y Fray Ponce de Banes, Comendador del Olivar, proclamó General de la Orden a Fray Berenguer de Ostolés, Comendador de Gerona, en la misma iglesia de Valencia. Finalmente, y ante la queja de los clérigos, y las oportunas diligencias realizadas por ambos bandos, el papa Juan XXII nombró General a Albert en Aviñón el 5 de enero de 1318, solucionando lo que podría haber sido una grave crisis causante de una escisión en la Orden.

Al año siguiente, en 1319, en el capítulo de Cuenca, se decidió cambiar el voto directo en la elección a Maestro General por un sistema de votos por provincias.

Otro momento de grave crisis que vivió la Orden se remonta a la época del Concilio de Basilea, en 1435, en tiempos del papa Eugenio IV, durante los generalatos de Antonio Dulham y Nadal Gaver, período en que el papado no favoreció con bulas a los mercedarios, como sí había venido haciendo en el siglo XIII.

El cambio de la segunda a la tercera etapa de la historia de la Orden se enmarca, nuevamente, dentro de una crisis, pues, como señala Zuriaga:

En palabras de Taylor, la segunda mitad del siglo XVI fue un período de crisis para la orden Mercedaria, que marcó su dolorosa transformación desde una institución medieval en una barroca¹⁵.

Asimismo, es destacable el problema que representaba la ausencia de mercedarios castellanos en los capítulos generales respecto a la presencia aragonesa, que se debía a que el maestro Albert, en *las Constituciones* de 1327 había primado a los representantes de las provincias de Aragón por encima de los castellanos, situación que chocaba con el hecho de que era ahora Castilla la provincia más importante. Fue Gaspar de Torres, en su *Constitución* de 1565, quien puso remedio a este hecho.

Precisamente durante el provincialato de Fray Gaspar de Torres, de 1559 a 1565, nos encontramos con dos sucesos importantes para la historia mercedaria. El primero, que destacaremos más ampliamente al hablar de Torres, es el intento de éste de realizar una reforma de la Orden en plena

¹⁵ Zuriaga, 2007, p. 92.

sintonía con el espíritu tridentino y, por otro, los sucesos de 1558, con la aparición de dos focos protestantes, localizados en Sevilla y Valladolid, respectivamente, que salpicaron a la provincia de Castilla con dos casos de mercedarios culpables de apostasía protestante: el Maestro Fray Rodrigo Guerrero y Fray Bartolomé de Ávila.

A causa de estas deserciones y, además, por la primacía e independencia que las provincias aragonesas tenían en la Orden de la Merced, el monarca Felipe II se mostraba descontento con dicha orden, lo que hacía palpable en una carta fechada en 12 de marzo de 1563 que el rey escribió a su embajador en Roma, D. Francisco de Vargas¹⁶. Por estos motivos, Felipe II eligió a Gaspar de Torres para que realizara una reforma de la Orden.

Finalmente, la tercera etapa histórica de la Orden de la Merced comienza en el año 1574 y se denomina del generalato temporal – limitado, puesto que el cargo de General de la Orden se limita a un sexenio, tras el cual, mediante votación en capítulo general, se elige al nuevo General.

Esta época, en la que se desarrolla la vida de Fray Gabriel Téllez, es la que más nos importa, motivo por el cual, iremos aportando datos sobre ella durante todo el trabajo. Es importante destacar, eso sí, que es en el primer tercio del siglo XVII, concretamente en 1603, cuando se produce la escisión entre la Merced Calzada y la Merced Descalza, como consecuencia de la reforma que sufren todas las órdenes durante esta época, y la petición que la Orden hace al papa a mediados del siglo XVII para convertirse en mendicante, lo que fue concedido mediante una bula de Alejandro VIII, aunque los mercedarios habían llevado desde siempre una vida mendicante.

A pesar de lo cual, lo más destacable que sucede en esta época es la reforma de la Orden, operada por la fuerte influencia del Concilio de Trento a través de las dos constituciones, la de Gaspar de Torres de 1565 y, sobre todo, la de Francisco Zumel de 1588, la influencia de la mística de la segunda mitad del siglo XVI, la renovación de la escuela de Salamanca, las formas barrocas de expresión de la religiosidad derivadas de San Ignacio de Loyola y las disputas o controversias teológicas.

¹⁶ Zuriaga, 2007, p. 94.

I. 1. 1. *Las constituciones Americanas*

La primera constitución de la Orden de Nuestra Señora de la Merced es redactada por Fray Pedro Amer, nombrado General de la Orden en 1271, en el año 1272, en catalán, y es aprobada en el capítulo general de Barcelona de 1 de mayo de 1272. El texto se divide en dos partes: un proemio y cincuenta artículos y es conocido como *las constituciones Americanas*. Se trata de una constitución poco precisa aún en los estudios y en las exigencias de los mercedarios, una situación común en la época, como comenta Vázquez Núñez al poner de relieve la laxa condición teológica que poseían los miembros de la Merced, y de otras órdenes:

Es casi cierto que desde los primeros años hubo en la Orden algunos sacerdotes, aunque no lo fué seguramente el santo Fundador. Si no entraron ya ordenados, fácil era hacerlos ordenar, pues las condiciones que para ello se exigían eran modestísimas: un poco de mal latín y la sacra, o parte del canon. La idea de que un sacerdote ha de ser siempre una persona de larga carrera y de profundos estudios es de ayer, por decirlo así. De ahí que entre nosotros como entre los franciscanos los legos pudieran ocupar el magisterio casi tan dignamente como los sacerdotes¹⁷

Continúa Vázquez Núñez explicando que, por la lectura de la constitución del padre Amer, descubrimos que, en cuanto a los oficios, los monjes tenían la obligación de rezar a diario el oficio de la Santísima Virgen, además del ordinario, y cuando este era de sólo tres lecciones, debía añadirse el de difuntos.

Por otro lado, la importancia fundamental que siempre tuvo y tiene el cuarto voto en la orden mercedaria se hace patente al formularlo Fray Amer como sigue:

Todos los frailes como hijos de verdadera obediencia alegremente estén aparejados en todo tiempo, si menester fuere, a poner su vida como Cristo la puso por nosotros¹⁸.

¹⁷ Vázquez, 1931, p. 35.

¹⁸ Vázquez, 1931, p. 54.

En cuanto a la primera parte del texto, el proemio, constituye una especie de breve historia y caracterización de todo aquello que distingue a la Orden de la Merced del resto, como explica Zuriaga al señalar que:

el proemio es considerado como el testamento espiritual de Nolasco, en el que se destaca todo aquello que constituye la peculiaridad inmutable de la orden, su origen divino, por disposición de la Trinidad, su nombre, el de su fundador, su fin apostólico, su carisma redentor, su carisma en la imitación de Cristo y la devoción a María asociada a la redención¹⁹.

Siguiendo a este autor, podemos identificar el espíritu que vertebra esta constitución y que se asienta sobre tres principios. El primero de ellos es el, ya destacado por Vázquez Núñez, cuarto voto mercedario; se trata de la imitación y el seguimiento de Jesucristo como maestro de redención y caridad. El segundo principio, como también hemos destacado, está relacionado con la fuerte unión de la Orden con la Virgen María desde momentos incluso anteriores a la propia fundación; la Virgen es considerada como Madre y fundadora de la Merced y a ella se debe un gran amor y una gran devoción. Finalmente, el tercer principio es el que da sentido a la propia misión de la Orden como redentora de cautivos en tierra de infieles y, no es otra que la defensa de la fe.

I. 1. 2. *Las constituciones Albertinas*

Las constituciones Albertinas son redactadas por el General de la Orden Fray Ramón Albert en 1327, diez años después de que se produjera la crisis mercedaria que enfrentó a laicos y clérigos, oponiéndose los primeros a la votación que concedió el Generalato a Albert y realizando otra de manera ilícita, provocando una gran tensión entre ambos bandos, que sólo el papa pudo solucionar.

En cuanto a su contenido, esta constitución no ofrece demasiados cambios ni innovaciones respecto a la de Fray Amer. Uno de los problemas a los que se enfrentaba la Orden era la poca uniformidad de los breviarios y los

¹⁹ Zuriaga, 2007, p. 47.

misales utilizados en cada casa de la Orden, situación que, a diferencia de otras órdenes, la mercedaria no solucionaría hasta la adopción del Breviario romano ya en el siglo XVI. Hasta ese momento, como indica Vázquez Núñez, los breviarios y misales se tomaban de los predicadores:

El breviario y misal fueron tomados de los predicadores, que habían logrado bastante uniformidad merced a los esfuerzos del cuarto General Humberto de Romans, pues según éste afirma, hasta entonces reinaba también la mayor variedad en la Orden dominicana. En realidad los mercedarios no llegamos a la uniformidad hasta la adopción del breviario romano en el siglo XVI. Las actas de visita de los anteriores consignan con frecuencia que los breviarios encontrados en nuestras casas no eran según la Orden, y lo mismo los misales²⁰.

El uso del breviario antiguo tenía un gran inconveniente del que se queja en fecha posterior el Padre Zumel y es el de contener poca Escritura y pocos textos de los Santos Padres, circunstancia que cambiará a partir del siglo XVI.

Lamentablemente, como sucede en la constitución anterior, no hay nada referente a los estudios que debía realizar un futuro fraile de la Merced. Nada aparece respecto a este tema y, de hecho, no es ya hasta finales del siglo XV cuando la Orden posee una legislación propia acerca de este aspecto, por lo que, la formación debía partir de la iniciativa particular que en cada casa de la Merced tuvieran los superiores.

Aunque *las constituciones Albertinas* poco cambiaron respecto a las de Fray Amer, sí que presentan dos novedades importantes, como son: el culto inmaculista en el oficio divino y la redención de cautivos, que son dos señas distintivas de la Merced, como señala Zuriaga al afirmar que:

Como novedad, y por su carácter clerical, señalan como fines de la orden el Oficio divino y además del carisma propio la redención de cristianos cautivos. La importancia al culto divino se concreta en el ceremonial, presentando una faceta que con los años será distintiva de los mercedarios: el culto inmaculista con el oficio y la misa de la Inmaculada Concepción²¹.

²⁰ Vázquez, 1931, 185-186.

²¹ Zuriaga, 2007, p. 50.

Precisamente, la novedad que representa la inclusión en el calendario de los Mercedarios de la fiesta de la Inmaculada Concepción, continúa revelándonos la dependencia tan evidente que la Orden posee respecto a la figura de la Virgen María.

Otra de las novedades que incluye esta constitución tiene que ver con la humildad y sencillez de la Orden. Fray Albert explica que los edificios mercedarios deben ser austeros y carecer de ornatos innecesarios, dado que el dinero disponible nunca debe destinarse a la propia Orden, sino a la redención de cautivos.

Asimismo, también expone Fray Albert los impedimentos existentes para que un laico pueda llegar a ser General de la Orden, con lo cual se evitaba volver a encontrarse en una situación de crisis como la vivida en 1317.

I. 1. 3. Otras obras mercedarias anteriores al siglo XVI

De entre las obras de autores mercedarios anteriores al siglo XVI que destacan por encima de otras e influyen en autores posteriores, como es el caso de Gaspar de Torres o Francisco Zumel, debemos mencionar dos: el *Speculum fratrum* de Fray Nadal Gaver y el *Opusculum tantum quinque* de Fray Pedro Cijar, de las que mencionaremos unos breves apuntes.

Fray Nadal Gaver fue confirmado como General de la Orden tras la muerte del Maestro Huete el 5 de noviembre de 1452 por Nicolás V. Lo más destacable de la biografía de Gaver es su misión en lo relativo al aspecto económico de los rescates de cautivos. En el día de Pentecostés de 1443, en el capítulo celebrado en Huesca hizo una constitución fijando una cuota fija que todos los conventos debían aportar anualmente para la redención de cautivos. Asimismo, desde ese mismo año de 1443 inició Nadal Gaver un viaje para visitar las casas de su obediencia inventariando lo que poseía cada una de ellas.

Sin duda, lo que más ha trascendido de Fray Nadal Gaver es su obra, *Speculum fratrum*, recogida en un manuscrito en 1445 y ya impresa en 1553, y que supone un documento esencial sobre la historia de la Orden y un referente para todos aquellos mercedarios que emprendan la labor de cronistas o historiadores de la Orden. Esta obra recoge las constituciones de Amer (1272)

y de Albert (1327) y expone los sucesos relativos a la fundación de la Orden de la Merced. Según Zuriaga, la obra de Nadal Gaver:

recoge los fundamentos, carismas, reglas y constituciones de la orden²².

De Fray Pedro de Cijar no sabemos demasiado. Murió en el año 1452, habiendo alcanzado el grado de Maestro en Artes y bachiller en Teología y Comendador del convento de Zaragoza, que, como señala Vázquez Núñez²³, pasó de ser una casa pobrísima a uno de los conventos más principales gracias a Cijar.

Su obra, *Opusculum tantum quinque*, fue escrita en 1446 y editada en 1491, debe de ser el primer libro mercedario llevado a la imprenta. En el texto aparece un tratado sobre la conmutación de los votos, mediante la caridad y la limosna, que remite a la fundación y primera etapa de la Orden, así, como recoge Zuriaga refiriéndose al primer párrafo de la página 14v^o de la obra, en la que Cijar:

describe que la orden fue fundada con una finalidad, la redención de cautivos, y permite la acción de conmutar cualquier voto hecho ante Dios sustituyendo el voto por la caridad para el rescate de cautivos²⁴.

Ambas obras, la de Fray Nadal Gaver y la de Fray Pedro de Cijar, tuvieron una enorme repercusión en la Orden Mercedaria, pero en diferentes ámbitos geográficos, ya que, si la de Gaver influyó mucho en la provincia de Castilla, la de Cijar lo hizo en la de Aragón. Eso sí, ambas obras servirían de referente a los documentos que los mercedarios posteriores redactasen.

²² Zuriaga, 2007, p. 74.

²³ Vázquez, 1931, p. 352.

²⁴ Zuriaga, 2007, p. 83.

I. 2. CONSTITUCIONES DE LA ORDEN DE LA MERCED EN EL SIGLO XVI

I. 2. 1. *Regula et Constitutiones sacri ordinis Beatae Mariae de Mercede redemptionis captivorum*, Gaspar de Torres (Salamanca, 1565)

Es evidente que Fray Gaspar de Torres fue uno de los mercedarios más importantes del siglo XVI, tanto por su brillantez en los estudios como por sus cargos en la Orden y en la universidad, por su misión de difusión de las ideas tridentinas a través de una reforma y la alta valoración y estima que le concedió siempre el rey Felipe II. Aunque su constitución nunca entró en vigor, sí es cierto que la posterior de Zumel, de 1588, que es la que se utilizó desde entonces, continúa las líneas abiertas por Torres.

Gaspar de Torres nació cerca de Cazorla y allí profesó. Fue destinado entonces al colegio de Salamanca haciendo una excelente carrera, tanto es así, que en el día de Pentecostés de 1559 fue elegido en Toledo como Rector de Salamanca para suceder al Maestro Salazar, como cuenta Vázquez Núñez²⁵. De su carrera universitaria, también sabemos que obtuvo un curso de Artes en 1541 y la Cátedra de Filosofía Moral en 1549, tras varias oposiciones.

Como maestro tuvo al gran teólogo mercedario Fray Domingo de San Juan del Pie del Puerto, que era la respuesta a la necesidad de reforzar la intelectualidad castellana. San Juan del Pie se encontraba en la Universidad de París, que era el referente en lo relativo a la Teología en la época y, desde allí, fue reclamado para ocupar varios cargos: el de Rector del Colegio de Veracruz, la Cátedra de Lógica de la Universidad de Salamanca y el de Vicecanciller de la Universidad. En su función pedagógica también destacó por la publicación de libros de texto desde 1521, que se reimprimieron varias veces.

Gaspar de Torres es elogiado ampliamente por primera vez en una obra mercedaria por Fray Alonso Remón, que, en el capítulo XII del libro XIV del segundo tomo de su *Historia General de la orden de la Merced*, que comentaremos más adelante, destaca la gran carrera desarrollada por Torres en la Universidad de Salamanca, así como la gran relación que éste mantuvo siempre con Felipe II, el cual, como ya hemos adelantado, estaba descontento

²⁵ Vázquez, 1931, pp. 492-93.

con la Orden y necesitaba un reformador. En Gaspar de Torres encontró al hombre capaz de llevar la reforma de Trento a la Orden Mercedaria. Esta buena relación con el monarca, supuso para la Merced muchos privilegios.

Lo que caracteriza a Torres y a la reforma que quiso llevar a cabo en la Orden es el espíritu tridentino. Aunque él no fue a Trento, envió al mercedario Padre Santa María, para que hubiese en el Concilio una presencia mercedaria afín a las ideas de Torres. Si, como vemos, en Trento estuvo presente la Orden Mercedaria, el espíritu tridentino marcó, por su parte, la nueva constitución de los mercedarios. Cuando el padre Vázquez Núñez alude a Fray Gaspar de Torres dice que:

El P. Torres era hombre de extraordinario tesón, cuyos frutos se dejaron pronto sentir en el aumento de toda actividad provechosa y en la implantación de la disciplina acordada en el Concilio de Trento²⁶.

Porque la influencia de Trento, que tanto arraigo tuvo en España y que tanto quiso Felipe II adaptar a su política²⁷, es la base sobre la se que sustenta la constitución de Torres. Si Felipe II depositó su confianza en él, fue quizás porque sabía que las directrices de esta obra emanarían de la Contrarreforma. Asimismo, el monarca quería dotar a la provincia de Castilla de un mayor poder dentro de la Orden, dado que ahora era la provincia más importante del reino, frente a la historia de la Orden que había sometido a las provincias a la hegemonía del priorato catalán. En Torres encontró Felipe II el hombre adecuado para llevar a cabo tal tarea, cuyos motivos políticos destaca Zuriaga al hablar de la segunda parte de la constitución:

para presentar en la segunda parte de su obra, ya en castellano, el programa de reformas adaptando las constituciones pretridentinas, a las nuevas necesidades de una orden que pretende vincularse a la dogmática emanada del concilio de Trento. Pero sin duda, será la necesidad de cambios apuntada por el monarca, y la necesidad por parte de la provincia de Castilla de asumir un papel de mayor relevancia en el gobierno de la orden, lo que podemos ver en una lectura más política de la reforma que nos presenta Gaspar de Torres²⁸.

²⁶ Vázquez, 1931, p. 493.

²⁷ Para un mayor estudio sobre este tema, Sánchez Lora, 2008.

²⁸ Zuriaga, 2007, p. 105.

Para entender el interés que la reforma de la Orden Mercedaria entrañaba para Felipe II es necesario aclarar algunos datos históricos importantes. A partir del siglo XV se produjo una fuerte diferenciación entre las provincias mercedarias de Castilla y de Aragón. Mientras que Castilla iba adquiriendo una mayor influencia y negociaba su exención de la obediencia debida a la jerarquía de la Orden, que era mayoritariamente catalana, y se colocaba a la cabeza del movimiento reformista en el XVI, Aragón permanecía anquilosada bajo el mandato catalán. Además de todo ello, el aumento de poder de Castilla podía verse en que sólo a los castellanos se les había permitido acceder a la tierra recién descubierta, América, a la cual, como sabemos, viajó Fray Gabriel Téllez.

Si por un lado, a finales del siglo XVI todavía se producía una situación de control y supremacía catalana en la Orden Mercedaria, que impedía a los castellanos, tan preparados ahora tras su paso por la Universidad, el acceso a cargos importantes dentro de la Merced, y las casas aragonesas, como la de Barcelona, se encontraban en un lamentable estado de degeneración y crisis como destaca Taylor al explicar que:

El estado de las casas de la Corona de Aragón bajo dominio barcelonés se resumía en el de la propia casa madre. La mitad de los religiosos eran analfabetos, los superiores vivían en el lujo gracias al dinero destinado a la redención de cautivos, y el común de los miembros era objeto de abusos y desatenciones. No causa sorpresa encontrar que muchos frailes estaban involucrados en el bandolerismo, tan característico del campo catalán, al tiempo que buena parte de los religiosos eran, al parecer, muy hábiles en el manejo de armas, una habilidad que les resultaría muy útil años después. Por último, era muy de lamentar que hacía años que las provincias aragonesas no emprendían expediciones de rescate, mientras el dinero se acumulaba y los cautivos se consumían en mazmorras norteafricanas, al tiempo que la ofensiva otomana en el Mediterráneo occidental alcanzaba su máximo ímpetu²⁹.

No resulta extraño que la provincia de Castilla fuera muy partidaria de una reforma que le concedía un mayor poder, es decir, poseía una motivación

²⁹ Taylor, 1993, p. 197.

política, pero también, por otro lado, una motivación de tipo intelectual y espiritual que rechazaba la penosa situación de las casas aragonesas.

Todo ello llevó a Felipe II, que fue el adalid de la reforma de las órdenes religiosas en España tras el concilio tridentino y que intentó ejercer su poder político a través de ellas, a reclamar un fuerte cambio de la Merced. Entre el rey y Cataluña existía una relación de desafecto, puesto que, mientras el rey estaba descontento con el poco dominio que sobre Cataluña tenía, las instituciones catalanas, cansadas de la autoridad real, no cooperaban y obstruían en lo posible las políticas reales. A esta conflictiva relación se sumaban dos hechos que preocupaban al Austria: por un lado, las casas mercedarias que se encontraban en zonas catalanas rurales poseían una autonomía y un poder sobre la zona enorme y, por otro, la cercanía de la herejía hugonote amenazaba desde allende los Pirineos. Ante tal situación y, en consonancia con el carácter del monarca, dice Taylor que:

No es extraño, pues que, ante esta situación social, religiosa y política, Felipe II se mostrara ansioso por tomar cartas personalmente en la reforma de los mercedarios, no sólo de Cataluña, sino también la de los otros reinos orientales de la península – Aragón, Navarra y Valencia –, además de los de Castilla³⁰.

Con la idea de reformar la Orden y mantenerla bajo su poder, Felipe II aprovechó la coyuntura de los fallecimientos de dos generales catalanes en muy poco tiempo para solicitar al Papa un breve que prohibiera a la Orden elegir un general, y envió a frailes dominicos a realizar visitas a las casas mercedarias para acumular información administrativa, económica, espiritual y moral de la Orden y realizar una reforma. Este cambio, que implicó poco en el orden espiritual, sí que recogía los siguientes puntos: todas las provincias, excepto Francia, debían responder ante el rey, los cargos no serían vitalicios, sino temporales, el Generalato debía ser ocupado alternativamente por religiosos de Castilla y de Aragón, sería necesario contar con titulaciones universitarias para acceder a cargos de cierta relevancia y debían realizarse capítulos cada cierto tiempo que tendrían que ser aprobados por el rey. Este examen realizado por los dominicos terminó en el año 1574, nueve años

³⁰ Taylor, 1993, p. 198.

después de que Gaspar de Torres escribiera su constitución y catorce antes de que lo hiciera Zumel.

Esta acuciante necesidad de reforma de la Merced que tanto sentía Felipe II es la que lo movió a encargarle a Torres su confección de una nueva constitución.

Las directrices que marcan la obra de Gaspar de Torres se definen, en consonancia con lo dictado por Trento, por una vuelta firme a la observancia, haciendo responsables de las faltas a los superiores. El problema de reformar la Merced siguiendo los dictados de la Contrarreforma era que, por su peculiar historia y carácter, ya que se trataba de una orden redentora, más activa que contemplativa, no podía volverse a una observancia primitiva, puesto que ésta no existía, sino que había que reorganizarla por completo. Así destaca Taylor este problema al decir que:

La reforma de los mercedarios no pudo comportar, como en el caso de otras congregaciones, la aplicación de una observancia espiritual originaria, ya que las bases para ellos apenas existían. En su lugar, lo que se hizo fue reordenar otra vez la estructura existente, ahora conforme a las exigencias del gobierno y de la sociedad coetáneos³¹.

La obra de Torres se encuentra dividida en tres partes. Al inicio de la primera parte, en la primera hoja, expresa el autor de manera explícita, en latín, su sometimiento a la disciplina de Trento y añade alguna información más, como señala Zuriaga al comentar:

que este libro está revisado por Francisco de Zúñiga, Vicario General de la diócesis de Salamanca y D. Pedro González de Mendoza Obispo de Salamanca. El texto de presentación con el *Nihil Obstat* viene acompañado de un escrito en latín de Fray Juan de Guevara, dominico, que define el contenido³².

A continuación, recoge las Constituciones de 1327, y dedica unos capítulos a la regla de San Agustín, mencionando la Bula mediante la que el Papa sujetó a los mercedarios a tal regla. Seguidamente realiza una breve historia del inicio de la Orden en latín.

³¹ Taylor, 1993, p. 194.

³² Zuriaga, 2007, p. 96.

En esta breve historia narra el tradicional relato del sueño que tuvieron San Pedro Nolasco, Jaime I y San Raimundo de Peñafort en la noche del 1 al 2 de agosto de 1218, en el que se les apareció la Virgen encomendándoles la misión de fundar una orden redentora. Continúa la narración con el día de San Lorenzo, diez días después de la visión, en el que los tres personajes deciden hacer público su sueño, siendo San Raimundo el encargado de exponer su mensaje en la iglesia mayor de Santa Cruz. Se instituye a continuación la Orden tomando como elementos: un hábito blanco en honor de la Virgen y un escudo de bandas rojas y doradas con una cruz encima en referencia a la iglesia donde tiene lugar tal acto. Estos elementos son impuestos por Jaime I, algo que Torres quiere destacar para, con ello, vincular la Orden al poder real en clara consonancia con el deseo de Felipe II. Finalmente Torres menciona los privilegios y la aprobación del papa Gregorio IX que recibió la Orden el día de San Antonio Abad de 1230.

La segunda parte de la constitución de Gaspar de Torres se divide, a su vez, en dos partes. En la primera de ellas, el mercedario retoma los capítulos de la historia de la Orden, pero lo hace en castellano esta vez. Este hecho sirve quizás para justificar las narraciones apologéticas y hagiográficas de los siguientes años. Para componer el opúsculo de sesenta páginas en el que narra estos sucesos, sigue Torres muy de cerca la historia escrita por Nadal Gaver.

En los cinco primeros capítulos de esta segunda parte, resulta curioso que Gaspar de Torres vuelva a narrar los hechos de la fundación de la Orden, aunque ahora lo haga en castellano y, más curioso todavía resulta, que aproveche para defender el papel de regente de la Merced del rey Jaime I, ensalzando su figura casi como si de una hagiografía se tratara. Zuriaga destaca este aspecto al comentar que:

Las primeras páginas están dedicadas a ensalzar la figura del rey Jaime I con una visión próxima a la hagiografía en el que presenta al rey como el nuevo Cristo enviado por Dios para redimir a los cristianos³³.

³³ Zuriaga, 2007, p. 105.

Resulta evidente que esta descripción del rey caracterizado como un enviado divino para realizar la misión que identifica el carisma mercedario tiene una clara intención política. Torres utilizaba a Jaime I para ensalzar el papel que la monarquía tenía en la Orden Mercedaria y, por supuesto, para mostrar su fidelidad hacia Felipe II, que era el que realmente consideraba que debía tener un papel de regente de las órdenes religiosas españolas.

Ya en el siguiente apartado de esta segunda parte de la obra, a partir del capítulo VII del libro I, Torres se dedica a realizar una serie de comentarios sobre la adecuación de la constitución a la reforma tridentina, mostrando comentarios y consejos. Trata en este libro, además, cuestiones sobre la reforma, sobre las constituciones, la regla, etc.

Por el carácter renovador de la obra de Torres y consecuentemente con las diferencias que separaban a los mercedarios de Castilla de los de Aragón, no extraña que estos últimos mostraran su oposición a la constitución de Fray Gaspar de Torres, provocando una gran polémica. Los mercedarios de la provincia de Aragón menos favorables de perder su estilo de vida “relajado” y, además, reticentes a aceptar un cambio que procedía de Castilla, se opusieron. Como consecuencia de este conflicto, Torres tuvo que, como indica Zuriaga:

aceptar la mitra de auxiliar de Sevilla para sustraerse de la tormenta que generaron sus propuestas³⁴.

A pesar de esta polémica y de que la constitución de Torres no entrara nunca en vigor, aunque en parte sí lo hizo a través de la de su discípulo, Francisco de Zumel, que siguió la línea ya trazada por aquel, la importancia de este personaje y de su constitución para contextualizar a la Orden Mercedaria a finales del siglo XVI es fundamental. Como concluye Zuriaga:

La importancia del libro de Gaspar de Torres resulta clave para entender la manera en como afectó la contrarreforma tridentina, y la política de Felipe II en la orden de la Merced. Se ve en el libro la obra de un reformador, un hombre de su tiempo, que intentó desde Salamanca, cuna de la renovación tridentina peninsular, adecuar las nuevas directrices de la Iglesia a la vetusta religión de la Merced,

³⁴ Zuriaga, 2007, p. 96.

volviendo, como en todas las órdenes reformadas, el carmelo, agustinos, dominicos, franciscanos, trinitarios, jerónimos, mínimos, al espíritu de los inicios. Compitiendo en autenticidad con las nuevas instituciones postridentinas oratorianos, capuchinos, recoletos... y fundamentalmente jesuitas, al mismo tiempo de justificar la autenticidad del carisma y la validez a pesar del paso del tiempo³⁵.

Como tránsito de la constitución de Torres de 1565 a la de Zumel de 1588 queremos poner de relieve una de las aportaciones que realiza este último y que no estaba en la obra de Torres. Como bien indica Vázquez Núñez³⁶, en ambas obras aparece el voto de redención de una manera muy similar, pero, mientras que Torres no habla de la oración mental y la frecuencia de los sacramentos, junto con otros aspectos que resultan vitales para la vida de un mercedario, Zumel sí que dedicó parte de su obra a explicitar y comentar tales aspectos, como veremos a continuación.

I. 2. 2. *Regula et Constitutiones sacri ordinis beatae Mariae de mercede redemptionis captivorum*, Francisco Zumel (Salamanca, 1588)

El autor de la constitución que los Mercedarios comenzarán a utilizar a finales del siglo XVI y que, por lo tanto, estará vigente cuando Fray Gabriel Téllez realice sus estudios, profese y ostente cargos en la Orden, Francisco Zumel Bustillo, nació en Palencia en 1540 e ingresó muy joven, con quince años, en la Merced. Fue Rector del colegio de Salamanca, como lo había sido su maestro, Gaspar de Torres. Realizó en la Universidad de Salamanca estudios de Teología de 1561 a 1567. En el año 1570 es declarado Maestro de Artes. Alcanzó el grado académico de catedrático de Teología ante un tribunal en el que se encontraba Fray Luis de León, al mismo tiempo que desempeñaba el cargo de Rector del colegio mercedario de Veracruz. Compitió con Fray Luis por obtener la cátedra de Durando, que era de Filosofía moral y, aunque la obtuvo el primero, Zumel la ocupó cuando Fray Luis la dejó libre al año siguiente de haberla ganado.

³⁵ Zuriaga, 2007, p. 107.

³⁶ Vázquez Núñez, 1931, p. 497.

En otro suceso menos grato volvió el mercedario a encontrarse con el teólogo y asceta agustino, puesto que, Zumel testificó en el segundo proceso que se abrió contra él en 1582 y que, en el fondo, traducía el conflicto entre dominicos y jesuitas a raíz del libre albedrío, conocido como controversia *de auxiliis*. Zumel era un teólogo brillante y en 1585 publicó sus *Comentarios a la Suma de Santo Tomás*, obra en la que pueden apreciarse sus altos conocimientos sobre la teología dogmática.

Tres años después, en el capítulo de Toledo de 1588, fue nombrado Definidor Provincial, y luego, Comendador de Salamanca en el capítulo de Guadalajara de 1591. Finalmente fue elegido como Maestro General de la Orden en el capítulo general celebrado en Calatayud el 5 de junio de 1593, una vez terminado el generalato de Salazar y gracias al apoyo de Felipe II. Francisco Zumel se convertía en el primer Maestro no aragonés de la Orden.

Finalizado su sexenio al cargo del generalato, volvió a la docencia desempeñando su cargo en Salamanca. En 1601 solicitó la jubilación y durante sus últimos años se dedicó a escribir opúsculos, lo que refleja su gran pasión e inquietudes intelectuales y teológicas. Murió el 9 de abril de 1607.

En lo relativo a la obra de Zumel que nos ocupa, *Regula et Constitutiones sacri ordinis beatae Mariae de mercede redemptionis captivorum*, publicada en Salamanca en el año 1588, podemos decir que está formada por cinco opúsculos, que son los siguientes: 1) *De initio ac fundatione sacri ordinis B. Mariae de Mercede redemptionis captivorum*; 2) *Incipit regula B. Augustini Episcopi*; 3) *Incipiunt constitutiones fratrum*; 4) *Instructio officiorum ordinis*; 5) *De vitis Patrum et Magistrorum generalium*.

En el primer opúsculo, *De initio*, Zumel sigue a los historiadores y cronistas de la Orden, Nadal Gaver, Pedro Cijar y Gaspar de Torres, a quienes alude otorgándoles criterio de autoridad. En este apartado traduce al latín el relato hagiográfico que Torres había hecho de la vida del rey Jaime I, señalando que había nacido en la vigilia del día de la Purificación de María de 1203, y a quien nos presenta como un libertador – redentor de los cristianos en manos de los infieles, por lo que la relación con Cristo es evidente. También narra su cautiverio bajo su tío Simón de Monfort, lo que puede relacionarse también con su posterior misión redentora y, finalmente, continúa narrando los hechos más significativos de la fundación de la Orden.

Ya en el segundo opúsculo, a partir de la página 23 se detiene a explicar la Regla de San Agustín y a concretar el espíritu de la redacción de las constituciones de la Orden, siguiendo el mismo esquema de Torres. En el capítulo I se dedica a explicar la regla agustina.

Pero lo que más nos interesa de esta obra se encuentra en los vigésimo cuarto y vigésimo quinto capítulos, más concretamente, en las páginas 97 y siguientes, en las que expone lo relativo a la instrucción de los novicios, así como a la profesión de éstos.

En este apartado, Zumel comienza resaltando las cualidades que debe poseer el maestro que se dedique a enseñar a los futuros frailes mercedarios, y que son: prudencia, insigne, diligencia, piedad y sabio. La manera de educar con cariñosos discursos y con toda la caridad. Asimismo, se destaca que el maestro debe enseñar a los novicios la religiosidad.

Por lo que respecta al novicio, lo que debe aprender durante su etapa en el noviciado y tiene que ejecutar durante toda su vida como miembro de la orden de la Merced son los siguientes aspectos: 1) la penitencia; 2) la humildad; 3) el sacramento de la confesión; 4) la obediencia, en general, y la debida a sus maestros; 5) el tipo de comportamiento; 6) la inclinación; 7) el recogimiento; 8) el pedir perdón; 9) no pelear con otros hermanos de la orden; 10) no juzgar a los demás; 11) no hablar de los ausentes salvo cosas buenas; 12) el deber de custodiar los libros, el vestuario y todas las cosas del monasterio; 13) la frugalidad; 14) contar todo al comendador; 15) participar en las ceremonias divinas; 16) lo relativo a la clausura; 17) el hábito que deben lucir; 18) no compartir dormitorio; y, finalmente, 19) que el comendador o maestro los escuche para lo demás.

En la glosa que comenta los puntos fundamentales en la formación de los novicios mercedarios, Zumel va a insistir, siendo algo ya común tras el concilio tridentino, en la importancia de la educación y en el cuidado que en ella es necesario poner. Para hablar de la educación establece una metáfora entre los novicios y un árbol; explica el Maestro General que hay que dirigir al árbol recto desde el principio para que no se tuerza. También incluye, insistiendo en el mismo tema, las ventajas que se desprenden de una buena educación y, por el contrario, los problemas que genera la mala, así como los motivos por los que el maestro debe reprender al alumno.

Finalmente, cierra la glosa el gran teólogo Zumel comentando las vigiliias que deben realizar, pues menciona el tema del sueño y de los hábitos; vuelve a insistir en que lo más importante es que los novicios se ejerciten en la vida religiosa que van a llevar y, tras mencionar un diálogo socrático, ahonda en esta idea del ejercicio en lo religioso volviendo a recurrir a la metáfora del árbol, explicando que este ejercicio diario en la vida religiosa y en las obras de Dios es como regar el tronco del árbol. Tras esta metáfora, menciona otra vez la debida obediencia del novicio y concluye explicando que éste no puede ser propietario de nada.

Ya en el capítulo vigésimo quinto se nos habla de la profesión de los novicios, de la que se nos dice que ésta no podía realizarse antes de que el aspirante hubiera cumplido los dieciséis años y que los votos a los que debía comprometerse eran: obediencia, caridad y pobreza, más el cuarto voto, el de redención de cautivos, pero que también debía seguir la regla de San Agustín y cumplir con lo dictado en las constituciones mercedarias. Zumel incluye las razones por las que no se debería ordenar a un novicio e incluye la fórmula mediante la cual se le restituiría como seglar de nuevo. Tras todo lo cual, describe el ilustre mercedario la ceremonia de la ordenación y cuándo y cómo debían vestirse por primera vez el hábito los ya nuevos miembros de la orden mercedaria. El capítulo continúa señalando que, tras vestir los hábitos, se cantaba el Kyrie Eleyson.

Una vez finalizado el fragmento dedicado al canto litúrgico, Zumel comenta entonces aspectos sobre la vida en comunidad y explica que en la ceremonia se pedía en ese momento por el nuevo investido para que mantuviese su determinación. Se cierra el capítulo señalando lo que el ya nuevo fraile mercedario debía escribir para dar fe del compromiso de vida que había adquirido y que se sintetizaba en su promesa de obediencia, pobreza y caridad, así como la de seguir a Dios y a la Virgen María y obedecer al Comendador de su casa. El acto terminaba cuando se fechaba y firmaba el documento, el prelado decía unas palabras, se daban el beso de la paz y se registraban los nombres de los que habían profesado en el libro de profesiones.

I. 3. HISTORIAS Y CRÓNICAS DE LA ORDEN DE LA MERCED

I. 3. 1. *Breve historia de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, Guillermo Guimerán (Valencia, 1591)

Aunque las Historias de la Orden Mercedaria que más nos interesan para nuestro trabajo son las de Remón y Téllez, queremos también ofrecer una breve caracterización y síntesis de las obras de Guillermo Guimerán y de Bernardo Vargas, situándolas en orden cronológico.

De Fray Guillermo Guimerán, que alcanzó el máximo cargo de la Orden, el de Maestro General en el capítulo de Guadalajara de 1609, debemos destacar su afán por impulsar el régimen de estudios dentro de los mercedarios, como destaca Zuriaga al señalar que:

Durante su mandato se impulsó el régimen de estudios. Reformó el acceso a cátedras domésticas por oposición, siguiendo las pautas que, en 1611, se habían establecido en la provincia de Castilla³⁷.

Con lo que este Maestro General exponía el creciente interés por los estudios académicos que había experimentado la Orden a partir del siglo XVI y que, procedente del espíritu de renovación de las universidades, sobre todo la de Salamanca, había sido ejemplificado en mercedarios de tan alto nivel intelectual, como Fray Francisco Merino, Fray Domingo de San Juan del Pie del Puerto, Fray Jerónimo Pérez, Fray Miguel Jerónimo Calmell, Fray Gaspar de Torres o Fray Francisco Zumel.

La obra de Guimerán, *Breve historia de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, que se publica en Valencia en 1591, destaca por ser el primer libro redactado íntegramente en castellano tras el concilio de Trento y su intención tiene que ver, como expresa Zuriaga:

La intención de Guimerán es clara, narrar los acontecimientos de la fundación de la orden, exaltar a los santos, vincular la orden de la Merced con la monarquía y, lo más importante, presentar la intercesión de la Virgen María bajo las advocaciones

³⁷ Zuriaga, 2007, p. 120.

de la Merced y Puig, como muestra inequívoca de la bondad de Dios para con los mercedarios y de manera muy especial para con su fundador³⁸.

Por lo que los propósitos que esconde esta Historia son los mismos que encontramos en obras anteriores: realizar un relato de la fundación de la Orden Mercedaria desde una perspectiva interna y propia, rechazando lo que otros habían relatado, llevar a cabo la tarea de exaltación y propaganda de los santos de la Orden, establecer un fuerte vínculo entre los mercedarios y la monarquía, remontándose a su origen, pero expresando el deseo de que así fuera siempre y, mediante la narración de las apariciones marianas de la Merced y del Puig, materializar dos propósitos: en primer lugar, unir la Orden a la Virgen, tan importante para ella y, en segundo lugar, mostrar la naturaleza divina de la fundación de la Merced.

1. 3. 2. *Historia General de la orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de cautivos*, Alonso Remón (Madrid, 1618, 1633)

El siguiente autor mercedario con que nos encontramos en nuestro recorrido por la historiografía de la Orden es el gran enemigo de Gabriel Téllez, a quien intentó obstaculizar en su carrera como dramaturgo y poeta, y en su ascenso en la Orden a la que ambos pertenecían, movido seguramente por la envidia y la ambición.

Alonso Remón y Araque nació en Vara del Rey, en la provincia de Cuenca, en 1560, y murió en 1632. Como también haría Fray Gabriel Téllez, en su infancia estudió con los Jesuitas, en su caso particular, en Belmonte, adquiriendo una formación clásica. A diferencia de su enemigo, Remón sí que pasó por las Universidades, en este caso las de Alcalá y Salamanca, donde estudió Artes y Teología, entre los años 1576 y 1583. Precisamente su labor como autor teatral surgió en su período estudiantil y en ella tuvo más que ver la necesidad que la vocación. Su padre cayó en bancarrota y Remón decidió entregarse a la escritura, sobre todo teatral, actividad en la que alcanzó gran fama en su época, sin haber dejado una huella inmanente para la posteridad. Resulta, por otra parte, curiosa su vocación religiosa tardía, también opuesta a

³⁸ Zuriaga, 2007, p. 122.

la de Téllez, puesto que, Remón ingresó en la Orden de la Merced el 24 de agosto de 1605, con más de cuarenta años, tomando el nombre de Fray Alonso de Jesús. Tras profesar, se trasladó a Toledo, donde es muy probable que coincidiera y tratara a Fray Gabriel Téllez.

En lo que a su faceta de escritor se refiere, Alonso Remón publicó en 1616 sus *Discursos predicables de la Concepción Purísima* y las *Etimologías bíblicas*, alcanzando los importantes grados de predicador y cronista de la orden, con motivo del cuarto centenario de su fundación, en 1618. Su *Historia* apareció en dos tomos, el primero de ellos en 1618, mientras que el segundo lo hizo de manera póstuma un año después de su muerte, en 1633.

En su actividad literaria fue autor muy prolífico y trató los más diversos asuntos. En la clasificación que Zuriaga hace de sus obras podemos observar tal fecundidad y diversidad, ya que compuso: 1) cinco obras en latín; 2) veinte comedias; 3) obras en castellano: a) seis relativas a la predicación; b) once de tipo histórico; c) dieciséis ascéticas y místicas; d) trece englobadas en el marbete de varias; e) y cinco aprobaciones³⁹. Un total de setenta y seis obras de las que tenemos noticia, que pudieran ser más, ya que algunas podrían haberse perdido.

Centrándonos en la obra que nos interesa, la *Historia general de la orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de cautivos*, podemos señalar que la intención que mueve al mercedario a la hora de su composición es la de defender los valores de su Orden, para lo cual se va a servir de los relatos hagiográficos de los santos de la misma, ya que éstos autentifican los valores mercedarios. Como afirma Zuriaga:

El texto de Remón, atiende a la necesidad desde el seno de la orden de revalidar distintos aspectos de su condición, y fundamentalmente presentar un relato apologético de defensa de los valores de ésta y discurso hagiográfico en defensa de los santos y santas que, desde la tradición mercedaria, fueron postulados para mostrarlos como ejemplos de santidad⁴⁰.

³⁹ Zuriaga, 2007, pp. 131-34.

⁴⁰ Zuriaga, 2007, p. 134.

Tal motivo de composición de la obra se hace visible en el primer tomo, en el que Alonso Remón explicita este motivo, que no es otro que el de romper el silencio de los mercedarios ante relatos que han desvirtuado la historia de su origen. La obra es la respuesta mercedaria que contiene su historia como sucedió realmente, sin manipulaciones ni intereses de ningún tipo. Zuriaga señala al respecto que esta actitud de Remón pudiera responder a dos hechos, ambos, por supuesto, relacionados con el enfrentamiento entre los mercedarios y los dominicos. Es posible que Remón se refiriese a la obra del monje dominico Francisco Diago, publicada en 1613, ó, también quisiera hacer una nueva lectura de la fundación de la Orden Mercedaria frente a la que habían hecho los dominicos que, a causa de la canonización de San Raimundo de Peñafort, defendían que este santo había fundado la Merced habiendo profesado ya como dominico⁴¹.

Con este espíritu de mostrar la auténtica historia mercedaria, la pauta seguida en la obra de Remón es la de corregir los errores de los autores no mercedarios que han escrito sobre la historia de su orden y enmendarlos, para lo cual cita las fuentes mercedarias tradicionales, que ya hemos tratado anteriormente.

Respecto al contenido del primer tomo de la obra de Remón, nos encontramos con un I capítulo que narra el nacimiento y la infancia de San Pedro Nolasco, para pasar después a la biografía de San Raimundo de Peñafort, caracterizada por diferir de la dominica, ya que sitúa al santo en Bolonia antes de la fundación de la Merced, con lo que se opone al relato que había hecho Diago, que databa la fundación de la Orden en fecha posterior a 1223. Remón, en su narración de la fundación de la Orden, de manera significativa, hace que San Raimundo diga por su boca que el fundador de la Orden Mercedaria es el rey Jaime I, con lo que se restaba importancia al santo en la fundación y se concedía un favor real a la Orden desde sus inicios. Posteriormente, Remón cuenta los sucesos del día de San Lorenzo de 1218, que ya hemos visto en anteriores crónicas, haciendo una demostración de veracidad al citar una larga lista de fuentes mercedarias y no mercedarias.

⁴¹ Zuriaga, 2007, pp. 134-35.

Si los libros I y II del primer tomo de la *Historia* de Remón están dedicados a contar la historia de San Pedro Nolasco tras la fundación de la Orden, el libro IV es un repaso de las vidas de los santos mercedarios más destacables, tales como San Ramón Nonato, San Serapio, San Pedro Armengol, Santa María Cervelló y otros santos no canonizados aún del siglo XIII, siglo primero para la Orden. Este repaso de santos mercedarios le sirve para exaltar y dar lustre a su Orden, a la vez que demuestra la utilidad de los valores de la misma.

A partir del libro V hasta el libro X se narran los hechos más importantes de la historia mercedaria dividiéndolos según los sucesivos generalatos de los Maestros Generales de la Orden de manera cronológica.

El segundo tomo de la *Historia* de Remón contiene del libro XI al XVI, libros que comprenden los Generalatos que van desde el de Fray Diego de Amerio, que comienza en 1417, hasta los cinco años que permaneció vacante el Generalato tras la muerte del Maestro General Papiol, de 1569 hasta 1574, años en los que se produjo una disputa entre las provincias y que sólo el Papa pudo calmar.

En estos seis libros, Remón relata los hechos históricos más significativos de cada uno de los Generalatos, resaltando aquellos capítulos mercedarios más destacables, incidiendo en multitud de ocasiones en los problemas y conflictos entre las diferentes provincias, incluyendo las Bulas papales con que la Orden fue favorecida, repasando las redenciones que fueron hechas incluyendo cifras como el dinero recaudado y, sobre todo, el número de cautivos rescatados, y haciendo un repaso por los mercedarios más ilustres, ya fuera por su vida santa o por su labor académica y/o teológica. En el último libro se habla extensamente de la fundación de la rama femenina de la Orden y se enumeran y describen las monjas más importantes de la misma por llevar una vida ejemplar y santa, llena de penitencias sometidas con disciplina y resignación, sus visiones, etc. Finalmente, la obra se cierra con los índices.

Como un ejemplo de los muchos que hay en la obra de lo que Remón considera un monje mercedario ejemplar, puede servirnos el de Fray Mateo Lana, que reúne una serie de características que le hacen ser un perfecto mercedario; Remón destaca su vida humilde y llena de penitencias impuestas,

su ascetismo y misticismo, así como algo que llama mucho la atención, que es el hecho de que se alabe que el fraile fuese un gran estudioso y teólogo, pero optase por la sencillez y la humildad de la oración y la predicación, rechazando escuelas. Así Remón nos dice:

Qve podré dezir aora del santissimo varon fr. Mateo Lana, regla y dechado de todas las virtudes, especialmente de la penitencia, y asperezas de las obras penales; por cuyos merecimientos Dios obró muchos milagros. Fue feruorosisimo en la oracion, y quando se hallaua a solas, se encendia tanto en el amor de su Criador, que se arrebatoua en infinitos extasis; de que huuo muchos testigos que pasaron, y le vieron arrebatado muchas horas: y el mismo, de que boluia en si de los raptos, confesaua no saber lo que auia hecho. Estos raptos y arrobos eran muy comunes en el en qualquiera ocasión que se pusiese a contemplar, o meditar algo. Todo lo mas del año, sacados los dias de solenidades, fiestas, y Pascuas, los ayunaua a pan y agua. Los habitos suyos eran comunes, ordinarios y pobres. Siempre a las carnes debaxo de la tunica truxo cilicio. Fue hijo de la Prouincia de Aragon, y profesó en el Conuento de nuestra Señora del Olivar. Estudió, y supo muy bien la Teologia Escolastica y Positiua, y todo lo tocante a las sagradas letras; pero luego renunció las Escuelas, y solo trató de conuertir almas. Su ocupacion era andar predicando por todos los lugares circunuezinios a su Conuento del Olivar, no dedigandose, ni despreciandose de enseñar al mas ignorante y rudo; y asi le llamauan el Apóstol, y dezian que se auia infundido en el espiritu de san Vicente Ferrer. Su modo de celebrar Misa, era misterioso, porque desde el principio hasta el fin jamas dexaua de ser vn mar de lagrimas su rostro⁴².

Esa misma exaltación de la vida humilde y sencilla es la que encontramos cuando Remón se centra en Fray Juan de la Mata, que fue prior del convento de Santa Eulalia de Barcelona, erudito y santo varón mercedario de la segunda mitad del siglo XVI, que expresaba con sus palabras las normas que debían regir la vida de los frailes de la Merced, comandada ésta siempre por la Virgen, patrona de la Orden, siguiendo estrictamente la observancia, entregados por completo a la misión redentora y con un estilo de vida carente de lujos y excesos, como así se resume cuando afirma:

Estos viuian contentos con vna moderada comida, con vna Cruz, vn Christo, y vna disciplina, y vn breuiario en la celda, y quando mucho se alargaua, a vn libro de

⁴² Remón, 1633, libro XIII, pp. 127 b-128 a.

lección espiritual, o absolutamente necesario para la facultad y ciencia que profesaua⁴³.

Respecto a la evolución que experimentó la orden en cuanto a los estudios, poco dice Remón, ya que, como veremos, escasa es la información que aporta sobre la Constitución de Torres e inexistente, ya que no llega a ese año, sobre la de Zumel. A pesar de ello, hemos podido rescatar algunos datos interesantes que ofrece sobre este aspecto de la formación de los frailes.

En primer lugar, podemos destacar lo que Remón dice sobre el vigésimo quinto Maestro General de la Orden, Fray Benedicto Zafont, que sentía y hacía pública en capítulo general la necesidad de que los frailes realizasen unos estudios. Zafont destacaba la desigualdad en que se encontraban los frailes de las Provincias de Cataluña y Valencia, con muchas lagunas en su formación, frente a los castellanos, que superaban muchas veces con creces la fundamental formación académica. En el capítulo general de Barcelona, convocado por Zafont, éste insistió en la necesidad de que los monjes estuviesen bien instruidos para poder luchar contra la herejía en las zonas donde desempeñaban su misión redentora, como así recoge Remón al afirmar:

y para semejantes misiones era necesario y convenientísimo escoger y elegir Religiosos doctos y graduados, ya por la Religión, ya por Vniuersidad aprobada, para que con seguridad pudiesen ser embiados, trayendoles en comprouacion de esta verdad muchos lugares de la Escritura⁴⁴.

Como consecuencia de lo anterior, el Maestro General Zafont decretó que una de las condiciones para poder desempeñar la labor redentora es que los monjes debían ser Lectores de Filosofía y Teología, como así recoge Remón al comentar:

Estas y otras razones semejantes deuio de proponerles, con que quedando conuencidos, se tomó resolucion en el Capitulo de que se nombrasen personas dignas de que pudiesen tomar sobre sus hombros este cuydado de leer ambas Facultades, y poder sacar discipulos que en las Vniuersidades y Escuelas publicas

⁴³ Remón, 1633, libro XIII, p. 200 a.

⁴⁴ Remón, 1633, libro XIII, p. 141 a.

de aquellos Reynos tuuiesen actos publicos, conclusiones y conferencias ellos y los discipulos que ellos sacasen⁴⁵.

En segundo lugar, y dentro de esta renovación de los estudios que se produce en España durante el siglo XVI y de la que participan los mercedarios de la Provincia de Castilla, Alonso Remón destaca la figura de Fray Domingo de San Juan del Pie del Puerto, que ya hemos visto en anteriores autores mercedarios. Remón, por su parte, alaba al mercedario como erudito y gran teólogo y lo sitúa en el centro de lo que él considera el Siglo de Oro de las letras mercedarias. De todo lo que el cronista destaca de Fray Domingo nos interesa, sobre todo, el hecho de que hubiese estudiado en la Universidad de París y que, de esta Universidad importara el método de leer Artes a las Universidades españolas de Alcalá y de Salamanca, como explica Remón al comentar:

y no solo la de Salamanca, pero la de Alcala, como a su tiempo veremos, tomó el metodo y estilo de enseñar de la Vniuersidad de Paris, traído por este eminente Varon el Maestro Fray Domingo, a quien se deue tanta luz en las Artes y Filosofia⁴⁶.

En último lugar, en lo concerniente a los cambios en los estudios mercedarios, queremos mencionar la importancia que Remón concede a Fray Pedro Carrillo, que fue Maestro General y que fue el responsable de que se extendieran los estudios de Artes y Teología a muchos conventos y casas mercedarias, ya que este hecho apoyaría la tesis defendida por el Padre Luis Vázquez de que Fray Gabriel Téllez no pasó por la universidad, sino que sus estudios los realizó en los conventos mercedarios y sus títulos le fueron otorgados por estos estudios⁴⁷. Remón, para apoyar la importancia de Carillo, recurre al criterio de autoridad del Padre Zumel, como se puede comprobar al leer:

El Maestro Zumel pondera grandemente el auer sido el Maestro Fray Pedro Carillo quien le dio todo el lustre que tiene oy la Religion en Castilla y Andaluzia; porque

⁴⁵ Remón, 1633, libro XIII, p. 141 b.

⁴⁶ Remón, 1633, libro XIII, p. 176 b.

⁴⁷ Vázquez, 1987.

puso en todas las casas y Conuentos que le parecieron a proposito, estudios de Artes y Teología, con las obligaciones de conferencias, y conclusiones publicas, como oy día se vsa en toda la Religion, especialmente en Toledo⁴⁸.

Por otra parte, resulta curioso que Alonso Remón poco diga sobre las Constituciones de la Orden en su *Historia*, salvo un breve comentario. Tal es el caso de Gaspar de Torres, al que alaba como importante teólogo destacando la Cátedra que obtuvo en la Universidad de Salamanca, pero, de cuya obra, a pesar de afirmar haberla leído, no comenta ningún tipo de novedad reseñable ni algún punto destacable, como podemos comprobar cuando relata:

Yo he visto por mis ojos las constituciones, y pasado los ojos muchas vezes por ellas, con vn tratado que tienen al principio, de la fundacion de nuestra Orden; y ay dos diferencias dellas, vnas andan en Latin, y otras en Romance. Pero en las vnas y en las otras se muestra el grande zelo que tenia, de que se viuiese Religiosamente en toda la Orden, con todo rigor de obseruancia y obediencia: y si esto durara, no se viniera a la reforma que despues se vino⁴⁹.

Lo que sí aparece, de manera anacrónica, porque sucedió después de la fecha de los hechos que relata Remón y porque aparece en medio de un capítulo sin un conexión clara con los sucesos allí tratados, es el intento de reformación de la Orden Mercedaria, dentro de la reformación de todas las órdenes religiosas españolas, que llevó a cabo Felipe II. Nos parece curioso aportar este hecho porque su inclusión tan forzada debe responder a una fuerte motivación del cronista. Remón se refiere al enfrentamiento que, motivado por esta reformación, se produjo entre los mercedarios de Cataluña contra los de Castilla. Ambos bandos recurrieron al propio Papa, que no era otro que el Sixto V, tan conocido por Tirso, que acabó dando la razón a los reformadores. El problema surgía porque con la antigua constitución solía ser habitual que el Maestro General fuera siempre catalán, porque muerto el anterior General, el Vicario General, que sí que era catalán, era el encargado de convocar el Capítulo donde se elegía al nuevo Maestro General, y solía suceder que se le elegía a él mismo. Así lo cuenta Remón deteniéndose en su relato cronológico y dejando claro cuál habría sido su bando:

⁴⁸ Remón, 1633, libro XIII, p. 208 b.

⁴⁹ Remón, 1633, libro XIII, p. 203 b.

Deseando el Católico y Prudente rey Filipo Segundo, que se reformasen todas las Religiones, que auia en todos sus Reynos (por aquellos años que reynaua este valeroso Rey en España) en el discurso de la reformation de la nuestra, se levantó cierto pleyte y contienda entre nuestros Religiosos de la Prouincia de Cataluña, y entre los de la Prouincia de Castilla, y los vnos, y los otros acudieron a Roma al Pontifice, que era a la sazón Sixto Quinto: y andando yo inuestigando otras escrituras para escriuir esta Historia, hallé vnas muy autenticas, en que se prouaua estar en costumbre muy antigua en nuestra Religión, y ser de Constitución nuestra, que luego que vacase el Magisterio General en qualquiera forma y modo, el Prior que actualmente fuese de Barcelona, quedase sin contradiccion de Vicario General, y al tal Vicario le incumbiese y tocase el conuocar a Capitulo, y presidir en el para elegir Maestro General: de donde se seguia, que fácilmente fuesen elegidos en Maestros Generales los mismos Vicarios y en comprouacion de la fuerça desta costumbre, traian el exemplar de Fray Iuan Urgel, que hallandose actualmente Prior de Barcelona el año de mil y quatrocientos y nouenta y dos, quedó sin contradiccion recebido por Vicario General, y conuocado a Capitulo, fue elegido por Maestro General de toda la orden ese mismo año⁵⁰.

Como conclusión, podemos decir que la obra de Alonso Remón es una defensa y una exaltación a la Orden de la Merced, seguramente concebida como una respuesta al intento dominico de hacerla depender de la suya, pero que resulta menos concienzuda que la de Gabriel Téllez, con menos aclaraciones, menos citas de las Escrituras y de los Santos Padres y con poca información sobre los aspectos más cotidianos de la vida de los mercedarios de su época. Llama la atención la poca información que ofrece sobre las constituciones más contemporáneas a su tiempo, sobre todo la de Gaspar de Torres, pues, aunque nunca entrara en vigor, fue el pilar que Zumel usó años más tarde para redactar la suya y a la que debió someterse Remón.

⁵⁰ Remón, 1633, libro XI, p. 85 a.

I. 3. 3. *Crónica sacri et militaris ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivorum*, Bernardo de Vargas (Palermo, 1619, 1622)

De la siguiente obra historiográfica mercedaria vamos a realizar un muy breve comentario siguiendo a Zuriaga⁵¹. Se trata de la *Crónica* de Bernardo de Vargas, que está escrita en latín y que, aunque fue una fuente importantísima para los autores mercedarios a partir del siglo XVII, no ha recibido atención ni existen casi estudios sobre ella.

Según Zuriaga, Remón debió conocer esta obra, e incluso pudo utilizarla para componer la suya, todo ello a pesar de que la *Crónica* de Vargas se publicara con posterioridad a la *Historia* de Remón, por lo menos del I tomo. Las diferencias entre ambas obras son señaladas por Zuriaga al comentar que:

Así mientras que la *Crónica de Remón* mantiene un estilo literario próximo a la narración novelada, la *Crónica de Vargas*, escrita en latín culto, presenta los relatos con mayores matices de verosimilitud apoyando su narración en textos, documentos y citas históricas⁵².

Como podemos comprobar, y ya señalamos al hablar de la *Historia* de Remón, quizás el problema de ésta sea el ser menos concienzuda y el menor uso de fuentes que maneja su autor respecto a otras crónicas mercedarias. Sea como fuere, en el caso de Vargas, aunque la obra es fruto de un autor erudito con gran formación y presenta un texto documentado y riguroso, va a prevalecer su carácter apologético sobre el de crónica durante el siglo XVII, como explica Zuriaga, y como hemos visto que sucedía con las anteriores crónicas de la Orden de la Merced, Orden que había tomado conciencia de que no poseía una crónica exhaustiva de su historia, como demuestran las obras de Guimerán, de Torres, de Remón, y que buscaba afianzarse creando documentos que mostraran la importancia de su historia y reivindicaran su identidad frente a los intentos dominicos de hacerla depender o subordinar a la suya.

La crónica, siguiendo a Zuriaga, está dividida en tres libros, encontrándose el primero de ellos, el volumen impreso en Palermo en 1619, en

⁵¹ Zuriaga, 2007, pp. 138-41.

⁵² Zuriaga, 2007, p. 138.

dos libros, a su vez. El primero de ellos abarca desde la fundación hasta 1317, mientras que el segundo narra los sucesos en el periodo de 1317 a 1574, cuando el cargo de Maestro General tenía carácter vitalicio. Por su parte, el segundo volumen, que es publicado en 1622 y se corresponde estructuralmente con el tercer libro, abarca el período desde 1574 hasta 1622, período en el que el cargo de Maestro General era de seis años. De lo contenido en esta obra, señala Zuriaga que:

Siguiendo un esquema en base a los generalatos, Vargas siembra su texto con las hagiografías de santos y biografías de mercedarios ilustres. También presenta un abundante corpus documental con documentos relativos a las redenciones, bulas papales, escritos reales, etc.⁵³

Aunque la obra de Vargas es muy valiosa, destaca Zuriaga citando a González de Castro y a Penedo Rey, no fue muy del gusto de la orden en el período del XVII, quizás por estar escrita en latín y ser demasiado erudita y poco amena.

I. 3. 4. *Nuestra Señora del Puche, cámara angelical de María Santísima, Patrona Angelical de la insigne ciudad y reino de Valencia. Monasterio real del orden de redentores de Nuestra Señora de la Merced. Fundación de los Reyes de Aragón*, Francisco Boíl (Valencia, 1631).

Del autor de la última obra historiográfica mercedaria que vamos a repasar antes de llegar a la que realmente nos interesa, la de Gabriel Téllez, nos informa Zuriaga de que conocemos muy pocos datos biográficos⁵⁴. Sabemos por el mismo Francisco Boíl, ya que lo menciona en el prólogo de su obra, que era capellán del santuario al que dedica su libro, y que había realizado doce años de lectura escolástica y otros doce, mientras predicaba en la corte, de estudios positivos y morales, estudios de los que se queja, ya que afirma que le servían más para demostrar mediante razonamientos que para extraer frutos útiles para el alma. Parece ser que fue desterrado de la corte

⁵³ Zuriaga, 2007, p. 140.

⁵⁴ Zuriaga, 2007, pp. 142-46.

teniendo que establecerse en Valencia, a causa de lo que él denomina «enemigos de la doctrina».

En cuanto a su obra, se trata de un libro con estructura algo confusa, dividido en dieciocho capítulos, que cuentan, según Zuriaga, los sucesos relativos a la fundación del monasterio del Puig, la vida de San Pedro Nolasco, la fundación de la Orden Mercedaria, la relación que mantuvo el monasterio del Puig con los reyes cristianos, los milagros atribuidos a la Imagen, los personajes importantes que se encuentran enterrados en la iglesia, etc.

La obra comienza narrando los sucesos del hallazgo que se hizo de la imagen de la Virgen del Puig, pasando a describir los orígenes de tal figura antes de la dominación árabe, lo relativo a la tradición de los monjes basilios que habitaron el monasterio antiguo y que fueron los fundadores del mismo, la conquista del Puig gracias a la intervención milagrosa de San Jorge, la relación existente entre el rey Jaime I y San Pedro Nolasco, el hallazgo que realizó este último de la talla y la ayuda fundamental que la imagen proporcionó para ganar la batalla, etc. En medio de todos estos acontecimientos, que poseen un criterio lógico a la hora de su organización, se inserta entonces un opúsculo, cuyo criterio para su inserción no parece tan lógico; se trata del relato de la vida del fundador de la Orden, San Pedro Nolasco, desde el año 1193 hasta el 1256, años que Boíl señala, respectivamente, con los de su nacimiento y su muerte. El opúsculo finaliza con la transcripción del misal latino en honor del santo y con la referencia a la cercana canonización del mismo por Urbano VIII.

Precisamente esta proximidad temporal entre la canonización del santo fundador, que, como de todos es sabido, sucedió en el año 1628, y la publicación de la obra de Francisco Boíl, en 1631, sea la razón por la que se inserta este opúsculo en medio de la obra rompiendo la línea marcada de los acontecimientos narrados.

En lo relativo a las fuentes que utiliza Francisco Boíl para escribir esta obra destacan las obras de Felipe Guimerán, de Gaspar de Torres, de Francisco Zumel, que ya hemos visto en nuestro repaso, pero también, *Anales del Reyno de Valencia* del dominico Francisco Diago, *Primera part de la història de València* de Pere Antoni Beuter y *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia*, del valenciano Gaspar Juan Escolano. Por su parte, la obra de Boíl es utilizada como fuente de manera

consciente y expresa por Fray Gabriel Téllez en la composición de su *Historia*, obra que pasaremos a comentar a continuación.

I. 3. 5. *Historia general de la Orden de nuestra señora de la Merced*, Gabriel Téllez (Madrid, 1973)⁵⁵

a. Introducción

Resulta sorprendente que esta magnífica crónica de la Orden Mercedaria, que con tanto esfuerzo y dedicación compuso y redactó Fray Gabriel Téllez, fuera, tras su laboriosa creación, condenada injustamente al ostracismo, hasta que, de manera milagrosa, fuera hallada en pleno siglo XX en la Real Academia de la Historia, donde se conserva actualmente, para que el Padre Penedo Rey pudiera realizar su cuidadosa edición en 1973.

Pero no resulta tan sorprendente este castigo impuesto al mercedario si nos atenemos a las circunstancias que rodearon la composición de la obra. En primer lugar, como es bien sabido, en 1632 Téllez es favorecido por su Orden con los cargos de Cronista General y de Definidor Provincial de Castilla, respecto al primer cargo, se le encomienda que continúe la *Historia* que su sucesor y rival en la Merced y en los escenarios, el Padre Alonso Remón, había dejado inacabada, dado que llegaba hasta el año 1574; la misión, por tanto, se circunscribía meramente al último cuarto del siglo XVI y al primer tercio del XVII. Esta etapa, que se corresponde con la III parte de la *Historia* de Téllez, había sido concluida por nuestro autor en 1636, pero al fraile no le convencía la obra de Remón que, como vimos, adolecía de falta de citas de las Escrituras, de mayor devoción y exhaustividad. Motivado por la insatisfacción que la obra de su antecesor le producía, y fiel a su espíritu inconformista, decidió acometer la ardua y magna tarea de rescribir toda la historia de la Orden, desde sus inicios, para paliar los fallos que según él tenía la de Remón. Suponemos que Téllez sabía que esta actitud de insolencia y desprecio hacia Alonso Remón podía acarrearle consecuencias negativas con los partidarios de éste, como así sucedió, porque ya había saboreado las sombras a las que la rivalidad con Remón le habían conducido en las fiestas por la canonización

⁵⁵ Utilizamos para las citas de esta obra la única edición que a día de hoy existe, la del Padre Penedo: Tirso de Molina, 1973.

de San Pedro Nolasco, en 1629. A pesar de todo, Téllez actuó como creyó que debía hacerlo y, pagando un alto precio durante más de trescientos años, comenzó en 1637 la I parte de la *Historia*, finalizando su redacción en 1639.

En segundo lugar, podemos asegurar que el primer motivo del silencio que oscureció la obra de Téllez, como hemos visto, fue el no haber seguido las pautas dictadas de continuar la obra de Remón, como era habitual en la época y según se esperaba de un Cronista de la Orden Mercedaria. Este criterio de continuar con la labor anterior había sido explicitado por el Padre Benavides en su prólogo a la edición de la *Historia* de Remón, pero Téllez no lo siguió y arremetió duramente, y no sin razón, contra la obra de su antecesor. Es muy probable que los allegados y partidarios de Alonso Remón intervinieran en la desaparición de la obra de Téllez.

En tercer lugar, y como segundo motivo del castigo que se infligió a nuestro autor, nos encontramos con el enfrentamiento que éste tuvo siempre con los bandos que ostentaban el poder. Así le pasó con el también mercedario, pero de ideas totalmente opuestas, Padre Guzmán, que tenía un gran poder, pues era pariente del conde-duque de Olivares. Este enfrentamiento, que Penedo relata con todo lujo de detalles, y que trataremos al llegar a la biografía de nuestro autor, supuso para fray Gabriel una especie de destierro tras el terrible dictamen de la Junta de Reформación. Pero no sólo tuvo este enemigo, pues tampoco obtuvo el favor del General fray Marcos Salmerón, lo que probablemente tuvo como consecuencia el que su *Historia* fuera relegada a las sombras, y que también Téllez fuera prácticamente desterrado a Cuenca y a Almazán, donde pasó sus últimos años silenciado y carente del respeto y la admiración que como ilustre mercedario y como gran hombre de letras se había ganado.

Tal es el silencio con que se cubre la obra de nuestro Cronista que en el siglo XVIII, el mercedario e historiador valenciano Agustín Arques Jover, en la biografía que hace de Fray Diego Serrano dice, según Penedo, sobre la *Historia* de Téllez:

Procuró Serrano que se escribiese la historia de la orden para imprimirla y la encargó al padre fr. Gabriel Téllez, que la dexo concluida manuscrita en dos folios, pero no se imprimió por estar muy falta de noticias y escrita arrebatadamente.⁵⁶

Cualquiera que se acerque a la *Historia* de Téllez puede comprobar que no son ciertas estas acusaciones y que los motivos para no imprimirla fueron otros, como hemos podido comprobar.

La obra es, por otra parte, de gran importancia para conocer auténticamente a fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, puesto que en ella se insertan pasajes autobiográficos, y también es una fuente muy valiosa para comprender mejor su obra dramática. Luis Vázquez defiende esta idea señalando que:

Para comprender a Fray Gabriel Téllez como mercedario escritor y fraile en conjunto es indispensable conocer su *Historia de la Merced*. Tiene pasajes «autobiográficos», e incluso existen connotaciones que afectan a la comprensión de su teatro. Ya Penedo dejó consignado que se entienden mejor las razones de escribir ciertas obras de teatro al releer debidamente esta *Historia*. Es el caso de *Cómo han de ser los amigos*, *El condenado por desconfiado*, *La dama del Olivar*, *Doña Beatriz de Silva*, *La elección por la virtud*, *No le arriendo la ganancia*, *La prudencia en la mujer*, la *Trilogía de los Pizarro*, *La peña de Francia*, *Ventura te dé Dios hijo...* Creo, por mi parte, que también pueden rastrearse huellas de *El burlador de Sevilla*⁵⁷.

Uno de los ejemplos que nos sirven para apoyar esta idea de que mediante la lectura de la *Historia* podemos conocer mejor a nuestro autor es que, a pesar de que el mercedario suele mostrarse bastante objetivo, hay olvidos y despistes conscientes en su obra de personajes que no eran de su agrado o valoraciones y opiniones sobre otros. Es el caso del Padre Alonso Remón, de quien sabemos que no sentía precisamente admiración, y menos tras el desprecio que éste le hizo al no convocarlo para que compusiera versos en los festejos con motivo de la canonización de San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato en 1629; y la beata Mariana de Jesús, caso este último debido al rechazo que siempre sintió el fraile dramaturgo por los Mercedarios

⁵⁶ Tirso de Molina, 1973, p. XVII.

⁵⁷ Vázquez, 1999, pp. 174-75.

Descalzos, rechazo que en su centro tenía al Padre Guzmán, como ya veremos. El P. Vázquez comenta estos dos casos al explicar que:

En ocasiones «se olvida» - *tuta conscientia* – de quien quiere: tiene sus filias y fobias, y así, no cita a Remón como «varón insigne en letras»; tampoco a la «terciaria célebre, beata Mariana de Jesús» - que fallece con fama de santa y guarda la «incorrupción» todavía hoy día – porque se pasó «a la descalsez mercedaria», y le dolió tal determinación, etc. Pero, en general, es objetivo, crítico, libre – según su estilo personal -, alaba lo que juzga digno de elogio y critica – en la misma persona – lo que no agradó. Es el caso del Maestro Francisco Zumel: lo ensalza como catedrático de Salamanca y hombre muy culto; y lo critica como General de la Orden⁵⁸.

b. Defensa de la Caridad

Al acercarnos ya al estudio de la obra, podemos centrarnos en varios aspectos que se defienden de manera sistemática a lo largo de toda la obra. En primer lugar, podemos mencionar la, por otra parte tan lógica en un mercedario, defensa que hace Téllez de la virtud teologal de la Caridad y que tanto aparecerá en sus comedias, como se puede observar en la salvación de Enrico en *El condenado por desconfiado* o en el personaje de Homobono en *Santo y sastre*, que veremos al tratar estas obras. La primacía de la Caridad frente a las otras dos virtudes, la Fe y la Esperanza, aparece ya desde las primeras páginas de la obra, cuando el mercedario afirma que:

De las tres virtudes theologales, la charidad es la princessa, la esperanza y la fe son vasallas suyas. (p. 11).

La Caridad, que es la más importante virtud para los mercedarios y que presupone a las otras dos, es lo que da sentido a la misión redentora de la Orden, que Téllez señala se encuentra desde los más tiernos inicios de la Merced, esto es, desde su fundación a manos de San Pedro Nolasco, como se observa al decir que:

⁵⁸ Vázquez, 1999, p. 174.

El voto de morir por sus hermanos, efecto abrasador de la charidad participada, de quien siéndolo por esencia, se intitula *fons viuus, ignis, charitas*. (p. 38).

En otro momento de la I parte de su *Historia*, Téllez está comentando la manera en la que se ha alabado siempre, también de manera especial por parte de los infieles, la caridad presente en los monjes mercedarios, y aprovecha la ocasión para seguir insistiendo en la importancia trascendental que tal virtud posee. De esta manera, reproduce nuestro autor lo que dice Corvera de los mercedarios de la época del Maestro fundador, San Pedro Nolasco, y que era la máxima de estos primitivos monjes de la Orden:

Deshacerse a sí por hacer a otros, era la summa perfección. (p. 118).

O como continúa afirmando:

Era de suyo inclinadísimo a faborecer todo género de obra piadosa y constábale, desde nuestro principios, la excelencia con que nuestros primeros padres, cumplían la mayor de todas, que es la charidad más encendida, en la libertad de nuestros fieles. (p. 124).

Cita en la que vuelve a ensalzar los primeros tiempos de la Orden como los más puros, humildes y sinceros respecto a su labor redentora, a la vez que se refiere al Papa Alejandro IV hablando de las bulas con que favoreció a la Merced.

Aunque por un lado, la defensa de la Caridad y la Redención de Cautivos son, como hemos visto, una de las notas más características de la Orden Mercedario, y era lógico y necesario que Téllez se detuviera en ellas, por otro lado, resulta curioso que las vincule a los primeros tiempos de la Orden, que exalta como modelo, quizás cansado de las intrigas, las ambiciones y las envidias que en el seno de su Orden había vivido.

c. Relación entre la Orden de la Merced y la Virgen

En segundo lugar, en la *Historia* de Téllez, ocupa un lugar preeminente la Virgen, como no podía ser de otra manera en un monje cuya Orden tiene

una vinculación tan fuerte con ésta y en la España del XVII en la que, a excepción de la Orden Dominica, la devoción mariana y la tesis inmaculista estaban a la orden del día. En las comedias de Tirso veremos esta tendencia y preferencia por la Virgen en obras como *La dama del olivar* o *La peña de Francia*, en las que se hacen presentes los conceptos teológicos de mariogamia o mariofanía, como ya analizaremos. De momento señalemos los momentos en los que nuestro autor exalta la figura mariana.

Téllez muestra la relación estrechísima que existe entre la Orden Mercedaria y la Virgen desde su propia fundación, lo que se aprecia en el hábito blanco que visten los monjes de la Orden, hábito que, si hacemos caso de la tradición, se instituyó el día de San Lorenzo de 1218, y que simboliza la pureza de su patrona. Téllez señala que, a través de la simbología de esta prenda, el fundador San Pedro Nolasco es favorecido por la Virgen con sus virtudes como si fuesen dos esposos unidos espiritualmente, con un lenguaje de tono místico y muy hermoso, como comprobamos al leer:

Quedó nuestro Nolasco vestido el cuerpo de una cándida limpieza, que siempre le comunicó el alma. Quedó adornado exteriormente de la libre religiosa de María, como transformado en ella, dentro de sus entrañas, por lo virgen, por lo puro, lo piadoso y lo celeste, que si las propiedades de el amor fino son vnir y reciprocarse al que ama y al amado, pudieran dudar las atenciones de el espíritu, en esta unión amante, cuál fuese María y cuál Nolasco. (p. 37).

Esta relación entre la Virgen y el santo fundador trasciende el tiempo y llega a la época contemporánea de nuestro autor que, por un lado señala la protección y favor que la Madre de Dios ha concedido siempre a los mercedarios y, por otro, destaca la devoción con la que, a través de las imágenes marianas en los distintos conventos de la Orden, los mercedarios han querido reflejar esta predilección por el culto a la Virgen. De esta manera, comenta Téllez:

Mostrase tan cariñosa nuestra divina Fundadora con nuestros religiosos en todas ocasiones, como oy día lo manifiestan en nuestros monasterios sus santísimas ymágenes, pues tenemos pocos o ninguno que no le fauorezca y autorize alguna

que, con milagros y socorros, no se lleue tras sí las voluntades de los fieles, en qualquiera población que nos aya permitido cassa. Pero, ¿qué marauilla que Señora que tanto amó a nuestro virgen Patriarca vincule amorosos afectos en sus hijos? (p. 69).

La Virgen representa la imagen del amor maternal hacia los católicos. Si el amor de Dios, como todos sus atributos, es inefable, la imagen terrenal que más se aproxima a él es la del amor de una madre hacia sus hijos y es ésta la imagen que se repite a la hora de caracterizar a la Virgen María. Dios se muestra menos conocido, más oscuro para el conocimiento humano, por lo que es más fácil acercarse a él mediante una figura que parece más cercana y conocida. La protección de los débiles es lo que puede apreciarse en el fragmento de la carta de Fray Raimundo a Pedro Nolasco que nuestro autor reproduce en su obra:

¿Vajó del cielo, por ventura, alguna vez esta Señora para destrucción de alguno? No, por cierto, antes para remediar a los destruidos. // La que congrega, junta y encamina para sí a los derrotados y perdidos, ¿cómo negará la cara a los que con celestial abrazo y inseparable amor consigo misma enlaza y eslabona? (p. 73).

Téllez, en el segundo volumen de su obra, no sólo quiere dejar claro la importancia de la Virgen para su Orden, sino que, yendo más allá, afirma que ella es la auténtica fundadora de la Merced, lo que, además, quiere dejar claro, no le sucede a otras órdenes que, si bien rinden un especial culto a la Virgen, no fueron fundadas por ella, como sí le sucedió a la Orden Mercedaria. Tan encendida defensa de la especial y única relación entre la Virgen y su Orden hace fray Gabriel Téllez como podemos comprobar al leer:

Y no sé por qué causa, siendo esta festividad propia de nuestro hábito y derecho tan antiguo vinculado en él, que puedo decir la posehemos por juro hereditario más ha de quatro siglos, se nos leuante con ella el que, prohijándosela, blasona primacías de su deffensa, pues todas las religiones – bien se me puede permitir este modo de hablar por ser tan verdadero – son hijas adoptibas de esta augustíssima Señora y sólo legítima la nuestra. Ella misma se nos entró por nuestras puertas, fundándonos y dando a nuestros mayores la blancura de sus hábitos, con el más honroso título de su unigénito, que es el de redemptores. Las demás, empero, si la adoran por abogada, no por fundadora; sus patriarcas tienen,

a quienes reconocen sus principios. Ellas eligieron a María por patrona, pero María a nosotros por sus hijos, simbolizando en nuestro hábitos la pureza suya y encomendándonos, como a los que les toca más de cerca, la promulgación de este misterio en los púlpitos y cátedras como últimamente nuestro general, devoto suyo fervoroso, lo dejó mandado y se cumple asta el presente día. (II, p. 60).

d. Defensa de la tesis inmaculista

Otro aspecto de la Virgen que alcanza una importancia fundamental en la España de los siglos XVI, XVII y que llega hasta el XVIII, es el enfrentamiento producido entre los defensores de la tesis inmaculista, los que creían en el futuro dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen, frente a los maculistas, que negaban este hecho. La España popular, como veremos más adelante, era inmaculista y sentía una gran devoción mariana, lo que puede evidenciarse al contemplar el catálogo de obras pictóricas del momento; muchas órdenes defendían la no mácula mariana, como los Franciscanos, los Trinitarios, los Mercedarios, etc., quienes se encontraban con una fuerte oposición de la orden más reaccionaria de la época y vieja rival de los mercedarios: la Orden Dominicana. Nuestro autor, Fray Gabriel Téllez, siempre defendió la tesis inmaculista, en España y en Santo Domingo, en la *Historia*, como veremos, y en obras como *Doña Beatriz de Silva*.

Desde el inicio de su *Historia*, nuestro cronista va a realizar una férrea defensa de la Inmaculada Concepción. Así, por un lado, al hablar del hereje Pedro Abelardo y de la gran cantidad de blasfemias y vicios cometidos por él, pero de manera genérica, va a detenerse precisamente en la terrible blasfemia que supone haber negado la virginidad pura de la Madre de Dios. Y, por otro lado, va a señalar el emblema que puede leerse en el estandarte del fundador de la Orden, San Pedro Nolasco, y que expone la pureza de la Virgen:

Dignare me laudare te, Virgo sacrata: Da mihi virtutem contra hostes tuos. (I, p. 28).

La defensa del inmaculismo se remonta, según Téllez, a los mismos inicios de la Orden, como señala mencionando este emblema o reproduciendo

una carta que San Raimundo de Peñafort envió a San Pedro Nolasco y que dice:

Aduierte que amando tanto Christo a su Esposa ve[ll]líssima, a aquella que ni tiene ni lunar ni mancha. (I, p. 73).

Lo que no sabemos si haría mucha gracia a la Orden Dominica, ya que con este fragmento Téllez admitía que el gran santo dominico había defendido ya la tesis inmaculista. En la tensión entre la Orden Mercedaria y la Dominica por San Raimundo de Peñafort, nuestro autor quería apuntarse ahora un tanto.

Pero nuestro autor no se queda sólo con fuentes y autoridades tan antiguas, sino que recurre a otra autoridad mercedaria, en este caso, la del italiano Fray Jerónimo Carmell o Miguel Jerónimo Carmell, del que sabemos que profesó en Barcelona en el año 1542, fue doctor en Sagrada Teología y en Derecho y Notario por autoridad apostólica, y un gran defensor del dogma de la Inmaculada. Dentro de la Orden Mercedaria se le considera Venerable, así que representa una autoridad teológica de alto rango. Fray Gabriel Téllez se refiere a los comentarios que Fray Jerónimo tiene de *El cantar de los cantares* para exponer la defensa inmaculista que realiza este mercedario. Así podemos leer:

Llegando, pues, a aquellos dulcíssimos regalos, que en el quarto cappítulo por lengua de el Esposso dice el amor a su virgínea prenda, *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*: «Toda tú, amiga mía, eres hermosa, sin que en Ti se halle alguna mácula», anegando nuestro sancto en piélagos de incendios amorosos, con la pluma en la mano y los ojos en vn lienzo de la Concepción priuilegiada de su dueño, se arrebató a sí mismo de sí mismo, remontado su espíritu a más sublime esfera, en cuyo luminoso alcázar vio sobre el augusto trono, cuya guarnición era de gloria y cuyas clabazones seraphines, a su adorada Emperatriz, cercada de músicos jerárquicos que con instrumentos pregrinos la modulaban el motete mismo que le motibó aquel éxtasis sabroso de el *Tota pulchra es, amica mea*. (I, p. 266).

Pero no se contenta con narrar esta visión milagrosa que tuvo el santo de su Orden, sino que insiste en ella, sirviéndole esto de motivo para exaltar a

la Virgen y recalcar su Inmaculada Concepción. Con gran y sincera devoción continúa Téllez su relato explicando que Fray Jerónimo:

Certificó con la experiencia, puesto que con la fe lo estaba, que desde el indiuiso y primer instante o punto de la Concepción venturosísima de su divina Esposa, asta el vltimo en que subió a la corona augusta de los cielos, en ninguno pudo decirse: agora tiene ser María, sin que inmediatamente no fuese forzoso el confeçar: María está llena de gracia, María tiene a Dios consigo y María, bendita entre todas las mugeres, es el vnico recreo de su Esposo E hijo. Restituyóse el alma de nuestro enagenado al ministerio de su cuerpo, y hallase tan colmado de dulzuras, que de los gajes que medró lo material de aquel cándido espíritu, quedó todo vañado de gozo y resplandores. (I, p. 266).

Tras vincular la defensa de la Inmaculada Concepción a los inicios de la Merced, con las palabras del estandarte de San Pedro Nolasco, o con la carta que remite San Raimundo al santo fundador, y después de poner como argumento de autoridad la visión de Fray Jerónimo, nuestro cronista menciona el capítulo general de la Orden de 1576, en el que se ordenó que se defendiese la tesis inmaculista, ya que, aunque era evidente la relación entre los mercedarios y la Virgen desde el principio de su fundación, parece ser que en algunos conventos se empezaba a perder la devoción por la pureza de la Virgen. Por este motivo, el Maestro General Fr. Francisco Maldonado defendió ardorosamente el inmaculismo, mientras que otro fraile mercedario apoyó la tesis tomando como fuente un ejemplo de la famosa *Leyenda áurea* de Jacobo de la Vorágine. De esta manera relata Téllez estos sucesos:

Mandóse que en toda la religión, en púlpitos y en cáthedras, defendiésemos la perseueración inmaculada de la Concepción puríssima de María, Madre especial nuestra, y puesto que desde el principio de nuestra fundación se cantaba en todos los combentos después de las completas, su amorosa antífona que empieza *Conceptio tua, Dei Genitrix, Virgo*, etca., porque las discordias, que todo lo arruinan, auían agora en algunas comunidades entibiado ese vso deboto, volvió a rebalidarse de la suerte que oy vemos porque fue afectuosísimo defensor de este misterio nuestro maestro general, desde que en nuestro monasterio de Barcelona, pasó las tribulaciones que dijimos. [...] Cuenta un milagro de la Virgen el padre fr. Sebastián de Orell: «Has escogido, padre reverendo, el más favorable patrocinió para tu libertad, que pudo darte el cielo y porque passe en ti esta opinión a

certidumbre, oye lo sucedido en esta especial cassa. Refiérela Jacobo de Voragine, en la historia que intitula Lombárdica, impressa en Argentina, el año de mil quatrocientos nouenta y seis. Entre los milagros – dice – que acerca de la preseruación de esta vniuersal Señora se presentaron a los padres de el Concilio Basiliense, fue el que acaeció en el combento de los redemptores mercedarios, sito en Barcelona». (II, pp. 58-59).

Finalmente, en cuanto a la defensa de la Inmaculada Concepción, nuestro cronista, se fija en su estancia allende el Atlántico, en la Isla Española. Téllez insiste en que son los mercedarios los que inician el culto a la Inmaculada en la citada colonia española. El autor destaca la gran acogida que entre los recientes cristianos tuvo este culto, tal es así, que la Real Audiencia y la ciudad juraron como patrona a la imagen de Nuestra Señora de la Merced, como explica nuestro autor al decir que:

Especialmente, se introduxo en aquella ciudad y ysla la deuoción de la limpieza preseruada de la Concepción puríssima de nuestra Madre y Reyna, cosa casi incógnita en los habitadores de aquel pedazo de mundo descubierto. Tan a puerta cerrada tenían los aplaudidos lo contrario. / Mandóse a todos los de nuestra religión en el cappítulo general de este maestro, que se deffendiese en la chátedra y en los púlpitos esta verdad piadossa / y ya más que oppinable, siendo vna de las principales instrucciones que lleuábamos, y, quando no lo fuera, la deuoción por sí misma hiciera lo que los hijos deuen por tal Madre. (II, p. 357).

e. Catálogo de Mercedarios ilustres

Otro de los aspectos que llama la atención al leer la *Historia de la orden de la Merced* del Cronista General Fray Gabriel Téllez es el catálogo de mercedarios ilustres que hace, pues al seleccionar a unos y no a otros, marca las aficiones y líneas que, dentro de su orden, sentía nuestro autor, aunque los mercedarios a los que se refiere poseen una importancia fuera de toda duda. El primero de ellos, al que todos los cronistas e historiadores de la orden anteriores a Téllez ya habían alabado, es el Padre Fray Domingo de San Juan del Pie del Puerto, que, como ya sabemos, había estudiado en París, uUniversidad desde donde se le reclamó para enseñar en la de Salamanca. De este gran personaje, Téllez destaca su educación y su aplaudida labor como

teólogo. Explica luego Téllez, siguiendo al gran Maestro Zumel, que se crearon dos nuevas cátedras en Salamanca, una para los defensores de la Escuela Realista y otra para la Nominalista, que nuestro autor caracteriza diciendo:

entre los que llaman Reales – que ponen las essencias de las cossas en la substancia de ellas – y sus competidores intitulados Nominales, porque hacen más caudal de los términos y voces significatibas que de los sugetos. (I, p. 452).

Y fueron reclamados Fray Domingo para que leyera la doctrina de los Reales, y al Maestro Silíceo, que fue posteriormente Arzobispo de Toledo, la de Nominales, compitiendo admirablemente con gran sabiduría, ingenio y sutileza. Tras alabar este debate teológico, Téllez señala que Fray Domingo obtuvo cátedras, sin oposición de ninguno, que dejó escritos e impresos los cuatro cursos de Artes y tuvo grandes y doctos discípulos, como el Maestro Mancio, de quien dice Zumel haber aprendido lo mejor de sus estudios.

Siguiendo de nuevo a Zumel, la gran fuente para nuestro cronista, elogia y ensalza la figura de Fray Gaspar de Torres, del que transcribe literalmente las elogiosas palabras que le dedica Zumel, en las que comenta los cargos que en la Orden obtuvo y desempeñó, su espléndida y sabia labor como teólogo en la Universidad de Salamanca, el gobierno que de la Orden desempeñó a través del encargo que recibió de confeccionar la Constitución de la misma, la buena relación y consideración que obtuvo del rey Felipe II, la reformación que llevó a cabo en Castilla con la imposición de la Observancia y demás datos que podemos apreciar en las siguientes palabras:

Además de esto, en aquel tiempo floreció en la esuela salmantina el prudentíssimo maestro fray Gaspar de / Torres, Prouincial, después, de los reynos de Castilla y obispo de Medauro. Este varón fue solemne maesto y peritíssimo en la sagrada teología, leyéndola en Salamanca marauillosamente, por más de treinta años, con venerable estimación de aquella Vniversidad clarísima, regentando diversas y apetecidas chátredras. Tubo, también, por muchos días, a su cargo, el gouierno todo de ellas y, para maior gloria suya y de nuestra Orden, las Constituciones que asta oy guardan sus esuelas y estudiantes, se ordenaron por su prudencia y talento. Vastó su autoridad y celo solo a reformar nuestra prouincia de Castilla, y reducirla a la antigua y monástica obseruancia. Fue varón modestíssimo, graue, y de inculpable vida. Amplificó nuestra prouincia. Fundó en

Madrid nuestro conuento. Vasteció de sufficientes rentas nuestros collegios complutense y salmantino. No merece tal varón que su memoria se nos pierda, en particular la de aquella insigne y perillustre redempción, que por su diligencia hizo esta provincia, siendo este gran varón prelado de ella, en la qual parece que triumphó más que nunca nuestra religión toda, pues redimió de Argel y la crueldad mahomética casi quinientos cautiuos de vna vez sola, auiendo esta prouincia consignado para su rescate quarenta mil escudos, etca. (I, pp. 471-472).

Otros teólogos destacables que menciona nuestro autor en el segundo volumen de su *Historia* son: Fray Cristóbal de Soto, que tuvo la Cátedra de Prima en Teología en la Universidad de Valladolid y que había sido alabado por el Padre Zumel, y Fray Rodrigo Arze, de quien dice que era un gran teólogo a la vez que un gran predicador.

Pero el teólogo y mercedario para quien Fray Gabriel Téllez tiene un elogio más encendido y al que dedica sus más grandes alabanzas es, sin duda, el que fuera Maestro de la Orden y redactor de la Constitución de 1588, Fray Francisco Zumel. De él comenta los datos más destacables de su biografía, que son: el haber sido discípulo de Gaspar de Torres, haber estudiado en el monasterio de Valladolid las Artes Liberales, haber obtenido las Cátedras de Lógica y Filosofía de la Universidad de Alcalá de Henares, la de Filosofía moral en Salamanca (no olvidemos que Téllez se refiere a él como «nuestro gran thomista»⁵⁹) y haber desempeñado numerosos cargos y obtenido un enorme prestigio en la Universidad de Salamanca. De manera apasionada y vehemente lanza una auténtica apología nuestro autor en defensa y loa del Maestro Zumel, que contrasta con el tono más frío de Remón al hablar del mismo mercedario, como podemos comprobar al leer a Téllez preguntar:

¿Qué estatutos estableció la universidad de nueuo, mudando o alterando los antiguos, qué reformationen de la escuela, qué enbajada, qué conseruación de privilegios, qué gastos, que cossa considerable grande o pequeña se propusso en el claustro, dónde, como su legislador, el voto del doctíssimo Çumel no se siguiesse? Si, por ocurrencias graues, ya de gratualaciones, ya de péssames, era necesario enuiar alguna embaxada al cathólico Philippe, de ninguno hechaba mano, por no hallarle tan capaz, sino de el maestro Çumel. En fin, en Salamanca a

⁵⁹ Tirso de Molina, 1973, II, p. 203.

su arbitrio dispone, manda, establece, veda, reforma y todos le obedecen, padre vnico de la vniversidad, que a las de Europa llama hijas. Consultábanle los reyes Philippos segundo y tercero, todas las veces que ocurrían dificultades intrincadas, así en materias de conciencia, como de estado y el parecer suyo sólo se seguía. En vno importantíssimo firmaron su sentimiento todos los doctores y maestros salmantinos, menos nuestro general, y leyéndolos el pacífico Philippo tercero, dijo: *Aqui falta el de Çumel, que es el mejor*. Despacharon a que le escriuiese. Leyóle su magestad, y encareciéndole a los de los otros, respondió *al de Çumel me atengo*. (II, pp. 203-204).

f. Predilección por el cristianismo primitivo

Otro aspecto relevante que nos sorprende en la lectura de la *Historia* de Téllez es la preferencia expresa que manifiesta de la religión cristiana primitiva. Nuestro autor, en un tono retórico, defiende apasionadamente la Iglesia de los primeros tiempos, la de Cristo, el modelo de sencillez y pureza de los tiempos apostólicos con sus vírgenes y sus mártires que, con voluntad férrea defendían valientemente sus creencias. Asimismo, nuestro cronista, exalta las figuras de los padres fundadores de diferentes órdenes: San Benito, San Basilio, Santo Domingo, San Jerónimo y San Francisco, algunos de los cuales aparecen en sus comedias, y dice de ellos que nunca han surgido en tiempos posteriores tan santos personajes. Así, podemos leer:

Nunca tan valerosa y fuerte nuestra iglessia, como quando primitiua. ¿Quién, jamás, pudo yqualarse a su caueza, Christo? ¿Quién, con sus primeros héroes, los appóstoles, sus vírgenes, sus mártires, sus primeros confessores? Quando en los años niña, entonces más gigante, porque en la cuna florecía lo viril, lo joven, lo animoso; desde allí adelante todo fue hir vajando y perdiendo grados de aquella perfección primera. ¿Qué espíritu tan exelente en vna religión, blasonará igualdades con sus primeros fundadores? Ninguno, por cierto; sólo vn Benito, sin otro paralelo tiene su Orden; vn solo Basilio, vn Domingo, vn Jerónimo, vn Francisco sus familias, porque / aunque sus sanctos muchos, todos ellos siguieron, no alcanzaron, a sus Colones. (II, p. 6).

Esta defensa de la sencillez y pureza del cristianismo de los primeros tiempos como una especie de Arcadia o Edad de Oro, nos recuerda en primer lugar al concepto de *Philosophia Christi* de Erasmo, salvando las distancias, y

es el reflejo de una crítica que un sector del catolicismo hace de la complejidad teológica vacía de sentido y de auténtica fe, y que reclama un regreso a los orígenes del cristianismo, a una religión más interior, a su esencia más pura, como se había reclamado con el regreso a la Observancia o como se había demostrado con las líneas del ascetismo y del misticismo.

Pero, por otro lado, en el tono de Téllez observamos quizás cierto cansancio de un fraile que, con auténtica y sincera vocación, había conocido las envidias, las ambiciones y los entresijos que muchos frailes de su orden y de otras urdían para alzarse con mayor poder, y, no sólo eso, sino que había experimentado en su propia piel las consecuencias de oponerse a estos compañeros ávidos de ascensos en la Orden. En la época en la que Téllez compone la *Historia*, entre 1636 y 1639, ya es un monje maduro que ha vivido episodios tan injustos como el de la Junta de Reформación, del que ya hablaremos.

g. Normas de la Orden de la Merced

El penúltimo punto que vamos a tratar de la *Historia* de Fray Gabriel Téllez es el relativo a las normas de la Orden de la Merced que nuestro cronista refleja en su obra.

La primera referencia que encontramos en la *Historia* relativa a normas mercedarias es la que relata la reforma que hizo el Maestro General Fray Bernardo de Sant Román para poder unificar los rezos en todos los conventos de la Orden, dado que existía una gran heterogeneidad y diversidad en ellos y se sentía la necesidad de uniformarlos. La fecha de tal cambio es muy temprana, pues se decidió tal cambio en el capítulo general de la Orden celebrado en Barcelona en el año 1271. Téllez dice al respecto:

el siguiente año de 1271 combocaron cappítulo annual en el ordinario monasterio de Barcelona, donde, entre muchas cossas que se propusieron y otras que se reformaron, fue el hacer vniforme nuestro rezo, porque cada monasterio, siguiendo el vsso de la diócesis donde habitaban, eran tan diferente[s]en las missas, en las horas canónicas y en las ceremonias, que vnos a otros se confundían. (I, p. 138).

Muy cercana en el tiempo es la siguiente referencia a las normas mercedarias, ya que nuestro autor se centra ahora en la Constitución del Maestro General Amer, que obtuvo tal cargo en 1271 y que redactó su Constitución al año siguiente, en 1272. Téllez alude a esta obra alabándola precisamente por ser un fruto temprano, compuesta en esa época primitiva de la Orden que tanto defiende por sencillez y pureza nuestro autor. Dice haberla leído, que está escrita en lengua catalana, como podemos apreciar al leer:

Yo las he leído y están en lengua catalana, puesto que su letra difícil y gastada. No nos obligan a culpa, sino es atraesándose / precepto, menosprecio o desestima. Son santísimas y trahen consigo el suaue olor de aquel jardín primero, que tanta flores consagró a la Iglesia. (I, p. 153).

También describe el hábito y el calzado que manda la Constitución ameriana que lleven los monjes mercedarios. Y lo hace aportando una gran cantidad de datos y describiendo de manera minuciosa, pues tal descripción le sirve para arremeter contra la recién instaurada rama de los Mercedarios, la de los Descalzos de Nuestra Señora de la Merced, y contra su gran enemigo, el Padre Guzmán, al que Téllez se enfrentó en diversas ocasiones y a quien culpó de esta escisión de la Orden. Nuestro cronista decidió como castigo eliminar todo rastro de los Descalzos de su *Historia*. Podemos observar esta defensa de su hábito frente a la crítica de los Descalzos cuando escribe:

La aspereza de los hábitos es notable; mandan que sean de lana blanca, la más vasta, pero limpia, y el calzado penitente, pues quitan de él asta los peales de las calzas, y éstas quieren que sean de paño; los zapatos suficientes para la necesidad profana, pero, en fin, disponen que sea calzas y zapatos y no, como alguno escriue, que arrastren los pies desnudos por el suelo. (I, p. 153).

Finalmente, para concluir con su alusión a las *Constituciones amerianas*, nuestro cronista hace un breve repaso sobre su contenido y expone sus puntos más significativos, pero sin detenerse en ninguno, como comprobamos cuando afirma que:

Tratan de la fidelidad y diligencia en los rescates para nuestros cautibos, la templanza en la comida, la asistencia al coro, a la contemplación, a las disciplinas

y demás obras meritorias; la modestia y buen exemplo con los seglares; el silencio; la caridad con los pobres y los peregrinos de nuestras hospederías, y, en fin, todo lo deseable para poder canonizar la Iglesia al que gobernare cuidadoso por sus ajustados aranceles. (I, p. 153).

El siguiente comentario que nos encontramos referente a las normas de la Orden es mucho más cercano a nuestro autor. Se trata de la *Constitución* del Maestro General Francisco Zumel, de 1588, y que era la que se encontraba en vigor en la época en la que el monje Gabriel Téllez profesó y desarrollo su vida monástica. En este comentario que hace de la obra de Zumel da información, aunque no mucha, sobre lo relativo a los novicios y a los catedráticos de la Orden. Respecto al primer punto, simplemente destaca la exigencia de que haya en cada provincia casas destinadas a la formación de novicios y que los frailes dedicados a la educación de éstos sean los mejores y más intachables. Así podemos leer:

Que se señalen en cada provincia cassas numerosas de frailes y de antigua autoridad y crédito para criar novicios y no en otras y se mire mucho en que los maestros que les dieren sean dignos de aquel trauaxoso officio, ancianos y de inculpables vidas. (II, p. 24).

En cuanto a las cátedras y aspectos relativos a ellas, señala Téllez:

Otras menudencias se dispusieron, que la prolijidad esscusa, como señ[al]ar las cassas de estudios; que en las Vniuersidades, los chatedráticos de nuestra Orden tengan compañeros señalados y licencia general para hir a leer a las escuelas; que les acudan sus colegios con lo nesesario para libros y sustento; que lo que procediere de las dichas cátedras sea para el combento que los sustenta y no para ellos; lo que se requiere que lean los que han de graduarse de presentados y maestros y las condiciones que en esto ha de auer para que en sus prouincias los expongan y en el cappítulo general los confirmen; todo lo qual aprobado después por el pontífice, incorporó con las demás constituciones nuestras el reuerendíssimo maestro fr. Francisco Çumel, siendo prouincial de Castilla, en vn libro que imprimió, por donde agora todos nos regimos. (II, p. 25).

Unos años antes, nos informa nuestro autor, en 1576, en el capítulo general de la Orden celebrado en El Olivar, se había tomado la decisión de

cambiar el breviario y el misal que se venían utilizando desde antiguo para adaptarlo a lo que el Concilio de Trento había decretado. Téllez se muestra triste con esta decisión y lamenta la pérdida de los breviarios y misales antiguos, porque dice que eran sabios y devotos y, en la línea de lo expuesto ya en varias ocasiones, recordaban a esa Iglesia primitiva que tanto alaba Téllez. Resultan significativas y muy elocuentes las palabras del cronista cuando expresa:

Admitió la Orden, a pura instancia suya en que insistió porfiadamente, el rezo nuevo romano decretado en el Concilio Tridentino y dispuesto por la Santidad de Pío quinto, de suerte que desde allí adelante no usamos de el breuiario y misales antiguos, puesto que asta oy dura el sentimiento de no auerlos conservado, porque según lo que en ellos he visto, que le he lehdido todo, en realidad de verdad era santísimo y deboto y lo benerable que trahe consigo todo aquello que huele a la primitiba Yglessia, causa no sé qué género de veneración que lo adelanta a lo moderno, pero en fin, deuemos conformarnos con la matriz vniversal de todos. (II, p. 58).

Continuando con la *Historia* de Téllez y con las referencias a las normas de la Orden, volvemos a encontrarnos con las decisiones tomadas por el Maestro General Zumel, de quien nuestro autor nos dice que, al poco de ser elegido para este cargo supremo, dictó unas normas sobre los cargos dentro de la Orden y los estudios. Así, aquellos mercedarios que eran maestros por alguna universidad lo eran automáticamente en su provincia y los bachilleres, por su parte, presentados, pero advirtiendo de la necesidad de que se formasen lectores de la Orden para que leyesen cursos de Artes y Teología a los nuevos frailes.

Continúa nuestro cronista con las normas que estableció el Maestro Zumel relativas a los estudios y los cargos a los que podían acceder los frailes de la Merced, y lo hace señalando que Roma confirmó las ordenanzas del capítulo general de la Orden celebrado en el año 1594, estableciéndose los siguientes requisitos para cada uno de los cargos como sigue: 1) la condición para la Presentatura era el haber leído tres años de Artes como mínimo; 2) para el Magisterio era necesario haber leído cuatro años de Teología escolástica o positiva; además, ambos cargos, el de Presentado y el de

Maestro, requerían ser aprobados en capítulo general; 3) los graduados que no cumplieran estas condiciones no poseían exenciones, ni voto, ni asiento. Así reproduce Téllez estas condiciones:

Que a ningún religioso se le dé el cargo de presentatura o magisterio, mientras no se expusiere por su capítulo provincial, y vbiere leydo para la presentatura, por lo menos, tres años de artes, y para el magisterio quatro de theología escolástica o possitiba, sin que para esto les valga el auer leydo cassos de conciencia, y que aya de ser confirmado en tal grado por el capítulo general, guardándose en esto lo que ordenan nuestras constituciones, en la distinción segunda, capítulo veynte y cinco. / Que los que sin estos requissitos se graduaren, no pueden gozar las exenciones concedidas a los legítimos maestros presentados de el número, intitularse tales, tener voto, asiento ni estimación de dichos grados ni el general que fuere pueda, por ningún color, dispensar con ellos, ni los solamente expuestos a los dichos grados gozen de estas inmunidades, asta que los dichos generales capítulos los confirmen. (II, p. 189).

Nuestro autor señala justo después de comentar las normas de Zumel las precisiones que se añadieron posteriormente para alcanzar los cargos de Presentado y Maestro de la Orden de la Merced. Para ser Presentado, además de los tres años de Artes, eran necesarios dos de Teología escolástica, eliminado los de Teología positiva y, para alcanzar el grado de Maestro, por su parte, eran necesarios ahora siete de Teología escolástica y, además, una serie de condiciones académicas accesorias, como indica Téllez al decir:

con vastante información en vnos y otros de la asistencia cotidiana a las conferencias, actos, presidencias y conchlussiones, así comunes como anuales, lucimiento que ha medrado célebres sugetos. (II, p. 189).

En relación con los conventos dedicados a la formación de los novicios, Fray Gabriel Téllez se detiene a comentar lo acordado en el Capítulo Provincial de Castilla celebrado en el mismo año 1594, en el que se acordó que: la casa de la orden en Segovia quedase como noviciado, aduciendo que en ella se seguiría la regla con más estrechez y se ejercitarían con más devoción las virtudes; por otro lado y, precisamente porque la casa de Segovia quedaba como noviciado, debía trasladarse el curso de Teología al monasterio de

Valladolid, que hasta ahora había estado situado en el de Segovia; los novicios y los profesos no debían recibir aprobación hasta pasados dos años, tiempo que debían destinar en el estudio para aprender los rezos de la Orden, las ceremonias, la regla y las constituciones, con la excepción de poder dispensarse en un año a los novicios más capaces que adelantaran a sus compañeros; finalmente se elegían maestros de novicios de ocho monasterios, con un gran conjunto de virtudes para realizar la labor de formación, y que residirían en la casa de Segovia.

Ya en el capítulo general de Aragón celebrado en 1602, comenta Téllez un poco después, una serie de precisiones realizadas sobre los estudios de los novicios y las condiciones para obtener los distintos cargos de la Orden. Tales precisiones son las siguientes:

- Se toma la decisión de imprimir un ceremonial en lengua romance.
- Se exige que todos los novicios y mancebos aprendan de memoria el citado memorial.
- Se establece como condición la de ser profeso para poder realizar los estudios de Artes.
- Como condición para realizar la misión del sacerdocio u orden sacra, se establece el haber pasado antes un examen de la «sufficiencia, ceremonias, *moribus et vita*, y los votos de la comunidad, en que le aprueuen». (II, p. 274).
- Los que deben examinar de Gramática a los estudiantes para estudiar Artes o a los que quieran acceder a Teología deben ser los Prelados, no los Lectores.
- Las lecturas de Artes deben realizarse por oposición.
- Como condición para acceder desde el cargo de Lector al de Presentado se exige haber leído tres cursos de Lógica, Filosofía y Metafísica.
- Para acceder al cargo de Maestro es necesario tener seis de trabajo en la cátedra.
- Para acceder al cargo de Presentado el fraile debe tener como mínimo la edad de treinta y tres años y para el de Maestro, cuarenta.

h. Fuentes, obras y autores citados

En cuanto a las fuentes que utiliza nuestro cronista para elaborar su *Historia* debemos hablar en primer lugar de las citas bíblicas. El libro más citado por el padre Gabriel Téllez es el de los Salmos, seguido por el Evangelio de Mateo y la II Carta de San Pablo a los Corintios. También aparecen citas de los libros de Isaías, Eclesiástico y Proverbios. Todo ello puede apreciarse en el siguiente cuadro:

Fuente	Cita	Interpretación	Tomo, página
Mateo 10, 24	<i>Non est discipulus super magistrum, nec servus super dominum suum</i> (El discípulo no es más que su maestro, ni el siervo más que su señor).	Cristo envía a sus doce apóstoles con el poder de realizar milagros. Las lecciones que les da.	II, 6.
San Pablo, Corintios I, 9	<i>Non sum liber? non sum Apostolus? nonne Christum Jesum Dominum nostrum vidi? nonne opus meum vos estis in Domino?</i> (¿No soy apóstol? ¿No soy libre? ¿No he visto a Jesús el Señor nuestro? ¿No sois vosotros mi obra en el Señor?).	Trata sobre los derechos de los apóstoles.	II, 9.
Proverbios 31	<i>Verba Lamuelis regis. Visio qua erudivit eum mater sua</i> (Palabras del rey Lemuel; la profecía con que le enseñó su madre).	Exhortación a un rey sobre la castidad, la templanza y los trabajos de la gracia, con una oración sobre la mujer virtuosa.	II, 10.
Salmo 44	<i>In finem, pro iis qui commutabuntur. Filiis Core, ad intellectum. Canticum pro dilecto</i> (Oh Dios, con nuestros oídos hemos oído, nuestros padres nos han contado, la obra que hiciste en sus días, en los tiempos antiguos).	Habla de las liberaciones pasadas del pueblo de Israel gracias a Dios, pero también de las penalidades actuales y la petición de ayuda a Dios.	II, 17.

Isaías 1	<i>Visio Isaiae, filii Amos, quam vidit super Judam et Jerusalem, in diebus Oziae, Joathan, Achaz, et Ezechiae, regum Juda</i> (Visión de Isaías hijo de Amoz, la cual vio acerca de Judá y Jerusalén en días de Uzías, Jotam, Acaz y Ezequías, reyes de Judá).	El profeta arremete contra el pueblo de Israel por sus grandes pecados y los exhorta para que realicen una sincera conversión.	II, 36.
Corintios II, 12	<i>Si gloriari oportet (non expedit quidem), veniam autem ad visiones et revelationes Domini</i> (Ciertamente no me conviene gloriarme; pero vendré a las visiones y a las revelaciones del Señor).	No debe gloriarse de sus visiones y revelaciones, para eso Satán le ha puesto un aguijón en la carne que demuestra su debilidad.	II, 335.
Salmo 42	<i>Psalmus David. Judica me, Deus, et discerne causam meam de gente non sancta, ab homine iniquo et doloso erue me</i> (Dios mío, ¡hazme justicia! ¡Defiéndeme! ¡Librame de gente impía, mentirosa e inicua!).	Le pide a Dios que le juzgue y habla del templo y del altar.	II, 344.
Mateo 6	<i>Attendite ne justitiam vestram faciatis coram hominibus, ut videamini ab eis: alioquin mercedem non habebitis apud Patrem vestrum qui in caelis est</i> (Cuidad de no practicar vuestra justicia delante de los hombres para ser vistos por ellos; de otra manera no tendréis recompensa de vuestro Padre que está en los cielos).	Continuación del sermón de la montaña. No hacer ostentación de las buenas obras realizadas.	II, 346.
Mateo 7	<i>Nolite judicare, ut non judicemini</i> (No juzguéis para que no seáis juzgados).	Tercera parte del sermón de la montaña. No juzgar a los demás. La respuesta que	II, 548.

		recibirá la oración. La puerta ancha para la vida de perdición, la estrecha para la vida de salvación, cómo conocer a los falsos profetas, cimentar las enseñanzas de Cristo sobre buenos cimientos.	
Proverbios 12	<i>Qui diligit disciplinam diligit scientiam; qui autem odit increpationes insipiens est</i> (El que ama la corrección ama la sabiduría; el que aborrece la reprensión es ignorante).	Oposición entre los hombres buenos y los malos.	II, 573.
Salmo 113	<i>Alleluja. In exitu Israel de Aegypto, domus Jacob de populo barbaro</i> (Cuando los israelitas salieron de Egipto, y la familia de Jacob abandonó ese pueblo extraño).	Éxodo del pueblo de Israel. Dios ha liberado a su pueblo. Aleluya.	II, 578.
Salmo 41	<i>In finem. Intellectus filiis Core</i> (Como ciervo que brama por las corrientes de agua, así mi alma clama por ti, mi Dios).	El ferviente deseo de justicia después de Dios. La esperanza en el sufrimiento.	II, 585.
Salmo 114	<i>Alleluja. Dilexi, quoniam exaudiet Dominus vocem orationis meae</i> (Amo al Señor, porque escucha mi voz suplicante).	La oración del hombre justo en el sufrimiento, con una viva confianza en Dios.	II, 585.
Salmo 84	<i>In finem, filiis Core. Psalmus</i> (Señor, tú has sido propicio a tu tierra: has hecho volver a Jacob de su cautividad).	Súplica a la benevolencia de Dios por la restauración de Israel.	II, 593.
Mateo 25	<i>Tunc simile erit regnum caelorum decem virginibus: quae accipientes lampades suas exierunt obviam sponso et sponsae</i> (En aquel tiempo, el reino de los cielos será	Parábola de las diez vírgenes, y de los talentos. Descripción del juicio final.	II, 608.

	semejante a diez vírgenes que tomaron sus lámparas, y salieron a recibir al novio).		
--	---	--	--

En cuanto a las fuentes que utiliza nuestro cronista para elaborar su *Historia* o que cita en la misma, vamos a realizar un recorrido por ellas para obtener un pequeño panorama de las obras que Téllez conociera, leyera y estudiara durante su vida monacal.

En primer lugar, nos encontramos con la obra de un mártir mercedario, que nuestro autor llama Don Fray Pedro de Valencia, y que creemos que se corresponde con San Pedro Pascual, religioso valenciano, nacido en esta ciudad en 1227 y que murió mártir, decapitado, en Granada el 6 de diciembre de 1300. A este mercedario se atribuye, posiblemente de manera errónea, una obra llamada *Biblia parva*, que enseña cómo hacer caer de sus errores a los infieles, como así expone Téllez al comentar:

Yntitulóle *Biblia pequeña o breve*. Trata en ella los misterios de nuestra fe católica, así de el Testamento Antiguo como el de la Gracia. de los Prophetas, los milagros y la vida de nuestro Redemptor eterno, de su Madre santíssima y de todo lo que deuemos creher y exercitar constantes, para que los cautiuos que después de su tránsito le fuesen sucediendo no cayessen en los herrores y ignorancias que auía experimentado en los presentes, y para que vnos y otros pudiessen condunfir y responder a la cavilaciones de los pérfidis judíos y mahométicos alfaquíes. (I, p. 182).

Al siguiente autor al que se refiere Téllez es al gran Maestro Zumel. No dudamos, y así se deduce de las encendidas y elogiosas palabras que le dedica nuestro cronista, que Zumel es una gran fuente a la hora de componer su *Historia*. Como hemos visto anteriormente⁶⁰, Téllez reproduce literalmente el texto en el que Zumel trata la figura del mercedario Gaspar de Torres y lo ensalza como gran teólogo.

Ya en el segundo volumen de su *Historia*, nuestro autor se refiere a un comentario que el doctor de la Iglesia San Ambrosio, conocidísimo Obispo de

⁶⁰ Ver nota 71.

Milán del siglo IV por convertir y bautizar a San Agustín, hace sobre la imposibilidad de que ningún hombre se mantenga limpio de pecado, y que pertenece al capítulo IV de su obra *De Noe et Arca*, como así explica el propio Téllez:

Por imposible casi, juzga Sant Ambrossio, que vn hombre permanezca sin peccados. Léasse lo que dice en el cappítulo quarto «De Noe et Arca» que es aquesto: *El hombre avecindado en esta región terrena no puede estar sin culpas*. Si vn hombre solo no, ¿cómo se conseruarán por largo tiempo perfectos y inocentes muchos? *La tierra* (prosigue) *es como patria y habitación de nuestras tentaciones, y la carne tan inclinada a sus desórdenes que cassi se nos connaturalizan*. Mientras viuiéremos en aquélla y con ésta, es fuerza que sin treguas andemos siempre a brazos con estos luchadores. Pues si la razón particular y moderada de todos los affectos, tiene con cada vno tantos incentibos para no salir con lo que quiere y deue, que juzga Ambrossio por imposible el durar mucho señora de las passiones, sus rebeldes, ¿dónde hallaremos vna razón común y general tan poderossa, que sea vastante a tener, no messes, no años, sino siglos, en vn ser mismo y entereza, tantos hombre juntos, vnidos y sugetos a la perfección y rectitud primera, que las religiones proffessaron? (II, pp. 4-5).

Unas páginas después de referirse al comentario de San Ambrosio, nuestro cronista alude a la famosísima obra durante toda la Edad Media y los siglos XVI y XVII y utilizada como fuente de manera constante por la mayoría de los autores religiosos, la *Leyenda áurea* de Jacobo de la Vorágine. Como comentamos anteriormente, Téllez se refiere a esta obra al relatar lo sucedido en el Capítulo General de su orden celebrado en 1576, en el que el Maestro Maldonado ordenó que se defendiese la tesis inmaculista, para lo cual, el Padre Fray Sebastián de Orell refiere un milagro ocurrido en el convento de los Mercedarios en Barcelona y que aparece en la citada obra.

Jacobo de la Vorágine, en un epígrafe dedicado a «La concepción de la bienaventurada Virgen María» relata muchos episodios que ratifican la inmaculada concepción de María y, al final, citando casos citados en el concilio de Basilea, escribe lo siguiente:

En el monasterio de Santa María de la Merced de la ciudad de Barcelona existía la costumbre de amasar diariamente antes de amanecer el pan que cada día había de proporcionarse a los religiosos para que estos pudieran comerlo reciente y

tierno. Solamente el día de Pascua y en algunas otras festividades especialmente solemnes, muy pocas por cierto, evitábase la realización de este trabajo. Un año, el 8 de diciembre, cuando el panadero se disponía a elaborar los panes, quedó sumamente sorprendido: al descubrir la artesa vio que la masa que tenía de antemano heñida y preparada, habíase reblandecido y presentaba toda ella un aspecto negruzco y fluido, semejante al de la sangre semicoagulada o al del cieno de las charcas y lodazales. Como el hecho se divulgó rápidamente, a raíz del mismo los regidores de la ciudad publicaron un bando prohibiendo que, en lo sucesivo, en ningún horno del término municipal de Barcelona se cociera pan el día de la fiesta de la Concepción de Nuestra Señora; y, en efecto, desde entonces hasta nuestros días, en ninguna tahona de la ciudad se elabora pan el 8 de diciembre⁶¹.

Aunque, como vemos, Téllez cita a diferentes autores, al autor al que le dedica mayor atención es, como ya hemos podido comprobar, al Maestro General Francisco Zumel. Además de elogiarlo con unas admirativas palabras, va a realizar el catálogo de las obras que compuso este mercedario ilustre, realizando comentarios sobre algunas de ellas. Las obras de Zumel que enumera son las siguientes:

- a) Dos obras sobre la primera parte de la *Suma teológica* de Santo Tomás.
- b) Dos obras sobre la *Prima secundae* de la *Suma*.
- c) Una obra titulada *De auxiliis*.
- d) Una obra que lleva por título: *Presciencia de los predestinados y prescritos* y que el propio autor resume diciendo que trata sobre:

asta donde se estiende la eficacia de el libre aluedrío y lo que con él hace la diuina gracia, otras materias tan difíciles como necesarias, en que desentraña todo lo misterioso de el doctor angélico. (II, p. 204).

De esta obra nos dice Téllez que Zumel tuvo grandes problemas para defender su postura teológica, pero que, aunque tuvo grandes opositores, siempre consiguió vencerlos y mantener su tesis. Así podemos comprobar cuando afirma que:

Parece que le heredó, Eliseo, no sé si diga el espíritu doblado, para que, propugnáculo de su doctrina, no la obscurezcan tantos émulo en número, tan

⁶¹ Vorágine, 2011, pp. 859-860.

validos de el humano aplauso y tan peregrinos y estudiosos, que cassi osaron leuantarse contra el principiado de las letras. / Contra esta multitud de espíritus eminentes peleó Çumel toda la vida, siempre vencedor, nunca vencido, asta la edad postrera. (II, p. 204).

- e) *Deffensión de la pontificia autoridad sobre todos los príncipes del mundo*, que es una defensa del poder papal, como explica Téllez al decir que:

por commisión de Clemente octauo, escribió en deffensa de la infalible certidumbre de el summo pontificado, acerca de la persona canónica y ligítimamente electa, confutando a los que, amigos de dañosas nouedades, texían nuevas agudeças con que turbar verdad tan clara. Después, la santidad de Paulo quinto le mandó escriuiese contra los venecianos aquel tratado sapientíssimo que se intitula *Deffensión de la pontificia autoridad sobre todos los príncipes del mundo*. (II, p. 204).

- f) Escribió una especie de vidas de los generales de la Orden, pero sólo para los Mercedarios, que destaca nuestro cronista cuando explica que:

Escriuíó para los de puertas adentro de su Orden, porque goçemos algo más que los estraños, las vidas de nuestros generales, recopilado todo desde nuestro gran Patriarca y fundador asta el maestro Salaçar antecesor suyo inmediato. (II, p. 204).

- g) Tiene también unos Comentarios a la regla de San Agustín.
h) Compuso una obra sobre las Distinciones de las Constituciones y Estatutos mercedarios.

Como podemos apreciar, la deuda que nuestro autor manifiesta con el gran teólogo y mercedario ilustre Zumel es enorme y no se cansa de hacerla explícita en comentarios llenos de sentimientos de admiración, respeto y apología. También como defensor del santo Aquinate se revela nuestro monje a través de los mercedarios que defendieron las tesis tomistas o estudiaron y comentaron sus obras. Así lo hace hablando de Zumel al comentar que:

pues, con razón, puede gloriarse de auer hallado vn tan excelente intérprete y acérrimo deffensor de su sancto Thomás. (II, p. 206).

O cuando relata la aparición de Santo Tomás al Maestro General Fray Felipe Guimerán, que era un gran estudioso del doctor de la Iglesia y un gran defensor suyo. Así explica nuestro autor que:

Fue especialísimo deuto de el angélico doctor de Aquino, por la seguridad de su doctrina, por la pureza de su virginidad y por lo encendido de su oración. Pagábale el santo estas finezas, pues afirman de nuestro buen maestro que se le apareció la noche misma, en que le eligieron general de nuestra Orden / y le dixo: *No temas, Philippe, que Dios te ha puesto en ese officio y El te dará fuerzas.* (II, p. 320).

Un poco más avanzada su obra, la *Historia de la Merced*, nuestro cronista fray Gabriel Téllez menciona a un fraile mercedario contemporáneo suyo, que tuvo ciertos problemas con los partidarios de su rival, Fray Ambrosio Machín de Aquena, por el puesto de vicario que el papa Paulo V le había concedido. Nos referimos a Fray Estevan de Muniera. Al comentar la vida de este monje, Téllez se refiere a un tratado, del que parece no saber mucho y no haber leído, titulado *El purgatorio*, y que Fray Estevan leía. Así lo afirma cuando escribe que este monje:

rezaba también todos los días el rosario de Nuestra Señora entero y tenía media hora de lección en el tratado que se intitula *El purgatorio*, y contiene varias y ferborosas oraciones. (II, p. 435).

Asimismo, también menciona las obras que el propio Fray Estevan compuso, pero, de la misma manera que cuando habla del anterior tratado, no especifica cuáles son las obras ni se detiene para comentar detalles sobre ella; el somero repaso que hace sobre ellas delata que seguramente Téllez no debió leer dichas obras. Así lo parece cuando dice:

pero no fue menos lo que le grangearon sus estudios de los libros escolásticos, que fió a los moldes, admiración de las vniuersidades. (II, p. 440).

En el catálogo de obras, fuentes y autores que cita nuestro cronista, debemos incluir también un documento, del que el mismo autor nos informa que tenía más de trescientos años de antigüedad, sobre la santidad de San

Pedro Armengol, mercedario que no fue canonizado hasta bastantes años después de la muerte de Téllez, el 8 de abril de 1687 por el Papa Inocencio XI. Nuestro autor tradujo dicho documento.

Más adelante se refiere a una obra que conoce muy bien. Se trata del *Catálogo* de Mercedarios que escribió el Maestro mercedario Alonso de Roxas, de la que Téllez hace un repaso exhaustivo de todos los personajes mercedarios que aparecen en la citada obra y que son: treinta y seis Generales, veintiún priores perpetuos de Barcelona, sesenta y seis mártires, cuarenta santos confesores, ocho santas religiosas, doce cardenales, cuatro patriarcas, dieciocho arzobispos, cuarenta y ocho obispos, etc. De esta obra, a la que dedica elogiosas palabras, le falta, según él, ser más extensa en detalles, de manera que nuestro cronista no hubiera necesitado escribir su *Historia* o que le hubiera servido de manera más adecuada para componerla. De sus palabras, como podemos comprobar a continuación, podemos deducir que Téllez conocía y había estudiado la obra, pero había tenido que desecharla como fuente principal:

Vn *Catálogo* curioso y estimable imprimió el padre maestro fray Alonso de Roxas, hijo de nuestra prouincia de Castilla, en Toledo, patria suya, el año mil seyscientos diez y siete, en que hace vna resumta de todos nuestros maestros generales, de los priores perpetuos de nuestra cassa real de Barcelona, de los sanctos, así mártires como confesores, que llegaron a su noticia, de los varones eminentes en letras, dignidades y gobierno de ella, cuya autoridad es mucha y, si como sacó a luz no más que la minuta de ellos, viera dilatádola a corónica, mejorando de historiador nuestra Orden, pudiera escusar la de mis faltas. Fáltale, empero, la graduación de los años, en que florecieron, causa de no auerle yo seguido y aprouechádome en esta[s] dos partes de nuestra general historia, de sus estudios, por el estilo que guardo en aueriguar los tiempos. (II, pp. 614-615).

De otra obra de contenido también mercedario nos da información a continuación el mercedario, pero, a diferencia de lo sucedido con la anterior, de ésta parece saber poco. Se trata de un texto de 1629 titulado *Historia de la vida y la muerte de don fray Pedro de Valencia, obispo de Jaén, de la Orden de nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos*, mercedario del que ya hablamos en este mismo capítulo. Esta obra fue impresa en Granada por Bartolomé de Lorenzana y nuestro autor dice haberla conocido a través de una

carta que reproduce, del licenciado Miguel Juan de Vimboldi, secretario del Cardenal Espínola, a fray de Sant Cecilio, monje recoleto.

Finalmente, en este recorrido por la bibliografía citada por el cronista mercedario Fray Gabriel Téllez, debemos citar el magnífico epílogo que el Padre Penedo sitúa en las páginas finales de su edición (pp. 629-31) y que intenta ofrecer un catálogo de todas aquellas fuentes que utilizó nuestro autor para componer su obra y que pasamos a enumerar brevemente.

- Gabriel Téllez cita a cuatro autores mercedarios como sus fuentes en la p. 5 de la I parte de su *Historia*, éstos son los ya aludidos y comentados anteriormente: Francisco Zumel, del que se citan sus obras; Bernardo de Vargas, del que destaca Téllez sus *Crónicas* y otras obras; Francisco Boíl y Esteban de Corbera⁶².
- El Padre Penedo cita a Alonso Remón y, a pesar de que sabemos que a Téllez no le satisfizo la *Historia* de su predecesor, debió de leerla y es posible que la utilizara como fuente, aunque fuese para distanciarse de ella.
- El Padre Penedo menciona a mercedarios destacados, como: Felipe Guimerán, del que ya hemos hablado; Melchor Rodríguez de Torres, autor de una obra titulada *Lvcha interior y modos de su victoria*, del año 1608; los hermanos Gaspar y Melchor Prieto; Pedro Merino, el que fuera discípulo del Padre Zumel y catedrático de la Universidad de Salamanca, Antíoco Brondo, un mercedario italiano que murió en 1619 y que pasó sus años entre los conventos de España e Italia y que compuso dos obras, *Historia y milagros de nuestra Señora de Buenayre de la ciudad de Caller* y *Commentariorum paraphrasum conceptumque praedicabilium ac disputationum in Apocalypsim*; y Pedro de Oña, teólogo, poeta y escritor chileno, nacido en 1570 y muerto en 1643, que escribió *Arauco domado*, influido por *La Araucana* de Ercilla, *El temblor de la tierra de Lima*, *Ignacio de Cantabria* y *El vasauero*.

⁶² Este gran mercedario del siglo XIII vuelve a aparecer citado como fuente y como personaje en *Vida de la Santa Madre doña María de Cervellón*, y que también es un personaje en la novela hagiográfica de *El bandolero* inserta en la miscelánea *Deleitar aprovechando*.

- Otra fuente que señala Penedo Rey es el *Bulario* de 1636, que contiene los comentarios del Colector, Fray Marcos Salmerón.
- La siguiente fuente aludida es la de las Constituciones de la Orden de la Merced. El Padre Penedo destaca las siguientes: las Constituciones de Fray Pedro Amer, de 1272, que nuestro autor, Gabriel Téllez, dice haber leído dos veces; la de Fray Raimundo Albert, de 1327; la de Gaspar de Torres, de 1565; la de Francisco Zumel, de 1588; y, finalmente, la de Serrano, de 1630.
- De otros destacables mercedarios, señala Penedo como fuentes a los ya mencionados y comentados, Nadal Gaver y Pedro Cijar.
- De San Pedro Pascual, autor al que ya nos hemos referido, dice Penedo que Téllez supo muy poco, y lo poco que supo lo hizo a través de Fray Pedro de San Cecilio y Fray Pedro Machado.
- También destaca como fuentes, de manera más general los Memoriales a Reyes, Papas y Consejos.
- Informes de la Universidades de Salamanca y Alcalá de Henares.
- Respecto a las Crónicas de Órdenes religiosas, sólo menciona la de Fray José de Sigüenza, nacido en 1544 y muerto en 1606, fraile jerónimo vinculado al monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con una enorme y variada formación intelectual que también fue historiador de su Orden y escribió varias obras: *Vida de San Gerónimo*, *Doctor de la Santa Iglesia* (1595), *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1600-1605) y la inconclusa *Historia del Rey de los Reyes*.
- Otras obras y autores citados son: la vida de San Frutos del Licenciado Martín Calvete, pero que hemos encontrado como *Historia de la vida del glorioso San Fructos patrón de la ciudad de Segovia* de Lorenzo Calvete, de 1610, Volaterráneo, Casáneo, Ricordati, Zecchio, Manuel Sueiro, San Cipriano, San Ildefonso.
- El anónimo *Magnum Speculum Exemplorum*.
- Y, finalmente, otros muchos autores citados de manera más general, como: Beuter, González Miedes, Blancas, Escolano, Illescas, Garibay, Andrade, Chacón, Diago, Zurita, Oliva, Murillo, Domenech, Gómez Antist, Tarrafa, Gómara, Argote de Molina y otros.

I. 4. EL ESPÍRITU DE LA CONTRARREFORMA (CONCILIO DE TRENTO)

I. 4. 1. Concilio de Trento: cuestiones doctrinales

Si bien hemos hecho un repaso a la historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced y analizado algunos de sus textos historiográficos más destacados, centrándonos en la *Historia* del autor de nuestra tesis, Gabriel Téllez, por otra parte, se nos hace ineludible en la reconstrucción del contexto religioso de la época referirnos a dos hechos cruciales: en primer lugar, debemos detenernos en el Concilio de Trento y en algunas de sus cuestiones más importantes para, posteriormente, mostrar cuáles fueron los ecos tridentinos en la España de Tirso de Molina, y, en segundo lugar, se hace imprescindible la referencia y el breve estudio de la renovación teológica que se produce en España en el siglo XVI y que tiene como epicentro la Universidad de Salamanca. De estos dos hitos religiosos hablaremos a continuación.

Sería una ardua, magna y laboriosa tarea detenernos en las condiciones históricas en las que se desarrolla el Concilio de Trento y dicho trabajo quedaría fuera de los objetivos de esta tesis. A pesar de ello, no debemos perder de vista en ningún caso que Trento no es un concilio uniforme, que transcurre ajeno a las vicisitudes políticas de la época. Este concilio, desde su inicio, muestra las tensiones entre el Papado y las distintas potencias europeas; entre el Papa y los reyes, pues ambos luchan por ganar poder frente al otro; entre el Papa y los obispos; entre el bando que se muestra más conciliador con los protestantes y el que rechaza esta posibilidad, etc.. Lo que no debe olvidarse nunca es que, detrás de las discusiones religiosas hay siempre móviles políticos y de poder.

Como es bien sabido, el Concilio de Trento se desarrolla en tres fases diferentes, ya que es interrumpido hasta en dos ocasiones. La primera fase, que abarca desde 1545 hasta 1547, es convocada por Paulo III en Trento, pero por el peligro que representa Trento a causa de la guerra, dicho Papa quiere trasladar la sede a Bolonia, lo cual es motivo de disputa entre Paulo III y los obispos, que se niegan a trasladarse hasta la ciudad italiana. Esta disensión se prorroga hasta 1549. En esta fase no hay una gran presencia de obispos y, a nivel religioso es el momento en el que se eliminan los principales temas doctrinales planteados por los protestantes, como son la cuestión de la

interpretación de las Escrituras, el tema de la predestinación y la Gracia, la libertad humana y algunas cuestiones relativas a las obligaciones de los obispos.

La segunda fase es la más breve de todas y tampoco consigue reunir a una gran cantidad de obispos. Es convocada por Julio III y se desarrolla entre 1551 y 1552 en muy pocas sesiones, debido a problemas políticos y a las continuas guerras que azotan Europa. Estas pocas sesiones se centran en los Sacramentos y en el culto.

Finalmente la tercera fase, que es la más importante de las tres, consigue reunir a más obispos que ninguna de las anteriores, destacando los teólogos de la Escuela de Salamanca, los dominicos y los jesuitas. En 1561 Pío IV renueva la convocatoria, que concluye en 1563. En estas sesiones se debaten y deciden cuestiones disciplinares para la aplicación de la reforma eucarística.

Los dos ejes en los que se mueve el concilio son: por un lado, la extirpación de la herejía, para lo que se van a debatir una serie de cuestiones teológicas, como la transustanciación, la comunión bajo las dos especies, la confesión, el bautismo, la tensión entre la infinita misericordia divina y la voluntad del hombre, la utilización de imágenes de santos, etc., para poder definir con gran precisión la postura canónica y, a partir de ella, realizar el catálogo de anatemas que sobre estas cuestiones condena la Iglesia y, por otro, la reforma de las costumbres de los ministros y de las órdenes de la Iglesia que, como veremos se traza de manera más vaga y general, razón por la que en países como España, se hará necesaria una concretización mucho más explícita de la línea tridentina. Veamos uno a uno los puntos más destacados que sobre cada una de las dos cuestiones se debaten en Trento.

En cuanto a las cuestiones referentes a la reforma de costumbres, la que se considera un tema central en Trento es la residencia de los obispos, cuestión que creaba una fuerte tensión entre el poder del Papa y el poder de los obispos y que, tras encendidas disputas que necesitaron de largas negociaciones diplomáticas, va a ganar el Papa, como explica Adriano Prosperi al afirmar que:

La acritud del enfrentamiento fue extrema y para salir vencedor el papado necesitó toda la habilidad diplomática de sus legados (y en particular de Morone) y el empleo de nuevas y aguerridas fuerzas a su servicio, como los teólogos de la recién fundada Compañía de Jesús. Como vio bien fra Paolo Sarpi, la onda corta

de la reforma moral y disciplinar del clero fue sobrepasada por la onda larga del proceso plurisecular de afirmación del papado sobre todo el cuerpo episcopal. El eventual reconocimiento de la obligación de derecho divino de la residencia implicaba consecuencias radicales en la constitución no escrita de la organización eclesiástica: si se admitía que poder de ordenación y poder de jurisdicción sobre su Iglesia se lo confería Dios directamente al obispo en el acto de la consagración, ningún poder le quedaría al papado en tal materia⁶³.

Aunque pareciera que el Papa había ganado la batalla en el fundamental asunto de la residencia de los obispos, al concluir el Concilio de Trento no hubo cambios sustanciales en el modelo anterior a éste, porque, quizás, no se había establecido una regulación que garantizase esta cuestión. Así describe la situación y al obispo postridentino Prospero al indicar que:

El modelo dominante de obispo en los países católicos – y en particular en los Estados italianos – seguía siendo el de un hombre de corte y de negocios, empleado en actividades diplomáticas, políticas o militares, o bien mantenido en la corte con funciones de alta burocracia o de lucimiento cultural. Las rentas de las mesas episcopales siguieron distribuyéndose a título de recompensa por méritos de fidelidad política o de servicios rendidos a pontífices y soberanos, con el efecto inevitable de dificultar la aplicación de aquella obligación de residencia ratificada por concilio. Si antes del concilio los casos de abandono de la corte para hacer efectiva la residencia de la diócesis fueron sumamente raros y debidos a circunstancias excepcionales, después de Trento las cosas no cambiaron mucho⁶⁴.

Una cuestión que urgía y que fue tratada en Trento fue la regulación en la formación del clero secular y la imposición de una serie de normas a las que debía atenerse este grupo, a la vez que se imponían una serie de medidas de control para evitar que éstas se incumpliesen. Sobre la necesidad de esta reforma hay que recordar la imagen del clero en la Edad Media que había ido degradándose hasta ridiculizarse tópicamente en la literatura culta y popular. No había una escisión clara entre laicos y eclesiásticos, ya que la vida secular se ofrecía como una buena salida económica a hombres sin vocación que no recibían una adecuada formación religiosa y que incumplían votos como el del

⁶³ Prospero, 2008, p. 75.

⁶⁴ Prospero, 2008, p. 78.

celibato. Frente a esta situación, que habían denunciado algunos de los adalides de la reforma protestante, Trento ofreció una serie de medidas de mejora, con las que se consiguió, en primer lugar, que se delimitara la frontera entre laicos y eclesiásticos y se formara la imagen de estos últimos como la conocemos desde entonces. Dentro de las medidas, tuvo una gran importancia la institución de seminarios en los que los candidatos a ejercer la vida eclesiástica recibieran una formación reglada, labor de enseñanza que en España fue asumida por la Orden Jesuita. Se establecieron controles para la admisión de candidatos, unas edades necesarias, y toda una serie de normas relativas a la vestimenta y a la conducta de los miembros del orden clerical. Para vigilar que estas nuevas medidas se cumplieran se establecieron unas medidas de control, como explica Prospero al comentar que:

Los instrumentos de control y de gobierno ya existentes y experimentados esporádicamente antes de Trento se retomaron y se hicieron sistemáticos: por ejemplo, los registros para controlar la praxis sacramental de los fieles dentro de la parroquia, convertida en la célula base de todo el edificio. Sobre el clero parroquial, la vigilancia del ordinario diocesano debía ejercerse mediante la inspección periódica de la «visita pastoral». Sínodos provinciales y sínodos diocesanos, que tenían que celebrarse regularmente cada poco tiempo, debían convertirse en las sedes fundamentales para el ejercicio de las funciones legislativas y de gobierno de la Iglesia. Un edificio de este tipo se apoyaba evidentemente en la presencia regular en las diócesis de obispos preparados y con autoridad: de ellos dependía la transmisión hacia arriba – el papado – y hacia abajo – los párrocos y, mediante ellos, los laicos – de todo lo que la sociedad cristiana así estructurada demandaba para su funcionamiento⁶⁵.

El problema de la enseñanza de los aspirantes a integrar las filas del clero es que en Trento no se precisaron las cuestiones relativas a qué había que enseñar y quiénes eran los encargados de tal misión. Ante esta situación de imprecisión, fueron los jesuitas los que asumieron esta tarea y el modelo de su Colegio romano el que imperó. La educación en la España postridentina está marcada por la línea jesuita. No hay que olvidar que el propio autor objeto de nuestra tesis, Tirso de Molina, había estudiado con los jesuitas antes de

⁶⁵ Prospero, 2008, p. 76.

entrar como novicio de la Orden de la Merced. La importancia de la Orden de Jesús fue muy grande, tal como señala Prospero al admitir que:

A la Compañía de Jesús se dirigieron muchos obispos para obtener profesores capaces de preparar a los futuros eclesiásticos en la ciencia de los casos necesaria para administrar las confesiones y, más en general, en el conocimiento del latín y de la teología⁶⁶.

La consecuencia del establecimiento de unas normas que regulaban la formación y el control del clero fue la creación de un nuevo clero con un nuevo hábito y con unas costumbres rígidas con un mayor poder y con la misión de atender las necesidades religiosas de los cristianos, que ahora constituían un nuevo grupo: los feligreses.

Si esta reforma que trae consigo la creación de un clero bien diferenciado de cualquier sector laico de la población, al hablar sólo de clero secular debemos señalar algunos aspectos en los que Trento se detiene y que manifiestan una clara intención de explicitar unas cuestiones que alejan al sacerdocio de lo que habían intentado defender los reformistas. En primer lugar, al debatir la cuestión «De la institución del sacerdocio de la Nueva Ley», se asocia a la misión sacerdotal la del sacrificio y se hace depender esta relación al poder de Dios, ya que fue ordenación suya que esto fuera así. Asimismo, se insiste en que el sacerdocio moderno es un traslado del antiguo sacerdocio que fue instituido por Cristo en las personas de los Apóstoles y sus sucesores, por lo que los sacerdotes actuales son herederos de los Apóstoles y su misión les fue encargada por el propio Cristo. Así dice Trento que se explicita en las Sagradas Escrituras:

Les fue dado el poder de consagrar, ofrecer y administrar el cuerpo y la sangre del Señor, así como el de perdonar o retener los pecados⁶⁷.

En el capítulo siguiente, en el que se habla «De las siete órdenes», Trento defiende una Iglesia jerarquizada en la que sus ministros se encuentran organizados con un orden bien establecido y que de los propios inicios de la

⁶⁶ Prospero, 2008, p. 78.

⁶⁷ Denzinger, 1963, II, p. 85.

fundación de la Iglesia, pero más importante aún es el capítulo que habla directamente «De la jerarquía eclesiástica y de la ordenación».

Sobre esta cuestión, en la que los obispos tridentinos deciden mostrarse totalmente contrarios a las tesis protestantes, deciden condenar a todos aquellos que dicen que los sacerdotes sólo tienen poder temporal y a los que dicen que la labor sacerdotal es universal y todos los cristianos son sacerdotes, frente a lo que exponen su sistema jerarquizado de diferentes órdenes. Asimismo, defienden la figura de los obispos como los sucesores de los Apóstoles y defienden, como indica San Pablo que:

Están puestos, como dice el mismo Apóstol, por el Espíritu Santo para regir la Iglesia de Dios⁶⁸.

Finalmente y para seguir diferenciándose de las tesis protestantes, niegan que para la ordenación de los sacerdotes y demás ministros de la Iglesia se requiera de la potestad del pueblo o de alguna magistratura secular, con lo que quieren hacer evidente la separación entre el poder religioso y el poder político y rechazar la intervención del Estado en cuestiones eclesiásticas.

Una de las grandes reformas que trae consigo Trento es la adopción de un nuevo catecismo para todos los creyentes. Este Catecismo universal viene a poner fin a la diversidad de catecismos que existían en la época y que dificultaba la misión de unificar el culto. A pesar de que el Catecismo romano de Trento no convence a todos los religiosos, debemos recordar que nuestro autor, fray Gabriel Téllez, recuerda con nostalgia la sencillez de los catecismos más antiguos, va a imponerse definitivamente.

En su índice encontramos los siguientes capítulos:

- a) un prólogo en el que habla de: la capacidad y los límites de la inteligencia humana frente a las verdades religiosas y la necesidad de la revelación, el magisterio de la Iglesia, la Luz frente a las Tinieblas, la predicación y el apostolado y la división del propio Catecismo romano.
- b) La definición de la Fe, en el que se detiene en el símbolo de los Apóstoles.

⁶⁸ Denzinger, 1963, II, p. 86.

- c) El capítulo I, titulado «Creo en Dios Padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra», en el que trata los siguientes aspectos: el significado y valor del artículo, «Creo», «En Dios», «Padre», «Todopoderoso» y «Creador del cielo y de la tierra».
- d) El capítulo II, titulado «Y en Jesucristo, su único Hijo, nuestro Señor», en el que se detiene en los asuntos: Significado y valor del artículo, Nociones previas, «En Jesucristo», «Su único Hijo», y «Nuestro Señor».
- e) El capítulo III, que contiene los siguientes apartados: Significado y valor del artículo, «Concebido por obra y gracia del Espíritu Santo», «Nació de Santa María Virgen» y Lecciones y exigencias prácticas.
- f) El capítulo IV, que contiene: Significado y valor del artículo, «Padeció», «Bajo el poder de Poncio Pilato», «Fue crucificado», «Muerto», «Sepultado» y Meditando en la Pasión.
- g) El capítulo V, que lleva por título «Descendió a los infiernos y al tercer día resucitó de entre los muertos», y que se refiere a los aspectos: Significado y valor del artículo, «Descendió a los infiernos», «Resucitó», «Al tercer día», «Según las Escrituras» y Meditando en el misterio de la resurrección de Cristo.
- h) El capítulo VI, titulado «Subió a los cielos y está sentado a la diestra de Dios Padre todopoderoso», que contiene: Significado y valor del artículo, «Subió a los cielos», «Está sentado a la diestra del Padre» y Meditando en la Ascensión del Señor.
- i) El capítulo VII, titulado «Desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos», contiene los apartados: Significado y valor del artículo, «Desde allí ha de venir» doble venida de Jesucristo, «A juzgar a los vivos y a los muertos» y «Acuérdate de tus postrimerías».
- j) El capítulo VIII, «Creo en el Espíritu Santo», contiene: Significado y valor del artículo, «Espíritu Santo» y Los dones del Espíritu Santo.
- k) El capítulo IX trata los siguientes apartados: Significado y valor del artículo, «Creo en la Iglesia», «Santa, católica», «La verdad de la Iglesia» y «La comunión de los Santos».
- l) El capítulo X, «Creo en el perdón de los pecados», contiene: Significado y valor del artículo, «Creo en el perdón», «De los pecados», Ministros del perdón, La Iglesia perdona en el nombre de Dios, Reconocimiento

esperanzado de la infinita misericordia y El uso del sacramentos de la penitencia.

- m) El capítulo XI, «Creo en la resurrección de la carne», trata los asuntos: Significado y valor del artículo, «Creo en la resurrección de la carne», Aclarando el misterio, Dotes de los cuerpos resucitados y Frutos que debe reportarnos esta doctrina.
- n) El capítulo XII, «Creo en la vida eterna», contiene: Significado y valor del artículo, «La vida eterna», Doble bienaventuranza, Medios para adquirir la vida eterna y Notas al prólogo y primera parte.
- o) La segunda parte trata sobre los Sacramentos e incluye los siguientes puntos: Introducción, Importancia del estudio de los sacramentos, Noción etimológica, Definición real de sacramento, Múltiples significados de los sacramentos, Causas de su institución, Materia y forma, Las ceremonias, Número septenario, Necesidad de los sacramentos, Su autor, El ministro, Efectos de los sacramentos, El respeto y la frecuencia de los sacramentos, Notas y Aplicaciones.
- p) El primer capítulo es el del Bautismo, que se detiene en los aspectos: Necesidad e importancia del estudio de este sacramento, Noción etimológica, Naturaleza del Bautismo, Partes esenciales, Distintos modos de ablución, Institución divina, Ministros de este sacramento, Necesidad del Bautismo, Efectos de este sacramento, Conclusión y Notas.
- q) El segundo capítulo trata sobre la Confirmación y contiene: Necesidad e importancia del estudio de este sacramento, Noción etimológica, Naturaleza de la Confirmación, Institución divina, Partes esenciales, Ministro, Utilidad de este sacramento, Efectos, Ceremonias en su administración, Conclusión y Notas.
- r) El capítulo III está dedicado a la Eucaristía y se detiene en los puntos: Necesidad e importancia del estudio de este sacramento, Institución divina, Noción etimológica, La Eucaristía como sacramento, Naturaleza de la Eucaristía, Partes esenciales, Los tres misterios de la Eucaristía, Efectos de este sacramento, Uso de la Eucaristía, La Eucaristía como sacrificio, La Eucaristía, sacramento y sacrificio, y Notas.

- s) El capítulo IV, La Penitencia, contiene: Necesidad e importancia del estudio de este sacramento, Noción etimológica, La Penitencia como virtud, La Penitencia como sacramento, Partes esenciales de la Penitencia, Efectos, Actos que el penitente debe poner para la integridad del sacramento, Algunas advertencias sobre la administración del sacramento, Conclusión y Notas.
- t) El capítulo V está dedicado a La Extremaunción y se detiene en: Necesidad e importancia del estudio de este sacramento, Noción etimológica, Naturaleza de la Extremaunción, Partes esenciales, Institución divina de este sacramento, Sujeto de la extremaunción, Uso del sacramento, El ministro, Efectos de la Extremaunción y Notas.
- u) El Capítulo VI trata el asunto de El orden sagrado y contiene los puntos: Necesidad e importancia del estudio de este sacramento, Naturaleza del sacerdocio, Significado del nombre, Verdadero y propio sacramento, Órdenes mayores y menores, Sacerdocio interno, Sacerdocio externo, Ministro del orden, Sujeto del orden, Efectos del sacramento y Notas.
- v) El capítulo VII se corresponde con el de El matrimonio y se refiere a: Necesidad e importancia del estudio de este sacramento, Noción etimológica, Definición, Esencia del matrimonio, Naturaleza del consentimiento, El matrimonio como contrato natural, El matrimonio como sacramento, Efectos del sacramento, Deberes conyugales, Recepción del sacramento, Uso del matrimonio y Notas.
- w) La tercera parte está dedicada a los mandamientos y consta de los siguientes puntos: Introducción, Significado y valor del decálogo, Motivos que deben inducirnos a su perfecta observancia, Institución divina del decálogo y Exordio.
- x) El I capítulo de esta tercera parte se centra en el «Primer mandamiento del Decálogo» y contiene: Significado y valor del mandamiento, Doble aspecto del precepto, Excelencia de este primer mandamiento, Legitimidad del culto a los Ángeles y los Santos, Pecado de idolatría, Utilidad del culto a las imágenes, Penas contra los transgresores del mandamiento y Estímulos eficaces.

- y) El II capítulo, «Segundo mandamiento del Decálogo», trata: Significado y valor del mandamiento, Doble aspecto del precepto, Aspecto positivo, Aspecto negativo y Penas contra los transgresores.
- z) El III capítulo, «Tercer mandamiento del Decálogo», se centra en: Significado y valor del mandamiento, En qué se diferencian y en qué conviene éste con los demás preceptos de la Ley, Diversos aspectos del precepto, Aspecto positivo, Aspecto negativo, Motivos de este mandamiento.
- aa) El IV capítulo, «Cuarto mandamiento del Decálogo», explicita los aspectos: Significado y valor del mandamiento, Su diferencia con los tres primeros preceptos, Aspecto positivo, Aspecto negativo y Deberes de los padres para con los hijos.
- bb) El V capítulo, «Quinto mandamiento del Decálogo», incluye los puntos: Significado y valor del mandamiento, Doble aspecto del precepto, Aspecto negativo, Aspecto positivo y Cualidades de la Caridad.
- cc) El VI capítulo, «Sexto mandamiento del Decálogo», se detiene en: Significado y valor del mandamiento, Doble aspecto del precepto, Aspecto negativo y Aspecto positivo.
- dd) El VII capítulo, «Séptimo mandamiento del Decálogo», contiene: Significado y valor del mandamiento, Doble aspecto del precepto, Aspecto negativo, Aspecto positivo, Exhortaciones divinas y Excusas vanas.
- ee) El VIII capítulo, «Octavo mandamiento del Decálogo», incluye: Significado y valor del mandamiento, Doble aspecto del precepto, Aspecto negativo, Aspecto positivo, Vulgaridad y bajeza de la mentira y Excusas vanas.
- ff) El capítulo IX, «Nono y décimo mandamientos del Decálogo», trata: Significado y valor de los mandamientos, Nueva prueba de la bondad infinita de Dios para con nosotros, Doble aspecto de los preceptos, Aspecto negativo y Aspecto positivo.
- gg) La cuarta y última parte del Catecismo comienza con una Introducción que contiene los siguientes puntos: Significado y valor de esta cuarta parte del Catecismo, Principios generales sobre la oración, Significado y

- valor de estas palabras, «Padre», «Nuestro» y «Que estás en los cielos».
- hh) El I capítulo de la última parte, Significado y valor de esta petición, se detiene en dos puntos: «Santificado sea tu nombre» y La vida del cristiano como alabanza a Dios.
- ii) El II capítulo, «Segunda petición del Padrenuestro», incluye: Significado y valor de esta petición, Su necesidad, «Venga a nos tu reino», Universalidad de esta petición, Disposiciones para poder hacerla conveniente y Conclusión.
- jj) El III capítulo, «Tercera petición del Padrenuestro», incorpora: Significado y valor de esta petición, Necesidad de una Ley, «Hágase tu voluntad», «Así en la tierra como en el cielo» y Disposiciones con que debe recitarse esta petición.
- kk) El IV capítulo, «Cuarta petición del Padrenuestro», se detiene en los puntos: Significado y valor de esta petición, Su necesidad, «El pan», «Nuestro», «De cada día», «Dánosle», «Hoy», El pan espiritual y La respuesta del Padre.
- ll) El V capítulo, «Quinta petición del Padrenuestro», trata: Significado y valor de esta petición, Disposiciones necesarias para hacerla conveniente, «Las deudas», «Nuestras», «Perdónanoslas», «Así como nosotros perdonamos a nuestros deudores» y Eficacia de esta petición.
- mm) El capítulo VI, «Sexta petición del Padrenuestro», se divide en: Significado y valor de esta petición, Su necesidad y «No nos dejes caer en la tentación».
- nn) El VII capítulo, «Séptima petición del Padrenuestro», contiene: Significado y valor de esta petición, Espíritu con que debe hacerse, «Líbranos del mal» y La paciencia en el dolor.
- oo) El último capítulo, «Broche de oro de la oración dominical», trata los puntos: Sello final, Respuesta de Dios y «Amén».

De este Catecismo, que surge como resultado de Trento y de la necesidad de unificar el culto, debemos saber que su redacción es encomendada a tres monjes dominicos, por lo que es un catecismo de claro cuño tomista y que está encaminado fundamentalmente a la predicación, como

hemos podido comprobar en los puntos que trata. Así lo resume Prospero al explicar que:

Se planteó entonces asimismo la redacción de un catecismo que fuera un instrumento de iniciación a una teología positiva y no litigiosa, embebida profundamente en los textos evangélicos y bíblicos. Este era el modelo hacia el que los padres tridentinos querían orientar la predicación, adhiriéndose a las tendencias erasmianas y evangélicas del primer siglo XVI⁶⁹.

Por otro parte, uno de los puntos más importantes que se debaten en este concilio es, como hemos visto por su inclusión en el Catecismo romano, el relativo a los sacramentos, asunto que tiene doble carácter, pues, por un lado se produce una fijación de los ritos sacramentales, y, por otro, es una defensa de los valores y símbolos católicos contra la herejía protestante. En Trento, en la sesión VII, de 3 de marzo de 1547, se habla de la necesidad de los sacramentos, siendo la causa de ello:

Por los que toda verdadera justicia o empieza, o empezada se aumenta, o perdida se repara⁷⁰.

Los obispos del concilio dejan muy claro que los sacramentos fueron instituidos por Jesucristo, son siete, y se dedican a elaborar una lista de anatemas en los que han caído los herejes, entre los que destaca el anatema de que todos los cristianos tengan el poder en la palabra y en la administración de los sacramentos, algo que es rechazado frontalmente, pues sólo los ministros de la Iglesia disponen de ese poder.

En cuanto al sacramento de la Confesión, en Trento se destaca su importancia frente a los luteranos. En dos ocasiones se trata el sacramento de la Confesión en el concilio. La primera de ellas es en el decreto *De iustificatione*, aprobado en la sesión VI, de 13 de enero de 1547, aunque dice Prospero que aquí este sacramento sólo está tratado de refilón:

Se habla de la penitencia como «segunda tabla» (tras la del bautismo) a la que el cristiano puede aferrarse tras el naufragio del pecado⁷¹.

⁶⁹ Prospero, 2008, p. 92.

⁷⁰ Denzinger, 1963, II, p. 60.

A esta cuestión se regresa en 1551 para expresar el rechazo a la tesis protestante de que la confesión se hacía directamente y sin intermediarios entre el cristiano y Jesucristo. Trento expone la necesidad de interponer al ministro entre el cristiano y Dios y describe minuciosamente todos los pasos que debe seguir el pecador para alcanzar el perdón de Dios y la restauración de su situación anterior al pecado.

En esta segunda etapa en la que se trata el sacramento de la Confesión se abordan importantes aspectos sobre la Penitencia. En primer lugar se establecen las partes que ésta debe tener y que son: la contrición, la confesión y la satisfacción. Asimismo, se explican los efectos que para el pecador posee la Penitencia, que no son otros que: la reconciliación con Dios, una reconciliación que en varones piadosos y devotos conlleva un estado de paz, de serenidad de la conciencia y de consolación del espíritu.

Por otra parte, en lo relativo a la contrición, los padres tridentinos definen este estado del alma del católico como:

Un dolor del alma y detestación del pecado cometido, con propósito de no pecar en adelante⁷².

A la vez que señalan que es un estado necesario para el perdón de los pecados, sin el que no puede restablecerse la anterior situación de armonía con Dios. También destaca Trento la importancia que tiene la confesión en el tiempo de Cuaresma.

En lo concerniente a los administradores de esta justicia divina que representa para el Catolicismo la Penitencia, se afirma que sólo los obispos y los sacerdotes poseen la potestad de ejercer el ministerio de este sacramento y la capacidad, otorgada por Dios, de absolver a los pecadores, aunque, en los casos graves en los que el pecador haya incurrido en delitos graves que conlleven el castigo de excomunión sólo poseen el poder de absolver las altas jerarquías, excepto si la persona se encuentra en su lecho de muerte, en caso de que se le esté dando la extremaunción, excepción en la que un sacerdote puede absolver al pecador.

⁷¹ Prospero, 2008, p. 107.

⁷² Denzinger, 1963, II, p. 71.

Finalmente trata el concilio el tema de «la necesidad y fruto de la satisfacción», en el que vuelve a alejarse y a rechazar las reformas de la Iglesia protestante, pues, frente a los herejes y los reformadores, los padres tridentinos indican la necesidad de que el sacerdote imponga una penitencia al pecador, y que ésta sea acorde con su pecado.

Respecto al sacramento más importante de la fe católica, el de la Eucaristía, es fundamental señalar el aumento en la frecuencia eucarística del feligrés anterior al concilio de Trento, una postura que era defendida por la orden jesuítica y que va a ir extendiéndose poco a poco y que invadirá la espiritualidad barroca española. Una mayor devoción y espiritualidad son las causas de esta mayor necesidad de recibir el sacramento de la Eucaristía, como describe Prospero al afirmar que:

Mucho antes del concilio de Trento, la frecuencia en el sacramento eucarístico conoció una intensificación: no sólo los eclesiásticos, no sólo los miembros de hermandades devotas o los grupos de devotos en busca de perfección, sino también los cristianos corrientes se habituaron a la repetición frecuente del sacramento. Si la regla oficial hablaba de la obligación anual, la práctica concreta alentada por guías espirituales impresas y por directores de conciencia podía ser la de comuniones hechas incluso varias veces por semana. No faltaron las resistencias: los defensores de la tradición encontraban inapropiado, cuando no de sabor casi herético, una tal confianza en las relaciones con Dios⁷³.

Aunque este aumento en la frecuencia de la Eucaristía encuentra oposición al principio, finalmente el concilio de Trento acabará aceptándola. En los dos lugares donde más va a percibirse este aumento y, dentro de la línea del aumento de la devoción, será en los monasterios femeninos y en las hermandades, como veremos cuando hablemos de la espiritualidad española del siglo XVII.

En lo relativo a los aspectos doctrinales y de definición del rito eucarístico, Trento se muestra tajante con una de las cuestiones en que más se enfrentan a los herejes protestantes y, cuando debaten el capítulo «De la presencia real de Nuestro Señor Jesucristo en el santísimo sacramento de la Eucaristía», defienden el dogma de la transustanciación, por el que pan y vino

⁷³ Prospero, 2008, p. 105.

se convierten en cuerpo y sangre de Cristo. Así de claro lo explican los padres tridentinos al exponer:

Que inmediatamente después de la consagración está el verdadero cuerpo de Nuestro Señor y su verdadera sangre juntamente con su alma y divinidad bajo la apariencia del pan, y la sangre, bajo la apariencia del vino en virtud de las palabras⁷⁴.

Tras esta firme defensa de la transustanciación, pasan a defender la presencia y unidad de Cristo tanto en el pan como en el vino, en todo el pan y en todo el vino, por lo que sólo es necesaria la comunión bajo una de las dos especies, como se deduce al leer:

Porque Cristo, todo e íntegro, está bajo la especie del pan y bajo cualquier parte de la misma especie, y todo igualmente está bajo la especie del vino y bajo las partes de ella⁷⁵.

Todos los fieles deben ofrecer culto de latría al sacramento de la Eucaristía, según Trento, que, además establece unos días del calendario católico para la celebración y el culto del dogma de la transustanciación y, aunque no se cita explícitamente la fiesta del Corpus Christi, se está refiriendo a esta festividad que tanta importancia va a tener en la España barroca.

Tras explicar algunos asuntos sobre la Eucaristía, como la comunión de los enfermos, Trento se centra en la cuestión «De la preparación que debe llevarse para recibir dignamente la santa Eucaristía», en la que explica que no debe recibirse en ningún caso encontrándose en situación de pecado mortal sin antes haberse confesado.

Ya hemos comentado los cambios que el concilio opera sobre el clero secular y regular, pero no sólo sobre el sector clerical va a haber una reforma; en Trento se establecen las bases del nuevo feligrés, que nace imbuido de esa nueva espiritualidad que se desarrolla en el Barroco y que tan importante es. José García Oro describe cómo debía ser, en teoría, el feligrés según el concilio tridentino:

⁷⁴ Denzinger, 1963, II, p. 64.

⁷⁵ Denzinger, 1963, II, p. 65.

cabe hablar del feligrés tridentino como hipótesis más que como realidad concreta: es el cristiano que cumple las normas establecidas por el Concilio Lateranense IV: bautizado, cumplidor del precepto de la confesión y comunión anuales; pagador de diezmos y primicias; oidor dócil de los sermones; devoto del Santísimo Sacramento y de la Virgen, en especial de la Inmaculada y del Rosario; caritativa y eventualmente comprometido en la asistencia a los desamparados (encarcelados, apestados y abandonados en los hospitales, niños de la Doctrina o «doctrinos»); acogedor de «arrepentidas» en el caso femenino; cofrade y hermano en las asociaciones parroquiales y conventuales con especial incidencia en la Semana Santa; patrono y mecenas de conventos, colegios jesuíticos y hospitales, en los que hace constar los símbolos de su condición cuando se trata de los nobles e hidalgos que adornan sus estados de instituciones religiosas⁷⁶.

Antes de pasar a comentar los ecos que el concilio de Trento tiene en el contexto histórico, social y religioso de la España contemporánea a Tirso de Molina, debemos señalar los aspectos doctrinales más importantes que dicho concilio debate y resuelve para la extirpación de la herejía protestante a la que tenía que enfrentarse.

Una de las cuestiones más importantes que se deciden en Trento es la unidad jerárquica y doctrinal en todos los asuntos de la fe católica. Frente a los reformistas, que no establecían una jerarquía eclesiástica tan marcada y que permitían cierta libertad y subjetividad a la hora de la lectura e interpretación de las Sagradas Escrituras, la Iglesia Católica va a alzarse como una organización más férreamente estructurada y organizada, en la que no existe interpretación posible fuera de la canónica en materia doctrinal. Así, este modelo puede verse en el principio de obediencia al Papa que Prospero señala al decir que:

Frente a las confesiones precedentes y coetáneas, desde la «augustana» de 1530 a la «reformada» o calvinista, resalta la coexistencia en la católica de la exposición analítica y consciente de las doctrinas y el principio sintético de la obediencia al papa: fue sobre todo este segundo elemento el que se hizo dominante, por ejemplo en las abjuraciones de los procesados por herejía. La fórmula sintética «Credo quod credit Sancta Mater Ecclesia» se impuso como la

⁷⁶ García Oro, 2005, pp. 150-151.

forma más simple y eficaz para anular toda duda sobre las tentaciones del subjetivismo en materia de fe⁷⁷.

Por supuesto esta cuestión en principio doctrinal, que marcaba un abismo con los reformadores y que los condenaba como herejes al salir de la recta interpretación de la doctrina, tenía también una motivación política. Como hemos comentado anteriormente, Trento había tenido grandes momentos de tensión y de conflictos a la hora de debatir el problema de la residencia de los obispos, enfrentando a éstos con el Papa, quien salió vencedor finalmente. Pues bien, no sólo en este asunto va a contemplar el Papa cómo aumenta su poder. A la hora de aprobar finalmente todo lo debatido en Trento, el Papa Pío V se enfrentaba a un grave problema: existían dos posturas contrarias en lo relativo a la aplicación de la normativa tridentina, o bien su aplicación inmediata o su aplicación mediata pasando por la Curia. Ante tal conflicto de potestades, el Papa encontró una tercera vía que le favorecía bastante, dado que se reservaba la última palabra sobre la aplicación de la disciplina acordada en Trento, como puede leerse en la bula *Benedictus Deus*, datada oficialmente el 26 de enero de 1564, aunque publicada el 3 de junio del mismo año. Así comenta el contenido de la misma Prospero al explicar que:

En efecto, en la bula se lee, justo después de la ratificación y de la invitación a preladados y soberanos a recibir y aplicar el concilio reprimiendo toda resistencia con la fuerza, una precisión importante: bajo el pretexto de evitar confusiones y errores, se prohibía que nadie publicara sin autorización papal cualquier tipo de comentario, glosa, notas o aportaciones interpretativas de los decretos conciliares, dado que la Sede apostólica se reservaba todo el poder de intervenir a propósito de eventuales dudas en la materia. Así pues, mientras que las constituciones doctrinales pasaban a formar parte del patrimonio inmutable de los dogmas, los cánones de reforma disciplinar quedaban confiados a la interpretación del papa y de la congregación erigida por él. No era cuestión baladí: se dejaba así a un lado la tradición y se concebía la parte disciplinaria un poco como un cuerpo de leyes positivas modificables según la voluntad de un poder soberano, el poder papal⁷⁸.

Dentro de esta línea de interpretación única y no discutible de la materia doctrinal, se sitúa una de las primeras cuestiones que aborda el concilio en su

⁷⁷ Prospero, 2008, p. 91.

⁷⁸ Prospero, 2008, pp. 82-83.

primera etapa, la aceptación de los libros sagrados y las tradiciones de los apóstoles. En Trento se defienden tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento, explicitándose la lista de libros canónicos, que respeta la tradición, frente al corpus de los protestantes que excluyen los denominados deuterocanónicos, que son los siete del Antiguo Testamento: *Tobías, Judit, Sabiduría, Eclesiástico, Baruc, 1 y 2 Macabeos* y partes de *Daniel y Ester*, y adicionalmente los del Nuevo Testamento: *Hebreos, Santiago, Segunda carta de Pedro, Segunda y Tercera carta de Juan, Judas y Apocalipsis*.

Trento defiende, frente a los reformistas, el texto de la Vulgata como el mejor, a la vez que, como ya hemos comentado, rechaza la libre interpretación de los textos bíblicos, exponiendo como única interpretación la de la Iglesia católica y la de los Santos Padres.

También en esta primera etapa del concilio se debate la cuestión del pecado original, más concretamente en la sesión V, de 17 de junio de 1546, en la que se condenan las herejías sobre el dogma del pecado original y se habla sobre el bautismo.

En la siguiente sesión, la IV, de 13 de enero de 1547, vuelve a tratarse el tema del pecado original a la hora de abordarse la cuestión de la justificación. En el capítulo primero de esta serie de debates se discute el tema «De la impotencia de la naturaleza de la ley para justificar a los hombres» y se llega a la conclusión de que es totalmente necesario asumir la existencia del pecado original en el hombre, que nadie está libre de él, de hecho el hombre es un esclavo del pecado, aunque se afirma que existe un libre albedrío.

En los capítulos siguientes, se expone cómo Dios envía a su Hijo para redimir todos los pecados del mundo y cómo son justificados por Cristo todos aquellos que renacen en él. Asimismo se expone la controvertida cuestión acerca de la difícil convivencia entre la misericordia divina y el libre albedrío del hombre, aunque no se ahonda en lo que luego será la dura disputa de la Controversia de *auxiliis*. De momento se habla de un equilibrio entre la gracia divina, que es necesaria para la justificación, pero también de la necesidad de que ésta no sea rechazada por el cristiano.

Avanzando un poco más en el desarrollo de estos capítulos, pero dentro de la doctrina de la justificación, Trento también va a definir claramente el modo de preparación que debe seguir el creyente para alcanzar dicha

justificación. Los pasos son, de manera sincrética: el bautismo, la creencia en Dios, la remisión de los pecados y, finalmente, la santificación y renovación del hombre interior. Por su parte, las causas de la justificación son:

La final, la gloria de Dios y de Cristo y la vida eterna; la eficiente, Dios misericordioso, que gratuitamente lava y santifica [1 Cor. 6, 11], sellando y ungiendo con el Espíritu Santo de su promesa, que es prenda de nuestra herencia [Eph. 1, 13 s.]; la meritoria, su Unigénito muy amado, nuestro Señor Jesucristo, el cual, cuando éramos enemigos [cf. Rom. 5, 10], por la excesiva caridad con que nos amó [Eph. 2, 4], nos mereció la justificación por su pasión santísima en el leño de la cruz [Can. 10] y satisfizo por nosotros a Dios Padre; también la instrumental, el sacramento del bautismo, que es el sacramento de la fe, sin la cual jamás a nadie se le concedió la justificación. Finalmente, la única causa formal es la justicia de Dios, no aquella con que El es justo, sino aquella con que nos hace a nosotros justos [Can. 10 y 11], es decir, aquella por la que, dotados por El, somos renovados en el espíritu de nuestra mente y no sólo somos reputados, sino que verdaderamente nos llamamos y somos justos, al recibir en nosotros cada uno su propia justicia, según la medida en que el Espíritu Santo la reparte a cada uno como quiere [1 Cor. 12, 11] y según la propia disposición y cooperación de cada uno⁷⁹.

En la justificación, además de la remisión de los pecados que se produce, se infunden en el alma del creyente por Jesucristo las tres virtudes teologales: la Fe, la Esperanza y la Caridad, que deben darse siempre juntas, pues una no puede aparecer sin las otras, sino que las presupone. Estas virtudes deben darse en la fe del creyente, pero también tienen que manifestarse en sus obras.

Dentro de estas conclusiones acerca de la justificación de los creyentes se incluye la cuestión de que la Gracia es precisamente gracia porque se da de manera gratuita y no por merecimiento del hombre, por lo que, a diferencia de lo que opinan algunos herejes, nadie puede tener la seguridad de que sus pecados van a ser redimidos, ya que lo único que realmente posee el católico es la confianza en la infinita misericordia de Dios. Precisamente es en este punto donde Paulo, personaje de *El condenado por desconfiado* de nuestro

⁷⁹ Denzinger, 1963, II, pp. 51-52.

dramaturgo, yerra y actúa como un hereje, por lo que regresaremos a él cuando analicemos este magnífico drama teológico.

«Del acrecentamiento de la justificación recibida» nos dicen los padres tridentinos que ésta se acrecienta mediante las obras y la observancia y que, aunque es necesario cumplir con actos la fe, existe la posibilidad de pecar aún encontrándose justificado.

Finalmente, al tratar la cuestión de la justificación, se llega a uno de los puntos capitales que separan a los reformadores de la Iglesia católica: la predestinación. La postura canónica tridentina es radicalmente firme a este respecto y uno de los capítulos de esta sesión lleva por título: «Debe evitarse la presunción temeraria de la predestinación», y en él se explica que nadie, absolutamente nadie, puede saber si Dios lo ha elegido para sí, porque, además, a ningún creyente le ha sido concedido el don de conocer lo que hará con posterioridad. El pecado de Paulo de *El condenado* es, precisamente, anticiparse y querer conocer, o, en su caso, corroborar, los designios divinos, por lo que, como veremos más adelante, incurre en una herejía. Además, su actitud soberbia choca con lo que asegura el concilio acerca del don de la perseverancia, pues precisamente:

Los que creen que están firmes, cuiden de no caer⁸⁰.

En la última etapa del concilio, al final de las sesiones, se tratan las cuestiones de la veneración de santos, de imágenes y el Purgatorio, que, aunque son abordadas de manera rápida y somera, tan importantes van a ser en la España del Barroco. La postura final de Trento en lo relativo a la veneración de santos y de imágenes fue la de su aceptación, que servía de distanciamiento contra las tesis de los reformadores, aunque con matices para no caer en un exceso de idolatría, pues se debía tener presente que se veneraba a los santos como mediadores o intercesores de Dios, que era el que realmente obraba la ayuda para el creyente, y que se veneraba a las imágenes en tanto en cuanto representaban a un santo o a un mártir, no la figura en sí. Esta postura final acerca de este tema es sintetizada por Prospero al explicar que:

⁸⁰ Denzinger, 1963, II, p. 55.

El concilio cerró sumariamente la cuestión en el plano doctrinal: había que condenar a los que negaban que los santos debían ser invocados y que sus reliquias fueran fuentes de beneficios para los hombres. Pero era necesario tener presente que los primeros y las segundas eran únicamente mediadores de la protección divina. En cuanto a las imágenes, se daba el mismo discurso: el honor que se les hacía era legítimo pero debía dirigirse a quien era representado en ellas⁸¹.

El uso de las imágenes tenía un doble propósito: por un lado, servía para instruir a los creyentes que no sabían leer y que necesitaban que se les explicara visualmente parte de la doctrina y, por otro, servía de firme oposición a las ideas de los reformadores que, como sabemos, habían rechazado este culto a las imágenes.

En la sesión XXV, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, los padres tridentinos acuerdan sobre la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y sobre las sagradas imágenes que: es bueno invocarles y pedirles ayuda y auxilio, puesto que actúan como intercesores, así se les exige a los obispos y a los demás ministros de la Iglesia:

Que instruyan diligentemente a los fieles en primer lugar acerca de la intercesión de los Santos, su invocación, el culto de sus reliquias y el uso legítimo de sus imágenes, enseñándoles que los Santos que reinan juntamente con Cristo ofrecen sus oraciones a Dios a favor de los hombres⁸².

Así pues, se deben venerar los sagrados cuerpos de los Santos y de los mártires, esto es, las reliquias. De la misma manera, las directrices de Trento obligan a tener y a conservar en los templos las imágenes de Cristo, la Virgen y los Santos, pero teniendo siempre presente que no se adora a tales imágenes, sino a los originales que representan. Finalmente, expone el concilio la utilidad y la bondad de las pinturas que muestran los misterios de la fe al explicar que:

⁸¹ Prospero, 2008, p. 135.

⁸² Denzinger, 1963, II, p. 90.

Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma al pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que les han sido concedidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios por los Santos y sus saludables ejemplos, a fin que den gracias a Dios por ellos, compongan su vida y costumbres a imitación de los Santos y se exciten a amar y a adorar a Dios y a cultivar la piedad. Ahora bien, si alguno enseñare o sintiere de modo contrario a estos decretos, sea anatema⁸³.

Otro de los asuntos que se debaten en los últimos días del concilio de Trento es, como ya sabemos, el del Purgatorio. La existencia de éste había sido puesta en duda por los reformadores también y se necesitaba una postura canónica para rebatir la tesis reformadora. De este modo, en Trento se resuelve que existe el Purgatorio, que con absoluta certeza las misas y oraciones que se celebran por los difuntos ayudan a que éstos abandonen el Purgatorio, y que los obispos son los encargados de difundir este mensaje con la condición de que no lo hagan difícil y oscuro para el pueblo llano, para que éste pueda comprenderlo.

Uno de los últimos puntos que se trata en Trento en estas sesiones finales es el de las indulgencias, que tanto habían ayudado a que surgieran voces de protesta contra la Iglesia y que se produjera la escisión de la Iglesia luterana. Otra vez la postura de la Iglesia católica contrasta con la de los reformadores, pues en Trento se decide que es Cristo quien concede el poder de otorgar indulgencias a la Iglesia, que dichas indulgencias son válidas y que es anatema el negarlas. Como podemos comprobar, la Iglesia católica vuelve a mostrarse como un cuerpo altamente estructurado y jerarquizado, con ministros mediadores en los que reside el poder de Cristo, frente a la idea reformadora de un contacto más directo y sin intermediaciones entre el creyente y Dios.

Finalmente, en nuestro breve repaso por las cuestiones doctrinales que se debaten en el concilio de Trento y antes de adentrarnos en el eco que éstas tuvieron en la España contemporánea a Tirso de Molina, queremos exponer lo

⁸³ Denzinger, 1963, II, p. 91.

que acuerda el concilio sobre la Misa, pues tan importantes van a ser en la España barroca los ritos religiosos para el pueblo, laico y seglar. En primer lugar, como ya hemos mencionado, se establece una relación entre la Pascua judía, con el sacrificio del cordero sacrificial, y la Pascua nueva, que es la Eucaristía, en la que Cristo, con su sacrificio de entregarse para la redención de todos los cristianos, es el cordero nuevo, que se sacrifica bajo las dos especies, de cuerpo y sangre. Esta relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento estará presente en los dramaturgos áureos, y podemos verla en *La venganza de Tamar*, como ya comentaremos.

La Eucaristía, bajo el rito de la Misa, tiene como misión que el católico reciba la misericordia y la gracia que Dios, de manera gratuita, concede a sus hijos. Así se expone que:

Si con corazón verdadero y recta fe, con temor y reverencia, contritos y penitentes nos acercamos a Dios, conseguimos misericordia y hallamos gracia en el auxilio oportuno⁸⁴.

Al hablar sobre las Misas que se celebran en honor de los Santos, vuelve a insistirse en la idea ya aparecida anteriormente de que estas misas se celebran siempre en honor de Dios, no de los Santos. Se pide a Dios a través de los Santos, pero no se les pide a los Santos, ya que éstos no tienen el poder de auxiliar al devoto si no es por la intervención divina.

Un punto muy importante sobre la celebración de la Misa expone que la exteriorización del rito es un factor decisivo para que los fieles entiendan las cuestiones doctrinales, a las que, de otra manera, no podrían acceder. Esta exteriorización de los ritos religiosos calará muy hondo en la espiritualidad barroca española que ya trataremos. De momento, queremos insistir en lo que se expone en Trento acerca de esta cuestión:

Y como la naturaleza humana es tal que sin los apoyos externos no puede fácilmente levantarse a la meditación de las cosas divinas, por eso la piadosa madre Iglesia instituyó determinados ritos, como, por ejemplo, que unos pasos se pronuncien en la Misa en voz baja [Can. 9], y otros en voz más elevada; e igualmente empleó ceremonias [Can. 7], como misteriosas bendiciones, luces,

⁸⁴ Denzinger, 1963, II, p. 82.

inciensos, vestiduras y muchas otras cosas de este tenor, tomadas de la disciplina y tradición apostólica, con el fin de encarecer la majestad de tan gran sacrificio y excitar las mentes de los fieles, por estos signos visibles de religión y piedad, a la contemplación de las altísimas realidades que en este sacrificio están ocultas⁸⁵.

Trento es muy minucioso acerca de la cuestión del rito de la Misa, porque quizás en ella se encuentre el punto más importante en que la Iglesia católica y la reformadora divergen: la transustanciación. Es por ello que los padres tridentinos se detienen en multitud de aspectos sobre la celebración de la Santa Misa, como el tema «Del agua que ha de mezclarse al vino en el cáliz que debe ser ofrecido». En el concilio se explica la utilización del agua debido a tres razones: en primer lugar, porque Cristo juntó agua y vino en la última cena; en segundo lugar, porque, además de sangre, manó agua de la herida de Cristo en su martirio; y finalmente, en tercer lugar, porque San Juan llama «aguas» al pueblo cristiano para simbolizar la unión de los cristianos con Cristo. Tales matizaciones sobre esta cuestión doctrinal subrayan la suma importancia que el rito de la Misa y, sobre todo, el de la Eucaristía, tenía en el concilio.

I. 4. 2. Concilio de Trento: el caso concreto de España

Tras hacer un repaso por las cuestiones doctrinales que se debatieron en el concilio de Trento, vamos a centrarnos ahora en el caso concreto de España y de cómo vivió el concilio, cómo aceptó los dictados tridentinos y cómo los adaptó a su realidad.

Las relaciones entre el papado y España no siempre fueron buenas durante el concilio de Trento. En la etapa inmediatamente anterior a su convocatoria se producen, de hecho, momentos de gran tensión política entre el papa Pablo III y el rey Carlos V. Este conflicto se inicia ya en 1542, año en el que Pablo III lee la bula de convocatoria del concilio, el 22 de mayo, y Francia le declara la guerra a Carlos V el 10 de julio. La primera de las tensiones se produce por las posturas divergentes que Papa y emperador mantienen sobre el futuro de Alemania. Mientras el Papa, que permanece neutral ante la guerra

⁸⁵ Denzinger, 1963, II, p. 83.

entre Francia y España, acepta como un hecho la pérdida de Alemania en manos de los luteranos, Carlos V se resiste a ello y sigue intentando recuperar sus dominios con una actitud más política que religiosa.

Esta actitud del emperador es la que le lleva a aliarse con los príncipes alemanes, a quienes promete, a cambio de la ayuda, tolerancia con los ciudadanos luteranos, contra Francia, en la conocida Dieta de Spira. De este enfrentamiento, que tiene como conclusión la Paz de Crépy, en 1544, Francia sale muy debilitada y se muestra proclive a un acercamiento con el Papa, enviando una corte de obispos al concilio. Asimismo, esta Paz tiene como consecuencia que pueda iniciarse el tan veces pospuesto concilio de Trento el 15 de marzo de 1545.

Pero las cosas no quedan sólo en estas pequeñas desavenencias, sino que van mucho más allá. Pablo III tiene un enfrentamiento mucho mayor con Carlos V a causa de sus ansias de poder y su carácter corrupto, como muy bien define Prospero al afirmar que:

Por otra parte, el papa, que debía trabajar por el concilio y por la reforma de la Iglesia, era un perfecto representante del papado mundano, corrupto y nepotista contra el que se había alzado la conciencia cristiana en el curso del siglo: perseguía con toda astucia una política de poder para su familia, construyendo un futuro de príncipe territorial para su hijo Pier Luigi, un matamoros que alardeaba entre otras cosas de haber violentado a un joven obispo. Consejero político del papa era el cardenal Alejandro, su sobrino, totalmente insensible ante el problema de la Reforma. En las relaciones con los Habsburgo y con la monarquía francesa, los Farnesio procedían mediante alianzas matrimoniales para asegurarse un futuro como linaje soberano⁸⁶.

Con esta carta de presentación no era extraño que Pablo III intentara favorecer a su familia de una manera poco lícita. Así concedía a su hijo, Pier Luigi Farnesio, el ducado de Parma y Piacenza, territorios españoles, el 26 de agosto de 1545, desatando la ira de Carlos V, cuya reacción no se hizo esperar. Un sicario, con toda probabilidad contratado por el monarca español, asesinó al Farnesio. Por su parte, Pablo III se negaba, en respuesta al asesinato de su hijo, al regreso de los padres conciliares de Bolonia a Trento.

⁸⁶ Prospero, 2008, p. 35.

Así pues, recapitulando, la aceptación de la pérdida de Alemania, el intento de alianza con Francia y la negativa al traslado del concilio a Trento, territorio neutral, eran las tres causas que motivaban el gran enfrentamiento entre Pablo III y Carlos V, que se solucionó con la muerte del primero y la subida al trono papal de Julio II, que no tenía inconveniente alguno en reanudar el concilio en Trento.

Si esto se producía en los años previos e iniciales del concilio de Trento, en otro momento se produjo un gran enfrentamiento entre España, el Imperio y Francia, y el papa Pío IV a raíz del controvertido tema de la residencia de los obispos, en el que la cuestión de fondo no era otra que la lucha entre episcopado y papado, dado que, con la reforma que Pío IV quería llevar a cabo los obispos veían menoscabado su poder y sometido a la Curia papal. Así explica Prospero este enfrentamiento al comentar que:

Si los obispos no podían gobernar sus diócesis se debía a la praxis curial que limitaba y obstaculizaba su ministerio. Los proyectos de reforma presentados en nombre del emperador Fernando y por los portavoces del episcopado francés habían llamado la atención sobre este punto capital. A partir de diciembre de 1562, los partidarios del deber de residencia lo sostuvieron en virtud del derecho divino (*ius divinum*) sustrayendo así al papado como principio toda posibilidad de limitarlo o de suspenderlo. La batalla se libró con particular vigor por los obispos ibéricos, guiados por el de Granada, Pedro Guerrero, y por Bartolomeu dos Mártires, obispo de Braga; pero tuvo notable importancia asimismo la actitud combativa del grupo de obispos franceses llegados a Trento bajo la guía del cardenal de Lorena⁸⁷.

Se produjo un momento de gran tensión, ya que podía haber un levantamiento de estas tres grandes potencias contra el Papa, crisis que se resolvió gracias a la intervención de un mediador enviado por Pío IV, el cardenal Giovanni Morone, que consiguió apaciguar los ánimos y que se llegase a un entendimiento mutuo mediante una solución intermedia para ambos bandos, que, en el fondo, no cambiaba nada, pero que otorgaba un mayor poder al Papa. Así lo resume Prospero al relatar que:

En la solemne sesión del 15 de julio de 1563, séptima de esta fase y vigésimo tercera de todo el concilio, los decretos propuestos por los legados fueron

⁸⁷ Prospero, 2008, pp. 76-77.

aprobados sin dificultades: la ordenación era reconocida como un sacramento, la jerarquía eclesiástica como un ordenamiento querido por Dios por encima de los fieles, cuyo sacerdocio universal, si no negado teóricamente, se reducía a fórmula genérica. [...] al afirmar la obligación de la residencia se declaraba que era un mandato de Dios, pero no se llegaba hasta la afirmación del *ius divinum* que era particularmente caro a los españoles.

Aunque a nivel político hubo desavenencias y auténticos momentos de gran tensión entre el papado y la monarquía, España fue uno de los reinos que mejor acogió los decretos tridentinos, junto con Portugal. Ambos monarcas fueron de los primeros en reconocer oficialmente estos decretos, celebrando ritos para la lectura de los mismos con su presencia y traduciendo y difundiendo con mucha rapidez la edición de dichos decretos enviados por Roma. En el caso concreto de España, lo decretado en Trento es aceptado por Felipe II el 12 de julio de 1564 y rápidamente promulgado en todas las iglesias de la corona entre los años 1565 y 1566. Así comenta esta situación García Oro al explicar que:

El contexto religioso español estaba abonado para secundar los estímulos del Concilio Tridentino que, aceptado oficialmente por Felipe II, el 12 de julio de 1564, fue promulgado en todas las iglesias en los años 1565-1566 e impreso ininterrumpidamente en todas las ciudades y villas que disponían de buena organización tipográfica y libraria. La forma más completa de promulgación del Concilio era la celebración de *concilios provinciales* en cada metrópoli española. Así se hizo a partir de enero de 1565, siguiendo unas pautas fijadas por el Consejo Real y comenzando por la metropolitana de Toledo⁸⁸.

Las causas de esta aceptación de la doctrina tridentina tanto en España como en Portugal se sitúan en los diferentes problemas que ambos reinos tenían respecto a las demás potencias europeas. En los reinos españoles y portugueses no importaban tanto algunas cuestiones doctrinales, sino problemas propios como el peligro que representaban las minorías religiosas, esto es, los judíos y los musulmanes, y la acuciante necesidad de homogeneizar la vida y los ritos religiosos y de controlar, detectar y condenar

⁸⁸ García Oro, 2005, pp. 147-48.

las conductas religiosas sospechosas de no católicas. Para llevar a cabo este plan era necesario imponer unos ritos bien definidos e inflexibles⁸⁹.

Por supuesto, para llevar a cabo esta reforma de la Iglesia católica era necesario que alguien la encabezara y, como veremos al subrayar la importancia que adquiere esta Orden en la España del XVII, fue la Compañía de Jesús la que tomó el estandarte para dar forma y extender los decretos tridentinos a la Europa de finales del XVI y del XVII. Las características que hicieron que fueran los jesuitas los elegidos para llevar a cabo tal tarea son, en palabras de Prospero:

Elevada preparación cultural, formación según un modelo único, dedicación y espíritu misionero, capacidad de penetración en los niveles elevados de la sociedad y, sobre todo, plena y total disponibilidad a las órdenes del papa⁹⁰.

I. 5. RENOVACIÓN DE LA ESCUELA DE SALAMANCA

I. 5. 1. Introducción al estudio de la Escuela de Salamanca

Si en nuestra caracterización del panorama religioso que desemboca en la España barroca contemporánea de nuestro autor, Tirso de Molina, es importante señalar los hitos doctrinales que se tratan en el concilio de Trento, más lo es aún comentar uno de los fenómenos más importantes que para la Teología española se da en España en el siglo XVI y, que no es otro, que la renovación que de esta disciplina religiosa lleva a cabo la llamada «Escuela de Salamanca», con Francisco de Vitoria, Melchor Cano y Domingo de Soto a la cabeza. Y para describir y explicar el espíritu y el carácter de esta renovación, debemos recurrir al magnífico y completo estudio de Belda Plans⁹¹.

No cabe duda de que la España del siglo XVI asiste a un enorme florecimiento de la Teología, que, como afirma Martín Grabmann, citado por Belda Plans, se produce por factores de diversa índole: sociopolíticos, culturales y religiosos. Así lo explica Belda al comentar que:

⁸⁹ Prospero, 2008, pp. 96-97.

⁹⁰ Prospero, 2008, p. 96.

⁹¹ Belda Plans, 2000.

Afirma Martín Grabmann que este nuevo florecer de la teología nos vino desde comienzos del siglo XVI principalmente de España [...] y señala varios factores determinantes de ello. Unos *sociopolíticos*, como el logro de la unidad nacional por la unión de Aragón y Castilla, la feliz conclusión de la secular empresa de la Reconquista frente al Islam (que le proporcionó una gran vitalidad tras luchar ocho siglos en defensa de su Fe), y el descubrimiento de América (abriendo su horizonte de influencia al tiempo que acrecentaba su florecimiento económico); todo ello hace que España llegue a ser una potencia mundial en el siglo XVI. Otros *factores* son de índole *cultural*, como el escaso arraigo de las doctrinas nominalistas en las Universidades españolas, así como la aceptación de un Humanismo cristiano ampliamente difundido entre las clases dirigentes y que no tomó las formas semipaganas de otros lugares. Y por fin, *factores propiamente religiosos*: el hecho de que en España no se diesen las tendencias colectivas de otros países hacia el protestantismo, sino que se mantuviera en una sólida fidelidad a la Iglesia Católica y al Papa. Podríamos añadir, además, la reforma de las Órdenes Religiosas, del Episcopado y del clero en general, que iniciada mucho antes alcanza un alto grado de madurez espiritual e intelectual ya en el reinado de los Reyes Católicos y en el primer tercio del siglo XVI⁹².

Dentro de este panorama tan proclive al florecimiento de la teología, se van a producir en España multitud de corrientes de espiritualidad, que se diferencian según avanza el siglo XVI: si durante la primera mitad del mismo, nos encontramos con una corriente más mística (los alumbrados, el evangelismo erasmiano, la mística del recogimiento), de la que hablaremos cuando comentemos la espiritualidad de la España barroca, en la segunda mitad, por el contrario, se produce una corriente de signo contrario, antimística, en la que se inserta el afán por la persecución de la herejía. Todo ello sucede porque durante este siglo surgen muchos movimientos espirituales en España que van a levantar recelos entre algunos sectores de la Iglesia y que van a desembocar en muchas ocasiones en procesos inquisitoriales.

Ante esta situación los religiosos y teólogos se sitúan en dos posturas ideológicas antitéticas: 1) la postura tradicional, que está encabezada por el maestro de la Escuela de Salamanca, Melchor Cano; y 2) la postura innovadora, encabezada por Bartolomé de Carranza, tristemente conocido por su proceso inquisitorial. Las dos posturas son explicadas por Belda Plans en los siguientes términos:

⁹² Belda Plans, 2000, p. 173.

1) por un lado la facción partidaria de la espiritualidad tradicional, esto es, aquella que concebía la vida cristiana como adquisición de virtudes y desarraigo de los vicios; la cual daba mucha importancia a las ceremonias exteriores, a la oración vocal y otros elementos parecidos como el rechazo de la lengua vernácula para la teología o la Sagrada Escritura, o también la concepción de la perfección cristiana ligada al estado religioso. 2) Y por otro, la facción más novedosa partidaria de una espiritualidad afectiva o mística, en la que se da más importancia a la unión personal e inmediata del alma con Dios, a la oración mental, así como la defensa de posturas más abiertas referentes a la perfección cristiana en relación a los fieles laicos, o la aceptación de la lengua vulgar como vehículo de acceso a la teología y la Escritura⁹³.

Durante la época también van a surgir focos luteranos en España, que van a coincidir con el proceso al citado Padre Carranza a causa de la escritura de su *Catecismo Christiano*. Según nos informa Belda Plans en nota a pie de página (602), hubo uno de estos focos en Castilla, cuyo introductor fue el italiano Carlos Seso, que formó un foco en Valladolid cuyo epicentro era la familia Cazalla, en la cual había un monje dominico, fray Domingo de Rojas, que había sido discípulo del Padre Carranza. También hubo focos en Toro y Zamora, que provocaron procesos inquisitoriales tras ser delatados sus miembros.

En otro orden de cosas, al centrarnos ya en la formación de la Escuela de Salamanca y tratar de fijarla cronológicamente, podemos citar las etapas en las que el profesor M. Andrés, citado por Belda⁹⁴, divide el estudio sobre la Teología Española del siglo XVI, y que son: 1) Época de los Reyes Católicos o de las Observancias; 2) Época de Cisneros o de la Generación humanista de Alcalá (1500-1530); y 3) Época del Emperador y del concilio (1530-1570). Pues bien, el período que, siguiendo a Belda, nos interesa conocer porque es el correspondiente al ambiente teológico en el que arraiga la renovación teológica de Francisco de Vitoria y de la Escuela de Salamanca es el comprendido entre los años 1470 y 1530, desde la época de las Observancias hasta el inicio de la época de Carlos V.

⁹³ Belda Plans, 2000, pp. 540-41.

⁹⁴ Belda Plans, 2000, p. 42.

Durante este período, aunque venía arrastrándose desde tiempo atrás, se producía la crisis de la Escolástica tradicional, que en otros países había ido desapareciendo para dar paso al incipiente Humanismo. En el caso español, esta crisis de la Escolástica hacía nacer una nueva vía teológica que veía en los conventos su centro de acción: la espiritual y, por otro lado, era una de las causas de la necesaria renovación teológica de la Escuela de Salamanca. Así lo expone Belda Plans al comentar que:

En tal sentido se propone una nueva teología que discurre casi en paralelo con la Escolástica decadente. Se puede distinguir así una Teología Escolástica o especulativa, y otra espiritual: «la primera se cultiva en las Universidades y Estudios Generales; la segunda en los Conventos de reformados y observantes. La primera se caracteriza por la acentuación del empleo de la lógica y gramática; la segunda sigue un camino afectivo y vivencial. La segunda busca el fin propio de la ciencia teológica: conocer y amar a Dios en humildad, obediencia, oración y devoción; la primera se contenta con el saber». Un poco más adelante se las denominará «Escolástica» y «Positiva» (Mair), o «Escudriñadora» y «Mística» (Osuna). En todo caso es claro que la teología explicada en las Universidades no satisface las exigencias de la vida espiritual, ni responde a las fuentes reveladas, ni a los problemas palpitantes del hombre y de la cultura de la época. En definitiva, la Escolástica del siglo XV había separado en exceso Fe y Razón, elemento intelectual y elemento religioso⁹⁵.

Uno de los factores más importantes que van a definir a esta escuela teológica es el tan decisivo paso de las *Sentencias* de Pedro Lombardo hacia la *Suma* de Santo Tomás, tanto es así que Belda Plans (46) sitúa el punto de arranque de la renovación teológica de la Universidad de Salamanca con el paso que el catedrático de *Prima* Pedro Martínez de Osma (c. 1430-1480) da hacia el tomismo.

En la primera mitad del siglo XVI se produce el triunfo del tomismo en España, que tan importante va a ser para la renovación teológica. Podemos rastrear este creciente influjo del Aquinate en hechos tan significativos como: la ya citada sustitución de las *Sentencias* de Pedro Lombardo por la *Suma* del Doctor Angélico como libro de texto en las cátedras de *Prima* y *Vísperas* de Salamanca y otros lugares de estudio; el empleo del método de las *Tres Vías*

⁹⁵ Belda Plans, 2000, p. 43.

en la Universidad de Alcalá, centro en el que Santo Tomás se impondrá totalmente a partir de 1542, y la llegada de Francisco de Vitoria a la cátedra de *Prima* de Salamanca en 1526, pues él utilizará la *Suma* antes de que se imponga a las *Sentencias*.

El otro factor que influye en esta renovación teológica es el Humanismo imperante en toda Europa en la época. Pero, a diferencia del Humanismo practicado en otros países del continente, el Humanismo español y, en este caso el salmantino, va a tener unas notas que lo hacen diferente y peculiar a causa de que en el caso español, como señalábamos al hablar de la especial situación española y portuguesa ante las ideas tridentinas, este Humanismo surge en un reino que acaba de ganar la batalla contra el Islam durante la Reconquista, lo que provoca un cristianismo exultante. Por este motivo, como señala Belda Plans, el Humanismo español tiene dos características particulares, que son:

La vinculación casi espontánea del Humanismo con la Teología, y el sesgo netamente cristiano (no pagano) que será predominante⁹⁶.

Las ideas humanistas que penetran en la Universidad de Salamanca lo van a hacer a través de las cátedras de Gramática, Retórica y Lenguas antiguas, como era lógico, a la vez que toda la universidad percibe las influencias del Renacimiento italiano y del Humanismo flamenco y parisiense.

En la Universidad de Alcalá, por su parte, con el gran iniciador e impulsor de este movimiento de renovación, Cisneros, a la cabeza, el Humanismo se sitúa en un lugar muy destacado, pero siempre al servicio de la Teología. Tanto es así que es el propio Cisneros el que introduce el estudio crítico-filológico al servicio de la Teología, años antes de que el concilio de Trento tomara la misma decisión. Esta dependencia del Humanismo a la Teología será característica en la Escuela de Salamanca, como ya podremos observar.

⁹⁶ Belda Plans, 2000, p. 98.

I. 5. 2. Definición y caracterización de la Escuela de Salamanca

Tras esta pequeña introducción previa a la caracterización de la Escuela de Salamanca, podemos decir, con Belda Plans, que la cuando se habla de esta:

Se alude a la Escuela formada a partir de Vitoria por los profesores salmantinos de la Facultad de Teología, unidos por un afán común de renovación de la Teología y por una tradición teológico-doctrinal universitaria que se va transmitiendo sucesivamente de unos a otros⁹⁷.

Así pues, los elementos claves de la Escuela de Salamanca son: Francisco de Vitoria como iniciador y su grupo de profesores de la Facultad de Teología, el afán de renovar esta disciplina y una tradición que irá de generación en generación, ya que, como veremos, la Escuela no puede circunscribirse a un teólogo ni a un grupo sólo de teólogos, ni a un conjunto de ideas, sino que es mucho más amplia. La definición que nos da Belda de la Escuela de Salamanca es:

Se podría decir que la Escuela Salmantina es: un movimiento estrictamente teológico del siglo XVI, que se propone como objetivo primordial la renovación y modernización de la Teología, integrado por un grupo amplio de tres generaciones de teólogos, catedráticos y profesores de la Facultad de Teología de Salamanca, todos los cuales consideran a Francisco de Vitoria como el artífice principal del movimiento y siguen los cauces de renovación teológica abiertos por él, hasta principios del siglo XVII⁹⁸.

Una de las notas características de la Escuela de Salamanca, que la diferencian de otras corrientes teológicas europeas renovadoras, es el equilibrio al aunar dos puntos de vista que, en muchas ocasiones, aparecen enfrentados; se trata de unir elementos de la tradición Escolástica medieval y elementos del moderno movimiento humanista, para crear un nuevo método, pero que no rechaza parte de la herencia medieval.

⁹⁷ Belda Plans, 2000, p. 154.

⁹⁸ Belda Plans, 2000, p. 157.

Otra definición que ofrece Belda de la Escuela de Salamanca, pero que señala la crisis de la Teología a finales del siglo XV y principios del XVI, la necesidad de renovación y la fuerte oposición de sectores como los protestantes y los humanistas, como ya veremos, es la siguiente:

La Escuela de Salamanca se podría definir de algún modo como un gigantesco esfuerzo de un grupo de teólogos que, partiendo de una situación de crisis de la teología imperante, se proponen con toda seriedad como objetivo fundamental de su tarea llevar a cabo la necesaria renovación de la Teología Escolástica, frente a las duras críticas provenientes de diversas instancias, sobre todo del mundo protestante y también humanista. Resultaba completamente evidente que la teología académica al uso (comienzos del siglo XVI) no era ya válida para las graves tareas que había de desempeñar en los albores de una nueva época histórica y en el marco de un clima cultural nuevo⁹⁹.

Este espíritu de renovación es lo que identifica a la Escuela de Salamanca, que no es un escuela cerrada con unas pautas y un ideario bien marcado y que nace y crece a la sombra de un maestro, sino un deseo, un afán de reforma; se trata más bien de un método de trabajo para dar fin a la crisis de la Teología, que a una serie de contenidos cerrados.

Por otra parte, las características generales que identifican a la Escuela de Salamanca son las siguientes, según anota Belda (183-184):

1) la crítica de la Escolástica decadente; [...] 2) La búsqueda de la verdad por sí misma, sin atarse a ningún autor o a ninguna Escuela determinada. [...] 3) La continuidad con la gran tradición teológica medieval, [...] 4) Un cierto tomismo amplio y abierto; [...] 5) Preocupación por el método teológico que perfeccionan reflejamente, [...] 6) Cultivo amplio de las fuentes teológicas, [...] 7) Buen gusto literario en el uso del latín y en la claridad de exposición. 8) Atención a la orientación pastoral y moral (práctica y espiritual) de la teología, [...] 9) Método pedagógico y de enseñanza homogéneo; [...] 10) Transmisión de un cierto legado intelectual común de trabajos y manuscritos a los sucesores en la cátedra, [...] 11) eclesialidad de la teología; es decir, la tarea teológica se concibe no como un ejercicio erudito del saber, sino que se pone al servicio de la Iglesia y de sus necesidades.

⁹⁹ Belda Plans, 2000, p. 207.

Asimismo, la Escuela de Salamanca, con Francisco de Vitoria como iniciador y gran impulsor, posee la importancia de recoger y sistematizar una necesidad de cambios que se reclamaban desde distintos puntos del ambiente teológico de la época, y de conseguir unas reformas eficaces.

Otra de las características que nos encontramos al estudiar la Escuela de Salamanca y que señala Belda Plans es que se trata de un movimiento teológico abierto a diferentes influencias, que no tiene reparos en coger elementos del Nominalismo o del Tomismo de la Universidad de París o de la reforma de la Orden Dominicana:

En Vitoria y en su Escuela se pueden señalar, al menos, influencias y raíces claras tomadas de la Universidad de París en la línea de las diversas corrientes teológicas y culturales preponderantes allí (Nominalismo mitigado, Tomismo renaciente, o los nuevos elementos humanistas que empujaban con fuerza por entonces). Cabría señalar además otras influencias derivadas de la reforma de la Orden Dominicana sobre todo bajo el mandato y la labor del Maestro General Cayetano. Según esto hay que concluir que efectivamente el movimiento teológico iniciado por Vitoria en Salamanca no es propiamente un movimiento autóctono español, sino que toma muchas cosas de los aires culturales y teológicos europeos¹⁰⁰.

Esta confluencia de influencias, la adopción de elementos de muchos teólogos, de diversas escuelas y universidades, de sumar elementos tradicionales de la Escolástica medieval y elementos modernos del Humanismo, para crear un estilo de trabajo mucho más amplio y nada restrictivo, también puede verse en el equilibrio que logra esta Escuela a la hora de crear un nuevo método teológico que aúna una Teología positiva, de orientación más humanista, que se relaciona con el amplio manejo de las fuentes y la erudición, con una Teología especulativa, científica y deductiva.

Pues bien, como hemos señalado en varias ocasiones, y destaca Grabmann citado por Belda¹⁰¹, la Teología española del Siglo de Oro se caracteriza frente a otros países por la unión de la Escolástica y del Humanismo. Esta unión, junto con la elección de la *Suma* de Santo Tomás

¹⁰⁰ Belda Plans, 2000, p. 172.

¹⁰¹ Belda Plans, 2000, p. 186.

como obra fundamental de estudio, son para Grabmann los factores mediante los cuales pudo obrarse la renovación de la Escuela de Salamanca.

Pero el carácter crítico de dicha Escuelano permite que se acepten sin más ni la Escolástica medieval ni el Humanismo renacentista, sino que hay elementos que se mantendrán del primero o se adoptarán del segundo, mientras que otros se desecharán sin más. De lo que se mantiene de la Escolástica y de lo que se innova nos informa Belda al afirmar que:

Se mantienen las mejores esencias medievales de la Gran Escolástica de su siglo de oro: carácter científico de la teología, armonía Fe-Razón, un cierto elemento especulativo o deductivo, las grandes construcciones literarias medievales como las *Sumas*. Pero todo ello con un espíritu nuevo, sobre todo la superación del espíritu de *Escuela cerrada*; ahora la tarea teológica debe abrirse a todas las corrientes teológicas (las *Tres Vías*: Tomismo, Escotismo y Nominalismo); predomina un espíritu de libertad científica o de investigación que busca la verdad allí donde se halle y no en el marco de una sola Escuela o autor¹⁰².

Por su parte, del Humanismo se acepta:

Aspectos importantes y valiosos para la teología: la vuelta a las fuentes teológicas (teología positiva); la elegancia formal y literaria; el aprecio por el mundo clásico greco-romano; la importancia de la teología práctica y pastoral¹⁰³.

Mientras que se rechazan:

El exclusivismo del método filológico y crítico; el exagerado positivismo bíblico; el menosprecio de la *Razón Filosófica* en la tarea teológica; el poco aprecio por la autoridad patristica (como testigo fiel de la Tradición Apostólica), así como por la autoridad del magisterio eclesiástico (como representante cualificado de la Fe del Pueblo Cristiano); o el excesivo esteticismo retórico.

Como podemos ver se aceptan tanto de la Escolástica como del Humanismo aquellos elementos que posibilitan la creación de un método de trabajo heterogéneo, mientras que se eliminan aquellos que chocarían unos contra otros y que, precisamente, eran los que enfrentaban a los partidarios de

¹⁰² Belda Plans, 2000, p. 208.

¹⁰³ Belda Plans, 2000, p. 209.

la pervivencia de la Escolástica contra los defensores de la implantación del Humanismo. Los elementos humanistas dotan a la Escuela de Salamanca de herramientas muy útiles, rigurosas y eficaces en la misión del teólogo, pero la Escolástica dota a la Escuela de un cuerpo más fuerte y elaborado y en mayor sintonía con los dictados de la Iglesia católica. En la Escuela Salmantina, el Humanismo es como el armazón y la Escolástica el cuerpo, dado que en los aspectos de contenido teológico siguen a la Escolástica, al tiempo que en los aspectos más instrumentales, en los medios, a quien siguen es al Humanismo.

De esta forma, frente al *Humanismo cristiano*, liderado por Erasmo, que defendía una Teología muy alejada de la Escolástica, y que se basaba en el estudio de las Sagradas Escrituras regresando a las lenguas originales y haciendo uso de un método crítico-filológico de manera única, la Escuela de Salamanca sólo hacía uso del método para rellenarlo doctrinalmente con la Escolástica. Si podemos hablar de dos Humanismos diferentes, el cultural y el teológico, podemos decir que la Escuela Salmantina adopta el primero para rechazar el segundo.

En este sentido, las aportaciones que hacía esta nueva cultura humanista y que la Escuela de Salamanca recogía eran, según Belda Plans:

En primer término el gran aprecio por el hombre y los valores de la naturaleza humana (también en su aspecto social y comunicativo); después el amor y estudio de la Antigüedad Clásica grecorromana; la llamada por la vuelta a las fuentes originales de estudio; los métodos crítico-filológicos; el cuidado exquisito de la forma (elegancia) literaria latina; la preocupación por la claridad expositiva y el método científico; el aprecio y el valor de las disciplinas históricas; el fino espíritu crítico (criticismo) aplicado a las materias y fuentes de estudio (ediciones críticas, autenticidad de obras y doctrinas, etc.); la lógica humanista de los *lugares*, es decir el acercamiento entre lógica y retórica; los métodos prácticos de argumentación según los lugares dialécticos¹⁰⁴.

Y las correcciones que el denominado por Belda Plans *Humanismo crítico*¹⁰⁵ de la Escuela Salmantina hacía al Humanismo eran las siguientes: 1) del *positivismo bíblico* humanista se acepta la búsqueda de las fuentes originales, pero se incluye la tradición de las interpretaciones de los Santos

¹⁰⁴ Belda Plans, 2000, p. 247.

¹⁰⁵ Belda Plans, 2000, p. 249.

Padres y se acepta la traducción realizada por San Jerónimo, esto es, la *Vulgata*, puntos rechazados por los humanistas; 2) frente al *racionalismo filológico*, que analiza la Sagrada Escritura según unos métodos exclusivamente crítico-filológicos, la Escuela de Salamanca añade como necesaria la razón filosófica o especulativa; 3) ante la *autosuficiencia individualista* a la hora de interpretar la Palabra de Dios, se impone la *Autoridad de la Iglesia* entre la Palabra de Dios y el creyente. Asimismo, mientras que los humanistas desprecian la Razón en Teología y siguen la línea abierta por Ockham que comienza la ruptura entre la dicotomía Fe-Razón, esta corriente va a defender su uso y el equilibrio entre ambos conceptos.

Siguiendo la línea marcada de la confrontación entre la Escuela de Salamanca con el Humanismo, Belda extrae las siguientes conclusiones:

1) Se puede en efecto hablar del *Humanismo* de la Escuela de Salamanca, pero se trata de un *Humanismo crítico*; [...] 2) someten a fuerte criba crítica al Humanismo *Teológico*. [...] 3) Esta tarea de criba crítica aplicada por los Maestros salmantinos presenta como objeciones mayores el positivismo bíblico, el racionalismo filológico y el menosprecio de la autoridad en teología. [...] 4) de la confrontación dialéctica entre *Teología Escolástica* y *Humanismo Teológico*, ejercida con buen sentido por la Escuela de Salamanca, es de donde surge una *Nueva Teología*, Escolástica y Humanista a su tiempo, que purifica a la Teología decadente anterior y consigue una auténtica renovación de la Teología. [...] 5) la teología salmantina no fue sin más *tradicional o conservadora* (en términos actuales), sino que más bien fue a la vez *tradicional y progresista* (original, creativa)¹⁰⁶.

Como ya apuntamos como una de las bases sobre las que se sostiene esta renovación teológica que estamos describiendo y como uno de los puntos de arranque de la misma, la sustitución de las *Sentencias* de Pedro Lombardo por la *Suma* de Santo Tomás es fundamental para esta Escuela, pero no se trata de una aceptación estricta del tomismo, sino que, dentro de ese espíritu de unión entre la tradición y la innovación y del sentido crítico de los maestros salmantinos, nos encontraremos con un tomismo adaptado, con elementos más modernos importados de otras corrientes.

¹⁰⁶ Belda Plans, 2000, p. 309.

Santo Tomás es, según Belda Plans¹⁰⁷, el punto de partida que toman los maestros salmantinos, pero, aunque lo consideran como el mejor teólogo, no aceptan todo lo dicho por él sin hacer uso de una actitud crítica; la Escuela de Salamanca toma a Santo Tomás más en su vertiente instrumental o material y no tanto en la vertiente de contenido. Incluso se permiten disentir o corregir al Aquinate.

Las razones por las que Francisco de Vitoria y sus seguidores toman como referente a Santo Tomás son las siguientes, en palabras de Belda Plans:

1) Una importante razón histórica: la armoniosa continuidad existente entre la tradición teológica anterior y la doctrina teológica del Aquinate; [...] 2) Una segunda razón avala la gran autoridad teológica de Santo Tomás: su profunda inteligencia y agudeza de ingenio. [...] 3) Otro de los motivos es la santidad de vida del Aquinate; [...] 4) Un cuarto motivo frecuentemente aducido también es la superioridad y calidad filosófica de Santo Tomás. [...] 5) Por último, señalemos que la especial autoridad de Santo Tomás para la Escuela de Salamanca se basa también en su excelente *método teológico*, uno de los principales aspectos de contenido en el que Santo Tomás más influye en los salmantinos¹⁰⁸.

Definida y brevemente caracterizada la Escuela de Salamanca, podemos dividir su labor en dos períodos bien diferenciados, siguiendo una vez más el excelente y laborioso trabajo de Belda Plans¹⁰⁹:

1) la *Primera Escuela de Salamanca*, que se inicia con la llegada de Francisco de Vitoria, en 1526, y concluye con la de Mancio de Corpus Christi, en 1576. Esta etapa se caracteriza por seguir la impronta y las ideas de Vitoria.

2) la *Segunda Escuela de Salamanca*, que comienza en 1570, con Medina y Guevara, continúa con Pedro de Herrera, OP (1604) y Juan Márquez, OSA (1600-1607), que sustituyen a Báñez y a Guevara.

Si durante la primera Escuela la línea de pensamiento y metodología permanece más uniforme en torno a las ideas de Vitoria, en la segunda ya aparecen dos líneas diferentes: la *línea vitoriana*, fiel al espíritu del fundador,

¹⁰⁷ Belda Plans, 2000, p. 213.

¹⁰⁸ Belda Plans, 2000, pp. 214-17.

¹⁰⁹ Belda Plans, 2000, p. 158.

que sigue a Santo Tomás y continúa utilizando la *Suma*, así como los elementos humanistas; y la *línea bañeciana*, cuyo tomismo es más estricto, contiene un mayor elemento especulativo y metafísico, y no utiliza ya tanto la metodología humanista.

I. 5. 3. Los tres grandes Maestros de la Escuela de Salamanca

Aunque la producción de grandes Maestros y teólogos de la Escuela Salmantina es enorme, tres son los grandes nombres que destacan sobre los demás: Francisco de Vitoria, Melchor Cano y Domingo Soto. Resulta interesante hacer un breve repaso por algunas de las ideas más relevantes de cada una de estas tres importantísimas figuras dentro de la Teología española.

De Francisco de Vitoria, el gran iniciador de esta empresa, podemos decir que quiere encontrar la verdad teológica y que, en esta búsqueda, va a recurrir a diferentes autores, aunque la falsilla o referente primero que utiliza siempre es Santo Tomás. Precisamente, el uso de múltiples y diversas corrientes y escuelas, tan característico de esta Escuela, es una aportación de Vitoria.

Por supuesto, una de las corrientes que va a utilizar para elaborar su trabajo es el Humanismo, aunque si bien, como sucede siempre en Salamanca, haciendo suyo lo que le interesa, desechando aquello que no considera correcto o adecuado y eliminando lo superfluo. Belda Plans sintetiza los puntos del Humanismo de Vitoria en:

- 1) Excelente formación humanística y buen manejo de los autores clásicos (erudición humanística).
- 2) Buen conocimiento de los mejores humanistas de su tiempo; franca apertura y aprecio por las aportaciones culturales del Humanismo.
- 3) Cuidado y elegancia de la forma literaria latina; conocimiento y utilización del griego.
- 4) Nuevo estilo formal y literario (ameno, vivo y ágil): claridad expositiva.
- 5) Aprecio por el hombre y los valores humanos; sentido moral y práctico; temas actuales y vivos.
- 6) Orientación positiva de la teología: amplio cultivo de fuentes positivas.
- 7) Preocupación metodológica: teoría incipiente de los *loci theologici*¹¹⁰.

¹¹⁰ Belda Plans, 2000, pp. 260-61.

Otra de las cuestiones en las que Vitoria y la Escuela de Salamanca muestran su talante conciliador y equilibrado es en el problema generado por la tensión entre la concepción teológica patrístico-agustiniana, que desciende desde Platón, y la aristotélico-tomista, siendo la primera más místico-existencial o sapiencial, y la segunda más racional. Como en el caso de la tensión entre Escolástica y Humanismo, Vitoria y sus seguidores consiguen realizar una síntesis integradora de las dos líneas teológicas tradicionales.

En la denominada *duda indiana*, esto es la cuestión americana, Vitoria opina que los teólogos deben intervenir, además de hacerlo los políticos y juriconsultos.

La actitud siempre razonable y equilibrada del gran Maestro salmantino vuelve a hacerse presente cuando expone su visión del teólogo, que no debe quedarse sólo con los libros, sino que debe llevar una vida auténticamente religiosa, por lo que es necesario que se produzca una unión íntima entre la experiencia vital cristiana y el conocimiento racional teológico.

En un punto en el que Vitoria se aleja de los Nominalistas y de los Humanistas, y en el que sigue a su maestro Santo Tomás, en la consideración de la Teología como una auténtica ciencia.

Por otra parte, pero también siguiendo como modelo al Aquinate, Francisco de Vitoria elabora una teoría de los lugares teológicos, que él denomina lugares comunes, y que será desarrollada posteriormente por Melchor Cano en sus *De locis theologicis*, como ya veremos. Éste es uno de los aspectos más importantes de la teología vitoriana. Belda Plans explica esta teoría y enumera los nueve lugares teológicos al comentar que:

En efecto, el maestro salmantino recoge y desarrolla la idea de Santo Tomás y señala ya nueve lugares teológicos, haciendo breves indicaciones de su valor respectivo. Éstos son: Sagrada Escritura (primero, principal y más propio de todos), autoridad de la Iglesia Universal (lugar que califica de propio y firme), Concilio Universal (también propio y firme), Concilio Provincial (lugar sólo probable), Santos Padres o Doctores (lugar probable también), Romano Pontífice (lugar firme en fe y costumbres), consentimiento común de los Teólogos (sin calificar), Razón natural (sin calificar), y, por último, la autoridad de los Filósofos (sin calificar)¹¹¹.

¹¹¹ Belda Plans, 2000, p. 358.

Para finalizar con este magnífico teólogo, podemos señalar su talante moderno y avanzado a la hora de plantear la separación entre el poder espiritual, es decir, el poder eclesiástico, y el poder temporal, esto es, el poder político, que surge a raíz de temas como la *duda indiana*.

El segundo Maestro de la Escuela de Salamanca que vamos a tratar es Melchor Cano, el cual da un paso más en lo que a Humanismo se refiere y ya no sólo encontramos influencias y rechazos, sino una postura mucho más definida, como defiende Belda Plans al confrontarla con la de su antecesor, Francisco de Vitoria, y exponer que:

Si en Vitoria encontrábamos una buena formación humanística y una incipiente influencia humanista que envuelve suavemente toda su teología, en Cano se da ya un humanismo mucho más consciente y maduro que inspira a *radice* su plan de reforma teológica. Para el tarraconense el ideal propuesto es lograr la síntesis entre la *sabiduría* de los antiguos (Padres y grandes escolásticos, sobre todo San Agustín y Santo Tomás, las dos cimas de la teología según él) y la *elocuencia* de los modernos (cultura humanista)¹¹².

Como ya hiciera Vitoria, Melchor Cano va a estar de acuerdo y a utilizar muchas de las ideas humanistas, pero va a rechazar tajantemente otras. Entre las críticas que hace a los humanistas nos encontramos con que, según Cano, éstos eligen siempre la interpretación más novedosa y no la más sólida. Las objeciones más importantes que el teólogo salmantino hace al Humanismo son, de manera resumida, según Belda Plans (281):

Cano alega al *Humanismo Teológico*: rechazo de su arbitrariedad y libertinaje desmesurados; rechazo del positivismo bíblico; insuficiencia de los métodos crítico-filológicos en la interpretación de la Sagrada Escritura; afirmación del papel de la razón filosófica o especulativa en el quehacer teológico; afirmación de la autoridad de la Iglesia en la transmisión de la fe común.

Por el contrario, los elementos del Humanismo que Cano acepta e incorpora en su trabajo, según Belda, son:

¹¹² Belda Plans, 2000, p. 262.

a) Amplia erudición de fuentes y autores clásicos del mundo greco-romano; b) cuidado esmerado de la forma latina clásica de corte ciceroniano; c) conocimiento y recurso a las lenguas bíblicas; d) estilo formal moderno que supera la aridez y sequedad de la estructura escolástica, a favor de una claridad y agilidad estilística mucho más adecuada a los tiempos; e) teología positiva que abunda en el recurso primario a las fuentes teológicas críticamente elaboradas; f) preocupación esencial por el método teológico renovado según las sugerencias de la Lógica humanista (aproximación Dialéctica-Retórica), dando lugar a una elaborada teoría de los *logi theologici*; g) presencia de un auténtico sentido crítico-histórico en todo el trabajo teológico¹¹³.

Melchor Cano es, según Belda Plans¹¹⁴, el que ofrece una mejor y más completa lista de objeciones al Humanismo erasmista, de la que pueden destacarse los siguientes puntos: el excesivo culto por la belleza formal, la sobrevaloración de lo moderno e innovador en detrimento de la Escolástica, que recibe muchas críticas, algunas infundadas, la falta de un método más riguroso y científico junto con el rechazo a la Razón especulativa y a la autoridad eclesiástica.

Precisamente Cano dedica todo el noveno tratado de su obra *De Locis theologiacis* a demostrar, frente a los humanistas, la necesidad de incorporar la Razón especulativa, heredera de la tradición escolástica, a la Teología, porque, de lo contrario, ésta se muestra hueca y vacía. La defensa de la Razón especulativa es uno de los puntos centrales de la Escuela de Salamanca ante el rechazo y la crítica humanista.

Asimismo, como ya hemos visto en las ideas de Francisco de Vitoria, Melchor Cano y todos los teólogos salmantinos, defienden como la base de la Teología la relación entre Fe (*auctoritas*) y Razón (*ratio*), pues ambas son necesarias para el conocimiento, y no como defendían los protestantes y algunos humanistas, que sólo concedían importancia a la Fe.

En relación con lo que Vitoria había afirmado sobre la unión íntima entre la experiencia vital cristiana y el conocimiento racional teológico, Cano también defiende un fin doble de la Teología: 1) por un lado, el especulativo, el que tiene como meta alcanzar el conocimiento y la contemplación divina; 2) por otro lado, el práctico, que tiene como misión que el hombre viva santamente.

¹¹³ Belda Plans, 2000, pp. 281-82.

¹¹⁴ Belda Plans, 2000, pp. 308; 310-11.

Otra de las dicotomías que introduce nuestro teólogo se refieren a los dos tipos de verdades de Fe que existen, pues mientras que unas son necesarias para la salvación y son comunes, o deben de poder serlo, para todos los creyentes, las otras están reservadas de manera exclusiva para los mayores y sabios. De esta manera, como podemos comprobar, Cano vuelve a alejarse de los protestantes, que eliminaban estas diferencias al rechazar la Razón especulativa, la Escolástica, la autoridad eclesiástica en la interpretación de la Sagrada Escritura, y convertir el acceso a la Verdad Revelada en algo individual e íntimo.

Otra de las líneas que, tomando como modelo a Santo Tomás, trabaja Francisco de Vitoria y va a continuar Melchor Cano es la tan importante cuestión de los lugares teológicos. La definición y la finalidad metodológica de Cano para los lugares teológicos o *logi theologici* nos la ofrece Belda al comentar que:

En definitiva, para Cano los *logi theologici* no son otra cosa que las distintas fuentes de conocimiento teológico, y ésta es la aportación fundamental de su concepción metodológica de los *logi*¹¹⁵.

El teólogo de la Escuela Salmantina diferencia los siguientes *logi theologici* y sus distinciones en su obra *De Locis*, como expone Belda Plans en su manual¹¹⁶:

1. La Sagrada Escritura.	<i>Loci propii</i> de la Teología.	Contiene la Revelación.	Principios propios y legítimos (<i>propria et legitima</i>).
2. La Tradición Cristo-Apostólica.	<i>Loci propii</i> de la Teología.	Contiene la Revelación.	Principios propios y legítimos (<i>propria et legitima</i>).
3. La Iglesia Católica.	<i>Loci propii</i> de la Teología.	Exposición o interpretación de la Revelación.	Interpretación o conclusión de los principios propios.
4. Los Concilios.	<i>Loci propii</i> de la Teología.	Exposición o interpretación de la Revelación.	Interpretación o conclusión de los principios propios.
5. El Romano Pontífice.	<i>Loci propii</i> de la Teología.	Exposición o interpretación de la Revelación.	Interpretación o conclusión de los principios propios.

¹¹⁵ Belda Plans, 2000, p. 688.

¹¹⁶ Belda Plans, 2000, pp. 689-91.

6. Los Santos Padres.	<i>Loci propii</i> de la Teología.	Exposición o interpretación de la Revelación.	Interpretación o conclusión de los principios propios.
7. Los Teólogos Escolásticos y Canonistas.	<i>Loci propii</i> de la Teología.	Exposición o interpretación de la Revelación.	Interpretación o conclusión de los principios propios.
8. La Razón natural.	<i>Loci alienii.</i>		Principios exteriores y ajenos (<i>externa y aliena</i>).
9. Los Filósofos y Juristas.	<i>Loci alienii.</i>		Principios exteriores y ajenos (<i>externa y aliena</i>).
10. La Historia Humana.	<i>Loci alienii.</i>		Principios exteriores y ajenos (<i>externa y aliena</i>).

Finalmente, aunque con ello no se acaba la labor teológica desarrollada por Cano, que es enorme y que nos llevaría un trabajo aparte, queremos detenernos brevemente en el concepto que este teólogo introduce y que se conoce como el *Sensus ommium fidelium* (SOF) o el *consensus fidelium*. El SOF, que aparece en el tratado IV de *Los Loci* se explica de la siguiente manera:

Existe una noción cuasinatural injertada en las almas de los fieles para que todo lo que ha sido escrito y entregado por los Apóstoles, eso lo sientan como verdadero¹¹⁷.

Con este concepto Cano quiere decir que el Espíritu Santo actúa sobre la colectividad de la Iglesia Católica, obrando sobre ella como si de un mismo cuerpo se tratara, haciendo a cada uno de los fieles participar de la Revelación divina, pero, frente a los protestantes, cuyos fieles participan de esta Revelación de manera individual e íntima, los católicos son testigos de la fe común. Así destaca esta diferencia Belda Plans al asegurar que:

Podríamos decir que en vez de un pretendido *sentido individual o privado* de cada fiel (único principio de interpretación válido de la verdad revelada, contenida en la *sola Scripta*, que admite Lutero y los suyos), habría que hablar de un *sentido común de todos los fieles*, o de un acuerdo (*consensus*) de todos los fieles en la única fe, en virtud de la asistencia del Espíritu Santo, prometida no a cada fiel en

¹¹⁷ Belda Plans, 2000, p. 730.

particular, sino a la Iglesia en su conjunto – como cuerpo orgánico –, a Pedro, a los Apóstoles y a sus sucesores¹¹⁸.

Tras Francisco de Vitoria y Melchor Cano, la tercera gran figura de la Escuela Salmantina es Domingo de Soto, cuya obra *De Natura et Gratia* está concebida para combatir los errores protestantes, basándose en Trento, en lo relativo al Pecado original y a la Justificación, de los que hablamos al exponer las cuestiones doctrinales tratadas en dicho concilio. Además de tratar estas cuestiones tridentinas, Soto subraya en el prefacio de esta obra la armonía existente entre Fe (orden sobrenatural) y Razón (orden natural), como ya habían hecho sus dos predecesores, Vitoria y Cano. También, como ambos teólogos, realiza en la citada obra una defensa de la Escolástica, pero, siguiendo el espíritu crítico Salmantino, eliminando las lacras y deturpaciones que el tiempo había vertido sobre ésta.

Una propuesta muy interesante que hace Soto es la definición que ofrece de la Teología, para la que confronta la disciplina con la Fe. Mientras que la Fe es el hábito de los principios, como sería el caso del intelecto, la Teología, por su parte, es el hábito de las conclusiones, por lo que sería el caso de la ciencia. Belda Plans explica esta definición contrastiva al indicar que:

Porque la fe es el hábito de los principios, en cambio la teología es el hábito de las conclusiones que se infieren de los principios, que son los artículos de fe. Y de este modo la fe y la teología se distinguen como el conocimiento (*intellectus*), que es el hábito de los principios, y la ciencia (*scientia*), que es el hábito de las conclusiones¹¹⁹.

Precisamente con esta definición de Teología comparada con la Fe, Soto se vuelve a alejar de los protestantes y de algunos humanistas. Para éstos realmente sólo existe la Fe, ya que no hay detrás una Razón especulativa y una autoridad eclesiástica que interprete y saque conclusiones de las Revelaciones. Sin embargo, para Soto la auténtica ciencia es la Teología, que es un necesario soporte de la Fe, y que, como defendía ya

¹¹⁸ Belda Plans, 2000, p. 729.

¹¹⁹ Belda Plans, 2000, p. 444.

Santo Tomás, es una ciencia argumentativa, de lo cual extrae Soto tres conclusiones, que son:

1) La teología no demuestra sus principios sino que a partir de ellos procede a demostrar otras verdades. [...] 2) No se puede argumentar contra los infieles, que no admiten la Sagrada Escritura, pero sí es posible hacerlo contra los herejes que admiten parte de la Sagrada Escritura y niegan otra, porque a partir de lo que admiten debemos probar lo que niegan; así contra quienes niegan los principios no es posible argumentar (caso de los paganos); [...] 3) No podemos argumentar contra los infieles, puesto que niegan la fe; sólo podemos responder a sus argumentos que pretenden probar la imposibilidad de nuestra fe, mostrando que son falsos¹²⁰.

Por otra parte, las conclusiones que Domingo de Soto extrae sobre la noción de Teología, y que son una breve enumeración y resumen de las que ofrece Belda Plans¹²¹, son las siguientes:

- 1) Es necesaria la *Teología Patrística* para interpretar y sacar conclusiones de la Verdad Revelada. Los Luteranos están equivocados.
- 2) Es necesaria una *Teología Escolástica*, pues la *Patrística* sola, como hacen los humanistas, sigue siendo insuficiente.
- 3) La *Teología Escolástica* tiene una serie de cometidos muy importantes para la Iglesia, además de la tarea deductiva.
- 4) Aunque la *Teología Patrística* y la *Teología Escolástica* son diferentes, ambas deben actuar conjuntamente para ser una única Teología.
- 5) En la base de la *Teología Escolástica* se encuentra la Sagrada Escritura, por lo que no se trata de una Teología meramente deductiva o conceptual.

Como hemos señalado anteriormente, uno de los puntos cruciales de la Teología de Soto, en el que sigue a Vitoria y a Cano, y, por supuesto, al gran maestro Santo Tomás, es la defensa argumentada que realiza de la necesaria unión entre la Fe y la Razón, unión que había sido rota desde el Nominalismo y

¹²⁰ Belda Plans, 2000, p. 451.

¹²¹ Belda Plans, 2000, pp. 453-54.

que es una de las grandes bases de la renovación que realiza la Escuela de Salamanca. Soto afirma sobre esta cuestión:

«Añadamos que la fe no se opone a la naturaleza (como éstos piensan) sino que ciertamente la perfecciona. Por eso se fecundan mutuamente con una luz interdependiente; es decir, así como la fe nos enseña muchas cosas secretas para la naturaleza, antes inaccesibles para los filósofos, así también por otro lado el conocimiento de las cosas naturales sirve mucho para entender y explicar los misterios de la fe, poniéndose a su servicio»¹²².

Finalmente, en este breve e incompleto recorrido por la figura del gran Domingo de Soto, podemos señalar que el teólogo es un pionero a la hora de abordar el problema de la temática bíblica, y además lo hace mediante un plan bien organizado y estructurado. Ello puede contemplarse en sus Relecciones, como explica Belda al comentar que:

El plan es presentado por Soto el año 1536 en la primera de una serie de tres Relecciones sucesivas, y su esquema es como sigue: 1) cuál sea la autoridad de la Sagrada Escritura y su comparación con la autoridad de la Iglesia; 2) cuáles son los libros canónicos (la cuestión de canon bíblico); 3) cuántos y cuáles son los sentidos de la Sagrada Escritura (tema éste más estudiado en la tradición medieval). Todo ello lo desarrollará Soto en las Relecciones *De sacro canone et de eius sensibus* (año 1536), *De catalogo librorum Sacrae Scripturae* (año 1537) y *De sensibus Sacrae Scripturae* (año 1538)¹²³.

Tras hacer un repaso por algunas de las cuestiones más relevantes que caracterizan el pensamiento teológico de los tres grandes padres de la renovación de la Escuela de Salamanca, vamos a centrarnos en otros aspectos de esta escuela, tales como: las ideas protestantes que abiertamente rechazan, algunos puntos del concilio de Trento y algunos temas finales.

¹²² Belda Plans, 2000, p. 464.

¹²³ Belda Plans, 2000, p. 470.

I. 5. 4. Ideas protestantes y humanistas que rechaza abiertamente la Escuela de Salamanca

Es Melchor Cano el encargado de refutar la tesis protestante que anulaba el poder del Sumo Pontífice a raíz de diferencias en las traducciones de la Biblia y de hacerlo mediante un riguroso y eficaz trabajo exegético, como expone Belda al indicar que:

Señala Cano el texto bíblico defectuoso de Bucero y la consiguiente exégesis errónea, acudiendo en cambio a dos versiones distintas del texto original hebreo: la griega de los LXX y la muy autorizada también de Santos Padres, dejando a un lado en este caso la traducción latina Vulgata; mostrando una técnica exegética y una base crítica nada despreciable, así como una flexibilidad elogiada¹²⁴.

Por su parte, Vitoria también defiende la potestad eclesiástica y, ante Guillermo de Ockham y los protestantes, que defendían que esta potestad residía, no en los ministros de la Iglesia, sino en el conjunto de todos los fieles, el catedrático salmantino expone que no es así, que existe una potestad eclesiástica y que los sacramentos son eficaces, porque ambos fueron instituidos por Cristo, por lo que responden al plan de Dios. Todo este controvertido tema en la época lo trata Vitoria en su Relección *De potestate Ecclesiae posterior*. Los puntos más importantes que destacan de su argumentación son¹²⁵.

- 1) La potestad suprema de la Iglesia reside en el Concilio General.
- 2) La potestad eclesiástica no reside en el conjunto de los fieles, como afirma Lutero, sino que es jerárquica.
- 3) Los obispos no reciben su potestad del Papa, como potestad delegada, sino de Cristo, como potestad otorgada.
- 4) La potestad del Papa está por encima de la de los Obispos, porque es universal.

¹²⁴ Belda Plans, 2000, p. 290.

¹²⁵ Belda Plans, 2000, pp. 367-72.

Dentro de esta misma línea que enfrente a protestantes, que eliminan la intermediación entre Dios y el pueblo, contra católicos, que defienden la potestad eclesiástica, Cano va a insistir una vez más, y lo va a hacer al argumentar con un gran juicio y sentido común contra la idea protestante de la inutilidad del pastor de la Iglesia al exponer:

«Y si también ahora la unción enseña todo sin ayuda de un maestro externo, no enseñen los padres a los hijos la doctrina de Cristo, ni vaya el pueblo tampoco a las iglesias para escuchar y aprender el Evangelio. Es más, no lea ningún libro ni oiga a ningún hombre que lo lea o explique, sino que espere ser arrebatado al tercer cielo y allí perciba todos los misterios de la doctrina sagrada»¹²⁶.

Asimismo, Cano se muestra explícitamente en contra de la idea luterana de que la Escritura sea interpretada sin maestro, directamente por el creyente.

Otra cuestión en la que se muestran totalmente en desacuerdo Lutero y los teólogos de la Universidad de Salamanca, como ya vimos al comentar las ideas de Domingo de Soto, es en si es necesario un conocimiento científico de la fe, a lo que Lutero dice que no, mientras que Soto afirma lo contrario exponiendo la necesidad de una Teología Patrística así como una Teología Escolástica. Frente a los protestantes, Soto defiende la Teología Patrística, mientras que, frente a los humanistas, hace lo propio con la Escolástica.

Precisamente, frente al problema de la Escolástica, que, como no es necesario explicar, había ido degenerando durante la Edad Media hasta entrar en una crisis, era necesario realizar una reforma que la saneara de malos hábitos y la revitalizara. En este sentido, aparecieron dos vías diferentes: 1) la defendida por los humanistas y los reformistas, con Erasmo y Lutero a la cabeza respectivamente, que querían hacer tabla rasa con la Escolástica; 2) la de Soto y los demás salmatinos, que querían renovar esta disciplina medieval a partir de ella salvando todo lo que consideraban necesario y mejorando aquellos aspectos que necesitaban una revisión.

También Soto es el encargado de rebatir la tesis de los protestantes que sólo admitían como de fe lo que se encontraba escrito en la Sagrada Escritura, a lo que argumenta con su habilidad el catedrático salmantino:

¹²⁶ Belda Plans, 2000, p. 293.

«No se refería (todo lo anterior) a la fe de la Iglesia en los libros escritos, o que la fe se revele sólo mediante la palabra (*solo verbo*) a condición de que permanezca firmemente en la memoria; es decir, no es menor la autoridad de *las cosas dichas* por los Apóstoles aunque la Iglesia tuviese la fe sólo mediante la palabra (*solo verbo*); esta conclusión va contra los herejes modernos que piensan que la Iglesia no puede sostener nada como de fe a no ser lo que se encuentra en la Sagrada Escritura»¹²⁷.

Por su parte, contra los wiclefistas y los luteranos, que niegan que la Iglesia pueda aclarar el significado de lo revelado por las Sagradas Escrituras, y que esta misión le corresponde a cada uno de los fieles de manera individual, Domingo de Soto afirma todo lo contrario y argumenta que ello es así porque el Espíritu Santo está siempre con la Iglesia, citando a Mateo 28, 20 y a Juan 14, 16.

Tampoco cree Soto que haya que esperar, como así hacen los protestantes, la llegada de una nueva revelación.

Por otra parte, Melchor Cano va a criticar a Erasmo y a los humanistas porque, según él, se quedan en la primera fase del trabajo del teólogo, ya que, al detenerse solamente en el estudio crítico-filológico de las Escrituras, sin considerar luego una segunda fase, la de extraer conclusiones, lo que correspondería a la Escolástica, se quedan a mitad de camino. Con estas palabras critica el teólogo a los humanistas, que no consideran la Teología como una ciencia:

«Así piensan que es propio de un preclaro y gran teólogo no definir nada más allá de lo transmitido en las Sagradas Escrituras; es decir, permanecer en los principios de la teología y apartar la mente de las cosas que se deducen o se oponen. No entiendo qué pretende la opinión de éstos. Pues ¿puede ser algo más absurdo que después de haber definido los principios de una disciplina (ciencia), sin embargo las conclusiones que de ellos se derivan según un silogismo cierto y evidente quieran ignorarse o dejarse en la ambigüedad? Porque si en Geometría, Física o Astronomía alguien obrase de esta forma, verdaderamente y con razón sería considerado como bastante necio¹²⁸».

¹²⁷ Belda Plans, 2000, p. 475.

¹²⁸ Belda Plans, 2000, p. 661.

En lo relativo al debate que se crea en torno a la cuestión de si es necesario acudir a las fuentes hebrea y griega de las Sagradas Escrituras, como así defienden los humanistas, o si es suficiente con el texto latino de la Vulgata de San Jerónimo para llegar al auténtico sentido de la Revelación, Melchor Cano, posicionado con la postura de la Iglesia Romana, defiende la validez de este último texto, que tanto habían rechazado humanistas y protestantes.

Finalmente, aunque hay muchos más puntos en los que los maestros de la Escuela de Salamanca, divergen y refutan explícitamente las ideas protestantes y/o humanistas, cerramos este repaso con una de las cuestiones que más separan a católicos de reformadores. En lo relativo a la Verdad Revelada, mientras los protestantes establecen una relación directa entre el Hombre solo y Dios, los católicos exponen la necesidad de la intermediación de la Iglesia entre el Hombre y Dios, para poder explicar el mensaje. Como muy bien señala Belda Plans, para la Iglesia católica:

Podríamos decir que en vez de un pretendido *sentido individual* o *privado* de cada fiel (único principio de interpretación válido de la verdad revelada, contenida en la *sola Scriptura*, que admite Lutero y los suyos), habría que hablar de un *sentido común de todos los fieles*, o de un acuerdo (*consensos*) de todos los fieles en la única fe, en virtud de la asistencia del Espíritu Santo, prometida no a cada fiel en particular sino a la Iglesia en su conjunto – como cuerpo orgánico –, a Pedro, a los Apóstoles y a sus sucesores¹²⁹.

I. 5. 5. Cuestiones tratadas después en el concilio de Trento

Es interesante comprobar cómo en el espíritu de la época y, más concretamente, en el ambiente en que se desarrolla la renovación de la Escuela de Salamanca se plantean cuestiones que luego serán abordadas en el concilio de Trento, puesto que reflejan ese carácter de vanguardia y la gran intuición de los magníficos teólogos de la Universidad de Salamanca.

En primer lugar, podemos destacar que Francisco de Vitoria se adelanta al tan central tema desarrollado en Trento sobre la residencia de los obispos, y

¹²⁹ Belda Plans, 2000, p. 729.

se muestra partidario de la obligación de residencia episcopal, algo que, como vimos se resolverá finalmente en el concilio tridentino, pero con bastantes tensiones entre papado y obispos.

En segundo lugar, también Vitoria va a tratar la cuestión de la tensión entre la potestad del Sumo Pontífice frente a la del Concilio Universal, aunque no abordará el grave problema del Conciliarismo, sino algo mucho más concreto. Como nos aclara Belda Plans:

Es la tercera y última Relección eclesiológica: *De potestate Papae et Concilii*, del año 1534. Sin embargo, de nuevo nos sorprende con un planteamiento de la cuestión inusual; Vitoria no va a abordar el problema general del Conciliarismo, ante el que mantiene una postura de imparcialidad aparente, sino más bien un problema concreto relacionado que se indica en el subtítulo de la Relección: *Si el Concilio puede dar decretos y leyes que ni el Sumo Pontífice puede alterar por dispensa, ni menos por abrogación*¹³⁰.

También se plantea Vitoria el problema de los abusos de la potestad papal y se cuestiona si, para paliar los efectos de este abuso, es posible que el Concilio General pudiera establecer unas normas, lo que se conoce como el *decreto irritante*. Todas estas preocupaciones, como podemos ver, son temas de gran actualidad en su época, en los que el gran catedrático de Prima de Salamanca se muestra siempre equilibrado y, aunque defiende la primacía papal, también se muestra favorable a evitar los posibles abusos de ésta.

De la misma manera que Francisco de Vitoria se plantea el debate ocasionado por la tensión entre la potestad del concilio y la del Papa, que enfrenta a conciliaristas con papalistas, Melchor Cano adopta una postura frente a esta cuestión. Para Cano el Papa posee una infalibilidad, pero que está limitada y que se encierra en tres fórmulas, como explica Belda Plans: *infalibilidad ex cathedra, ex tribunali e in conclusione*:

El Romano Pontífice personalmente es en verdad infalible [...], pero lo es sólo en lo estrictamente necesario – unos pocos casos muy particulares –. [...] Su infalibilidad se circunscribe a unos límites precisos: sólo como juez supremo y público de la Iglesia (no como doctor o persona privada); y sólo cuando ejerce su oficio universal decretando los contenidos que deben ser creídos por todos los

¹³⁰ Belda Plans, 2000, p. 374.

fieles cristianos en materia de fe y costumbres (y no en otros casos). Igualmente afecta únicamente a los contenidos sustanciales de sus definiciones (no a los desarrollos argumentativos). El salmantino sintetiza esta infalibilidad restringida en tres fórmulas precisas: infalibilidad *ex cathedra* o *ex tribunali*; y también infalibilidad *in conclusione*¹³¹.

Si Francisco de Vitoria y Melchor Cano plantean cuestiones que se debatirán posteriormente en Trento, mayor es aún la vinculación de Domingo de Soto con el concilio tridentino, ya que este maestro teólogo interviene en dicho concilio en su primera etapa como teólogo y como representante del Vicario General de la Orden de los Dominicos, P. Romeo, hasta 1546.

En concreto, los dos aspectos más importantes en los que interviene Soto en los debates conciliares son: 1) por un lado, la defensa de la Teología Escolástica; 2) por otro, los trabajos relativos al decreto sobre la justificación. De ambos puntos ofrece Belda Plans información al explicar que:

Respecto al primer punto se sitúa en torno al decreto disciplinar sobre la enseñanza o lectura de la Biblia y sobre la predicación, que se discutía por el mes de marzo de 1546 y que pretendía incluirse en la Sesión IV (8-IV-46), donde se aprobaron dos decretos dogmáticos sobre la Escritura y la Tradición, y sobre la edición Vulgata de la Biblia. [...] Este decreto de reforma se aprobará en la Sesión V (17-VI-46). [...] Consta de dos largos capítulos: 1) *De instituenda lectione Sacrae Scripturae*, en el que se organiza la enseñanza de la Sagrada Escritura, mandando que se establezcan cátedras de Biblia por los obispos en sus diócesis, por los superiores religiosos en el plan de estudios de sus Órdenes, en las Universidades (donde no las hubiere), etcétera; 2) *De Verbi Dei concionatoribus*, en el que se regula la predicación de la Palabra de Dios por medio de los obispos¹³².

En otra de las intervenciones de Soto en Trento, el teólogo defiende la Teología Escolástica, que como hemos visto es una de las líneas centrales de la Escuela de Salamanca, de sus detractores y señala la necesidad de que sobre todo los frailes mendicantes la estudien para poder dar respuesta a los ataques de los protestantes, que, como ya sabemos, la desprecian.

¹³¹ Belda Plans, 2000, p. 747.

¹³² Belda Plans, 2000, p. 423.

En cuanto al también debatido tema sobre la potestad de la Iglesia en lo referente a las Sagradas Escrituras, punto central de divergencia entre protestantes y católicos, la conclusión de Soto, como no podría ser de otra manera es la defensa de la Iglesia como intermediario autorizado, que tiene la labor de explicar el sentido de las Sagradas Escrituras. Así lo afirma él mismo en el proemio de su Relección al afirmar que:

«La Iglesia Católica no funda la Sagrada Escritura junto a los Apóstoles, pero puede exponerla mediante los artículos de la fe, y también aclarar las dudas que surgen de las Escrituras»¹³³.

Profundizando un poco más en esta cuestión, Belda Plans expone cuáles son las tres conclusiones que extrae Soto sobre la relación entre la autoridad de la Iglesia y la autoridad de las Sagradas Escrituras. Las conclusiones son:

1) La autoridad divina de la Escritura deriva de haber sido revelada (en el sentido de *inspirada*) por Dios, de un modo inmediato a los Apóstoles y Profetas; 2) la Iglesia no funda la Sagrada Escritura, como los Apóstoles, sino que sólo puede exponerla mediante los artículos de la fe, y puede también definir las dudas que surgen de ella; 3) la autoridad de la Sagrada Escritura es más inmediata y en algún sentido anterior que la autoridad de la Iglesia, pero no es mayor, sino que ambas son iguales, aunque el Canon de la Sagrada Escritura haya sido recibido por la autoridad de la Iglesia¹³⁴.

I. 5. 6. Cuestiones finales sobre la Escuela de Salamanca

Para finalizar este repaso sobre la fundamental renovación teológica que se opera en España a través de la Escuela de Salamanca vamos a señalar algunas cuestiones que nos parece interesante comentar.

En primer lugar, y aunque ya hemos abordado este punto en varias ocasiones, queremos destacar la solución que la Escuela de Salamanca da a la crisis de la Escolástica y, es que, si los maestros salmantinos adoptan la

¹³³ Belda Plans, 2000, p. 478.

¹³⁴ Belda Plans, 2000, p. 484.

metodología de los humanistas con el uso de las fuentes escriturísticas y el método crítico-filológico, la diferencia con éstos es que introducen, en sano equilibrio, un nuevo elemento metodológico: la autoridad doctrinal de la Iglesia.

En este sentido, Melchor Cano reconoce la autoridad doctrinal de la Iglesia al enumerar los lugares teológicos en su obra *De Locis Theologicis*; de hecho, no se corresponde la autoridad eclesiástica con un solo lugar, sino con tres: la autoridad de la Iglesia Católica, la de los Concilios y la del Sumo Pontífice.

En segundo lugar cabe destacar el cambio en el espíritu que en la Escuela de Salamanca se produce de lo que podríamos llamar primera escuela a la segunda. Si la Escuela Salamanca nace de la mano de Francisco de Vitoria con gran libertad y armonía entre sus miembros, conforme avanza el siglo XVI este clima va a ir perdiéndose a causa de las luchas doctrinales entre diferentes Escuelas Teológicas, que llegarán a provocar controversias muy tensas como la famosa Controversia de *auxiliis*, que enfrentó al jesuita Montemayor, al agustino Fray Luis de León y al dominico Báñez, con desigual resultado para los tres, ya que, mientras que el último quedó exculpado, a los otros dos se les prohibió enseñar sus doctrinas.

Precisamente Báñez es el maestro que marca el cambio de la Escuela de Salamanca y lo hace eliminando la actitud tan ecléctica, pero siempre crítica y razonada que caracterizó a Vitoria, Cano y Soto. Las características que marcan el segundo período de la escuela son: 1) un tomismo estricto; 2) un estilo literario escolástico y antihumanista; y 3) el predominio de la Teología Especulativa. Podríamos observar el carácter de esta escuela como un retroceso respecto a la actitud abierta de la primera escuela.

En tercer lugar y, aunque quizás no tenga demasiada relevancia, queremos señalar que los teólogos que exportan la teología salmantina desde España y la introducen en Lovaina son Leonardo Lessio y, curiosamente, San Roberto Belarmino, del que hablaremos cuando analicemos *El condenado por desconfiado* de nuestro autor de comedias Tirso de Molina, pues, como bien es sabido, el mercedario lo cita de manera explícita al final de este drama teológico como fuente.

En cuarto lugar podemos afirmar que el lugar donde se da a conocer a nivel europeo la renovación teológica que se opera en la Escuela de Salamanca es el concilio de Trento.

Relacionado con lo anterior y en quinto lugar, destacamos que en el Catecismo romano, publicado por Pío V a finales de 1566, en el que se recogen las ideas tridentinas, podemos rastrear una gran influencia de las ideas renovadoras salmantinas.

En sexto y último lugar, como señala Belda Plans, la influencia de la Escuela de Salamanca no se queda sólo en la Teología, sino que se extiende mucho más. Como hombres preocupados por las circunstancias de su tiempo, los maestros salmantinos se posicionan ante temas sociopolíticos, como podemos leer en esta cita que cierra el capítulo de Salamanca:

Se podría afirmar que la Escuela de Salamanca ejerce una importante influencia en muchas cuestiones de carácter sociopolítico, como, por ejemplo, ocurre en los temas de las *Relecciones* universitarias; el origen y la naturaleza del poder político (ante las teorías de un Maquiavelo), el problema del divorcio de Enrique VIII, la ética de la colonización americana, el derecho de la guerra, la propiedad privada y pública, la pobreza y la limosna; o también el tema de los impuestos públicos (que a veces incidían en bienes eclesiásticos), tan decisivo en la sociedad del tiempo. Así, a la hora de ver aunque sea esquemáticamente la influencia de la Escuela Salmantina, un capítulo de interés indudable es éste: su repercusión en el campo sociopolítico y temporal, desde el punto de vista de la ética cristiana; esto es, en los grandes problemas humanos y sociales que se plantean en relación con hechos históricos determinados¹³⁵.

I. 6. VIDA RELIGIOSA Y ESPIRITUAL EN EL BARROCO ESPAÑOL

I. 6. 1. Introducción: algunos conceptos teológicos de la mística

El siglo XVI, como ya hemos podido comprobar, es un siglo clave para la Teología y la Religión católicas. Se trata de un siglo en que se dan cita el Humanismo, los movimientos reformistas y el concilio de Trento o Contrarreforma, en toda Europa, y la renovación de la Escuela de Salamanca, junto con las controversias teológicas (de *auxiliis*, de la Inmaculada

¹³⁵ Belda Plans, 2000, p. 920.

Concepción), en España. Para poder enmarcar finalmente a nuestro dramaturgo objeto de estudio, Tirso de Molina, queremos ofrecer un panorama de los cambios que en materia religiosa se operan en España en el siglo XVI y en su paso al XVII, para poder entender mejor así la tan peculiar y característica mentalidad y espiritualidad barroca española.

Para poder llegar a comprender esta peculiar espiritualidad es necesario aclarar algunos conceptos teológicos que van a influir decisivamente en Trento y, desde allí, van a irradiarse a España, cambiando la manera de vivir la relación con Dios. El primero de ellos pertenece a Eckhart de Hochheim, más conocido como Maestro Eckhart, teólogo dominico alemán de los siglos XIII y XIV. En este autor encontramos un antecedente de la espiritualidad tridentina, que no es otro que el anonadamiento y aniquilamiento en Dios, conceptos fundamentales para la mística del siglo XVI, que consisten en una unión total con Dios para la que es necesaria que el hombre se vacíe de todo. De esta manera:

«Un hombre, perfectamente justo, debe prescindir de sí mismo, librarse de sí mismo y (lo que hará completa su bienaventuranza) transfundirse de tal modo en la voluntad de Dios, que no sepa nada de sí mismo ni del mundo, que nada conozca ni quiera conocer fuera de la voluntad de Dios. Así llegará a conocer a Dios como le conoce a él...¹³⁶».

El segundo concepto necesario para entender la mística del XVI es el de la *docta ignorantia*, que también es de Eckhart, aunque luego será desarrollado por Nicolás de Cusa, como *conocimiento ignaro*, también estará presente en Pico, Ficino, Osuna y, por supuesto, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Se trata de no buscar la verdad fuera de uno, sino dentro de sí mismo, en una clara y evidente línea platónica.

Otra idea, en este caso la tercera, de la religiosidad del siglo XVI, que seguirá presente en el XVII, es el de la primacía del amor a Dios. Frente la Teología Escolástica medieval, que había ponderado la razón especulativa olvidándose en ocasiones del puro amor a Dios y producido un cansancio, que se traduce en el siglo XVI en una afirmación del amor a Dios como auténtica y

¹³⁶ Sánchez Lora, 1998, p. 170.

fundamental fuente de conocimiento divino, eso sí, merced a la gracia divina. De esta primacía del amor a Dios es de donde parte precisamente la mística.

Al igual que Eckhart, Tomás de Kempis, canónigo agustino nacido en Colonia, que vivió en el siglo XV, también va a influir en la mística del siglo XVI y en la misma línea que su coterráneo. Si antes de la Reforma y la Contrarreforma la Teología se centraba en las disputas escolásticas, que cada vez se habían ido complicando y perdiendo su razón de ser, tanto Eckhart como Kempis defienden una Teología del amor y de las virtudes evangélicas atacando el exceso de dialéctica y el uso de la razón. Como comenta Sánchez Lora en su manual:

Como Eckhart, Kempis prescinde de las autoridades, y de la teología escolástica, afirmando la primacía de la Teología del amor y las virtudes evangélicas: «¿Qué te aprovecha disputar altas cosas de la Trinidad si no eres humilde, por donde desagradas a la Trinidad?... Más deseo sentir la contrición que saber definirla. Si supieses toda la Biblia a la letra y los dichos de todos los filósofos, ¿qué te aprovecharía todo, sin caridad y gracia de Dios¹³⁷».

En esta nueva manera de entender la relación con Dios, mucho más íntima, más personal, en un plano más afectivo y vivencial que especulativo, se entiende que uno de los pilares de la nueva espiritualidad sea el del recogimiento, en la línea de lo que defendía Erasmo. En la mística hay una fuerte mirada hacia lo interior en detrimento de lo exterior.

Otra gran influencia de la mística española del siglo XVI, esta vez más cercana geográficamente, es la del doctor iluminado, el franciscano Raimundo Lulio, que tiene una obra en forma de diálogo entre Dios (Amado) y el Hombre (Amigo), titulada *Blanquerna*, en la que encontramos antecedentes del lenguaje místico que luego utilizará San Juan de la Cruz.

Del cardenal italiano del siglo XV Nicolás de Cusa es el siguiente concepto teológico que va a influir en la tan fructífera corriente mística del XVI. El concepto de Dios escondido, de un Dios desconocido, quiere decir que para alcanzar la visión divina cualquier atributo racional es inútil; el intelecto y la ciencia no pueden llegar a él. De esta manera explica Sánchez Lora que:

¹³⁷ Sánchez Lora, 1998, p. 19.

De aquí resulta que la visión divina sólo es posible en el ámbito suprracional, «toda ciencia trascendiendo», a donde no alcanza el intelecto, para el cual Dios es un desconocido. Es el Dios escondido de Nicolás de Cusa¹³⁸.

Para Cusa, por otra parte, pero en el mismo sentido, Dios es verdad, pero es inefable, no puede ser apresado por la razón, ni por el intelecto, ni por ningún tipo ni modelo de conocimiento.

Todos estos conceptos teológicos que acabamos de enumerar y que influyen en la religiosidad española y europea del siglo XVI hacen que sea evidente y lógico el cambio que se produce al llegar este siglo. Si, como hemos comentado en muchas ocasiones, en la Teología anterior primaba la Escolástica, este siglo va a rechazarla en aras de una Teología más espiritual, existencial y vivencial. El método anterior que partía de lo general para explicar lo particular da un giro total y ahora es lo particular, la vivencia, el caso concreto, lo que permite deducir la generalidad. Se pasa de una Teología Escolástica a una Teología Moral y de la Casuística. Así lo explica Sánchez Lora al comentar que:

No podía ser de otro modo. La aventura espiritual, experiencial e individual abre brecha en la escolástica. Con la afirmación del propio hombre como medida y término del conocimiento, con la exaltación de lo individual como arranque de una nueva filosofía, se invierte la teoría del conocimiento. Si durante el período anterior lo particular está contenido en la formulación general de la premisa mayor, ahora, puesta en cuestión la universalidad de dicha premisa y la vigencia de las autoridades que la respaldan, la teoría del conocimiento da un vuelco, de la deducción lógica a la inducción empírica, es decir, a la inducción experiencial. Sólo con la observación y experimentación de las cosas particulares se puede ascender, por inducción, a las verdades generales, no a la inversa. Tanto en el marco de la filosofía como en el de la teología, la lógica aristotélica es incapaz de nuevas verdades¹³⁹.

Con la Teología mística del siglo XVI se quiere ir más lejos y no sólo quedarse en la descripción del «qué», lo que había sido la tarea de la Escolástica, sino que quieren ir más lejos describiendo el cómo, esto es, el camino mediante el cual se llega a ese «qué». Resulta esclarecedora para esta

¹³⁸ Sánchez Lora, 1998, p. 186.

¹³⁹ Sánchez Lora, 1998, p. 193.

nueva tarea la *Subida al monte Carmelo* de San Juan de la Cruz, en la que, precisamente, lo que se describe es ese camino interior de ascenso.

Ya a mitad del siglo XV encontramos los principios de la nueva espiritualidad que florecerá en el siglo siguiente, y que son:

lenguaje, primacía del amor y de la fe, vía interior o de recogimiento, caridad y aniquilamiento en Dios, crítica a la piedad externa. Es el punto de partida de reformados, alumbrados y místicos ortodoxos¹⁴⁰.

Todos estos elementos que hemos descrito cristalizan en España a partir del año 1500 con la aparición de dos obras: *Carro de dos vidas* de Gómez García y *Exercitatorio de la Vida Espiritual* de García de Cisneros, que abren un período de desarrollo doctrinal, que va a materializarse en multitud de obras que se ofrecen como guías que muestran cómo debe iniciarse el creyente en la nueva devoción. Ahora bien, no se trata de manuales iguales, sino que encontramos muchas diferencias según la época de composición y la orden religiosa a la que perteneciera el autor.

Si como hemos visto al hablar de la renovación de la Escuela de Salamanca, la *Suma Teológica* de Santo Tomás va a ser el referente en cuanto a la dogmática, en lo que a la mística se refiere, el autor fundamental va a ser el Pseudo Dionisio, en la traducción de Hugo de Balma. El último autor que completa este trípode sobre el que se asentará la Teología barroca española es San Ignacio de Loyola. Así pues, las tres bases teológicas del XVII serán: 1) Santo Tomás en la Teología dogmática; 2) el Pseudo Dionisio en la Teología mística; y 3) San Ignacio y su manera de entender la vida cristiana a través de sus famosísimos *Ejercicios espirituales*, que tanta tendencia crearán.

La idea de San Ignacio de visualizar mentalmente los pasajes de la Sagrada Escritura con toda la viveza que pudiera para poder oler, tocar, sentir... participar casi de los episodios de la vida de Cristo era una tendencia que iba ganando terreno hasta llegar a convertirse en una auténtica tendencia en los conventos españoles del XVII, sobre todo en los femeninos. Esta idea denominada meditación imaginativa de la humanidad de Cristo, procede del

¹⁴⁰ Sánchez Lora, 1998, p. 175.

monje cartujo alemán del siglo XIV, más conocido como el Cartujano. El método de meditación era el siguiente:

«la contemplación a que este libro convidaba llegaba al corazón por la vía de la imaginación: el piadoso lector debía representarse los guijarros de la senda montañosa por donde pasa la Virgen... la pobreza ruinoso del establo de Belén, el patíbulo de la Cruz, los clavos, la corona de espinas... Allí estaba la imaginería de los retablos para ayudar a las imaginaciones estériles¹⁴¹».

I. 6. 2. El clero español en el Barroco

Cuando hablamos de la situación del clero en la España del siglo XVII debemos referirnos como un hito destacable a la reforma que sufren muchas órdenes, las que no habían sido reformadas, como son los carmelitas, los trinitarios y, la que más nos importa en nuestro estudio, la de los mercedarios. Esta reformación, que ya hemos comentado anteriormente, fue la aceptación y ejecución del monarca Felipe II a los deseos del Papa Pío V. El rey, mediante la bula *Maxime cuperemus*, de 2 de diciembre de 1566, introducía una serie de reformas, entre las que se encontraban: la supresión de las ramas conventuales, que se fusionaban con las observantes, la reforma de las órdenes no reformadas bajo el estricto y nada agradable control dominico e incluso la supresión de algunas familias religiosas (los terciarios franciscanos, los isidros, etc.).

En cuanto a los libros y a la lectura podemos afirmar que, al producirse el paso hacia el Barroco, las lecturas fundamentales que se realizan en los colegios y en los noviciados son, en su gran mayoría, manuales de escritores jesuitas. Ya vimos cómo, ante las exigencias tridentinas de una mayor educación y formación de la clerecía, es la orden de San Ignacio la que asume tal tarea poniéndose a la cabeza de la enseñanza en la España del XVII y asumiendo una gran influencia. Los manuales más destacados en esta época son citados por García Oro al señalar que:

En el tránsito al Barroco es la nueva Compañía de Jesús la que da la pauta en todos los campos literarios, singularmente en la literatura espiritual. Los *Ejercicios*

¹⁴¹ Sánchez Lora, 1998, pp. 207-08.

espirituales de San Ignacio; el *Tratado de la tribulación* de Pedro de Ribadeneira († 1611); el *Tratado de perfección y virtudes cristianas* de Alonso Rodríguez († 1616) y las *Meditaciones* de Luis de la Puente († 1624) son los primeros frutos y los anuncios de un bosque bibliográfico de gran variedad. Las obras de Alonso Rodríguez y Luis de la Puente junto con los libros de Diego Murillo fueron en los tiempos barrocos las lecturas obligadas de las comunidades religiosas, especialmente de los colegios y noviciados¹⁴².

El gran cambio que se introduce siguiendo los dictados del concilio de Trento, y del que es exponente la susodicha abundancia de libros en los conventos españoles del Barroco, es que la clerecía es ahora una clerecía alfabetizada, que sabe leer y escribir y tiene una formación teológica mínima que garantiza su labor doctrinal ante el pueblo. Esta clerecía alfabetizada compone manuales y todo tipo de libros religiosos, al tiempo que también los reclama, por lo que hay en el Barroco español una gran abundancia de libros de este tipo.

Este gran número de diferentes obras religiosas fruto del Barroco no podrían, por otro parte, haber aparecido de no ser por la presencia de una imprenta madura que funciona a la perfección en esta época, como así señala García Oro al comentar que:

La imprenta, que sigue siendo la gran técnica libraria que lleva los mensajes a todos los posibles lectores, está ahora en condiciones de sacar a la luz todo tipo de escritos; desde las cartillas, calendarios, comedias, vidas de santos, hasta los grandes anales, bularios, repúblicas y teatros¹⁴³.

Dentro de toda esta gran cantidad de obras católicas que se producen, se difunden y se leen, los dos catecismos más importantes y de mayor circulación de la época corresponden, precisamente, a dos monjes jesuitas; se trata del *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana*, de Jerónimo de Ripalda, cuya primera edición es de 1591 y la segunda de 1618 y tiene centenares de reimpressiones; y del *Catecismo de la doctrina cristiana* de Gaspar de Astete.

¹⁴² García Oro, 2005, p. 178.

¹⁴³ García Oro, 2005, p. 282.

En lo que se refiere a la educación y formación de la clerecía española, después del concilio de Trento y de la necesidad ya comentada que en él se expone de dotar al clero de una buena formación para educar al pueblo y luchar contra la herejía protestante, ésta se organiza en la España del siglo XVII de una manera sólida y bien estructurada; además, no se trata ya sólo de la educación que se ofrece a los aspirantes al clero, sino a aquéllos que quieren luego promocionar académicamente. Como comenta García Oro en los colegios jesuitas se ofrece un elaborado plan de estudios:

Monjes y frailes llegan al siglo XVI con un organigrama escolar bien fijado. En sus casas de estudio, ahora llamadas colegios, se imparten todas las enseñanzas de la carrera eclesiástica: Gramática, Artes, Teología, Moral. La oferta está prevista primariamente para los propios escolares que tienen a la vista no sólo la formación para el ministerio sino también una promoción académica que arranca de los colegios mayores o de *pasantes*. Progresivamente la mayor parte de estos colegios se abren a la clerecía, especialmente en las ciudades episcopales o capitales de diócesis, que, por lo general, carecen del preceptuado seminario tridentino¹⁴⁴.

Si la orden jesuita tiene muy bien fijados los contenidos que se imparten y la organización de sus colegios, la franciscana también define muy bien su currículo académico y todos los aspectos relacionados con el ámbito educativo. Nos parece relevante ofrecer los puntos de este plan formativo para hacernos una idea de cuál era la formación en una de las órdenes de la época. En este sentido, García Oro enumera y explica lo siguiente:

La organización escolástica de las provincias hispanas ofrece el esquema más claro para su conocimiento. Puede cifrarse en estos puntos:

- Mantiene criterios claros desde los años 1447-1451 en que se establece que cada Provincia se dote de una organización escolástica que culmine en la Teología.
- Realiza un considerable esfuerzo de adaptación a las situaciones cambiantes que apunta a las siguientes soluciones: hogares o colegios para realizar los diversos tramos del currículo eclesiástico que se multiplica o contrae según el talento religioso que predomina en cada provincia (oratorios, recolecciones, descalcez, etc.).

¹⁴⁴ García Oro, 2005, p. 291.

- Centra en la formación y en la cultura la actividad de las comunidades provinciales, mediante el currículo de los lectores, la selección de los predicadores y confesores en los colegios de Moral, la conjunción entre maestros de estudiantes y formadores que atienden a la vida disciplinar e intelectual, los ejercicios culturales domésticos de formación (prácticas gramaticales y retóricas) y de opinión (casos de conciencia).
- Adquiere un perfil institucional más definido que se expresa en compromisos doctrinales como los de seguir la doctrina escotista con fidelidad de escuela, o el juramento de defender el dogma de la Inmaculada Concepción de María, y sobre todo las comparecencias externas en actos de escuela en las universidades y en las predicaciones de tabla de las diversas poblaciones.
- Gran parte de estos colegios abrieron sus puertas a estudiantes seculares, casi siempre candidatos a la clerecía, en tiempos en que los proyectados seminarios tridentinos se reducían a minúsculas escuelas de gramática, configurándose de hecho estos colegios mendicantes, dominicos y franciscanos, como los primeros seminarios filosóficos y teológicos de las iglesias españolas.
- En esta red de colegios y en sus maestros está la fragua intelectual de los mejores pensadores y escritores de la época barroca, numerosos y variados en sus temas, que nunca se apuntaron a una única corriente doctrinal¹⁴⁵.

La etapa de formación de un clérigo en los siglos XVI y XVII podemos dividirla en tres fases sucesivas. La primera de ellas contenía los siguientes puntos: 1) el aspirante debía estudiar Gramática para poder conocerla, y lo hacía mediante las gramáticas de Nebrija y de Marineo Sículo. Todo ello para que alcanzase una moderada alfabetización. 2) Debía aprender los elementos de la vida religiosa. 3) Posteriormente estudiaba la lengua latina. 4) Ya en los colegios específicos aprendía retórica y composición latina, para lo que se servían de textos de los Santos Padres y traducían a los clásicos. 5) Y finalmente, realizaban un examen para pasar luego a los estudios filosóficos. García Oro explica esta fase al decir que:

La primera novedad importante en el campo formativo la constituyen los colegios de gramática, ahora separados de los de Artes o Filosofía. La alfabetización deja de ser un trabajo doméstico y se convierte en tarea especializada. Está dominada por la Gramática latina y más concretamente por la Gramática de Nebrija o la Gramática abreviada de Marineo Sículo y acompañada del aprendizaje de los elementos de la vida religiosa. El candidato a clérigo debe saber leer y escribir en

¹⁴⁵ García Oro, 2005, pp. 292-93.

grado elemental, de semianalfabeto. Su nuevo camino le pone de inmediato ante el aprendizaje de la lengua latina. Se inicia en el año de Noviciado con los rudimentos de Gramática, para los que se usan cartillas o artes breves. Se perfecciona después del noviciado en los colegios específicos de Gramática en los que existen profesores. En ellos aprenden retórica y composición latina, con textos de los santos padres, y traducen los clásicos. Rematan su entreno de latinidad con un examen. Sólo superada esta prueba, acceden a los estudios filosóficos¹⁴⁶.

La segunda fase en la formación de un clérigo era la dedicada a los estudios de Artes, que eran casi siempre el paso previo a los estudios realmente importantes, los de Teología, que constituían la tercera, decisiva y final fase en la formación de los clérigos. La importancia de esta disciplina, en sus dos facetas, Dogmática y Moral, es destacada por García Oro al comentar que:

Durante la era del Barroco todo converge y se orienta a la *Teología*, en sus dos vertientes: dogmática y moral. La primera se mantiene rígida en su esquema escolástico tradicional. La segunda se orienta a la aplicación y ambientación de grandes temas cristianos¹⁴⁷.

De los colegios mayores en los que se estudiaba Teología, sabemos que, por ejemplo, la orden franciscana, ponía un especial empeño en que el cuerpo docente destinado a la formación de los aspirantes tuviese un buen nivel de estudios, así como dotes adecuadas para la docencia. Este cuerpo docente lo formaban tres profesores de Filosofía y Teología y un maestro de estudiantes.

Siguiendo con el nuevo espíritu formativo que se respira en los conventos a partir de la segunda mitad del siglo XVI, es muy destacable la nueva práctica de los casos de conciencia, para lo que se nombra a un lector de Casos que dirige estas conferencias, las cuales siguen en vigor hasta entrado el siglo XX. Así pone de relieve García Oro esta novedad al explicar que:

¹⁴⁶ García Oro, 2005, pp. 293-94.

¹⁴⁷ García Oro, 2005, p. 294.

Pero lo más positivo estuvo sin duda en las prácticas de actualización teológica programadas para las comunidades conventuales. El nuevo lector de Casos que desde el siglo XVII existe en los conventos. Renueva la antigua función del doctor conventual, animador cultural de comunidades de por sí estáticas y rutinarias, que ahora volvían a concurrir al aula conventual diariamente y a participar en los planteamientos teológicos del Barroco, que son eminentemente los temas morales. En los conventos modernos estas conferencias comunitarias o, *Casos de conciencia*, por lo general diarias pero especialmente solemnes los viernes, representaron hasta la segunda parte del siglo XX el foro cultural típicamente conventual¹⁴⁸.

Por otro lado, al hablar de la España religiosa del Barroco, aunque es indudable, como hemos visto, que la Orden Jesuita empieza a tener una gran importancia por ser la orden que se erige con el control de la educación y la formación de los futuros clérigos y frailes, así como por componer las obras doctrinales y guías que más se van a leer y a estudiar, la orden que realmente impone su criterio y su visión en esta época es la orden de los dominicos. A ellos les encomienda Felipe II la misión de renovar las órdenes que no lo habían sido aún; su modelo teológico procedente de la escolástica se impone por encima de todos los demás; son una de las pocas órdenes que rechazan la tesis inmaculista en la época; tienen un gran poder y una gran influencia sobre la corona, ya que los confesores y consejeros reales son dominicos; y, finalmente, son peritos de la Inquisición y censores de los teólogos que ofrecen sus nuevas doctrinas. No podemos olvidar que grandes nombres de la religión y las letras españolas son arrastrados a largos procesos denunciados por dominicos, como es el caso de Luis de Molina.

Por todo ello, no resulta extraño que sean una orden molesta, que se haga desagradable a muchos monjes de otras órdenes, tal como es el caso de nuestro dramaturgo, el padre Gabriel Téllez, que mostrará su predilección por la orden franciscana frente a la dominica, como pronto veremos, en la primera parte de su trilogía de la *Santa Juana*.

¹⁴⁸ García Oro, 2005, p. 295.

I. 6. 3. La representación de los santos

Como ya comentamos al hablar del concilio de Trento, en una de sus sesiones finales se trató el tema de la utilización de las imágenes y las reliquias de los santos, decidiéndose, frente a los reformadores, que la utilización de éstas era buena para los fieles, eso sí, siempre que se entendiese que se trataba de imágenes y que, a quien realmente se veneraba era a la realidad representada, no a la representación, esto es, al santo o a la santa. La idea que se desprendía de Trento era que todas estas representaciones plásticas podían servir de ayuda para que el pueblo entendiese los misterios de la religión católica y recibiese modelos de conducta para poder seguir en su vida. Eso sí, todo ello entendido desde la óptica de una severa disciplina.

Pues bien, la realidad de la representación de los episodios de la religión católica y de las vidas de santos en las artes fue otra bien distinta. No existe esa relación biunívoca entre los dictados tridentinos y las artes barrocas, sino que estas últimas se desarrollaron de manera más libre, si hacemos caso de lo que defiende Prospero al asegurar que:

La realidad de la vida religiosa de la época y de la posterior tuvo poco en común con estos textos; y hay que añadir que los que han tratado de leer el desarrollo de las artes figurativas poniéndolo en relación con las ortodoxias religiosas dominantes han tenido que admitir que arte y religión son realidades difícilmente comparables. La actitud cauta y suspicaz de los obispos tridentinos, provocada por preocupaciones pedagógicas y moralistas, no frenó el desarrollo de la gran pintura, así como la hostilidad decidida de un Carlos Borromeo no impidió la auténtica «fascinación del teatro» de la época. Mayor eficacia parece haber tenido la intervención conciliar en materia de música litúrgica, con su preocupación de tomar distancias frente a la música profana¹⁴⁹.

Ahora bien, claro que el uso de imágenes religiosas durante el Barroco tiene una doble misión: por un lado, como ya hemos indicado, la de instruir a todos aquellos fieles que no sabían leer y, por otro, ofrecer una oposición a las ideas de los reformadores.

¹⁴⁹ Prospero, 2008, p. 135.

Asimismo, el gran uso y recurso de la imagen religiosa en las artes figurativas del Barroco también procede de un deslizamiento que se produce desde el modelo clásico, en el que se valoran las ideas puras, como es el caso de San Juan de la Cruz, hacia la plasticidad de las imágenes. En este paso resulta decisivo uno de los tres pilares de la religión española del Barroco: San Ignacio y sus *Ejercicios espirituales*, pues su concepción de la meditación imaginativa conlleva la necesaria conversión de las ideas religiosas en imágenes mentales recreadas mediante la imaginación del creyente. Es como si el católico tuviese que ejercitarse creando cuadros y escenas teatrales en su mente. Sánchez Lora expresa esta idea con las siguientes certeras palabras:

Nos hemos deslizado desde el modelo clásico o de ideas puras, tal como lo plantearon San Dionisio, Cusa, Ficino, Pico, Castiglione o San Juan de la Cruz, hacia un apoyo cada vez más decidido en las formas o imágenes de las ideas, y de aquí a una sobrevaloración de lo plástico y realista, emocional y sensible. Es el punto de vista, la composición de lugar ignaciana, nuevo artificio que busca forzar la meditación intelectual con el golpe escénico pintado a lo vivo. Moviendo por la sacudida emocional y realista, se supone alcanzar la contemplación mediante el recurso de hacerse partícipe en la escena que se medita. Tan importante como la humanidad de Cristo será la meditación realista de las postrimerías¹⁵⁰.

Otra de las relaciones que se hacen evidentes a la hora de hablar de la recreación religiosa que llevan a cabo las artes barrocas es la de los predicadores con los comediantes. Los predicadores tenían que aprender y servirse de todas las técnicas de los comediantes para hacer vivos, interesantes y didácticos sus sermones. El predicador barroco tiene que exponer su sermón de la manera más plástica posible introduciendo sorpresas, llamadas de atención, efectos declamatorios y todo aquello que despierte la fascinación de un pueblo entregado. Como explica Sánchez Lora al respecto:

Y es que, no lo olvidemos, el arte del sermón, y el gusto del auditorio, se mueven en las coordenadas de la estética general del Barroco: «Actuar sobre los sentidos, alterar los hábitos, apelar a la afectividad y a la imaginación, éste es el propósito de la puesta en escena que hace de todas las artes derivadas del arte teatral... La sorpresa es un medio de llamar la atención: procede a la vez espantando y

¹⁵⁰ Sánchez Lora, 1988, p. 211.

asombrando hiperbolización de los motores aristotélicos del terror y la piedad. Una forma de «caravaggismo» de este teatro consiste en acentuar antitéticamente las situaciones»¹⁵¹.

Existen multitud de testimonios de la época describiendo este arte prácticamente teatral de los predicadores barrocos, como el siguiente en el que se hace patente la utilización de elementos propios de las artes escénicas:

Pero veamos cómo se hace. De Gerónimo López, dirá Martín de la Naja: «Puesto en el púlpito, parecía un Elías, abrasado en zelo ardiente; porque sus palabras eran llamas, y sus razones rayos ardientes... Era tan grande la vehemencia, y fuerza... que al trueno espantoso de su voz, parece que azia temblar las paredes, y columnas de la iglesia»¹⁵².

O también hay citas de autores que explican cómo debe prepararse el predicador para realizar el sermón, como éste de Francisco de Borja:

Años antes, Francisco de Borja señala: «Imagínese el predicador que él no es otra cosa sino una pieza de artillería, con que Dios quiere batir y derribar los soberbios muros de Babilonia; y que él, de su parte, no es sino un pelmazo de hierro o de bronce pesado y frío, y un poco de pólvora sucia y negra y de mal olor, y aparejada para tiznar y afean a los que tocare; y que para bien hacer su efecto, es menester que se le aplique el fuego del divino Espíritu, que le encienda»¹⁵³.

O éste de un monje de la Orden de la Merced:

Y Fray Gabriel de Santa María, mercedario descalzo, escribe en 1683: «Ascu encendida, y metal ardiente á de ser el Predicador Evangélico, que con la buena vida, y fervorosas palabras suene, y arda. Sus voces han de ser truenos que atemorizen a los malos, relámpagos y rayos que enciendan y alumbren a los ciegos y perdidos; que predicando desta suerte... se seguirá de su predicación gran moción en los corazones más terrenos»¹⁵⁴.

Además de emplear los recursos de un comediante en su interpretación, los predicadores iban más allá y llegaban a utilizar efectos teatrales con fines

¹⁵¹ Sánchez Lora, 1988, p. 286.

¹⁵² Sánchez Lora, 1988, p. 287.

¹⁵³ Sánchez Lora, 1988, p. 287.

¹⁵⁴ Sánchez Lora, 1988, p. 287.

efectistas, tales como: decorados, trompetas, espadas, calaveras, luminotecnia, etc., con lo que conseguían un mayor impacto desde el púlpito sobre el pueblo devoto.

Un ejemplo de esta utilización de efectos y elementos propios del teatro lo encontramos en el uso de la calavera, de la que se destaca en el siguiente testimonio su efectismo dentro del sermón:

Y la calavera: «El mostrar al auditorio una calavera, ablando con ella el Predicador, es Espectáculo tan provechoso, que no solamente despierta emoción, en los corazones, sino que también ataja abusos, y escándalos públicos... Es la muerte tan eloquente Predicador, que cuando ella abla y predica, enmudecen, y callan los Predicadores... *¿Qué mejor sermón, que una muerte impensada y repentina?... ¿qué ver muerto sin color, sin aliento y sin movimiento, al que poco antes ablava...?»*¹⁵⁵.

Otro de estos ejemplos nos trae a la memoria las comedias de santos del teatro áureo, en las que, en un momento determinado, se descorre una cortina y aparece un personaje del ámbito religioso reforzando la faceta doctrinal de la obra y dotando a la obra de gran efectividad. Pues bien, este recurso ya aparece en los sermones de los predicadores, como señala Sánchez Lora al explicar que:

Predicaba un sermón el P. Vieyra en 1655. Con la técnica del punto de vista va contando la pasión, pero el auditorio no reacciona, aunque permanece atento. En un momento determinado: «Córrese en este caso una cortina, aparece la imagen del Ecce-Homo, y veis, aquí a todos postrados por tierra, veis a todos herirse los pechos, aquí las lágrimas, aquí los gritos, aquí los alaridos, aquí las bofetadas... Todo lo que descubrió aquella cortina lo había visto el predicador... ¿Cómo hace ahora tanto (estruendo)? Porque antes era Ecce-Homo oído y ahora es Ecce-Homo visto»¹⁵⁶.

Por supuesto, es evidente que hay una relación entre los efectos teatrales del sermón y el auto sacramental barroco, relación en la que no podemos detenernos por escaparse de nuestro objetivo en este estudio. Eso sí, podemos señalar, por otra parte, el muy frecuente uso de lo terrorífico en el

¹⁵⁵ Sánchez Lora, 1988, p. 290.

¹⁵⁶ Sánchez Lora, 1988, p. 291.

sermón como una constante, cuya finalidad es la de adoctrinar al fiel mediante el uso de sus temores, ya que éstos son útiles, como señala San Juan Crisóstomo, para mover a los fieles.

Al hablar de esta utilización de lo terrorífico que hacían los predicadores en sus sermones, observamos la relación tan fuerte que existe entre el arte de los predicadores y nuestro teatro áureo. En relación a nuestro comediógrafo, Tirso de Molina, bastan dos ejemplos para ilustrar esta relación. En primer lugar, la figura del comendador don Gonzalo de Ulloa, bajo forma espectral, y, por supuesto, todos los elementos infernales que señalan la condenación de Don Juan en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* y, en segundo lugar, la presencia del Demonio en *El condenado por desconfiado*.

Todos estos elementos de los que se vale el predicador en sus sermones reflejan una de las características más importantes de los mismos: su gran plasticidad. Claude-Gilbert Dubois lo llama la estética del «hacer ver», porque no se trata de explicar los contenidos doctrinales, sino de provocar en el creyente espectador vívidas imágenes sensoriales de aquello a lo que se refiere el predicador. Sánchez Lora lo explica cuando asegura que:

Es claramente apreciable la existencia de un programa instrumental racionalizado para operar sobre los resortes irracionales a través del impacto sensorial y emocional. El escritor, o el predicador, juega con todo lo espantable, atroz o morboso capaz de anonadar o suspender el ánimo del auditorio, provocando reacciones controladas mediante lo que Claude-Gilbert Dubois llama la estética del «hacer ver». Sin embargo, teniendo en cuenta la naturaleza extremada de aquello que se pretende «hacer ver», esta estética se transformará, una vez que comienza a actuar, en estética de la suspensión¹⁵⁷.

De esta manera y como ya advertimos al inicio del capítulo, existe una gran conexión entre la labor que realiza el autor de comedias religiosas y el predicador; conexión basada en que ambos utilizan en sus obras multitud de elementos para controlar las emociones del público y moverlo para desencadenar en él una reacción. Es por ello que:

¹⁵⁷ Sánchez Lora, 1988, p. 300.

No es de extrañar que muchos sermones terminaran en gritos, lágrimas y bofetones. El autor religioso y el predicador conocen y desarrollan, sobradamente, esta estética; saben, como señala Orozco, y nosotros hemos constatado, que «para lograr con más fuerza ese fin ha de acudir a los medios sensoriales, a los recursos expresivos que enlacen al lector con lo que está presentándole; tiene que lograr no sólo interesarle en ello, sino más aún, ligarle como testigo y parte, implicándole y complicándole en lo que narra y describe». Es la técnica del punto de vista, esencia de toda la estética barroca¹⁵⁸.

Incluido en este ambiente de plasticidad del sermón, un elemento clave del mismo es la figura del Demonio, que aparece de manera constante en las prédicas de los predicadores. Además, no se trata de un concepto abstracto o una idea, por el contrario, durante el Barroco en España hay una conciencia de que se trata de un ser físico, con su corporeidad, su cara, su cuerpo, su voz... Esta fisicidad del Demonio podemos apreciarla también en muchas obras teatrales religiosas del XVII, como, por ejemplo: *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, *Las cadenas del demonio* y *El mágico prodigioso* de Calderón, o, por supuesto, *El condenado por desconfiado* de Tirso, por citar algunas de las más famosas.

Esta frecuencia de las apariciones del Demonio tanto en los sermones de los predicadores como en las comedias de asunto religioso de los dramaturgos áureos españoles es la expresión palpable de una realidad de la vida cotidiana de la época, que no es otra que la constante intromisión del Diablo y lo diabólico, que aparecen en todas partes y como explicación a cualquier fenómeno, como afirma Sánchez Lora al comentar que:

El número de casos de intromisión diabólica en la vida cotidiana para torcer el curso natural de las cosas es ingente. No hay biografía de santo, beato, o venerable, convento, aldea, libro de piedad, sermón, que no esté cuajado de esta clase de intromisiones. Más aún, para gran parte de la sociedad no existió otra explicación, de los hechos extraños o incomprensibles, que la acción diabólica, o divina según los casos, hasta el punto de transformar la obsesión demoníaca en neurosis persecutoria¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Sánchez Lora, 1988, p. 301.

¹⁵⁹ Sánchez Lora, 1988, p. 304.

Por otra parte, dejando atrás las huellas demoníacas en la vida del Barroco, podemos centrarnos en su cara opuesta, el uso de los santos en nuestro período áureo de las letras. Si el Demonio causa espanto, temor, y es muy útil para convencer a los fieles de la necesidad de obrar bien, la utilización de las imágenes iconográficas sirve para contrarrestar lo que afirmaban las herejías. El tópico de la pecadora arrepentida, con María Magdalena como personaje paradigmático, es una magnífica herramienta puesta delante del espectador para defender el sacramento de la penitencia y, gracias al carácter plástico tanto del sermón como de la comedia, el mensaje podía llegar más fácilmente a través de las emociones del espectador. De la misma manera, la defensa de la Inmaculada Concepción se ofrece en un enorme número de obras, como, en el caso de nuestro autor, *Doña Beatriz de Silva*.

Será, pues, a través de la hagiografía, donde se desarrollará el programa tridentino, actuando ésta como la respuesta de Roma contra la herejía. Así explica Ribadeneyra, autor del importantísimo *Flos sanctorum* el programa tridentino:

«Es assimismo de grandissima gloria para toda la Iglesia Cathólica saberse los innumerables, y esclarecidos hijos que ha tenido. Porque si un hijo honrado basta para honrar todo un linaje, ¿qué harán tantos, y tan señalados hijos con su Madre? Demás de esto, es un fuerte escudo, y defensa contra los Infieles... y un martillo, y cuchillo contra los Hereges, cuyos errores, y desatinos, con ninguna cosa se convencen mejor, que con los exemplos 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 á los disparates, y desvaríos de los Hereges»¹⁶⁰.

Mediante las historias de los santos, la Iglesia Romana pretende demostrar su legitimidad y proponer ejemplos personalizados de hombres y mujeres que rechacen la justificación por la fe mediante su vida y sus hechos, a la vez que sean exponente de los valores que defiende la Iglesia primitiva, la de Cristo y sus Apóstoles, para defender que la Iglesia Romana es la auténtica descendiente de esa Iglesia.

¹⁶⁰ Sánchez Lora, 1988, p. 377.

En otro sentido, a la hora de optar por un santo u otro, van a aparecer las rivalidades entre las diferentes órdenes, incluso puede haber pequeñas competencias o pugnas amistosas. Aunque estableceremos en un capítulo posterior el cuadro de las órdenes a las que pertenecen los personajes hagiográficos de las comedias tirsianas, sí que podemos poner un ejemplo de una de estas pugnas, como también lo hace Sánchez Lora. Se trata de la lucha que se establece entre Santo Domingo y San Francisco de Asís para que la beata Juana de la Cruz ingrese en sus órdenes respectivas, la dominica y la franciscana. Finalmente Juana opta por la sencillez y la humildad de la segunda, con lo que Tirso está posicionándose a favor de la orden franciscana, con la que mantuvo vínculos siempre amistosos y a quien le unía la defensa de la Inmaculada Concepción, en detrimento de una Orden, la Dominica, que, como vimos, no era precisamente grata para el mercedario, ni para muchos monjes barrocos de la época.

La conformación de este santoral tras Trento tiene la peculiaridad de elaborarse siguiente el criterio de la contemporaneidad. Se prefieren santos más cercanos temporalmente a la época actual por encima de santos de épocas anteriores. A esta conclusión llega Sánchez Lora, que explica que:

Así pues, tras todo lo dicho en páginas precedentes, podemos ya afirmar que uno de los caracteres específicos de la hagiografía barroca será la búsqueda de la contemporaneidad en sentido amplio, conformándose un santoral que estará formado básicamente por figuras bajo medievales y contemporáneas. Es la culminación de un largo período iniciado en el siglo XV, en el que paulatinamente van quedando relegados los pasionarios y legendarios antiguos, es decir, lo que había sido el modelo hagiográfico desde el siglo IV¹⁶¹.

Finalmente, en lo relativo a la utilización de los santos y de las imágenes hagiográficas en el Barroco, nos encontramos con que la aparición de signos divinos tras la muerte del santo se convierte en un lugar común de la hagiografía de esta época. Como veremos en algunas de las obras de Tirso de Molina, tanto el nacimiento como la muerte de los santos, vendrán acompañadas de hechos sobrenaturales que constaten la gracia-gloria del santo o de la santa.

¹⁶¹ Sánchez Lora, 1988, p. 399.

I. 6. 4. Conclusión

De todo lo que hemos visto hasta ahora en este repaso por los acontecimientos y sucesos que influyen a la hora de conformar el panorama religioso de la España de Tirso de Molina, podemos extraer una serie de breves conclusiones.

En primer lugar, podemos afirmar que si el concilio de Trento podía seguir dos líneas diferentes: 1) la postura más tolerante de aquéllos que querían mantener un auténtico debate teológico en el que se incluyera a los reformadores; 2) la postura más excluyente de los que defendían los valores de la Iglesia Católica como había sido hasta ese momento y pretendían que el concilio fuese un ataque contra la herejía. Como ya pudimos comprobar, fue la segunda postura la que imperó en Trento, lo que, unido a las tensiones políticas entre los Papas y los monarcas, y los primeros y los Obispos, el intento de renovación no alcanzase la tan deseada renovación de la Iglesia y, aunque se planteasen dictados importantes, no fuesen luego muchos los cambios en realidad.

En segundo lugar, destacamos la excelente labor de los teólogos de la Universidad de Salamanca que, con un afán de auténtica renovación, con espíritu crítico y amplitud de miras, elaboran un método de trabajo que aprovecha las más diferentes fuentes y posturas: Teología Escolástica, Humanismo, Tomismo, Patrística, Teología Moral, etc., desechando aquellos aspectos que consideran erróneos, razonando siempre con certeras argumentaciones, y utilizando todo lo que puede serles útil. Francisco de Vitoria, Melchor Cano y Domingo de Soto representan lo mejor de este espíritu de renovación que marca la primera mitad del siglo XVI. El problema es que, al avanzar el siglo, la línea de la Escuela de Salamanca cambiará, como ya vimos. En su segunda etapa, a manos del teólogo dominico Báñez, la escuela salmantina girará hacia un tomismo estricto, carente de la visión amplia de los tres anteriores catedráticos de Prima; su estilo literario se caracterizará por ser escolástico y antihumanista; y habrá un predominio de la Teología Especulativa. Todo ello, junto con las disputas que enfrentarán a distintas

órdenes, cambiará y frenará los intentos de renovación y algunas de las tan modernas ideas que habían caracterizado la primera etapa de Salamanca.

En tercer lugar, debemos señalar que las medidas de control que habían dictado los padres tridentinos no se llevaron a cabo en la realidad española. Según García Oro, la situación de la Iglesia española en la época barroca era desoladora:

En este cuadro inestable de la vida política española, está presente la Iglesia católica con sus distritos, instituciones y hombres. Una mirada al entero mapa de su situación nos hará ver que no ha sentido nuevos estímulos de reforma y adaptación a la vida real de los pueblos hispanos. Queda lejos el Concilio de Trento y no hay perspectivas en el horizonte de una nueva cita eclesial. Ni siquiera en el ámbito regional, en agitación creciente, se responde a las demandas de cambios con la antigua cita de los concilios provinciales. Sólo en la provincia eclesiástica Tarraconense vuelven a convocarse concilios provinciales, no siempre legales y canónicos¹⁶².

En cuarto lugar, podemos asegurar que la reforma que se opera en la vida religiosa y espiritual del Barroco español se queda más en un nivel superficial que no alcanza la vida más íntima e interior. Si el siglo XVI, como vimos, fue un siglo en el que la religiosidad se vivía más de una manera interior y mediante el uso de las abstracciones y las ideas puras, más platónicas, como puede apreciarse en la obra de nuestros místicos, en el XVII se hace una manifestación externa de la espiritualidad, que encuentra en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, en los sermones de los predicadores, en los cuadros de los grandes maestros barrocos, en el gran teatro religioso y en la predilección por la Teología Moral y de la Casuística sus grandes exponentes.

Dos grandes órdenes se alzan por encima de las demás en el siglo XVII en España. Si los jesuitas se hacen con el control de la educación y formación del nuevo sector clerical, la orden dominica consigue un poder y una influencia enormes. Aconsejan y confiesan a reyes, dictan las normas para las reformas de algunas órdenes, acusan y procesan a influyentes religiosos en procesos inquisitoriales y, por supuesto, marcan la línea teológica dominante en la época: el tomismo más estricto. La orden dominica protagoniza un

¹⁶² García Oro, 2005, pp. 245-46.

enfrentamiento con casi las demás órdenes a causa de la controversia sobre la Inmaculada Concepción, puesto que los dominicos son los únicos que niegan el immaculismo. Por otro lado, jesuitas y dominicos se enfrentan en la que es una de las grandes disputas teológicas del siglo: la controversia de *auxiliis*, motivada por el difícil equilibrio entre la omnipotencia y omnisciencia divina y el libre albedrío humano.

En sexto lugar, tres son los grandes pilares sobre los que se asienta la Teología en la España barroca. Para las cuestiones de Teología dogmática se recurre a la *Suma* de Santo Tomás, mientras que la influencia del Pseudo Dionisio, que ya se aprecia en el siglo anterior en autores como San Juan de la Cruz, sigue dejándose ver en la Teología Moral, y, finalmente, la meditación imaginativa, presente en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, abre la puerta al tipo de espiritualidad que va a vivirse en los conventos españoles del siglo XVII.

Ésta es, en síntesis, la realidad religiosa con la que se encuentra nuestro mercedario, fray Gabriel Téllez, en el momento en el que decide acometer la tarea de crear sus geniales obras. Quizás no sea tan desoladora y negativa como afirma García Oro, aunque sí es una época en la que se habían creado grandes expectativas que luego quedaron en meras demostraciones exteriores:

En definitiva, la cultura teológica del Barroco español ofrece desde el punto de vista institucional y bibliográfico una copiosa selva de árboles raquíticos. Se repiten los temarios sin variar las claves; se multiplican y enmarañan los tratados doctrinales; se especula teóricamente con las circunstancias de los actos humanos; se encienden los ánimos de los lectores, sobre todo de los devotos. Acaso no daban más de sí la clerecía y los religiosos de la Contrarreforma, que se sentían cercados por sus adversarios protestantes, excluidos del debate intelectual por los nuevos filósofos y carentes de nuevos horizontes. Aspiraban tan sólo a conservar el rico patrimonio heredado de sus mayores¹⁶³.

¹⁶³ García Oro, 2005, p. 298.

I. 7. BIOGRAFÍA INTELECTUAL DE GABRIEL TÉLLEZ

I. 7. 1. Introducción

Tras caracterizar la orden de la Merced y realizar un breve recorrido por su historia, enumerar y describir la bibliografía mercedaria anterior a nuestro autor, incluyendo sus Constituciones y las Historias de la orden, para luego centrarnos en el contexto histórico-religioso contemporáneo e inmediatamente anterior a Tirso, deteniéndonos en el concilio de Trento, la renovación de la Escuela de Salamanca y la espiritualidad española barroca, nos encontramos en disposición de abordar ya al personaje objeto de nuestro estudio, fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina y, para comenzar, queremos ofrecer algunos datos biográficos de los sucesos y hechos más relevantes de su vida para pasar luego a aquéllos que pudieron marcar su carácter y su pensamiento como autor de obras religiosas.

A modo de introducción, podemos señalar la dificultad que existe y que comenta el Padre Vázquez, gran conocedor de la vida y la obra tirsiana, a la hora de establecer una biografía del mercedario. Tanto es así que para él:

La siempre inacabada biografía de Tirso está hecha de permanentes avances y retrocesos¹⁶⁴.

A pesar de los esfuerzos de grandes estudiosos como Blanca de los Ríos, Kennedy, Paterson, Vossler, Vitse, Oteiza, Florit, Garau... y, por supuesto los estudiosos de la Orden Mercedaria, con los Padres Penedo y Vázquez a la cabeza, aún pesan muchas sombras sobre la biografía de Gabriel Téllez y en muchos puntos a veces no existe consenso. La vida de fray Gabriel está todavía llena de momentos en los que no sabemos qué sucedió, o desconocemos sobre todo el porqué, como todo lo que rodea las dificultades que tiene con la autoridad y las continuas, e inmerecidas, sanciones a las que he expuesto, que tan gran huella dejan en su obra.

Por otra parte, no es objetivo de nuestro trabajo, ni desde luego somos capaces de arrojar luz sobre estas oscuridades en la biografía del mercedario,

¹⁶⁴ Vázquez, 1987, p. 9.

lo que sí queremos es destacar la necesidad existente de continuar la labor de estudio de los episodios vitales de nuestro autor para poder llegar a comprenderlo mejor siguiendo la estela de Luis Vázquez.

Este tirsista ya refutó algunos de los datos biográficos que había aportado la impulsora de los estudios sobre Tirso, Blanca de los Ríos. En primer lugar, señaló que la fecha de nacimiento que la estudiosa indicaba como la de Gabriel Téllez no era correcta y que la partida de bautismo que la estudiosa defendía como la del dramaturgo madrileño no se correspondía con la de nuestro autor. Luis Vázquez encontró en la parroquia de San Sebastián de Madrid la auténtica partida de bautismo, de lo que dedujo que Gabriel Téllez debió de nacer el 24 de marzo de 1579, como así podemos leer cuando afirma que:

Es muy probable que haya nacido el 24 de marzo, cinco días antes del bautismo, fecha del arcángel San Gabriel según el calendario romano anterior a la reforma de Pablo VI. De ahí tomaría el nombre de Gabriel¹⁶⁵.

En cuanto a la identidad de sus padres, desechada ya la teoría de Blanca de los Ríos de que Gabriel Téllez era hijo natural del Duque de Osuna, lo que justificaría la ausencia del apellido paterno en nuestro autor, el Padre Vázquez ya demostró que los padres del fraile fueron Andrés López y Juana Téllez, y que la razón por la que ni Gabriel, ni su hermana Catalina, utilizaron el apellido paterno fue que posiblemente su progenitor era portugués, como así explica aportando un documento el investigador mercedario:

Catalina de san José, hija de Andrés López y Juana Téllez, al igual que su hermano Gabriel, es llamada en el *Libro de Profesiones* doña Catalina Téllez. Se ve que adoptaron el apellido materno, obligación si eran de origen portugués – como sospecho –, y costumbre bastante usual, por lo demás, en la España de los siglos XVI y XVII¹⁶⁶.

De ser cierto este dato, vendría a justificar la tan acusada y muchas veces puesta de relieve lusofilia que encontramos en las obras del monje mercedario, que sería un tributo a su origen.

¹⁶⁵ Vázquez, 1987, p. 12.

¹⁶⁶ Vázquez, 1987, p. 17.

Tras estas aclaraciones, vamos a trazar un breve esquema de la vida de fray Gabriel Téllez y la topografía en la que ésta se desenvuelve.

I. 7. 2. Vida y topografía

Siguiendo la biografía establecida por el P. Luis Vázquez Fernández¹⁶⁷, podemos destacar los siguientes datos biográficos de la vida de nuestro autor.

Gabriel Téllez nace aproximadamente el 24 de marzo de 1579, hijo de Andrés López y de Juana Téllez, siendo bautizado en la madrileña iglesia de San Sebastián. Sus padres eran sirvientes del conde de Molina de Herrera. Tenía una hermana mayor, Catalina, que ingresó en el convento en 1587 profesando un año después.

Ya en 1600, con veintiún años, Gabriel Téllez ingresa en el convento de la Merced de Madrid y profesa al año siguiente. En 1603 sabemos que se encuentra en Guadalajara, porque en el convento de la Merced ubicado en dicha ciudad firma un documento. Al año siguiente sabemos que está en Toledo como conventual. En esta época se mueve entre Guadalajara, Toledo, sobre todo, Madrid y Segovia, pues del 6 al 23 de enero de 1605 está en Guadalajara, en 1606 y 1607 en Toledo y en Soria en 1608. En el año 1610 sabemos que pasa seis días en el convento de Segovia cuando se encuentra de camino hacia la capital. Dos años después vuelve a pasar por Toledo porque allí firma un documento; en dicha ciudad pasa largas estancias en esta época, lo que justifica la gran presencia de Toledo en sus obras, puesto que hay constancia de que en 1613 sigue estando en Toledo al igual que en 1615.

En 1616 su vida da un gran giro, dado que el 10 de abril se marcha rumbo a Santo Domingo, donde permanece hasta 1618, año en el que sabemos que realiza un viaje a Guadalajara. Al año siguiente lo encontramos en Segovia, ciudad desde la que renuncia a volver a Santo Domingo en 1620, estableciéndose ese verano en Madrid. En los dos años siguientes, 1622 y 1623, asiste al capítulo general de Zaragoza y al provincial de Burgos respectivamente. En 1624 firma en el convento de Madrid.

¹⁶⁷ Molina, 1996, pp. 9-47.

Su intensa y fructífera vida como monje mercedario da un vuelco, como de todos es sabido, en 1625, fecha triste e injusta con nuestro autor. Como consecuencia del episodio de la Junta de Reформación, fray Gabriel Téllez es condenado en esa fecha a su primer “destierro”, que lo lleva en primer lugar a Sevilla.

Ya en 1626 asiste al Capítulo Provincial de Guadalajara, pero su residencia está fijada este año y los dos siguientes en el convento de Trujillo, en Cáceres. Sabemos que visita Madrid en 1629 y que un año después fallece su hermana Catalina.

En el año 1631 lo encontramos de viaje a Valencia y firmando en el convento de Toledo, donde está al año siguiente, aunque también se traslada a Guadalajara para asistir al capítulo provincial. Firma en el convento de Madrid en 1633.

Tres años después, en 1636 asiste al Capítulo General que se celebra en Murcia y al Provincial de Guadalajara. En 1638 se encuentra en Madrid donde tiene que declarar en un caso de la Inquisición. En esta ciudad está al año siguiente, desde donde se traslada para asistir al capítulo de Guadalajara.

El año 1640 nuestro monje se desplaza de Madrid a Cuenca, donde continúa en 1642, año en que asiste al capítulo general de Guadalajara. Un año después regresa a Toledo y ya en 1645 acude al capítulo provincial de Guadalajara.

Finalmente, en el año 1648, enfermo, realiza el viaje al convento mercedario de Almazán, en Soria, donde se había retirado o lo habían retirado, convento en el que fallece el 20 de febrero.

I. 7. 3. Estudios, formación y cargos en la Orden

Muy poco sabemos de la infancia y la adolescencia de nuestro autor, tan sólo la fecha de nacimiento, gracias al hallazgo que realizó Luis Vázquez de su partida de bautismo, el nombre de sus padres, así como el origen y la ocupación humilde de éstos, que tenía una hermana mayor, que también profesó, y poco más. Si hacemos caso de lo que señala el P. Penedo en su introducción a la *Historia de la Orden de la Merced* de nuestro autor, nos encontramos con un dato muy relevante para nuestro estudio: Gabriel Téllez

habría estudiado en un colegio jesuita, concretamente, el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, lo que no sería descabellado teniendo en cuenta que a finales del siglo XVI y ya en el XVII la citada Orden se había hecho con un enorme número de colegios en España. Por dar una cifra, podemos decir que a mitad del XVII la Orden tenía ciento cinco colegios y doce seminarios en España y ochenta y tres y diecinueve en Ultramar, respectivamente. Los jesuitas tenían el control, sobre todo, de la enseñanza secundaria, por encima de otras órdenes.

Si Gabriel Téllez estudió en un colegio jesuita, allí recibió una formación en Gramática latina, uno de los puntos primordiales de la enseñanza de la Orden de Jesús. El Padre Penedo, de hecho, relaciona estos estudios con la inclusión en el *Deleytar* de varios fragmentos y traducciones de obras latinas, como así podemos leer cuando afirma que:

cursó las humanidades en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. De aquellos estudios proceden las dos fábulas mitológicas de *Píramo y Tisbe* la una, *Mirra, Adonis y Venus*, la otra, y las traducciones cortas en verso de Horacio, Ovidio, Homero y otros clásicos grecolatinos, publicadas en *Deleytar aprovechando* en 1635¹⁶⁸.

La educación en los colegios jesuitas se basaba fundamentalmente en la enseñanza de Gramática latina y de Humanidades, como Geografía e Historia, aunque, como también preparaban para el posterior paso por las universidades, incluían en sus estudios las materias de Filosofía y Teología.

En cuanto al modelo teológico que ofrecían, como no podía ser de otra manera, se basaba en el modelo establecido por el gran teólogo de la orden, el Padre Francisco Suárez, que se centraba en una teología de tipo moral y casuista, como ya vimos al contextualizar la España religiosa del Barroco. Este tipo de enseñanza de la religión tenía como figura imprescindible la del confesor.

Quizás el elogio que el dramaturgo hace a las eucaristías de los jesuitas en *Cigarrales de Toledo* se deba al hecho de que había estudiado con ellos.

¹⁶⁸ Molina, 1973, I, p. XL.

Así elogia esta ceremonia de los miembros de la Compañía de Jesús al describir:

Fui a verlas luego, descalzándome sólo las espuelas, y hallélas en la mitad de la calle, que iban a misa. Acompañélas, por más que lo rehusaron, obligándome mi amor a reiterar otra vez aquella devoción, y pareciéndome más corta que la primera, con ser de un padre de la Compañía, que con tanta curiosidad, espacio y policía las dicen¹⁶⁹.

El Padre Vázquez, editor de la obra, explica en nota a pie de página el significado de este elogio a la Orden de Jesús. La curiosidad se refiere al cuidado en lograr la perfección y la hermosura, el espacio, a la lentitud y la policía, al buen orden, siguiendo los ritos y los ritmos litúrgicos.

Tras todo lo dicho, podemos aventurar, aunque no sabemos con absoluta certeza si fray Gabriel estudió con los jesuitas, que, de haberlo hecho, recibió una buena formación en lengua latina y en Humanidades, y un anticipo de Filosofía y Teología, pero siempre desde el prisma del caso concreto, de una teología laxista o probabilista, que sirviera siempre de ejemplo a la hora de actuar en los acontecimientos y vicisitudes de la vida.

Si conocemos poco sobre la vida de nuestro autor, lo que sí sabemos con seguridad es que ingresó en el convento de la Orden de la Merced de Madrid en el año 1600, con veintiún años, como señala Luis Vázquez y no con diecinueve como afirma Penedo Rey. De esta orden, de la que ya hemos hablado más extensamente, sabemos que fue reformada tras el concilio de Trento y transformada a la Observancia a causa de la orden de Felipe II de reformar aquellas órdenes que aún no habían sido reformadas. También sabemos que fue la Orden de Santo Domingo la encargada de vigilar y supervisar dicha reforma.

Del carácter mercedario, del que hablan muchos autores, se destaca el ideal de humildad y sencillez, de una vida pura de dedicación a la religión sin grandes alardes. Pese a que contrasta con su carácter ambicioso y anhelante de fama y prestigio, ya vimos cómo el padre Alonso Remón aludía a este carácter humilde de su Orden en su *Historia* al poner como ejemplos de

¹⁶⁹ Molina, 1996, pp. 136-137.

imitación a los frailes mercedarios Fray Mateo Lana y Fray Juan de la Mata, que llevaron una vida sencilla y que optaron por la oración y la devoción antes que por la erudición teológica, a pesar de que el primero poseía excelentes estudios en esta materia.

Más sincero nos parece nuestro autor, fray Gabriel Téllez, que sí se identificaba con los valores de su Orden y que sentía predilección, como ya vimos al comentar su *Historia*, por los primeros tiempos de la Iglesia, los de Cristo y sus Apóstoles, con su fe sincera y sencilla, sin retórica ni boato, así como defiende por encima de épocas posteriores la de los primeros santos fundadores de las órdenes, como San Francisco, San Benito o Santo Domingo, haciendo una apología de este tipo de vida cristiana. Esta tan encendida defensa es una muestra de las ideas religiosas de nuestro autor que siempre rechaza la complejidad y los entresijos de la vida religiosa del Barroco en aras de una fe pura, sencilla y verdadera.

En lo referente a los estudios, resulta muy difícil precisar aspectos concretos, pues éstos no aparecen ni en las constituciones de la Orden, como ya vimos, ni en las Historias. Lo que sí podemos afirmar es que ya en el siglo XVI existe una creciente exigencia de que los monjes mercedarios reciban una sólida formación, como se reclamaba desde diferentes focos del catolicismo. El Padre Remón explica en su *Historia*, como ya comentamos, que el vigésimo quinto Maestro General de la Orden, el Padre Zafont, que tomó posesión de este cargo en 1513, exigía que los monjes mercedarios estuviesen bien instruidos para poder luchar contra la herejía, y lo hacía en el capítulo general de Barcelona. De hecho, para poder desempeñar la labor redentora se imponía ahora la exigencia de ser lector de Filosofía y Teología.

Otro de los aspectos que indican la importancia de los estudios y la formación en la Orden de la Merced en el siglo XVI es la gran cantidad de teólogos ilustres pertenecientes a esta Orden y que forman parte del cuadro de catedráticos de la Universidad de Salamanca. Remón destaca la importancia de Fray Domingo de San Juan del Pie del Puerto, pero también encontramos otras figuras destacables como Fray Gaspar de Torres o Francisco Zumel entre otros. Debemos pensar que las obras de estos autores se encontraban en las bibliotecas de los conventos de la Orden, accesibles a los frailes mercedarios como fray Gabriel Téllez, que ya enumeraba exhaustivamente en

su *Historia* el catálogo de obras del gran Zumel, y que afirmaba que éste había sido su gran fuente. Por este motivo, no era necesario que Téllez hubiera pasado por la facultad para conocer y estudiar las ideas de grandes mercedarios de la Universidad de Salamanca o de otros centros.

Siguiendo los rastros de los estudios que debían realizar los aspirantes a monjes mercedarios, Remón vuelve a indicar la importancia que tuvo el Maestro General Pedro Carrillo, que fue elegido en 1569, pues fue él quien extendió los estudios de Artes y de Teología a muchos conventos, eliminando la exigencia de pasar por la universidad. Esta circunstancia, añadida a que la Orden podía otorgar cargos, justificaría el hecho de que nuestro monje, fray Gabriel, pudiera llegar a ser maestro de la orden, así como que hubiera adquirido altos conocimientos teológicos y filosóficos sin haber pasado por la universidad.

Otro dato a tener en cuenta cuando intentamos establecer los estudios y la formación de los monjes de la Orden de la Merced es el que refiere el propio Téllez en su *Historia*, que ya hemos indicado, y que sucede en el Capítulo General de El Olivar en 1576, dado que en éste se realiza el cambio del Breviario y del Misal con el objetivo de unificarlos adoptando el de Trento. Ya sabemos que este cambio no convenció al mercedario dramaturgo, quien prefería la sencillez del anterior.

En lo concerniente a la instrucción de los novicios, aunque, como vimos al hablar de la Constitución del Maestro Francisco Zumel, no tenemos muchos datos, sabemos que dicho maestro incidió en la necesidad de que hubiese casas de novicios en cada provincia, al tiempo que defendía que los monjes dedicados a la formación de los aspirantes a frailes mercedarios fuesen los mejores y los de vida más intachable. Zumel concedía una enorme importancia a la educación de los novicios, como ya observamos, que comparaba con un árbol que hay que hacer crecer recto desde sus más tiernos inicios.

Respecto a los más ilustres mercedarios, que accedían a cátedras de universidades, Zumel expone que éstos deben poseer libertad para ir a leer a las escuelas, que los colegios deben facilitarle el material para sus clases y que lo ganado con las mismas debe destinarse íntegramente a su convento. Asimismo, establece una equivalencia directa entre maestros en la universidad y maestros en la Orden, y bachilleres y presentados. De esta manera, un fraile

mercedario que alcanzase el grado de maestro universitario, automáticamente lo era en la Orden, de la misma manera que sucedía con el título de bachiller y el de presentado. Finalmente, Zumel, comentando todos estos aspectos en su Constitución, expresa la necesidad de formar lectores en Artes y Teología para que puedan instruir a nuevos frailes.

Centrándonos ahora en el autor objeto de nuestro trabajo, Tirso de Molina, podemos afirmar que, tras ingresar en el convento en el año 1600, y tras pasar un año de noviciado en el que aprendió todas las normas de la vida conventual y religiosa mercedaria, como vimos en el capítulo dedicado a la Constitución de Francisco Zumel, profesó el 21 de enero 1601. Aunque lo normal, como ya vimos que exponía el propio Téllez en su *Historia*, era que el noviciado durase dos años, los candidatos que demostrasen mayores virtudes y capacidades podían ver reducido este período a un solo año. En este caso, fray Gabriel Téllez debió ser un novicio aplicado, pues sólo necesitó un año para profesar. Ya describimos brevemente cómo era la ceremonia de profesión al hablar de la Constitución del Padre Zumel.

Los siguientes datos relativos que tenemos sobre la vida religiosa de nuestro mercedario se corresponden con los años 1603 y 1608. En 1603 es ordenado *in sacris*, mientras que en 1608 ya es presbítero y se le concede el cargo de vicario conventual. Para poder ser ordenado, como comentaba el propio fraile en su *Historia*, tuvo que pasar un examen de la «sufficiencia, ceremonias, *moribus et vita*, y los votos de la comunidad, en que le aprueuen».

El período comprendido entre su ingreso en la Orden, 1600, y su viaje a Santo Domingo, 1616, son los años más importantes de la educación teológica del autor mercedario, pero de ellos sabemos muy poco. El Padre Penedo venía defendiendo el paso de fray Gabriel Téllez durante estos años por la Universidad de Salamanca, donde habría sido discípulo del Padre Merino, discípulo, a su vez, del Padre Zumel. Esta tesis fue rebatida por el Padre Vázquez, que propone dos tipos de argumentos diferentes sobre la no estancia de Téllez en la universidad:

Hay una primera razón muy clara: No consta en los Libros de matrículas de dichas Universidades. [...]

Existe otra segunda razón convincente: A Tirso no le atribuyen nunca sus contemporáneos títulos universitarios, tales como *Licenciado* o *Doctor*. Ni aspiró nunca, que sepamos, a ninguna cátedra en la Universidad, como hacían cuantos se graduaban en ella. Los títulos suyos se los otorgó la Orden de la Merced¹⁷⁰.

También rebate Vázquez la tesis de Penedo de que Tirso había estudiado con el Padre Merino, explicando la imposibilidad producida por las propias fechas al comentar que:

Penedo afirma que estudió, con el P. Merino, Artes en Salamanca, los tres cursos de 1601 a 1603, y que Merino había acabado sus estudios de Teología en 1599. Pero no es cierto. Merino sigue matriculado como estudiante de Teología hasta 1605. Un alumno no puede ser a la vez profesor. Además, fray Gabriel Téllez, en 1603, está de conventual en Guadalajara todavía, desde 1600 que pasa de Madrid para hacer su noviciado¹⁷¹.

La teoría del P. Penedo, que había defendido que nuestro autor había estudiado con el P. Merino en la Universidad de Salamanca de 1601 a 1603, y luego Teología y otras sagradas disciplinas (Sagrada Escriturística y Patrística) en Toledo y Guadalajara de 1603 a 1607 y en Alcalá de Henares de 1608 a 1610, parece poco probable. Además, fray Gabriel Téllez no necesitaba que el P. Merino le hubiese inculcado las ideas de Zumel para conocerlas y verse influido por ellas, ya que en la biblioteca de los conventos mercedarios seguro que estaban sus obras, que nuestro mercedario menciona en su *Historia* afirmando que una de las mayores fuentes de esta obra es, precisamente, Francisco Zumel.

El primer cargo que fray Gabriel Téllez obtiene en la orden mercedaria es, obviamente, el de Lector, que era un cargo formativo previo al de Presentado y totalmente necesario. Durante este Lectorado, para alcanzar el cargo de Presentado, el aspirante debía leer tres años de Artes como mínimo y ser aprobado en capítulo general, si atendemos a lo que dice Zumel, a lo que Téllez añade en su *Historia*, dos años de Teología Escolástica, ya que se había eliminado la Teología Positiva.

¹⁷⁰ Vázquez, 1987, pp. 32-33.

¹⁷¹ Vázquez, 1987, p. 32.

Si tenemos en cuenta estos datos, lo más evidente es que el monje mercedario hubiese leído tres años de Artes después de 1601, año en el que profesó, y antes de 1610, pues, si hacemos caso de lo que señala la biografía que realizó el P. Vázquez, a partir de este año se encuentra nuestro autor casi dos años en Segovia como Lector de Teología. En cuanto a los cursos de Artes, afirma el P. Penedo, por su parte, que fray Gabriel desempeñó solamente el cargo de «coadjutor» de Lector de Artes:

Puesto que Tirso no alegó estos cursos para obtener el grado de Presentado, dedúcese que no pasó de coadjutor de lector¹⁷².

Penedo Rey señala, incluso, que de su labor como coadjutor de Artes tuvo un discípulo llamado Fray Plácido de Aguilar.

Avanzando un poco en el tiempo, sabemos que el 10 de abril de 1616, fray Gabriel Téllez embarca rumbo a Santo Domingo, donde permanecerá hasta 1618, año en que viaja a Guadalajara. El P. Penedo indica que al irse a la citada isla, nuestro autor consigue el grado de Lector de Teología así como el de Predicador. Allí, continúa el tirsista, el fraile leyó tres cursos de Teología de un semestre cada uno, como podemos comprobar cuando Penedo Rey indica que:

Organizado el plan de trabajo, Tirso como Gómez y sus compañeros, dedicóse con ardor y eficiencia a la cátedra, leyendo tres cursos de Teología de seis meses cada uno, a la administración y a la predicación, poniendo todo su entusiasmo en promover la devoción y el culto al Misterio de la Inmaculada Concepción de María Santísima, conforme venía proclamando en toda España, empeñada en conseguir su declaración dogmática, que no llegó hasta 1854. Su nimio celo le ocasionó un regular encononazo con el Guardián de los Franciscanos, Fr. Juan de Gálvez¹⁷³.

Ya en Santo Domingo dio el monje dramaturgo evidentes señales de su postura de defensa de la Inmaculada Concepción.

Desde el año 1617 hasta 1620, por otra parte y ya en España, desempeña Téllez el cargo de Definidor General de la Orden en la provincia de

¹⁷² Molina, 1973, I, p. LI.

¹⁷³ Molina, 1973, I, p. LX.

Santo Domingo, demostrando que era un fraile aplicado y con aptitudes para ascender prontamente en su Orden.

Cuando ya ha regresado a España, el mercedario solicita la Presentatura por la provincia de Santo Domingo, donde había leído tres semestres de Teología y adonde ya no regresará nunca. El 5 de junio de ese mismo año, en capítulo provincial, se resuelve que sea Lector y que pueda enseñar en la provincia de Castilla, como así expone el P. Vázquez al transcribir el acta siguiente:

Al Presentado fr. Juan Gómez y a sus compañeros, que con patente del Rvdmo. Ribera, pasaron a leer a la Provincia de Santo Domingo, les pasen los años para los grados en su Provincia de Castilla¹⁷⁴.

El siguiente paso para ascender en la orden era que le fuese concedido el cargo de Presentado, un punto en el que Penedo y Vázquez no se ponen de acuerdo en las fechas. El primero de ellos aporta un dato que no sabemos si es cierto o no: fray Gabriel Téllez tuvo que ir a Segovia, ciudad en la que permaneció de 1618 a 1620, para impartir dos cursos de Teología y así aportar los requisitos necesarios y poder ser Presentado. Lo cierto es que es posible que ya hubiese alcanzado esos requisitos. Y continúa señalando que le fue otorgado el cargo de Presentado entre el 6 de junio y el 17 de septiembre de 1620. El P. Vázquez, por su parte, aclara que en ese año, Téllez, es Definidor y Lector, pero no Presentado, cargo que le es concedido con posterioridad y que ya tiene en 1623 cuando firma el *Libro de confesiones* de la Purísima Concepción de Madrid, porque así lo indica con su rúbrica.

A partir de esta fecha comienza la historia más dramática e injusta de nuestro autor, de la que señalaremos los episodios decisivos en el siguiente epígrafe: la historia de su ascenso y sus reiteradas condenas al ostracismo.

De todos es sabido que el 6 de marzo de 1625 es la fecha más triste para el autor Tirso de Molina y el monje Gabriel Téllez, pues ese día lee el tan inexplicable dictamen la Junta de Reформación condenando a nuestro autor a pena de excomuni3n si volvía a escribir versos profanos. Desde ese momento, fray Gabriel desaparece de la primera línea de la Orden de la Merced, es

¹⁷⁴ Molina, 1996, p. 21.

trasladado a Sevilla para alejarlo del peligro y reaparece con el cargo de Comendador del convento de Trujillo, lejos de las ciudades en las que se había movido durante los años anteriores al episodio de la Junta de Reформación y lejos del foco de poder de la Merced.

Según Penedo Rey, en el año 1629, tras las canonizaciones de los fundadores de la Orden de la Merced, San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, con sus respectivos festejos y celebraciones, fray Gabriel Téllez leyó el famoso y controvertido *Acto de contrición* ante el milagroso Cristo de la Vera Cruz de Salamanca. El P. Penedo subraya que fue la espiritualidad del momento la que hizo que el monje olvidara sus vanas pretensiones en el campo del teatro y se centrara exclusivamente en su vida religiosa. Así podemos leer que:

El desbordamiento de espiritualidad, fervor y entusiasmo en toda la Orden, con motivo de la canonización repercutió en el ánimo de Tirso hasta resolverse a dejar el teatro y toda suerte de literatura profana, consagrándose a la devota de provecho para la religión y las almas¹⁷⁵.

Como ya veremos al estudiar la valiente, coherente e incorruptible postura que demuestra fray Gabriel Téllez en los difíciles episodios que le toca vivir, no resulta lógico que, apartado de la primera línea de la Orden, menospreciado como poeta en las celebraciones de las canonizaciones de ambos fundadores, y sabiéndose víctima de los abusos de poder, tuviese un momento de arrepentimiento tal que decidiese escribir un acto de contrición.

Luis Vázquez siempre ha defendido que los versos en que Penedo Rey quiso ver ese acto de contrición no son de nuestro autor y así lo expone en varios estudios:

Cuando Penedo Rey creyó haber identificado este *Acto de contrición* en aquellos versos piadosos, pero «riposos», aparecidos en las *obritas del P. Bernardo de Briones, Segunda parte de Articela de oración*, le dio gran importancia, hasta el punto de incluirlos en la edición príncipe de la *Historia* de Tirso. Quiso ver en ellos un *arrepentimiento* de Tirso, públicamente manifestado, y declamado ante un supuesto Cristo de la Vera Cruz de Salamanca, como acto de desagravio de su

¹⁷⁵ Molina, 1973, I, p. XCI.

mala vida pasada en el teatro y en los versos profanos, para – a partir de ese momento previo a los festejos de canonización de San Pedro Nolasco – iniciar una nueva vida de escritor religioso, cronista e historiador. La obra de Briones era conocida y existen varios ejemplares. Hardá, que escribe a mediados del siglo XVIII, hubiera dicho que los versos de Tirso habían sido recogidos por Briones, de ser eso cierto. Pero no. Ya he manifestado por escrito mi impresión de esos versos de Briones y cómo no pueden ser el *Acto de contrición* de Tirso, entre otras muchas razones, porque son malísimos. Se trata sencillamente de unos versos en forma de «Apóstrofe a Cristo, señor nuestro, puesto en el Ara de la Vera Cruz», es decir, inmolado – como cordero sacrificado – en el Calvario, en la verdadera Cruz. La nota marginal alude a que fueron escritos por un mercedario Téllez (Recuérdese que, incluso contemporáneos de Tirso, había varios) y pertenecían a una obrita intitulada *Ritmos*. No creo que haya más misterio. Por lo demás, está más que demostrado que no existía ningún Cristo especial sobre el Ara o altar de la iglesia mercedaria de la Veracruz de Salamanca, como suponía Penedo. Con ello, se elimina otro tropiezo en el camino de la auténtica biografía tirsiana¹⁷⁶.

Por otra parte, resulta difícil creer que fray Gabriel Téllez escribiera estos versos como forma de arrepentimiento sabiendo que su condena era una castigo por su enfrentamiento con el Padre Guzmán, como ya veremos, y que, años más tarde volviera a caer en el mismo error al demostrar su rechazo a la *Historia* escrita por su enemigo, fray Alonso Remón, que tenía muchos amigos influyentes en la Orden, al volver a rescribirla entera ganándose así el último de sus castigos. Creemos que escribir el *Acto de contrición*, y más de la manera que relata Penedo Rey, contradice la actitud demostrada por nuestro autor.

Dos años después de la «supuesta» escritura del *Acto de contrición*, en 1632, fray Gabriel Téllez es favorecido con un gran cargo en su Orden; se le nombra Cronista general, como ya hemos explicado al comentar su *Historia*, para que continúe la labor iniciada por Remón. Ya sabemos que nuestro autor despreció con su actitud la obra de su enemigo, pues no se sirvió de ella, sino que comenzó su redacción desde los primeros tiempos de la Orden. También este mismo año de 1632 tiene el cargo de Definidor Provincial de Castilla.

En el período comprendido entre 1632 y 1636, fray Gabriel Téllez se encuentra inmerso en el proceso de redacción de la III parte de la *Historia de la*

¹⁷⁶ Vázquez, 1987, pp. 43-44.

orden de la Merced, justo la parte que continúa la de Remón, la auténtica tarea que le había sido encomendada, y que concluye ese año 1636. Al año siguiente le es otorgado el más alto grado de la Orden, ya que el 24 de enero de 1637 el Papa Urbano VIII lo confirma Maestro de la Merced, aunque la orden no es ejecutada hasta dos años después.

El hecho de que nuestro autor fuera nombrado Maestro en el citado año nos informa de que ya había leído siete cursos de Teología Escolástica, que tenía más de cuarenta años, y que tal cargo había sido aprobado por la Orden en Capítulo General, ya que éstos eran los requisitos imprescindibles para que un mercedario pudiera alcanzar el grado de Maestro.

Ese mismo año de 1637 el autor mercedario decide emprender la labor de escribir la I parte de la *Historia*, la que ya había compuesto su enemigo Remón, finalizándola dos años después, en 1639, por lo que se empleó esforzadamente y con dedicación a esta tarea. En medio del proceso de redacción tuvo que declarar en un proceso inquisitorial.

Resulta lógico pensar que si en 1639 el P. Téllez concluye la *Historia* y al año siguiente lo confinan al convento de Cuenca y deciden no publicar la obra que le había sido encomendada, no gustase a muchos en la Orden de la Merced su actitud de desprecio ante la obra de Remón, quien tenía muchos amigos, y que, tanto su destierro como la condena al ostracismo de una obra que le había llevado ocho años de su vida eran un castigo ante su actitud.

De nuestro autor poco sabemos en los años finales de su vida, salvo que en 1640 se le destierra al convento de Cuenca, que en 1645 es Comendador en el convento de Soria, pero que en 1647 ya no ostenta dicho cargo, y, finalmente, que fallece el 20 de febrero de 1648 en el convento de Almazán, sin que reciba ningún tipo de honor ni de exequias especiales habiendo sido un personaje tan importante para la Orden de la Merced.

Aunque hemos finalizado con los datos biográficos de nuestro autor como monje mercedario, queremos ofrecer algunos apuntes más que nos resultan de cierto interés para completar su perfil religioso.

En primer lugar, debemos destacar que en la época de Tirso de Molina se había producido el triunfo abierto del tomismo a partir de la primera mitad del siglo XVI, lo que se evidencia con la sustitución de las *Sentencias* de Pedro Lombardo por la *Suma* de Santo Tomás como manual de estudio en la

Universidad de Salamanca. El Padre Penedo defiende que nuestro autor se mostraba como un tomista entusiasta y para dar fe de este hecho, por un lado recurre a las propias obras tirsianas y, por otro, al Capítulo de la Orden celebrado en Guadalajara en 1609 en el que se decide preservar la doctrina del Aquinate. Así lo explica Penedo Rey al afirmar que:

Estaba legislada la enseñanza del tomismo, según la exposición de Zumel, pero ya algunos profesores se apartaban de Santo Tomás, obligando al Capítulo General de Guadalajara de 1609 a dictar prescripciones muy severas para salvaguarda de la doctrina del Angélico. Felizmente, Tirso era un tomista entusiasta y convencido, según consta de sus obras¹⁷⁷.

Si Tirso de Molina era un tomista convencido o no lo era no lo sabemos con certeza, lo que sí podemos afirmar es que en la época era difícil no mostrar influencias de Santo Tomás, ya que éste era una base fundamental en lo que a Teología Dogmática se refiere.

En segundo lugar, al rastrear las fuentes que utiliza el mercedario a la hora de redactar su *Historia* y que ya hemos comentado al hablar de la citada obra, aunque aparece la habitual bibliografía de autores mercedarios, sobresale por encima de todos los demás autores la figura de Zumel, de la que fray Gabriel Téllez enumera todas sus obras y cita algunas de ellas con el conocimiento de alguien que las ha leído y estudiado. Nuestro autor se declara en deuda con el gran Maestro General y la influencia de éste sobre aquél es evidente.

Asimismo resulta interesante que nuestro autor cite explícitamente una obra, *La leyenda dorada*, de Jacobo de la Vorágine, que sabemos que era una fuente imprescindible para los autores de la época y lo fue también para el mercedario como lo demuestran sus obras.

En tercer lugar, debemos destacar las numerosas citas de *La Biblia* que aparecen en la *Historia* de nuestro autor y que resultan más numerosas aún en comparación con la obra de Alonso Remón, bastante escasa en este aspecto.

En cuarto lugar y, a pesar de que no lo hemos comentado aún en el caso concreto de Tirso de Molina, podemos señalar que en la época de este

¹⁷⁷ Molina, 1973, I, LXXII.

autor se produce una afluencia de citas y referencias a los Santos Padres como defensa del Catolicismo frente a los Reformadores, que no creían en la autoridad de los comentarios de los autores de la Patrística a la hora de explicar las Sagradas Escrituras.

En quinto lugar, como ya veremos al analizar las comedias religiosas de Tirso de Molina, en la época hay una proliferación de hagiografías de santos, que se encuentran en libros de todo tipo en las bibliotecas de los conventos y cuyo objetivo es, por un lado, seguir los dictados promulgados por Trento y, por otro, mostrar modelos de conducta que puedan seguir los religiosos y también los laicos. Debemos recordar que en el paso del siglo XVI al siglo XVII se produce un cambio en la concepción de la religión y, de experimentar la vida religiosa como algo más platónico se pasa a una concretización de los casos morales, a una plasticidad de la experiencia religiosa, como ejemplificamos con *Los ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola.

Estos santos o personajes ejemplares que aparecen en las obras hagiográficas suelen ser más o menos contemporáneos a la época y suelen elegirse siempre los más afines a la orden del autor y a los valores que ésta representa. Veremos en la siguiente parte del estudio el caso concreto de las comedias hagiográficas de Tirso de Molina.

Finalmente, podemos decir, junto con Luis Vázquez, que la persona enmascarada bajo el pseudónimo de Tirso de Molina, fray Gabriel Téllez, fue un buen fraile mercedario, con un carácter siempre honesto y coherente con las ideas que representaba, fiel al espíritu auténtico de la Orden de la Merced, que se muestra obediente a los continuos y, muchas veces injustos, traslados a que es obligado y que vive dos etapas muy diferentes en su vida, que se mezclan en muchos casos: por un lado su rápido ascenso en la Orden con cargos como Vicario de la comunidad de Soria, su elección para viajar a Santo Domingo, otro cargos como Definidor General, Presentado, incluso Maestro..., que combina con su actividad teatral; y, por otro, la del castigado mercedario de manera reiterada, que debe enfrentarse al terrible episodio de la Junta de Reforma, que conseguirá que prácticamente abandone su vocación de dramaturgo, el destierro a Cuenca, por desavenencias con el Padre Salmerón, y, sobre todo la no publicación de su *Historia General* y la escasa atención que se le presta a su fallecimiento.

La historia de nuestro autor es la historia de repetidos ascensos y caídas, causadas estas últimas por la valiente decisión de hacer siempre lo que creía correcto y no lo que el poder le imponía. Así, podemos ver en sus obras siempre una defensa del sencillo y puro cristianismo de los primeros tiempos y un rechazo de la corte y de sus complicados y cínicos manejos.

Si la conjunción entre su gran y sincera vocación religiosa con su no menos sincera vocación literaria conforman una atractiva personalidad como autor dramático y como personaje, su carácter honesto y libre lo convierten en un personaje aún más atrayente. Así destaca el interés que despierta Tirso de Molina para los estudiosos del Siglo de Oro el Padre Vázquez cuando dice que:

Su sincera vocación religiosa no le impidió ser fiel a su otra vocación literaria, a la que nunca renunció. Aún más, estoy convencido de que la personalidad atrayente de Tirso de Molina se debe, en gran medida, a esa conjunción vocacional, en unidad profunda, sin escisiones. Es prácticamente el único de nuestros «grandes» del Siglo de Oro que produjo su magna obra creadora dentro del claustro¹⁷⁸.

I. 7. 4. Sucesos decisivos en su vida y en su obra

Como hemos anticipado ya, la vida de nuestro autor, fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, es una constante sucesión de merecidos ascensos e injustas caídas, generalmente causadas por enemigos ambiciosos o rencillas personales, y por honestas decisiones del mercedario, que no suele doblegarse ante las arquitecturas del poder o que, simplemente, se encuentra en el bando «equivocado» y es víctima de las represalias del bando ganador.

Para comprender mejor la figura de Tirso de Molina y sus obras, es preciso detenernos en una serie de episodios o sucesos que van a marcar tanto su vida como su obra, aunque no todos lo harán de la misma manera. Pasemos a enumerarlos y comentarlos.

El primer acontecimiento que marcará, eso sí, de manera indirecta, al fraile comediógrafo es la muerte del rey Felipe III el 31 de marzo de 1621, ya que este fallecimiento trae consigo el ascenso al trono del monarca Felipe IV y,

¹⁷⁸ Vázquez, 1987, p. 50.

junto con él, la aparición de ese personaje que tanto poder tuvo en la España barroca y que tanto perjudicó a nuestro autor: don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares.

Ya que hablamos, por otra parte, de tratos injustos hacia Tirso de Molina, y pese a que no tiene tanto calado ni en la vida ni en la obra del fraile, podemos señalar también las envidias de las que fue objeto por parte de algunos autores contemporáneos suyos. En primer lugar nos estamos refiriendo al gran Lope de Vega, a quien Tirso admiraba profundamente y de quien se declaraba abiertamente discípulo. Pese a que Lope responde favorablemente a esta admiración de su discípulo con muestras tan palpables como la dedicatoria de *Lo fingido verdadero*, el carácter envidioso del genio se deja ver en algunos momentos. Nos referimos, por ejemplo, a la justa poética en honor de San Isidro, con motivo de su canonización, que fue organizada por el fénix. En ella participó el monje mercedario componiendo versos, pero no consiguió alzarse con ningún premio, y eso a pesar de que, hasta el hijo pequeño de Lope consiguió uno. Afirma el P. Vázquez que ello se debió al carácter gongorizante de los versos tirsianos, pero, también, según comentan los contemporáneos, a que en la selección de los premiados hubo cierto nepotismo¹⁷⁹.

El mayor enemigo de nuestro autor, en segundo lugar, y haciendo verdadero el refrán popular: «No hay peor enemigo que el de tu mismo oficio», fue, como todos sabemos, Alonso Remón, monje mercedario y también dramaturgo, como Tirso, con un carácter ambicioso, que lleva una trayectoria similar a la de nuestro autor, pero que se maneja mejor que él en las cuestiones políticas y relativas al poder, como ya veremos.

Pero el peor de los episodios que tiene que vivir fray Gabriel Téllez es el de la Junta de Reформación y que tiene, según Penedo Rey y estudios posteriores, su origen en venganzas personales, aunque la razón última radica en cuestiones de moralidad. Toda esta situación parte del proceso que se le abre al P. Guzmán, fraile mercedario y familiar del conde-duque de Olivares, en el que una facción de la Orden, entre la que se encuentra fray Gabriel Téllez y su amigo en la Merced, Gaspar Prieto, acusan a Guzmán de

¹⁷⁹ Molina, 1996, pp. 25-26.

judiofilia, de solapado calvinismo, dado que defendía que Dios no tenía en cuenta los méritos del creyente a la hora de salvarlo o condenarlo y, además, despreciaba a los Santos Padres, y menospreciaba abiertamente a mercedarios afines a Téllez. Penedo Rey comenta la situación al explicar que:

Contra el P. Guzmán había mucha ojeriza entre los Mercedarios castellanos por apasionado judiófilo, jactándose de su ascendencia hebrea y de su nobleza castellano-judía. Temerario y peligroso en cuestiones de fe, sostenía que Dios era injusto por permitir el pecado, pudiendo conseguir sus fines por otros medios y condenar al réprobo al infierno inexorablemente, sin tener en cuenta sus méritos. En el fondo se trataba de un calvinismo solapado. Presumía demasiado de su parentesco con don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a cuyo palacio tenía libre acceso, y de sabio, la más intolerable de las presunciones. Menospreciaba a los Padres Antiguos o del Yermo, haciendo chacota de sus ejemplos. Se mofaba de los predicadores, diciendo que su oratoria eran chilindrinas, y hablaba con terrible desvergüenza de los PP. Gaspar Prieto, Cristóbal Ruiz de Campaya, Francisco Boil, Alonso Vázquez de Miranda y otros religiosos insignes, con quienes Tirso componía el partido antiguzmanista. Todo esto consta en el proceso alegado, pero conviene adelantar que los capitulantes sólo sustentan la parte doctrinal y de costumbres, mientras que Guzmán alega como nervio de su defensa que la ojeriza provenía de sus justas y merecidas censuras¹⁸⁰.

Otra de las cuestiones que nuestro autor le achaca a Guzmán y que no le perdona nunca es que, según él, el pariente del conde-duque es el culpable de la escisión que se produce entre la Orden Mercedaria y la nueva línea de ésta, la de los Mercedarios Descalzos, cuya separación es aprobada por breve de Paulo V el 4 de septiembre de 1621. La propuesta es redactada por tres mercedarios, entre los que se encuentra el P. Guzmán, que en ese momento era delegado por la provincia de Castilla. Nuestro autor rechazó siempre esta rama de los Mercedarios, culpó a Guzmán de su separación, y excluyó de su *Historia* cualquier rastro de mercedario descalzo, lo que justifica la ausencia de personajes tan relevantes como la Beata Mariana de Jesús en esta obra. Pero lo más importante de todo este suceso es el rencor que le guardó fray Gabriel a fray Guzmán, como destaca Penedo al comentar que:

¹⁸⁰ Molina, 1973, I, p. CXXX.

Tirso hace recaer toda la culpa sobre Guzmán, porque había enemistad de por medio, como veremos largamente¹⁸¹.

El primer choque doctrinal que se produce entre el P. Guzmán y el bando antiguzmanista del que tenemos noticia nos lleva al año 1610, en el que, estando en el convento de Burgos el comendador fray Melchor Prieto, que actuó como testigo de los hechos, observó la conversación entre el P. Franco y el P. Guzmán, durante la cual, este último declaró sus reservas a que la salvación o condenación del alma tuviera que ver con la realización de buenas obras del creyente, lo que suponía una abierta línea de predestinación y, en consecuencia, de calvinismo. Conocemos todos estos detalles porque se conserva la declaración que Prieto hizo en 1628 y que Penedo incluye exponiendo que:

El 5 de mayo de 1628 declaraba Fr. Melchor Prieto que en 1610, siendo comendador y durante la visita del General Fr. Felipe de Guimerán, «estando vn día a el sol este testigo y el dicho padre Franco tratando de la predestinación y reprobación, dixo el susodicho que si el réprobo se abía de condenar aunque hiciese más buenas obras no sauía cómo auía de ser aquello, a lo cual este testigo le dixo que los misterios de la ffe se abían de creer y no disputar, porque no fueran misterios si se alcançaran»¹⁸².

Tal es el rechazo que nuestro autor sintió por el Padre Guzmán que, si hacemos caso de lo que dice Penedo Rey en su introducción a la *Historia* de Téllez, se vengó de él descargando su pluma en los personajes de don Juan y Paulo, de *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado* respectivamente. El episodio de la Junta de Reformación estaría vinculado entonces a la redacción de estas dos obras que Guzmán vería como un auténtico ataque de Tirso y que despertaría su ira.

En el caso concreto de don Juan, opina Penedo, aunque no es una opinión compartida por todos los estudiosos, que el personaje histórico en el que está basado el personaje de *El burlador* no es otro que don Juan de Valdivieso, ascendiente de Guzmán, cuya vida estuvo rodeada de vicios que

¹⁸¹ Molina, 1973, I, p. CXXX.

¹⁸² Molina, 1973, I, p. CXXX.

fueron finalmente castigados con el infierno y cuya historia todavía seguía viva en la época de nuestro autor, como así señala Penedo al explicar que:

Don Juan Tenorio personificaba a un próximo antecesor del P. Pedro Franco de Guzmán, llamado don Juan de Valdivieso. El monje Paulo, al mismo Guzmán. Este se sintió ofendido – Tirso inocente o culpable – por tocarle a su honra y apellido, reaccionando como presto veremos. (p. CXXXI). Un bisabuelo del P. Pedro Franco de Guzmán, como él de estirpe castellano-judía de la época de Fernando el Católico (1474-1516), caballero ilustre y señor de Torrepadierna, nombrado JUAN DE VALDIVIESO, fue arrebatado por el diablo en cuerpo y alma al infierno a causa de sus muchos vicios. / En los años de Tirso de Molina aún persistía en la comarca de Burgos la memoria de aquel caballero. En coplas de pie quebrado y en consejas se narraba su vida con su infausto final¹⁸³.

En el otro caso, el de Paulo, el P. Penedo cree que el protagonista de *El condenado* es un trasunto del propio Padre Guzmán, que demuestra tener ideas predestinacionistas, que se corresponden con los datos que aparecen en el proceso que se mantuvo contra este mercedario. Así defiende su tesis Penedo al afirmar que:

El ermitaño Paulo es una versión dramática, clarísima e inconfundible de la doctrina, dudas, angustias y demás complejos del comendador de la Merced ante el problema del predestinacionismo, tal como aparece en el proceso, no sólo por las declaraciones de sus acusadores, sino por las del mismo delatado¹⁸⁴.

Aunque el pecado de Paulo no es sólo el del predestinacionismo, ya que también peca de soberbia al creerse salvado por sus actos sin tener en cuenta que es Dios el único que puede salvar a los hombres y que éstos no lo merecen, puesto que Dios nada debe a los hombres, y de desesperación al creerse condenado y no confiar en la infinita misericordia divina, sí que existe, como ya veremos, una postura predestinacionista en Paulo, que es de la que se le acusaba al P. Guzmán en el citado proceso. El Padre Penedo expone muy claramente a qué se refería esta herejía al explicar que:

¹⁸³ Molina, 1973, I, p. CXXXI.

¹⁸⁴ Molina, 1973, I, pp. CXXXV-CXXXVI.

Consiste este error teológico en profesar que los condenados están preordinados por Dios a la pena eterna y destinados al pecado por un decreto de su voluntad expreso y antecedente de los méritos – que no tienen lugar – y deméritos del réprobo o precito (el precito de Tirso).

Aunque fue propugnada esta doctrina de antiguo por católicos y herejes, tiénese por su Corifeo a Calvino. Los réprobos – dice – están preordinados a la muerte eterna y destinados a la culpa por Dios «para manifestar su gloria con su condenación».

Esta reprobación que llaman los teólogos «positiva» y está condenada por la Iglesia como herética por opuesta al dogma de la voluntad salvífica universal de Dios, tan autorizada y recomendada por la Escritura, Concilios y Santos Padres, es la que nos interesa considerar, porque en sustancia coincide con la doctrina del P. Guzmán es, a saber: Dios condena al precito por más buenas razones que haga y quiere el pecado, puesto que no lo impide, pudiendo alcanzar sus fines sin permitirlo¹⁸⁵.

Pese a que las acusaciones eran graves y existían testigos de lo que había expuesto el P. Guzmán, éste fue absuelto porque sus declaraciones siempre estaban atenuadas con un «no sabía cómo», y porque, quizás, era un personaje con grandes influencias en la corte; no olvidemos que era pariente del conde-duque.

Por otra parte, continuando con *El condenado*, señalamos que Penedo cree que la obra es un reflejo del proceso del P. Guzmán, aunque explica que no se trata exactamente del proceso en sí, ya que éste tuvo lugar ocho años después de que Tirso compusiera la obra, sino que la obra refleja lo que se comentaba en el ambiente. Pudiera ser que el tirsista mercedario estuviera en lo cierto, porque, pese a que el proceso es posterior, como ya vimos las actitudes que condujeron a dicho proceso son anteriores y eran públicas. El primer choque se produjo en 1610, y seguro que no fue el único acaecido en el seno de los mercedarios. Así defiende su tesis Penedo aportando datos como los siguientes:

El P. Alonso Vázquez de Miranda le oyó decir a Guzmán que no «sauía cómo Dios permitía pecados, pudiendo conseguir sus fines sin permitirlos, y que es esta razón tenía el dicho comendador Guzmán vn argumento que no tenía solución». (Deposición de fr. Gaspar Prieto del 5 de mayo de 1628).

¹⁸⁵ Molina, 1973, I, p. CXXXVI.

Por brevedad omitimos su declaración. Según el propio capitulado, estudiantes y personas de letras fueron propalando por muchas partes y conventos sus angustias, desvelos y congojas y que Dios nunca le pediría su pan ni su vino, pero en cambio podría pedirle el alma.

Conociendo el genio burlón y satírico de los estudiantes y las críticas serias en torno, no será difícil encontrar cierto parentesco entre lo del pan y del vino con la doble cena de D. Juan y el Comendador, pues el P. Guzmán tenía recelo de alguna calumnia acerca de su creencia en la Sma. Trinidad¹⁸⁶.

Quizás la extraña referencia a *Las vidas de los Padres* de San Roberto Belarmino que hace Tirso al final de *El condenado*, si es que la obra realmente tiene que ver con la actitud del P. Guzmán, pueda verse como una referencia a uno de los mayores y más incansables perseguidores y verdugos de la herejía, así como un gran teólogo experto en Santos Padres, a quienes el procesado fraile mercedario despreciaba, pero lo cierto es que no tenemos pruebas de esta hipótesis.

Lo que sí sabemos con absoluta certeza es que una de las acusaciones más graves que se hacen contra el Padre Guzmán y que el Tribunal más tomó en serio es la de rechazar la autoridad de los Santos Padres. Esta actitud de rechazo era grave porque se correspondía con la postura que habían adoptado los reformadores herejes y que había supuesto que el concilio de Trento tuviese que defender expresamente la autoridad de los comentarios de los Santos Padres como aclaradores de las Sagradas Escrituras, y no sólo Trento lo había hecho; como vimos, los grandes maestros de la Escuela de Salamanca habían incluido los comentarios de los Santos Padres como uno de los lugares teológicos. Había en la España del siglo XVII una defensa de la Patrística como un sello identificativo del catolicismo y de la lucha contra la herejía. Nuestro fraile y los demás mercedarios le concedían mucha importancia a esta cuestión.

Pues bien, llegando al punto central de este asunto, parece ser, según Penedo Rey, que la escritura de *El burlador* y de *El condenado* por Tirso le mereció la rencorosa enemistad del P. Guzmán, que quiso vengarse de él y lo hizo a través de su pariente, el conde-duque. Así lo comenta Penedo al afirmar que:

¹⁸⁶ Molina, 1973, I, pp. CXXXVI-CXXXVII.

Sentido, como es de suponer, de aquellas dos comedias tan aplaudidas y comentadas que ponían en evidencia a uno de sus antepasados, no apagada todavía su memoria, y a él mismo, causando no pequeño escándalo en la Corte por herir su mentalidad profundamente religiosa y anti-semítica, negoció y consiguió de su poderoso consanguíneo el Conde-Duque de Olivares el decreto de la Junta de Reformatión del 6 de marzo de 1625¹⁸⁷.

Fuese esta enemistad a causa de que dichas obras estuviesen escritas tomando como referencia a Guzmán o no, lo cierto es que fray Gabriel Téllez se había puesto en el bando contrario a Guzmán y, se quiera o no, Guzmán utilizaría toda su influencia para vengarse de sus enemigos. Así pues, cuando, después de tantas luchas sobre la licitud moral del teatro, se erige una Junta de Reformatión hay unos escritores que son castigados y otros que no y Tirso de Molina es uno de los que más sufren este castigo. Cabe plantearse si su condición de fraile influía en este hecho, pero, de haber sido así, ¿por qué su gran enemigo Alonso Remón no fue castigado también? Desde luego parece que en el episodio de la Junta de Reformatión salieron mal parados los que habían molestado a Gaspar de Guzmán, como Quevedo, o a los allegados de éste, como nuestro dramaturgo, o aquellos que tenían enemigos con grandes influencias en la corte.

Además de esta venganza personal, que fue un durísimo golpe sobre el ánimo de fray Gabriel Téllez del que nunca se recuperó, añade Penedo, aunque sobre este asunto es más difícil saber si tiene razón o no el estudioso, Guzmán, como muestra de su ira contra el fraile comediógrafo y contra su obra, destruyó en 1626 la primera impresión de la I parte comedias, en la que aparecía *El condenado*. Penedo aporta un documento descubierto por el tirsista Alan Paterson y explica lo sucedido al relatar que:

En el Capítulo de 6 de mayo de 1626, Franco de Guzmán consiguió, por medio del marqués de Heliche, el cargo de comendador del convento de Madrid, que aprovechó para destruir la primera impresión de la primera parte de Tirso, allí realizada aquel año, porque la duodécima era precisamente *El condenado por desconfiado*, a tenor del documento descubierto y publicado por el hispanista

¹⁸⁷ Molina, 1973, I, p. CXLII.

inglés ALAN K. G. PATERSON [...] Este es el motivo de no conocerse ejemplares de la misteriosa edición madrileña de 1626, fuera del rarísimo del conde de Shack, contra cuyo ejemplar hace el señor Cotarelo algunas advertencias infundadas, porque la realidad es que existió dicha edición¹⁸⁸.

Sobre este episodio quedan muchas incógnitas, pero lo que sí es cierto es que con fray Gabriel Téllez la Junta se muestra mucho más dura que con otros autores teatrales y lo hace sin motivo, porque sus obras no son precisamente de las más críticas contra el poder, y su condición de fraile podría ser el motivo, pero también es cierto que no es el único caso, ya que Alonso Remón también lo era y no sufrió el castigo de la Junta de Reformatión. Todo ello nos hace pensar que nuestro autor tenía enemigos cercanos al poder, que podían muy bien corresponderse con Guzmán, sus partidarios y allegados.

Asimismo, no sabemos si *El burlador* y, sobre todo, *El condenado*, fueron concebidas por Tirso pensando en el monje mercedario Guzmán, lo que sí es cierto es que atacan las ideas por las que fue procesado éste, por lo que la postura de nuestro autor es clara al respecto, es un antiguzmanista declarado.

Todo este preámbulo está conformado de hipótesis que pueden ser ciertas o no, lo que sí lo es que el 6 de marzo de 1625, la Junta de Reformatión, compuesta entre otros por Francisco de Contreras, presidente del Consejo de Castilla; Andrés Pachecho, obispo de Cuenca e Inquisidor General; fray Francisco de Jesús y Jódar, asesor real en cuestiones inquisitoriales y de expurgación de libros; y fray Antonio de Sotomayor, calificador del Santo Oficio y confesor de Felipe IV, todos ellos actuando bajo órdenes reales, emanadas seguramente del conde-duque, emiten un dictamen, que dice lo siguiente: «M^o Téllez, por otro ne. Tirso, que hace comedias. – Tratóse del escándalo que causa un frayle merçenario que se llama el M^o Téllez por otro nombre Tirso, con Comedias que haçe profanas y de malos incentivos y exemplos. Y por se caso not.^o se acordó que se conste. a su Mdmde. que el Pe. Confessor diga al Nun.^o (*tachado*: le mande a su Provyal.) Le heche de aquí a uno de los Monos. más remotos de su religión y le imponga

¹⁸⁸ Molina, 1973, I, p. CXLIII.

excomon. mor late sse. para que no haga comedias ni otro ningún geno. de Versos profanos. Y esto se haga luego. [...] Esto se consto. (*al margen*).», con el que se castiga duramente a nuestro autor.

En esta lucha que mantuvieron desde los mismos inicios del teatro nacional español los partidarios del espectáculo teatral de los corrales con los defensores de la moral, la batalla parece ganada para el segundo bando en el decenio que comprende desde 1624 hasta 1634. Para el bando de los moralistas una de los mayores causas de escándalo era que el ámbito de lo religioso entrara en el ámbito de lo teatral, y no sólo porque actrices y actores de dudosa reputación fueran los encargados de encarnar a santos, mártires y otros personajes religiosos, sino también porque los encantos del teatro también seducían a los hombres de Dios. Entre los moralistas nunca se vio con buenos ojos que un religioso compusiera obras teatrales que se representaran en un corral de comedias y, tampoco, que los religiosos acudieran a los corrales de comedias. Así lo explica el tirsista Francisco Florit cuando afirma que:

No debe olvidarse, además, que la Junta comienza su tercera andadura, el 10 de marzo de 1624, con el firme propósito de acabar con la inmoralidad sexual según reza en su acta fundacional: «Confirióse sobre de qué vicio más instante y de más fácil remedio se podría comenzar. Y habiendo tratado de cuán extendido está el pecado de deshonestidad y amancebamientos escandalosos, se acordó que se comenzase de aquí la reformatión». (González Palencia, 1946: 71). Claro está que para los moralistas, para los catones severos, el teatro era un medio eficazísimo para extender la ponzoña de la deshonestidad entre las inocentes almas de los espectadores. Y lo peor de todo era que los religiosos acudían a los corrales, tal y como se deduce del acuerdo tomado por la Junta el 24 de marzo de 1624: «Que se remedie la ocurrencia de Religiosos a las Comedias y se avise a los Prelados primero, diciendo que si no lo atajan, se remediará con mucha nota suya, y si no lo hicieren se encargue a un Alcalde reconozca los aposentos eche dél a los religiosos con la mayor cortesía y decencia que sea posible». (González Palencia, 1946: 77)¹⁸⁹.

En el mismo sentido, fray Marcos Salmerón, Visitador General de la Orden de la Merced, unos años después, como ya veremos, prohibirá a los

¹⁸⁹ Florit, 1997, pp. 86-87.

frailes escribir versos profanos y, sobre todo, versos satíricos dirigidos contra el gobierno, en 1640, y luego, en 1643, oír comedias con una pena de cárcel de cuatro meses. Todo ello nos informa de lo escandaloso que resultaba que los religiosos formarían parte del espectáculo teatral, ya fuera como espectadores, o, mucho peor, como en el caso de fray Gabriel Téllez, como creadores de comedias.

La Junta, por otro parte, consigue ganar una batalla más en esta lucha ese mismo 6 de marzo de 1625, cuando prohíbe la impresión de comedias y de novelas en el Reino de Castilla durante el plazo de diez años. Eso sí, a pesar de los esfuerzos de la Junta por acabar con la «inmoralidad» de la ficción dramática y novelesca, sabemos que en la realidad los autores encontraron muchas maneras diferentes de evadir esta prohibición.

Volviendo al dictamen de la Junta de Reформación, continúa Florit aclarando que parece ser que ni la pena de destierro ni la de excomuni3n se ejecutaron, ya que, de haber aprobado Felipe IV tal castigo, fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, habría sido condenado a pena de excomuni3n, y, como consecuencia de ello, no habría podido luego ascender en su Orden, como sabemos que sucedió. Para el tirsista, tuvo que ser el propio rey el que paró el proceso, eso sí, no sabemos si fue una decisi3n propia o, lo que parece bastante lógico, una decisi3n motivada por la intercesi3n de algunos amigos que todavía le quedaban al fraile dramaturgo, como podría ser el caso de Gaspar Prieto. Así comenta esta hipótesis Francisco Florit al señalar que:

La hipótesis más verosímil es que el propio Felipe IV, el único con poder para hacerlo, paró el proceso. Lo que no queda claro es si lo hizo motu proprio o aconsejado por otros, entre los que pudiera estar el nuncio Sacchetti en uni3n con Gaspar Prieto, General de la Orden Mercedaria¹⁹⁰.

Si bien es cierto que no parece ser que el dictamen fuese ejecutado, está claro que tiene en la figura de nuestro autor unas consecuencias. La primera de ellas es que fray Gabriel abandona la corte para alejarse así de sus enemigos y poner tierra de por medio entre aquéllos sectores a los que había enfadado con su vocaci3n literaria y con sus decisiones dentro de la Orden.

¹⁹⁰ Florit, 1997, p. 87.

Penedo Rey cree que la decisión de alejar al mercedario del foco peligroso fue de Gaspar Prieto.

Según Francisco Florit el 11 de abril de 1625, Tirso ya no se encuentra en Madrid, porque no aparece su firma en un documento de la comunidad mercedaria madrileña. En la primavera del mismo año ya se encuentra en Sevilla, permaneciendo los tres años siguientes, de 1626 a 1628, en Trujillo.

Pero la consecuencia más grave que sufre el mercedario no es relativa a su vida como religioso, sino a su vida como escritor. Desde 1606 tenemos constancia de su vocación en las letras, ya que aparece citado en un documento del historiador mercedario Vargas, que elogia a varios escritores de la Orden, entre los que se encuentran fray Gabriel y fray Alonso Remón¹⁹¹. En 1610 es citado por Claramonte como «poeta cómico» y, desde esta fecha hasta 1623 tenemos constancia de las representaciones de sus obras en los corrales de comedias. Así pues, la casi totalidad del teatro que escribió nuestro autor se sitúa desde 1606 o algún año posterior hasta 1623 ó 1624, porque tras el episodio de la Junta de Reformación, sólo va a escribir cinco comedias, que se sepa, y no va a volver a representarse ninguna en corral de comedias.

Si la labor de dramaturgo de Tirso de Molina es fructífera, aunque no tanto como la de otros autores, en este período de 1606 a 1624, por el contrario, de 1625 a 1648, año de su muerte, sólo escribe cinco comedias, al tiempo que compone obras de otro tipo. Veamos la posible cronología de composición de sus obras en este período final.

La primera de las cinco comedias que tenemos constancia que Tirso escribiera tras el dictamen de la Junta de Reformación es *La huerta de Juan Fernández*, que seguramente sea de 1626, por lo que tardaría un año en volver a su faceta de autor teatral tras el duro golpe de 1625. Tres años después, en 1629, compondría la trilogía de *Los Pizarro*, encontrándose en el convento de Trujillo. Y ya casi diez años después, en 1638, firmaría el manuscrito de la última obra dramática que posiblemente escribiría, *Las quinas de Portugal*. En cuanto a obras de carácter religioso adscritas a la bibliografía mercedaria, como ya vimos, de 1632 a 1636 se dedica a la composición de la III parte de la *Historia de la orden de la Merced*, en 1635 escribe el *Deleytar*

¹⁹¹ Molina, 1996, p. 15.

aprovechando, con tres autos sacramentales y novelas de santos, de 1637 a 1639 a rescribir la parte que ya había compuesto Remón, en 1638 el poema laudatorio al VII Conde de Sástago y, finalmente, en 1640, redactaría la *Genealogía de la casa de Sástago y la Vida de Santa María de Cervellón*¹⁹².

Como muy bien defiende Florit, se aprecia que Tirso hace caso del dictamen de la Junta de Reformatión, pues, desde 1625 reduce considerablemente su producción de comedias y da un giro a su labor de escritor, centrándose en obras religiosas y, en concreto, mercedarias, alejadas de cualquier sospecha de inmoralidad y que le ofrecen la posibilidad de ascender en su Orden, aunque ya veremos que su camino no es precisamente «un lecho de rosas». Siguiendo al estudioso tirsista, podemos decir que hay una relación directa entre la dedicación de nuestro autor a obras de diferente tono, no comedias, y los mayores cargos que le ofrecen en la Orden. Así defiende esta idea Francisco Florit al exponer que:

Por otra parte, este cambio de tono y de intención observable en su producción literaria, que yo creo debido entre otros al aviso dado por la Junta, no se puede separar de su propia trayectoria dentro de la orden. El P. Vázquez (1995: 360) sostiene con razón que la propia orden tuvo en aprecio a Tirso. Es verdad. Pero no es menos verdad que la orden lo aprecia más desde el momento en que nuestro escritor imprime un sesgo distinto a su quehacer literario. Fijémonos sólo en un dato: su nombramiento como cronista general en 1632 tras la muerte del anterior cronista el P. Alonso Remón. Tirso recibe uno de los cargos más importantes dentro de la Merced sólo en el momento en el que de un modo evidente se aleja de los corrales de comedias. Antes no hubiera sido posible. Y no vale alegar que Alonso Remón también fue comediógrafo porque las circunstancias de ambos no son equiparables¹⁹³.

A pesar de todo, tenemos constancia de que Tirso de Molina escribe cinco comedias tras el dictamen de la Junta de Reformatión, lo que parecería un acto de desobediencia ante un tribunal que tanto daño podía hacerle, pero, no es éste el caso. Muchos estudiosos de la obra de Tirso en general y Francisco Florit, en particular, creen, y con bastante coherencia, que las cinco

¹⁹² No incluimos el *Acto de contrición* de 1630 porque creemos que no es de nuestro autor, como ya señalamos exponiendo la opinión del Padre Vázquez.

¹⁹³ Florit, 1997, p. 91.

obras surgen como encargos de particulares que no tenían nada que ver con el mundo teatral, por lo que las obras no se iban a representar en un corral de comedias.

De entre las cinco, la primera, *La huerta de Juan Fernández*, que, en palabras de Francisco Florit:

Poco se diferencia de las escritas por Tirso antes de 1625, tal vez en que sea una de las más logradas de nuestro escritor y, desde luego, de las más divertidas. Toda ella es un puro alarde de ingenio y gracia¹⁹⁴.

Fue escrita en 1626 por encargo de Juan Fernández, regidor, para ser representada en su propia huerta para celebrar unas bodas, por lo que Tirso no desobedecía el dictamen de la Junta al no componer una obra que sería representada en el ámbito público del corral de comedias, sino como entretenimiento de un público adinerado en un ámbito privado, como expone Florit, para lo que, además, adjunta un dato más que apoya esta tesis al informar que:

Téngase presente, por ejemplo, que el 24 de abril de 1625, cuando todavía no habían pasado ni dos meses del acuerdo de la Junta, se representa en palacio, y concretamente en el cuarto de la Reina Isabel de Borbón, la comedia tirsiana *La gallega Mari Hernández*, cosa, por otra parte, frecuente puesto que en años anteriores se habían representado otras comedias de Tirso en el mismo lugar¹⁹⁵.

Respecto a la trilogía de los Pizarro, es muy probable, como sigue comentando el tirsista, que fuera un encargo de la familia Pizarro para que ensalzara a sus ascendientes y así hacer fuerza a la hora de recuperar el marquesado de la Conquista. Nuestro autor escribió la trilogía o parte de ella cuando se encontraba todavía desterrado en el convento de Trujillo, donde coincidió con el descendiente de los conquistadores, el nuevo marqués Juan Fernando Pizarro, que podría haber solicitado el encargo. Además, ya no nos encontramos con una obra que pueda levantar sospechas de inmoralidad, ya que se trata de una comedia que relata sucesos históricos, en la que no hay

¹⁹⁴ Florit, 1997, p. 93.

¹⁹⁵ Florit, 1997, pp. 94-95.

nada religioso ni licencioso. Todo ello es explicado con gran claridad por Francisco Florit al decir que:

De otro tenor son las tres piezas que configuran la «Trilogía de los Pizarro». El motivo fundamental de la diferencia con *La huerta de Juan Fernández* es que la «Trilogía» dramatiza no un asunto sacado de la minerva tirsiana, sino de la Historia y de una serie de crónicas de la conquista de América. Como muy bien señala Zugasti (1993: 17-20), quien ha editado las tres comedias, Tirso tiene como objeto principalísimo defender la causa pizarrista, extender el conocimiento de las hazañas de los Pizarros, a quienes concede en las comedias la categoría de héroes épicos, de modo que este conocimiento respaldara los pleitos jurídicos entablados por los descendientes de los Pizarros con el fin de recuperar el marquesado de la Conquista, hecho que ocurrirá por Real Cédula el 26 de diciembre de 1630¹⁹⁶.

En cuanto a la posible representación de las tres obras que conforman esta trilogía: *Amazonas en las Indias*, *Todo es dar en una cosa* y *La lealtad contra la envidia*, nos informa también el tirsista Francisco Florit de que no queda constancia de que hayan sido representadas en corral de comedias, aunque existen acotaciones que sugieren que Tirso las pensó para ser representadas en corral de comedias.

Finalmente, la última obra dramática que escribió nuestro autor es *Las quinas de Portugal*. El caso de esta comedia es similar al de la Trilogía de los Pizarro, ya que está basada en documentos históricos; no se trata de una comedia de enredo llena de equívocos y de damas decididas y fuertes llenas de ardides e ingenio, sino de una comedia de contenido histórico-religioso, como la denomina Florit, estudioso que, al hablar del manuscrito que de la obra se halla en la Biblioteca Nacional, reproduce la protesta de fe que nuestro autor escribió y que sirve para entender la intención que tenía al componer esta comedia y que dice así:

«Pero esto y todo lo que además de ello contiene esta representación se pone, con su autor, a los pies de la Santa Madre Iglesia y al juicio y censura de los que con caridad y suficiencia la enmendaron»¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Florit, 1997, p. 95.

¹⁹⁷ Florit, 1997, p. 98.

Como puede verse en estas palabras, la intención de Tirso al componer esta obra ya no era la misma que cuando escribió *Don Gil de las calzas verdes* o *Marta la piadosa*, sino que, como explica Florit:

De estas palabras finales se desprende la intención de Tirso a la hora de redactar *Las quinas*, y esa intención no es otra que la de ofrecer una comedia histórico-religiosa que tiene por asunto la creación de la monarquía portuguesa y por héroe a Alfonso Enríquez, primero conde, y después primer rey de Portugal. Al igual, pues, que en la «Trilogía de los Pizarros» Tirso cimenta su creación en datos históricos reales, y también como ocurre con el tríptico pizarrista el ánimo principal que guía al mercedario es el de hacer una obra de propaganda a favor de Portugal, en hacer ver al pueblo español los valores de esa tierra fronteriza con la nuestra, en unos momentos en los que las relaciones entre los dos países marchaban francamente mal.

Quiere decirse, por consiguiente, que Tirso coge la pluma no para escribir una entretenida comedia de capa y espada, sino que lo hace con un propósito más serio, más provechoso¹⁹⁸.

Así pues, queda demostrado que, teniendo en cuenta las obras que nos han llegado de Tirso de Molina del período posterior al episodio de la Junta de Reforma, se produce en el autor un cambio en su producción literaria: ya casi no escribe comedias, sino que se centra en su labor como escritor mercedario, tarea que, además, le llevaría bastante tiempo y no le dejaría mucho tiempo ocioso, si atendemos a su magna obra, la *Historia general de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, además en las comedias que escribe, que sólo son cinco, como bien ha explicado Francisco Florit, se observa un gran cambio, por un lado, no hay constancia de que ninguna de ellas se representara en corral de comedias, son seguramente fruto de encargo de particulares y no de compañías teatrales, lo que provocaría que no fueran representadas en corrales, y, salvo en el caso de *La huerta de Juan Fernández*, todas tratan materia histórica que no podía ser tachada ni de inmoral ni de crítica con el poder establecido.

También el Padre Penedo opina que en la faceta de escritor de nuestro comediógrafo se produce un giro tras el dictamen del 6 de marzo de 1625, algo

¹⁹⁸ Florit, 1997, p. 98.

que puede verse en la introducción del *Deleytar aprovechando*, miscelánea que comienza a redactar en Toledo en el año 1630. Así lo señala Penedo Rey al exponer que:

Interesa aquí la mención de esta obra porque en la introducción ratifica su propósito de no escribir comedias ni aun de santos para los *autores* y compañías e igualmente como práctica exhibición de su nuevo estilo. En vez de novelas mundanas, comedias de santos; autos sacramentales en lugar de comedias; versos devotos sustituyen a las canciones amorosas y entremeses. El, que los había escrito tan graciosos, ahora los critica duramente. «Tienen – dice – más de ingeniosos en las agudezas satíricas que en la traza y disposición que los poemas cómicos requieren»¹⁹⁹.

Ante estas circunstancias, Florit concluye con la hipótesis de que a partir de 1630, Tirso de Molina siente que su momento como autor dramático ha acabado, que las obras que se producen en su momento nada tienen que ver ya con él, como si los autores se estuviesen corrompiendo ante un público que no merecía tales esfuerzos. Florit explica su tesis cuando defiende que:

Tengo la convicción de que el mercedario, si no en 1626, sí desde 1630, siente que su tiempo de poeta dramático ha pasado, que las circunstancias escénicas, de gusto, de público no son ya las mismas que cuando él dio a las tablas sus más famosas composiciones²⁰⁰.

A lo que añade dos citas muy aclaratorias del *Deleytar aprovechando*, esa obra tan importante en la que Tirso deja escapar algunos de sus pensamientos y sentimientos personales como escritor, que sirven para ratificar esa actitud de un escritor que ve como las circunstancias que se habían dado para que él escribiera sus más famosas y celebradas comedias habían cambiado y componer ahora nuevamente obras para los corrales carecía de sentido. La primera de las citas dice:

...que no han de ser tan desgraciados tus versos como los de muchos que, encarecidos y no pagados, mendigan en los teatros la censura del vulgo idiota, expuestos a la envidia de los interesados, miserable cuanto ingeniosa profesión de

¹⁹⁹ Molina, 1973, I, p. CLI.

²⁰⁰ Florit, 1997, p. 98.

un arte, princesa de las liberales, vuelta ya mecánica por obligarla la pobreza de sus dueños a hacer vendible lo que les concedió el cielo gratuito²⁰¹.

Mientras que la segunda todavía insiste más en la falsedad en la que ha caído el teatro de su época cuando expone su intención de escribir tres obras hagiográficas y las razones por las que desechó el género dramático y optó por el novelesco:

Buscaba, pues, mi pluma, alguna disposición nueva, que la medrase crédito con tales tres asuntos. Tal vez imaginaba fiarlos al teatro en otras tres comedias, pero apenas me las consultaba el pensamiento, cuando, retrocediendo, él mismo me advertía cuán desganado el auditorio a todo lo sagrado. Amenazaba atrevimientos, ya envidiosos ya ignorantes, si los unos de los otros se distinguen, lo contingente del aplauso; lo peligroso de las ostentaciones carpinteras y pintoras, adonde han dado en acogerse, como a portería de convento, las penurias de las trazas y sentencias; la poca fe que ganan las verdades con los ensanches mentirosos que en semejantes argumentos añaden las musas, pues no hay comedia de las de esta especie en que no pongan más prodigios de su casa que encierra un Flos Sanctorum, como les venga a cuenta las tramoyas, sin que escrupulicen los poetas las censuras que el concilio sacrosanto tridentino fulmina contra los que fingen milagros nunca sucedidos; y últimamente recelaba el saber por experiencia lo poco que permanece la memoria de los varones célebres que por este camino se manifiestan al concurso, pues la que más goza, es en la corte quince días, y en los demás pueblos tres o cuatro, quedando al tercer año sepultados sus cuadernos en los legajos, cuando mucho, de algún tratante papelista²⁰².

Al leer estas duras críticas a ese teatro áureo que Tirso cree que ya no se corresponde con el que él vivió en su época de esplendor, de 1606 a 1624, debemos tener siempre en cuenta que el mercedario, a diferencia de la inmensa mayoría de los autores teatrales contemporáneos suyos, no tenía necesidad económica de vender sus obras para poder subsistir, ni escribía para obtener renombre y fama, como sí lo hicieron otros, como su enemigo, Alonso Remón. Tirso de Molina, fray Gabriel Téllez, sentía auténtica vocación teatral y era un entusiasta de las comedias de su época, por lo que, tanto

²⁰¹ Florit, 1997, p. 98.

²⁰² Florit, 1997, p. 99.

cuando alaba o critica el teatro, debemos tomar sus palabras como algo expresado desde la más profunda sinceridad.

Por todo ello, queda claro que el episodio de la Junta de Reformatión, ya fuese ejecutada la sentencia o no, tuvo unas enormes consecuencias en la vida y, sobre todo, en la obra de nuestro autor; tanto es así, que cambió radicalmente el tono y el género de sus obras.

El siguiente suceso que en la vida de Tirso de Molina nos informa de los enemigos y envidias que había generado se produce en 1629. Ese año se celebran en Madrid los festejos en honor de la canonización de los fundadores de la Orden de la Merced, San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato. El encargado de organizar tales fiestas no es otro que el mercedario Alonso Remón, que le encargó a Lope de Vega una comedia sobre la vida de San Pedro Nolasco. Resulta significativo que Tirso, reconocido poeta y miembro de la Merced, no fuese convocado para componer versos sobre ambos santos, pero conociendo la envidia que sentía Remón por nuestro autor, podemos imaginar que no se trató de un olvido fortuito, sino intencionado.

Tirso de Molina habría participado con gran entusiasmo en estos festejos componiendo versos, y lo sabemos porque ese mismo año se celebraron unos similares en Salamanca, que organizó el P. Merino, y en los que nuestro autor participó vivamente. Así que éste fue otro de esos momentos en el que las envidias personales le negaron a Tirso algo que era lógico en un escritor mercedario que dos años después, sólo dos años, es elevado a uno de los puestos más altos de su Orden, el de Cronista General, tras la muerte de Remón. Si era tan buen escritor y merecía el cargo de cronista, seguro que también lo era para componer versos en honor de los santos padres fundadores de la Merced. La única diferencia entre ambas situaciones es que en los festejos en honor de San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato el organizador era Alonso Remón y, por otro parte, cuando se le concede a fray Gabriel el cargo de Cronista, ya había fallecido dejando su puesto vacante.

Los últimos episodios que marcan negativamente la vida de nuestro autor suceden en 1640, pero es necesario precisar algunos detalles anteriores que permiten comprender lo acaecido ese año. Recordemos, como comentábamos antes, que fray Gabriel Téllez es nombrado Cronista General de la Orden en 1632 y que en 1636 había concluido la parte de la *Historia* que

le había sido encomendada, la que continuaba la de Remón. Pero a nuestro autor no le pareció válida la *Historia* de su antecesor, motivos no le faltaban como vimos, y decidió rehacerla entera, tarea que comenzó en 1637 y finalizó en 1639.

Pese a que Alonso Remón había fallecido ya, es plausible pensar que le quedaban aún amigos poderosos en la Orden, los cuales no verían con buenos ojos el hecho de que fray Gabriel despreciara el trabajo de aquél, por lo que quizás había vuelto a despertar viejos odios y rencillas entre un sector de los mercedarios.

Asimismo, en este período de la vida de Tirso se había producido en el seno de la Orden mercedaria una corriente antiteatral muy fuerte, que había aprovechado el impulso de las decisiones de la Junta de Reформación para insistir en lo pecaminoso de que los religiosos tuviesen contacto con el teatro o con cualquier tipo de versos profanos, y, por supuesto, para condenar estos actos.

El 20 de septiembre de 1640 el Maestro General de la Orden, y no muy partidario de nuestro autor, fray Marcos Salmerón, visita el convento de la Merced y prohíbe a los frailes escribir versos profanos y, sobre todo, versos satíricos contra el poder político. Con esta prohibición tan explícita se dejaba claro que los versos profanos no eran en absoluto del agrado de las altas jerarquías de la Orden Mercedaria.

Pero aún se insistió más en esta línea, dado que en 1643, precisamente el año de la caída del conde-duque Olivares, fray Marcos Salmerón prohíbe a los frailes oír comedias, exponiéndose aquéllos que desobedeciesen la orden a cuatro meses de cárcel.

Todo lo expuesto viene a ofrecernos una explicación del ostracismo al que se ve condenado nuestro autor a partir de 1640, año en el que es confinado al convento de la Merced en Cuenca y, ya desde ese momento, se le aleja de toda actividad mercedaria importante. Es posible que el desprecio de fray Gabriel hacia Remón al rescribir toda la *Historia* que éste había compuesto provocara un sentimiento de rechazo hacia nuestro autor en el seno de la Orden que, además, se veía agravado por la figura de fray Marcos Salmerón, el ambicioso Maestro General de la Orden que nunca había contado con el apoyo de nuestro mercedario, ya que no lo había apoyado para tal

cargo, y que despreciaba hondamente el teatro y la literatura profana, es decir, una parte sustancial de la vida de fray Gabriel Téllez. Todo ello es lo que debió provocar la decisión de condenar al mercedario a una especie de destierro.

Desde 1640 hasta 1648, fecha de su muerte, no tenemos constancia de que Tirso de Molina compusiera obra alguna, aunque es posible que escribiera obras religiosas, como las que tenía intención de escribir; es el caso de una vida del fundador, San Pedro Nolasco. Lo cierto es que en este período es comendador en el convento de Soria, cargo que ya no posee en 1647, y poco más sabemos de su vida o de su obra.

Pero no sólo se queda aquí el castigo que recibe nuestro dramaturgo. Resulta muy significativo que tras una laboriosa tarea de recopilación, documentación y elaboración de una obra tan completa como es la *Historia General de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, no fuese publicada y desapareciese en el olvido hasta que fue milagrosamente hallada, ya en nuestro siglo, en la Real Academia de la Historia. Ya vimos el poco valor que los mercedarios posteriores le habían concedido a esta obra, sin justificación alguna, por otra parte. La no impresión de la obra no fue a causa de la mayor o menor valía de la obra, se trataba de que fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, había caído en desgracia en la Orden y seguramente ya no le quedaban amigos en la misma que pudieran evitar esta caída.

Quizás el episodio más dramático en la vida del mercedario sea su fallecimiento, el 20 de febrero de 1648, en el remoto convento de Almazán, en Soria y, por supuesto, el silencio que se vierte en la Orden tras la muerte de un hermano que había sido tan importante dentro de la Merced, pues había viajado a Santo Domingo, donde fue predicador, había alcanzado todos los títulos que un mercedario podía obtener en la Orden, el de lector, presentado y hasta el de maestro, y había sido Cronista General, un cargo de mucha importancia. A pesar de todo ello, el tiempo le ha devuelto la fama y la relevancia que injustamente se le fue arrebatando, poco a poco, en vida.

Para finalizar, queremos trasladar una cita del P. Vázquez en la que habla precisamente de lo que acabamos de exponer y que dice:

Murió en el recoleto convento de Almazán, a orillas del Duero, hacia el 20 de febrero de 1648. Como cualquier fraile, se enterraría en la iglesia conventual, sin

lápida, sin honores especiales. Digamos, para finalizar, que el Capítulo General de Huete (29 de mayo – 4 de junio de 1648) tiene un recuerdo agradecido para fray Marcos Salmerón, General de la Orden y obispo electo – aunque no consagrado – de Trujillo, hijo del convento de Huete (Cuenca) y en sufragio suyo se funda «una Memoria de dos Misas cantadas con su vigilia, las cuales se han de dezir perpetuamente todos los años... Y así mismo manda este Santo Definitorio que se digan las dichas dos Missas con sus vigiliass en el Colegio de la Concepción de la Universidad de Alcalá». De Tirso no se dice nada. Ambos habían fallecido el mismo año, antecediéndole Salmerón a Tirso un mes. Olvidado de la Corte y de los suyos, Tirso murió humildemente, como había nacido. Hoy a Salmerón se le recuerda sólo en relación con fray Gabriel Téllez, y ha pasado al olvido, mientras el fraile poeta y dramaturgo palpita en el más vivo recuerdo cultural de la Humanidad²⁰³.

²⁰³ Vázquez, 1987, p. 86.

II. CATÁLOGO Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS RELIGIOSAS DE TIRSO DE MOLINA

Una vez descrito el contexto religioso en el que se va a desenvolver la vida de nuestro mercedario y dramaturgo, fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, caracterizado el espíritu de su Orden, la Mercedaria, con apuntes sobre su historia y bibliografía más destacada, expuestas las grandes líneas de la fundamental renovación teológica que tiene como epicentro la Universidad de Salamanca, repasado las cuestiones doctrinales más relevantes que configuraron el carácter del concilio de Trento, definido algunas notas de la espiritualidad barroca española y, finalmente, comentado los episodios más interesantes en la vida de nuestro autor, aquéllos que creemos que más debieron marcarlo, podemos pasar a realizar el catálogo de obras religiosas de Tirso de Molina, que van a ser nuestro objeto de estudio en este apartado y que analizaremos brevemente.

Tradicionalmente, aunque ninguna de las clasificaciones convence del todo, se vienen dividiendo las comedias religiosas de Tirso de Molina en cuatro apartados atendiendo al subgénero temático al que pertenecen, de forma que tenemos: comedias bíblicas, autos sacramentales, comedias hagiográficas y dramas teológicos. Aunque vamos a continuar con dicha clasificación, luego veremos que existen relaciones entre obras de diferentes grupos y que son posibles diferentes divisiones.

Dentro de las comedias bíblicas nos encontramos con tres que tienen como fuente el Antiguo Testamento y dos el Nuevo Testamento:

- *La mejor espigadera.*
- *La mujer que manda en casa.*
- *La venganza de Tamar.*
- *La vida y muerte de Herodes.*
- *Tanto es lo de más como lo de menos.*

En el apartado de autos sacramentales, debemos advertir que sólo los tres primeros son de probada autoría tirsiana, ya que son los que el autor incluyó en su miscelánea, *Deleytar aprovechando*, mientras que los tres últimos

ofrecen grandes problemas a la hora de fijar su autoría y muchos autores consideran que no son de nuestro autor alegando su mala calidad. Nos estamos refiriendo a estos seis autos:

- *El colmenero divino.*
- *Los hermanos parecidos.*
- *No le arriendo la ganancia.*
- *El laberinto de Creta.*
- *La madrina del cielo.*
- *La ninfa del cielo.*

En cuanto a las comedias hagiográficas, es este el grupo de comedias religiosas tirsianas más numeroso, ya que incluye quince títulos, que son:

- *Doña Beatriz de Silva.*
- *El árbol del mejor fruto.*
- *El caballero de Gracia.*
- *El mayor desengaño.*
- *La dama del olivar.*
- *La elección por la virtud.*
- *La joya de las montañas.*
- *La ninfa del cielo.*
- *La peña de Francia.*
- *La Santa Juana (trilogía).*
- *Los lagos de San Vicente.*
- *Quien no cae no se levanta.*
- *Santo y sastre.*

El apartado de dramas teológicos lo forman dos obras que han sido objeto de polémicas en torno a la cuestión de si realmente son de nuestro autor o no, o de si reflejan las polémicas religiosas de la época, o qué posición toma el autor a la hora de escribirlas, etc. Se trata, en definitiva, de dos *rara avis* dentro del teatro áureo español, como ya veremos:

- *El burlador de Sevilla y convidado de piedra.*
- *El condenado por desconfiado.*

A estas comedias religiosas vamos a incluir tres obras en prosa que pueden ser de ayuda para caracterizar mejor el pensamiento religioso de nuestro autor:

- *Deleytar aprovechando.*
- *Historia general de la orden de Nuestra Señora de las Mercedes.*
- *Vida de la Madre doña María de Cervellón.*

Pasemos a caracterizar y analizar cada una de estas obras para poder confrontarlas y establecer posteriormente cuáles, si los hubiere, son los grandes temas religiosos de nuestro autor, Tirso de Molina.

II. 1. COMEDIAS BÍBLICAS

II. 1. 1. *La mejor espigadera*²⁰⁴

La fuente de esta obra de Tirso de Molina se encuentra en el *Libro de Rut*, que pertenece al Antiguo Testamento, y se ubica entre el *Libro de los Jueces* y el *Libro de Samuel*. No se conoce el autor del texto ni tampoco la fecha exacta de composición, aunque existen diversas hipótesis: 1) por elementos como el argumento y el estilo, algunos investigadores lo datan con posterioridad al exilio del pueblo hebreo a Babilonia; 2) algunas hipótesis señalan que fue escrito con posterioridad a la coronación del rey David, dado que la genealogía del rey se encuentra al final del libro; 3) algunos estudiosos afirman que no debió escribirse después del reinado de Salomón, ya que ese rey no aparece.

Rut, la mujer que da nombre al libro, era una princesa moabita, que se casó con Mahlón, un judío hijo de Elimelec y Noemí, pero al morir éste, se

²⁰⁴ La edición utilizada de la que se extraen las citas es la de Blanca de los Ríos: Tirso de Molina, 1946.

marchó a Belén con su suegra, y allí se casó con Booz, familiar de Elimelec y su descendencia, e iniciador del linaje del rey David.

El personaje de Rut viene a representar en la Biblia las virtudes de la bondad y la piedad hacia su suegra.

Los acontecimientos destacables que el *Libro de Rut* narra son el traslado que realizan Elimelec, su esposa Noemí y sus hijos Quelión y Mahlón desde Belén hasta el país de Moab, las respectivas bodas entre Quelón y Mahlón con las princesas moabitas Orfá y Rut tras la muerte del padre de estos, la posterior muerte de Quelión y Mahlón, que ocasiona que Orfá y Rut tengan que marcharse del país de Moab por distintos caminos, pues mientras Orfá marchará sola, Rut se hará cargo de su suegra Noemí, tomando ambas el camino hacia Belén. En Belén, ante la pobreza, Rut trabajará en el campo de Booz, con el que se casará. De la unión de Rut y Booz surgirá el linaje del rey David.

Tirso, que con esta obra «logra crear un ambiente bucólico en el que pueden fluir los versos de una obra conmovedora y poéticamente bellísima»²⁰⁵, cuenta la terrible situación de hambre que vive el pueblo de Belén y cómo los pobres piden limosna a Nohemí, la cual siempre se muestra generosa, al contrario que su marido Elimelec, que los echa a patadas de su casa. Así sucede cuando los pobres van a pedir limosna y Nohemí se apiada de ellos, pero su esposo los expulsa de su casa violentamente. Por no perder sus riquezas, Elimelec decide trasladarse con su familia al país del Moab, siendo su esposa reacia por ser tierra idólatra. Allí Elimelec es asesinado y todas sus posesiones le son arrebatadas a la familia. Por otra parte, Rut, hija del rey y prometida de Timbreo, está triste porque va a casarse al día siguiente con éste, pero conoce una profecía que dice que se casará con un israelí y, de su unión, surgirá el linaje del Mesías. La joven sueña la profecía y Masalón la contempla durante el sueño, oye la profecía, y se enamora. Se finge dormido y, en ese estado, Rut se enamora de él. La princesa no quiere, por lo tanto, contraer matrimonio con Timbreo, y cuenta una historia fingida del robo de una cadena de oro para no explicar la auténtica causa de su tristeza. Por otra parte, a Nohemí y a Masalón los detienen los soldados y quieren matarlos, pero la

²⁰⁵ Del Olmo, 2008, pp. 87-88.

madre suplica por su hijo y evita que lo asesinen. Los soldados llevan a los dos a palacio y allí Rut ve a su amado, lo viste con ricas ropas, le revela la auténtica historia a su padre y le pide que le permita casarse con Masalón, a lo que Moab accede al ver al joven tan ricamente adornado. Orfá, prima de Rut, se casa con Quelión, hermano de Masalón, y Rut conoce a Nohemí, su suegra, y se muestra muy cariñosa con ella. Al tiempo el rey de los moabitas muere y Timbreo se alza con el poder asesinando a Quelión y Masalón y proponiendo matrimonio a Rut, la cual rechaza esa proposición, y decide marcharse con su suegra, a diferencia de su cuñada y prima Orfá, a Belén, y mantener y cuidar de aquella. Nohemí y Rut son pobres y nadie les ayuda, por lo que la antigua princesa decide recoger las espigas sobrantes de los campos. Allí Bohoz la ve y se enamora de ella cumpliéndose la profecía que decía que de la unión de un israelita y de una princesa pagana surgiría el linaje del que descendería el Mesías del pueblo judío. Rut y Bohoz se revelan sus sentimientos y se casan.

Como ya veremos al analizar el resto de las obras que se encuadran en el grupo de comedias bíblicas, *La mejor espigadera* se sitúa en una época de gran hambruna para la historia de los israelitas y se desarrolla en un ambiente lleno de violencia y de sucesos de gran truculencia y horror. Ya desde el inicio se nos informa de la situación de terrible hambre en que se encuentra el pueblo hebreo y de que esta situación es la consecuencia de un castigo de Dios, aunque no podemos saber a cuál de las epidemias de hambre se refiere, porque en el tiempo relatado en Jueces se sucedieron varias y se desconoce la cronología exacta de la historia de Rut. A esta situación se refiere Herbel cuando afirma que:

Mientras no cesa el pecar
no cesa la ira divina
que nos quiere castigar.
Tres años ha que olvidada
la tierra que esteriliza
nuestra suerte desdichada,
la maldición profetiza
de nuestro padre heredada.
Mete el hambre el mundo a saco;
ni a Ceres paga el Agosto,

ni el fértil otoño a Baco. (p. 980 b, I, I).

Nohemí, que siempre muestra una fe inquebrantable en Yahvé, también expone esta espantosa situación en la que vive sumido el pueblo hebreo, ya que, en su primera intervención le pide a Dios que libere a los judíos de la maldición que les ha lanzado y que tiene sumida a la región de Efratá en la más terrible miseria y hambruna. Las palabras finales de esta invocación son:

No permitáis tal, Señor;
vuestro pueblo socorred,
y dando fin a tal rigor,
no por nosotros volved,
mas volved por vuestro honor. (p. 983 b, I, III).

Pero el momento en el que de una manera más terrible se muestra la hambruna que azota Efratá es cuando el personaje de Zefara tiene que defender a su hijo de su propio padre que, ante la desesperación del hambre, quiere comérselo, imagen que nos remite a la mitología y, en particular, a Cronos-Saturno devorando a sus hijos, y a Tántalo ofreciendo a su hijo Pélope descuartizado y guisado a los dioses. Las imágenes que puede evocar el espectador al observar la desesperación de este padre son espeluznantes y refuerzan ese ambiente de miseria, truculencia y violencia que envuelve las obras bíblicas de Tirso.

Por otra parte, resulta también muy importante destacar que el tema principal de esta comedia es la caridad, de la que el mercedario va a hacer una encendida defensa, en clara sintonía con el espíritu de su Orden y de sus valores. La caridad viene representada por dos personajes, que son Nohemí y Rut, pero también por personajes que son el contrapunto de esta caridad, como Elimelec, esposo de la primera. Veamos cómo se muestra esta defensa de la virtud teologal de la caridad en *La mejor espigadera*.

Ya al principio de la obra, la primera vez que el espectador ve en escena a Nohemí, se la caracteriza por esta caridad hacia los más desfavorecidos. Quiere dar limosna a los pobres que entran en su casa, a diferencia de su cruel y avaricioso marido Elimelec, como así lo demuestra al decirles a los pobres:

No está en casa mi marido;
ojalá pobres vinieran,
que pues Dios me ha enriquecido,
con abundancia comieran
lo que les he prevenido.
Pero aquí están. Pobres míos,
¿queréis comer?. (p. 983 b, I, III).

Tanta es la caridad cristiana que muestra Nohemí, que llega a exclamar:

Ningún pobre ha de llegar
que vuelva a salir hambriento
mientras haya que les dar. (p. 984 b, I, III).

Jaleel, por su parte, agradecido con las muestras de compasión y caridad de Nohemí, elogia a la mujer y enumera sus virtudes, equiparándola nada menos que con el patriarca Abrahám, cuando afirma que:

Y en tu casa se ve
la caridad de Abraham,
su amor, su piedad, su fe. (p. 985 b, I, IV).

Como contrapunto de esta actitud tan maternal y piadosa de Nohemí, su esposo, Elimelec es el ejemplo *ex contrario* de la caridad cristiana. En su primera aparición ante el espectador, al revés que su esposa, quiere echar a palos a los pobres que ella está alimentando y castigarla por haber sido caritativa con ellos, al igual que les sucede a sus hijos, Masalón y Quelión. Además de todo ello, viene enojado porque los jueces le han pedido que comparta parte de su hacienda con los pobres. La actitud avariciosa y egoísta de Elimelec se percibe cuando dice:

¿Los jueces mi pan a mí
para dar a los pobres? ¡Bueno!
¿Lo que yo sembré y cogí?
¿Yo mi trigo, mi centeno
a pobres? Ponzofía sí.
Muera la gente villana

de hambre, que yo no doy
a quien, con vida holgazana,
se come su hacienda hoy
sin reparar en que hay mañana.
Antes pegaré a mis trojes
fuego, y vaciaré mi vino. (pp. 985 b, 986 a, I, V).

Tanto es el egoísmo de Elimelec que prefiere quemar y destruir sus bienes antes que ceder una parte de ellos a aquellos hermanos judíos que se mueren de hambre. De hecho, opta por abandonar la tierra hebrea para no verse obligado a obedecer los mandatos de los jueces, y se marcha a tierra de idólatras, a Moab, algo que Nohemí no quiere bajo ningún pretexto, pero que tiene que aceptar como esposa que es. La oposición entre la actitud caritativa de Nohemí y la avaricia de Elimelec se muestra de manera hiperbólica en comentarios como el de este último:

Huyo de la perdicion
cruel que a mis bienes das.
No quiero que en tierra quedes
donde gastas de ese modo
lo que tú adquirir no puedes.
Cargadlo en los carros todo,
dejad solas las paredes. (p. 988 b, I, VII).

O cuando Nohemí se presenta como la imagen misma de la caridad al preguntarle a su esposo:

¿Los pobres qué comerán
en tan miserable estado?
¿Por qué en Belén, Dios de Abrahám
el pan les habéis negado
si es Belén casa de pan?. (p. 988 b, I, VII).

Esta caracterización exagerada tanto de Nohemí como de Elimelec tiene por misión que el espectador capte la lección moral que se desprende del castigo posterior de este, que ha desobedecido los mandatos de los jueces judíos y de su propia fe, la cual le exige ofrecer limosna a los hermanos

hebreos. De esta manera, cuando Nohemí le cuenta a su hijo Masalón cómo los ismaelitas han asaltado la tienda de Elimelec matándolo, para ella, y para todos los espectadores, se trata de un castigo divino por la falta de caridad de este personaje y por su apego a las riquezas mundanas. Nohemí explica la enseñanza moral que se desprende de este suceso a su hijo y al espectador:

El oro, joyas y galas
en que la avaricia tiene
cifrada su frágil dicha,
ya son males, que no bienes:
castigo del Cielo justo,
con que a los pobres pretende
vengar de nuestra crueldad,
que es Dios padre de inocentes.
Negásteisles el sustento
siendo deudos o parientes,
¿qué mucho si a los extraños
agora el Cielo enriquece.
Murió Elimelec, mi esposo,
por los que de hambre mueren
en Judea y Efratá.
Imaginó estando ausente,
conservar sus bienes rico,
mas como son bienes muebles
los bienes de la fortuna,
no es maravilla que rueden.
Por guardar, hijo, lo poco,
todo el avaro lo pierde.
Huye, no pierdas la vida,
que viene tras ti la muerte. (pp. 994 a, b, I, XII).

Por si el sentido de la muerte de Elimelec no había quedado lo suficientemente claro, Tirso, por boca de Quelión va a exponerlo en una sentencia que refleja la defensa de la caridad cristiana que nuestro autor hace siempre en todas sus obras, también en su *Historia*, y que se relaciona con el carácter de su Orden. La sentencia es la siguiente:

Quien los pobres aborrece,

y a Dios en ellos maltrata,
razón es que pobre quede. (p. 995 b, I, XIII).

También el sentido de la muerte de los hijos de Elimelec y Nohemí es explicado como un castigo divino, aunque en este caso la explicación que da la caritativa hebrea, y donde se observa que también es fiel a su fe y acepta con resignación los actos que proceden del Cielo, es que ellos habían abandonado su fe verdadera, al Dios auténtico, y así lo expone:

con miserable castigo
quisieron vengar los Cielos
en mis hijos el dejar
su Dios y ley verdadera;
de la ambición lisonjera
se dejaron engañar. (p. 1013 b, III, II).

El otro personaje que encarna la virtud de la caridad es el de Rut, que decide acompañar a su suegra, a pesar de que su esposo ha muerto y ella es joven y puede volver a su tierra o tomar una salida más fácil, pero opta por ser la nuera fiel que dé sustento a Nohemí en labores duras como recogiendo trigo en el campo. Entre las dos mujeres se establece una relación madre-hija llena de fidelidad entre ambas, que recuerda otras relaciones, normalmente entre hijo y padre, en la que la obediencia y caridad de aquel con este es lo que justifica su salvación, como le sucede a Enrico en *El condenado*.

Esta caridad de Rut con su suegra es alabada por Bohoz cuando explica a los espectadores:

¡Válgame el Dios deseado!
¡Qué en una idólatra así
halla la viuda Nohemí
lo que en sus deudas no ha hallado!
¡Qué una princesa excelente
con ejercicio tan bajo,
a costa de su trabajo
así a su suegra sustente!. (p. 1019 b, III, IX).

Y, nuevamente, inflamado también por el amor que ya siente hacia Rut, Bohoz insiste en alabar y exaltar la caridad que ha demostrado y demuestra con su suegra, señalando que esa caridad es propia de la religión judía, desprendiéndose de ello que Rut es merecedora de adorar a Yahvé. Podemos ver esta alabanza cuando Bohoz expone que:

La caridad más nueva
que vieron nuestros siglos
que con tu suegra usaste,
pues al humilde oficio
de espigadera pobre
el trono has reducido
por sólo sustentalla
del majestuoso sitio.
Colme de bendiciones
el Señor infinito,
que Dios Israel llama,
trabajos tan lucidos,
mudanza tan dichosa,
amor tan inaudito:
mas sí hará, que en sus alas
te dé sombra abrigo. (p. 1021 a, III, X).

Pero no sólo se hace una encendida defensa de la caridad en esta obra, sino que Tirso aprovecha para hacer también una pequeña apología del voto de pobreza, que pone en boca de Masalón, quien pasa de ser rico a ser pobre y obtiene como conclusión de la comparación entre ambos estados que el hombre es libre cuando no posee riquezas materiales, lo que se ve cuando afirma:

Mientras serví a la riqueza
fuí siervo de la ignorancia,
mas ya que pobre me veo,
como de un confuso abismo,
conociéndome a mí mismo,
a mí mismo me poseo. (p. 999 a, II, IV).

Otro de los aspectos que queremos destacar de *La mejor espigadera* es el que tiene que ver con los ecos anticipados del final de la obra que, en este caso, se trata de anuncios, vaticinios, profecías, etc., que aparecen porque estamos ante una comedia bíblica cuyo final no es desconocido para un sector del público.

El primer eco anticipado de la suerte de Nohemí sucede al principio de la obra, cuando la caritativa mujer deja entrar en su casa a sus hambrientos vecinos para darles limosna, dos de ellos, Lisis y Aser, le desean que, en recompensa a tan bondadosa actitud, de su linaje nazca el Mesías. Lisis le dice a Nohemí:

Plegue a Dios, cuerda Nohemí,
que de la familia vuesa,
pues nos sustentáis así,
el Mesías deseado
nazca que a Israel dé gloria. (p. 984 a, I, III).

Mientras que Aser le dice, por su parte:

Vueso nombre celebrado
quede con divina historia
en nuestro libro sagrado. (p. 984 a, I, III).

El siguiente anuncio divino que marca la historia del pueblo de Israel se produce a través de un sueño, un elemento que tiene mucha importancia en la Biblia; a través de los sueños del Faraón interpreta José en Egipto los designios divinos, y también a través de los sueños sabe San José que María ha concebido un niño fruto del Espíritu Santo, o que debe abandonar su tierra para evitar que Jesús sea asesinado bajo las órdenes de Herodes. En el caso de *La mejor espigadera*, es Rut la que tiene un sueño premonitorio en el que se le avisa de que debe casarse con un judío para poder serlo ella, algo que asume:

De la tribu de Judá,
y vecino de Belén
ha de ser sólo mi dueño. (p. 992 a, I, X).

Pero no sólo tiene este aviso Rut de la importancia que para el pueblo judío va a tener, sino que cuenta que una esclava judía le reveló una profecía, que tiene que ver con el sueño de Bohoz y la explicación dada por los profetas, que es la siguiente: del linaje de Bohoz y de una mujer moabita con la que se casaría, que la esclava interpreta acertadamente como Rut, nacerá la Virgen María, que derrotará a la serpiente, y el Mesías, que aparece como el Cordero. La interpretación neotestamentaria de esta profecía es clarísima, por lo que volveremos a ella al tratar dicho aspecto. Asimismo, esta profecía pone en relación a Rut con la Virgen, porque, como veremos, la moabita es una prefiguración de María.

Otro personaje que insiste en la importancia del linaje de Bohoz y de Rut es Herbel, el cual señala que de él nacerán reyes, aunque no sabe que se está refiriendo, nada más y nada menos, que al Rey de Reyes. El deseo de Herbel se muestra al exclamar éste:

¡Pluguiera a Dios que en ella
tuviera Bohoz un hijo
de quien nacieran reyes!. (p. 1022 a, III, XI).

Finalmente es el propio Bohoz el que alude a la profecía de su unión con la mujer moabita y lo hace refiriéndose a la etimología del nombre de Rut, que significa «piedra»:

Si en una mujer gentil
he de tener descendencia
de quien proceda el Mesías
que Israel tanto ha que espera,
sea Rut, piadoso amor;
que si significa piedra,
en piedras hace señal
el arado de tus flechas. (p. 1024 b, III, XV).

El siguiente aspecto que consideramos de especial relevancia en la comedia y que queremos destacar es el de las prefiguraciones marianas, pues tanto el personaje de Nohemí como el de Rut tienen rasgos que remiten

directamente a la Virgen María o, incluso, hay sucesos de uno de los dos personajes femeninos que evocan directamente sucesos de la historia mariana.

En lo que se refiere a Nohemí, su vinculación con la Virgen María se basa en su faceta maternal de amparar a los más pobres, mostrándose como una madre de los hambrientos y desamparados, que encuentran refugio y sustento gracias a su gran caridad. Así lo destaca Herbel cuando comenta:

Pues de pobres eres madre,
y con tan piadoso pecho
acudes a nuestro daño,
tu casa el Cielo bendiga,
hónrete el propio y extraño. (p. 984 a, I, III).

Pero el personaje que más evoca a la Virgen es el de Rut; no en balde si del vientre de María nace el Mesías, del vientre de Rut nace el germen del linaje que llegará hasta ellos dos. No sólo nos recuerda Rut a la Virgen por este motivo, sino también porque acepta totalmente los designios divinos, con convicción y sincera asunción. Durante su sueño premonitorio, Rut anuncia su deseo de ser judía, de abrazar dicha fe como la verdadera y de su aceptación de que de su semilla se origine el germen del Mesías del pueblo judío. Su actitud de aceptación sincera se muestra cuando dice:

La ley aborrezco incierta
de mi ciega idolatría;
al Dios de Israel me inclino
de un oráculo divino
que estimo por profecía.
Sé que un esposo me espera,
el más noble de Efratá,
que en mi sucesión tendrá
dilatada de manera
que llegue su última rama
al Cielo más eminente,
para que en su flor se asiente
un Rey-Dios que a Israel ama.
Y si esto ha de ser así,

no mi padre ni Timbreo
impedirán mi deseo. (p. 992 a, I, X).

En otra escena, en la jornada III, la actitud de Rut vuelve a evocarnos a la Virgen, puesto que la moabita, al contestarle a su futuro esposo Bohoz, le dice que será su esclava, algo que recuerda a la imagen de la Anunciación y a la Virgen refiriéndose a ella como «la esclava del Señor». La respuesta de Rut ante Bohoz es exactamente:

Aun ser esclava tuya
mi amor no ha merecido,
la tierra que has pisado,
el aire que respiro. (p. 1021 a, III, X).

Y para que quede claro que Rut es la «esclava» de Bohoz, vuelve a insistir de nuevo al decirle un poco más adelante:

Yo, Bohoz.
Soy Rut, una esclava vuestra,
que en vuestro amparo segura
su honra y vida os encomienda. (p. 1025 a, III, XVI).

El último aspecto que vamos a comentar de *La mejor espigadera*, y que se relaciona con el de los avisos, vaticinios y profecías, y también con el de las prefiguraciones marianas, es el de la interpretación neotestamentaria que se da a los sucesos de la comedia bíblica. Esta obra tiene una interpretación neotestamentaria mucho más clara que las otras dos del Antiguo Testamento, *La mujer que manda en casa* y *La venganza de Tamar*, porque trata un episodio que remite directamente a la genealogía del Mesías, y se centra más en los aspectos religiosos que las otras dos al ser las protagonistas dos ejemplos de caridad y virtud cristiana. En *La mejor espigadera* los elementos no religiosos están supeditados a los religiosos, algo que no se ve tan claramente en *La mujer que manda en casa* y, sobre todo, como veremos, en *La venganza de Tamar*.

En este sentido de la interpretación neotestamentaria de la obra, resulta significativa la intervención de Nohemí cuando se entera de que la hambruna

ha llegado a tal punto que un padre quería comerse a su propio hijo, a quien su madre había defendido. En las palabras que pronuncia la judía hallamos una alusión al dogma de la Hipóstasis, ya que, el que se quieran comer a un hijo evoca, por un lado el sacrificio de Isaac, pero, directa y explícitamente, el sacrificio de Cristo y la Eucaristía. Así, podemos leer:

¡Qué la maldición de Adán,
mi Dios, tenga tal poder
que llegue en un padre a tanto
que a quien dió la vida y ser,
coma! Pero ¿qué me espanto
si a Vos os han de comer?. (p. 985 b, I, IV).

Ya veremos como en *La venganza de Tamar* hay también referencias al sacrificio de Cristo como Cordero de Dios.

Por otra parte, también tenemos referencias al Nuevo Testamento en la profecía que la esclava relata a Rut sobre su destino y el de su descendencia, que ya hemos mencionado. En esta profecía se menciona que de la estirpe de una mujer moabita, Rut, y de Bohoz, nacerá la Virgen y el Cordero, que derrotará al Diablo y será el Mesías. La larga cita donde se expone la profecía dice:

una noche entre los brazos
del sueño, sobre cojines
que el alba borda de perlas
y flores que el Mayo pise,
soñaba (si en los profetas
merecen atribuirse
a sueños misterios altos
que Dios en ellos les dice)
(soñaba que de una piedra,
que con el Cielo compite
y del generoso tronco
que a Judá dió real estirpe,
con influencias celestes
vino un monte a producirse
tan alto, que se igualaba

al trono en que Dios asiste.
Bajó a pacer de su hierba
un cordero que se viste
de más cándidas guedejas
que las que adornan al cisne.
Despertó lleno de gozo,
y a los profetas les pide
que de este oculto misterio
los secretos profeticen.
Echase en oración todos
y convienen en decirle
que del tronco de Judá
el sueño alegre predice
la casa real de Bohoz;
y que la piedra sublime
de quien nacerá la vara
que el más alto Cielo humille,
será una mujer gentil
de Moab, bella y humilde,
que casándose con él,
el cordero amante obligue,
que de los pastos sabrosos,
donde *ab aeterno* reside,
al monte de Judá baje
para que al Dragón derribe.
Por una idólatra, en fin,
y un príncipe de la estirpe
de Bohoz ha de gozar
el mundo al que el Cielo rige,
y llamándose el Mesías
hará hazañas que conquisten
desde la cuna del sol
hasta su túmulo triste.
Viendo, pues, Princesa amada,
cuán bien estas cosas dicen
con tu nombre, pues Rut es
cuando en mi lengua le explique,
lo mismo que piedra, siempre
que a tu presencia me admites,
alborotándome el alma

viene casi a persuadirse
que tú has de ser esta piedra,
a quien amor apercibe
ramas del ilustre tronco
de Bohoz, cuyas raíces
el monte pronosticado
producirá en que se críe
el Cordero que Israel
ha tantos siglos que pide. (pp. 1007 b, 1008, a, II, VI).

La siguiente referencia, aunque no es tan clara como las anteriores, podría aludir a la Santísima Trinidad. En este caso, en las palabras de Rut hacia su suegra Nohemí podemos ver que la unión de la suegra con sus dos nueras, la citada y Orfá, recuerda al misterio uno y trino. Interviene Rut hablándole a Nohemí:

Madre, no es justo que así
a quien te adora despidas.
Un alma vive en tres vidas;
quien las da ser es Nohemí.
Yo no te pienso dejar,
que esto mi ventura ordena. (p. 1013 a, III, II).

Ya al final de la obra se produce la más importante de las relaciones entre el mensaje de este episodio del Antiguo Testamento y las enseñanzas del Nuevo en una conversación amorosa entre esposo, Bohoz, y esposa, Rut, que podría interpretarse como un texto de los escritores místicos del siglo XVI por la alegoría religiosa. En el plano real tenemos a los enamorados y fieles esposos que conversan y Rut contesta a las preguntas de Bohoz diciéndole cómo será cuando sea su esposa, que no es de otra manera que como un paradigma de la esposa cristiana virtuosa, por lo que hay una misión catequética detrás del plano real. Pero hay otro plano, el figurado, en el que lo que dice Bohoz puede ser interpretado como lo que dice Cristo, lo que pregunta Dios, mientras que Rut representa al Alma o, incluso a la Iglesia cristiana. Podemos ver este juego místico al escuchar:

B: ¿Serás mi esposa?

R: Y tu esclava.
B: ¿Querrásme sabia?
R: Y honesta.
B: ¿Mudarásme?
R: Como un monte.
B: ¿Ceñirásme?
R: Como yedra.
B: ¿Tendrásme?.
R: Como a señor.
B: ¿Llamarásme?
R: Mi cabeza.
B: ¿Recibirásme?.
R: En el alma.
B: ¿Y guardarásme?
R: Obediencia. (p. 1026 a, b, III, XVI).

Finalmente, la obra se cierra con la genealogía de Cristo, lo que remite otra vez a que la importancia de estos dos personajes reside en su descendencia, y además se refuerza el mensaje con la presencia real y física en escena del árbol genealógico. Es Bohoz el encargado de mencionar dicha genealogía al decir:

De Rut y Bohoz nació
Obed, y por línea recta
de Obed, Jesé, que fué padre
de David, rey y profeta,
de quien, descendiendo Cristo,
hace la memoria eterna
de Rut, que esta historia llama
LA MEJOR ESPIGADERA. (p. 1028 b, III, XIX).

A modo de conclusión parcial sobre esta comedia bíblica, que forma una de las tres del subgrupo de comedias con asunto veterotestamentario de Tirso de Molina, podemos decir que se relaciona con las otras dos por reflejar unos hechos siempre terribles y truculentos, con episodios de gran violencia. En este caso nos referimos, sobre todo, al intento de un padre de devorar a su propio hijo por el acuciante hambre, pero también el asesinato de Elimelec refleja ese clima de violencia. Además, *La mejor espigadera* se relaciona con

La mujer que manda en casa en que en ambas los personajes viven un momento de sequía y de hambruna como castigo divino a alguna desobediencia del pueblo.

La interpretación de esta obra está mucho más clara que la de las otras dos comedias bíblicas basadas en episodios del Antiguo Testamento. En *La mejor espigadera* los personajes femeninos, Nohemí y Rut, sirven para realizar una apología de la virtud teologal de la caridad y de cómo ésta es siempre recompensada. Nuestro autor quiere reflejar la importancia de esta virtud que es fundamental para su Orden.

La relación entre Rut y Nohemí es una especie de variante de la relación entre el hijo y el padre en las comedias áureas españolas. Rut permanece fiel a su suegra siempre, mostrándose caritativa, cariñosa y de una lealtad inquebrantable. De la misma manera que los hijos obedientes a sus padres suelen alcanzar la plenitud en su vida religiosa, Rut ve recompensada su actitud hacia su madre política al casarse con Bohoz.

Tanto Rut como Nohemí, pero en mayor medida la primera, actúan como prefiguraciones de la Virgen María. Nohemí en su faceta de madre que acoge a los pobres desamparados, mientras que Rut lo hace en su faceta de obediente cumplidora de los designios divinos que le son anunciados durante la obra, así como fiel esposa.

La mejor espigadera está llena de ecos anticipados que anuncian el final de la obra, conocido por gran parte de los espectadores, que suelen ser sueños, profecías, vaticinios, etc. en boca de diferentes personajes de la obra.

De las tres obras que tratan sucesos del Antiguo Testamento, ésta es la que refleja mejor el tema religioso sin que haya grandes intromisiones de otros asuntos, como sí sucede en *La mujer*, pero, sobre todo, en *La venganza*. En *La mejor espigadera* el tema está claro y la interpretación neotestamentaria también, merced a las constantes alusiones al Cordero de Dios, a la Eucaristía, etc. Nos encontramos con la obra de asunto veterotestamentario menos problemática y más convencional de las tres.

II. 1. 2. *La mujer que manda en casa*²⁰⁶

La mujer que manda en casa, obra que ha sido considerada por algunos estudiosos del teatro como una obra mal construida, como así piensa Ruiz Ramón²⁰⁷, dramatiza la historia de la malvada Jezabel, cuyas fuentes son los Libros III y IV de *Reyes*, concretamente: *Reyes* III, 16, 29-33; 17, 1-24; 18, 1-46; 19, 1-8; 21, 1-16; y *Reyes* IV, 9, 1-37.

Tirso, como señala Dawn Smith²⁰⁸, elige cuatro episodios principales de la historia bíblica para construir su comedia, que son: 1) el pernicioso matrimonio de Acab, rey de Israel, y Jezabel, hija del rey de Sidón; 2) El intento de Jezabel de sustituir en Israel el culto de Yahvé por la idolatría del dios Baal, y el conflicto con el profeta Elías que de esto resulta; 3) La historia de Nabot, el israelita que se niega a ceder su viña a Acab y que muere por las intrigas de Jezabel; y 4) La muerte de Jezabel a manos de Jehú.

La comedia, cuyo «clima de bárbara violencia es quizá la nota dominante» y en cuya estructura «se percibe desde el mismo título el mundo al revés» como asegura Arellano²⁰⁹ se abre con el diálogo entre Acab y Jezabel y el intento de ésta de que el rey de los israelitas imponga el culto al dios Baal, pues ella es moabita. Como contrapunto de lo anterior, se establece el siguiente diálogo, entre Nabot y Raquel, en el que se hacen demostraciones del amor conyugal y comentan el poder de Jezabel sobre el «loco» rey. Raquel le cuenta a Nabot los lujuriosos ritos de Baal que practica la reina. En ese momento aparece Abdías que le dice a Nabot que la reina lo llama, lo que genera la preocupación de Raquel porque la reina sienta deseos carnales por su marido. Tras lo cual, Jezabel conversa con su criada Criselia haciendo apología del adulterio, ya que así honra a Baal y a Venus, mientras que la criada intenta aconsejarla bien explicándole que debe tener en cuenta su matrimonio con el rey. Jezabel entonces se finge dormida para seducir a Nabot, que aparece y conversa con Criselia, quien se marcha. Raquel, celosa, por su parte, se esconde para poder espiar. Nabot exalta la belleza de Jezabel, pero también su crueldad e idolatría. Fingiéndose dormida, Jezabel intenta que

²⁰⁶ La edición que utilizamos para el estudio y las citas es la de Blanca Oteiza: Tirso de Molina, 1999.

²⁰⁷ Arellano, 2008, p. 336.

²⁰⁸ Smith, 1984, pp. 20-21.

²⁰⁹ Arellano, 2008, p. 337.

Nabot reniegue de Dios y la adore a ella, pero él la rechaza. Insiste por la fuerza en que adore a Baal, dado que su religión permite que la ame, pero Nabot vuelve a rechazarla. Tras esta escena, aparece el rey Acab que informa a Jezabel de que está imponiendo el culto a Baal como ella quería y que ha matado a trescientas personas. Entonces aparece el profeta Elías, que vaticina cuál será el castigo de Acab por su idolatría y sus crímenes contra el pueblo judío. Acab intenta detenerlo y matarlo, pero el profeta sale volando por los aires.

El segundo acto se inicia en un entorno pastoril, en el que, por el diálogo de los pastores, sabemos que la sequía y el hambre azotan el reino desde hace tres años. Los pastores hablan de comerse a sus mulas y a sus caballos. Tras esta escena aparece Abdías que dice tener cobijados a cien profetas y se lamenta porque el rey ha jurado perseguir a los que hagan eso. Entonces se produce su encuentro con el gracioso Coriolín, que se duele de la pérdida de su burro, y Abdías traza un plan para que sea el gracioso el encargado de llevar la comida a los profetas escondidos. En la siguiente escena, Acab comenta la sequía y la búsqueda infructuosa del profeta Elías, al tiempo que Jezabel expresa su intención de ser ella misma la ejecutora de la muerte de Elías. Acab y Jezabel están comiendo en el jardín y unos músicos cantan una canción sobre la belleza de Jezabel, pero, en un momento dado, bajan dos cuervos del cielo, uno roba un pan y el otro una ave asada, y se van volando. Acab se asusta interpretando el suceso como el símbolo de algo funesto, pero Jezabel le acusa de cobarde y le dice que no es nada, no obstante, se hace necesario matar a Elías para poner fin a la sequía. Acab, convencido por Jezabel, ofrece una recompensa por Elías. En la escena siguiente Josefo y Jehú expresan su desesperación ante la disyuntiva de apresar a Elías o desaparecer, tras lo cual aparece el profeta Elías, que se dirige a Dios y cuenta que lleva tres años escondido y que triunfa la maldad. En ese momento bajan los dos cuervos y le dan el pan y el ave asada. Raquel, por otra parte, se lamenta por los celos de los que es víctima, llega Nabot y le expresa su temor. Tras marcharse, Nabot queda solo y es llamado por el rey, que quiere comprar la casa y el jardín del súbdito, a lo que éste se niega por estar prohibido por el Levítico. En la siguiente escena, de ambiente pastoril, Lisarina está celosa porque cree que Coriolín, que es quien lleva la comida a los profetas

escondidos, la engaña. Aparecen dos soldados enviados por Jezabel para ver dónde estaban los cuervos y apresar a Elías. Se encuentran con Lisarina y Coriolín y los investigan deduciendo que el pastor sabe algo, motivo por el que lo prenden. En la siguiente escena, Jehú le cuenta a Jezabel la batalla mantenida entre Elías y los sacerdotes de Baal y el triunfo del israelita al encender una pira con una lluvia divina que bajó del cielo y el fracaso de los paganos sacerdotes, con los consiguientes clamor y alabanzas hacia el profeta. Jezabel, iracunda, jura que matará a Elías y beberá su sangre.

El acto tercero comienza con un monólogo de Elías que habla con Dios mostrando su cansancio tras tres años escondiéndose y se duerme. A continuación, Acab se queja de que Nabot no le dé su viña siendo él el rey. Jezabel le dice que ella asumirá el mando y, cuando se queda sola, expresa su intención de aprovechar la ocasión y vengarse de Nabot si éste no accede a sus deseos lujuriosos. Cuando la reina vuelve a insistir en su amor por Nabot y en la torpeza de éste para interpretar los signos, el judío queda solo y describe la maldad de Jezabel y su firme convicción de mantenerse fiel a su esposa sea cual sea el castigo. Criselia entra y transmite a Nabot la orden de descorrer tres cortinas; en la primera hay una corona (para reinar con Jezabel) y un cordel (para matar a Raquel), en la segunda hay una espada (para ejecutar la venganza) y en la tercera, piedras y un sangriento licor (con el castigo si no accede). Nabot tira la corona al suelo y la pisa. Jezabel, ante el gesto, le dice a Nabot que morirá apedreado por necio, mientras que éste le dice que lo será, pero por fiel. En la siguiente escena, dos ciudadanos viejos leen una carta del rey en la que dice que Nabot ha traicionado a Acab y que éste premiará a dos ciudadanos que actúen como falsos testigos. Los ciudadanos aceptan, por miedo, el deshonroso cometido. A continuación Raquel, en un monólogo, expresa su aflicción a causa de los celos que siente por Nabot. Relata un sueño que ha tenido en el que ha visto a Nabot muerto y sangre y una serpiente, pero no quiere dar importancia al sueño porque puede ser contrario a su religión. Tras el monólogo, Raquel se entera de la condena de su esposo a morir apedreado por blasfemo, sintiendo un gran dolor. En la siguiente escena, se produce un diálogo entre Jezabel y Acab en el que hablan de la muerte de Nabot y de que Acab ya puede disfrutar de su viña. A continuación Raquel, con Abdías y Josepho, relata su profundo dolor ante la injusta muerte

de su esposo conmoviendo a los dos judíos, los cuales intentan que aplaque su cólera para que no la oigan. Entonces se muestra el cadáver ensangrentado de Nabot y Raquel se lamenta de su muerte, lanzando una maldición contra Acab, Jezabel y su estirpe y clama pidiendo justicia a los cielos. Abdías quiere calmar el dolor y la ira de Raquel y le dice que Elías ha profetizado que los reyes serán castigados. La escena se traslada ahora al entorno pastoril para mostrarse un diálogo cómico sobre ser soldado. Coriolín se despide de su amada Lisarina. Posteriormente Jehú les cuenta a dos soldados que el profeta que está con ellos lo ha ungido y ha profetizado la muerte de Acab y Jezabel como castigo por su idolatría y en nombre de Nabot, y la maldición sobre la estirpe de los monarcas. Jehú será rey. Los soldados aclaman a Jehú. Todos parten a Samaria. En la siguiente escena, Jezabel quiere abandonar la rigidez del luto por el fallecido Acab y arreglarse. Criselia le pide que libere a Raquel para aplacar la ira del pueblo, a lo que Jezabel se niega. La reina escucha entonces una voz que canta en clave alegórica la historia de Raquel, Nabot y ella misma. Raquel y Nabot son las tortolillas amantes y ella el águila que, por celos, destruye su amor, pero que será vencida por el león y despedazada por los perros. Jezabel siente miedo ante el posible castigo y ve la cara ensangrentada de Nabot en el momento en que escucha la victoria de Jehú. A pesar de que Abdías trata de convencer a la reina de que huya, dado que Jehú se dirige al palacio vencedor, ella cree que puede seducirlo con sus encantos de mujer. En la escena siguiente Raquel proclama, ya liberada, los terribles crímenes de Acab y de Jezabel, ante lo que Jehú le asegura una justa venganza matando a los setenta hijos de Acab. Entonces Jezabel intenta seducir adulando a Jehú, pero éste no se deja convencer y Raquel expresa su sed insaciable de venganza. Esta se ejecuta cuando lanzan a Jezabel desde la torre y unos perros descuartizan sus restos y se los comen. Finalmente, Jehú cierra la obra exponiendo la enseñanza, que no es otra, que el aviso a los monarcas de que no deben dejar el poder a una mujer.

Sobre el contexto de esta obra, que se relaciona con *La venganza de Tamar* en su clima de violencia y sucesos truculentos, indica Dawn Smith que tanto en ella como en otras dos comedias bíblicas, *La mejor espigadera* y *Tanto es lo de más como de lo menos*, Tirso incide en el hecho de que los

pobres pasan hambre mientras que los ricos nadan en la abundancia, produciéndose una situación de gran injusticia²¹⁰.

Para la editora de *La mujer que manda en casa*, por otra parte, las tres obras de asunto veterotestamentario que escribe el mercedario, la de la heroína bíblica Rut, que termina casándose con Booz, *La mejor espigadera*, la de la violación incestuosa de Amón a Tamar, *La venganza de Tamar*, y la que nos ocupa en este momento, la de la malvada y pagana mujer azote del pueblo hebreo, Jezabel, interesan al autor en tanto en cuanto, mediante ellas, puede valerse para mostrar la solidez de los valores cristianos en momentos turbulentos y de gran violencia, desarrollando en estas obras una doble interpretación, por un lado, mostrar cómo debe comportarse el buen cristiano ante su vida por muchos golpes que ésta le propine y, por otro, mostrar un sentido alegórico religioso. Dice Smith sobre este tema que:

Cada una de las tres obras celebra un hito en la historia del pueblo judío, aunque lo que le interesa a Tirso es mostrar su importancia desde el punto de vista cristiano: como afirmación de la fuerza de los valores cristianos ante el conflicto, la violencia y la desesperación. Cada cual presenta el tema central de manera diferente, de acuerdo con la perspectiva de un público preocupado por las limitaciones en sus propias vidas y por las intrigas y jaleos de la corte. Así consigue su objetivo en dos aspectos: como espejo del comportamiento humano cotidiano y como reflejo de propósitos más elevados²¹¹.

Quizás los modelos de conducta cristiana estén más claros en los personajes de Rut y Noemí de *La mejor espigadera* y en los de Elías, Raquel, Jehú y Nabot en *La mujer que manda en casa*, pero ya veremos que no está tan clara la interpretación neotestamentaria de *La venganza de Tamar*.

En cuanto al tratamiento de los episodios bíblicos que dramatiza Tirso en estas obras, comenta Smith que el dramaturgo mercedario nos está diciendo que sólo somos capaces de comprender los designios de Dios al contemplarlos en su totalidad, lo que exige paciencia y una sólida fe en él. Así, mientras que Jezabel es condenada por su ambición, su presunción y su vanidad al final de *La mujer*, Rut, en *La mejor espigadera*, que sufre una

²¹⁰ Molina, 1999, p. 360.

²¹¹ Molina, 1999, p. 360.

infinidad de penalidades, siempre se muestra paciente y humilde, y va a ser recompensada finalmente desempeñando un papel fundamental en la historia de la salvación de la humanidad merced a su unión con Booz.

Una vez que nos centramos ya en *La mujer que manda en casa* nos parece muy interesante el papel de pagana que desarrolla Jezabel con sus continuos y elaborados ataques, auténticos intentos dialécticos de desacreditar la fe judía con argumentos de todo tipo, aunque ninguno le valdrá de nada.

Lo primero de lo que se queja la malvada protagonista es de dos de las notas que definieron la religión judía y, posteriormente, la cristiana: por un lado que se trata de una religión monoteísta frente a lo que era habitual en la época y, por otro, la omnipotencia de Yahvé. Así se queja al decir:

soberbio, no admite igual
el que en desprecio de Apolo
dice que de polo a polo,
autor de la noche y día,
gobierna sin compañía
y dios se intitula solo. (vv. 98-103)

Más adelante expresa su opinión de que el Dios de los judíos es un dios cruel, porque lanzó sobre Egipto plagas que sumieron el país en una terrible hambruna, o que hizo a su pueblo que vagara cuarenta años por el desierto en busca de la tierra prometida tras escapar del poder del faraón, aludiendo a lo desmesurado que, bajo su punto de vista, resulta el castigo por haber adorado al becerro de oro. Es interesante destacar que el argumento que utiliza Jezabel de la crueldad de Dios también lo suele utilizar el Diablo para tentar a las personas a las que intenta convencer para que se alejen de Dios. Por su parte, Jezabel, exponiendo su errada opinión al desconocer que los planes de Dios permanecen ignotos para los hombres y que Dios nada le debe al hombre, por lo que nada debe explicarle, caracteriza a Yahvé al expresar:

Ese verdugo de Egipto
que, cruel, tantos ha muerto;
ése que por un desierto
llevó número infinito
de hebreos y sin delito

cuarenta años desterrados
por veniales pecados,
criminal siempre con ellos
cuchillo para sus cuellos
fueron siempre castigados.
Por adorar a un becerro
dio muerte a una inmensidad.
¿Será de Dios tal crueldad,
tal castigo por tal yerro?
¿Para qué tanto destierro,
si darles luego podía
la tierra que prometía?
¿Para qué de Egipto huyendo,
sino fue porque temiendo
sus dioses, los perseguía?. (vv. 104-123).

En esta línea abierta de su argumentación contra Yahvé refiriéndose al éxodo, Jezabel acusa a Moisés, quien, junto con Abrahám, es el máximo personaje del Antiguo Testamento, de ser un falso profeta:

Falso profeta, Moisés,
ocasionó tantos daños:
como brutos cuarenta años
entre páramos se ven. (vv. 124-127).

Otro de los episodios a los que se refiere Jezabel para arremeter contra el Dios de los judíos es el que aparece en I Reyes, la historia de la llegada de la reina de Saba a Jerusalén para conocer al rey Salomón, la suntuosidad del templo mandado erigir por el sabio rey y la conversión de la reina etíope a la fe judaica. Dice Jezabel:

Labróle en Jerusalén
templo después Salomón,
mas como su religión
juzgó por cosa de risa,
los dioses de la etiopisa
mudaron su adoración. (128-133).

Aunque Jezabel recurre a la historia del pueblo judío intentando desacreditar a su Dios, no está muy claro que los dos episodios a los que se refiera cumplan bien su propósito ni para los judíos personajes de la obra ni para los cristianos espectadores de la misma, puesto que se trata de dos episodios muy importantes y que refuerzan la fe en Dios. En primer lugar, el éxodo supone la liberación del pueblo judío de la opresión del faraón egipcio, Moisés es, junto con Abraham, el gran patriarca del pueblo hebreo; en clave alegórica, por otro parte, los cuarenta años vagando por el desierto remiten a dos aspectos: en primer lugar, la conexión neotestamentaria con los cuarenta días que pasó Jesucristo en el desierto ayunando y siendo tentado por el Diablo son claras, y que tiene su correlato en la fe cristiana en la cuaresma, que es un tiempo de ayuno para purgarse y limpiarse antes de la Pascua. En segundo lugar, el tiempo que pasó el pueblo judío en el desierto con todas las penalidades y sufrimientos se corresponde con el tiempo que los hombres pasan en la tierra, mientras que alcanzar la tierra prometida es una metáfora de alcanzar el reino de Dios. Así pues, el episodio no hace sino reforzar teológicamente la fe en Yahvé – Dios.

El otro episodio, el que remite a la construcción del templo del rey Salomón y de sus amores con la reina de Saba, tampoco puede desprestigiar la religión judaica, ya que el hijo del rey David se ha erigido siempre como una de las figuras más importantes y más valoradas por los judíos y los cristianos, ejemplo de rey sabio, poderoso y justo. Por estos motivos, Jezabel no resulta muy convincente a la hora de arremeter contra la religión judía.

Para seguir rebatiendo a Yahvé como dios único y verdadero, la lujuriosa y despiadada reina recurre ahora a dos argumentos de naturaleza diferente: el de la mayoría y el de autoridad. Para Jezabel no es posible que los judíos sean los únicos en todo el orbe que conozcan al dios auténtico, mientras que todos los demás están equivocados, es más, que todos los filósofos y los sabios, con sus conocimientos, hayan errado, como demuestra al comentar que:

Las tres parte de la tierra
veneran (sino unos pocos
hebreos, ciegos y locos)

los dioses que el cielo encierra.
¿Diremos que el mundo yerra
y ellos solos acertaron?
Sabios que a Grecia ilustraron,
filósofos que nos dieron
las ciencias ¿todos mintieron?
¿Todos, en fin, se engañaron?. (vv. 134-144).

Como sucede con los argumentos históricos anteriores, tampoco le sirven a Jezabel estos argumentos para convencer ni a los personajes ni a los espectadores de la obra. Tirso, precisamente, pone estos argumentos en boca de su protagonista porque le sirven para convencer aún más al espectador de que su fe es la verdadera. Frente al argumento de la mayoría, parece resonar el versículo de Mateo 22: 14: «Porque muchos son llamados, y pocos escogidos», mientras que el argumento de autoridad es destrozado desde los primeros tiempos del cristianismo cuando entre el binomio Fe y Razón, la primera se erige como fundamental para poder ser iluminado por la luz de Dios, siendo siempre la segunda subsidiaria y dependiente de la primera.

El siguiente argumento que utiliza Jezabel nos recuerda a los mismos argumentos que usa el Diablo para tentar a Jesucristo, que no son otros que forzarlo a hacer demostraciones de su fuerza y poder. Nuestra protagonista, en este caso, expresa sus dudas del poder de un dios que no castiga a los blasfemos, de lo que, por un lado, se deduce que es un dios que se opone a los dioses paganos, que son crueles y vengativos, y, por otro, muestra el gran desconocimiento de la reina en el poder divino que sí castiga las malas obras, pero no como y cuando ella piensa, sino según sus designios, que son inescrutables para los hombres. El espectador del XVII, conocedor del terrible final de Jezabel, al oírla utilizar estos argumentos, sentiría que esa justicia divina estaba más próxima de lo que la reina pensaba al exclamar:

No dije bien, que no es rey
quien, defensor de su ley,
los blasfemos no molesta. (vv. 145-147).

Si nos centramos ya en los personajes, destacamos en primer lugar el de la reina que da título a la obra, Jezabel, que se caracteriza fundamentalmente por dos rasgos: su lujuria y su paganismo, que van siempre unidos, puesto que ha elegido la religión que más le conviene para llevar a cabo siempre sus planes y satisfacer sus deseos en lugar de buscar la fe verdadera. Jezabel utiliza la seducción carnal para que Acab instaure el culto a Baal y persiga a los judíos, lo que nos remite al mundo de las tentaciones carnales que azotan el mundo de los cristianos y que nublan la fe de aquéllos que se dejan seducir. Para convencer a Acab, la malvada fémmina le dice:

Ten por cosa manifiesta
que entretanto que a Baal
con aplauso general
no reverencie Israel,
no has de hallar en Jezabel
agrado a tu amor igual. (vv. 148-153).

Si el uso de su sexualidad para adquirir poder es uno de los dos pilares del personaje, el otro es el exacerbado y autocomplaciente paganismo que demuestra constantemente la reina, actitud que la lleva a mostrar al rey Jeroboán como paradigma de lo que ella quiere ser, como se puede apreciar en su siguiente intervención:

seguiré de Jeroboán
cultos que a la fama espanten. (206-207).

Recordemos que este rey idólatra, tras la muerte de Salomón, regresó de Egipto donde se encontraba exiliado y fue aclamado como rey del reino del Norte y, para que no hubiese reconciliación posible entre el Norte y el Sur, hizo construir becerros de oro para que los israelitas los adorasen.

Como ya hemos advertido, el paganismo de Jezabel no nace de un culto sincero a un dios diferente al del verdadero de los judíos, sino que al imponer a Baal, la reina quiere poder encontrar una justificación y una ocasión de satisfacer sus desmedidos deseos sexuales. Baal es un dios que le permite hacer todo lo que ella quiere, por lo que se supedita el culto religioso al hombre

y no al revés, como debiera ser. Ante Criselia, su criada, Jezabel expone abiertamente su motivación al explicarle:

¿Por qué imaginas que quiero
que a Baal mi reino adore
y con su culto mejore
regalos que considero,
sino porque coyunturas
ofrece en sus ejercicios
y acaban sus sacrificios
en que por las espesuras
dedicadas a su culto,
facilitando ocasiones,
da a los gustos permisiones,
gozando en silencio oculto
el amoroso apetito
cuanto el deleite desea,
sin que mientras dura sea
cualquier liviandad delito. (vv. 440-455).

Jezabel antepone lo carnal antes que lo celestial y, aunque consigue que Acab también opte por lo primero desencadenando así su terrible final, no lo consigue cuando la fe es verdadera como la de Nabot, al que, para seducir plantea el mismo argumento que cuando lo intenta con Acab: ella misma, intentando que el fiel judío rechace a Yahvé por su amor carnal. Jezabel le confiesa a Nabot:

Yo os amo mucho,
amadme otro tanto vos,
que os importo más que el dios
que adoráis. (vv. 696-699).

La reina no sólo es caprichosa y confunde el auténtico amor, representado por la fiel Raquel, con la lujuria, sino que es soberbia y se cree por encima de Dios y, de esta manera, se cree con poder de imponerle a Nabot la religión o el culto que ella decida; precisamente el culto que mejor le

viene para la consecución de sus deseos. Su soberbia y paganismo le hace decir:

No hay ley
ni hay Dios sino el que os doy nuevo;
Baal, que me améis permite;
por eso os mando adorarle. (vv. 750-753).

Para Jezabel el poder real en la tierra está por encima del poder del cielo y se cree con derecho a ordenar a sus súbditos a qué Dios deben rendir culto, lo que es, desde la perspectiva del teatro áureo español el mayor de los pecados, pero no es el único de la despiadada reina. En la mentalidad del espectador del siglo XVII debería chocar que, ante la vulneración del código del honor y de la honra que hace Jezabel, ésta no conceda importancia al hecho de que se conozca su deshonra, contraviniendo todas las convenciones de los personajes de la comedia áurea. Su actitud despreocupada se muestra cuando pregunta:

¿Qué castigo dio Vulcano
a Venus por ese error?
La afrenta fue de su honor,
pues hizo público y llano
lo que a Venus, prevenida,
oculto intentó lograr. (vv. 416-421).

Como los planes no le salen como ella ha tramado y el profeta Elías ha conseguido escapar de los intentos de la reina de apresarlo para castigarlo, además de dejar un reguero de signos del amor de Dios hacia él, la reina se muestra, al concluir la II jornada, vengativa, iracunda, rabiosa, cruel y despiadada justo tras la victoria de Elías a causa del milagro. Su odio y rabia se pueden escuchar cuando exclama:

Vivirá si yo no vivo.
¡Por las deidades excelsas
que adoro a pesar del dios
de ese rústico profeta,

que he de lavarme las manos
en las corrientes sangrientas
del que mis dioses injuria
y sus ministros desprecia!
Yo le beberé la sangre.
Yo pisaré su cabeza.
¡Loca estoy! No viva una hora
quien reinando no se venga. (vv. 1908-1918).

Esta actitud vengativa, cruel y sanguinaria se ve reflejada en la comedia en que Jezabel siempre es comparada con animales de naturaleza fiera, como la tigre hircana, una fiera, un águila, etc., que no son compatibles nunca con el rol del personaje femenino en la comedia áurea española.

Pero no acaban aquí los pecados de Jezabel; además de lujuria, soberbia, paganismo y fiereza, también es hipócrita, pues, tras oír al final de la obra una canción sobre sus amores y celos de Nabot, simbolizados mediante un águila que la representa a ella y dos tortolillas que representan a los dos fieles esposos, no quiere que se sepa su pecado y pretende matar a Raquel, pues piensa que ha sido ella la difusora de la historia. Su hipocresía se aprecia cuando expresa:

¿Qué hay que hablar? Su historia canta,
amores, celos y viña;
en su favor me condenan
y en mi crueldad se averiguan.
Pero si le amé en secreto
¿cómo mis celos publican
versos que mi fama ofenden,
canción que la satiriza?
Raquel los habrá contado.
Raquel llorará este día
desatinos de su lengua,
efetos de sus desdichas. (vv. 2907-2918).

Cuando se acerca su final, como suele suceder con este tipo de personajes tan negativos que se rebelan ante Dios, como don Juan en *El burlador* o Paulo en *El condenado*, aunque no vayan a salvarse finalmente,

Jezabel siente remordimientos al ver en un espejo a Nabot muerto, porque sabe que su castigo se acerca, como un eco anticipado que anuncia al espectador el terrible castigo de la reina. Presa del pánico, Jezabel exclama:

¡Muerta soy! Aparta, quita
ese espejo que me enseña
a Nabot lleno de heridas;
un hombre armado amenaza
con la desnuda cuchilla
mi trágico fin. (vv. 2960-2965).

Pero poco le dura el miedo y los remordimientos y, a pesar de que ha tenido una especie de aviso de su final reflejado en el espejo, sigue siendo soberbia mostrándose segura de que puede utilizar su belleza para engañar y manipular a todos los hombres, volviendo a equivocarse, como ya le había sucedido con Nabot. Su error puede verse cuando reflexiona:

Fiada de mi belleza,
haré al engaño que finja
amor a Jehú tirano.
Pondréme a un balcón festiva;
mostraré que estoy gozosa
que, de Jorán homicida,
su diadema le corone
y el solio le dé su silla.
Prometeréle mi esposo,
y si la belleza hechiza
¿quién dirá que ha de escaparse?
¿Quién dudará que me admita?. (vv. 2987-2998).

Lanzada desde una torre y despedazado su cuerpo por los perros, Jezabel es finalmente castigada de manera terrible y truculenta por sus crímenes, mientras los demás personajes describen los pecados y caracterizan a esta malvada reina para que su castigo no resulte tan terrible, sino justo y merecido. Criselia, la criada, se refiere a Jezabel, en su doble sentido de mujer pecadora y mujer castigada, como:

¡Ay, mujer perdida! (vv. 3006).

Raquel, que demuestra una actitud de justicia inmisericorde, hace un breve relato general de los crímenes cometidos por Acab y Jezabel:

Teatro este sitio fue
de la impiedad más lasciva,
la más bárbara tragedia,
la crueldad más inaudita
que el tiempo escribió en anales,
que puso horror a provincias,
que verdades afirmaron,
que tabularon mentiras. (vv. 3027-3034).

Para centrarse a continuación en el crimen que más le afecta a ella de manera personal, el asesinato de su fiel, en todos los órdenes establecidos, marido Nabot:

contra él el oro y la envidia,
el poder y la soberbia,
la ambición y la malicia. (vv. 3040-3042).

Y cuando Jehú, el nuevo rey, llega y se encuentra con Jezabel, como es un judío leal a su Dios Yahvé, a pesar de que la malvada mujer intenta enredarlo en sus redes de lujuria y lascivia, se da cuenta enseguida de las intenciones de ésta y pregunta:

¿Quién es este aduladora?. (vv. 3077)

Si Jezabel actúa desempeñando el rol de corruptora, como la serpiente del Paraíso tentando a Adán y Eva, o como el príncipe Lucifer, el rey Acab desempeña el de corrompido, personaje que cae rendido a los encantos de Jezabel y que pierde la voluntad por un amor desmesurado. De hecho, podemos afirmar que este personaje representa, frente a la mesura y a la templanza que defiende el cristianismo, y que defiende siempre Tirso de Molina en sus obras, el amor desmesurado, que le nubla el juicio, le hace

rechazar su religión para instaurar el culto a Baal y cometer atroces crímenes instigado por su malévola consorte.

Como le sucede a Jezabel, Acab siente remordimientos y miedo al observar su conducta cuando cree que se acerca el final, como le sucede también a Paulo en *El condenado*, lo que quiere decir que es capaz de interpretar que sus actos son condenables, pero, por otra parte, no se arrepiente sinceramente ni se enmienda. Ante el milagro de los cuervos que le llevan el alimento al profeta Elías, Acab siente temor y expresa:

Tiemblo,
dudo, desmayo, suspiro,
abrásome vivo, y muero.
Los cielos son contra mí.
¿Quién resistirá a los cielos?
Mi mortal sentencia firman
plumas de verdugos cuervos. (vv. 1254-1260).

Al final de la comedia, Jehú, el personaje encargado de relatar al espectador los sucesos que no pueden mostrarse en escena, nos contará cómo ha sido castigado el mal rey. Acab muere fulminado por una flecha que le atraviesa el pulmón, como también es muerto su hijo Ococías, también idólatra, y Jorán va a morir posteriormente. Jehú narra entonces la revelación de Dios y los castigos que caerán sobre la familia del monarca Acab, comparando su castigo con el de Jeroboán y Basa, personajes a los que aludía Jezabel al inicio de la obra, con lo que el círculo de referencias bíblicas se cierra. Vaticina el futuro rey Jehú:

su nombre quedará en perpetuo olvido,
como el de Jeroboán y Basa, fieros,
cuya familia toda ha destruido. (vv. 2749-2751).

Frente a los personajes de Jezabel y Acab, se alzan como contrapunto de los valores morales y cristianos los de Raquel y Nabot, que son ejemplo de fidelidad marital, y respeto y obediencia a su Dios. Raquel va a rebatir en una sola intervención todos los argumentos que expusimos anteriormente que utiliza la reina Jezabel para intentar demostrar que Yahvé no es el dios

auténtico. Su intervención funciona como el contrapunto de las de Jezabel, aunque ésta ya no se encuentra en escena, pues lo importante es el mensaje que se lanza al espectador. Para destruir los argumentos de la reina, la fiel judía alude al gran poder de Dios y a cómo ha castigado a todos aquéllos que lo han desafiado, como los egipcios, que murieron ahogados en el mar Rojo tras el paso de los hebreos, o Roboán, hijo del rey Salomón, que perdió diez de las doce tribus. Así explica Raquel los castigos que inflige Yahvé a los que osan desafiarle:

Discreta es y no ignora
que quien al verdadero Dios adora
peligros asegura,
gozando en paz riquezas y hermosura.
Bien sabe los castigos
con que se venga de sus enemigos,
desde el sepulcro egipcio
(el mar Bermejo digo), precipicio
de tantos guerreadores
(abriéndose a Israel jardín de flores
por las doce carreras
más frescas que esmaltaron primaveras)
hasta Roboán, que necio
por hacer de sus tribus menosprecio,
perdió en los reinos doce
los diez y medio; si esto, pues, conoce
¿cómo se precipita
y la debida adoración nos quita?. (vv. 276-293).

Frente al paganismo y a la idolatría de Jezabel, Raquel utiliza los argumentos del poder de Dios y de los castigos que inflige a los que le desafían, mientras que para actuar como contrapunto de la actitud licenciosa y de abierto libertinaje con adulterio de la reina, Raquel muestra siempre una férrea castidad y fidelidad a su marido Nabot. Así se lo dice a su esposo condenando la actitud de la reina:

¡Ay, Nabot de mi vida!
Primero juzgaré por bien vertida

mi sangre que el respeto
púdico con que al tálamo sujeto
mi amorosa limpieza
ose aplaudir tan bárbara torpeza. (vv. 340-345).

El amor de Raquel hacia su marido es tanto, a pesar de que en ocasiones duda y siente celos de Jezabel, pues piensa que su marido puede caer en las redes de la malvada mujer, que prefiere que le sea infiel, pero que viva, actitud que choca frontalmente con la de Jezabel que, al no poder seducir a su súbdito quiere vengarse con la muerte de éste. Así de abnegada en su amor se muestra Raquel al expresar:

yo sufriré que otra quieras
en albricias de que vivas. (vv. 2323-2324).

Al final de la obra, Raquel es exponente de ese dios al que caracterizaba con gran poder y castigador de sus enemigos, pues se muestra dura e inflexible en el castigo de Jezabel, implacable y sin arrojar un rastro de piedad ni de misericordia. Raquel, así, con su actitud, refleja al dios del Antiguo Testamento.

Por lo que acabamos de exponer, podemos señalar que Jezabel y Acab encarnan a los personajes que vulneran las normas sociales, morales y divinas, desafiando el poder de Dios, mientras que Raquel y Nabot, y también, pero en menor medida, el profeta Elías y el futuro rey Jehú, representan precisamente la recta asunción de la religión judía y de los valores morales. Por este motivo, estos últimos personajes se erigen en portavoces que señalan los terribles pecados que cometen tanto el rey como la reina.

En este sentido, expone Nabot la actitud licenciosa y lasciva de Jezabel, condenando además, lo que resulta curioso, que no sólo sea una pecadora que se rinde a sus instintos carnales, sino que además rompa las estrictas leyes sociales, pues yace con plebeyos. Como le sucede a don Juan en *El burlador*, Jezabel rompe una de las leyes del código del teatro áureo, como explica Nabot:

allí con lo primero

que encuentra, desde el noble al jornalero,
como si fuera bruto,
paga al deleite escandaloso fruto;
allí tal vez la dama
de ilustre sangre y generosa fama
con el plebeyo pobre,
mezcla de plata y abatido cobre,
porque Venus instiga
bate moneda de infame liga. (vv. 312-321).

Pero no sólo mediante palabras condena Nabot las continuas vulneraciones a las leyes morales, sociales y divinas de la reina Jezabel, sino que también con su conducta ejemplar de buen vasallo, fiel esposo y leal cumplidor de la ley de Yahvé, demuestra el judío que, mientras que él cumple con todos los órdenes establecidos, Jezabel desobedece en todos los ámbitos: a su rey, a su esposo y a Dios. Con esta intervención, en la que Nabot responde a las solicitudes amorosas de la reina, se indica lo que acabamos de explicar:

Que vive mi Dios,
que contra la majestad
del rey que obedezco fiel,
de la esposa a quien adoro,
ni el interés de un tesoro,
ni el castigo más cruel,
ha de hacer mella en mi honor
porque a vuestra culpa iguale. (vv. 770-777).

Por su parte, ante los requerimientos de su rey Acab de que le venda la posesión de tierra que su padre le cedió en herencia, Nabot vuelve a ser un ejemplo de respeto y obediencia, pero, en este caso, de anteponer su fe en la ley divina a la ley de su rey. Como ya hemos visto, ni Jezabel, que elige su culto en función de sus deseos, ni Acab, que cambia la fe judía por la idolatría y por el amor carnal, eligen la ley divina, sino su propio placer. Por el contrario, Nabot, que se ha mostrado siempre como un fiel súbdito de su rey, cuando éste le pide su tierra, decide desobedecerle porque existe una instancia mayor, que es la ley judía, en este caso en el Levítico, que le prohíbe hacerlo, a pesar

de saber que ello puede traerle problemas con su rey. Así le explica Nabot a Acab porque no puede venderle el terreno que éste quiere:

Gran señor, no ignoráis vos
que en su Levítico Dios
manda, por justos respetos,
que no se puedan vender
posesiones que en herencia
toquen a la descendencia
del primogénito; ver
puede vuestra majestad
en el vigésimo quinto
capítulo si es distinto
mi intento de esta verdad. (vv. 1556-1566).

Tanta es la obediencia y fidelidad de Nabot a Yahvé que, al saber que contravenir los deseos de Acab significa la muerte, prefiere morir, demostrando una enorme resignación y la convicción de que la vida de los hombres es una especie de préstamo de Dios, como podemos observar cuando afirma:

Cumpla con el vuestro yo,
Dios mío, que es lo que importa;
toda vida humana es corta,
porque a censo se nos dio.
Si me mandare pagar
el severo rey con ella,
¿qué importa por vos perdella
si al fin es censo al quitar?. (vv. 1591-1598).

Otro personaje que decide sabiamente y elige su fe por encima de los caprichos del rey, cuando ambos entran en contradicción, es Abdías, que dice literalmente:

pues por conservar mi ley
voy contra el gusto del rey
y cien profetas mantengo. (vv. 1079-1081).

Siguiendo la defensa y vulneración de las leyes maritales, reales y divinas, podemos señalar algunas de las intervenciones de Raquel, la sufriente y fiel esposa. En primer lugar, llama la atención que la judía diga que Acab y Jezabel han destruido tres cosas al matar injustamente a Nabot, que son: la fama, la opinión y la castidad, pues no sólo el delito es por lascivia y lujuria, sino que éste trasciende el ámbito privado e inunda y mancha a ambos monarcas a ojos de los súbditos. Resulta muy interesante esta intervención de Raquel para la mentalidad del espectador del teatro áureo:

¿Qué fama no han asolado?
¿Qué opinión no han destruido?
¿Qué castidad no han profanado?. (vv. 2407-2409).

Poco después, Raquel acusa a Jezabel de adúltera, un pecado enorme en el Antiguo Testamento y en el código del teatro áureo, pero no sólo la acusa de este pecado, sino que también indica su lascivia y lujuria, uno de los siete pecados capitales, y de utilizar a los dioses paganos, que son identificados por la judía con el demonio, para satisfacer sus deseos. Todo ello podemos verlo cuando exclama:

¡Adúltera Jezabel,
que al demonio sacrificios
ofreces, para que en ellos
licencia des a tus vicios. (2421-2424).

En cuanto a Acab, Raquel realiza una identificación entre éste y Caín, y su esposo Nabot y Abel, con lo que la contraposición entre ambos personajes y su significado ante los espectadores queda totalmente claro.

Finalmente, en lo relativo a los sucesos divinos, tales como profecías, avisos e intervenciones sobrenaturales, la obra posee varios de estos elementos, que siempre van relacionados con el profeta Elías, de manera directa, pero también con Jehú, porque este personaje es el encargado de narrarnos todo aquello que no puede verse en escena.

El profeta Elías es el encargado de avisar a Acab de que debe regresar a la fe verdadera o atenerse a la ira de Dios, como sucederá finalmente. Para

hacerlo, el profeta veterotestamentario se refiere a la historia de Finees, hijo de Eleazar, nieto del sacerdote Aarón, que se enmarca dentro la historia de Moisés y del culto que realizaron los israelitas a Baal en el desierto, todo ello recogido en Números 25. Finees mató con una lanza a un hombre que desobedecía descaradamente a Moisés y a su concubina, y, en el caso de Elías, él se identifica con esa mano ejecutora de la ley de Dios al avisar de que:

yo, imitador de Finés,
de parte de Dios te anuncio,
pues ciego blasfemas dél,
que mientras a ruegos míos
no me abriere su poder,
los tesoros de esas nubes,
que el campo vuelven vergel,
con llave de acero y bronce
cerrados, no han de llover
sobre tu mísero reino;
porque perezcáis tú y él,
rayos de adusto calor
yesca tienen de volver
las más fértiles riberas
que en nuestros valles tenéis.
Ni el ganado ha de hallar pastos,
ni los hombres qué comer,
porque vuestras rebeldías
se castiguen de una vez.
Esto os intimo de parte
del Dios que adoró Israel;
o a tragedias te apercibe.
O vuelve a abrazar su ley. (vv. 857-887).

Pero, por supuesto, Acab no va a hacerle caso al profeta, porque ése es uno de los rasgos de estos personajes que son constantemente avisados de que sus actos van a tener consecuencias, pero son incapaces de ver en estos avisos la mano de Dios, como le sucede a don Juan en *El burlador* o a Paulo en *El condenado*. Cuando el rey explica la sequía que azota su reino, que había sido anunciada por Elías, como acabamos de ver, no reconoce que el

profeta habla en nombre del auténtico Dios, sino que dice que es una especie de mago pagano que ha hechizado el cielo. Todo ello sucede porque en el teatro de Tirso de Molina los pecadores que van a condenarse no son capaces de reconocer los signos divinos, ya que no tienen fe. Acab justifica la sequía cuando expone que:

Elías no parece
todo mi reino mísero perece,
porque hechizo y encantos
le niegan el sustento meses tantos
por ese vil profeta
a quien el cielo todo se sujeta,
a quien sus influencias
la llave han dado. (vv. 1182-1190).

El primer suceso sobrenatural de la obra sucede en la segunda jornada y se trata de la aparición de dos cuervos que roban comida de la mesa del rey Acab para llevársela a Elías, quien se encuentra en el desierto, huyendo, y está pasando carestía. Ante esta intervención, Acab ve un signo de mal agüero porque sabe que está traicionando su religión, pero no es suficiente para convencerlo de que se arrepienta y enmiende su conducta. Los cuervos, aunque son animales impuros para la Biblia, no son malvados; de hecho, le sirven a Dios para alimentar a Elías. La reacción de Acab ante los cuervos podemos verla cuando dice:

(En cantando bajan dos cuervos por el aire y el uno arrebató un pan y el otro una ave asada y vuelven a volar, y levántanse)
ACAB: ¡Anuncios de mis desdichas,
aves torpes del infierno!. (vv. 1239-1240).

Cuando los dos cuervos llegan donde se encuentra el profeta Elías y depositan la comida que para él llevan, la reacción del personaje es totalmente diferente a la de Acab, dado que Elías sí reconoce la mano de Dios en este signo porque él sí tiene auténtica fe.

Por su parte, Jehú, que actúa como cronista de aquellos sucesos que no se ven en el escenario, como ya comentamos, le relata a la reina Jezabel

todos los milagros que ha obrado Elías, aunque ésta no reconoce en ellos la presencia de un auténtico Dios, sino la de la magia solamente. Los milagros obrados por Elías son:

vino Abdías a encontrarle
y mil misterios le cuenta,
diciendo que resucita al infante de Sarepta,
y en el hambre de su madre
seis meses y más le aumenta
el aceite con la harina;
y que después en la sierra
del Carmelo le alentaron
los cuervos – serán quimeras-
maestresalas los manjares
que, hurtándolos de tu mesa,
le ministran; ¿qué no hará
una vejez hechicera?. (vv. 1757-1770).

Jehú sigue contándole a la reina, que, como Acab, no puede ver en los sucesos sobrenaturales una prueba palpable del auténtico Dios y por eso va a ser castigada al final. En cuanto a los milagros de Elías, el profeta del Antiguo Testamento les propone a los adoradores de Baal comprobar cuál es el dios verdadero poniendo un buey en un altar a cada uno de los dos dioses y, el que comience a arder indicará quién es el auténtico Dios. Jehú reproduce las palabras exclamadas por Elías para pedirle a Dios que obre el milagro:

Dios de Abraham, Dios de Isaac,
Dios de Jacob, haz hoy muestras
que eres el Dios de Israel
y yo siervo tuyo; sepan
que he cumplido tus mandatos.
¡Óyeme, piedad inmensa!
¡Óyeme, Dios poderoso!,
porque Israel se convierta
y diga que tú, Señor,
eres sólo Dios, y vuelva,
los ídolos despreciando,
reducido a tu obediencia. (vv. 1867-1878).

Por supuesto, el buey de Yahvé es el que arde mostrando su poder frente a Baal. Jehú continúa explicando que, tras este suceso, hubo otro milagro, ya que comenzó a llover poniéndose fin a la sequía que había sido anunciada por Elías en sus profecías; una lluvia enviada por Yahvé, y que hace enfurecer a Jezabel, que clama venganza contra el profeta, en vez de arrepentirse y abrazar la fe judía.

El siguiente elemento sobrenatural es ya una aparición divina, que hace acto de presencia en un momento de flaqueza de Elías. Cuando el profeta está cansado de huir y penar por el desierto, y le pide a Dios que le ayude, éste le responde enviándole un ángel para que lo alimente, como puede apreciarse en la siguiente acotación:

(Recuéstase y duerme. Baja un ángel y déjale a la cabecera un vaso de agua y una tortilla de pan, y vuela.)

ÁNGEL: Despierta y come. (v. 1991).

A causa de la visita del ángel, Elías se siente insuflado de nuevas fuerzas, de gracia divina, y piensa que es como Moisés encaminándose al monte Sinaí a por las tablas de la ley. De esta manera, expresa que:

Al monte Oreb siento yo,
mi Dios, que me encamináis;
Moisés, cuando ley le dais, cara a cara en él os vio.
Sinaí y Oreb, todo es uno; el ánimo al temor venza.
Caminemos, que hoy comienza,
como el de Moisés, mi ayuno. (vv. 2023-2030).

El último elemento sobrenatural de la obra sirve para anunciar el final inmediato de la reina Jezabel. Una voz misteriosa canta una canción en la que Jezabel se identifica con un águila, el futuro rey Jehú con un león, y aparecen los perros que van a devorar al águila-Jezabel. La canción cuenta que:

¿Qué importan las amenazas
del águila ejecutiva,
si ya el león coronado

venganzas contra ella intima? Humillará su soberbia,
caerá el águila atrevida, siendo presa a los voraces
lebreles que la dividan. (vv. 2943-2950).

Aunque la reina tendrá un momento de flaqueza ante esta señal, no cambiará su actitud de soberbia al creer que su hermosura puede seducir y corromper al futuro rey, algo que no sucederá, como ya sabemos.

Una vez terminado este breve repaso por algunos de los aspectos que consideramos destacables en la obra, podemos extraer algunas conclusiones finales.

En primer lugar, podemos señalar que esta comedia, como las otras dos de argumento veterotestamentario, están contextualizadas en momentos de gran violencia y reflejan episodios truculentos. De hecho, comparte con *La mejor espigadera*, el mostrar un momento de la historia del Antiguo Testamento de gran hambruna y sequía. Pero, en el caso especial de *La mujer que manda en casa*, aunque está claro que existe la enseñanza final de que no debe dejarse el poder en manos de una mujer, como apreciamos cuando Abdías señala al final de la comedia:

Llevad a enterrar el cuerpo;
será, muerto, ejemplo vivo
del mal que a los reinos viene
por una mujer regidos. (vv. 2559-2562).

Una enseñanza, por otra parte, que debe ser matizada, porque contrasta totalmente con otra obra tirsiana, *La prudencia en la mujer*, en la que la protagonista muestra unas dotes maravillosas para reinar como regente hasta que su hijo alcanza la edad para hacerlo.

Creemos que Tirso no sólo se refiere a que no se pueda confiar en una mujer para reinar, sino que lo que hace mal Acab es depositar todo su poder y su reino a los caprichos de Jezabel, olvidando cuál es su auténtica misión y su deber hacia sus súbditos. Se trata de una situación comparable a la de los validos en los que el rey deposita todo el poder, pero sin ejercer ningún tipo de control, lo que pudiera ser un reflejo de la situación histórica de nuestro fraile dramaturgo.

Otro de los matices que debemos incluir en esta enseñanza es que tanto Acab como Jezabel reinan en su propio beneficio y, sobretodo, rechazan al Dios verdadero, a pesar de los avisos y profecías que les anuncian cuál será su final si continúan empeñados en desoír a Yahvé. Un buen rey debe ser guiado por Dios, como se desprende de las palabras que el futuro rey Jehú lanza al final de la tercera jornada:

Pues Dios me elige, el viento llevo en popa. (v. 2779).

Uno de los mensajes que nos deja Tirso en esta obra es, precisamente, ése, que todos los pasos que da un rey deben estar guiados por Dios o, de lo contrario, debe atenerse a las terribles consecuencias, como les sucede a Acab y a Jezabel.

La obra, como ya indicamos, nos muestra, por otra parte, a cuatro personajes, agrupados por parejas, que actúan como contrapunto unas de las otras. Raquel es el contrapunto de Jezabel, y su amor fiel y mesurado hacia su marido, así como su resignación ante el dolor, aunque luego se muestre implacable en el castigo a la reina; todo ello contrasta con la lujuria y la idolatría de Jezabel. Por su parte, Nabot se opone a Acab en que no se deja atrapar ni corromper por Jezabel, y en que es un fiel marido, súbdito y, sobre todo, en que respeta y obedece la ley de Yahvé anteponiéndola a su propia vida; además, se muestra resignado cuando sabe que va a ser ejecutado por mantenerse firme en su fe.

II. 1. 3. *La venganza de Tamar*²¹²

La importancia de este drama bíblico ha sido destacada por varios estudiosos, entre ellos Germán Vega, que dice al respecto:

Se trata de una pieza capital del teatro español de tema bíblico y una de las más sugestivas, poética y dramáticamente de la producción a nombre de Tirso, a la par que suscitadora de una serie de enigmáticas cuestiones sobre autoría y préstamos²¹³.

²¹² La edición que utilizamos es la de Paterson: Tirso de Molina, 1969.

²¹³ Vega, 1998, p. 155.

La historia de la violación incestuosa de la princesa hebrea Tamar, hija del rey David, a manos de su hermanastro Amón se encuentra en el Segundo Libro de *Samuel*. Del más famoso rey del Antiguo Testamento suelen señalarse como los más famosos episodios los siguientes: el combate con el gigante Goliat y la derrota de éste siendo adolescente David; el famoso pecado del rey que, enamorado de la casada Betsabé, incurre en el adulterio y, además, envía al marido de su amante, Urías, al frente de batalla para que perezca, David se arrepiente de este acto, pide perdón a Dios y por él es perdonado, aunque su falta le acompañará en los delitos de sus hijos; la violación de Tamar a manos de Amón; la sublevación de Absalón, que primero mata a Amón para vengarse y luego se alza contra su padre, siendo castigado colgado por los hermosos cabellos; y el magnífico reinado de su hijo, el sabio rey Salomón.

Varios autores del teatro áureo español se dejaron seducir por los temas relacionados con David y su estirpe. Mientras que Tirso sólo se centra en el amor violento y antinatural de Amón hacia su hermana, la violación, el perdón de David hacia su hijo que provoca que la mancha de deshonra quede sin reparar, y el asesinato – venganza de Amón a manos de Absalón, promovido por Tamar y por la creciente ambición del hijo de David. Calderón, que toma todo el tercer acto íntegro de *La venganza de Tamar* de Tirso, se centra en *Los cabellos de Absalón* en la historia posterior a la obra tirsiana, con el levantamiento del ambicioso príncipe y su castigo final, algo que en Tirso está anunciado, pero no desarrollado. También Felipe Godínez, autor de origen judaico, que compuso muchas obras de tema veterotestamentario, trata en una de sus obras más famosas y perfectas, *Las lágrimas de David* un episodio de la vida de este rey; en este caso, el de su enamoramiento de Betsabé.

En el caso concreto de nuestro autor, Tirso de Molina, aunque todo el relato se basa en II Samuel, se aleja de la fuente al presentarnos al personaje de Salomón, que no interviene en estos hechos relatados en el Antiguo Testamento, mucho mayor de lo que era en realidad y participando ya en la guerra contra los amonitas, suceso inmediatamente anterior a la violación de Tamar, y siendo testigo de los hechos de la comedia. Probablemente Tirso se vale de esta anacronía para mostrarnos el contraste entre el futuro rey sabio

Salomón y el resto de hijos del rey David, sobre todo el ambicioso Absalón, y para mostrar que no todo está perdido en la casa del veterotestamentario rey, sino que un hijo le superará en sabiduría y buen gobierno.

La venganza de Tamar de Tirso de Molina se inicia con los príncipes israelitas regresando del campo de batalla de los amonitas, pues el rey David ha declarado diez días de tregua. Primero aparece Amón, el primogénito, con sus criados Eliazer y Jonadab conversando, luego aparecen los otros príncipes, Absalón, Adonías y Salomón, y hablan acerca del amor, del que Amón se jacta de ser inmune. Se despiden y Amón decide, mostrando su carácter caprichoso y tozudo, ir al jardín a ver a las doncellas. En el jardín del palacio están Tamar, hermanastra de Amón, y Dina, su criada, refrescándose de un calor sofocante. Amón trepa y escucha a Tamar cantar sin saber quién es y se enamora violentamente. Las dos doncellas lo descubren pero, con la oscuridad, no saben quién es. Amón se hace pasar por el hijo del hortelano y roba un guante de Tamar, le toma la mano y la besa sin que ella quiera y se marcha, escuchando antes que Tamar llevará mañana a la boda de Elisa y Josefo un vestido carmesí. Tras la conversación entre la reina Abigail y Absalón, Amón aparece triste con sus criados. Entra en escena con música el cortejo de la boda y Tamar vestida de rojo, lo que provoca el reconocimiento de Amón y su decisión de marcharse de allí, aunque cambia de decisión y les pide a sus criados que le den un disfraz y una máscara para la fiesta nupcial. Disfrazado llega al baile y vuelve a hablar con Tamar, besarle la mano de manera osada, a lo que Tamar grita y pide a los allí presentes que detengan y maten a ese hombre, que presto huye.

El acto segundo se abre con el diálogo del apesadumbrado y melancólico Amón con Eliazer y Jonadab en la habitación del príncipe. Para distraer al enfermo heredero, unos músicos tocan una canción y luego el maestro de armas quiere darle una lección de espada, pero Amón ordena echar a todos, y pide que lo vistan de luto. Tras ello, suenan instrumentos y se produce la escena de la entrada victoriosa y alegre del rey David tras ganar la guerra a los Amonitas. El rey David habla y alaba a sus esposas, a sus hijos e hija, y muestra la corona, pero al preguntar por Amón, se torna triste, pues le muestran tras la cortina el estado melancólico del primogénito, y, a pesar de que intenta conocer su mal y aliviarlo, Amón no quiere nada más que estar

solo. Es entonces Tamar quien intenta aliviar a su hermanastro y éste idea una ficticia historia sobre su amor por una princesa amonita ahora fallecida, de rasgos similares a los de Tamar, para que ésta acceda al juego – teatro de representar los amores de Amón y la princesa amonita. Así lo hacen, pero, al despedirse, Joab, enamorado de Tamar y correspondido, los ve e increpa a ésta, la cual le cuenta el juego y consigue el perdón de su amado a cambio de no volver a interpretar a la princesa amonita. Amón los ve despedirse amorosamente y, al pedir explicaciones a Tamar, ésta le asegura que el juego ha terminado. Amón vuelve a estar desesperado y explica a sus criados la causa de su pena. Jonadab traza un plan; Amón le pedirá a su padre que sea Tamar la que le dé de comer, porque así él sanará, momento que aprovechará para violarla. De esta manera acomete el plan el príncipe y, al entrar Tamar con la comida, ordena a sus criados cerrar la puerta, y se lanza contra su hermana.

El acto tercero comienza con la violencia de Amón que quiere que sus criados echen a Tamar de su habitación, pues la aborrece, mientras Tamar pide que la mate y finaliza exponiendo su intención de vengarse. Justo después los príncipes Absalón y Adonías discuten de manera violenta por el trono del rey David cuando Amón muera, disputa que casi llega a las espadas, pero que es frenada por la aparición del monarca. A continuación el rey David habla con su hijo Salomón y le explica el significado de su nombre: «amado por Dios». Estando la corte reunida aparece Tamar con los cabellos mesados y de luto. La joven relata su terrible violación y ruega a su padre que haga justicia. El rey se siente dividido entre su deber con su hija y como rey y su amor a su hijo y la piedad que implica su religión. Cuando va a ver a Amón, su amor filial prevalece y perdona a su hijo, quien reconoce su culpa y promete no desobedecer a su padre. Tras el perdón, aparece Absalón que descubre en una fuente la corona de su padre y, lleno de ambición, se corona, y llega a exclamar que matará a su padre, aunque, cuando éste llega, lo niega todo, incluso asegura que si mata a su padre, que lo cuelguen de los cabellos. Asimismo, le pide al rey que acceda a que los príncipes, entre ellos también Amón, vayan con él a sus tierras en Balhasor y, a pesar de que el monarca tiene un aciago presentimiento, le dice que sí. En Balhasor se encuentra Tamar disfrazada de pastora y cubierta la cara, rodeada de pastores que cantan para alegrarla, pero que nada consiguen. Los príncipes llegan y Laureta,

acompañante de Tamar pitonisa disfrazada, da una flor a cada príncipe símbolo de su futuro: a Amón le da una azucena, que es pura, pero si se la rompe, tiene una espadaña con forma de espada y además, mancha; a Adonías una espuela de caballero; a Salomón una corona de rey; y a Absalón, al que le profetiza que será colgado por los cabellos, le ofrece una narciso. Excepto Amón, los príncipes varones se marchan a comer, y éste queda intentando desvelar la identidad de la dama tapada. Con violencia consigue ver el rostro de la terrible Tamar y huye al banquete. Desde allí Tamar oye ruido y gritos y salen despavoridos Adonías y Salomón. La escena descubre la mesa del banquete destrozada, manchada de sangre y con el cadáver de Amón en el centro. Absalón y Tamar dialogan, y el príncipe le cuenta a su hermana sus planes de huida. Finalmente aparece un inquieto rey David que ve, como en visiones, a su hijo Amón, pero que, al intentar abrazarlo, desaparece. Sus temores se confirman cuando llegan a su palacio sus hijos Adonías y Salomón y le cuentan lo ocurrido.

La obra, que se alza como una tragedia de dimensiones cósmicas, posee una enorme fuerza e impacto para el espectador. *La venganza de Tamar* reúne algunos de los sucesos más terribles y truculentos de la existencia humana y, aunque no se ven sobre las tablas, como era lo esperable, esa gran violencia, tensión y dolor quedan impresos en la obra. La pasión desbordada de Amón con su abominable crimen, su violento incesto perpetrado sobre su hermanastra Tamar, del que, repetimos, el espectador no es testigo presencial, pero sí observa el posterior desprecio y rechazo de aquél hacia ésta, que también posee una gran violencia; la exigencia de venganza de una ultrajada y vejada Tamar; la ambición de usurpar el poder de su padre de Absalón; el fratricidio de Amón a manos de Absalón; y, finalmente, pero no menos importante, el inconmensurable dolor del padre, rey David, a causa de unos hijos que se rebelan contra las leyes y contra él mismo, ante lo que se debate en un conflicto de gran tensión emocional, porque además es consciente de que los pecados de sus hijos tienen su fuente en su pecado al yacer con Betsabé para lo que, ciego de pasión, envió a una muerte segura al marido de ésta, Urías.

Esta gran fuerza dramática de la obra y la elaborada psicología de los personajes, necesaria para que el espectador experimente aún más esa

violenta tensión que envuelve la obra, ya fue puesta de manifiesto por Germán Vega al afirmar que:

La venganza de Tamar posee una notable fuerza dramática. En ella encontramos un acercamiento a la psicología de sus atormentados personajes, que, a pesar de las deficiencias resaltadas por los mismos críticos que hacen notar este aspecto, es tanto más apreciable por lo inusual en un teatro como el español en el que lo fundamental es la acción y no los caracteres²¹⁴.

También Vega García-Luengos ha destacado el carácter atípico que posee *La venganza de Tamar* dentro del teatro bíblico áureo en general, y del de Tirso de Molina, en particular, porque según él en la obra no se nos presenta una clara interpretación neotestamentaria que se alce como la interpretación subyacente al episodio del Antiguo Testamento que se muestra en escena, como suele ser lo habitual en las comedias bíblicas de esta época. Así lo expone al decir que:

Cuando nuestros dramaturgos del Seiscientos construyen sus comedias sobre episodios del Antiguo Testamento, además de hacer hincapié en el adoctrinamiento religioso en general, suelen mantener una orientación convergente con los postulados de San Jerónimo, en una línea de exégesis bíblica que desde antiguo siguen los autores cristianos: el Viejo Testamento es contemplado desde la perspectiva del Nuevo. Los hechos y personajes del Texto hebreo que aparecen en las comedias tienen como una de las funciones primordiales el servir de prefiguración de hechos y personajes del Cristianismo. Esto puede apreciarse en el quehacer de Lope, de Mira, de Godínez, o incluso del mismo Tirso en comedias como *La mejor espigadera* o *La mujer que manda en casa*. La dimensión de adoctrinamiento religioso de esas obras está fuera de toda duda²¹⁵.

Y en esta línea continúa el estudioso destacando la singularidad que diferencia este drama bíblico tirsiano al exponer que:

Sin embargo, en *La venganza de Tamar*, algunos de cuyos episodios se mueven en una atmósfera de denso erotismo como en ninguna otra obra de tema bíblico,

²¹⁴ Vega, 1998, p. 156.

²¹⁵ Vega, 1998, p. 157.

están ausentes no sólo las tradicionales recurrencias al sentido alegórico cristiano de la historia, sino también las consideraciones explícitas de moralización cristiana sobre los hechos, tan normales y reiterativas en este y otros tipos de comedias. Ciertamente es que la obra trata de una culpa y su castigo, pero son escasísimas las alusiones a la trascendencia religiosa de los hechos²¹⁶.

Un argumento que esgrime Vega García-Luengos para defender su tesis de que *La venganza de Tamar* es un drama bíblico atípico es que en la misma no existe un castigo que restablezca el orden tras el asesinato, auténtico fratricidio, que perpetra Absalón contra su hermanastro Amón y que deja al espectador que, aunque conoce la historia posterior y sabe que Absalón será castigado y vencido en el futuro, con una sensación de impunidad frente al crimen, y la obra menos conclusiva de lo que cabría esperar. Así expone este argumento Germán Vega al comentar que:

Es más, se ve quebrado incluso el binomio culpa - castigo en el crimen de Absalón; aunque es cierto que hay signos que hacia él apuntan y que, además, el dramaturgo puede contar con la complicidad del espectador, que conoce el fin de la trayectoria del hermoso hijo de David. Basta atender al final de la pieza para comprobar la ausencia de cualquier alusión a la aplicabilidad moral permanente del castigo contemplado: David llora desconsoladamente sin que se hable de la justicia o conveniencia del castigo de Amón, o del suyo propio, por la culpa adquirida cuando el episodio de Bersabé, en el que los exégetas cifran el origen de la tragedia que se cierne sobre su familia²¹⁷.

Por su parte, y bastante alejado de lo que defiende Germán Vega, el editor de la obra, Paterson, afirma que el tema central de la misma no es otro que la oposición que se establece entre la Caridad y el poder en el mundo real, tema que según él es recurrente en las obras de nuestro autor y que ya aparece en *El melancólico*, puesto que el Amor conlleva también Caridad. Para Paterson, pues, la oposición Caridad – mundo real sería una auténtica isotopía de las obras tirsiánicas. Así lo expone al señalar que:

²¹⁶ Vega, 1998, p. 157.

²¹⁷ Vega, 1998, pp. 157-158.

El melancólico, in *Fac.*, touches upon a recurring theme in Tirso's theatre; the opposition between charity and worldly power is deeply characteristic of the dramatist's thought; it is major issue in *La venganza de Tamar*²¹⁸.

Esa Caridad de la que habla Paterson estaría representada en *La venganza de Tamar* por la figura del rey David, quien, como padre y rey, se debate entre perdonar a su hijo o castigarlo, optando por la primera solución. Paterson explica que esa solución se nos muestra absurda si la observamos desde la perspectiva del mundo real, ya que en él el Perdón resulta absurdo. Dice Paterson al respecto que:

Let us return of Tirso's portrayal of David. We have noted two of his features; he attracts a deal of gentle comedy and argues out the case of mercy. Why has Tirso chosen to dramatise the advocate of forgiveness in this way? The answer is, I think, that he wished to present us with a striking parable of mercy. To worldly eyes, charity is a comic absurdity; it asks us to accept evil as readily as, say, a father accepts a wayward son. David sums up the worldly folly of putting love above calculation; through him the nature of mercy is translated into an enduring and recognisable human situation, the relationship between father and son. And it is his infinitely vulnerable form of love that survives tragedy; the day is foreseen when another son will make Godly justice a reality (II, 3 59, III, I 60). Absalón's vanity, as Laureta reminds us, leads him to a grotesque death in the branches of a cork-oak tree. The cycle of tragedy closes with him. Long after Amón's ephemeral passion and Absalón's ambition have faded, a father's dream or a righteous rule will be realised in Salomón²¹⁹.

Para Paterson, a diferencia de lo que opinaba Germán Vega, *La venganza de Tamar* sí tiene un sentido subyacente neotestamentario, el cual se muestra en diferentes momentos de la obra. El editor de la comedia encuentra una relación entre las ovejas que van a ser esquiladas en la jornada III, Amón que va a ser finalmente sacrificado como un cordero o una oveja encima de la mesa del banquete, y el «Agnus Dei» o Cordero de Dios, que no es otro que Jesucristo, imagen ya anunciada en el Antiguo Testamento por el sacrificio de Isaac a manos de Abraham, que será sacrificado por Dios, su padre, para redimir los pecados de todos los hombres. Para Fray Luis de León

²¹⁸ Molina, 1969, p. 11.

²¹⁹ Molina, 1969, p. 22.

todos los sacrificios anteriores a la venida de Cristo representan su misión redentora a través de su sacrificio:

Todos los sacrificios desde Abel representaban a Cristo, único Sacrificio, y le ponían al Padre una imagen de su Hijo para aplacarle, y así fue el sacrificio de Noé después del diluvio²²⁰.

Ludwig Ott también insiste en la interpretación neotestamentaria del Antiguo Testamento en lo referente a la imagen del Cordero al precisar que:

Según Hebr 8, 10, los sacrificios del Antiguo Testamento eran figura del sacrificio de Cristo en la cruz. El profeta Isaías compara al Mesías con un cordero destinado al sacrificio y predice de él que cargará con los pecados de muchos y ofrecerá su vida para expiarlos; cf. Is 53, 7-12. San Juan Bautista, el último de los profetas, haciendo eco a esta profecía de Isaías, ve en Cristo al cordero destinado al sacrificio, que carga sobre sí los pecados de todos los hombres para expiarlos; loh 1, 29: «He aquí el Cordero de Dios, que quita los pecados del mundo.²²¹»

Esta imagen del Cordero de Dios, por otra parte, es una de las más importantes del cristianismo y posee una gran fuerza evocadora. En la obra, pues, David sería un trasunto de Dios padre, mientras que Amón vendría a evocar el sacrificio de Cristo en la cruz. Ya analizaremos un poco más adelante esta posible simbología, pero antes reproduzcamos la idea que al respecto defiende Paterson al indicar que:

What Tirso has done is to plant analogy in the mind of his spectators; and it is an analogy which has a particular significance in the light of our play's central conflict. By seeing a relationship between the 'innocent' Amón about to pay the sacrifice of honour and the sheep awaiting the shepherds' shears, we are within a step of the major Christian image of the slain Lamb, that is, Christ. If this step is taken and the analogy completed, we arrive a stable symbol of divine justice and mercy. Almost as if he wished to ensure our hold upon the image, Tirso repeats in the play's closing moments: as David waits alone on the stage, he asks, // ¿Si se habrá

²²⁰ Fray Luis de León, 1991, p. 862.

²²¹ Ott, 2009, p. 292.

Absalón vengado?/ ¿Si habréis sido, como temo,/ hijo caro de mis ojos,/ de sus esquilmos cordero?²²²

El significado de la obra estaría, precisamente para Paterson, en la idea de la redención de todos los cristianos a través del sacrificio del cordero. Esta teoría es justificada por el editor de *La venganza de Tamar* por la propia imagen que desprende el rey David, que siempre es contemplado por los cristianos como un rey misericordioso y clemente, y por el salmo que incluye de dicho rey. Dice Paterson al respecto:

«Mercy and Truth are met together; Righteousness and Peace have kissed each other» (Psalm 1xxxv. 10; The Vulgate renders 'righteousness' by *iustitia*). Commentators of this passage saw an allusion to the day when justice, having exacted its final penalty in Christ's death, would then be reconciled to mercy²²³.

Al contemplar la obra, el espectador se ve enfrentado a un gran dilema, el mismo del que es víctima el monarca del Antiguo Testamento, el de debatirse entre aplicar la justicia de los hombres, la que suele aplicarse a los casos de honor en el teatro áureo, o la clemencia y el perdón de la religión cristiana, pero además hacerlo en un momento de gran violencia y a raíz de un abominable crimen. Ésta es la visión que tiene Paterson de la obra y que comenta al explicar que:

Had Tirso written *La venganza de Tamar* as a play dealing specifically with the relation between individuals and God, there would have been little compulsion to see further than what the dramatist stated openly; the possibility of grasping for oneself an understanding of mercy and justice would have been reduced. As it is, Tirso confronts his audience with the problem of mercy in moving human terms. In this human drama lies a challenge: how are we to resolve the problem of guilt, justice and mercy in terms of the faith held by the men and women in Tirso's audience? Without for a moment preaching to this audience, Tirso has so handled his topic that we are left free to discover, within a vision of violence, a truth that faith asserts in the face of violence. Tragic outrage, ruthlessly and even perhaps cruelly exploited by Tirso, is part of a deeply compassionate purpose²²⁴.

²²² Molina, 1969, pp. 23-24.

²²³ Molina, 1969, p. 25.

²²⁴ Molina, 1969, pp. 26-27.

Por nuestra parte podemos decir, que, si bien en la obra sí que existen esas imágenes que nos llevan directamente al Nuevo Testamento y a la imagen del Cordero sacrificial de Dios, como indica Paterson, también es cierto que la comedia presenta aspectos problemáticos para que el espectador perciba claramente que ésta es la auténtica interpretación que debe darle a la tragedia, tal y como indicaba Germán Vega. La falta de arrepentimiento real y de contrición en Amón, que vuelve a recaer en el mismo pecado al intentar seducir violentamente a una Tamar disfrazada, o el asesinato del mismo, producido de manera abrupta, cerrando la obra, sin que se castigue al asesino o se produzca una explicación de dicho asesinato, dejan la interpretación subyacente neotestamentaria demasiado abierta.

Para Vega García-Luengos esto se produce porque nuestro autor, Tirso de Molina, ha primado en la obra más la dimensión dramática de la tragedia por encima de la dimensión religiosa, y que, por dicho motivo, no debería incluirse, de manera estricta, en el teatro religioso del autor. Quizás la obra traspase los límites de lo religioso y muestre una tragedia universal del ser humano: la rebelión de los hijos contra un padre y por motivos tan primigenios como la lujuria y la ambición, aspecto sobre el que volveremos posteriormente.

Finalmente, antes de repasar algunos aspectos de la obra que nos resultan interesantes, debemos señalar que para Paterson la historia que nos muestra *La venganza de Tamar* se relacionaría con el turbulento momento histórico en el que vivió el fraile mercedario, el del ascenso del rey Felipe IV, porque la historia bíblica debería servir de ejemplo para el momento contemporáneo a Tirso. Dice Paterson sobre este asunto que:

The period in which this play was probably conceived was turbulent; the old order of Philip III had succumbed before the onrush of new personalities and ambition that accompanied his son's accession to the throne [...] The kind of disquiet must have entered into the conception of *La venganza de Tamar*; this vision of a divided family rings true with an age of fallen favourites, radical change and political insecurity. We can also remember that commentaries on the Book of Kings were recommended by Biblical scholars for their political wisdom²²⁵.

²²⁵ Molina, 1969, p. 28.

Al analizar la obra nos percatamos de que la desobediencia al padre, en este caso, al rey David, es uno de los grandes temas de la misma. Para analizarla, es preciso mostrar algunas de las actitudes de los personajes. En primer lugar nos encontramos con Amón, primogénito y heredero de David, que se muestra desde el inicio de la obra defendiendo la importancia que tiene su voluntad, que es casi una ley, motivo por el que será castigado. De esta manera define su carácter al expresar que:

Provecho es hacer mi gusto. (v. 275, l).

Eliazer, por su parte, añade una nota más al carácter de este personaje, al señalar su tozudez, ya que es incapaz de cambiar su actitud cuando ha tomado una decisión. Describe Eliazer a Amón cuando dice que:

Vamos, y a subir empieza;
en dándole en la cabeza
una cosa, no podrán
persuadirle a lo contrario
catorce predicadores. (vv. 286-90, l).

Otra de las notas características de este Amón anterior a la violación de su hermanastra Tamar se relaciona con el personaje de Don Juan, dado que el príncipe judío tiene una actitud soberbia y desafiante, de quien no teme el castigo. Llama la atención, asimismo, la referencia al fuego, que simboliza, por una parte, el amor lujurioso y, por otra, la condena posterior, como también le sucede al protagonista de *El burlador*. La actitud de Amón se percibe claramente cuando afirma:

De castigo cosa es clara,
que vuestro gusto cumplió
mi fortuna siempre avara,
pero de escarmiento no.
Ojalá que escarmentara
yo en mí mismo; mas no temo
castigos, que el cielo me hizo
sin temor con tanto extremo

que yo mismo el fuego atizo
y brasas en que me quemo. (vv. 799-808, I).

Pero, tras cometer el crimen, sentirse lleno de una culpa que lanza violentamente contra su víctima Tamar, Amón cambia radicalmente de actitud. Al ver a su padre se siente como Adán al ver a Dios después de haber comido del fruto prohibido y, por vez primera, contemplar su desnudez con vergüenza. Amón se arrepiente y decide llevar una vida en la que no ofenda a su padre, aunque como ya vimos habrá ecos de su anterior pasión lujuriosa cuando vuelva a ver a Tamar disfrazada. Quizás esta actitud de arrepentimiento y de intento de enmendar su vida refleje el sacramento de la confesión y del perdón de los pecados, que tanto había defendido el concilio de Trento para defenderse de la postura de los reformistas. El cambio de Amón se observa claramente cuando expresa:

Oh poderosas hazañas
del amor, único Dios,
que hoy a David ha vencido,
siendo Rey y vencedor.
Que mirase por mí dijo;
blandamente me avisó.
El castigo del prudente
es la tácita objeción;
temió darme pesadumbre.
Por entendido me doy;
yo pagaré amor tan grande
con no ofendelle desde hoy. (vv. 382-93, III).

Por su parte, Absalón, es el hijo que desobedece al padre a causa de su desmedida ambición, que es tanta, que quiere destronar al rey David y no duda en luchar contra él. Absalón se muestra como Adán, pues quiere suplantar al padre, ser él, pero también nos recuerda a Lucifer y su desafío hacia Dios. Absalón se define por su soberbia, su ambición de poder, su altivez, algo que puede verse cuando le recrimina a Adonías que quiera ser rey, ya que él, Absalón, sería según él mismo, un mejor rey:

¿Tú pretendes reinar, loco, villano?
¿Tú, muerto Amón del mal que le consume,
subir al trono esperas soberano
que en doce tribus su valor resume?
¿Qué soy, no sabes, tu hermano mayor?
¿Quién competir con Absalón presume,
a cuyos pies ha puesto la ventura
el valor, la riqueza y la hermosura? (vv. 104-11, III).

Adonías, que también ambiciona el trono de su padre el rey David, le responde a Absalón recreándole el reino que tendría éste si ascendiera al poder de Israel. Para Adonías, este reino reflejaría la personalidad de Absalón, que es un narcisista enamorado de sí mismo y demasiado atento y ensimismado en su propia contemplación. Las palabras de Adonías son las siguientes:

Si el reino israelita se heredara
por el más delicado, tierno y bello,
(aunque no soy un monstruo en cuerpo y cara),
a tu yugo humillara el reino el cuello;
cada tribu hechizado se enhilara,
en el oro de Ofir de tu cabello,
y convirtiendo hazañas en deleites,
te pecharan en cintas y en afeites.
Redujeras a damas tu consejo,
a trenzas tu corona, y a un estrado
el solio de tu ilustre padre viejo,
las armas a la holanda y al brocado.
Por escudo tomaras un espejo,
y de tu misma vista enamorado,
en lugar de la espada a que me aplico,
esgrimieras tal vez el abanico. (vv. 112-27, III).

El punto conflictivo, por otra parte, de la venganza que van a perpetrar Tamar y Absalón y a ejecutar este mismo, que produce en el espectador una sensación de venganza sin justicia, se debe a que la mano ejecutora de tal sentencia no es la del rey David, sino la de su hijo y, además se debe también a que a éste no le mueve una necesidad de limpiar el honor de su hermana,

sino que quiere eliminar a su hermano Amón de la línea sucesoria para erigirse él en el futuro rey del pueblo israelita. Así lo expresa Absalón al decir:

Incestuoso tirano,
presto cobrará Absalón,
quitándote vida y reino,
debida satisfacción. (vv. 318-21, III).

La pareja de hijos Absalón y Amón y el perdón que le ofrece el rey David a este último puede vincular el episodio con la parábola neotestamentaria del hijo pródigo, ya que a ojos de Absalón, que no ha incurrido en ningún delito contra su padre, el perdón de su padre hacia su hermanastro es desmedido e injusto. Pero esta relación debe observarse también teniendo en cuenta que Absalón y Amón también representan a Caín y Abel, y que son los celos desmedidos de Absalón y su deseo de poder lo que desencadenan que ejecute la venganza que restituya el honor de su hermana Tamar. La indignación de Absalón ante el perdón de David y la falta de penitencia de su hermanastro se comprueba cuando exclama:

¿Que una razón no le dijo
en señal de sus enojos?
¿Ni un severo mirar de ojos?
Hija es Tamar, si él es hijo. (vv. 394-97, III).

Absalón pretende justificar su ambición mediante la excusa de vengar la violación de su hermana, motivo por el que su mano no es digna de dictar y ejecutar sentencia, pues no se puede sacar provecho propio al ejecutar una ley. Justicia y ambición no son compatibles a pesar de lo que opina Absalón al decir:

Con su muerte cumpliré
su justicia y mi ambición. (vv. 402-03, III).

El momento en el que se muestra con más fuerza la ambición de Absalón es, por otra parte, en la primera jornada, cuando descubre la corona

de su padre, símbolo de su poder, y no puede evitar colocársela, sintiendo como sus ansias de poder se inflan aún mucho más:

Debo de ser convidado;
si el reinar es tan sabroso,
como afirma el ambicioso,
no es de perder tal bocado.
Amón no os ha de gozar,
cerco en quien mi dicha encierro,
que sois vos de oro, y fue yerro
el que deshonró a Tamar.
Mi cabeza quiero honrar
con vuestro círculo bello.
Mas rehusaréis el havello,
pues aunque en ella os encumbre,
temblaréis de que os deslumbre
el oro de mi cabello. (vv. 420-33, III).

Absalón, como ya hemos comentado anteriormente, representa a Caín, porque asesina a su hermano Abel – Amón, pero también representa la idea del desafío hacia Dios, lo que hace a través de su actitud soberbia, insolente, de su desobediencia y desafío hacia lo ordenado por su padre, ya que, en las obras de tema religioso, el padre suele ser un trasunto de Dios padre y el hecho de desobedecer un hijo a su padre es un acto de rebeldía extrapolable a la relación con Dios. El desafío y la rebelión de Absalón es tanta que piensa incluso en asesinar a su propio padre, lo que nos recuerda la actitud de Lucifer y su rebelión contra Dios. Tanta es su ambición que Absalón llega a exclamar:

¿Quién hay en Jerusalén
que lo estorbe? ¿Amón? Matalle.
¿Mi padre que ha de vengalle?
Matar a mi padre. (vv. 440-43, III).

En lo concerniente al personaje de Salomón, ya comentamos que resulta significativo que Tirso lo incluya en la comedia y, de manera anacrónica, lo presente como un joven que participa en los sucesos de la tragedia, ya que en II Samuel el hijo menor del rey David es muy pequeño y

nada tiene que ver con estos sucesos. Nuestro dramaturgo se permite esta licencia para equilibrar la balanza de los hijos del rey judío, pues los otros tres parecen haber heredado el pecado de su padre con Betsabé, y no poseer las virtudes necesarias para ser rey. Frente a los desobedientes Amón, Adonías y Absalón, Salomón representa al buen hijo y al futuro sabio y benevolente rey, que decide ser juicioso y cuyos actos reflejan una gran templanza, que choca con las actitudes de los personajes cuyas hijas o hermanas han sido deshonradas. Salomón es una figura muy positiva en toda la comedia, siendo su humildad la nota que más choca frente a la soberbia y a la ambición de sus hermanos.

Antes de concluir este repaso por algunos aspectos destacados de la obra comentando la figura y la interpretación del rey David, debemos indicar una referencia neotestamentaria que aparece en la obra y que tiene que ver con el bautismo. Cuando Tamar, ya en la jornada III, rodeada de campesinos, alude a su deshonra, Aliso habla del agua que lava el pecado, que parece remitirse al agua del bautismo que lava el pecado original. Dice este rústico personaje:

Allá los espejos son
sólo para señalar
faltas, que viéndose en vidrio
con ellas en rostro dan.
Acá son espejos de agua,
que a los que mirarse van
muestran manchas y las quitan
en llegándose a lavar. (vv. 634-41).

Si todos los personajes aparecen hábil y profundamente caracterizados por la sabia pluma del fraile mercedario, desde luego es el rey David el más interesante de todos ellos. Recordemos que nos encontramos con un rey que había pecado en su juventud, por lo que no es ajeno a las tentaciones de las que es víctima el ser humano y que fue perdonado en su día por Dios, por lo que conoce lo que es la clemencia divina. David refleja un doloroso conflicto en el que se opone su faceta de rey, que le exige que sea justo y aplique la justicia humana castigando el crimen de su hijo Amón, a su faceta de padre y a

su amor hacia su hijo, que le mueve a perdonarlo. David se convierte de esta manera en víctima y juez de la violación de Tamar, como una especie de transposición del amor de Dios hacia sus hijos, los cristianos, llenos de pecados, con actitudes desobedientes y rebeldes. Al ser el rey David padre de ambas partes, el agresor y la víctima, como sucede siempre con Dios Padre, va a actuar de una manera totalmente diferente a la esperada en una comedia de honor. Lo que podría haber sido una comedia de honor con su correspondiente venganza, en un contexto veterotestamentario se convierte en algo totalmente diferente al tener el monarca bíblico una doble implicación en el suceso de la violación. El debate que se establece en el alma del rey puede verse cuando se pregunta:

Rey me llama la justicia,
padre me llama el amor,
uno obliga y otro impele;
¿cuál vencerá de los dos?. (vv. 290-93).

Precisamente lo más importante de toda la obra es la elección que realiza el rey David. El monarca opta por el amor por encima de la justicia humana, y lo hace recordando que Dios también le perdonó su pecado con Betsabé. El rey David se muestra, al tomar esta decisión, como una especie de trasunto del amor y de la infinita misericordia de Dios Padre con sus hijos, que siempre perdona los pecados de éstos cuando se muestran arrepentidos realmente. El proceso argumental que lleva al rey a perdonar a su hijo Amón puede verse cuando dice:

En mirándole es de cera
mi enojo, y su cara es sol.
El adulterio homicida
con ser Rey me perdonó
el justo Juez, porque dije
un pequé de corazón.
Venció en él a la justicia
la piedad. Su imagen soy.
El castigo es mano izquierda,
mano es derecha el perdón.

Pues ser izquierdo es defeto.

Mirad, príncipe, por vos;
cuidad de vuestro regalo.

¡Ay prenda del corazón! (vv. 368-81, III).

La caracterización del rey David como un rey caritativo es fruto de una tradición. Tal es así que Fray Luis de León lo pone como ejemplo de caridad al referir el episodio en el que fue perseguido por su hijo Absalón, momento posterior al argumento de *La venganza de Tamar* y que recoge Calderón en *Los cabellos de Absalón*. Dice Fray en *Los nombres de Cristo* que:

Algunos son como David, que cuanto más Absalón le perseguía, él más le amaba y hacía buenas obras²²⁶.

La clemencia y el perdón del rey David nos conduce a pensar que Tirso de Molina defiende en esta obra la ley de Dios, en la que la misericordia y la caridad se alzan por encima de la venganza, por encima del código del honor usual de las comedias áureas de nuestra literatura. Si lo pensamos bien, el fraile mercedario nunca escribe una auténtica comedia de honor. Mientras que *El celoso prudente* es una anticomedia de honor, en la que se prima la templanza y la prudencia del personaje protagonista que, a pesar de observar indicios de infidelidad en su esposa, decide esperar y no actuar precipitadamente, gracias a lo cual se aclara finalmente que no ha habido adulterio; por su parte, *La venganza de Tamar*, que, aunque es una comedia bíblica, podría haber sido una comedia de honor, no puede serlo por diversas razones: 1) no se sitúa cronológica ni espacialmente en las coordenadas típicas de este tipo de comedia; 2) en la obra hay una simbología religiosa; 3) el móvil del restaurador de la honra no es precisamente la restitución de ésta, sino la ambición; 4) el rey David es, al mismo tiempo, padre de la víctima y del agresor. En conclusión, podemos afirmar que Tirso de Molina no escribió nunca una comedia de honor porque el código de las mismas chocaba frontalmente con la ley de Dios.

Por otra parte, en cuanto a los temas y referencias religiosas que se observan en la obra, es muy importante destacar el de la desobediencia de los

²²⁶ Fray Luis de León, 1991, p. 869.

hijos hacia los padres, que es un tema que nos transporta a la relación del hombre con Dios. El rey David, que en su juventud había pecado desobedeciendo a Dios y que luego había sido perdonado por éste, siente un enorme y profundo dolor a raíz de la rebelión de sus hijos. Amón desobedece a su padre a causa de la lujuria que siente hacia su hermana Tamar, y que recuerda el pecado de su padre, aunque el del príncipe es mucho más físico y violento. Por su parte, Absalón es el hijo que desobedece a su padre porque aspira a destronarlo y a alzarse con su poder. Absalón se rebela a causa de la ambición, lo que lo relaciona de manera evidente con la historia de Adán, cuando éste come del fruto prohibido en el jardín del Edén, o con el propio Lucifer y su «Non serviam» pronunciado contra Dios; incluso la de Cronos castrando a su padre Urano para alzarse con el poder del cielo y la tierra.

Pero el personaje de Absalón también nos remite a un episodio bíblico del Génesis, que no es otro que el asesinato de Abel a manos de su hermano Caín a causa de los celos del amor que le profesaba Dios a aquél. Absalón mata a Amón porque siente que no es justo que haya sido perdonado por el rey David y porque cree que él es más merecedor que su hermanastro de portar la corona y de reinar sobre el pueblo judío.

Frente a Amón, Absalón y Adonías, pues también este último, aunque no está tan desarrollado como los otros dos hermanos, da muestras de querer el trono y de no actuar ni humilde ni filialmente, se encuentra Salomón, el buen hijo, el buen hermano y el futuro buen rey. Salomón tiene lo que sus hermanos no: prudencia, templanza y humildad, además de ser un hijo leal y obediente a su padre, lo que lo convierte en una figura que evoca a Jesucristo.

Finalmente, como ya hemos mencionado, frente a estos hijos desobedientes, el rey David asume el rol de una especie de Dios, padre amoroso con sus hijos, que opta por el perdón antes que por el castigo y la venganza, y que asiste, siempre sufriente, al espectáculo de la condenación de sus queridos hijos.

Como conclusión final al breve estudio de esta comedia bíblica podemos señalar que sí que hay elementos que señalan a episodios bíblicos del Antiguo Testamento y símbolos neotestamentarios, tal y como afirmaba Paterson, pero que falta la interpretación clara en la obra que enlace estos símbolos con una intención catequética más evidente, lo que se acentúa con el final abrupto en el

que Absalón mata a Amón quedando su desobediencia sin castigo a ojos del espectador que asiste al corral de comedias. A pesar de las referencias al Cordero de Dios, que están presentes, falta esa interpretación clara que sí podemos ver en las otras comedias bíblicas que escribe Tirso. Todo ello quizás suceda porque *La venganza de Tamar* es una comedia más profundamente humana que divina.

II. 1. 4. *La vida y muerte de Herodes*²²⁷

Para esta cuarta comedia bíblica, que ya no se basa en el Antiguo Testamento, se vale el poeta mercedario de varias y diversas fuentes, pues, además del evangelio de Mateo (Mt 2, 1-18), recurre a fuentes históricas profanas, como son: el libro XV de *Las Antigüedades judías* de Flavio Josefo, el libro de *La guerra de los judíos*, que narra el reinado de Herodes el Grande y su apoyo a Marco Antonio, su victoria sobre sus adversarios y los problemas con su familia, también de Flavio Josefo la narración que hace de la primera guerra Judeo-Romana, e incluso fuentes veterotestamentarias para el material histórico (*Rut, Reyes, Samuel*). Con este material elabora Tirso una obra que no sólo se centra en los consabidos episodios del rey de los judíos; a saber, la visita de los Reyes Magos, la matanza de los inocentes y el nacimiento de Jesucristo, sino que ahonda en el carácter del monarca aportando otros episodios que conceden viveza y hondura a la obra. Ésta es la opinión de Naïma Lamari, que, tras estudiar la obra, expone que:

Herodes el Grande aparece como protagonista de un pasaje de la Biblia, en el Evangelio de San Mateo (Mt 2, 1-18) y si bien Tirso eligió el tema de la Matanza de los Inocentes y del nacimiento del Niño Jesús por su indudable valor ejemplificador, no se puede menos de advertir el enorme vigor dramático y espectacular que encierra²²⁸.

A pesar de que el fraile se vale de las obras del historiador judío, a la hora de trasladar dichos sucesos a las tablas opta por cambiar la auténtica

²²⁷ La edición que utilizamos es la de Blanca de los Ríos: Tirso de Molina, 1946.

²²⁸ Lamari, 2015, p. 5.

historia siguiendo el código del teatro áureo. Tirso se aleja de la historia para crear cierta confusión, para conformar unos personajes más auténticos y, por supuesto, para ajustarse a las convenciones de la comedia del Siglo de Oro. Así lo expresa Lamari cuando comenta que:

El comediógrafo, erudito historiador, se desvía de la versión auténtica del historiador judío con el propósito no sólo de crear cierta confusión – que participa además del final apocalíptico del drama bíblico-, sino también de construir «sobre cimientos de personas verdaderas» un espectáculo que «enseña dando gusto». De hecho, entreteje Tirso motivos amenos de la comedia palatina con otros monstruosos y extremos de la tragedia²²⁹.

En la pugna entre lo histórico y lo lírico, Tirso se decanta, como suele suceder en este tipo de obras, por lo segundo, y, por otro lado, combina muy diversos elementos y subgéneros en este drama bíblico. Dice Lamari al respecto:

Aunque *La vida y muerte de Herodes* es un drama bíblico, entreteje lo histórico y lo novelesco, lo trágico y lo cómico y combina motivos propios de la comedia palatina (ambiente cortesano, conspiraciones palatinas) con otros patéticos y monstruosos de la tragedia en que se suceden escenas cargadas de dramatismo y de crueldad, llevando así al extremo la idea lopesca de la deleitosa variedad. En dicha comedia, Tirso aúna el esfuerzo imaginativo y la fuerza poética con el continuo manejo de fuentes histórico-bíblicas que son solamente un punto de partida ya que la libertad de creación del poeta es omnímoda y Tirso utiliza su ingenio para adecuar su historia y espectacularidad²³⁰.

La primera jornada de la obra se abre con la llegada de Josefo, que ensalza el gobierno del monarca Antípatro y le entrega a éste los retratos de Mariadnes y Aristóbulo a Fasel y Salomé, hijos del rey, respectivamente, dado que Antípatro quiere casar a sus hijos con aquellos y, de esta manera, establecer alianzas políticas. Llega entonces Herodes de la guerra, en la que ha salido victorioso y ha dado muestras de su crueldad, y le dice a su padre que se ha enamorado, dándole permiso el monarca y padre para que vaya tras la muchacha. Ve Herodes el retrato de Mariadnes y descubre que la mujer que

²²⁹ Lamari, 2015, p. 9.

²³⁰ Lamari, 2015, p. 1.

ama es la futura esposa de su hermano, se vuelve loco y decide actuar como Caín. Lo primero que hace es rebelarse contra Antípatro, su padre, el cual se cuestiona el motivo de la locura de Herodes y cae en la cuenta de que ha debido de ser a causa de los celos por Mariadnes, con quien Faselos ha ido a Jerusalén a casarse. En otra escena, Eliacer está vistiéndolo al rey Hircano, quien le dice que rechace las peticiones de casamiento de su hijo e hija, pues éstos ya están comprometidos con los hijos del rey Antípatro. Efraim exalta la belleza de Mariadnes y de Aristóbulo ante su padre Antípatro. Mariadnes y Aristóbulo conversan con su padre Hircano, mostrando su amor y fidelidad hacia él. Se produce entonces una escena cómica en la que el pastor Pachón le cuenta a Tirso cómo le rechaza la mujer que ama, Fenisa. Llega la pastora Fenisa, habla con su tío Tirso y, ante los requiebros amorosos de Pachón, le da un golpe en la boca. Se muestra a Herodes a continuación, que le está contando a Josefo que Mariadnes no será de su hermano cuando se encuentran con los pastores que les dicen que los príncipes hijos de Hircano están cazando a caballo. En ese momento, Mariadnes cae de su montura y Herodes va a socorrerla, la lleva desmayada en brazos a la cabaña de los citados pastores, quienes deciden avisar al rey de la caída de la princesa y de su estado. Herodes, por su parte, afligido, le pide a Josefo que vaya a por agua. Al quedarse solo con Mariadnes, Herodes siente la tentación de aprovecharse de ella y deshonorarla, pero se contiene. Decide disfrazarse de pastor. Mariadnes se despierta desconcertada y cree que un pastor ha podido deshonorarla. Descubre a Herodes bajo el disfraz de pastor, el cual se inventa que Faselos la trajo desmayada y quiso aprovecharse de ella, pero que él la defendió. Ambos deciden marcharse por si Faselos regresa. Herodes dice llamarse Claricio. Los pastores conducen a Hircano, Faselos y Aristóbulo a la cabaña donde supuestamente estaba Mariadnes. Allí descubren las ropas de Herodes, que Faselos reconoce como las de su hermano. Al no encontrar a su hija, Hircano cree que los pastores la han matado para robarle y ordena que los torturen.

La segunda jornada comienza con Mariadnes y Herodes, que están solos. Herodes le cuenta a la princesa una historia similar a la de su amor por ella, pero con nombres falsos, pero Mariadnes se da cuenta de que se trata de ella. Finalmente, Herodes le revela su auténtica identidad y le declara su amor,

que ella acepta. Por su parte, Hircano muestra su dolor ante la pérdida de su hija mientras Antípatro llora la supuesta muerte del suyo, Aristóbulo llora la de su hermana, Faselo la de su prometida y Salomé la de Herodes. Entonces se produce el reencuentro entre Mariadnes y su padre, su hermano, su prometido, etc. Y la princesa le cuenta a su padre cómo la salvó un pastor y, cuando le revela que fue realmente Herodes, se decide que sea éste y no Faselo quien se case con ella, ante lo cual el príncipe rechazado se enfada, no encontrando además apoyo en Salomé ni en Aristóbulo. Ante este rechazo decide hacer una guerra aliándose con Marco Antonio, de quien recibe una carta en la que se confirma esta alianza suya contra Hircano y Herodes. Por otra parte, el verdugo les explica a los pastores Pachón y Fenisa el tormento que les va a dar. Faselo le dice a Herbel que Hircano y Aristóbulo están presos y Mariadnes también. Tiene la intención de matar a su hermano Herodes para que no se produzca su matrimonio con Mariadnes. Liberan a los pastores. Efraim le dice a Faselo que traen cautivo a Herodes y, en ese momento, Faselo siente remordimientos y decide perdonarle la vida a su hermano a cambio de que renuncie al amor de Mariadnes. Herodes, preso, habla con Josefo, que le declara su lealtad, y le pide que mate a Mariadnes porque él va a morir y no quiere que ella viva si él no puede estar junto a ella. Efraim le dice a Herodes que Faselo va a partir, por lo que el príncipe judío siente cerca la muerte, mientras Josefo acepta el encargo que éste le ha hecho.

La tercera jornada se inicia con Herbel que le dice a Herodes que Hircano ha muerto y que Marco Antonio continúa avanzando y que, si quiere conservar su vida, debe renunciar a Mariadnes, a lo que Herodes se niega exponiendo, además, su alianza con Augusto. Faselo entra en la celda en ese momento y le dice a su hermano que va a morir, a lo que éste contesta que Mariadnes lo hará también. En ese preciso instante avisan de la llegada de Augusto, que entra en escena y explica que Marco Antonio ha sido vencido y ha huido con Cleopatra. Ve a Herodes encadenado y lo libera nombrándolo además rey de Jerusalén y castiga a Faselo. Herodes alaba a Augusto y le dice a Faselo que su castigo será no matarlo, para que su sufrimiento sea más largo así. Después de esto, le entregan una carta a Herodes que le avisa de la infidelidad, falsa, de Mariadnes con Josefo, lo que provoca la desconfianza y la ira en el ahora ya rey de los judíos. Salomé se queja a Aristóbulo de la altivez

con que Mariadnes la ha tratado y la venganza que mediante la carta difamatoria ha urdido. Se produce un diálogo entre Josefo y Mariadnes en el que el primero quiere matarla y le explica que Herodes va a morir, a lo que la princesa responde que si él muere, ella también lo hará. Herodes llega al palacio y, escondido, observa el citado diálogo, creyendo que ambos le son infieles, siendo presa de los celos. Se presenta ante Josefo y Mariadnes acusándolos de ser amantes con la carta que ha recibido. El rey judío manda prender y apresar a Josefo y a Mariadnes. Se produce un pequeño monólogo de Herodes en el que se queja de la confianza depositada en su amigo Josefo y en su amada Mariadnes. Efraim informa a Herodes de la llegada de los tres Reyes Magos, que vienen buscando al nuevo rey de los judíos para adorarlo. Herodes monta en cólera y manda matar a toda la descendencia del rey David, a Josefo y al Senado. Finalmente manda que llamen a los Reyes Magos a su presencia. Se produce un diálogo entre los pastores en el que cuentan que han visto al Mesías recién nacido y lo alaban. Liseno informa a los pastores de la llegada de los tres Reyes Magos, que vienen a adorar al niño, y de que Herodes les había dicho que regresaran después para informarle, pues él también quería adorarlo. Se descubre la imagen de la adoración de los Reyes Magos, que los pastores comentan. También explican éstos lo que le sucederá al Mesías con la metáfora de los reyes de la baraja. Niso avisa a los pastores de la orden que ha dado Herodes de la matanza de los inocentes. Fenisa corre para esconder a su hijo. Jabel le cuenta a Herodes que han matado a los niños y éste, iracundo y sin escrúpulos, le dice que maten también a su hijo y se queja de que los Reyes Magos no hayan vuelto con noticias del Mesías. Mitilene, con el hijo que de Herodes tiene en brazos, increpa a éste exclamando cómo es capaz de matar a su propio hijo. Una judía suplica a Herodes por la vida de su hijo, pero el monarca hace alarde de toda su crueldad en sus palabras. Jabel y Mitilene reclaman venganza. Se muestra a Herodes muerto con dos niños en los brazos. Efraim informa de que ha muerto.

Como se puede observar al leer el argumento de *La vida y muerte de Herodes* es que la obra muestra una gran violencia y truculencia, como le sucedía a las otras tres obras bíblicas anteriores, veterotestamentarias en su caso. La propia elección del contexto histórico por parte del autor coloca al

espectador en un momento convulso de la historia de Israel, con violentas guerras entre hermanos, como explica Lamari al decir que:

La comedia se inscribe dentro del tenso contexto de las luchas fratricidas – referidas por el historiador Flavio Josefo en el Libro I de *La guerra de los judíos* – entre Hircano II y su hermano Aristóbulo II por la sucesión al trono, y de las tensiones y rivalidades entre el emperador Augusto César y el militar y político Marco Antonio. La obra se abre con la referencia a la victoria de Hircano quien consiguió recuperar el poder merced a la intervención de Antípatro, padre de Herodes y rey de Judá, y al Senado Romano que finalmente tomó partido por Hircano²³¹.

Esa gran violencia que se respira al leer o ver la obra se sustenta sobre dos elementos: por una parte, mediante la propia construcción del personaje principal, Herodes, cuyo carácter es violento, iracundo, furioso, con constantes estallidos de rabia que se pueden apreciar desde el inicio de la obra, pues ya en su primera aparición se informa al espectador de que en la batalla de la que acaba de regresar victorioso se ha mostrado inmisericorde y cruel.

Y avanzando sólo unos versos más se vuelve a insistir en este carácter irracional, impulsivo y violento de Herodes. Cuando el futuro rey se entera de que su hermano está comprometido con la mujer a la que él ama, aunque Faseló no sabe que esto es así, estalla en un ataque de celos e ira declarándose como un nuevo Caín, abriéndose así uno de los ejes de la obra, que es, precisamente, esa lucha entre hermanos por conseguir a Mariadnes. Herodes se identifica con Caín, mientras que Faseló lo hace con Abel, estableciéndose una relación de similitud entre esta obra y *La venganza de Tamar*, en la que, como recordaremos, Absalón actúa como Caín que mata a su hermano Amón – Abel para poder heredar el reino de Israel. Herodes se muestra así al espectador al decir:

un nuevo Caín en mí
verá Faseló, mi hermano. (vv. 403-404, I).

Herodes también establece un vínculo de semejanza con el personaje de Acab, de *La mujer que manda en casa*, sustentado por ese tipo de amor

²³¹ Lamari, 2015, p. 9.

desordenado y desmesurado, irracional y negativo, que le nubla el juicio y le hace cometer actos tan atroces como querer matar a su hermano, aunque finalmente no lo haga. Herodes, desde la primera vez que aparece en escena, es iracundo y no tiene escrúpulos, pues dice que arrasará y matará a su hermano y a su padre para poder tener así el amor de la mujer que ama:

¿No ha abrasado mi valor
la Armenia que he destruido?
¿Pues es bien que sea vencido
en mi casa y vencedor?
¡Muera mi hermano traidor
y mi padre, pues que pasa
las leyes que mi amor tasa,
porque yo con ellas muera;
¡Al arma, venganza fiera;
al arma, asaltad mi casa! (vv. 427-36, I).

Su férrea intención de que su hermano Faseo no pueda casarse con Mariadnes vuelve a mostrar el vínculo consciente que existe entre Herodes y Caín, pues el futuro monarca dice:

No la gozará Faseo,
por más que lo intente Hircano,
aunque del primer hermano
renueve agravios el Cielo. (vv. 854-57, I).

Es significativo respecto al carácter del protagonista de la obra que, cuando se da cuenta de que su hermano está comprometido con la mujer que él ama, en vez de resignarse asumiendo la situación y permanecer callado, o bien decir la verdad a su hermano y a su padre sobre su enamoramiento de Mariadnes, lo que sería en cualquiera de los dos casos un síntoma de que su amor es virtuoso, decide trazar un plan en el que quiere sembrar el odio y el desprecio hacia Faseo en el corazón de la princesa, lo que es un claro síntoma de un amor malsano y un exponente del recelo y la visión tan negativa que del mundo tiene Herodes, como así expresa al proclamar:

Loco estoy y necio estás;
amor que no se ha adquirido
con dificultad no sé
que tenga estima ni fama.
Veré mañana a mi dama;
mi hermano la pintaré
de suerte que lo aborrezca.
Diré que es desagradable,
descortés, tosco, intratable,
y porque mal le parezca,
como tú el fin me acredites,
pintaré en él el extremo
de un esposo, un Polifemo,
de un Coricleo, un Tersites. (vv. 860-73, I).

Si Herodes se muestra furioso con su hermano y dispuesto a cometer un acto fratricida, tampoco siente misericordia ante su amada Mariadnes, que percibe como una posesión que debe morir si él así lo hace. Los celos en Herodes son hiperbólicos, tanto es así, que al creer que va a ser ejecutado por orden de su hermano Faseo, envía a Josefo para que la asesine, ya que no puede resistir el pensamiento de que ella viva y esté con otro tras su ejecución.

Por este motivo, no es de extrañar que sea víctima del engaño de Salomé y que crea enseguida lo que la anónima carta le dice; a saber, que Mariadnes y Josefo le engañan. El rey siente un ataque de celos lleno de rabia y demuestra no tener ningún tipo de escrúpulos cuando los encuentra juntos y su venganza es desmesurada pues se extiende a toda la estirpe de los judíos, como comprobamos al escuchar:

Poned
nuevas guardas a la Infanta;
dad un garrote a *Josefo*;
no quede mozo ni *viejo*
de la estirpe real y santa
del Rey Profeta con vida.
Ponga esto en ejecución
esa romana legión
en mi guarda apercebida.
Mi vida importa su fin;

muera también el Senado
de los Setenta, que han dado
tanta fama al Sanedrín.
No quede hombre en Israel
que sangre de David tenga,
aunque fama a alcanzar venga
a Herodes del más cruel
que vió el mundo; no haya hombre
que en el siglo venidero,
si un Rey quiere pintar fiero,
no le atribuya mi nombre.
Sangre mi rabia derrame,
que en ella mi reino fundo;
quien cruel fuere en el mundo,
Herodes desde hoy se llame. (vv. 828-48, III).

De esta manera, Tirso de Molina sugiere en su obra que la matanza de los inocentes es fruto de una decisión de un rey colérico que quiere vengarse del mundo entero al descubrir lo que él cree que es una infidelidad de su amada.

Otro de los ataques violentos del monarca se producen con la llegada de los tres Reyes Magos, pues, si Herodes es posesivo y celoso con su amada, cruel con su hermano y su padre, y fiero y violento en la batalla, también es ambicioso y no quiere ceder su poder ante nada ni nadie. Es un rey despótico que lucha contra los astros. Es por ello que, cuando Efraim le cuenta que unos Reyes han venido desde Oriente, Herodes estalla de rabia y exclama:

¿A adorar vienen al Rey
que ha nacido a los judíos?
¿Qué aguardáis, temores míos,
celos sin orden ni ley?
No ha una hora apenas que reino,
y cuando acaba un traidor
de quitarme el ser y honor,
¿me quita un muchacho el reino?
¿Cuándo hubo persona alguna,
¡Cielos!, que nacer Rey pueda?
El reino que no se hereda

le conquista la fortuna.
Pues ¿quién es este que ahora
nace Rey y me atropella?
¿Quién es éste que a una estrella
manda ser su embajadora?
¿Este que con ella avisa
tres Reyes y cortes hace,
este que al punto que nace
coronas de Oriente pisa? (vv. 793-812, III).

Así pues, la violencia, cólera y crueldad de Herodes se centran en su hermano, en su padre, en su amada, en su consejero y amigo y, finalmente proyecta todo su odio y rencor en los pequeños infantes israelíes, como ya veremos. Pero no sólo se muestra tan colérico con sus iguales, sino que también adopta una postura muy soberbia hacia Dios, al que no le pide ni ruega, sino que le exige que le ayude en su plan de enamorar a Mariadnes haciéndose pasar por un pastor.

Trajes vi de cazadores
colgados en la cabaña,
haced hoy en mí, ¡oh montaña!
transformaciones de amores;
no paguéis en desfavores
cortesanías cortedades,
que si en estas soledades
no me ayudáis, siendo Dios,
formaré quejas de vos
y no fiaré en deidades. (vv. 1070-79, I).

Todos estos ataques de furia y cólera que han ido apareciendo a lo largo de la obra nos conducen al episodio más conocido del rey de los judíos: el de la matanza de los inocentes, y aquí aparece el segundo elemento sobre el que se sustenta la gran violencia y la faceta más truculenta de la obra. Herodes expone en un parlamento que el nuevo rey que acaba de nacer debe de ser del linaje del rey David, por lo que, ciego de ambición, ordena que asesinen a

todos los descendientes del bíblico rey, mostrando esa actitud cruel y déspota de la que ya hemos hablado. El mismo personaje declara que todo es a causa de su propia ambición:

Si le viene de derecho
a la sangre de Judá
y a mí, idumeo, me da
Roma el reino sin provecho,
¿para qué Augusto me elige?
De David la descendencia
hereda esta preeminencia;
mas la ambición que me aflige
no tiene de permitir
agravio tan evidente,
el que fuere descendiente
de David ha de morir.
A Aristóbulo prended,
que por ser hijo de Hircano
su derecho tiene llano.
¿No vais? (vv. 813-28, III).

Tal es la crueldad de Herodes que Fenisa llega a utilizar su nombre como sinónimo de cruel:

Es un Herodes. (v. 1172, III).

El grado de violencia alcanza una de sus cotas más altas cuando Herodes muestra toda su rabia, ira, crueldad y sadismo, yendo contra natura; tanta es su loca rabia que quiere matar a su propio hijo para que no le arrebatase el trono. La ambición y los celos lo llevan a un momento de ceguera y enajenación. Al sentir que su amada le ha traicionado y que van a arrebatarse el trono, quiere arrasar con todo, destruirlo dejando atrás los escrúpulos y cualquier sentimiento de humana piedad. Su sed de sangre es enorme. En sus propias palabras percibimos toda su necesidad malsana de venganza:

¿Cómo queréis que sosiegue
quien la vida, el reino y honra

a un tiempo y a un punto pierde?
La vida un traidor me quita;
la honra, una mujer leve;
el reino, que aún no he gozado,
un Niño que me atormente.
Hidrópico estoy de sangre,
más sed tiene quien más bebe,
dejad que me harte en ellas
y aplaque este fuego ardiente.
Mueran todos, pues que muero,
y traspase en mí la muerte
toda la jurisdicción
que sobre los hombres tiene.
No ha de quedar de David
hombre o niño en quien conserve
la esperanza que ha fundado
el reino sobre su especie.
La parca soy de las vidas:
cortaré en pámpanos verdes
los sarmientos que en Judá
para atormentarme crecen.
Prometiéronme volver
en hallando los tres Reyes
a este Niño portentoso
que han adorado sin verle;
mas pues que me han engañado
y mi propósito aleve
conocen, pues temerosos
a avisarme dél no vuelven,
paguen en él mis agravios
todos cuantos inocentes
a los pechos de sus madres
su amor alimenta en leche.
Podrá ser que muera entre ellos
el triunfador del Oriente
que, naciendo coronado,
cetros pisa y Reyes vence.
Bañe en su sangre el cuchillo
el que mi vasallo fuere,
porque el fuego en que me abraso

puedan mitigar sus fuentes.
De dos años tengo un hijo
que, engendrado en Mitilene,
de la sangre de Judá,
derecho a este reino tiene;
mas degolladle también
para que ninguno quede
exento de mi furor,
pues él pasa por sus leyes. (vv. 1174-1224, III).

Dos imágenes remueven las entrañas del espectador contra los abominables crímenes de este inmisericorde rey. La primera es de una dureza terrible y no aparece en escena, sino que es descrita por Niso. Este personaje explica cómo los soldados arrancan a los niños pequeños de sus madres cuando están mamando y como la leche materna vuelve a salir de los cuellos de estos pequeños tras ser degollados inundando las calles de sangre y de leche. La violencia y truculencia de la escena es horripilante y se relaciona con imágenes que ya comentamos de las anteriores comedias bíblicas. El pasaje donde se describen estos atroces crímenes es el siguiente:

Pastores, el que tuviese
hijo al pecho de su madre,
para que vivir le cuadre
escóndale, si no quiere
que el furor de un Rey tirano,
lobo de tiernos corderos,
bañe en leche los aceros
de su cuchillo inhumano.
Degollar los niños manda
que de dos años abajo
paguen en risa el trabajo
de sus madres, y en demanda
de la inocencia pueril,
andan verdugos crueles
cortando tiernos claveles
que apenas sacó el Abril.
Sin que con él aproveche
el llanto que los socorre,

por las calles sangre corre,
y entre ellas, cándida leche.
Poco los ruegos importan
de las madres, que en sus brazos
los lloran hechos pedazos,
porque los pechos los cortan
para quitárselos dellos,
y sus gargantas segando
la leche que están mamando
vuelve a salir por sus cuellos.
Desde milano cruel
esconded vuestros polluelos,
que sin admitir consuelos
sus hijos llora Raquel. (vv. 1129-60, III).

La otra escena que remueve las entrañas del espectador y que sirve para caracterizar de manera aún más negativa a Herodes tiene una doble función, por un lado, la de mostrar la maldad del rey, pero, por otro, la de anunciar la venida del Mesías. Una judía sale con su niño muerto en brazos haciendo visible la crueldad suprema de Herodes y menciona también el símbolo del cordero sacrificial, símbolo fundamental del cristianismo y que ya ha aparecido en otras obras bíblicas de Tirso, como *La venganza de Tamar*, como ya tuvimos ocasión de comentar. Las palabras de esta madre son:

¿Posible es que los balidos
de este cordero inocente
no enternecen tus entrañas
y tus ojos humedecen?
Mátame a mí, deja un niño
que apenas en el oriente
de su vida ve la luz
cuando se pone en la muerte. (vv. 1265-72, III).

Antes ya de esta escena de la tercera jornada se alude a la figura de Cristo y a tres de los cuatro momentos más importantes y simbólicos de su vida: la Pasión, la Resurrección y el Juicio Final. Al momento del nacimiento no se alude porque se ve en escena, tal como nos avisa la siguiente acotación:

Descúbrese un portal de heno, romero y paja, lleno de copos de nieve, y en él, la Adoración de los Reyes como se pinta. (III, XV).

La escena cumple con esa misión catequética del teatro, a la vez que recuerda a la tradición medieval de las representaciones de la Natividad en las iglesias. Asimismo, es el primer hito de la vida de Jesucristo e inicia la secuencia en la que los pastores vaticinan los otros tres hitos de los que hemos hablado.

El pastor Pachón es el encargado de introducir estos anuncios mediante una analogía que relaciona a Cristo con los reyes de la baraja española, como podemos comprobar al leer:

Antes lo viene a ser todo,
que Dios que el alma me abranda,
hoy profetizar nos manda,
y así digo deste modo:
que si la divinidad
que encubre es el oro rico
que disfraza en el pellico
de nuesa mortalidad,
y es infinita la ley
del oro de su riqueza,
según su naturaleza,
de oros el Niño es Rey. (vv. 1093-1104, III).

La pastora Fenisa continúa la analogía iniciada por Pachón entre Cristo y los reyes de la baraja española y habla sobre la futura Pasión del Salvador; en este caso, se identifica con el rey de copas, por el cáliz de sangre-vino de la Eucaristía:

Después, cuando se desangre
en el huerto, y el temor
de la muerte y su rigor
le obligue a que se dé en sangre,
bañando flores y ropas
y el cáliz de mi ventura
beba en copa de amargura,
será entonces Rey de copas. (vv. 1105-1112, III).

El pastor Tirso es el encargado de exponer la Resurrección de Cristo identificándola con el rey de bastos, pues se relaciona con la cruz, símbolo de que el Salvador ha venido a limpiar las culpas de todos los mortales. Las palabras de Tirso son:

Otro manjar le señalo
cuando se eclipse la luz
del sol y sobre la Cruz
el triunfo le entre del palo.
Que si allá su Reino muda,
y con tal basto deshace
las culpas, contra quien nace
Rey de bastos es, sin duda. (vv. 1113-20, III).

El personaje del pastor Bato es el encargado de cerrar esta serie de analogías que profetizan los momentos más importantes del recién nacido Jesucristo. En este caso es evidente la relación entre el rey de espadas y la misión de Cristo el día del Juicio Final, ya que será el encargado de impartir justicia con su espada:

Mísero quien le provoca
y en desgracia suya caiga,
cuando de dos filos traiga
la espada puesta en la boca,
que las almas condenadas
eternamente al volcán,
por su desdicha sabrán
que este Niño es Rey de espadas. (vv. 1121-28, III).

Casi para cerrar la obra, Herodes tiene un parlamento en el que muestra su actitud cruel y déspota, y toda su locura homicida, con su sed de sangre y venganza hacia los seres más indefensos e inocentes que pueda imaginarse. Como ya sucediera con la judía que clamaba con su hijo muerto en brazos, vuelve a relacionarse la matanza de los inocentes con el símbolo del cordero sacrificial; en este caso, es el propio rey Herodes el que se identifica con el

lobo y a los infantes judíos con los corderos. La terrible cólera de Herodes se explicita cuando éste dice:

Soltad, enfadosas madres,
los amorosos joyeles
que vuestros pechos adornan
y a más venganza me mueven,
retratos de aquel Infante
que a usurpar mi reino viene.
Lobo soy, corderos busco,
vuestra sangre me sustente;
espigas sois de David,
en berza es razón que os siegue;
racimos sois de Judá,
vendimiaros quiero en ciernes.
¿Lloráis? Pero ¿qué me espanta?
También los sarmientos verdes
lloran antes de dar fruto.
Flores sois de almendro fértil;
yo, cierzo que por tempranos
me manda el rigor que os seque;
mi rabia, que os despedace;
mi pena, que os atormente.
¡Ojalá que entre vosotros
aquel Infante estuviese,
de mi frenesí la furia
causa y principio inclemente!
Satisficiera mi hambre
con las manos, con los dientes,
porque con su corazón
mi enojo hiciera un banquete.
Pero supliréis por Él
y serviréis en mi muerte
de ofrenda, como corderos;
morid, pues Herodes muere. (vv. 1273-1304, III).

Finalmente, para alivio del espectador, que desea más que nada en ese momento que el abominable rey muera, aparece muerto Herodes, y lo hace con las manos manchadas de sangre, con dos niños a los que ha matado. Si

resultaba odioso cuando mandaba ejecutar a los bebés, ahora da un paso más en su crueldad contra natura, y es él mismo el que usa sus propios brazos para ahogar niños inocentes. Efraim, que es el encargado de contarle al espectador lo que está viendo y dar fin a la obra, llama «Abeles» a los pequeños, con lo que se vuelve a insistir en la relación entre Herodes y Caín, a la vez que se cierra la obra con el mismo motivo con el que se abría, pues, como se recordará, Herodes se declaraba en la primera jornada como un Caín ante su hermano Faelo-Abel. La descripción de la escena que hace Efraim es la siguiente:

Murió el bárbaro rabiando
y ahogando los dos Abeles;
se libró Jerusalén
de sus tiránicas leyes.
Sirva su vista de espanto,
y demos fin, con su muerte,
a su inaudita crueldad
y lástima de los presentes. (vv. 1309-26, III).

Para concluir con este breve análisis de esta comedia bíblica tirsiana podemos recapitular los aspectos que más relevantes nos han parecido.

En primer lugar, destaca la elección de un contexto histórico tan violento y con episodios de gran crueldad que remueven la conciencia del espectador. Esta elección relaciona esta obra con las otras tres comedias bíblicas basadas en el Antiguo Testamento, pues, ya sea por la sequía y el hambre atroz, por las guerras o por la maldad de alguno de los personajes, las comedias bíblicas de Tirso se desenvuelven en momentos históricos convulsos y de gran horror con imágenes dantescas, como la de Herodes con dos infantes muertos o de la del padre que, ante una situación de hambre tan prolongada, quiere comerse a su propio hijo, como sucede en *La mejor espigadera*.

En segundo lugar, resulta significativo que en algunas de estas obras aparezca el motivo del asesinato del padre a manos del hijo, que recuerda el mito de la castración de Urano o de la rebelión de Zeus hacia su padre Cronos, así como los desafíos de Adán y de Lucifer hacia Dios. Recordemos que en *La venganza de Tamar*, Absalón quiere matar a su padre David para poder reinar,

y así también sucede en *La vida y muerte de Herodes*, en la que el protagonista, tras conocer que su amada Mariadnes ha sido prometida a su hermano Faseló, quiere matar a su padre y a su hermano, sin sentir ni un atisbo de amor fraternal ni filial. Ambas obras se relacionan a través de este motivo del asesinato del padre.

Pero no sólo encontramos en ambas obras este motivo, sino que también es muy importante en las dos comedias el motivo de Caín y Abel, pues tanto Absalón como Herodes quieren matar a sus respectivos hermanos a causa de su ambición, aunque en el caso del hijo del rey David se trata de ambición de poder, mientras que Herodes ambiciona el amor de Mariadnes. También en *La mujer que manda en casa* encontramos, pero ya de manera implícita y no explícita, esta lectura cainita de la obra, dado que Acab, rey judío, va a matar a Nabot, el hijo bueno de Dios, por su ambición.

En tercer lugar, debemos mencionar que la representación que se hace de Herodes está hiperbolizada. Es un mal hijo y mal hermano, un ser desnaturalizado, es un mal esposo, que trata a Mariadnes como una posesión, que no quiere que nadie posea cuando él muera, es un mal creyente ante Dios, pues se muestra soberbio ante éste, es un pésimo rey, que antepone su ambición a la vida de cientos de inocentes niños, es un mal amigo, ya que desconfía de Josefo a la primera de cambio y quiere matarlo porque piensa que le ha traicionado con su esposa. Herodes es, en definitiva, uno de los personajes más negativos de las comedias de Tirso de Molina, tanto, que a veces parece una caricatura o un esperpento.

Sus continuos ataques de rabia y cólera incontrolada le llevan a actuar contra natura en todos los órdenes de su vida, mientras que el timón que maneja sus pasiones son siempre los celos. El protagonista de la comedia del mercedario es un celoso patológico al que se le nubla el juicio y se vuelve violento y muy peligroso. Siente celos de su hermano cuando descubre que va a casarse con Mariadnes, y esos celos se hacen extensibles a su propio padre. Siente celos del nuevo rey y esos celos se extienden hacia todos los israelíes descendientes del rey David. Finalmente siente celos a causa de su amada Mariadnes y esos celos se trasladan a todo lo existente. Herodes sufre un proceso de proyección de sus celos hacia todo lo que le rodea, volviéndolo irracional y haciéndolo cometer actos abominables.

En cuarto lugar, podemos decir que la obra posee una violencia enorme, que se sustenta sobre el carácter del propio Herodes, pero también a través de escenas de gran dramatismo y crudeza con elementos truculentos, como sucede con el relato que hace Niso de la matanza de los inocentes, con los gritos desgarrados de la judía que aparece con su hijo muerto en brazos, o con la escena final, en la que Herodes aparece muerto con los dos niños judíos en sus brazos.

Seguramente estemos ante la obra de mayor crudeza de Tirso de Molina, y una de las más terribles de toda la comedia áurea española. Lo único que salva al espectador de esa sacudida terrible de su conciencia es el último aspecto del que vamos a hablar: el de los anuncios sobre la vida de Jesucristo y los hitos más importantes del cristianismo. Frente a los horribles crímenes perpetrados por Herodes sobre pequeños niños, se ha producido el nacimiento del que salvará a todos los hombres. Los pastores, por su parte, son los encargados de exponer los tres momentos decisivos de la vida de Cristo: su Pasión, su Resurrección y el Juicio Final, con lo que parece que le están diciendo al espectador que ningún crimen, por atroz que sea, quedará impune tras la venida del Mesías, que morirá para lavar las culpas de todos los hombres, pero que también juzgará implacablemente, con la espada, a aquéllos que, como Herodes, hayan perpetrado crímenes contra sus semejantes.

Este aviso, que es la única luz sobre las tinieblas de la obra, también se desliza en las palabras de la madre judía que sostiene a su hijo muerto en brazos y al que llama «cordero», y en el momento previo antes de morir de Herodes, que se autocalifica de lobo y a los israelíes de corderos. El símbolo del cordero remite siempre al sacrificio de Isaac a manos de su padre Abraham, pero, sobre todo, al sacrificio de Jesucristo, que, mediante su muerte, salvará a todos los hombres y, tras su Resurrección, permanecerá en el cielo a la espera del día en el que todas las culpas serán penadas. Los pequeños niños ejecutados por Herodes se convierten así en símbolos que anuncian la llegada de Cristo y de su misión salvífica mediante el sacrificio de su muerte.

En definitiva, podemos concluir, nos encontramos con una obra llena de violencia y de crueldad, con un personaje caracterizado por sus terribles celos,

que se convierte en centro único de una comedia que se relaciona con las otras comedias bíblicas de Tirso de Molina por mostrar un contexto histórico agitado, convulso y terrible, y por tomar motivos tan ancestrales y humanos como los de Caín y la muerte del padre, así como por apuntar a la misión salvífica de Jesucristo a través del símbolo del cordero.

Junto con *La venganza de Tamar*, ésta quizás sea la obra más atroz y violenta de nuestro autor mercedario.

II. 1. 5. *Tanto es lo de más como lo de menos*²³²

Esta comedia bíblica tirsiana es la más extraña de las cinco, puesto que es la única que no trata un episodio histórico, sino que funde dos parábolas evangélicas y traza con ellas una historia totalmente ficticia. Las fuentes en las que está basada la obra son la parábola del hijo pródigo, recogida en *Lucas* 15, 11-32 y, y la del rico malo y Lázaro el pobre, *Lucas* 16, 19-31.

La archiconocida parábola del hijo pródigo, relacionada con la de la oveja descarriada y que comparte ciertas similitudes con el tópico de la pecadora arrepentida, tan del gusto del teatro del Siglo de Oro, tiene como mensaje la misericordia divina de Dios Padre, que se enmascara bajo la forma del padre que perdona al hijo que le exige su herencia, la malgasta malviviendo posteriormente, hasta que decide postrarse ante su padre y pedirle perdón, lo que es celebrado por éste con un gran banquete. El mensaje de la obra es el del arrepentimiento, la confesión y la conversión, así como el del perdón infinito de Dios.

La segunda parábola, menos conocida, confronta a dos personajes, el del rico avariento, que dilapida su fortuna en suntuosos banquetes, mientras el harapiento Lázaro lucha por recoger las migajas de éstos. Al morir ambos, su situación cambia, ya que el otrora pobre, ahora disfruta de una posición privilegiada tras la muerte, al lado del patriarca Abraham, mientras que el antes rico hombre, tras su muerte, no tiene nada que llevarse a la boca; tanto es así, que le pide a Lázaro que moje la punta de un pañuelo en agua y se lo dé. El rico le pide a Abraham que envíe un mensaje a sus hermanos para que no

²³² Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Blanca de los Ríos: Tirso de Molina, 1946.

cometan su mismo error en vida, pero el padre de los judíos le dice que para no errar basta con conocer y aplicar la palabra de Moisés. El mensaje de esta parábola, muy en sintonía con el sermón de la montaña, es que es preferible elegir los bienes celestiales a los terrenales, puesto que, tras la muerte, el reino de Dios Padre será justo con todos los hombres y les dará a cada uno de ellos lo que realmente se merecen, así que hay que mostrar resignación ante los infortunios y esperar la recompensa final.

Por otra parte, según Julián Bravo Vega, detrás de *Tanto es lo de más como lo de menos* está el problema de la mendicidad que tan importante era en la época de nuestro autor y que llegó a provocar una controversia teológica entre los padres Domingo de Soto y Juan de Medina. De esta manera expone su tesis el estudioso:

Pero el tratamiento literario es reducción simplificadora de un problema más profundo y antiguo, el de la mendicidad y su debate, que enfrenta desde el siglo XVI a teólogos y juristas, y encuentra en la controversia, surgida en torno a los años de 1540 a 1545, entre Domingo de Soto y Juan de Medina (el benedictino Juan de Robles) uno de los ejes del problema, la opción entre el ejercicio caritativo de la limosna, tesis sustentada por Soto, u, olvidada la reticencia teológica y moral, el enfoque del problema desde su dimensión social, económica y política, como expone Medina²³³.

La primera jornada nos muestra a Nineucio, Liberio y Lázaro, que aman a Felicia, y discuten sobre quién es más adecuado para ella. De entre los tres, Felicia escoge a Nineucio por su dinero, lo que provoca la queja de Liberio al no ser elegido por ésta y el aviso de que Felicia por su decisión va a ser infeliz en el futuro. Lázaro, por su parte, se queja del rechazo y decide optar ahora por los bienes celestiales, al contrario de lo que ella ha hecho. Modesto, hijo de Clemente, se queja de la liberalidad con que éste trata a su hijo Liberio, quien derrocha el dinero, y Clemente se queja de dichas acusaciones. Modesto y Clemente descubren a Gulín, criado de Liberio, que esconde una joya, y les explica que es para pagar una deuda de juego de Liberio. Clemente, entonces, ordena que apresen a Gulín, y luego le recrimina a Liberio que derroche el dinero en mujeres y en el juego, y éste se muestra avaricioso exigiéndole al

²³³ Bravo, 1998, p. 224.

padre la herencia de su madre, siendo mal hijo y mal hermano. Expresa su intención de marcharse a Alejandría a gastar frívolamente el dinero. Modesto le dice a su padre que le dé la herencia a Liberio. Dina, criada, le pide a Nineucio, que está a punto de casarse, que libere a su esposo para que pueda trabajar y, así, pagar la deuda contraída con él, pero éste, avariento, rechaza tal proposición. Unos músicos cantan una canción sobre un hombre muy avaricioso y Nineucio habla con ellos. Simón le pide a Nineucio dinero para enterrar a su esposa fallecida, pariente del avaricioso hombre, el cual se lo niega. Felicia sirve manjares a Nineucio cuando aparecen unos pobres pidiendo limosna y éste los expulsa violentamente. Lázaro le explica mediante una metáfora de la naturaleza a Nineucio que no debe ser tacaño con los pobres y éste le contesta que no cree en la vida tras la muerte. Después se muestran las contrarias actitudes de uno y otro, pues, mientras Lázaro vende sus posesiones para ayudar a los necesitados, Nineucio derrocha el dinero en lujos para sí mismo. Liberio expresa su decisión de viajar a Egipto a gastar la parte de la fortuna que es suya, y así lo hace, acompañándole Gulín. Nineucio se siente retado por Liberio y decide marcharse también a Alejandría a derrochar su dinero. Lázaro, por el contrario, sigue con sus obras pías.

La segunda jornada comienza con las lamentaciones de Liberio causadas por la pérdida de parte de su dinero en los juegos de azar. Liberio, Nisiro y Gulín mantienen entonces una conversación sobre las mujeres y sobre qué tipo es mejor para ser amante. Taida y Flora cantan una canción que expresa que lo que les importa de sus amantes es el dinero que tienen. Liberio se muestra espléndido con ellas y con Diodoro y Nisiro. Les pregunta a las cortesanas por Felicia y se entera de que vive, infeliz, recluida en su casa. Lázaro y Liberio se encuentran. El primero es pobre porque lo ha donado todo a los pobres, actitud que el segundo no entiende, y lo invita a vivir como él derrochando, para lo que tiene la intención de darle la mitad de sus posesiones, proposición que Lázaro rechaza huyendo posteriormente. Celebración en casa de Liberio. Felicia le dice a Nineucio que tiene celos del sueño. El marido se duerme y, entre sueños, dice adorar la comida y no creer en Dios. Un criado le dice a Nineucio que su sobrino Lázaro ha llegado, y éste contesta diciéndole que él no conoce más parientes que su placer. Hay una especie de fiesta en casa de Liberio y deciden jugar a las cartas. El anfitrión

pierde y se da cuenta de que sus antes amigos, con los que él ha sido tan espléndido, no le fían dinero. Llega entonces Gulín para decirle a su joven amo que su hacienda se ha quemado. En principio sus amigos se ofrecen para ayudarlo, pero cuando Liberio se marcha, comentan entre ellos que su amistad con él ya no les interesa. A Gulín lo asaltan, le roban toda la ropa y lo dejan sólo con la camisa, y el criado se queda doliéndose de su mala suerte. Liberio, pobre a causa del incendio y que también ha sido robado por unos salteadores, se encuentra con Gulín. El primero decide recurrir a sus amigos ahora que es pobre, pero, cuando llega a casa de éstos, no quieren abrirle, le tiran cubos con inmundicias desde la ventana y las cortesanas se mofan de él. Lázaro le suplica a su tío Nineucio que lo acoja y le dé limosna, puesto que ahora es pobre y está enfermo. A pesar de sus súplicas y de las de Felicia, Nineucio lo trata mal y lo echa de su casa. Liberio, acompañado de Gulín, también llega a la puerta de la casa del rico avariento para pedirle limosna, algo que éste le niega, aunque Felicia intenta interceder por él y por Lázaro.

Finalmente, la tercera jornada se inicia con una conversación que mantienen Gulín, ahora criado en casa de Nineucio, y el resto de criados. Aquél les cuenta a éstos que Nineucio le ha hecho su mayordomo porque su nombre deriva de gula, a la vez que comenta la terrible sequía y hambruna que azotan Alejandría y el no respeto de su amo hacia las leyes de su religión. Los criados dicen que Felicia no es feliz con su esposo a causa de que éste ama más la comida y dormir que a su esposa. El pródigo Liberio expone su arrepentimiento en un monólogo y luego duda si pedir ayuda en una granja. Se acerca a casa de Nineucio y le atiende Gulín, a quien le dice quién es, pero el antiguo criado reniega de su pasado amo porque ahora es pobre. Al final el criado le deja estar con los cerdos para que coma las bellotas de éstos. Felicia se arrepiente de la elección de marido que hizo. Cuando Liberio se lamenta de su suerte tras entregarle Gulín las bellotas, Felicia lo escucha y se da cuenta de que todavía hay alguien más desdichado que ella. Liberio, por su parte, se da cuenta de sus errores pasados y se arrepiente. Se come las bellotas con avidez, devorando hasta la cáscara, mientras los criados de Nineucio, Gulín entre ellos, se sorprenden de su enorme hambre. Liberio se queja de su mala suerte a la vez que Felicia, escondida, lo escucha todo. Entonces sale y le propone a su ex pretendiente fugarse juntos disponiendo de su dinero, a lo que Liberio responde

negativamente. Un criado le dice a Felicia que su esposo la reclama. Nineucio le pregunta a sus criados sobre la epidemia de hambre que se vive en Egipto y les ordena que le pongan la comida, ya que comer le produce mayor placer sabiendo que hay tanta hambre a su alrededor. Gulín le dice a su amo Nineucio que Felicia está indispuesta y que puede que sea porque esté embarazada. El avariento no quiere hijos para no tener que dejar herencia. Pide la comida y se la traen al tiempo que unos pobres piden limosna en su puerta y él los echa. Lázaro le pide ayuda a su tío Nineucio, pues ahora es pobre y está enfermo. El tío lo rechaza y Lázaro le comenta las consecuencias divinas de sus actos, a lo que Nineucio contesta alegando que él no cree en Dios. Nineucio ordena que maten a Lázaro, pero, en ese momento, comienza a encontrarse mal, como si se abrasase. Se produce una conversación entre los criados en la que critican a los avaros. Clemente, padre de Liberio, se lamenta tristemente de la decisión de aquél y de su vida disoluta, momento en el que aparece y se produce la reconciliación entre ambos, posterior al arrepentimiento del hijo. Clemente expresa su felicidad por haber recuperado a Liberio y quiere celebrarlo con una fiesta. Modesto, hermano de Liberio e hijo de Clemente, es informado por un criado de que su padre ha perdonado a Liberio, el cual ha regresado, y que lo están celebrando por todo lo alto. Modesto se enfada porque el dinero con que se sufraga la celebración es, en parte, su herencia. Llega Clemente contento a darle la noticia del regreso de su hermano, pero Modesto se muestra enojado, dado que él siempre ha sido un buen hijo mientras que Liberio no y, sin embargo, su padre ahora premia al pródigo. Liberio entra, se pone a los pies de su hermano y le pide perdón enterneciéndole el corazón. Modesto lo perdona y se reconcilian. Al tiempo entra Felicia comunicándoles la muerte por apoplejía de Nineucio y también la de Lázaro, y dice que quiere casarse con Liberio, a lo que Clemente consiente. Aparecen Nineucio en el infierno y Lázaro en el cielo. El primero está quejándose y es Abraham el encargado de explicarle el porqué cada uno está en un lugar diferente. Finalmente Clemente le dice a Liberio que aprenda la lección de los ejemplos de Nineucio y de Lázaro.

La obra, cuya acción se inicia en la ciudad de Jerusalén, tal y como se nos indica en la misma por boca de Nineucio:

No hay caudal ni posesión

que en Palestina pretenda
ser réditos de mi hacienda;
casi mis vasallos son
cuantos en Jerusalén
saben mis bienes inmensos. (vv, 17-22, l).

Y continúa luego en Egipto, identificando la ciudad israelí como aquella en la que permanecen los que respetan la ley de Dios, y la otra tierra como a la que viajan los que no respetan a Dios y quieren llevar una vida pecaminosa. Cuando Liberio y Nineucio se marchan de Jerusalén se produce una especie de distanciamiento consciente de la ley divina.

La trama podría aparecer en la cuentística popular, ya que, en el fondo, la historia se reduce a tres casos de tres hombres diferentes, que, ante situaciones similares, actúan de tres maneras diferentes, pero con cierta graduación, y tienen tres finales diferentes, los cuales funcionan a modo de moraleja: Nineucio es el personaje más negativo, como ya veremos, que lleva una vida pecaminosa y, además, es egoísta y no ayuda a nadie, es más, se complace de la desgracia ajena; asimismo, es un descreído en cuanto a religión. Liberio es la oveja descarriada, el hijo que se rebela y decide llevar una vida de lujos y opulencias, pero que tiene buenos sentimientos, como demuestra cuando intenta ayudar a Lázaro, lo cual veremos más adelante. Y Lázaro, el personaje de la voluntad inquebrantable, que elige los bienes divinos desde el inicio de la obra. Cada uno de los tres personajes recibe al final de la comedia lo que merece cada una de sus vidas: Nineucio es condenado al infierno mientras Lázaro disfruta de la gloria eterna y, entre los dos, se sitúa Liberio, que, aunque ha pecado, pide perdón a su padre, aprende la lección, y al que se le restituye la gracia. Los tres personajes representan tres elecciones diferentes del libre albedrío, como comentaremos en nuestro análisis, pero antes, vamos a detenernos en cada uno de ellos.

El primer personaje de los tres, el de Nineucio, es un personaje que acumula una enorme cantidad de pecados, convirtiéndose en uno de esos personajes de Tirso en particular, y de la comedia áurea en general, que son sólo negativos y cuyo castigo está esperando el espectador desde que se inicia la acción. Este malvado y descreído judío nos recuerda al Elimelec de *La mejor espigadera*, como ya veremos. Ambos personajes tienen una única nota

positiva que les permite dominar a los demás; se trata de la condición de ricos, que, en el caso del personaje de *Tanto es lo de más*, le permite casarse con Felicia, a quien todos pretenden en la primera jornada.

El primero de los pecados que caracteriza a Nineucio es el de la soberbia. Desde el mismo arranque de la comedia, el propio personaje nos informa de su vanidad y soberbia, que son tales que le hacen compararse casi con Dios, lo que también denota una falta de respeto y un descreimiento hacia éste. De esta manera se define Nineucio al decir:

para Rey, me sobra mucho;
para Dios, me falta poco. (vv. 63-64, I).

Ante esta arrogancia y soberbia del personaje, durante la pugna por el amor de Felicia, Liberio deja claro al espectador que el pecado de Nineucio es el de la soberbia, e intenta refrenar el exagerado autoconcepto que el personaje tiene de sí mismo, a la vez que exalta a Dios, volviendo a colocar a cada uno en el lugar que le corresponde. Sus palabras son muy elocuentes como podemos advertir:

Ponderativo has estado,
rico y poderoso eres;
mas no es razón que exageres
con tal soberbia tu estado.
Arrogante, a Dios te igualas,
y a nadie te comunicas;
caudaloso te publicas,
y a ti solo te regalas.
El bien es comunicable;
Dios es bien universal;
tú, para ti liberal,
para todos miserable;
mira cuán diversos modos
distinto de Dios te han hecho:
tú, a ninguno de provecho,
y Dios, todos para todos.
Podremos sacar de aquí
(aunque te injuries) los dos

que no es bueno para Dios
quien es todo para sí. (vv. 69-88, I).

Por otra parte, en la oposición que se produce entre los personajes de Nineucio y de Lázaro, que es el gran eje de la comedia, y que confronta las consecuencias de elegir los bienes terrenales o los bienes celestiales, Nineucio se caracteriza por su ausencia de caridad, virtud teologal tan importante para la Orden Mercedaria, como ya tuvimos ocasión de estudiar. Hasta en ocho ocasiones se nos muestra la falta de esta virtud bajo la piel de Nineucio. La primera de ellas sucede cuando la criada de éste, Dina, le suplica que libere a su esposo, preso por una deuda contraída con Nineucio, un usurero, para que pueda trabajar y, de esta manera, devolverle el dinero prestado. El rico avariento se muestra muy poco caritativo y misericordioso, y, aún más, poco práctico, porque manteniéndolo encerrado no podrá cobrar la deuda. Así de malvado se muestra cuando le contesta a Dina:

Los hijos podéis vender
para pagarme. Cantad. (830-31, I).

Pero, adoptando esta actitud, no sólo se opone a Lázaro, sino que también se opone a Clemente, padre de Liberio.

La segunda vez en la que el espectador es testigo de la ausencia de caridad de Nineucio se produce cuando su primo Simón, cuya esposa ha muerto de hambre sin que haya intentado salvarla, le pide que le dé dinero para poder enterrarla, a lo que el rico avariento se niega despreciando a los pobres de esta manera:

Los pobres y la basura,
echadlos al muladar.
En Job esta verdad fundo,
pues, luego que empobreció,
en un muladar paró,
por ser basura del mundo. (vv. 867-72).

Y no sólo desprecia a los pobres, sino que, además, muestra su desprecio hacia el santo Job, lo que es indicio de su falta de respeto hacia la religión judía.

La tercera escena en la que Nineucio hace alarde de su reprochable falta de caridad tiene como protagonistas a unos pobres que piden los restos de comida el día de su boda con Felicia. La actitud del rico se parece muchísimo a la del personaje de Elimelec de *La mejor espigadera*; ambos maltratan a los pobres, a los que tratan indignamente e insultan. Si antes eran comparables a la basura, ahora lo son a las moscas que la sobrevuelan:

¡Oh asqueroso y vil enjambre
de moscas que, licenciosas,
en las mesas más preciosas
osáis matar vuestra hambre!
Después que aquí habéis entrado,
el alma me habéis revuelto;
¿de qué infierno os habéis suelto,
o qué peste os ha brotado?
¡Qué presto olistes mis bodas,
arpía de mis regalos!
Echádmelos de aquí a palos;
cerradme esas puertas todas. (vv. 923-34).

Ante esta actitud tan poco caritativa de su tío, el siempre virtuoso Lázaro, lo reprende ensalzando la caridad cristiana, para lo cual pone como ejemplo la tierra y elementos como el Sol, el fuego, etc., que ofrecen sus beneficios al hombre sin pedir nada a cambio. Las palabras de Lázaro son:

¿Con tal deslumbramiento,
tío, los pobres maltratas,
que del crédito de Dios,
son abonadas libranzas? [...]
¿Cómo ajustarás tus cuentas
con Dios, que al más santo alcanza,
si en el registro del cielo
las cartas de pago rasgas?
Si felicidades buscas,

mayor bienaventuranza
es dar que no recibir,
que ésta, sirve; aquélla, manda. (vv. 935-54, I).

Esta falta de caridad de Nineucio viene acompañada de una elección de los bienes mundanos frente a los divinos, consecuencia de su falta de fe, de su no creencia en Dios. Cuando dialoga con su sobrino Lázaro, nos damos cuenta de que Nineucio no es caritativo porque, al no creer en Dios, ha optado por el egoísmo de los placeres terrenales con la certeza, además, de que no será castigado por sus actos. Toda esta actitud recuerda a personajes descreídos como el don Juan de *El burlador*:

Tengo mucho que vivir,
sustento, familia y casa;
saducea es mi opinión;
la inmortalidad del alma
niego; en muriéndose el hombre,
todo para él se acaba:
ni espero premios del Cielo,
ni el infierno me amenaza.
Tú, que en opinión distinta,
quimérica gloria aguardas,
deposita en pobres toscos
bienes que con ellos gastas;
y si en el mundo mendigo
vieres a el hambre la cara
por la hartura que esperas
muy buen provecho te haga. (vv. 1043-58, I).

Ése primer verso recuerda bastante al «tan largo me lo fiáis» de don Juan.

La oposición entre los personajes de Nineucio y de Lázaro en base a la caridad que demuestran hacia sus congéneres, se hace aún más visible al espectador cuando ambos aparecen sobre las tablas a ambos lados del escenario y, mientras Lázaro está con los pobres, Nineucio se encuentra con sus criados. La intención de Tirso de confrontar a ambos personajes, ya que uno no para de dar dinero a los pobres frente al otro, que lo que quiere es

comer exquisiteces y no dar nada a los necesitados, se muestra en la siguiente acotación, que recuerda a la pareja de personajes confrontados en *La mejor espigadera*, Nohemí y Elimelec:

(En la escena aparecerán a un lado LÁZARO con los POBRES y a otro, NINEUCIO con sus criados). (I, XIII).

Avanzando en la obra, al final de la segunda jornada, tanto Lázaro como Liberio, aunque por diferentes razones, puesto que en el primer caso se debe a su gran caridad mientras que en el segundo está causado por su derroche, se encuentran en una situación de pobreza, no tienen dinero para poder vivir, por lo que recurren a Nineucio, el cual se niega a dársela.

Finalmente, cuando Lázaro aparezca en la puerta de la casa de su tío, como si de Job se tratara, pobre tras haber donado sus bienes a los pobres, enfermo a las puertas de la muerte, le reprochará a éste su falta de caridad, de misericordia con el pobre que sufre, exclamando:

Los bienes di a usura a Dios,
que tú llamas desperdicios;
no me he quedado con nada,
pues la salud he vendido.
De llagas estoy cubierto,
de bocas soy un prodigio,
y todas éstas no bastan
a moverte, aunque dan gritos. (vv. 637-44, III).

Además de la ausencia total de caridad, Nineucio es culpable de otros pecados, en este caso capitales, como son la gula y la avaricia. En la obra se nos deja claro que el rico avariento es un glotón, que siempre está concediéndose grandes y opulentos banquetes que, por supuesto, no comparte con nadie, lo que nos lleva al pecado de la avaricia. En este sentido, es el personaje de Diodoro el encargado de informarnos de la vida que el otro personaje lleva en Alejandría, en la que, de manera hiperbólica, la comida se erige en un dios:

Eso es su Dios, eso piensa;

de suerte glotón se ha hecho,
que siempre su mesa llena
se alcanza (¡juzgad qué vida!)
del almuerzo a la comida,
y la comida a la cena.
Y esto sin participar
otro que él, deudo o amigo,
de sus bienes. (vv. 174-82, II).

A los dos pecados anteriores se une también el de la pereza, algo que descubre el espectador gracias a las palabras con las que Felicia, su esposa, le reprende; mientras Nineucio se duerme, Felicia le acusa de que sólo le gusta comer y dormir y desatiende sus deberes maritales, momento en el cual, el gran pecador va mucho más allá de esos tres pecados y niega a Dios en sueños, a lo que su esposa contesta llamándolo blasfemo y avisándolo de que su pecado lo llevará a un mal desenlace. El diálogo entre ambos esposos, con Nineucio dormido, es el siguiente:

Nineucio: No hay Dios que me dé cuidado:
lo demás es desvarío.
Felicia: ¡Oh, blasfemo! Allá verás
la evidencia dese error.
¿No hay vida eterna, traidor?
Nineucio: Nacer y morir: no hay más. (vv. 463-68, II).

La no creencia en Dios aísla al personaje de Nineucio de los demás hombres en el mundo. Sólo existe el mundo terrenal y sólo importa él mismo para sí. El personaje demuestra un egoísmo en grado superlativo. La falta de fe subvierte todas las leyes humanas provocando que el rico avariento sólo ame sus posesiones y la comida antes que a los de su propia familia, incluso que a su padre y a su madre, mostrándose ante el espectador como un ser contra natura, al que no le queda, al contrario que en el caso de otros personajes tirsianos, ni amor hacia sus progenitores. Toda esta situación podemos verla cuando su sobrino Lázaro acude a su casa y él quiere echarlo, porque sólo le importa él mismo, ni siquiera Dios. Sus palabras son muy elocuentes en este sentido:

Ningún pariente me trate;
sólo mi comodidad
busca mi felicidad;
lo demás es disparate.
No hay sobrino que me cuadre;
sólo mi gusto es mi dueño;
por un instante de sueño
venderé a mi padre y madre.
Ni a mi sobrino reciba
mi casa, ni en ella estés
tú tampoco, descortés,
que no es bien que en ella viva
quien en fe de su hospedaje
a mi costa se sustente.
No tengo ningún pariente,
ni conozco mi linaje;
mi vientre es mi Dios; ni pido
ni doy: sólo es bien empleado
lo que conmigo he gastado;
lo que con otros, perdido.
¡Qué hasta aquí mi den tormento
parientes! No me entre acá. (vv. 475-99, II).

El egoísmo y la gula en el personaje de Nineucio van de la mano. Para él, lo mejor es degustar una succulenta comida solo, sin compartirla con nadie. Tanta es su gula y tanto su egoísmo que desea la extinción de la raza humana para que él pueda ser el único hombre que pueda comer todo lo que hay en ella. Esta actitud de voracidad hiperbólica se relaciona con las otras comedias bíblicas de nuestro autor, dado que la comida, el hambre, el saciar o no al hambriento, etc., es una constante de estas obras y, en el presente caso, expone a un ser que desprecia profundamente a todos sus congéneres, como vemos cuando exclama:

¿En qué se distingue el rico
del pobre, si todos comen,
los nobles y los mendigos?
¡Ojalá que no quedara

vivo nadie en este siglo,
para que gozara yo
bienes tan mal repartidos! (vv. 522-28, III).

Hasta en detalles nimios hace alarde de su patológico deseo de comer el personaje de Nineucio. El criado Gulín tiene como misión insistir en la idea del pecado de gula cometido por su ahora amo al explicar que éste le ha dado trabajo como labrador sólo porque su nombre procede de la palabra gula:

«¿Quién sois vos?» Dijele yo:
«Lacayo pródigo fuí,
y Gulín es mi apellido.»
«Si de gula se deriva
-dijo -, justo es que os reciba
-en gracia me habéis caído:
de la gula esclavo soy,
y en fe dello, honraros quiero;
mi mayordomo y quintero
habéis de ser desde hoy.» (vv. 23-32, III).

Como ya hemos visto, el personaje de Nineucio está caracterizado por una gula desmedida así como por una falta de fe en Dios y, además, se nos va a informar de que no cumple con los dictados y órdenes de la ley judaica, ya que come carne de cerdo. Así se expone cuando Torbisco, extrañado, le pregunta a Gulín la razón por la cual el rico avariento se salta la prescripción contenida en la ley judía de comer carne porcina, a lo que éste responde que lo hace así porque bebe mucho vino. Torbisco comenta entonces que esta falta puede conllevar un castigo para Nineucio, por lo que nos encontramos también con uno de los varios avisos y ecos anticipados del final que tendrá este personaje, aunque, en este caso, no es un aviso hacia el propio personaje, sino que sólo tiene como destinatario al público espectador. Las palabras de Torbisco son:

Ya veo
la amistad que han profesado
el dios vino y el dios jamón;
mas como a vuestra nación

ese manjar se ha vedado,
de que le coma, recibo,
nuestro Nineucio, pesar. (vv. 92-98, III).

Mediante otro personaje, en este caso el de Gulín, vuelve a insistir Tirso en el ateísmo de Nineucio y, tras decirle todo lo anterior a Torbisco, le comenta que, además de gula, su amo no cree en la otra vida ni en Dios, por lo que ha elegido los bienes terrenales y sólo ellos:

Y en lo que toca a pecar,
no repara si hay comida,
porque niega la otra vida,
y en ésta quiere triunfar. (vv. 109-12, III).

Toda esta negativa caracterización del personaje nos prepara para el que quizás sea el comentario más maligno de Nineucio, y es que el avaro no es feliz tan sólo comiendo todo aquello que le apetece derrochando su hacienda en banquetes opulentos, sino que es un sádico que disfruta del dolor ajeno; para Nineucio los manjares saben mejor cuando además existen hombres pobres que no pueden degustarlos, otorgándole a él la exclusividad de este deleite y la complacencia de ver como otros hombres sufren por no tener lo que él sí tiene. Este sadismo o felicidad con el dolor ajeno podemos verlo cuando el personaje dice:

Engordo yo
así, que son para el rico
medicinas cordiales
maldiciones del mendigo.
No hay música que recree
del tal suerte mis oídos
como las quejas y llantos
del hambriento y afligido. (vv. 625-32, III).

Nineucio quebranta los dos mandamientos fundamentales de la fe cristiana, que son amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a uno mismo. Resulta obvio que este personaje debe ser castigado al final de la obra,

aunque antes va a haber una serie de avisos que intenten prevenirle de lo que conllevan el egoísmo y el ateísmo de su conducta, a los que no va a hacer caso persistiendo de manera obstinada en su error.

El primero de los avisos es muy temprano, ya que llega a través de una canción en la primera jornada. Se trata de una composición cuya letra versa sobre el avaricioso, que es la contrapartida del caritativo, y que identifica el derroche de los bienes en uno mismo con la condena del alma. Así advierten estos músicos a Nineucio:

Si el poder
estriba sólo en tener,
y es más el que tiene más,
tú, que das
tus bienes, que son tu ser,
serás tu propio homicida;
pues mientras gastas sin rienda,
cuanto dieres de tu hacienda
tanto acortas de tu vida. (vv. 832-40, I).

Los siguientes personajes encargados de avisar al rico avariento de cuál puede ser su final si continúa con su total falta de caridad ante el hambriento son, precisamente, unos pobres mendigos que llegan pidiendo a la puerta de la casa de este personaje, puesto que en Egipto en ese momento había una gran escasez de alimento, y, tras ser rechazados, anuncian el castigo final que tendrá Nineucio, y que éste desoye:

¡Bárbaro! ¡Cruel tirano,
de los Cielos seas maldito;
tu crueldad castigue Dios!. (vv. 615-17, III).

El tercer personaje que intenta avisar sin éxito a Nineucio es su sobrino, el piadoso Lázaro. Tras la extensa intervención de este personaje, Nineucio adopta una actitud similar a la de don Juan o a la de Paulo, al aparecer ante el espectador como un descreído, como un ateo, negando la resurrección del alma y de la carne, principal dogma del cristianismo, sustento de toda la

religión. Llama la atención que el personaje dude de los «plazos del Cielo», porque esta duda lo acerca a la actitud despreocupada de don Juan. Así de clara expone su actitud al contestar a Lázaro diciendo:

¿Qué me estás atormentado,
ignorante persuasivo,
con inmortales quimeras,
que juzgo por desvaríos?
¿No sabes que no confieso
más desta vida, y que afirmo
que, como los brutos, mueren
cuerpo y alma a un tiempo mismo?
¿Pues de qué estima serán
promesas que en desatinos
a plazos del Cielo ofreces,
falsos como tú y fingidos?. (vv. 669-80, III).

El último aviso que en la obra se da a Nineucio es mucho más explícito y más rico en detalles, además de ser el que más se acerca a lo que realmente le va a suceder. Lázaro es el encargado de decirle a su tío que, por haber negado al hambriento los restos de comida que a él le sobran, en la otra vida tendrá una sed terrible, lo que nos recuerda a los castigos infernales de Tántalo y del rey Midas, condenados a no poder alcanzar el agua y las manzanas a pesar de estar sediento y hambriento, o a no poder comer al convertirse todo lo que toca en oro, respectivamente. Asimismo, Lázaro expresa este aviso mediante una serie de oposiciones y de antítesis sobre la vida y la muerte que confrontan a su tío con él mismo, ya que, si el uno lleva una vida encaminada hacia la salvación en el mundo eterno, el otro hace todo lo contrario. Las palabras del pío personaje son:

¿Migajas niegas, avaro?
Plegue a Dios que en su juicio
no te niegue el Cielo gotas
cuando sediento des gritos.
Yo me muero por vivir,
pero tú con fin distinto
morirás para más muerte,

mientras más mueras, más vivo. (vv. 705-12, III).

Por supuesto, siguiendo el código de las obras del teatro áureo español, el personaje de Nineucio, tan desagradable para el espectador, va a recibir su castigo al final de la obra, condenándose en el infierno. Tras una muerte causada por una apoplejía, que se debe a su desenfadada vida con la comida y la bebida, Nineucio va a morir y, para que quede claro que se trata de un castigo a su falta de caridad, lo va a hacer justo después de echar a Lázaro de su casa. El rico avariento siente entonces una especie de ahogo, de fuego, que tiene una evidente relación con el fuego que siente el personaje de don Juan en *El burlador de Sevilla* a través de la mano del espectro del Comendador y que representa la culpa, el pecado, el fuego del infierno en el que se consumen los pecadores. Nineucio exclama al morir:

¡A mí un llagado
¡Un mendigo!
Arrojad aquejas mesas:
el asco me ha conmovido
las entrañas; muerto soy,
ofúscanse mis sentidos.
Desnudadme, que me abraso;
llamas broto por suspiros;
vengan los médicos todos
que en más precio tiene Egipto.
¡Que me abraso, que me enciendo!
¡Agua, cielos! (vv. 716-26, III).

Pero si las palabras de Nineucio no son lo suficientemente explícitas para el espectador, Tirso va a mostrar visualmente el castigo de éste frente a la gloria que ha alcanzado Lázaro para cumplir la misión catequética del teatro barroco y así enseñar al público lo que debe y no debe hacer si no quiere terminar condenándose en el infierno. En este caso, a Nineucio se le representa con el fuego infernal y con los platos de comida en llamas, lo que es una manera de decir que los bienes terrenales son efímeros, caducos, y se consumen finalmente. Todo ello nos lo podemos imaginar al leer la acotación que dice:

Suena música arriba. En lo alto del tablado, un paraíso, y LÁZARO, de blanco y oro, en el regazo de ABRAHAM. Abajo, un infierno, y NINEUCIO, sentado a una mesa, abrasándose, y muchos platos echando de los manjares llamas. (III, XXI).

Si el personaje de Nineucio es el del hombre pecador incapaz de salvarse, pues no posee gracia como para poder alcanzar la gloria divina, Liberio representa un estadio intermedio entre éste y Lázaro, pues, si es cierto que va a rebelarse hacia su padre (trasunto de Dios) pecando, también lo es que será capaz de arrepentirse, realizar su penitencia y expiación de los pecados y, finalmente, pedir y obtener el perdón. Por lo tanto, el personaje de Liberio, como ya veremos, sí posee gracia para poder salvarse, pero no como la de otros personajes, como Lázaro, Homobono, Santa Juana, etc., que ya desde el instante mismo de su alumbramiento conducen sus vidas por el camino hacia Dios sin torcerse.

Liberio se nos muestra, tras haber sido rechazado por Felicia, como un hijo insolente y desafiante, que se rebela hacia su padre Clemente, el cual es una especie de trasunto de Dios en la tierra, como suele ser habitual en las comedias religiosas, y en algunas no religiosas también, de Tirso de Molina, en las que, cuando un padre reúne las virtudes cristianas, se transforma en una especie de reflejo de Dios Padre, como así defiende Naïma Lamari, al comentar:

los padres de las comedias religiosas no suscitan ni el desprecio, ni las burlas de sus allegados, sino más bien, la admiración, el respeto y el temor. Aquellos padres excepcionales, modelo de rectitud para sus hijos, son los representantes de dios en la tierra y, con mucha razón, son reverenciados por su pro genie²³⁴.

Ya volveremos sobre este simbolismo del padre en la dramática tirsiana al analizar el personaje de Clemente, pero, antes debemos precisar, como así lo expone también Lamari, que en Tirso de Molina la paternidad lleva aparejada un componente de sacralidad:

²³⁴ Lamari, 2010, p. 105.

la paternidad y la sacralidad son dos nociones complementarias y hasta indisociables²³⁵.

Este simbolismo del padre en la comedia de Tirso de Molina provoca que la actitud insolente de Liberio para con él recuerde a la de otros personajes literarios como el de don Juan o el de Fausto, o bíblicos, como Adán o Lucifer, que se rebelaron contra Dios Padre. En las palabras de Liberio advertimos esta rebelión al tiempo que, aunque él no lo dice con ese sentido, identifica a su padre con Dios al llamarlo «Padre Eterno»:

Mas como dura el invierno
de tu larga vejez tanto,
me tienen (y no me espanto)
por hijo del Padre Eterno.
De tu cansado gobierno
es ya mártir mi paciencia,
edad tengo y experiencia:
padre, acaba, o muérete,
o la parte se me dé
que me toca de mi herencia.
Del dote que, caudaloso,
de mi madre te enriquece,
la mitad me pertenece;
por esto te soy odioso.
No es mi edad para el reposo
que me aconsejas molesto:
mucho vives; mas supuesto
que el alma te ha de llegar
el querértela sacar,
así morirás más presto. (vv. 663-82, I).

Liberio, al desear la pronta muerte de su padre Clemente, por resultarle ya odiosa su compañía, se equipara a otros personajes que quieren matar a su padre, como Herodes o Absalón, aunque el personaje de *Tanto es lo de más como lo de menos*, expresa un deseo que no piensa ejecutar. Liberio quiere

²³⁵ Lamari, 2010, p. 105.

que muera para poder ser libre, según cree él, y poder disfrutar del dinero de su madre como él quiera sin restricciones paternas.

La elección que, en un principio, hace este personaje es la de los bienes mundanos, representados por la herencia materna y todas las cosas que con ella se pueden comprar, frente a los bienes celestiales, representados por el amor hacia su padre, el respeto y la obediencia hacia él. Este personaje, poniendo como excusa su juventud, insta a su padre a que le dé los bienes de la herencia materna para poder irse a Egipto a gozar de los placeres mundanos. Sus deseos se plasman cuando dice:

Triunfaré mi mocedad,
sin perdonar juego o fiesta,
convite, prado o floresta,
deleite o prosperidad. (vv. 733-36, I).

Una vez que ya tiene el dinero de la herencia de su madre, Liberio decide marcharse a Alejandría a llevar una vida licenciosa de derroche y exaltación de los placeres. Además de exponer su intención, se burla de los otros dos pretendientes de Felicia, Nineucio, porque su único gusto está en la comida y la bebida, y Lázaro, que ha decidido llevar una vida ascética, que lo va a empobrecer. Las palabras con las que se dirige a estos otros personajes y con las que también manifiesta su intención de gastar su dinero en juego y en mujeres son las siguientes:

Gasta tú solo contigo (A NINEUCIO)
regálate, come, bebe;
y tú, empobreciendo en breve, (A LÁZARO)
gana el Cielo por amigo;
que yo, que otro extremo sigo,
sin que perdone mi edad
fiesta, deleite, beldad,
galas, convites, placeres,
sólo en juegos y en mujeres
pongo mi felicidad. (vv. 1135-44, I).

Ya en Alejandría, la actitud que adopta Liberio, como cabría esperar, es la de un hedonista que exalta los placeres mundanos y que quiere exprimir la vida terrenal y apurararlo todo hasta la última gota. Sus ansias de vivir y experimentar lo terrenal se dejan ver cuando dice:

Vamos, pues, y holguémonos;
no quede gusto a la vista
del deleite que no asista
en nuestra mesa; por Dios,
que no he de perdonar fiesta,
mientras durare la vida,
que no experimente. (vv. 264-70, II).

Aunque Liberio se muestra insolente hacia su padre rebelándose y, además, elige los bienes terrenales frente a los celestiales, no es egoísta y tiene buenos sentimientos, a diferencia de Nineucio, por ello, cuando se encuentra con un Lázaro empobrecido, le ofrece sustento, pero todo ello envuelto en placeres mundanos. A pesar de que Lázaro, lleno de gracia, se da cuenta de que la invitación de su amigo esconde una tentación y, mostrando una firme voluntad, rechaza dicha ayuda, lo cierto es que la actitud de Liberio da muestras de generosidad.

Ya hemos señalado una de las grandes diferencias entre Liberio y Nineucio, que justifican sus diferentes finales. Mientras éste derrocha su dinero sólo en sí mismo y se complace con la desgracia ajena, aquél derrocha el dinero con los que él cree sus amigos siendo espléndido con ellos; además, es compasivo y caritativo con Lázaro, al que le ofrece la mitad de sus bienes para que viva como él y así sacarlo de su estado de pobreza. Éste es uno de los grandes aspectos que enfrenta a ambos pecadores: la caridad, pero no es el único. Si en un principio pareciera que Liberio, en su conducta disoluta, se comporta como un descreído que piensa que el castigo no ha de llegar nunca, como le sucede a don Juan en *El burlador*, llegando a identificar la gloria, que es el concepto cristiano que define la luz emanada por Dios con la que baña a los bienaventurados, con sus placeres mundanos y el infierno con la virtud, como así lo expresa:

Gloria es todo pasatiempo,
infierno toda virtud. (vv. 274-77, II).

Tras sufrir los efectos del fuego, que purifica y lava los pecados de los hombres, en su hacienda, quedando sin nada, olvidado de sus antiguos e interesados amigos que no quieren saber nada de él ahora que es pobre, se convierte en un mendigo que entiende perfectamente la lección, se arrepiente de sus actos y decide rechazar desde ese momento los bienes terrenales a favor de los divinos, realiza un acto de contrición con su anterior resignación ante la penitencia, mostrando su deseo de enmendarse y, finalmente, pidiendo perdón a su padre (Dios). Veamos uno a uno los pasos que da Liberio desde su estado de oscuridad y esclavitud en el pecado hasta la luz y la libertad de la gracia.

Una vez quemada su hacienda y habiendo sido despreciado por sus falsos amigos, Liberio se da cuenta de que ha despreciado los bienes divinos por amar demasiado los terrenales y se produce su arrepentimiento ante el espectador, convirtiéndose para éste en un ejemplo “ex contrario” de lo que hay que hacer y elegir. Para mostrar su arrepentimiento, Liberio pone el ejemplo del árbol, con el que identifica al hombre, y dice que él ha sido un árbol invertido, ya que, en vez de aspirar al Cielo, sólo le importaban las raíces:

Árbol se llama al revés
el hombre, y si en todos ellos
son raíces sus cabellos,
y son los ramos sus pies,
árbol con propiedad es,
que más perfección encierra;
mas, ¡ay de mí, cuánto yerra
quien por gustos de mentira,
raíces que el Cielo mira,
quiere arraigar en la tierra!
Por lo caduco, lo eterno
desprecié; cuando árbol fuí,
hojas y flor me vestí
de mi edad en Mayo tierno;
no se acuerda del invierno
el árbol en los veranos. [...]

¿Qué fue lo que darme pudo
el mundo, sino vilezas
de vicios y de torpezas,
que aun nombrar agora dudo?
Ya despojado y desnudo
soy árbol de su venganza
y aun menos, que en tal mudanza,
el árbol desnudo espera
vestirse en la primavera,
y yo ni aun tengo esperanza. (vv. 133-72, III).

El hijo pródigo se da cuenta de su grave error y de que la situación en la que se encuentra es un efecto de su anterior elección vital, lo que supone una asunción de su culpa y una resignación cristiana.

Esta actitud de resignación ante el castigo al que su pecado le ha conducido puede verse en las siguientes y muy elocuentes palabras:

Quien en torpezas vivió,
bien merece, como yo,
que brutos tan torpes guarde. (vv. 270-72, III).

Palabras cuyo mensaje se está dirigiendo al público para que entienda perfectamente por qué ha sido castigado el personaje. Su situación de pobreza y hambre es tan extrema que, cuando va a pedir limosna en casa de Nineucio, encontrándose con su antiguo criado Gulín, que dice no reconocerle, le ofrecen comerse las bellotas de los puercos, y él acepta. Cuando Liberio, muerto de hambre, contempla las bellotas expresa la enseñanza de la obra, que ha aprendido después de pecar y de alejarse de Dios, pero que ha entendido y ahora quiere poner en práctica: elegir los bienes celestiales sobre los mundanos, tal y como expresa al decir:

En deleites disolutos,
para que más me acongoje,
sembré vicios que recoge
mi merecido rigor,
que, en fin, todo labrador,
del modo que siembra, coge.

Buscando el bien aparente,
torpezas apacenté,
y es bien, quien inmundo fué,
que inmundicias apaciente. (vv. 311-20, III).

Su arrepentimiento y resignación son evidentes en sus palabras. Y, tras ser golpeado por los criados de Nineucio al ver estos que se está comiendo las bellotas de los cerdos, Liberio se da cuenta de su error, el de entregarse a los placeres mundanos, y quiere pedirle perdón a Dios y volver con su padre. Resulta fundamental para la intención de la obra la intervención del personaje cuando dice:

¡Mi Dios!, dadme Vos la mano;
levantadme, pues caí.
Iré a mi padre, ¡ay de mí!
diréle, besando el suelo:
«Padre, contra vos y el Cielo
pequé, no me llaméis hijo;
el menor gañán elijo
ser de vuestra casa.» Apelo,
mundo vil, de tu escasez
a su abundancia y clemencia:
sabio soy por experiencia;
de mí mismo seré juez.
No he de servirte otra vez,
mundo vil; desengañado
salgo de ti y desmedrado. (vv. 403-17, III).

En estas palabras son significativos varios aspectos. En primer lugar, Liberio se encomienda a Dios para que éste le ayude a salir de la situación de pecado y mancha, de oscuridad y caída, en la que se encuentra. En segundo lugar, destaca la humildad con que asume su estado, pues dice que será «el menor gañán» de su casa y, además lo hará adoptando la actitud de quien arrastra la frente. En tercer lugar, encontramos la intención de Liberio de ahora en adelante no volver a errar y realizar exámenes de conciencia. Finalmente, y en cuarto, somos testigos del rechazo del mundo terrenal, con lo que Liberio nos está diciendo que nunca más cometerá ese pecado. En conjunto, nos

encontramos con una ejemplificación perfecta de los estados y pasos de un alma que ha pecado y cuyo camino es desde la oscuridad hacia la luz de la gracia.

Una de las pruebas a las que es sometido el personaje para comprobar que ya no recaerá en su anterior elección de los bienes caducos sucede cuando Felicia le invita a que se marchen juntos, añadiendo a la atractiva invitación la riqueza que ha heredado de su fallecido esposo. Frente a esta opción que el antiguo Liberio habría tomado sin reflexionar un segundo siquiera, el reconvertido personaje la rechaza, dado que ya se ha arrepentido y niega los placeres mundanos.

Gracias a su proceso de arrepentimiento, confesión y expiación de los pecados, Clemente, especie de representante de Dios Padre en la tierra, perdonará a su hijo celebrando por todo lo alto el regreso de éste a su casa, lo que significa la vuelta de un pecador al amor de Dios.

El último de los personajes que conforman los tres casos o ejemplos con los que Tirso de Molina quiere mostrar al espectador de la comedia áurea las consecuencias de elegir los bienes mundanos o los celestiales es el de Lázaro, personaje que decide, tras ser rechazado como pretendiente por Felicia, abandonar todo lo mundano y caduco, y elegir por encima de todo los bienes celestiales, llevando para ello una vida de caridad, resignación y sacrificio. Este personaje se va a oponer desde el inicio hasta el final de la obra al de Nineucio recordándonos siempre el sermón de la montaña con las bienaventuranzas (Mt 5, 3-12), ya que los personajes de Lázaro y Nineucio, aunque opuestos, representan la injusticia que se comete en el mundo terrenal y la justicia que traerá consigo el mundo celestial. El propio Lázaro, ya al inicio de la obra, explica al espectador cuál va a ser la trama de la obra con el ejemplo de dos hermanas, una fea, a la que la madre deja toda la hacienda para que se case, que se correspondería con Nineucio, y otra, hermosa, a la que deja toda su gracia, que sería Lázaro. Así es el ejemplo propuesto:

que imitó Naturaleza
a una mujer que ha criado
dos hijas a quien da estado;
una de extraña belleza,

y otra fea, que acomoda,
porque casarlas desea,
toda su hacienda a la fea,
y a la otra, su gracia toda.
Entre sabios e indiscretos
Dios sus dones repartió;
ingenio a los sabios dió,
y hacienda a los imperfectos:
que por eso es pobre el sabio,
y el ignorante es tan rico. (vv. 157-70, I).

Por otra parte, cuando Lázaro se refiere a los dones que repartió Dios, se está refiriendo a la gracia, que es la que va a hacer que Lázaro decida llevar una vida de sacrificio y se salve finalmente, mientras que Nineucio no haga caso de los avisos de su terrible final.

El cambio de vida en Lázaro, que le hace llevar una ascética existencia, se produce a raíz del rechazo de Felicia, que decide casarse con Nineucio por su dinero. En ese momento, nuestro personaje elige las glorias celestiales y le explica a la futura esposa que ella ha optado por las terrenales, cuya diferencia más importante es que son caducas, efímeras, mudables, mientras que las celestiales son eternas e inamovibles. También, por otra parte, se cuestiona, en una pregunta retórica para el público, cuál de los dos será el bienaventurado, lo que sigue relacionando el mensaje de esta obra con la lección de las bienaventuranzas, como podemos observar al escuchar a Lázaro decir:

Tan lejos de formar quejas ni celos
estoy de ti, Felicia interesable,
que mil gracias te doy porque, mudable,
tus desengaños curan mis recelos.
¡Qué contrarios que son nuestros desvelos!
Tú en deleites humanos variable,
felicidad eliges; yo, inmutable,
agregación de bienes en los Cielos.
No es gloria la que teme a la mudanza
y amenaza en peligros de la vida;
mas funda en ella tu razón de estado,
pondré yo en Dios mi bienaventuranza
y veremos los dos, a la partida,

cuál de los dos es bienaventurado. (vv. 371-84, I).

Un poco más adelante, y ya refiriéndose a Liberio y Nineucio, Lázaro vuelve a insistir en que mientras los otros dos personajes eligen la vida terrenal, los goces mundanos, él pone su felicidad en los bienes celestiales, explicando:

En vosotros, pobres míos,
la suya ha puesto mi fe.
Venid y os regalaré;
corran al mar estos ríos:
pues sois del Cielo navíos,
mi hacienda al Cielo llevad,
que en él mi felicidad
tengo solamente puesta. (vv. 1165-72, I).

Avanzada la obra, ya en la segunda jornada, se produce un encuentro entre Liberio y Lázaro, que este último va a volver a aprovechar para reiterar la idea de la apología de la caridad hacia los pobres y de los bienes celestiales. Lázaro, que ha quedado pobre tras repartir sus riquezas entre los más necesitados y desfavorecidos, le explica a Liberio que, al ser caritativo con ellos, lo está siendo con Dios, además de que estos bienes que él tiene no pueden ser robados por nadie, sino que permanecen inalterables. Defiende Lázaro la primacía de los bienes celestiales al argumentar que:

No es pobre quien riquezas atesora.
Deposité en los cambios de los Cielos
(pobres digo, de Dios correspondientes)
mi paciencia, donde, libre de recelos,
no temen fortuitos accidentes,
ni recelan ladrones, ni en desvelos
necesitan de guardas que, imprudentes,
a costa de la escolta de los ojos,
cuando hallar piensan oro, hallan enojos. (vv. 300-308, II).

En la línea del rechazo que de los bienes terrenales hace el personaje de Lázaro, como repartir todos sus bienes entre los pobres, vimos ya, al hablar

de la actitud desprendida de Liberio, como éste intenta ayudar, aunque a su manera, a su amigo Lázaro, cediéndole la mitad de su fortuna para que lleve una vida similar a la suya. Lázaro, con su firme voluntad, entiende que lo que se le propone es una tentación que le llevaría a amar las cosas terrenales y rechaza la oferta de su amigo, optando por la virtud, a pesar de que venga acompañada de la pobreza. Esta decisión le hace decir:

Huyendo de ti, señalo
lo que tus vicios condeno;
más quiero ser pobre bueno
que rico si he de ser malo. (vv. 379-82, II).

Finalmente, en la jornada tercera, las elecciones que han hecho tanto Lázaro como Nineucio, junto con la lección que se desprende de las bienaventuranzas, se van a materializar sobre el escenario. Si el entierro de ambos personajes es totalmente distinto, pues mientras Nineucio es enterrado con gran boato y lujo, a Lázaro le han dado el sepulcro de los pobres, lo que se corresponde con la vida terrenal que han llevado cada uno de ellos respectivamente, una acotación nos informa de que, tras la muerte, se han invertido los papeles y ahora Lázaro se sienta en el regazo de Abraham, en lo alto del Cielo, rodeado de grandes lujos, y Nineucio está abajo, en el infierno, abrasándose y con comida que está envuelta en llamas.

Suena música arriba. En lo alto del tablado, un paraíso, y LÁZARO, de blanco y oro, en el regazo de ABRAHAM. Abajo, un infierno, y NINEUCIO, sentado a una mesa, abrasándose, y muchos platos echando de los manjares llamas. (III, XXI).

Ante las súplicas de Nineucio para que le den agua, ya que está sediento, y para que avisen a sus hermanos de las consecuencias de llevar una vida dedicándose exclusivamente a los bienes terrenales y que no corran así la misma suerte que él, Abraham se muestra inflexible negándole ambos favores y exponiendo la que es la lección moral de la obra: la incompatibilidad de disfrutar de los bienes mundanos y los celestiales. Esta lección que se ofrece a Nineucio, también se ofrece al espectador:

Acuérdate,
hijo, del bien que viviendo
recibiste en la otra vida,
y Lázaro, los desperdicios
y trabajos que tú sabes.
No hay dos glorias, no hay dos Cielos:
él recibe, descansado,
de sus virtudes el premio;
tú en tormentos perdurables
pagas los males que has hecho.
Mal te podrá socorrer
desde lugar tan diverso
al en que estás, que hay abismos
de inmensa distancia en medio. (vv. 981-94, III).

Para concluir la obra dejando aún más claro cuál es el mensaje o lección que de ella debe desprenderse, el personaje de Clemente, en el que vamos a detenernos ahora, le explica a su hijo Liberio que su vida debe regirse por la medida para no caer ni en la avaricia de Nineucio ni en su desmedido derroche, recordemos que Liberio hace referencia a liberal, sino que lo que debe siempre regir la vida de un cristiano es la caridad y, gracias a ella, el hombre podrá finalmente encontrar a Dios. Los versos con los que Tirso de Molina cierra la obra son:

Hijo, a Lázaro imitando
y escarmentado en Nineucio,
restaurarás lo perdido
y excusarás tus tormentos.
Vicioso pródigo fuiste,
y aquél, mísero avariento;
tanto en ti fué lo de más,
como en él fué lo de menos.
En medio está la virtud:
si son vicios los extremos,
de Lázaro el medio escoge,
y tendrás a Dios por premio.

Este personaje de Clemente, cuyo nombre indica cuál va a ser su principal rasgo definitorio: la clemencia, es un padre tranquilo, que no se altera ante los hechos que puedan sucederle, sino que reacciona ante ellos con mucha calma y muestra una gran dignidad en sus quejas, condición que suele acompañar, según Lamari, a los padres de las comedias religiosas de Tirso, frente a los de las comedias lúdicas, los cuales, por su parte, reaccionan violentamente y, en muchos casos, ven cómo son ridiculizadas sus quejas. Dice esta tirsista al respecto que:

la ejemplaridad del padre se debe a su caridad y a su altruismo, porque nunca privilegia su dicha antes de la de su progeñie. Si en las comedias lúdicas, las quejas del padre tienden a ridiculizarle, en las comedias religiosas, en cambio, sus derramamientos de lágrimas reflejan su sinceridad²³⁶.

Es por ello, precisamente, que, cuando su hijo mayor, Modesto, le habla a Clemente de la vida despreocupada que lleva su hijo menor, Liberio, para que lo reprenda, Clemente actúa como un padre piadoso, especie de trasunto de Dios en la tierra y le diga a su primogénito:

Modesto,
hasta que padre hayas sido
y con tierna sucesión
hayas cuerdo, repartido
en hijos el corazón,
de sí mismo dividido,
no culpes lo que no alcanzas. (vv. 404-10, I).

Esta encarnación que hace el personaje del padre de Dios en la tierra aparece mencionada de manera explícita por el propio Clemente cuando reprende a su hijo Liberio porque no le hace caso estableciendo una similitud entre él mismo y Dios, al decirle a su benjamín:

Mal, Liberio te aprovechas
del amor con que te trato:
a Dios y a tu padre, ingrato,

²³⁶ Lamari, 2010, 109-110.

consejos cuerdos desechas. (vv. 613-16, I).

Asimismo, lo que hace Liberio con su padre Clemente, el desoír sus sabios consejos y rebelarse contra él, es lo mismo que el hombre hace muchas veces con Dios. Y esto sucede así porque, como aclara Naïma Lamari, el padre generalmente en las comedias religiosas de nuestro autor mercedario actúa como un ministro de Dios en el seno de su familia:

en las comedias religiosas [...] el padre es el ministro de Dios en la tierra dentro del hogar familiar y suscita la admiración, el respeto y el temor de sus allegados²³⁷.

Como padre sabio que es, Clemente va a advertir de lo que puede suceder, esto es, de que llevar una juventud libertina y disoluta conduce a una vejez temprana, no sólo a su hijo, sino a los espectadores de la obra, como se desprende al escuchar a este sabio y piadoso personaje decir:

De tu edad verde haz más caso,
que el que en torpezas livianas
gasta las flores tempranas
de su juventud florida,
plazos acorta a su vida
y al tiempo adelanta canas. (vv. 637-42, I).

Clemente es, pues, el encargado de avisar a Liberio y al público de la fugacidad de la juventud y de los bienes mundanos en la primera jornada, no volviendo a aparecer hasta la tercera, puesto que en la segunda asistimos a la ejemplificación de todo aquello de lo que Clemente trataba de advertir a su hijo Liberio.

Ya en la tercera jornada, cuando vuelve a aparecer este personaje trasunto de Dios Padre en la tierra, lo hace rodeado de tristeza y del gran anhelo que siente por volver a ver a su hijo Liberio. Es un padre amoroso y piadoso con su hijo, y que, como Dios, recoge otra vez con misericordia y alegría en su seno al pecador si éste se arrepiente. Su amor y benevolencia hacia Liberio se pueden ver cuando exclama:

²³⁷ Lamari, 2010, p. 112.

Ay prolijos enojos!
Si le vieran venir mis tristes ojos,
diera a la vida plazos,
y a su cuello amoroso tiernos brazos. (vv.745-48, III).

Las dos notas que definen a este personaje y que lo relacionan con Dios son, pues, el amor y la misericordia hacia sus hijos, en este caso concreto, hacia Liberio. Así lo precisa Lamari, la cual explica que la intención que Tirso tendría al componer esta obra es la de mostrar la misericordia infinita que tiene Dios con el hombre aunque éste se aleje de él pecando:

En esta tragicomedia parábólica, Clemente encarna dos preceptos tan del gusto de Tirso de Molina, fraile de la Merced: el amor y sobre todo la misericordia. La misericordia de Clemente, es su amor por su hijo pecador. A través de este padre terrestre ejemplar, el Mercedario ensalza el Amor de Dios por sus criaturas, a pesar de los innumerables pecados que éstos cometen. Clemente espera el retorno del precioso hijo como Dios espera a los pecadores que se mejoran y se enmiendan²³⁸.

Por este motivo, cuando Liberio regresa arrepentido y le pide perdón a su padre Clemente, éste le perdona y se siente exultante de felicidad por haber recobrado a su hijo pródigo. Clemente, encarnación de la clemencia divina con sus hijos, como Dios con los pecadores, es misericordioso y está alegre al volver a tener en su redil a la oveja descarriada. La parábola del hijo pródigo, que Tirso pone en juego en esta comedia, se relaciona con la del buen pastor, que deja a todas sus ovejas para recobrar aquélla que se le ha perdido, pero también con el tópico de la pecadora arrepentida, porque, como ella, Liberio regresa desde el pecado a la luz de la gracia divina. Veamos, pues, la gran felicidad de Clemente al tener consigo otra a su hijo Liberio:

Púrpuras escoged, sacad holandas;
día es hoy de mi boda;
mi recámara abrid, robadla toda.
Entapizad mis salas,

²³⁸ Lamari, 2010, 107-108.

y registrando majestuosas galas,
haced elección dellas,
vistiéndole a mi hijo las más bellas.
Sus dedos le coronen
anillos, que del sol giros blasonen;
sean tales sus ornatos,
que en diamantes se aneguen sus zapatos.
Convidad mis amigos,
que no hay contento donde no hay testigos.
Matad una ternera
escogida entre mil desa ribera;
tan pingüe, que la leche
en vez de sangre por los poros eche.
Instrumentos sonoros
alegren danzas y ocasionen coros;
todo sea regocijo,
pues muerto en vicios resucita un hijo.
Perdióseme, y ahora
restituído alegre, porque llora. (vv. 786-808, III).

Tanto en esta comedia como en otras del mercedario, que ya tendremos ocasión de analizar, la figura del padre, en su faceta de trasunto de Dios Padre en la tierra, actúa como intercesor del hijo, como un guía que lo conduce hacia el Cielo. El padre, en obras como la presente o *El condenado por desconfiado*, ayuda a su hijo en su salvación. De esta opinión es Lamari, quien asegura:

El personaje paterno desempeña un papel decisivo en algunas comedias religiosas, papel éste que contribuye a sacralizarlo. Dios encomendó al padre que llevara a su familia al Cielo y por eso tanto Anareto en *El condenado por desconfiado* como Clemente de *Tanto es lo de más como lo de menos* cumplen con una misión: la de poner en cintura al descarriado hijo para que éste último obtenga la salvación. Al padre le corresponderá restaurar el orden en el seno de su familia: se tratará pues de una restauración del orden divino y del orden dramático²³⁹.

De hecho, el respeto y la obediencia al padre, salvo en algún caso donde la voluntad y la gracia son tan fuertes en el o la protagonista, como en la

²³⁹ Lamari, 2010, p. 124.

Santa Juana y, según la estudiosa tirsista hay una diferencia cuando la protagonista es una mujer, están íntimamente unidos a la salvación del hijo, porque, insistimos, el padre es un símbolo que apunta desde la tierra a Dios en el Cielo. Esta idea es también defendida por Lamari al explicar que:

En realidad, tanto en *El condenado por desconfiado* como en *Tanto es lo demás como lo de menos*, el padre es la luz guiadora del hijo y el Mercedario no tiene otro propósito que el de recordar en su voluntad didáctica y ejemplar que la salvación de un hijo radica en la obediencia al padre²⁴⁰.

Para concluir con el personaje de Clemente, podemos decir que, según la caracterización que hace Lamari del padre en las comedias religiosas de Tirso de Molina, éste responde perfectamente a ese modelo, dado que, es un dechado de virtudes, las cuales se asientan sobre todo en dos, el amor y la misericordia; se trata de personajes dominados por la medida y la prudencia, que no tienen reacciones violentas, y que, como Dios en su infinita misericordia, se muestran comprensivos ante los pecados de sus hijos, los perdonan y los vuelven a acoger en su seno. Clemente es, pues, un ejemplo paradigmático del padre en la dramática religiosa de nuestro autor mercedario tal y como lo describe Naïma Lamari:

En resumidas cuentas, podemos agregar, a la luz de estas aclaraciones, que el padre ejemplar de las comedias religiosas del Mercedario es un modelo de rectitud para su hijo. Bondad, paciencia, abnegación y suavidad son las características definitorias de este tipo de padre. Encarna el ideal: el de una paternidad serena y medida. El padre arquetípico de este registro dramático concede al desenvuelto hijo una segunda oportunidad: la de enmendarse tras un largo viaje purificador²⁴¹.

Tras analizar estos cuatro personajes, nos queda tratar un último aspecto de la obra, el de las cuestiones o reflexiones teológicas que Tirso desliza en la trama o coloca vertebrando la misma.

La primera de estas cuestiones teológicas nos conduce al pensamiento de Santo Tomás y se corresponde con el momento en el que Lázaro le dice a

²⁴⁰ Lamari, 2010, p. 128.

²⁴¹ Lamari, 2010, p. 128.

Nineucio, el cual ha negado la otra vida, la celestial, así como la resurrección del alma y la carne:

¿La vida niegas al alma,
imagen del Ser divino,
en el fin sin fin que espera,
puesto que tuvo principio? (vv. 685-88, III).

En esta intervención se alude a la analogía del ser del Aquinate, que explica que el alma es similar a Dios, pero que mientras Dios es eterno, es decir no tiene principio ni final, el hombre sí tuvo principio, del cual es causa primera Dios, pero no tendrá final siendo el alma inmortal. Además, una parte esencial del pensamiento tomista se centra en demostrar la existencia de Dios así como la inmortalidad del alma, y el padre Fray Gabriel Téllez siempre está influido, como es habitual en la época, por el pensamiento tomista.

Por otra parte, también nos encontramos en *Tanto es lo de más como lo de menos* con una cuestión teológica que suele aparecer en las disputas que tienen como punto central la reconciliación entre la omnipotencia y omnisciencia divina y el libre albedrío y voluntad humanas. Esta obra refleja muy bien el tema de la gracia, de la elección que hace el hombre y que lo conduce a la salvación o a la condenación. Este controvertido tema de la Teología provoca en los siglos XVI y también en el XVII la conocida controversia de *auxiliis*, que enfrenta a los bañecistas con los molinistas, dominicos los unos, jesuitas los otros.

En la obra nos encontramos con tres personajes, Nineucio, Liberio y Lázaro, que representan los efectos de elegir un tipo de vida u otro. Los tres son libres a la hora de elegir, pero no eligen de la misma manera. Mientras Nineucio elige lo terrenal desoyendo los avisos que se le hacen durante toda la obra y al final es castigado por ello, Liberio peca, pero sí es capaz de darse cuenta de su error, enmendar su conducta y volver al seno de Dios, y Lázaro elige desde el inicio el camino hacia la salvación. Los tres poseen gracia, pero no en el mismo grado, la de Nineucio le hace ser capaz de darse cuenta de sus errores al final, porque, de lo contrario, no sería culpable de sus pecados, pero no es suficiente para salvarse. Por el contrario, Liberio y Lázaro poseen gracia

eficaz, pero, tampoco en el mismo grado. Lázaro es un personaje con un tipo de gracia especial, como tienen otros personajes de las comedias del mercedario, tales como Juana, Simón Vela, Homobono, etc., que es la gracia inimpedible o infrustrable, aquella que marca inexorablemente al que la tiene por una senda virtuosa de la que no se aleja. Liberio, aunque sí posee gracia suficiente para salvarse, es libre de pecar y alejarse de Dios, pero también, como sucede con el tópico de la pecadora arrepentida, de oír y ver los signos divinos que le advierten de su erróneo comportamiento. Los tres personajes, pues, son tres ejemplos de la relación existente entre el libre albedrío del hombre y el poder de Dios y su infinita misericordia.

En este sentido, llama la atención un comentario que hace al caso el personaje de Liberio:

Ya, bárbaros engaños,
mejoro con la vida torpes años:
no sois ya, alma, cautiva. (vv. 813-15, III).

Que quiere decir, como ya lo habían expuesto tanto San Agustín como Santo Tomás, que el alma es más libre cuando más cerca de Dios está, ya que el pecado supone una esclavitud.

A modo de cierre del análisis de esta comedia bíblica tirsiana podemos recapitular algunos de los aspectos más destacados.

En primer lugar, *Tanto es lo de más como lo de menos* se relaciona con las otras comedias bíblicas porque su trama se desenvuelve en un contexto histórico de crisis; la acción se sitúa durante una gran epidemia de hambre que azotó Egipto.

A pesar de la situación de hambre, la presente obra no refleja momentos de violencia y/o truculencia, como sí sucediera en las otras tres. Quizás suceda esto porque es la única de las cinco comedias bíblicas que no se inspira en un momento histórico de la Biblia, sino que se trata de una parábola, esto es, es la única que dramatiza un episodio ficticio, que funciona como un cuento o exempla. Por este motivo, *Tanto es lo de más* es la menos violenta de las comedias bíblicas.

En segundo lugar, podemos asegurar que el mensaje de la obra, la lección con la que Tirso de Molina quiere educar al público espectador de su época, es la misma que la de las bienaventuranzas, que aparecen citadas en la propia comedia. Parece decirnos la obra que debemos actuar en esta vida siempre de manera bondadosa porque, aunque padezcamos miserias y avatares, todo será recompensado en el reino de los cielos. Por el contrario, si disfrutamos demasiado en la tierra con los bienes mundanos, seremos castigados tras la muerte.

La obra pone en juego, de esta manera, la oposición bienes terrenales, encarnados por los personajes de Nineucio y Liberio, frente a los bienes celestiales, representados por Lázaro. La oposición se centra, sobre todo, en el primero y el último de los personajes citados, ya que, mientras Nineucio disfruta alegremente cuando está vivo de los placeres de la comida y la riqueza, Lázaro vive de las limosnas tras haber regalado todos sus bienes a los pobres, pero, después de morir, se ejecuta la auténtica justicia divina que equilibra esta desigualdad y ahora es Lázaro el que disfruta de la gloria divina, acunado por el profeta Abraham en el cielo, al tiempo que Nineucio se consume en el infierno sentado a la mesa de un magnífico banquete del que no puede tomar bocado ni dar un sorbo de agua, al estar los alimentos rodeados de llamas.

En cuarto lugar, se destaca la importancia de la caridad en la obra, como sucede en las otras comedias bíblicas del mercedario, y como es frecuente en casi todas sus obras, lo que se relaciona con el cuarto voto de su orden. Nineucio se caracteriza por reunir una gran cantidad de pecados: soberbia, gula, pereza, avaricia..., pero, de entre todos ellos, se alza como el peor el de disfrutar con el sufrimiento de los demás mostrando una falta total de caridad. Por su parte, Liberio, aunque quiere disfrutar únicamente de los placeres terrenales, se muestra caritativo, más bien liberal, con sus amigos y quiere ayudar a Lázaro cuando lo encuentra pobre y necesitado. Es esta caridad la que nos avisa de que en Liberio hay gracia como para salvarse. Finalmente, el personaje de Lázaro, que representa el ideal cristiano, se caracteriza, sobre todo, por su bondad y desprendimiento con los más pobres, lo que puede definirse como caridad.

En quinto lugar, mediante los tres personajes que aparecen confrontados, Nineucio, Liberio y Lázaro, Tirso de Molina nos habla de la

gracia, de los distintos tipos que existen y, sobre todo, de que el hombre es libre cuando elige su camino, lo que es compatible con la idea de la omnisciencia e infinita misericordia divina. Nuestro autor se muestra seguidor de las enseñanzas de Santo Tomás y así lo demuestra en la obra con dos referencias a cuestiones teológicas tratadas por el doctor angélico: la primera de ellas es la similitud que el alma humana tiene con Dios y la existencia de éste, y la segunda es la tesis de que el alma es más libre cuando más cerca de Dios está y más esclavo cuando lo está del pecado.

En sexto y último lugar, podemos señalar la importancia del personaje de Clemente, que actúa como un padre bondadoso, misericordioso, comprensivo y amoroso. Su nombre alude, precisamente, a ese carácter «clemente», que tiene dos pilares: el amor y la misericordia. Por este motivo, y como defiende Naïma Lamari al hablar del padre en las comedias del mercedario, el personaje de Clemente es un trasunto de Dios Padre en la tierra, de lo que se deducen varias conclusiones. La primera de ellas es que el hijo, al rebelarse contra su padre, lo está haciendo contra Dios, alejándose de la virtud y la gracia y acercándose al pecado, en una actitud soberbia que recuerda a la de personajes mitológicos como Ícaro o Faetonte, literarios como Fausto o don Juan, y, sobre todo, bíblicos, como Lucifer o Adán. La segunda de ellas es que el padre se muestra mesurado, paciente y resignado en todo momento, no reaccionando violentamente a los desplantes de su hijo. La tercera es que la salvación del hijo se relaciona directamente con la obediencia que demuestra hacia su progenitor, actuando éste como una especie de guía hacia la gloria, como sucede también en otras comedias, como *El condenado por desconfiado*.

II. 1. 6. Conclusiones del análisis de las comedias bíblicas

Tras analizar las cinco comedias de asunto bíblico de Tirso de Molina, podemos extraer una serie de conclusiones, que son las siguientes.

Lo primero que debemos comentar, aunque resulte una obviedad, es que de las cinco obras que forman este grupo, tres tratan episodios del Antiguo Testamento, y dos del Nuevo. Las más fieles con las fuentes son *La mujer que manda en casa* y *La mejor espigadera*; *La venganza de Tamar*, por su parte, a

pesar de poner en escena un momento muy importante de la historia de los israelíes, comete, de manera consciente, la anacronía de situar al personaje del rey Salomón como si ya fuera adulto, haciéndolo partícipe de los sucesos de sus hermanos, algo que no sucedió en realidad. Por lo que respecta a *La vida y muerte de Herodes*, Tirso no se detiene sólo en lo que Mateo cuenta acerca de este iracundo rey, sino que recurre a otras fuentes, como Flavio Josefo, y también incluye elementos ficticios que realzan la crueldad del personaje. Finalmente, *Tanto es lo de más como lo de menos* es la única obra que no trata sucesos históricos, sino parábolas. Tirso es más libre a la hora de teatralizar esta comedia y, por ello, no se basa en una única historia, sino que funde dos parábolas, que toma como esqueleto de la obra, que él tiene que ir rellenando con elementos de su ingenio e imaginación creadora.

En lo concerniente al contexto histórico, las cinco comedias bíblicas están ubicadas temporalmente en momentos de crisis, en los que se suceden grandes epidemias, azotes de hambre a consecuencia de un castigo divino, guerras, luchas fratricidas, violencia, atrocidades y episodios truculentos llenos de patetismo y horror.

La mejor espigadera discurre en un momento de hambre en la región de Efratá, como castigo a la desobediencia del pueblo judío. Podemos ver este ambiente de pobreza y miseria en la gran cantidad de pobres que rechaza Elimelec y que acoge, por el contrario, Nohemí, en la situación en que se encuentran Rut y su suegra Nohemí tras el asesinato de Elimelec y de sus hijos y, fundamentalmente, en la abominable escena en la que una madre defiende a su hijo de su padre que quiere comérselo: tanta es la desesperación ante el hambre que lo ha bestializado.

Por su parte, ya Dawn Smith destacaba, como vimos, el clima de violencia y los sucesos truculentos en los que se desarrolla *La mujer que manda en casa* y la oposición existente en esta y en otras obras del mercedario entre los personajes pobres, que pasan hambre, frente a los ricos, que nadan en la abundancia, como podemos ver en la presente obra, pero también en *La mejor espigadera* y en *Tanto es lo de más como lo de menos*. Esta oposición se cierra cuando los pobres son recompensados frente a los ricos, que son castigados.

Asimismo, en esta obra como en otras de Tirso, este contexto de crisis puede relacionarse con la época en la que vivió nuestro autor. Veremos este aspecto más adelante, pero, en el caso concreto de *La mujer que manda en casa*, advertimos que Acab es un mal rey porque no es él quien gobierna en realidad, sino que se deja guiar por Jezabel, la cual toma decisiones pensando sólo en satisfacer sus más bajas pasiones. Quizás pueda verse en ello el reflejo de los reyes que no se rigen por las leyes divinas y que dejan sus reinos en manos de despiadados validos.

En cuanto a *La venganza de Tamar*, el contexto histórico en el que se desarrolla la acción es un momento bélico, dado que los príncipes hebreos regresan de la guerra al inicio de la primera jornada y, al final de la tercera, aunque no se comenta, se prepara una guerra parricida y fratricida, entre Absalón y el rey David y Salomón. Además de por el contexto histórico, esta comedia religiosa tiene altas dosis de violencia en la trama principal; uno de los cuatro puntos cenitales en cuanto a este aspecto es la propia violación de Tamar a manos de su hermanastro Amón que, aunque no se ve sobre las tablas, se anuncia. El segundo momento es justo después de la violación de Tamar, y se corresponde con el terrible rechazo de Amón hacia su hermanastra, a la que humilla y expulsa violentamente mientras ésta le pide que la mate. Otro momento de gran patetismo y fuerza trágica, bien conocido en el teatro áureo a través de las comedias de honor, es la aparición de una Tamar con los ropajes y los cabellos arrancados denunciando ante su padre y la corte su agravio y reclamando justicia. Finalmente, el último episodio con una gran carga de violencia es el asesinato de Amón a manos de su hermanastro Absalón durante el banquete con el que el segundo agasajaba a sus hermanos en sus tierras de Balhasor. Asimismo, también es destacable la violencia psicológica y gran tensión emocional a la que se enfrenta el rey David, que se debate entre la justicia humana y la misericordia divina y cuyo sufrimiento no tiene tregua en toda la obra.

Toda esta violencia que acabamos de ver es relacionada por Paterson, como ya vimos al analizar la obra, con el momento histórico en el que le tocó vivir al fraile mercedario, esto es, el momento turbulento del ascenso al trono de Felipe IV.

Respecto a *La vida y muerte de Herodes*, el contexto en el que transcurre la acción es un momento en la historia de los israelíes de gran violencia y truculencia, ya que nos encontramos con guerras fratricidas y abominables asesinatos de tiernos niños. La violencia en la obra se sustenta en dos pilares: por un lado, en el carácter del propio protagonista, Herodes, que es iracundo, violento, con constantes ataques de rabia y furia desmedidos. Este personaje quiere matar a su hermano, a su padre, a su amigo, a su amada, al Mesías, a todos los niños israelíes menores de dos años y, finalmente, en este proceso de progresiva extensión de la destrucción, a todos y a todo. Por otra parte, la violencia se sustenta en imágenes llenas de truculencia, como son: la horripilante descripción que hace Niso de la matanza de los pequeños niños, degollados, vertiendo leche de sus cuellos; los gritos de la madre hebrea con su hijo muerto en brazos; y la imagen final de Herodes fallecido con un niño muerto en cada mano.

En lo concerniente a *Tanto es lo de más como lo de menos* debemos poner de relieve que es la única comedia bíblica que no está basada en hechos históricos. La obra, como ya vimos que defendía Julián Bravo, tiene como trasfondo el problema de la mendicidad, que siempre es reflejo de momentos de crisis, y muestra una época de gran hambre en Egipto, lo que puede verse en la pobreza de todos aquellos, incluido Lázaro, que piden limosna a la puerta de la casa de Nineucio, en los propios comentarios del rico avariento, y en el personaje de Liberio, que, para calmar el acuciante hambre, come las bellotas con las que se alimentan los puercos, ante la estupefacción de los criados.

Otro de los aspectos fundamentales en la vida y en la obra del padre Fray Gabriel Téllez, como ya tuvimos ocasión de analizar, es el de la defensa de la virtud teologal de la Caridad, que es la más importante de las tres y que se desliza en muchas de las obras de nuestro autor. En el caso concreto de las comedias bíblicas, esta virtud juega un importante papel en *La mejor espigadera* y en *Tanto es lo de más como lo de menos*, que son las dos obras con mayor carga catequética, pues en las otras tres adquiere mayor relieve la acción frente a la enseñanza, aunque ésta siempre está.

La Caridad suele aparecer mediante la oposición de personajes, como en el caso de Nohemí (también Rut) frente a Elimelec, en la que, mientras la mujer es una especie de madre, que recuerda a la Virgen, protectora de los

pobres, caritativa y bondadosa, el personaje masculino es avaro y desprecia profundamente a los pobres, a los que expulsa de su casa una y otra vez.

Si en la anterior obra son los esposos los que encarnan esta oposición Caridad vs ausencia de Caridad, en *Tanto es lo de más como lo de menos*, son los tres personajes principales los que apuntan a esta virtud. Mientras que Nineucio es un egoísta, avaricioso, que desprecia a los pobres y que no posee Caridad, mostrándose muy similar al personaje de Elimelec, Lázaro es el exponente de la Caridad en la obra, haciendo en varias de sus interpretaciones encendidas defensas de la misma. Entre uno y otro se encuentra Liberio, que no es avaricioso como Nineucio, pero que no ha encauzado bien su vida y, en vez de repartir sus bienes entre los más necesitados, los derrocha con los que él cree que son sus amigos.

En estas dos obras la defensa de la Caridad adquiere mayor fuerza cuando los personajes que no tienen esta virtud son castigados mientras los que han demostrado ser caritativos durante toda la obra son finalmente recompensados; así, Elimelec es asesinado y Nineucio muere de una apoplejía y sufre tormento en el infierno, al tiempo que Nohemí disfruta de una posición privilegiada cuando su nuera vuelve a casarse y Lázaro alcanza la gloria y se sienta acunado por el patriarca Abraham. En este sentido, en estas dos comedias y en otras del mercedario el tema de la riqueza-avaricia-egoísmo conlleva siempre la condenación.

Aunque son sólo estas dos obras las que de manera explícita tratan el tema de la Caridad, Paterson defiende, como ya vimos, que en *La venganza de Tamar* es muy importante el tema de la Caridad frente al poder del mundo real, que conforma una isotopía en las obras tirsianas y que en la comedia editada por él es el rey David quien encarna la más importante de las virtudes teologales.

El tema de la Caridad, por otra parte, en las obras tirsianas, como era de esperar, aparece unido a la oposición de bienes terrenales, que conducen al castigo final, frente a bienes celestiales, que conducen a la gloria, en que se posicionan los personajes. Tomando este aspecto podemos agrupar a los personajes de la siguiente manera.

En *La mejor espigadera*, los personajes que eligen los bienes terrenales, que en este caso están representados por la riqueza, son, fundamentalmente

Elimelec, pero también sus hijos Quelión y Masalón al inicio de la obra. Frente a ellos, Nohemí y Rut representan los bienes celestiales de la Caridad y el amor.

Respecto a *La mujer que manda en casa*, el personaje de Acab encarna los bienes mundanos del amor carnal, desmesurado, y la lujuria, y Jezabel, el paganismo y la lujuria, también. Como contrapunto de estos personajes se alza el matrimonio de Nabot y Raquel, que representan los bienes que les conducirán a la salvación. Nabot es el personaje que actúa respetando las leyes en todos los órdenes establecidos, pero que subordina todos ellos a la ley de Dios. Es buen esposo, buen súbdito y buen creyente. Su esposa Raquel es buena esposa, y ambos encarnan la fidelidad conyugal.

Por su parte, en *La venganza de Tamar* nos encontramos con otro personaje cuyo juicio se ve cegado por un tipo de amor-pasión desmesurado y antinatural, como es Amón, pero también con Absalón, que ama los bienes terrenales a través de la ambición de poder. Contra ellos se alza la figura de Salomón, que no debería aparecer en la obra siguiendo un criterio histórico, pero que lo hace para que exista en la comedia un personaje que encarne las virtudes del buen hijo obediente, mesurado y humilde. Más compleja es la figura del rey David, que encarna el amor hacia sus hijos y la misericordia, pero que arrastra su pecado con Betsabé.

En lo que respecta a *La vida y muerte de Herodes*, el personaje protagonista que da nombre a la obra establece una relación de similitud con el personaje de Acab de *La mujer* basada en que ambos experimentan un tipo de amor desordenado, irracional y negativo, que les nubla el juicio y les hace cometer actos atroces. En este sentido, Amón también puede relacionarse con ambos. Ahora bien, Herodes representa no sólo los bienes terrenales por su amor desmedido, sino también por su ambición de gobernar a toda costa. Resulta curioso en esta obra que no exista un contrapunto en escena que se oponga a Herodes, aunque, claro está, la figura de Cristo se alza poderosa en las intervenciones de los pastores, por lo que, quizás, no sea necesario incluir a otro personaje que equilibre la balanza de los bienes terrenales vs celestiales.

Finalmente, en *Tanto es lo de más como lo de menos* ya vimos que Nineucio, de la misma manera que Elimelec, elige la gula, la pereza, la avaricia y el egoísmo, frente a Lázaro, cuya vida tras el rechazo de Felicia, se basa en

la Caridad, la resignación y el sacrificio. También Clemente encarna bienes celestiales, como son el amor y la misericordia. Y por lo que concierne a Liberio, este personaje realiza un camino en la obra similar al del tópico de la pecadora arrepentida, pues va desde el pecado a la restitución de la Gracia a través del arrepentimiento, la confesión, la conversión y el perdón infinito de Dios. Liberio apunta hacia lo expuesto en el Concilio de Trento y que tanto diferenciaba a católicos y protestantes. El personaje se da cuenta de su pecado tras perder su hacienda en un incendio y darse cuenta de que sus antes amigos ya no lo son cuando él no tiene dinero. Luego realiza una asunción de su culpa mostrando gran resignación cristiana en su nueva vida de miseria. Lleva una vida de penitencia y muestra un cambio total en su conducta, ya que no acepta la invitación de Felicia de irse con ella. Finalmente pide perdón al padre y es perdonado por éste.

Por todo ello, *Tanto es lo de más como lo de menos* se incluye dentro de las comedias bíblicas por las fuentes, pero, por el mensaje y el tratamiento del tema, se parece más a una comedia hagiográfica con la caída del personaje y la restitución de la Gracia de Liberio, y la vida de sacrificio de Lázaro, que lo lleva al Cielo tras su muerte.

Insistiendo más en esta línea, podríamos ver como en dos de las comedias bíblicas de Tirso de Molina, *Tanto es lo de más y la mejor espigadera*, la acción es menos importante y está supeditada al mensaje religioso, mientras que las otras tres tienen una mayor carga de acción. Este hecho acerca a estas dos obras a las comedias de santos.

Volviendo a retomar el tema de los pecados con que Tirso de Molina caracteriza a los personajes negativos de sus comedias bíblicas, podemos señalar que la soberbia, el paganismo, el ateísmo, la ira y la venganza son los más frecuentes.

El personaje de Jezabel de *La mujer que manda en casa* se muestra soberbia ante Dios, pues cree estar por encima de éste cuando pretende imponerle a Nabot su religión, ya que así el judío puede yacer con ella sin incurrir en pecado alguno. Por este motivo y por sus constantes ataques dialécticos contra la fe hebrea, la malvada mujer es idólatra y, además, sólo cree en aquellos dioses que le permiten realizar sus fechorías. Otros atributos que caracterizan a Jezabel es que es vengativa, rabiosa, iracunda, cruel y

despiadada, lo que la aproxima al personaje de Herodes. Jezabel es descrita mediante los nombres de animales fieros. Finalmente, como la serpiente del Paraíso o como el Diablo, la protagonista de esta comedia bíblica es la corruptora de Acab y, aunque no consigue convencerlo, también de Nabot.

En *La venganza de Tamar* nos encontramos con un personaje que no es tan negativo como el de Jezabel, Amón. Eso sí, a pesar de arrepentirse ante su padre, cuando llega a Balhasor recae en su anterior pecado ante una disfrazada Tamar. Amón comparte con estos personajes, además de su amor malsano, una soberbia inicial que le hace asegurar que no cree en el castigo. Ahora bien, el auténtico personaje negativo de la obra es el de Absalón, pues, a diferencia de su hermano Amón, aquél se rebela ante su padre, por lo que se relaciona con el personaje de Herodes, mostrándose siempre vanidoso a causa de su hermosura, ambicioso y soberbio.

El Herodes de *La vida y muerte de Herodes* es cruel como Jezabel, tanto que Fenisa llega a usar su nombre como sinónimo de personaje despiadado. También es soberbio ante Dios como podemos ver al principio de la comedia cuando le exige, no le pide, a Dios que le ayude a enamorar a Mariadnes. En cuanto a su carácter iracundo con fuertes ataques, se comporta de manera similar a la de Jezabel.

Para concluir con estos personajes, debemos mencionar a Nineucio de *Tanto es lo de más como lo de menos*, que, además de todos los pecados que ya mencionamos, es ateo, descreído en lo que a Dios se refiere, motivo por el que es egoísta, y también demuestra una gran soberbia.

Otro de los aspectos en el que debemos detenernos brevemente a la hora de analizar las comedias bíblicas de Tirso de Molina es el de las prefiguraciones marianas, es decir, aquellos personajes femeninos que con sus virtudes apuntan a la Madre del Mesías. Ya veremos que en las comedias hagiográficas este aspecto es muy importante.

En cuanto a las obras que nos ocupan en este apartado, podemos señalar que sólo dos tienen personajes que aludan con sus comportamientos a la Virgen, y son: *La mejor espigadera* y *La mujer que manda en casa*. En la primera de ellas nos encontramos con Nohemí, que con su caridad ante los pobres se convierte en una especie de madre de los desamparados, de los que pasan hambre, como es habitual caracterizar a la Virgen María. Pero es Rut el

personaje que más anuncia y enuncia a María. En primer lugar porque es de su vientre del que nace el linaje del que desciende el Mesías, como en su momento del vientre de la Virgen nacerá el Mesías y, en segundo, por su aceptación total y su entrega a los designios divinos.

El personaje de Raquel en *La mujer que manda en casa* también posee virtudes marianas, que se oponen a la terrible Jezabel, como son la de ser siempre casta y una fiel y amante esposa.

Como es habitual en el género teatral, son abundantes en estas obras los ecos anticipados que apuntan al desenlace de la obra, preparan al espectador para este al tiempo que funcionan como elemento de cohesión. En el caso de los dramas religiosos es habitual que estos ecos sean avisos que se les dan a los personajes de las consecuencias que sus actos pueden conllevarles. Hagamos un somero repaso por estos ecos en las comedias bíblicas del fraile de la Merced.

Es al personaje de Rut al que le dan más avisos sobre su futuro como iniciadora del linaje que dará como fruto al Mesías. Hay varios personajes que deseándole suerte le profetizan este suceso. También se le anuncia su porvenir mediante un sueño, como le sucede también a Raquel. Más clara es la profecía que una esclava hebrea le hace, o lo que le dice Herbel o ya, más claramente, el comentario que sobre la etimología de su nombre, pues Rut significa piedra, le hace Bohoz, en una especie de anagnórisis mediante la cual el personaje masculino identifica a la que debe ser su esposa.

La mujer que manda en casa es la comedia bíblica en la que más sucesos de este tipo aparecen, siendo muchos de ellos de tipo sobrenatural o divino, y relacionándose todos con el personaje del profeta Elías. Estos ecos son, por ejemplo: la aparición de dos cuervos que se llevan la comida para ofrecérsela a un famélico Elías, la sequía con que Dios castiga la idolatría del rey Acab y Jezabel, la lluvia con la que Elías vence a los sacerdotes paganos, la aparición del ángel que conforta al profeta, etc. Lo que comparten todos estos signos divinos es, precisamente, que los paganos son incapaces de ver en ellos que son símbolos de Dios, como le sucede a Acab, que no ve en la sequía un castigo del Cielo. Y esto sucede porque en el teatro de Tirso, y en todo el teatro áureo, los personajes malvados, sin fe, no reconocen ni comprenden los signos de Dios.

También, por otra parte, hay muchos ecos del final de Jezabel, como es la voz misteriosa que le avisa de su terrible castigo, pero a la que ella no hace caso.

En *La venganza de Tamar* encontramos referencias al Cordero de Dios, que nos conducen a la interpretación neotestamentaria de la obra, pero que también avisan al espectador del final de Amón, como cuando en la jornada III aparecen las ovejas a las que están esquilando. Pero el eco anticipado más importante de esta obra es aquel en el que la pitonisa les ofrece a cada uno de los príncipes hebreos una flor que va a simbolizar su futuro. Eso sí, el único final que el espectador puede comprobar durante la obra es el de Amón, que es asesinado por Absalón, porque, en los demás casos, Absalón va a ser colgado por sus cabellos, o Salomón va a ser un gran rey, no suceden durante el tiempo de la acción, sino que remiten a sucesos posteriores en el tiempo, pero que el espectador conoce.

Por su parte, en *La vida y muerte de Herodes* no encontramos tantos avisos como en el resto de comedias bíblicas tirsianas.

En *Tanto es lo de más como lo de menos*, Nineucio desoye los avisos divinos porque es un descreído en materia religiosa.

Un motivo que aparece en tres de estas comedias religiosas, las que tienen mayor acción estando lo religioso supeditado a la misma y siendo las más violentas, es el de Caín y Abel. En *La mujer que manda en casa*, en *La venganza de Tamar* y en *La vida y muerte de Herodes* aparece el tema de la lucha fratricida.

Aunque el motivo aparece en *La mujer que manda en casa* de manera más figurada, ya que no hay auténticos hermanos, sí que aparece de forma explícita el tema cainita expuesto por Raquel, la cual identifica a Acab con Caín y a su esposo Nabot con Abel, basándose en que ambos son israelíes, por lo que son hermanos de fe y religión y, a pesar de ello, Acab quiere ajusticiar a un Nabot inocente de toda culpa. La ejecución se llevará a cabo.

En *La venganza de Tamar* es donde este motivo es más claro y aparece en toda su dimensión. En primer lugar, a diferencia de la comedia anterior, sí que se trata de hermanos auténticos, como son Absalón, que actúa como Caín, y Amón, que lo hace como Abel, aunque no libre de culpa como este. La motivación para matar a su hermano no es la venganza por la violación de su

hermana Tamar, que es más bien la ocasión, sino, fundamentalmente, el deseo y la ambición por el trono de su padre. Además, a diferencia de la siguiente obra, *La vida y muerte de Herodes*, este asesinato sí que se ejecuta.

La interpretación de este motivo en *La venganza de Tamar* nos lleva a pensar también en una especie de reinterpretación extraña de la parábola del hijo pródigo. Amón, cuando peca, se convierte en el hijo pródigo que se aleja de Dios, al que este perdona y restituye su amor, pero Absalón, su hermano, no acepta este perdón, alejándose aquí la historia de la parábola, así que decide tomar la justicia por su mano y asesinar a Amón.

En *La vida y muerte de Herodes* nos encontramos con los hermanos Herodes, Caín, y Faselos, Abel, aunque intercambian sus papeles en un momento de la comedia. Herodes se convierte en Caín, una decisión que comunica abiertamente al espectador, al enterarse de que Faselos está prometido con la mujer que él ama, Mariadnes. Tras una lucha fratricida, Herodes es capturado por Faselos, quien entonces asume el rol de Caín, aunque no ejecuta la sentencia de muerte sobre su hermano. Posteriormente los papeles vuelven a intercambiarse, pues Octavio ha ganado la guerra a Marco Antonio, con quien Faselos se había aliado, y cuando el emperador llega y ve a Herodes, que le ha sido fiel, lo libera, apresando a Faselos y lo pone bajo custodia de su hermano. Herodes podría entonces matarlo, pero no lo hace, ya que prefiere que viva para que su dolor y sufrimiento sea mayor y dure más tiempo.

Al final de la obra se insiste en la asunción del rol de Caín por parte de Herodes, no sólo por la lucha contra Faselos, sino por asesinar a los pequeños israelitas. Efraím llama a estos niños "Abeles", con lo que se incide en dos cuestiones: la primera en la inocencia de los niños y la maldad del rey y, en segunda, en que existe una relación filial entre los niños y su rey, el cual debería defenderlos en vez de atentar contra ellos.

Otro de los aspectos más destacables de las comedias bíblicas tirsianas y del teatro religioso del mercedario en general, como vimos que ya había analizado Naïma Lamari, es el de la figura del padre, que funciona como una especie de trasunto de Dios en la tierra, por lo que, cualquier desobediencia, desafío o rebelión ante éste supone para el hijo el alejamiento de Dios y el consabido castigo posterior; de la misma manera que, el respeto y la

obediencia hacia el progenitor conllevan la salvación, como vemos en casos tan extremos como el de Enrico en *El condenado por desconfiado*

Por su parte, Julián Bravo Vega defiende que en la serie de comedias bíblicas de nuestro autor puede observarse la isotopía de la misericordia divina, un aspecto que se relaciona con la figura del padre, dado que, es a través de este personaje simbólico mediante el que Dios actúa. Así expone esta tesis Bravo al comentar *Tanto es lo de más como lo de menos*:

El ejercicio de la misericordia divina será virtud transmitida desde el marco de esta comedia al resto de la serie bíblica²⁴².

En el caso de *La mejor espigadera* se produce una situación especial, pues no tenemos una relación padre-hijo, ni siquiera madre-hija, sino la relación entre suegra y nuera, Nohemí y Rut, respectivamente. Aunque Lamari explica que todo lo que expone sobre la figura del padre como trasunto de Dios en la tierra sólo es aplicable a las relaciones masculinas, lo cierto es que en esta obra se dan algunas de las características de estas relaciones entre estas dos mujeres. La fidelidad y el amor con que Rut trata a su madre política son encomiables, pero, sobre todo, son la muestra evidente de su virtud. La caridad que ejerce con Nohemí recuerda al personaje de Enrico con su padre Anareto, en *El condenado*. Asimismo, el amor de Bohoz por Rut se despierta por la bondad con que ésta trata a su suegra, lo que quiere decir que su fidelidad y amor son las que van a hacer que obtenga una gran recompensa.

Al contrario que en el resto de comedias bíblicas, en *La mujer que manda en casa* no tenemos figura paterna.

Frente a esta obra, en *La venganza de Tamar* la figura del padre adquiere una gran importancia bajo el personaje del rey David, que actúa como una especie de símbolo de Dios Padre en la tierra, pero de manera problemática, ya que se alude a su pecado de juventud cuando se enamoró de Betsabé, cometiendo adulterio y enviando al esposo de ésta, Urías, a una muerte segura. Los pecados de sus hijos son un castigo por su propio pecado.

El rey David, y con él el espectador también, es expuesto a un arduo conflicto que lo atormenta, y es que debe decidir entre aplicar la justicia de los

²⁴² Bravo, 1998, p. 224.

hombres como rey y padre que es o elegir la clemencia como hombre de fe y padre también. Hasta aquí la interpretación está clara, pero, posteriormente esta se hace problemática por dos factores muy a tener en cuenta: el no arrepentimiento de Amón, que vuelve a caer en la misma piedra en Balhasor, y el hecho de que el asesinato de Amón quede sin castigo durante el tiempo de la acción. Esto sucede como veíamos, según Germán Vega, porque Tirso prima la dimensión dramática sobre la religiosa. *La venganza de Tamar* se convierte así en la tragedia universal de los hijos que se rebelan contra su padre movidos por la ambición o la lujuria.

Uno de los temas de la obra, que también veremos en las siguientes dos, es la desobediencia y la rebelión del hijo hacia el padre.

Pero, centrándonos en el rey David, podemos decir que es el personaje que en cierto sentido más se relaciona con Dios Padre, pues, como él, es a la vez víctima y juez de la violación de Tamar, pues es padre del agresor y de la agredida, como le sucede a Dios. Por este motivo, aunque la obra podría ser una tragedia de honor, no puede serlo y el rey David, en vez de aplicar la justicia de los hombres, hace prevalecer su amor y su misericordia.

Quizás el motivo de que Tirso de Molina nunca escribiese una comedia de honor, ya que *La venganza de Tamar* no lo es, ni *El celoso prudente* tampoco, tuviese como motivo que el código de este tipo de obras chocaba frontalmente con la ley de Dios.

Por su parte, en *La vida y muerte de Herodes* nos encontramos con la misma situación; Herodes quiere matar a su padre movido por la ira al enterarse de que éste ha prometido a Faselos con su amada Mariadnes, y, además, por la ambición de poseer el trono.

Finalmente, en *Tanto es lo de más como lo de menos*, Liberio se rebela contra su padre adoptando la actitud hedonista de don Juan o de Fausto, o de Adán, Lucifer, etc. Frente a él, se alza un padre que responde a ese binomio que defiende Lamari de paternidad-sacralidad. Clemente, cuyo nombre alude a su principal virtud, es un padre tranquilo, que no se altera ante los hechos, que reacciona con calma. Actúa como ministro de Dios en la tierra y los dos pilares sobre los que se asienta su psicología son, como en el caso de David: el amor y la misericordia. Clemente es como el Buen Pastor del Evangelio, pero también es el intercesor del hijo, el guía que lo conduce al Cielo.

El mensaje de esta comedia bíblica es, precisamente, el de mostrar la infinita misericordia de Dios ante los pecadores.

Para finalizar las conclusiones que hemos extraído tras analizar las comedias bíblicas de Tirso de Molina queremos repasar algunos aspectos religiosos y dogmáticos que nos parecen relevantes.

El primero de ellos es el que tiene que ver con la interpretación neotestamentaria de las obras bíblicas, una interpretación que era reclamada desde Trento y que, sobre todo en las obras del Antiguo Testamento debía aparecer para que no se sospechara de la judiofilia del autor.

Esta interpretación de los sucesos del Antiguo Testamento que apuntan hacia el Nuevo es muy clara en *La mejor espigadera*, obra en la que el personaje de Nohemí se refiere al dogma de la hipóstasis ante el padre que quiere comerse a su propio hijo, pero cuya interpretación neotestamentaria es, fundamentalmente, apuntar hacia el nacimiento del Mesías salvador del mundo. En la profecía que la esclava judía le hace a Rut puede verse esta interpretación, dado que el personaje cuenta que de la estirpe de Rut y Bohoz nacerá la Virgen y el Cordero que derrotará al Diablo. Asimismo, al final de la obra dos elementos apuntan al mensaje evangélico. Por un lado, tenemos el diálogo entre Bohoz y Rut, que son dos esposos que se aman y se prometen fidelidad, en un sentido literal, pero que representan a Cristo y el Alma o la Iglesia, en un sentido metafórico, en la línea de la mística del siglo XVI. Y, por otro lado, de manera aún más evidente, se muestra ante el espectador el árbol genealógico de los dos esposos hasta Jesucristo.

Frente a esta obra con tantos símbolos neotestamentarios, *La mujer que manda en casa* no tiene apenas, aunque sí que se hace presente el mensaje cristiano que aparece en el resto de las comedias bíblicas, con la salvedad de *La venganza de Tamar*, de que hay que tener paciencia y resignarse en este mundo porque la justicia divina siempre llegará para castigar al pecador y premiar al justo, en sintonía con la interpretación de las bienaventuranzas.

Como indicábamos ya, *La venganza de Tamar*, es una obra atípica. Germán Vega defiende que no existe una clara interpretación neotestamentaria en ella, porque el hecho de que en la obra no haya castigo para Absalón supone un problema. Frente a Vega, el editor de la obra, Paterson, defiende justamente lo contrario, que la obra sí tiene una interpretación

neotestamentaria que se relaciona con la imagen del Cordero, que es simbolizada por las ovejas que van a ser esquiladas en la jornada III, la muerte de Amón, en la mesa del banquete, como el cordero sacrificial y la propia oveja del banquete.

A pesar de que hay elementos que apuntan al Cordero, es cierto que la interpretación neotestamentaria se hace extraña en esta obra.

La referencia que sí es clara se produce cuando el personaje del campesino Aliso habla del bautismo a Tamar, que le ha dicho que tiene una mancha que no puede quitarse, y el rústico le describe el agua que lava las manchas, esto es, los pecados.

Finalmente, en *La vida y muerte de Herodes* aparecen o se mencionan los cuatro episodios más importantes de la vida de Cristo: el nacimiento y la adoración se ven en escena, mientras que la Pasión, la Resurrección y el Juicio Final son contados por los pastores.

Además de esta referencia, también se relaciona de manera explícita, a través del personaje de la madre judía que lleva a su hijo muerto en brazos, la matanza de los inocentes con el Cordero de Dios. Herodes, además, llama «corderos» a los niños, insistiendo en esta relación.

Para concluir podemos mencionar que, sobre todo en *Tanto es lo de más como lo de menos* Tirso trata aspectos religiosos candentes en su época, como es el tema de la mendicidad, que como vimos, había suscitado un debate, el problema de la controversia de *auxiliis* y la analogía del ser de Santo Tomás. Al tratarse de una comedia basada en dos parábolas, el autor tiene mayor libertad para ficcionalizar la historia y para tratar los aspectos que más le convengan.

II. 2. AUTOS SACRAMENTALES

Acabado el análisis de las comedias religiosas, nos centramos en otro subgrupo de obras tirisianas de materia sacra y, como ya indicamos en la introducción al catálogo y análisis de las mismas, sólo nos han llegado tres autos de probada autoría de Tirso de Molina, aunque suelen atribuírsele otros tres. Los tres primeros son: *El colmenero divino*, *Los hermanos parecidos* y *No*

le arriendo la ganancia, mientras que los segundos son: *El laberinto de Creta*, *La madrina del cielo* y *La ninfa del cielo*.

Para Ignacio Arellano, que ha estudiado y editado los tres autos del *Deleytar* con mucho acierto, en los autos de Tirso de Molina es muy importante el elemento alegórico así como el conocimiento y el respeto a la tradición bíblica y exegética de las fuentes, como no podía ser de otro modo en un autor cuya vocación y vida religiosa era tan clara. Los textos apologéticos cobran especial relieve en los autos tirsianos, como ya veremos al detenernos, por ejemplo, en *El colmenero divino*. Las palabras de Arellano son las siguientes:

En el comentario en prosa de *Deleytar aprovechando a El colmenero divino* ofrece el propio Tirso un juicio sobre el auto en el que se pondera la propiedad de la alegoría y la aplicación no violenta de las autoridades de la Escritura, juicio que se puede aplicar a casi todos los autos tirsianos. En la consecución de la alegoría resulta fundamental la tradición bíblica y exegética que un fraile como Tirso domina muy bien. Las autoridades no violentadas de la Escritura enriquecen los matices doctrinales, componente básico del género: la lectura de un auto como *El colmenero divino* o los demás de Tirso no pueden hacerse despojándolo de esta dimensión principal: de ahí que la habilidad que desea mostrar el dramaturgo sea la de integrar en su estructura dramática (esto es, poética) las autoridades doctrinales, consiguiendo hilar dos planos o adaptando motivos de la poesía profana en contextos religiosos, provocando o activando las significaciones alegóricas que necesita: buen ejemplo hemos visto en su adaptación de las canciones tradicionales, entre otros recursos. En este sentido el material bíblico en los autos se aplica de modo distinto al que ha estudiado Oteiza para la comedia en su examen de *Tanto es lo de más como lo de menos*, donde las parábolas evangélicas sirven de base temática global a la estructura de la acción, personajes, etc. La calidad de conector y creador del sentido alegórico es lo distintivo en el género autosacramental²⁴³.

La conclusión a la que llega Ignacio Arellano en lo relativo a los autos sacramentales del fraile mercedario es que éstos conforman una especie de estadio intermedio hacia los autos de Calderón, valorando favorablemente algunos aspectos de los mismos, como podemos ver al leer:

²⁴³ Arellano, 2001, pp. 53-54.

Aunque Tirso no se dedica de manera muy intensa a los autos, su obra podría considerarse un estadio intermedio y muy significativo entre las primeras fases y la etapa de auge calderoniana, no sólo por cronología, sino por los grados de elaboración artística que manifiesta, en especial en lo relativo a su manejo de la intertextualidad bíblica y patrística. Metáforas como la de la abeja y el colmenero, o de los hermanos parecidos, deben situarse en su marco de tradición eucarística, fuera del cual resultan sin sentido. En ese marco se percibirá bien la habilidad con que Tirso mixtura los motivos de la tradición lírica profana con las imágenes bíblicas y las glosas patrísticas correspondientes, articulando unas piezas en las que la poesía dramática y doctrina se alían de manera inextricable con niveles de elaboración muy notables²⁴⁴.

Muy al contrario, para Wardropper los autos tirsianos no son lo mejor de la producción dramática del escritor. Para este estudioso, es Lope de Vega el autor que aporta la mezcla de artes como la pintura y la escultura para ofrecer una mayor plasticidad a la apoteosis final del auto, como declara al explicar que:

La técnica de la apoteosis – una tentativa de aliar el arte escultórico al drama para dejar en la memoria del espectador una visión simbólica – es la mayor contribución de Lope al auto sacramental. El cuadro final, sustituto del villancico tradicional, da un sentido estético a la alusión eucarística. La acción se detiene para que se interponga otro medio artístico. El efecto podría compararse al silencio en la *cadenza* de un concierto musical. En las *candeze* triunfan los autos lopescos²⁴⁵.

Pues bien, para Wardropper el único auto sacramental digno de compararse con los de Lope es el de *Los hermanos parecidos*, ya que los otros dos son valorados negativamente por él, mientras que, de los atribuidos, ni siquiera cree que *La madrina del cielo* sea un auténtico auto sacramental, ni un auto mariano, sino:

Una comedia divina en un acto²⁴⁶.

²⁴⁴ Arellano, 2001, p. 54.

²⁴⁵ Wardropper, 1967, p. 291.

²⁴⁶ Wardropper, 1967, p. 321.

Para Maurel el problema de los autos de Tirso de Molina estriba en que ellos más que la idea importa la imagen, pues el autor pretende en estas obras mostrar la parte visible de nuestra humanidad, la realidad de la divina encarnación. Por este motivo, la alegoría del auto sacramental pierde en el teatro de Tirso su contenido de abstracción²⁴⁷.

II. 2. 1. *El colmenero divino*²⁴⁸

Para comentar éste y los otros dos autos del *Deleytar* vamos a seguir el valioso análisis que Ignacio Arellano hace en su edición, en la que expone las partes de *El colmenero divino*, que son: «La canción de las bodas rústicas», «La loa», la canción «Que llamaban la tórtola, madre», y el propio auto.

En «La canción de las bodas rústicas» el argumento es explicado por Arellano de la manera siguiente: se produce la boda de los personajes simbólico-alegóricos de Cristóbal Salvador con Olalla de la Igreja, que es hija de Pedro Pastor. A raíz de la unión, se describen los regalos, las dotes y los vestidos, que son todos ellos símbolos con sentido cristológico y eucarístico. La dote del novio es, precisamente, la de las dos naturalezas, esto es, el dogma de la unión hipostática, pero también el cordero, que alude al cuerpo del novio, trasunto del cuerpo de Cristo, es decir, el dogma de la transubstanciación. También en esta parte de la obra se alude al convite de Asuero narrado en el Antiguo Testamento, en el Libro de Esther. Este rey persa, identificado en ocasiones con Jerjes I, se había divorciado de su primera esposa, Vashti, y se casó con la hebrea Esther, a la que amó profundamente.

Respecto a «La loa», la estructura que sigue según Arellano es la siguiente: 1) una apertura teológica en la que se expone el misterio de la Trinidad y los atributos de Dios (vv. 1-37); 2) la creación del Universo (vv. 38-69); 3) la historia de la caída de Luzbel (vv. 70-100), y del Hombre (vv. 101-200); 4) la Redención con la historia de Cristo (vv. 201-354) y el misterio eucarístico (vv. 356-76).

En lo relativo a la canción «Que llamaban la tórtola, madre», se trata de una canción organizada sobre modelos populares y, según Arellano:

²⁴⁷ Maurel, 1971, p. 347.

²⁴⁸ Para los tres autos seguimos la edición coordinada por Ignacio Arellano: Tirso de Molina, 1998.

Es un canto de amor de la esposa al esposo, en el que se adapta la canción «Volaba la palomita» (que usa Tirso también en *La elección por la virtud*)²⁴⁹.

En cuanto al auto en sí, comenta el mismo estudioso la alegoría y el significado del mismo al decir que:

La alegoría sustancial de este auto es la del colmenero que viene a producir buena miel y cuidar de sus abejas, que serán atacadas por un Oso maligno, con sus ayudantes. Representa a Cristo (Colmenero) que llega para cuidar y salvar al Alma humana (abeja). El Oso simboliza al diablo, y la miel constituirá un símbolo ambivalente: miel venenosa del Mundo y Oso (vicios, pecados), y miel eucarística del Colmenero (tríaca universal, Sacramento mayor)²⁵⁰.

Y lo estructura dividiéndolo en las siguientes partes: 1) la llegada y la misión del Colmenero (vv. 1-160); 2) la canción de transición (vv. 161-78); 3) el diálogo entre la Abeja (el Alma) y el Colmenero (Cristo) (vv. 179-322); 4) coda-canción-transición (vv. 323-336); 5) la aparición y el diálogo de los enemigos del Alma (vv. 337-442); 6) el debate entre la Abeja (Alma) y el Cuerpo y el episodio de la tentación (vv. 443-674); 7) el dolor y la enfermedad del Alma, el diálogo con el Placer (vv. 675-797); 8) el diálogo del Alma y el Colmenero (vv. 798-862); y 9) la prueba final y la apoteosis eucarística (vv. 863-1059).

Ya vimos cómo a Wardropper el único auto de Tirso que le convencía era el de *Los hermanos parecidos*. En el caso de *El colmenero divino*, este estudioso no valora positivamente la alegoría, algo que comenta Arellano, tomando como base el estudio de Ortuño, para explicar que se trata de una adaptación de alegorías patrísticas, como defiende al asegurar que:

Aunque Wardropper calificaba esta alegoría de absurda, se trata de una adaptación de alegorías patrísticas seguramente bien conocidas por Tirso y por la parte más ilustrada de su público²⁵¹.

En cuanto a las fuentes que se rastrean en la obra, podemos citar a San Pablo, *Efesios* 5, 23-32, donde ya encontramos el motivo de la Iglesia

²⁴⁹ Molina, 1998, p. 26.

²⁵⁰ Molina, 1998, pp. 27-28.

²⁵¹ Molina, 1998, p. 28.

identificada con la Esposa, que aparece en «La canción de las bodas». También esta imagen se relaciona con el desafortunado P. Carranza, pues este estudioso la glosó en su famoso *Catecismo*, y con el sermón del beato Juan de Ávila «Bodas de Dios y los hombres». A este respecto, debemos recordar como ya explicamos, la relación tan estrecha que existe entre el sermón de los siglos XVI y XVII y el teatro áureo. Finalmente, podemos mencionar el *Cantar de los cantares* y la glosa que hace San Gregorio Magno en su *Comentario* al citado libro bíblico y los *Tratados sobre el Evangelio de San Juan* de San Agustín.

La base de la loa, como explica Ignacio Arellano, se encuentra en el *Génesis* y en la *Suma Teológica*, parte I, cuestiones 2-43, en las que se trata la afirmación de que Dios es acto puro, pero también pueden citarse a San Pablo, *Romanos* 5, 12, o el *Decretum super peccato originali*, de la sesión V del Concilio de Trento, cuando se habla del pecado original.

Las fuentes o tradiciones que utiliza Tirso para el auto o en las que aparece el tema tratado por él, por su parte, son para Arellano, citando a Ortuño: 1) *In Isaiam homilia II*, obra en la que Orígenes recurre a la metáfora apicultural; 2) otros Padres de la Iglesia, tales como, Clemente Alejandrino o San Atanasio, con su obra *Expositio in Psalmum CXVII*; 3) la *Oratio XLIV* de San Gregorio Nacianceno; 4) la *Farsa del Colmenero* de Diego Sánchez de Badajoz; 5) el auto *El Colmenero* de Francisco Tárrega; 6) un suceso:

de cierta divulgación, el milagro de las formas de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Alcalá, que fueron robadas por unos moriscos en 1595 por la codicia de los copones de plata, y para ocultarlas las pusieron en una colmena donde las abejas fabricaron una custodia de cera y miel, suceso que evoca Calderón en la loa de *El cubo de la Almudena* en una serie de milagros eucarísticos²⁵².

Y 7) un milagro atribuido a varios santos, como San Ambrosio y San Isidoro, pero también San Pedro Nolasco, relacionado con las abejas y el panal. Según se cuenta, siendo niño el santo fundador de la Orden de la Merced, unas abejas se colocaron en su mano derecha y fabricaron un panal, lo que simbolizaba su futura virtud y santidad.

²⁵² Molina, 1998, pp. 28-29.

En lo relativo al «Debate entre el Cuerpo y el Alma», indudablemente la simbología de la dualidad Cuerpo/Alma remite directamente a Aristóteles, pero también a Santo Tomás y a la Mística, mientras que las imágenes que identifican el Pecado con la Enfermedad y a Cristo con el Médico o el Sanador, son agustinianas.

Al pasar al análisis de los temas, motivos y cuestiones teológicas tratadas en esta obra nos encontramos con el motivo principal de «La canción de las bodas», que es el de la boda mística entre Cristo y la Iglesia, y el banquete en el que se consume el Sacramento de la Eucaristía, que tiene resonancias de la Mística del siglo XVI y que se puede relacionar con el diálogo final de la comedia bíblica *La mejor espigadera*, en el que Bohoz y Rut se identifican con Cristo y la Iglesia, como ya vimos. Por supuesto, la imagen de la Iglesia como Esposa tiene una larga tradición.

Los sacramentos, que tan defendidos son por el Concilio de Trento, tienen la misión de apuntar o simbolizar algún misterio del cristianismo, por lo que en los autos aparecen aludiendo a algún dogma. El matrimonio es unión y simboliza siempre la de Cristo con su Iglesia, como nos aclara Ott al comentar que sacramento:

en el campo religioso se aplica a los misterios de Dios (Sap 2, 22; 6, 24) y, sobre todo, al misterio de la redención por Jesucristo (Eph 1, 9; Col 1, 26 s). Tiene, además, la significación de: señal, símbolo, tipo de algún misterio santo (Eph 5, 32: el matrimonio es símbolo de la unión mística de Cristo con su Iglesia; Apoc 1, 20; 17, 7)²⁵³.

Otro de los motivos con los que nos encontramos en este auto y, que está muy relacionado con el anterior, es el de la fidelidad conyugal. En la canción «Que llamaban la tórtola, madre», que es una canción organizada sobre modelos populares tradicionales y, en palabras de Arellano:

Un canto de amor de la esposa al esposo, en el que se adapta la canción «Volaba la palomita» (que usa Tirso también en *La elección por la virtud*)²⁵⁴.

²⁵³ Ott, 2009, p. 486.

²⁵⁴ Molina, 1998, p. 26.

La Palomita se convierte en Tirso en una Tórtola, que simboliza a la Virgen y a la Iglesia, ya que ambas se caracterizan como esposas de Cristo. Este motivo ya estaba presente en los personajes de Nabot y Raquel de *La mujer que manda en casa*, como vimos.

Este motivo también aparece en el auto cuando se habla de la misión del Colmenero a partir del v. 65. Se trata entonces el motivo de las dos mujeres, Lía y Raquel, que tienen cierta relación con la Virgen. Arellano dice al respecto que:

La misión del Verbo es una misión salvífica a través del sacrificio, como el propio Colmenero explica al Placer. Viene al valle por amor. A dos mujeres sirve, Lía y Raquel, tipo de la Sinagoga y de la Iglesia: rechazado el Mesías por el pueblo elegido (Lía) pasará a ser la preferida Raquel, símbolo de la Iglesia²⁵⁵.

Con esta imagen se alude a la historia de Jacob y a sus dos esposas, Lía y Raquel, hijas de Labán. Como es sabido, Jacob se enamoró de la pequeña, Raquel, al verla en un pozo, y quiso casarse con ella, pero su suegro Labán lo engañó para que se casase con la primogénita. Siete años tuvo que estar casado con ella para poder casarse con la que él amaba, Raquel. La actitud de Jacob es la de la tenacidad y el amor paciente por una mujer, Raquel, madre de José, el patriarca, y de Benjamín, cuyo nombre significa «oveja», símbolo fundamental del Cristianismo. Jacob y Raquel simbolizan la fidelidad conyugal, como Cristo y su Iglesia.

Otro de los aspectos que se tratan en la obra es el de la soberbia, que ya vimos en las comedias bíblicas, y seguiremos viendo en muchas de las obras religiosas de Tirso, es un motivo frecuente en el autor. En este caso, en la loa, se habla del ángel Luzbel y se explica que su principal pecado fue el de la soberbia, que es el que desencadena todos los demás, lo que puede relacionarse con los personajes de Paulo en *El condenado por desconfiado*, de don Juan en *El burlador de Sevilla*, de Jezabel en *La mujer que manda en casa*, etc. Utilizando los juegos de naipes como metáfora dice Tirso:

la carta de más valor
sin dar naipes robar quiso,

²⁵⁵ Molina, 1998, p. 33.

y mejorando de asiento
quitar dél a quien le hizo.
Entráronle puntos tales
que, soberbio y presumido,
imaginó dar un todo:
¡qué bárbaro desatino!
Entrar pretendió por rey
triunfando, pero entendido
que jugaba tretas falsas. (vv. 73-83).

En cuanto a los temas filosóficos y teológicos que trata nuestro autor en este auto, podemos hacer un pequeño repaso sobre las mismas, encontrándonos con la gran influencia que supone Santo Tomás. Ya la loa, como anticipamos, tiene como base teológica el libro del Génesis, pero también las cuestiones 2-43 de la parte I de la *Suma Teológica* del Aquinate. La loa defiende la idea de que Dios es acto puro, como expone Ignacio Arellano al citar al doctor angélico:

Dios se conoce a sí mismo por sí mismo; como en Dios no hay nada de potencialidad, sino que es acto puro, es necesario que en Él tanto el entendimiento como lo entendido sea lo mismo de todas maneras, es decir, que no le falte nada de la especie inteligible, como le sucede a nuestro entendimiento cuando está en potencia... Dios es acto puro, tanto en el orden de lo existente como en el de lo inteligible, y por eso se entiende a sí mismo por sí mismo²⁵⁶.

Otro aspecto teológico tratado en la obra es el de la dualidad Cuerpo/Alma, que aparece en el «Debate del Cuerpo y el Alma y la tentación». Este símbolo dual puede explicarse de dos maneras. Por una parte, se corresponde filosóficamente con la división que hace Aristóteles y que sigue Santo Tomás, de continente/contenido, de sustancia y forma, pero, por otra parte, conectando con la Mística, tan importante para el siglo XVI español y que tanto influyó en nuestro mercedario, el Alma es la sustancia que quiere volar hacia Dios y unirse con él, algo que le impide el Cuerpo, que se caracteriza como una prisión que impide esta unión total. Arellano comenta este símbolo al decir que:

²⁵⁶ Santo Tomás, I-I, q. 14, a.2.

El debate plantea algunas cuestiones de la antropología cristiana de la época: el alma se entiende como *forma* del cuerpo – en términos de filosofía aristotélica, tomista – (vv. 494-95) y el cuerpo es el instrumento por medio del cual se aprecia el mundo. Ahora bien, desde otra perspectiva ascética y moral, el cuerpo se identifica con una prisión, metáfora muy en la línea de la mentalidad barroca, como aparece, por ejemplo, en Quevedo constantemente²⁵⁷.

La siguiente imagen frecuente en la Teología de la época es la identificación del Pecado con la Enfermedad y la de Cristo con el Médico o el Sanador, que cura esa enfermedad, que procede de San Agustín. Para el de Hipona, el hombre enfermó a través de la caída de Adán, lo que hace necesario que un médico lo sane, ya que el pecado enturbia la vida, los sentidos y la mente del hombre. La salvación es una especie de curación de la enfermedad del pecado. Todo este argumento lo utilizó en múltiples ocasiones San Agustín, como, por ejemplo, al debatir contra los pelagianos y en muchos de sus sermones, como el 88, que habla de los dos ciegos de Jericó o, como menciona Arellano, en el 63. En el «Debate del Cuerpo y el Alma», el Placer dice:

Pero pues enferma estáis,
Abeja descaminada,
aquí os darán miel rosada
con que en vueso ser volváis. (vv. 768 y ss.).

Asimismo, en la loa se alude a la Gracia original, que es una de las cuestiones tratadas por el doctor angélico en su magna obra, concretamente es la q. 95, a. 1, de la parte I, I. Santo Tomás diferencia dos tipos de Gracia: 1) la Gracia original, conferida por Dios a los ángeles y a Adán y Eva, sin tener nada que ver en ella la misión de Cristo Redentor, y que perdieron por el Pecado Original; y 2) la Gracia después de la Redención de Cristo, que es aquella que ofreció Cristo mediante su sacrificio para lavar el pecado de los Padres en el Paraíso.

²⁵⁷ Molina, 1998, p. 40.

Poco después, se refiere Tirso al Pecado Original, cometido por Adán y Eva, por el que perdieron la Gracia Original, y que es transmitido a todos los hombres, excepto a Jesús y a la Virgen. Dice nuestro autor en la loa:

Ninguno desde aquel tiempo
osó ser hombre atrevido
que la Gracia no perdiese,
cuando menos al principio. (vv. 173-76).

Por su parte, en «La canción de la tórtola» se identifica el amor con la esclavitud, refiriéndose a la paradoja de ser más libre siendo más esclavo de Dios, ya que, el pecado, alejarse de Dios, supone siempre una auténtica esclavitud y una oscuridad, mientras que estar cerca de él es libertad y luz. Esta paradoja, que aparece en San Agustín, puede proceder de 1 Corintios, 7, 22:

Porque el que fue llamado por el Señor siendo esclavo, liberto es del Señor; de la misma manera, el que fue llamado siendo libre, esclavo es de Cristo.

Pero también esta paradoja del amor como esclavitud y todo el lenguaje antitético y lleno de paradojas remite a la infabilidad del lenguaje de la Mística española del siglo XVI. Podemos ver esta huella al leer:

No me desampares,
que si amor es yugo
quiero, amado dueño,
que nos ate un nudo.
Muérome sin verte,
vivo si te gusto,
lloro si te pierdo,
canto si te escucho. (vv. 25-32).

La misma idea vuelve a aparecer ya en el auto a través de la imagen de la abeja, que simboliza el Alma del hombre. Mediante esta imagen se ejemplifica y refuerza la tesis de que el hombre es más libre y más feliz cuanto

más sigue a Dios y que, por el contrario, se siente triste y pesaroso cuando lo pierde. Así podemos verlo en versos como:

El temor se me perdió
de Dios. Hallóme el pesar. (vv. 654-55).
La tristeza me contrasta,
aflígeme un miedo vil. (vv. 666-667).

Uno de los aspectos que aparecen con mucha frecuencia en las obras religiosas de Tirso de Molina, como ya tuvimos ocasión de comprobar al analizar sus comedias bíblicas, es el de la infinita misericordia divina. En el auto vuelve a retomarse este aspecto a través del personaje del Colmenero, que encarna la idea de Dios. Este personaje, a pesar de que la abeja lo ha traicionado y abandonado yéndose con el Oso, que simboliza el mal, lo recibe con los brazos abiertos, no reprochándole su anterior conducta y ofreciéndole alimento, como podemos comprobar al escucharle decir:

Despreciaste mi temor
y el Oso infernal y ciego
puso a tus colmenas fuego,
más téngote tanto amor
que, pues vuelves,
no hago cuenta
de que me hayas ofendido.
Daréte, pues has venido,
pan y miel,
que estás hambrienta.
Ese llanto me provoca. (vv. 820-828).

O al escuchar cómo siente alegría y gozo al recobrar a su abeja perdida, recordando al Buen Pastor, al exclamar:

Cantad deleites divinos,
porque el cielo gozo siente
cuando un alma se arrepiente
y llora sus desatinos. (vv. 836-839).

Otro de los elementos que suele aparecer de manera constante en las obras religiosas de nuestro autor es la virtud teologal de la Caridad, que es la más importante de las tres y que, como ya vimos, posee un cariz especial para la Orden Mercedaria. En el auto aparece en «La canción de las bodas rústicas» en el momento en el que se habla de la Sagrada Forma, ya que esta confiere al hombre Gracia y Caridad. En la obra se alude a la Caridad al decir:

Para todos es,
pues la puerta está
convidando a todos
a la caridad. (vv. 61-64).

Ignacio Arellano, por su parte, explica la importancia de esta virtud y, sobre todo, la relación que tiene con la Hostia eucarística tomando como autoridades a Santo Tomás y al P. Bartolomé Carranza:

el sacramento de la Eucaristía «confiere espiritualmente la gracia junto con la virtud de la caridad» (*Suma*, q. 79, a. 1, 2); «comiendo el cuerpo y bebiendo la sangre de Cristo, nos hacemos miembros del cuerpo cristiano, siendo este un testimonio de la caridad y de la unión eclesiástica» (Carranza, *Catecismo*, II, pp. 213-14)²⁵⁸.

De las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, es esta última la más importante, como defienden muchos Padres de la Iglesia. De hecho, existe un vínculo entre la Caridad y la Gracia santificante, como explica el teólogo Ludwig Ott:

Nada hay comparable a la caridad (San Juan Crisóstomo, *In actus Apost. hom.* 40, 2). Aunque la virtud infusa de la caridad no se identifique realmente con la gracia santificante, como enseñan los escotistas, sin embargo, se hallan las dos unidas por una vinculación indisoluble. El hábito de la caridad se infunde al mismo tiempo que la gracia y se pierde con ella; cf. Dz 1031 s. Los hábitos de la fe y de la esperanza son separables de la gracia santificante. No se pierden por cada pecado mortal, como ocurre con la gracia y la caridad, sino únicamente por los pecados que van contra la misma naturaleza de estas virtudes, a saber: la fe

²⁵⁸ Molina, 1998, p. 155.

por el pecado de incredulidad y la esperanza por el de incredulidad y desesperación; cf. Dz 808, 838. Por ser la fe y la esperanza separables de la gracia y la caridad, suponen varios teólogos (v.g., Suárez) que estas virtudes son infundidas como *virtutes informes* antes de la justificación, siempre que haya disposición suficiente²⁵⁹.

En sintonía con esta defensa de la Caridad, Tirso de Molina se permite hacer un guiño a su Orden, la Mercedaria, mencionando en el auto Argel como lugar donde hay cautivos, que los mercedarios iban a rescatar, pagando el dinero exigido o intercambiándose por éstos, actuando de manera similar a la de Cristo Redentor. Así menciona Cristo esta misión:

Otros tantos ha que os llaman
para que los rescatéis
los hidalgos de la cárcel
que tien cautivos Argel. (vv. 13-16).

No podemos obviar, pasando ahora a otro asunto, el contexto histórico-religioso en el que se encuadran las obras de nuestro autor, y la importancia que tiene en las mismas hacer una encendida defensa del Catolicismo frente a aquellas cuestiones teológicas en las que el Protestantismo muestra una actitud divergente. El auto sacramental es un ámbito muy útil para defender la postura tridentina ante los herejes.

Esta defensa se hace desde el inicio de la obra, en «La canción de las bodas rústicas», en la que el personaje de Olalla Igreja, clara alegoría de la Iglesia católica, es hija de Pedro Pastor, con lo que se establece una conexión entre la Iglesia y el Papado, simbolizado por San Pedro, de la que ya había hablado San Agustín en los *Tratados sobre el Evangelio de San Juan*.

El siguiente punto que trata Tirso con el que defiende a la Iglesia católica del Protestantismo tiene que ver con la persona en la que recae el poder en la tierra de Dios en el cielo. Nuestro autor se posiciona del lado católico y expone que en sólo una persona debe recaer ese poder, en el Papa, por supuesto, porque si recae en dos, será como un ser monstruoso de dos cabezas, como nos avisa el propio Colmenero, trasunto de Dios:

²⁵⁹ Ott, 2009, p. 398.

porque así como un Dios al mundo rige,
un alma a un cuerpo y una luz a Apolo,
ansí que haya no más de un rey conviene,
que sólo el monstruo dos cabezas tiene.
Abeja mía, de la suerte misma
la enjambre de la Iglesia y su belleza
(señalada entre todos con mi crisma),
sólo tendrá un pastor y una cabeza;
que, puesto que la inquiete tanto cisma,
la monarquía de mayor firmeza
gobierno la dará de eterno espacio,
que el democracio no, el aristocracio. (vv. 231 y ss.).

Uno de los asuntos más polémicos y debatidos durante los siglos XVI y XVII es el de la Gracia divina, la voluntad del hombre y la participación de éste en su salvación, que enfrentó a católicos y protestantes, pero que, también supuso encendidas controversias, como la de *auxiliis*. El dramaturgo mercedario se muestra partidario de las ideas tomistas, como ya veremos al analizar algunas de las obras. En el caso que nos ocupa, defiende la cooperación del hombre con Dios en su salvación, como podemos ver al escuchar:

«Yo me gano, sirvan todos,
que puesto que yo redimo
sin otra ayuda, decreto
que ayudándose a sí mismo
que el hombre con buenas cartas
coopere también conmigo». (vv. 315-320).

Contra esta idea, los protestantes defendían la predestinación, lo que conlleva una mínima o inexistente participación del hombre en su salvación/condenación. El Concilio de Trento había rechazado y condenado esta idea y defendido la voluntad y el libre albedrío del pecador, como explica Arellano en nota a pie:

el hombre coopere en su salvación acatando las disposiciones divinas y haciendo méritos propios, aunque la redención se produce por los méritos de Cristo. El Concilio de Trento declaró contra los reformadores: «Si alguno afirmare que la libre voluntad del hombre, cuando es movida y excitada por Dios, no coopera nada, mediante su consentimiento con Dios que la excita y la mueve, contribuyendo ella a disponerse para recibir la gracia de la justificación, y si afirmare igualmente que la voluntad no fuera capaz de contradecir a la gracia si quisiera («neque posse dissentire, si velit») antes bien se comporta del todo inactivamente y con pura pasividad... sea anatema» (en Ott, *Manual*, p. 378). San Pablo en 1 *Corintios* 15, 10 resalta la cooperación entre la gracia y la libre voluntad: «Por la gracia de Dios soy lo que soy y la gracia que me confirió no ha sido estéril, antes he trabajado más que todos ellos, pero no yo, sino la gracia de Dios conmigo»²⁶⁰.

Vuelve a insistir en el mismo tema un poco más adelante, citando para ello a San Agustín. Para lo cual, refiriéndose al famoso pasaje del Obispo de Hipona, «Quien te hizo sin ti, no te justificará sin ti», sustituye el «hizo» por «redimió», y recalca la necesaria cooperación del hombre para poder salvarse:

dijo el célebre Agustino:
«quien sin ti te redimió
omnipotente y benigno,
no te salvará sin ti». (vv. 326-329).

Finalmente, nuestro autor defiende de nuevo la postura católica frente a la protestante al poner en boca del personaje alegórico de la abeja los versos:

y así, dulce Colmenero,
con humildad llegaré
y este panal comeré
por ser de miel de romero. (vv. 1032-1035).

En ellos se señala la necesidad de recibir la Hostia con humildad, de estar en gracia, frente a los protestantes, que argumentaban que sólo era necesaria la fe para recibir la Eucaristía. El Concilio tridentino condenó esta postura y Tirso recoge esta condena defendiendo la doctrina católica.

²⁶⁰ Molina, 1998, p. 176.

En otro sentido, uno de los aspectos finales que vamos a analizar en este auto tirsiano de *El colmenero divino* es el de la importante utilización de la música.

En el «Debate del Cuerpo y el Alma» la música actúa como un elemento que refuerza la tesis doctrinal. Hay, además, una oposición entre la música sacra y la música profana, que posee una larga tradición en los Padres de la Iglesia, como, por ejemplo, San Juan Crisóstomo. Arellano explica esta utilización al comentar que:

Se distingue, por tanto, la música racional de la irracional, la sacra de la profana, la religiosa de la mundana. Esta distinción la había formulado claramente San Agustín, quien habla de una música verdadera y una falsa. La verdadera es la música celestial, mientras que la música sensible, especialmente la música teatral, es falsa y depravada. Esta música conmueve los ánimos, excita los sentimientos irracionales y las pasiones y lleva a la inconveniencia. La música profana actúa de incitación para el pecado y tentación de un personaje, pero a esta música se enfrenta la música divina, el canto de la Gracia²⁶¹.

Continúa Arellano explicando el efecto de contraposición que se consigue con la utilización de la música en la lucha interna del Alma, además de sugerir el tema del libre albedrío.

La música refuerza el elemento doctrinal y también puede colaborar en una de las finalidades más importantes del auto sacramental: la misión catequética. En *El colmenero divino* se incluye una cancioncilla de raíz popular sobre un pastorcillo, que no es otro que una nueva imagen del Buen Pastor. Con esta canción, se acerca al público al mensaje religioso utilizando un código que conocen y que le es más ameno. De esta manera, los músicos cantan:

Pastorcico nuevo
de color de azor,
bueno sois, vida mía,
para labrador.
Pastor de la oveja
que buscáis perdida
y ya reducida

²⁶¹ Molina, 1998, pp. 46-47.

viles pastos deja,
aunque vuelta abeja
pace, vuestra, flores,
si sembráis amores
y cogéis sudor,
bueno sois, vida mía,
para labrador. (vv. 323-336).

En otro momento del auto la música se alía con la imagen para conseguir reforzar la misión catequética del mismo. En este caso se trata de la batalla que enfrenta al Bien y al Mal, pero que Tirso ofrece al espectador visualmente en las tablas y también mediante la música, como podemos leer en la acotación siguiente:

Salen MÚSICOS diversos, y en dos coros cantan, unos al lado del COLMENERO, y otros al lado del MUNDO. (p. 228).

Asimismo, la función catequética del teatro áureo, más importante aún si cabe en los autos sacramentales, por estar sustentados éstos por ideas teológicas, puede verse en *El colmenero divino* en la Loa, en la que se hace un repaso y una explicación de los sucesos acaecidos desde el Génesis hasta la Salvación de Cristo.

Para concluir con este análisis del auto, también podemos ver la finalidad doctrinal o catequética en las acotaciones finales, en las que el espectador puede ver físicamente imágenes de la condenación con elementos como el fuego y demás elementos del mundo inferior y los que tienen que ver con la Eucaristía:

*Húndese abajo el MUNDO, el OSO y sus MÚSICOS, y salen muchas llamas".
"En otro jardín frontero muy curioso esté una colmena dorada grande, y abierto y dentro un cáliz, y sobre él una Hostia". (p. 234).*

Mediante el uso de la imagen y la música, esto es, la sensorialización del mensaje doctrinal, Tirso de Molina quiere conseguir que el espectador entienda, con un lenguaje familiar y accesible, el complejo sentido de los dogmas católicos.

II. 2. 2. *Los hermanos parecidos*

Para Wardropper este es el único de los autos conservados de Tirso que considera digno de compararse con los de Lope. Ya vimos que no todos los estudiosos pensaban de la misma manera. Este crítico, por su parte, comenta su opinión al respecto, a la vez que explica el argumento del auto al afirmar que:

El único auto tirsiano digno de compararse con los de Lope es el de *Los hermanos parecidos*. Este auto está en la verdadera tradición sacramental. El espectador se identifica con el destino del Hombre, cuya historia es la de Adán y de la semilla de Adán. El Hombre está casado con la Vanidad, una mujer sacada de su costilla, y un manantial inagotable de pesares. Ella le induce a desobedecer a Dios comiendo la fruta vedada. El Hombre está tan preocupado a causa de su desobediencia, que, habiendo ganado una partida de naipes, se marcha sin pagar el «barato» de costumbre al Engaño y al Atrevimiento. Enfurecidos, éstos le buscan para matarle; se equivocan, matando en lugar del Hombre a su «hermano parecido», Cristo. El argumento está, pues, basado en los dogmas del Pecado Original y de la Redención²⁶².

Ignacio Arellano, por su parte, expone la estructura en la que se vertebra el auto, y que es la siguiente: a) el diálogo de apertura entre los personajes de Admiración y Atrevimiento (vv. 1-100); b) la entrada triunfal del Hombre, que actúa como gobernador, así como los discursos en los que se mencionan las partes del mundo y la canción de bienvenida (vv. 101-96); c) la llegada de la Mujer, Vanidad, de la Corte de los Vicios y de los Pecados y la comisión del Pecado (vv. 197-308); d) el asedio de los enemigos domésticos del Hombre y los Juegos (vv. 309-664); e) la fuga del Hombre, su intento de suicidio y la salvación a manos de Cristo, su hermano parecido, que es detenido y condenado a morir en la cruz (vv. 665-899); y f) la apoteosis de Cristo, con la imagen de Cristo crucificado, todos los atributos de la Pasión y la Eucaristía (vv. 900-56).

²⁶² Wardropper, 1967, p. 324.

Al pasar al análisis de los aspectos más significativos del auto en nuestra opinión, llama la atención que vuelvan a repetirse motivos ya aparecidos en el auto anteriormente comentado, *El colmenero divino*, y en otras obras religiosas de nuestro comediógrafo. Así sucede con el pecado de Soberbia, que reaparece en el auto cuando la esposa del Hombre, Vanidad, está hablándole a éste intentando convencerle para que coma del fruto del árbol prohibido utilizando el argumento de que, de esta manera, podrán ser como Dios. Esta rebelión contra Dios a causa del pecado de Soberbia se relaciona con otros personajes del teatro religioso de Tirso; no podemos olvidarnos de don Juan de *El burlador* o de Paulo de *El condenado*. Las palabras con las que intenta Vanidad seducir al Hombre son:

Esta es ciencia de Dios y justa ciencia,
y pues su majestad nos la ha vedado
cuando los dos podemos serle iguales,
dioses debe envidiarnos inmortales.
Come, esposo y señor, o no me digas
que amor me tienes. (vv. 249-254).

Otro aspecto que nos parece interesante destacar es la relación que se establece entre el motivo central del auto, el intercambio de los hermanos, con la Orden de la Merced. Resulta curioso que Fray Gabriel Téllez componga un auto en el que el Hombre es salvado por su hermano parecido, Cristo, gracias a que éste ocupa su lugar y recibe su castigo, esto es, realiza su misión redentora, si recordamos que una de las notas más características de la Merced es, precisamente, su labor de Redención de cautivos en tierra infiel, pues lo que hacen los frailes mercedarios es pagar el rescate o, incluso intercambiarse por los cautivos y sufrir las penalidades de éstos, a semejanza de lo que hizo Cristo. No parece que la elección del tema fuera en nuestro autor inmotivada.

De hecho, el sacrificio que realizó Cristo a través de su muerte en la cruz para redimir los pecados de los hombres se entiende como el rescate que tuvo que pagar para salvarlos. Así aparece en *Mateo* y en otras fuentes neotestamentarias como cita Ott:

Cristo considera la entrega de su vida como «precio del rescate por muchos»; Mt 20, 28; Mc 10, 45. De acuerdo con esto, enseña San Pablo que Cristo se entregó como precio del rescate por los hombres, y que el efecto del sacrificio de su muerte fue nuestra redención; 1 Tim 2, 6: «El cual se dio a sí mismo en precio del rescate por todos»²⁶³.

En lo concerniente a las cuestiones teológicas, nos proponemos hacer un breve repaso por las más importantes. En primer lugar nos encontramos con el motivo del Banquete identificado con la Eucaristía, motivo que tiene como fuente a San Agustín, y que Arellano cita al analizar la obra:

Los que todavía no comen ni beben apresúrense a venir a este banquete, al cual están invitados. En estos días los dueños de la casa reparten las viandas. Cristo reparte diariamente la suya, pues su mesa está siempre aderezada dentro de este recinto. ¿Qué motivo hay, catecúmenos, para que no os acerquéis al convite, teniendo como tenéis la mesa delante de vosotros?²⁶⁴.

En segundo lugar, destacamos el hecho de que Atrevimiento aparezca como hijo del ángel caído, Luzbel, porque esto sucede también en otros autos sacramentales barrocos, incluso en algunos de Calderón. Atrevimiento informa al espectador de su filiación diciendo:

que aunque del querub nací
que el monte del Testamento
intentó asaltar por mí,
con ser yo el Atrevimiento
como mi padre caí.
Échome de allá la guerra,
y así estoy determinado,
pues mi patria me destierra,
dejarla. (VV. 16 y ss.).

Y Arellano comenta el fragmento citando a *Isaías* y exponiendo cuáles eran las intenciones de Luzbel al rebelarse ante Dios:

²⁶³ Ott, 2009, p. 294.

²⁶⁴ Molina, 1998, p. 51.

Según dice, este Atrevimiento ha nacido del demonio, que es el querub que intentó asaltar el cielo; Lucifer era un querub 'plenitud de ciencia' según el significado del nombre, e intentó asaltar el Monte del Testamento (o Monte de la Reunión), que se suponía situado al extremo norte sobre las estrellas de Dios, según *Isaías* 14, 11-14: «¿Cómo caíste del cielo, lucero brillante, hijo de la aurora, echado por tierra el dominador de las naciones? Y tú decías en tu corazón: Subiré a los cielos; en lo alto, sobre las estrellas del cielo, elevaré mi trono y me asentaré en el monte de la asamblea, en las profundidades del aquilón. Subiré sobre las cumbres de las nubes, y seré igual al Altísimo». Habitar en él es privilegio de Dios, por lo cual es figura del cielo, cuyo dominio pretende el soberbio querubín desterrado²⁶⁵.

En este mismo diálogo de apertura en el que aparece Atrevimiento, este mismo personaje explica que dos ayudantes suyos le ayudarán a entrar en la casa del Hombre; éstos son, Deseo e Irascible, que, realmente, son dos pasiones del alma estudiadas por Santo Tomás, que dice en *Summa* I, II. Q. 23 a. 1:

Cualesquiera pasiones que miran absolutamente al bien o al mal pertenecen al concupiscible, como son el gozo, la tristeza, el amor y otras semejantes. En cambio, cualesquiera pasiones que miran al bien o al mal bajo la razón de arduo, en cuanto difícil de obtener o evitar, pertenecen al irascible, como la audacia, el temor, la esperanza y similares²⁶⁶.

Otro de los conceptos clave en la Teología de los siglos XVI y XVII y que aparece constantemente en los autos sacramentales barrocos es el del libre albedrío, muy relacionado con el de la voluntad del hombre. En este caso es el personaje de la Vanidad el que alude a él al hablar con su esposo el Hombre y decirle:

Caro dueño mío,
después de nuestro desposorio honesto,
acompañada fui de mi albedrío
a ver la corte y casa que te ha puesto
el que te encarga el pleno señorío. (vv. 205-209).

²⁶⁵ Molina, 1998, p. 59.

²⁶⁶ Molina, 1998, p. 61.

Arellano cita como fuente fundamental a la hora de tratar el libre albedrío la obra agustiniana *Del libre albedrío*. Ya sabemos, por otra parte, que los reformadores no estaban totalmente de acuerdo con esta idea del libre albedrío; de hecho, Lutero sostuvo un enfrentamiento con Erasmo sobre esta cuestión. Fruto de ella son las obras *De libero arbitrio diatribe* y *De servo arbitrio*, de Erasmo y Lutero respectivamente. A la primera obra erasmista, el reformador contestó con la suya en la que venía a negar la existencia del libre albedrío y la importancia de los actos primando sobre todo la fe.

Frente a esta postura luterana, las obras exponentes de la doctrina tridentina defienden la necesidad del libre albedrío para la salvación humana; eso sí, unida siempre a la Gracia. De este modo:

En general es doctrina canónica que el albedrío humano sin la ayuda de la gracia se inclina fácilmente al mal, y que la gracia es necesaria para que el albedrío humano perseverare en buscar el bien. La autoridad de San Agustín y otros Padres, recogida en los cánones del Concilio de Éfeso lo explicita con insistencia. Comp. La Carta del Papa Inocencio al Concilio de Cartago: «Después de sufrir antaño su libre albedrío, al usar con demasiada imprudencia de sus propios bienes, quedó sumergido al caer en lo profundo de su prevaricación, y nada halló por donde pudiera levantarse de allí [...] si más tarde no le hubiera levantado, por su gracia, la venida de Cristo»²⁶⁷.

Otro de los puntos teológicos que se mencionan en el auto es el de la ineficacia de las obras realizadas por el hombre que ha cometido un pecado mortal. El personaje del Hombre explica que las obras que se hacen en este estado no son válidas, pues el hombre ha perdido la Gracia y, sin ella, pierden su eficacia. En estas palabras del Hombre se esconde la doctrina del mérito de condigno y de congruo:

Por verme dél falto,
y mis obras sin valor,
Señor, me escondo y no pago. (vv. 786-788).

Como veíamos anteriormente al hablar del libre albedrío, los autos sacramentales son la expresión de la doctrina de Trento y, por ello, una

²⁶⁷ Molina, 1998, p. 262.

defensa del Catolicismo frente a los enemigos de la Iglesia. Podemos rastrear en el presente auto tirsiano, *Los hermanos parecidos*, versos en los que nuestro autor toma partido por el bando católico y defiende la postura tridentina sobre diversos aspectos.

Así pueden interpretarse los versos finales de la loa, en los que, frente a la explicación de algunos reformadores que argumentaban que la salvación nada tenía que ver con los actos, sino sólo con la Fe, la Iglesia católica contestaba que la Fe era insuficiente y requería del concurso de los actos. Dice Tirso en la loa:

que obras y no palabras la fe encarga,
pues disminuye el don la lengua larga. (vv. 23-24)

Y vuelve a reiterar la misma idea casi al final del auto y, en esta ocasión, utilizando el mayor argumento de autoridad que en el cristianismo existe que es Cristo, que le viene a decir al personaje del Hombre, por quien ha dado su vida salvándolo, que sólo podrá salvarse por su Fe, pero mediante sus obras:

Tus obras han de salvarte,
valor de mi cruz medrando.
Fe con obras, Hombre, pido. (vv. 915-17).

Ignacio Arellano explica que ésta es una:

doctrina católica contra los reformadores que sostenían que la fe es la única causa de justificación (doctrina de la *sola fides*). El Concilio de Trento declaró que además se requieren otros actos dispositivos (Denzinger, *Enchiridion*, núm. 819); es de fe que el justo por medio de sus buenas obras adquiere derecho a recompensa por parte de Dios; San Pablo, *Romanos 2*, 6 recuerda que «Él dará a cada uno según sus obras», y en 1 *Corintios 3*, 8: «Cada uno recibirá su recompensa conforme a sus obras»²⁶⁸.

En la línea de la utilización de los autos sacramentales como arte propagandístico de la Contrarreforma, nos encontramos con la misión catequética de este tipo de obras, que refuerzan esta misión aportando

²⁶⁸ Molina, 1998, p. 297.

elementos sensoriales, tales como la música o las artes plásticas. Las acotaciones nos informan de la importancia de estos elementos en los autos.

En *Los hermanos parecidos* la música y los elementos visuales refuerzan la función pedagógica del auto en el momento final del diálogo de apertura, en el que la música interrumpe dicho diálogo y aparece un emblema, que también aparecerá en la apoteosis final.

En la entrada triunfal del Hombre como gobernador y rendimiento de pleitesía, la acotación subraya la importancia de lo visual como elementos que refuerza la misión pedagógico-teológica del auto como podemos comprobar al leer:

Descúbrese un mundo que encierra en su centro al HOMBRE, asentado en un trono, con corona y cetro, cuya parte superior en forma de dosel será azul, sembrado de estrellas, con el sol y la luna, y la inferior pintada de llamas, de nubes, de aguas, árboles, peces, pájaros y brutos. A las cuatro partes, dos a un lado y dos a otro, estén ASIA, ÁFRICA, EUROPA Y AMÉRICA, del modo que ordinariamente se pintan, como que tienen el mundo en forma de palio. Toquen instrumentos y luego canten los MÚSICOS. (p. 61).

Se trata de un cuadro muy simbólico que demuestra ese estrecho vínculo que une el teatro con la pintura barroca y ambos con la Contrarreforma.

La importancia de lo visual como elemento que incide en la función catequética del auto es claramente evidente en la representación iconográfica de la *Fons pietatis*, que es una caracterización de Cristo con cinco llagas de las que manan sangre como si de fuentes se tratase. Nos encontramos en el momento climático del auto, el de la Eucaristía, y la música y las imágenes cargadas de gran simbolismo inciden en esa misión de catequesis que tiene todo el teatro religioso áureo, pero, sobre todo, el género del auto. La acotación describe la escena de la siguiente manera:

Música. Aparécese un cáliz muy grande y de en medio dél una cruz, y en ella CRISTO, y al pie della fijado un pergamino escrito. Salen cinco listones carmesíes como caños de sangre de los pies, manos y pecho de CRISTO, que dan en el cáliz grande, y dél en otro pequeño que esté en un altar con una Hostia. (p. 78).

La imagen era conocida por los espectadores del teatro áureo, puesto que se había convertido en lugar común de la iconografía religiosa. Así lo explica Arellano al comentar que:

La concepción pictórica es evidente de nuevo: en numerosos cuadros de la crucifixión se encuentran estos caños de sangre brotando de las heridas de Cristo. Es un tema popular desde la Edad Media: la *Fons Pietatis* o Fuente de la sangre divina, imagen de exaltación eucarística casi siempre reflejada en la figura de Cristo crucificado que derrama la sangre de sus heridas en un cáliz o en la taza de una fuente. Desde el siglo XV se organizó el culto de la sangre divina y la devoción de las llagas de Cristo²⁶⁹.

Para finalizar este aspecto de la función o misión catequética del auto y del análisis de *Los hermanos parecidos*, podemos citar las palabras con las que el personaje del Hombre explica el sentido de la obra exaltando la infinita misericordia y el amor divinos a través del sacrificio de Cristo al explicarle al espectador:

A mi hermano llevan preso
porque ha sido reputado
por pecador, y yo estoy
suelto y libre. ¡Oh amor raro!
¡Oh similitud preciosa!
¡Oh generoso retrato
del Padre Eterno en quien siempre
se está fecundo mirando!
Mil alabanzas te doy,
pues, del Hombre enamorado,
hombre te quisiste hacer
porque el Hombre no sea esclavo. (vv. 883-896).

II. 2. 3. *No le arriendo la ganancia*

De los tres autos sacramentales que sabemos que son de Tirso de Molina, pues están contenidos en su miscelánea *Deleytar aprovechando*, *No le arriendo la ganancia* es el que más se aleja de la fórmula sacramental. Tanto

²⁶⁹ Molina, 1998, p. 79.

es así, que Ignacio Arellano explica que no se trata de un auto estrictamente, pero que sus preliminares sí son los de un auto, como podemos comprobar cuando afirma que:

Las piezas preliminares son de tema sacramental, pero no sucede lo mismo con el auto. El argumento no es sacramental (esto no tendría relevancia en cuanto a la definición del género), y el asunto tiene pocas implicaciones sacramentales²⁷⁰.

Por este motivo, aunque la obra posee elementos del auto sacramental, no lo es en sentido estricto. Para Arellano:

No le arriendo la ganancia es una «acción devota» (así se la califica en *Deleitar aprovechando*) con elementos de auto sacramental, pero concebido sobre todo como pieza moral sobre el tema de la honra mundana, el poder, y los peligros para la integridad moral y la paz espiritual del hombre que presentan las vanidades terrenas²⁷¹.

Los preliminares del auto están formados por: 1) una canción cuyo argumento es la búsqueda de Montalto, esto es, del cielo, por parte del Hombre que va caminando; 2) la loa, con una descripción del Paraíso con un «locus amoenus» incluido; y 3) un villancico que trata de la importancia que tiene seguir a Dios.

En cuanto al auto en sí, su contenido es el siguiente. El protagonista, Honor, vive en una aldea, pero quiere vivir en la Corte, a pesar de que Escarmiento y Acuerdo, sus hermanos, intentan hacer que éste vea los peligros de la Corte. Honor, por otra parte, está enamorado de Mudanza, mujer que siempre está cambiando de amante. Se produce entonces un diálogo entre Poder y Honor, en el que aquél intenta convencer a éste de que se marche a la Corte, algo que finalmente sucede, pues Honor se traslada allí con su esposa Mudanza y su hermano Acuerdo. Ya en la Corte, Poder intenta seducir a Mudanza, y es descubierto por Honor, quien sufre pensando que todo el mundo conocerá su deshonor, por lo que, tras regresar a su aldea, quiere suicidarse, algo que Acuerdo impide, tras lo cual invita a Honor a su boda con Quietud.

²⁷⁰ Molina, 1998, p. 88.

²⁷¹ Molina, 1998, p. 107.

Sabiduría, entonces, ofrece a Honor confesar sus pecados en el banquete del Cordero. Finalmente se produce la Eucaristía.

En lo que respecta al tema del auto, la crítica ha destacado que la obra se basa en el tópico «menosprecio de corte, alabanza de aldea», motivo muy habitual en las comedias del monje mercedario, con el que se critica la vida en la corte y todo lo que la caracteriza: la ambición, las intrigas, la falsedad, la corrupción del poder y, por supuesto, la figura del valido.

Precisamente, debido al tema de la crítica a los privados y del desengaño de la vida en la Corte, se señala la relación entre este auto y la novela *El bandolero* y la importancia de que ambos aparezcan en la anteriormente citada miscelánea del autor:

Gutiérrez argumenta que la interpretación del auto debe tener en cuenta el marco en el que está colocado, es decir, *Deleitar aprovechando*. Además de las piezas preliminares examinadas, Gutiérrez resalta la importancia del relato *El bandolero* sobre la vida de Pedro Armengol, que enseña hondas lecciones de desengaño, y en la que un personaje, privado del rey, es juguete de la Fortuna: *El bandolero* sería una especie de telón de fondo sobre el que habría de colocarse, según Gutiérrez, *No le arriendo la ganancia*²⁷².

El tema del auto es, pues, la crítica a la corte y, sobre todo, a la privanza. En muchas obras de Tirso vamos a encontrar esta denuncia de la situación política de su tiempo a través de argumentos en los que se defiende que sea el rey, guiado por Dios siempre, el que se encargue de llevar las riendas de su reino. En el caso de *No le arriendo la ganancia*:

Ciertas referencias podrían verse (así lo han hecho algunos estudiosos) como críticas concretas a situaciones y personajes coetáneos, y en todo caso la relevancia del tema de la privanza sobre el que se estructura la acción, remite sin duda a la vigencia de estas preocupaciones en la sociedad aurisecular²⁷³.

Ahora bien, en cuanto al repaso y breve análisis de los aspectos que más nos han llamado la atención de este auto, queremos detenernos en primer lugar en lo que consideramos una referencia o guiño a la Orden Mercedaria. Al

²⁷² Molina, 1998, p. 89.

²⁷³ Molina, 1998, p. 107.

final de la obra uno de los personajes habla de la ropa blanca utilizada en las bodas como símbolo de Gracia y Caridad, que es uno de los motivos, además de su relación con la Virgen, de que el hábito de la Merced sea de este color. Así aparece expresado en el auto:

Al que a esta mesa se asienta
sin la ropa pura y blanca
que viste el color de bodas... (vv. 1327-29).

El tratamiento del tema del Honor en este auto es otro de los aspectos que resultan significativos. Dicho tema en los autos sacramentales, a diferencia de lo que sucede en el teatro profano, es algo malo, condenado por los moralistas. Así en *No le arriendo la ganancia* dice Arellano que:

La paradójica bastardía de Honor es importante y se explica en el contexto de pieza moral y sacramental. Es el Honor mundanal, el honor cortesano, una pasión de orgullo y violencia, muy criticada por los moralistas, aunque funcionara como código de nobleza en otras áreas teatrales y sociales. Desde esta perspectiva es pasión totalmente negativa, connotada de bastardía, camino de perdición y falsedad²⁷⁴.

Y cita a autores que habían condenado a ese Honor mundanal, como Erasmo en el *Enquiridion* o Torquemada en los *Coloquios satíricos*.

En el caso concreto del autor que nos ocupa, lo cierto es que no existe una diferencia tajante en el tratamiento del Honor en su teatro religioso y su teatro profano, ya que, como advertíamos, Tirso nunca escribe una comedia de honor al uso. Si la única obra que podría tratar el tema, *El celoso prudente*, no se resuelve de esta manera gracias a que el protagonista actúa siempre con cautela, *La venganza de Tamar* no puede ser una tragedia de honor porque se producen una serie de circunstancias anómalas en este subgénero: se trata de una comedia bíblica, el que debería ser la mano ejecutora de la venganza es el padre, al mismo tiempo, del agresor y de la víctima, y, sobre todo, la misericordia y el amor están por encima de la justicia humana.

²⁷⁴ Molina, 1998, pp. 91-92.

En nuestra opinión, Fray Gabriel Téllez no creía en la justicia de las comedias de honor, porque para él la justicia divina, con su infinita misericordia estaba por encima. Por este motivo, el tratamiento del Honor como algo negativo no sólo se da en sus autos, sino que se extiende a todo el teatro de Tirso de Molina.

Para concluir este aspecto del Honor y de la Honra, queremos destacar la relación que existe entre ambos con el orgullo y la soberbia, vicios tan condenados en las obras de Tirso, como ya hemos visto en las comedias bíblicas y como veremos en las comedias hagiográficas y en los dramas teológicos.

El siguiente aspecto que queremos comentar se relaciona con la filiación genérica de la obra. Ya vimos que la crítica explicaba que no nos encontrábamos con un auténtico auto y, lo cierto es que, al leerlo, percibimos que se diferencia de los autos de Calderón en su ambiente y tono rústico. Podemos ver esta diferencia cuando cantan todos y dicen:

Quien bien tiene y mal escoge,
de mal que le venga no se enoje. (vv. 446-447).

No le arriendo la ganancia no es un auto al uso, pues tiene un tono más de moralidad y su trama se desenvuelve en un ambiente rústico; le falta solemnidad religiosa y complejidad teológica.

Ya en las cuestiones y motivos teológicos y religiosos nos encontramos con la metáfora que identifica a Cristo con la Luz y a todo lo malo con la Sombra, que tiene una gran tradición en la cultura cristiana, como explica Ignacio Arellano al decir que:

El significado de iluminación dado a la imagen del sol como símbolo de Cristo que libera al hombre de las tinieblas del pecado, tiene en la tradición cristiana amplia representación. Ruperto Abad llama a Cristo sol de justicia, nacido de María, que ilumina el mundo entero. Alain de Lille hace un comentario del mismo simbolismo, a partir del texto de *Isaías* 62, 1: se trata, dice, de la venida de Cristo, el justo, del que procede la justicia de la Iglesia y que surge como esplendor por su naturaleza humana y divina. Respecto a la sombra [...] esta idea de lo oculto, lo velado, o la sombra que encubre la presencia misteriosa de Cristo en el sacramento, como escribe Fray Luis de León: «se encerraba [Cristo]

en aquellas especies, para que ellas con su razón, aunque ponían velo a los ojos, alumbrasen nuestro corazón de continuo y nos dijese que contenían a Cristo debajo de sí»²⁷⁵.

Otro motivo que señala Ignacio Arellano en el auto es el del cambio de vestuario de Honor en la boda, que tiene un carácter visual y simbólico, pues, al cambiar de vestido se alude a un cambio no sólo físico, sino espiritual, que lleva de la vanidad del mundo a la humildad de la penitencia, encarnada en la ropa blanca y pura. Dice el estudioso al respecto que:

Como hemos señalado en las notas al texto, estas vestiduras son interpretadas por los exegetas como las disposiciones con las que se ha de entrar en el reino de los cielos, es decir, la correspondencia a la gracia, disposiciones también que ha de tener quien se acerca al sacramento de la Eucaristía²⁷⁶.

Finalmente, pasamos a comentar lo relativo a la utilización de la música y los elementos visuales, y la relación entre ellos y la misión catequética del teatro áureo en general, y de los autos sacramentales en particular.

Para infundir pavor en los espectadores, alude Tirso a la Hidra del *Apocalipsis* de San Juan, que representa los Siete Pecados Capitales. No aparece en escena, pero la descripción que se hace basta para que el público pueda hacerse una imagen mental terrorífica que lo disuada de cometer alguno de estos pecados. Dice Tirso en el auto:

Trocað ovejas y bueyes
por aduladoras leyes,
que en sus vanos ejercicios
hallaréis que son los vicios
monarcas todos y reyes.
Siete cabezas llevaba
aquel dragón que pregona
San Juan, que el mundo asolaba
cada cual con su corona
porque cada cual reinaba. (vv. 166 y ss.).

²⁷⁵ Molina, 1998, pp. 86-87.

²⁷⁶ Molina, 1998, p. 106.

Por otra parte, en una acotación nos encontramos con la defensa del catolicismo frente al protestantismo, pues la Sabiduría aparece caracterizada con los atributos del Papa y el Sacramento encima de ella, con lo que se insiste en la idea de que el Papa es el representante de Dios en la tierra y, además, se refuerza la misión propagandística de la Contrarreforma que tenía el arte religioso barroco. La acotación refleja la siguiente escena:

Con música, se descubre una mesa llena de flores; a su cabecera asentada la SABIDURÍA, de pontifical y con tiara y el Santísimo Sacramento en un cáliz sobre ella. (p.362).

Esta acotación pertenece a la parte más importante del auto, al punto culminante, que es el instante final, el de la Eucaristía y que, para reforzar la misión catequética, suele acompañarse con música y efectos visuales.

II. 2. 4. Autos de dudosa autoría: *El laberinto de Creta, La madrina del cielo y La ninfa del cielo*²⁷⁷

Aunque es muy probable que ninguno de estos tres autos sea de Tirso, sobre todo los dos últimos, nos sentimos en la obligación de incluirlos en este catálogo de obras religiosas del mercedario y en la necesidad de analizarlos.

El primero de ellos, *El laberinto de Creta*, utiliza motivos de la tradición mitológica para simbolizar cuestiones teológicas. En este caso, la obra se sitúa en Creta, donde el héroe Teseo actúa como trasunto de Cristo, lo que no impide referencias al contexto histórico correspondiente a la fecha de composición del auto, en claro anacronismo. De esta manera, se alude a las guerras de la región de los Grisones, que eran en la época de dominio protestante, en las que los reyes de la casa de Austria actuaron como defensores de la fe católica. Dédalo habla de un personaje tudesco que aparece en la obra y se refiere a la región de los Grisones cuando dice:

Mas, porque presto el Grisón,
por ser su soberbia mucha,
hará en sacrílega lucha

²⁷⁷ La edición que de estos tres autos es Tirso de Molina, 2000.

a la fee guerra infelice. (vv. 192-95).

Asimismo, en la línea de las referencias a las guerras que enfrentaron a católicos contra protestantes, aparece una defensa del Catolicismo frente a los reformadores mediante la identificación que hace Dédalo del Minotauro, monstruo cruel y sediento de carne humana, con los Protestantes. De manera clara y tajante describe a este monstruo Dédalo:

Nació el bastardo monstruo,
nació en él la blasfemia
de tantos heresiarcas
contra la fee y la Iglesia,
hijo, como este bruto,
del vicio que sin rienda
por ensanchar lascivias
los rayos del sol niegan. (vv. 402-09).

Pasando ya a los aspectos filosóficos y teológicos nos encontramos con la división entre tipos de amor, el amor concupiscente y negativo, y el amor limpio y puro, que ya estaba en Séneca y en San Agustín, y que es el que siente Ariadna por Teseo, y que define utilizando las antítesis típicas del amor divino, en clara referencia a la mística:

Más es que amor el que admito
y el que a adorarle me induce,
que éste limpiezas produce
y el otro engendra apetito.
Abrasóme sin delito,
y al paso que más le veo
más honesta me recreo:
¿qué será, si no es amor,
un ardor que sin ardor
es deseo sin deseo?. (vv. 824-33).

Por otro lado, en este auto quizás la cuestión teológica sobre la que más se incide es la de la necesidad del concurso simultáneo de la Gracia y de la voluntad del hombre para que su salvación sea posible. La primera vez que se

encuentran los personajes de Teseo y Ariadna ya aparecen dichas cuestiones en su diálogo, como señala el editor del auto al explicar que:

En el diálogo de Ariadna y Teseo se esclarece la misión salvífica del héroe, figura de Cristo que desciende desde el trono celeste para salvar a Ariadna (vv. 881-83). Los elementos doctrinales se adensan: es fundamental en este tramo la doctrina de la necesidad de aceptar la gracia para salvarse, puesto que el hombre goza de libre albedrío y es dueño de aceptarla o rechazarla. Los vv. 900-01 adaptan una expresión de San Agustín sobre la libre voluntad del hombre en la tarea de su propia salvación, en el sermón 169, 11, 13: «Quien te creó sin ti no te justifica sin ti». Cristo ha redimido a la humanidad, pero cada hombre debe aceptar esa gracia y actuar en consecuencia²⁷⁸.

Un elemento que también insiste en esta necesaria cooperación entre la Gracia y la Voluntad para la salvación del hombre es el del ovillo, que mitológicamente es el que regaló Ariadna a Teseo para que lo desplegara desde el inicio del laberinto y así pudiera regresar siguiéndolo, que en el auto aparece manchado de rojo, lo que simboliza la sangre de Cristo y, por ende, la Redención. Ariadna y Teseo, juntos, toman el hilo, lo que quiere decir que es necesario que Cristo salve al hombre, pero con el concurso de éste. Ariadna lo explica al decir:

Cada uno por mitad
corte esta hazaña en los dos:
tú la Gracia, que eres Dios,
yo mi libre voluntad. (vv. 912-15).

Teseo, poco antes, ha señalado la necesidad de la voluntad del hombre además de la Gracia para poder salvarlo, citando las ya comentadas palabras de San Agustín al respecto, y exponiendo el dogma de la unión hipostática cuando expresa:

Omnipotente es mi gracia;
dame tu libre albedrío,
que de uno y otro confío

²⁷⁸ Molina, 2000, p. 33.

efecto tan singular
que al monstruo puede postrar,
pues aunque hombre y Dios nací,
quien te redimió sin ti,
sin ti no te ha de salvar. (vv. 894-901).

Precisamente en el auto se menciona en varias ocasiones la doble naturaleza de Cristo, humana y divina, el dogma de la hipóstasis, como cuando el personaje de Dédalo se refiere a esta doble naturaleza de Cristo y, además, comenta su misión redentora a través de su carne-pan explicando:

Porque es nave única y sola
que de lejos nos trae el pan
que de ángeles se intitula,
y con dos naturalezas,
entre cándidas cortezas,
es Dios y hombre la medula. (vv. 960-65).

En las palabras de Dédalo también encontramos la caracterización de la Iglesia como una nave que navega en mares turbulentos y agitados, pero que siempre vence los obstáculos, que viene siendo tópica y que aparece en la iconografía religiosa.

Otra alusión al dogma de la unión hipostática se produce cuando Minos pregunta a Teseo:

¡Temblando estoy!
¿Hombre u Dios eres, Teseo?. (vv. 968-69).

Cuando Teseo insiste afirmando:

ya juzgándome puro hombre,
ya Dios de inmenso poder. (vv. 1040-41).

O cuando Minos le contesta:

Ya sea hombre, ya sea Dios,
pruebe mis rabiosos bríos. (vv. 1049-50).

En otro sentido, Teseo-Cristo también se refiere a un episodio muy importante de la vida de Cristo, como son las tentaciones a las que se vio sometido en el desierto cuando hizo ayuno durante cuarenta días y cuarenta noches y el diablo intentó convencerle de que negara a Dios y lo adorara a él. Dice Teseo al respecto, también mencionando la unión hipostática:

Bien sé lo que te fatiga
saber si soy puro humano,
aquel amoroso enjerto
de quien tiembla tu poder
y te ha de desvanecer
tres veces en el desierto. (vv. 972-76).

Otra unión que aparece en la obra es la de la imagen común de la boda como enlace entre Cristo y su esposa, que tiene una larga tradición, que puede remontarse al *Cantar de los cantares*, pero que cobra una importancia destacada en el siglo XVI a través de los místicos. El editor del auto dice al respecto que:

La Iglesia entona cantos de boda a Teseo, en imagen de esposa. La imagen de las bodas expresa a menudo la unión de Cristo con la Iglesia. Ver, entre muchos ejemplos, el comentario de Juan de Ávila, *Obras completas*, II, p. 137 y ss., en el sermón «Bodas de Dios y de los hombres»: «Desposado es el Verbo; la esposa es la sagrada humanidad asumpta [...] el morir y las penalidades todas son haciendas de la esposa que tomó [...] Aun hay otro casamiento. Este mismo Dios casado con aquella naturaleza humana, Dios y hombre verdadero, acordó de se casar otra vez y tomar una esposa [...] y es la iglesia cristiana, que nos llamamos esposa suya toda la congregación de los fieles. Esta es la desposada que buscaba el patriarca Jacob». El *Cantar de los cantares* se interpreta como canto de amor entre el esposo Cristo y la esposa la Iglesia (ver Orígenes, comentario al *Cantar de los cantares*, en Peinado, núm. 868, «La Iglesia, Esposa de Cristo», o núm. 873, citas de San Gregorio de Elvira, *Tratado sobre el Cantar de los cantares*). Ver Tirso, loa CD, vv. 1 y ss²⁷⁹.

²⁷⁹ Molina, 2000, p. 155.

También aparecen en *El laberinto de Creta* símbolos plenos de significado y muy evocadores para el cristiano, como son los del agua y la sangre. Teseo-Cristo se refiere a estos dos elementos que manan de su costado al morir, y también alude al bautismo como una especie de segundo nacimiento, en este caso, como un nacer a la fe cristiana. Todo ello se encuentra en los Evangelios y en los comentarios de los Santos Padres, pero es, al mismo tiempo, una defensa de los Sacramentos, en clara sintonía con lo expuesto en el concilio de Trento y contra las ideas de los reformadores. Explica Teseo sobre el bautismo y la Redención:

Carísimos alumnos del bautismo,
que en púrpura y cristal de mi costado
reengendrados quedáis conmigo mismo,
unidos al amor que os ha enlazado:
del laberinto vil, del torpe abismo
a costa de mi sangre os he librado. (vv. 1284-89).

Tomando como base teológica a Santo Tomás y por boca del personaje de Teseo-Cristo, el autor del auto expone otro de los dogmas más importantes del Catolicismo, como es el de la Santísima Trinidad. El protagonista de la obra explica que el Hijo es una de las tres personas que conforman la Trinidad, subrayando que procede del entendimiento, como es doctrina de la Iglesia, y como el Aquinate trata en las cuestiones 33-38 de la primera parte de la *Suma*:

Y como soy de mi Padre
la eterna sapiencia, el Verbo
el acto de intelección
que de mente procedo,
a Atenas me dan por patria;
esto es, al entendimiento
que de la sabiduría
es potencia y es sujeto. (vv. 1296-1303).

Respecto a esta cita de la obra en la que se describe al Hijo atendiendo a la Santísima Trinidad, comenta el editor de la obra:

es doctrina de la Iglesia católica que el Hijo procede del entendimiento del Padre. Según el *Catecismo romano* (I, 3, 8, 3) «De entre todas las analogías que pueden establecerse para explicar la índole de esa eterna generación del Hijo, parece la más acertada aquella que se basa en la actividad intelectual de nuestra mente: por lo cual San Juan denomina Verbo al Hijo de Dios. Pues así como nuestra mente al conocerse a sí misma produce una imagen de sí misma que los teólogos han denominado verbo, de manera parecida – y en cuanto es posible comparar lo humano con lo divino – Dios, al conocerse a sí mismo, engendra al Verbo eterno [...] Así pues, la generación del Hijo por el Padre hay que concebirla como puramente intelectual o sea como acto del entendimiento (generatio per modum intellectus)» (cit. Ott, 1960, p. 122). San Ignacio de Antioquía llama a Cristo «Verbo de Dios», «pensamiento del Padre», «conocimiento de Dios»; San Agustín explica la generación divina como acto de autoconocimiento divino: «Por tanto, como expresándose a sí mismo el Padre engendró al Verbo igual a sí en todo» (*Sobre la Trinidad*, cit. por Ott, 1960, p. 123). San Agustín trata precisamente de la Trinidad en la obra citada²⁸⁰.

Sugiriendo su muerte para la Redención de los pecados, Teseo-Cristo ofrece al espectador uno de los símbolos más extendidos en el Cristianismo, el del Cordero sacrificial, que ya aparece en el Antiguo Testamento; es la imagen de Abraham sacrificando a su propio hijo Isaac como anuncio de lo que hará Dios con su propio hijo Jesús; es también el cordero que tomarán los israelitas antes de abandonar Egipto huyendo con Moisés a la cabeza; y también es el cordero del que hablan los profetas veterotestamentarios, al que identifican con el Mesías. Frente al rabioso Minotauro, que encarna al maligno, Cristo ofrece la imagen tranquila y apacible del cordero, como puede verse cuando Teseo explica:

En vez del vil Minotauro,
la mansedumbre os ofrezco
que os sustente y os dé vida
de este cándido cordero. (vv. 1376-79).

San Pablo insiste mucho en la idea de la identificación de Cristo como Cordero de Dios. Ott cita al respecto:

²⁸⁰ Molina, 2000, p. 158.

1 Cor 5, 7: «Porque nuestro Cordero pascual, Cristo, ya ha sido inmolado»²⁸¹.

También el autor de la *Epístola a Bernabé* vincula el símbolo del Cordero con el sacrificio de Cristo mediante la alusión al sacrificio de Isaac:

El autor de la *Epístola de Bernabé* (7, 3) dice: «Él mismo quiso ofrecer en sacrificio por nuestros pecados el vaso de su espíritu [= su cuerpo], para que se cumpliera la figura de Isaac, que fue ofrecido en el altar del sacrificio»²⁸².

Con todo ello, explica finalmente Ott la identificación de Cristo con el Cordero de Dios, sacrificado para la Redención de los pecados:

Se prueba especulativamente el carácter sacrificial de la muerte de Cristo en la cruz por haberse cumplido en ella todos los requisitos del sacrificio cultural. Cristo, en cuanto a su naturaleza humana, era al mismo tiempo sacerdote y ofrenda. En cuanto a su naturaleza divina, juntamente con el Padre y el Espíritu Santo, era el que recibía el sacrificio. La acción sacrificial consistió en que Cristo, con el más perfecto sentimiento de entrega, ofrendó voluntariamente su vida a Dios, permitiendo que le dieran muerte violenta, aunque tenía poder para impedirla; cf. Ioh 10, 18²⁸³.

Al evocar la imagen del cordero, es lógico que, inmediatamente después, el personaje de Teseo-Cristo se refiera a su muerte en la cruz y su posterior resurrección, uno de los dogmas más importantes del Cristianismo, y al de la transustanciación, mediante el cual, el pan y el vino se convierten en la Eucaristía en el cuerpo y la sangre de Cristo, que sirve para recibir la Gracia. Dice Teseo que:

Desde el origen del mundo
os dice Juan que está muerto,
aunque para daros vida
resucitó al día tercero;
mas como se hace memoria
en el altar incruento
de mi triunfante pasión

²⁸¹ Ott, 2009, p. 292.

²⁸² Ott, 2009, p. 293.

²⁸³ Ott, 2009, p. 293.

(vivo en la verdad y efecto,
y en la apariencia difunto),
entre accidentes velos
os convido a tres sustancias:
divinidad, alma y cuerpo. (vv. 1380-91).

Respecto al significado de «altar incruento», dice Arellano en nota a pie de página que:

el de la Eucaristía y la misa rememora el sacrificio cruento de la cruz en forma incruenta; el cruento es el sacrificio de la cruz, con derramamiento de sangre²⁸⁴.

Por su parte, en lo que se refiere al «velo», imagen muy frecuente cuando se habla de la Eucaristía, al referirse a los «accidentales velos», se quiere expresar que, tras el milagro de la transubstanciación, desaparece el pan y el vino, que se han transformado en el cuerpo y la sangre de Cristo, pero que siguen estando los accidentes sensoriales de ambos alimentos, como el color, la forma, etc.

Finalmente, Teseo-Cristo, que ha hablado de la Gracia, de la Santísima Trinidad, de su Pasión y Resurrección, de la Redención de los pecados, de la Eucaristía, etc., va a caracterizar a esta última como alimento del alma y como dadora de Gracia, necesaria para la salvación del hombre al decirle al espectador:

Comeréisme cada día,
mas no como el alimento
que se convierte en sustancia
del que le come perdiendo
el ser que hasta entonces tuvo,
que aquí, con modo diverso,
el que come se transforma
en el manjar, adquiriendo
casi el ser del que es comido,
porque amor invencionero
con finezas jamás vistas
es pródigo y todo excesos.

²⁸⁴ Molina, 2000, p. 163.

Negaréme a los sentidos. (vv. 1396-1408).

Para entender mejor el sentido del último verso en el que se dice que los sentidos no pueden percibir este alimento eucarístico comenta Ignacio Arellano:

porque los sentidos perciben los accidentes del pan y del vino, no la verdadera sustancia, que le es inaccesible, y solo por la fe (que penetra por el oído, el único sentido de la fe) se comprende. Comp. Santo Tomás en el himno «Adoro te, devote»²⁸⁵.

Para concluir este breve análisis de este auto de no probada autoría tirsiana, queremos referirnos a dos momentos en los que los aspectos visuales, como si de un cuadro se tratara, refuerzan el contenido religioso acercando al espectador un mensaje complejo utilizando el lenguaje que mejor comprende. Por este motivo, el uso de la imagen incide en la misión catequética de este tipo de obras. Así, cuando se quiere aludir a Cristo como víctima del sacrificio de la Redención se muestra un cordero en el altar, tal y como aparece en la acotación:

Aparece TESEO en lo alto, y el altar y cordero, como se dice en el papel (p. 157).

O, en las notas para la representación, se describen imágenes simbólicas con gran fuerza evocadora que ayudan y refuerzan el mensaje catequético del auto:

La última apariencia ha de ser arriba, y descubriéndose un jardín de flores y una mesa con sus manteles muy blancos y doblados. Sobre ella un cáliz tan grande que queda dentro de él un cordero con su bandera y cruz, como lo pintan. Asentado a su mesa Teseo con las potencias o rayos de oro; sobre los cabellos y sobre las armas una vestidura o sayo. (p. 170).

Centrándonos ya en el siguiente auto, *La madrina del cielo*, dice Ignacio Arellano sobre él que:

²⁸⁵ Molina, 2000, p. 165.

De todas las obras de Tirso denominadas «autos», *La madrina del cielo* es la menos sacramental. Se trata de una pieza dramática en un acto, de argumento propiamente hagiográfico, sin aparición del asunto eucarístico ni estructura alegórica. No tiene que ver, pues, de manera directa con el tema de la Redención ni de la exaltación del Sacramento²⁸⁶.

La obra no es, pues, un auto al uso; de hecho, posiblemente no sea un auto. Ahora bien, aunque no hay una doble lectura de los elementos, de los personajes y del argumento, necesaria para que se trate de un auto sacramental, lo que sí es cierto es que se tratan muchos dogmas católicos de los que suelen aparecer en dicho género, referencias bíblicas y alusiones a la Virgen. Por este motivo, aunque no estemos ante un auto, sí que se trata de una obra que establece relaciones con el auto.

Para Arellano en *La madrina del cielo* hay modalidades de la hagiografía y de los milagros marianos, como podemos ver en el propio argumento; aparece el personaje de Dionisio, que es un pecador que es perdonado por la intercesión de Santo Domingo y de la Virgen. Asimismo, el propio título de la obra alude a la Virgen. Por todo ello, Arellano conecta la obra con las colecciones de milagros marianos en general y con la obra berceana en particular cuando afirma que:

La trama evoca motivos que aparecen ya en las colecciones medievales de los milagros de la Virgen, en especial los del tipo al que corresponde el Milagro VI de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, «El ladrón devoto». Los enfrentamientos de ángeles y demonios que reclaman el alma de un pecador al que la Virgen defiende se daban también en la obra berceana, y reaparecen en este auto²⁸⁷.

Como acabamos de ver, la Virgen tiene un papel muy importante en esta obra. En este caso, como sucede en muchas obras de Tirso, la Madre de Dios aparece en su faceta de «medianera», de intercesora del pecador, de defensora, una faceta, que, por otra parte, tiene una larga tradición en el Catolicismo, como indica Arellano al explicar que:

²⁸⁶ Molina, 2000, p. 37.

²⁸⁷ Molina, 2000, p. 37.

La mediación de María intercesora es doctrina católica corriente que expone esta secuencia del auto. Ya en época patrística se llamó medianera a María: «post mediatorem mediatrix totius mundi» («después del Mediador, eres medianera de todo el universo», *Oratio IV ad Deiparam*, oración atribuida a San Efrén); San Germán de Constantinopla: «Nadie consigue la salvación si no es por ti, oh Santísima... A nadie se le concede un don de gracia si no es por ti, oh Castísima». El título de medianera se le atribuye en diversos documentos oficiales de la Iglesia, como la bula *Ineffabilis* de Pío IX, las encíclicas sobre el rosario *Adiutricem* y *Fidentem* de León XIII; la encíclica *Ad diem illum* de Pío X...; o la encíclica *Octobri mense* de León XIII, que dice: «de aquel grandioso tesoro que trajo el Señor – porque la gracia y la verdad fue hecha por medio de Jesucristo [Jn 1, 17] – nada se nos distribuye sino por medio de María», etc. El título se acogió favorablemente en la liturgia, al introducirse la festividad de la Bienaventurada Virgen María, medianera de todas las gracias, en 1921²⁸⁸.

Por su parte, Ott explica la función de la Virgen María como mediadora entre Dios y los hombres al decir que:

no se excluye por eso la existencia de otra mediación secundaria subordinada a la mediación de Cristo. [...] María es la llamada mediadora de todas las gracias en un doble sentido: 1) *María trajo al mundo al Redentor, fuente de todas las gracias, y por esta causa es mediadora de todas las gracias* (sent. cierta). 2) *Desde su ascensión a los cielos, no se concede ninguna gracia a los hombres sin su intercesión actual* (sent. piadosa y probable)²⁸⁹.

Si bien es cierto que en la obra aparece la figura de la Virgen en su faceta de medianera, lo que conecta la obra con otras de nuestro dramaturgo mercedario, no se defiende en ella la postura immaculista, como suele ser habitual en Tirso, un autor que adopta abiertamente en su vida y en su obra la postura de la defensa de la Inmaculada Concepción; de hecho, escribe una obra de defensa de esta tesis, *Doña Beatriz de Silva*, o no desaprovecha la ocasión de referirse a la falta de pecado de la Virgen cuando tiene la más mínima ocasión. Éste es uno de los motivos que nos llevan a dudar de que la obra sea de Tirso de Molina. En *La madrina del cielo* en el debate que mantienen un ángel y el demonio, el primero menciona casos de personas santificadas por Dios antes de nacer y, aunque se alude a la Virgen, no se

²⁸⁸ Molina, 2000, p. 47.

²⁸⁹ Ott, 2009, pp. 331-32.

entra en la polémica que enfrenta a los bandos maculistas e inmaculistas, lo cual es raro.

En cuanto a los aspectos teológicos, al no ser un auto sacramental en sentido estricto, no nos encontramos con una obra cargada de complejidad teológica, aunque algunos aspectos sí que se deslizan. Podemos ver los distintos tipos de Gracia, tema tan de actualidad en la época barroca, en la confrontación de los personajes de los ladrones, el protagonista, Dionisio, y su compañero. Al robarle a Santo Domingo y a Chinarro, el primero de los personajes no se siente cómodo y, al final, sólo quiere el rosario del santo, que, por cierto, es parte de un milagro de la Virgen. Doroteo, por su parte, no siente escrúpulos ni signos de arrepentimiento. Así dice Dionisio:

Dejarle ir.
¿Soy yo empedernida roca?
Éste de parte me toca,
y con él se ha de partir.
Sólo este rosario quiero,
que me ha parecido bien. (vv. 384-89).

Otro aspecto que ya tratamos al analizar los autos tirsianos es el de la utilización de la música en ellos. Los escritores de autos sacramentales usan la música para dar mayor viveza a sus obras, para acercar la pieza al espectador ayudando en su faceta catequética, etc., pero también puede usarse como elemento simbólico cargado de significado. Explica Arellano que existe una diferencia entre la música sacra y la música profana, que ya había marcado San Agustín identificando a la primera con la razón divina y a la segunda con el pecado. Dice el estudioso al respecto que:

La música «verdadera» es eco de la celestial armonía y manifestación de la razón divina, mientras que la puramente sensorial se asocia con el pecado²⁹⁰.

Esta relación entre la música sacra y la música profana es recogida por muchos tratadistas. Ignacio Arellano señala que Calderón la utiliza mucho. En el caso de Tirso, sí que hay un uso de la simbología de la música sacra, pero el

²⁹⁰ Molina, 2000, p. 50.

uso de la profana sólo puede verse en la presente obra. Este es otro de los motivos que nos hacen dudar de que ésta sea una obra de Tirso de Molina.

Finalmente, respecto a la importancia de lo visual como refuerzo de la lección doctrinal del auto y la relación entre este género con la pintura barroca y la de ambas artes con la Contrarreforma como arte propagandístico podemos exponer la acotación final, pues posee una gran fuerza e impacto en el espectador, además de exponer el mensaje religioso de una manera clara, didáctica y amena:

Corren la cortina y aparece una cima con una pintura como boca de infierno, y DIONISIO y DOROTEO que los quiere el DEMONIO lanzar dentro, y SANTO DOMINGO, que tiene echado un rosario al cuello de DIONISIO y le tiene, y CRISTO con una espada desnuda en la mano, y la VIRGEN al otro lado. (p. 193).

Si en el anterior auto, *La madrina del cielo*, existen elementos que nos hacen dudar de que fuera escrita por Tirso de Molina, parece que en el siguiente, *La ninfa del cielo*, algunos datos apoyan esta autoría. Por su parte, Blanca de los Ríos creía que sí que había sido compuesta por el mercedario, para lo cual se apoyaba en el hecho de que hay versos iguales en la comedia del mismo título. Lo cierto es que este auto posee una mayor complejidad teológica y la maestría en el verso es superior, aunque no quiere decir ello que pertenezca con seguridad a nuestro autor.

En lo que respecta a la simbología e iconografía religiosa, nos encontramos con tres símbolos a lo largo del auto. En primer lugar aparece la representación de Dios como «Buen Pastor», que es tan habitual en Tirso de Molina y en el teatro religioso barroco. En *La ninfa del cielo*, Cristo va a buscar al Alma, que es como una oveja perdida, y muestra su afán por esta en concreto al decir:

Quedaos las noventa y nueve,
que me mueven los balidos
de aquesta ovejuela errante
por los caminos de los vicios. (vv. 387-90).

Y al final de la obra, Cristo se autodefine como «Pastor» cuando le explica al hombre:

Venid a mí los tristes y afligidos,
oprimidos del peso del Pecado,
que yo, que soy Pastor de mi ganado. (vv. 740-42).

Ya Fray Luis de León exponía y explicaba que uno de los nombres de Cristo es el de «pastor» en su obra, *Los nombres de Cristo*, al decir que:

De manera que la vida del pastor es inocente y sosegada y deleitosa, y la condición de su estado es inclinada al amor, y su ejercicio es gobernar dando pasto, y acomodando su gobierno a las condiciones particulares de cada uno, y siendo él solo para los que gobiernan todo lo que les es necesario, y enderezando siempre su obra a esto, que es hacer rebaño y grey²⁹¹.

Y es que Cristo realiza su misión redentora por sus tres ministerios, que son los de Maestro, Pastor y Sacerdote, como explica Ott en su manual al exponer que:

Por ministerios de Cristo entendemos las funciones que se le confirieron para lograr el fin de la redención. Cristo la llevó a cabo mediante su triple ministerio de Maestro, Pastor y Sacerdote. Los tres se indican en loh 14, 6: «Yo soy el camino [ministerio pastoral], la verdad [ministerio doctrinal] y la vida [ministerio sacerdotal]»²⁹².

El ministerio pastoral de Cristo tiene una gran importancia soteriológica²⁹³ y se relaciona con el tópico de la «pecadora arrepentida», tan frecuente en las comedias hagiográficas áureas, y con una de las iconografías de Cristo, como ya hemos visto, más frecuentes en el teatro de nuestro autor, Tirso de Molina, la del «Buen Pastor». De esta misión o función de Cristo, que se relaciona directamente con la potencia de la Voluntad, en términos tomistas, dice Ott:

²⁹¹ Fray Luis de León, 1991, p. 438.

²⁹² Ott, 2009, p. 286.

²⁹³ Salvación en el sentido de la religión católica.

El ministerio pastoral de Cristo tiene la misión de mostrar a los hombres, extraviados por el pecado, el verdadero camino que les conducirá a su último fin sobrenatural. Mientras el magisterio se dirige al entendimiento, al que anuncia la verdad divina, el oficio de pastor se dirige a la voluntad, a la que inculca los preceptos de la ley divina y pide obediencia a los mandatos de Dios²⁹⁴.

Un símbolo que también utiliza en este auto su autor es el de la noche, al que alude el Entendimiento, y que posee para el cristianismo un sentido muy negativo, de muerte y de pecado, frente a la luz del día, que simboliza a Dios y la Gracia. Así entendemos esta oposición:

Voluntad, a lo que veo,
en la noche y no en el alba
tienen aquestos su empleo. (vv. 167-69).

Esta oposición noche vs día, oscuridad vs luz, nos recuerda a San Juan de la Cruz y a los místicos del siglo XVI, y tiene una larga tradición, que señala Ignacio Arellano al citar como fuente *La ciudad de Dios* de Agustín de Hipona:

Para San Agustín, *La ciudad de Dios*, libro XI, cap. 7, la noche es la separación por parte de la criatura de Dios: «Hemos de poder entender también convenientemente de alguna manera la tarde y la mañana de ese día. La interpretación sería que la ciencia de la criatura, en comparación con la del Creador, atardece en cierto modo y asimismo amanece y se hace mañana cuando ella se endereza a la alabanza y amor del Creador. Y no declina a la noche cuando no abandona al Creador por causa de la criatura». Ver Haag *et al.*, 1987, p. 1339: «la noche es símbolo de desgracia, de muerte y del tiempo del pecado y de la ignorancia que ha empezado para toda la humanidad después del pecado de Adán»²⁹⁵.

Otro símbolo, dentro de la misma isotopía, es el de la ceguera, que es ausencia de luz. Si la luz representa la Gracia divina, la cercanía con Dios, la ausencia de la misma simboliza el pecado. El Entendimiento dice estar «ciego», esto es, en pecado, cuando expresa:

²⁹⁴ Ott, 2009, p. 287.

²⁹⁵ Molina, 2000, p. 222.

¡Ay, Alma divina y bella,
ciego estoy!, y en la conquista
que se te apresta, sin mí
muy mal lo habrás de pasar. (vv. 327-29).

En lo relativo a las cuestiones filosóficas y teológicas que aparecen en el auto, cuando se muestra el personaje del Alma, esta es caracterizada como lo hace Aristóteles y, desde él pasando por Santo Tomás, la doctrina católica. Se expone en el auto:

eres Alma racional,
sustancia a Dios semejante,
indivisible, inmortal.
Tu hacedor mismo es tu amante,
tu patria la celestial. (vv. 125-29).

Ignacio Arellano glosa estos versos explicando que se trata de los tres tipos de alma que distingue Aristóteles en los seres vivos, que son: la vegetativa, la sensitiva y la racional o intelectual, según Santo Tomás. Continúa el estudioso diciendo que tan corriente era esta definición de Alma en la época de nuestro autor que hasta aparece en el *Diccionario de Autoridades*.

Por nuestra parte, podemos decir que el alma intelectual, racional o humana, que es la propia del hombre y sólo de él, y que incluye la vegetativa y la sensitiva, faculta al hombre para las actividades vitales tales como la alimentación, el crecimiento, la reproducción, los apetitos inferiores, el conocimiento sensible y la locomoción, pero lo más significativo de ella es permitir al hombre y sólo al hombre adquirir el conocimiento y poseer la volición, mediante la que realiza los actos voluntarios. Frente al alma sensitiva y a la vegetativa, cuyas actividades vitales se ejercen a través de los órganos corporales, el alma humana, al ser una sustancia espiritual, no necesita de los órganos y puede subsistir por sí misma. Por su parte, el alma sensitiva faculta para el conocimiento sensitivo, el apetito y la locomoción, mientras que el alma vegetativa lo hace para la alimentación, el crecimiento y la reproducción. Dice el Aquinate (*Suma Teológica*, I, C. 76, a.1) sobre el alma intelectual que:

Es evidente, por otra parte, que lo primero por que el cuerpo vive es el alma, y como la vida se manifiesta por operaciones diversas en los diversos grados de los seres vivientes, aquello por lo que primariamente ejercemos cada una de estas funciones vitales es el alma. Ella es, en efecto, lo primero que nos hace nutrirnos y sentir y movernos localmente, como también entender. Este primer principio de nuestro entendimiento, llámasele entendimiento o alma intelectual, es, por lo tanto, la forma del cuerpo, y esta demostración es de Aristóteles en el tratado *Del alma*, lib. 2, tex. 24.

Como acabamos de explicar, y también lo hace Arellano, el alma del hombre es la única racional, ergo, «subsistente e inmortal», para lo cual el estudioso se apoya en varias fuentes, como son *Génesis* 1, 26, y en San Agustín, PL, col. 475, pero matiza esta teoría del alma en cuanto a la semejanza del alma del hombre a Dios:

Santo Tomás enseña que el hombre no es semejante a Dios con semejanza de especie, como lo son Hijo y Padre, sino por representación de la razón entendida por Dios, como la casa que se encuentra en la materia es semejante a la casa que se encuentra en la mente del arquitecto: «licet creaturae non pertignant ad hoc quod sint similes Deo secundum sum naturam similitudine specie, ut homo genitos homini generanti, attingunt tamen ad eius similitudinem secundum repraesentationem rationalis intellectae a Deo, ut domo quae est in materia domus quae est in mente artificis» (*Suma*, I, q. 44, 3 ad 1)²⁹⁶.

Siguiendo con la misma teoría, en lo relativo a la tres potencias del Alma, dice Ignacio Arellano que Tirso sigue a Santo Tomás, para quien las potencias del alma se distinguen por sus objetos, de manera que, cuanto más noble es una potencia, más universal el objeto sobre el que actúa.

Respecto a las tres potencias del Alma, Entendimiento, Memoria y Voluntad, por otra parte, señala San Juan de la Cruz en la *Subida al monte Carmelo*, que cada una de ellas se relaciona con una de las tres Virtudes teologales; así, la Fe se relaciona con el Entendimiento, la Esperanza con la Memoria y la Caridad con la Voluntad. Las tres virtudes actúan sobre las tres potencias en la unión con Dios como explica el místico:

²⁹⁶ Molina, 2000, p. 60.

Habiendo, pues, de tratar de inducir las tres potencias del alma, entendimiento, memoria y voluntad, en esta noche espiritual, que es el medio de la divina unión, necesario es primero dar a entender en este capítulo cómo las tres virtudes teologales, fe, esperanza y caridad (que tienen respecto a las dichas tres potencias como propios objetos sobrenaturales, y mediante las cuales el alma se une con Dios según sus potencias), hacen el mismo vacío y oscuridad cada una en su potencia: la fe en el entendimiento, la esperanza en la memoria y la caridad en la voluntad. Y después iremos tratando cómo se ha de perfeccionar el entendimiento en la tiniebla de la fe, y cómo la memoria en el vacío de la esperanza, y cómo también se ha de enterar la voluntad en la carencia y desnudez de todo afecto para ir a Dios. Lo cual hecho, se verá claro cuánta necesidad tiene el alma, para ir segura en este camino espiritual, de ir por esta noche oscura arrimada a estas tres virtudes, que la vacían de todas las cosas y oscurecen en ellas. Porque, como habemos dicho, el alma no se une con Dios en esta vida por el entender, ni por el gozar, ni por el imaginar, ni por otro cualquier sentido, sino solo por la fe según el entendimiento, y por esperanza según la memoria, y por amor según la voluntad²⁹⁷.

La aparición de las potencias del Alma es muy frecuente en el universo de los autos sacramentales, como señala Arellano, que indica que Memoria, Entendimiento y Voluntad pueden aparecer alegóricamente como personajes, pero que no siempre aparecen de la misma manera, dependiendo de los autores, puesto que algunos no incluyen a la Memoria. Así indica que Bartolomé de Carranza en su famoso *Catecismo cristiano* sólo menciona dos potencias, el Entendimiento y la Voluntad.

En el presente auto, por el contrario, aparecen las tres, como podemos ver al leer la acotación siguiente:

Sale el ALMA, bizarra, y el ENTENDIMIENTO, de viejo, la VOLUNTAD, de villano, y la MEMORIA, de dama, y MÚSICOS. (p. 219).

O al escuchar al personaje del Alma que menciona las tres potencias al decir:

Mi Memoria, Voluntad
y Entendimiento, por quien

²⁹⁷ De la Cruz, 2009, pp. 115-16.

en aquesta soledad
conozco el supremo bien,
hoy conmigo os alegrad;
partes integrales mías,
haced nuevas alegrías,
pues veis la perfección
de mi ser. (vv. 115-123).

Otra de las cuestiones que sobre el Alma aparecen mencionadas en *La ninfa del cielo* es que está hecha de sustancia semejante a Dios, como señala el personaje del Entendimiento al exponer que:

Tienes razón,
dichosa, si en Dios confías;
eres Alma racional,
sustancia a Dios semejante,
indivisible, inmortal.
Tu hacedor mismo es tu amante,
tu patria la celestial. (vv. 123-29).

Esta idea de la semejanza del Alma con su creador, Dios, procede de Santo Tomás, que matiza esa semejanza, como explica Arellano al decir que:

el hombre es creado a imagen y semejanza de Dios, según el concepto divino del ser humano: *Génesis* 1, 26 [...] San Agustín, PL, 42, col. 475 [...] Santo Tomás enseña es semejante a Dios no con semejanza de especie, como lo son hijo y padre, sino por representación de la razón entendida por Dios, como la casa que se encuentra en la materia es semejante a la casa que se encuentra en la mente del arquitecto [...] (*Suma*, I, q. 44, 3 ad. 1)²⁹⁸.

Una de las cuestiones más importantes que podemos encontrar en las obras de los autores del teatro áureo religioso español es la que tiene que ver con la Voluntad y el Libre albedrío, que provocó encendidas polémicas, como la Controversia de *auxiliis*. En el presente auto la Voluntad, que es uno de los personajes alegorizados, como acabamos de ver, es una defensora del Libre albedrío, pero lo entiende en el sentido negativo de apetito, como contrario a

²⁹⁸ Molina, 2000, p. 220.

las potencias del Entendimiento y la Memoria, a las que llama «filosofías», como podemos comprobar cuando le pregunta al Alma:

¿Para qué todos los días
andáis con filosofías?
¿Ella su libre albedrío
no tiene?. (vv. 150-53).

Con ello se insiste en la idea común en la doctrina católica de que, de la misma manera que la Gracia necesita del Libre albedrío para lograr la salvación del hombre, el Libre albedrío solo, sin el concurso de la Gracia, suele tender al mal, al pecado, a la oscuridad y a la ceguera, lo que suele ser un tema muy frecuente en los autos sacramentales. Así lo indica Arellano al citar fuentes en las que se encuentra esta tesis católica:

La autoridad de San Agustín y otros Padres, recogida en los cánones del Concilio de Éfeso lo explicita con insistencia. Comp. la carta del papa Inocencio al Concilio de Cartago: «Después de sufrir antaño su libre albedrío, al usar con demasiada imprudencia de sus propios bienes, quedó sumergido, al caer, en lo profundo de su prevaricación, y nada halló por donde pudiera levantarse de allí [...] si más tarde no le hubiera levantado, por su gracia, la venida de Cristo» (Denzinger, 1963, núm. 130). Y en otros lugares: «confesamos a Dios por autor de todos los buenos efectos y obras y de todos los esfuerzos y virtudes por los que desde el inicio de la fe se tiende a Dios, y no dudamos que todos los merecimientos del hombre son prevenidos por la gracia de Aquel [...] por este auxilio y don de Dios no se quita el libre albedrío, sino que se libera, a fin de que de tenebroso se convierta en lúcido, de torcido en recto, de enfermo en sano, de imprudente en pródigo» (Denzinger, 1963, núm. 141)²⁹⁹.

Si, por un lado, la Voluntad necesita a la Gracia para buscar el bien, por otro, la Gracia también necesita a la Voluntad para que el hombre alcance la salvación. Esta idea está presente en el auto que estamos analizando y aparece con frecuencia en las obras de Tirso, en las que no existen problemas a la hora de compatibilizar ambos aspectos. En este sentido, señala Arellano que debemos reparar en la manera en la que el autor del auto, que podría ser nuestro mercedario, organiza la materia teológica de la reconversión del Alma,

²⁹⁹ Molina, 2000, p. 221.

porque no es que Cristo aparezca y ya se produzca la salvación, sino que se necesita la cooperación del Alma.

Siguiendo con las cuestiones relativas al Alma, dice este personaje alegórico en el auto:

Rica soy, que Dios me ha dado
un cuerpo a quien vivifico,
que es otro mundo abreviado. (vv. 190-92).

Mediante estas palabras se alude a la doctrina aristotélica de la unión del Cuerpo y el Alma. Para el filósofo, el Alma es el principio en sí de la vida, el principio básico, que se define como forma del cuerpo y como acto. La unión entre el Alma y el Cuerpo es una unión perfecta, única, esencial y natural. El único punto en el que la doctrina católica disiente de lo expuesto por Aristóteles es en lo relativo a la inmortalidad del Alma, pues el filósofo niega esa inmortalidad.

También, por otra parte, puede destacarse en los anteriores versos la idea procedente del neoplatonismo de que el hombre es un microcosmos, es decir que es una especie de macrocosmos o Gran Animal Celeste, en palabras de Platón, pero a escala menor. El hombre, pues, está concebido con las mismas características y leyes que rigen el Universo, por lo que, conocer al hombre nos conduce al conocimiento del Universo y viceversa.

De Santo Tomás, por otra parte, pertenece la diferenciación que se hace en el auto de las pasiones, cuando el personaje de la Voluntad expresa:

Ya las virtudes no ejercen
en esta casa su oficio;
sólo la irascible atiende
a muertes y desafíos,
como la concupiscible
a pensamientos lascivos. (vv. 471-76).

El Aquinate realiza una división de las pasiones en base a si pertenecen al apetito concupiscible o al apetito irascible. En el primer caso nos encontramos con el amor, el deseo y el gozo, que son las que apuntan al bien,

frente al odio, a la aversión y al dolor, que son las contrarias a las anteriores, respectivamente, y que apuntan al mal. En el segundo caso están la esperanza, la desesperación, la ira, la audacia y el temor. Señala Ignacio Arellano al glosar estos versos que:

Santo Tomás en el *Tratado de las pasiones del alma*, en la *Suma*, estudia con detalle la diferencia de las pasiones que radican en el apetito concupiscible y en el irascible. Comp. *Suma*, I, II, q. 22 y ss.: «Cualesquiera pasiones que miran absolutamente al bien o al mal pertenecen al concupiscible, como son el gozo, la tristeza, el amor y otras semejantes. En cambio, cualesquiera pasiones que miran al bien o al mal bajo la razón de arduo, en cuanto difícil de obtener o evitar, pertenecen al irascible, como la audacia, el temor, la esperanza y similares». (*Suma*, I, II, q. 23, a. 1)³⁰⁰.

Otra idea que aparece en el auto y que pertenece a la filosofía tomista es la concepción del pecado como ofensa infinita, lo que se desprende del hecho de que la ofensa se mida en razón del ofendido y, al ser Dios el ofendido al pecar, y al ser infinito, la ofensa también lo es. Así exclama el personaje del Alma tras pecar:

¡Ay de mí, que me atormenta
el pensar que le he ofendido,
que es infinita mi ofensa!. (vv. 667-69).

Pero si el pecado es ofensa infinita, también lo es la misericordia divina, uno de los pilares de las obras de Tirso de Molina. En el auto *La ninfa del cielo*, Cristo habla de su infinita misericordia a través del perdón, y lo hace autodenominándose «pastor», aludiendo a uno de sus tres ministerios, como ya veíamos. Eso sí, señala que no todos los hombres podrán contemplar el Paraíso. Llama a los pecadores Cristo diciendo:

Venid a mí los tristes y afligidos,
oprimidos del peso del Pecado,
que yo, que soy Pastor de mi ganado,
oiré de mis ovejas los gemidos.

³⁰⁰ Molina, 2000, p. 237.

Daréles en mis fértiles ejidos
mi gracia, pasto dulce y regalado,
que ya tienen en mí su bien librado,
aunque más son llamados que escogidos. (vv. 740-47).

Los versos finales aluden claramente a *Mateo 22, 14*:

Muchos son los llamados y pocos los elegidos.

En los que podría encontrarse la base de esa cooperación necesaria entre la Gracia divina y la Voluntad humana para la salvación de los hombres. Los llamados, que son muchos, alude a aquellos que tienen Gracia, pero los elegidos, sólo los que tienen Gracia y Voluntad.

Por otra parte, el auto, muestra de ese arte propagandístico de la Contrarreforma, también hace una defensa del Catolicismo frente a las ideas de los reformadores. En este caso, como en muchos otros, se defienden los sacramentos, en concreto, el de la penitencia, ya que el personaje de la Memoria le dice al Alma que la manera de ser perdonada es:

Haciendo penitencia. (v. 703).

Explica Arellano al respecto que:

hasta la institución de la Confesión no era posible alcanzar el perdón de los pecados, pero la práctica de la penitencia – como predicaba San Juan Bautista – podía llevar a los pecadores a un reconocimiento sincero de sus pecados, sin el cual no podrían recibir el Reino de los Cielos que instauraría el Mesías. La virtud de la penitencia se recomienda insistentemente en el Antiguo y Nuevo Testamento (*Ezequiel 18, 30 y ss.*; *Jeremías 18, 11: 25, 5 y ss.*; *Mateo 3, 2; 4, 17; Hechos de los Apóstoles 2, 38*) y en todos los tiempos fue condición necesaria para el perdón de los pecados (Denzinger, 1963, núm. 894). Esta virtud consiste en el dolor del alma por haber pecado, porque el pecado es ofensa a Dios, dolor que va unido con el propósito de enmienda («peccato comiso, in quantum est offensa Dei, cum emendationis proposito», Santo Tomás, *Suma*, III, q. 85, 3)³⁰¹.

³⁰¹ Molina, 2000, pp. 245-46.

La importancia de la penitencia también es destacada por el teólogo Ludwig Ott, quien señala que:

La virtud de la penitencia, recomendada tan insistentemente en el Antiguo y en el Nuevo Testamento (cf. Ez 18, 30 ss; 33, 11; Jer 18, 11; 25, 5 s; Joel 2, 12; Eccli 2, 22; 17, 21 ss; Mt 3, 2; 4, 17; Act 2, 38) y que en todos los tiempos fue condición necesaria para el perdón de los pecados (Dz 894), es aquella virtud moral que hace a la voluntad propensa a apartarse interiormente del pecado y a dar a Dios satisfacción por él. Esta virtud consiste en el dolor del alma por haber pecado, porque el pecado es ofensa de Dios, dolor que va unido con el propósito de enmendarse: dolor de «peccatto commisso, in quantum est offensa Dei, cum emendationis proposito» (S. th. III 85, 3). Ejercicios externos de la virtud de la penitencia son la confesión de los pecados, la realización de toda clase de obras de penitencia, v.g., oraciones, ayunos, limosnas, mortificaciones, y el sufrimiento paciente de castigos divinos³⁰².

Ott continúa explicando que la Iglesia católica condenó la doctrina que defendía Lutero sobre la penitencia, señalando que:

La Iglesia condenó como herética la doctrina de Lutero, según la cual la penitencia era únicamente la enmienda de la vida («optima poenitentia nova vita»); Dz 747, 923. La Escritura exige al pecador que haga penitencia por los pecados cometidos; pide el sentimiento interno de penitencia y anima también a que se hagan obras externas de penitencia³⁰³.

Finalmente, queremos tratar brevemente el aspecto que ya hemos visto en los autos anteriores de la misión catequética de este tipo de obras y de la importancia, que por este motivo, tiene lo visual.

En *La ninfa del cielo* nos encontramos con dos acotaciones que muestran plásticamente al espectador de manera impactante y didáctica la enseñanza religiosa. En la primera de ellas el Pecado aparece bajo la forma de un dragón, forma repulsiva y aterradora que hace que el público relacione el pecado con un monstruo de manera directa. Así leemos:

³⁰² Ott, 2009, p. 611.

³⁰³ Ott, 2009, p. 611.

Tira una cortina; haya una cama, y en ella el PECADO en figura de un dragón muy fiero. (p. 242).

La segunda de ellas, totalmente opuesta, pertenece al final del auto. Se refuerza la doctrina del auto, su función de catequesis, mediante la plasmación visual de la conversión del Alma cuando Cristo le dice:

Trueca la túnica negra
en alba de perfección,
pues hoy en tu conversión
el cielo todo se alegra. (vv. 810-13).

Y la acotación siguiente nos informa de este cambio de hábito negro a hábito blanco, recordemos la simbología de la oscuridad, la ceguera, frente a la luz, cuando leemos:

Vásele cayendo la tunicela negra, y quede en otra blanca llena de estrellas. (p. 249).

II. 2. 5. Conclusiones del análisis de los autos sacramentales

No sabemos si Tirso de Molina escribió más autos sacramentales, además de los que incluyó en su miscelánea, *Deleytar aprovechando*, lo que sí sabemos es que nuestro dramaturgo se defiende mejor en otros subgéneros dramáticos, como en el de las comedias hagiográficas.

De los tres autos de probada autoría, quizás el mejor sea el de *Los hermanos parecidos*, cuyo tema central, el de la Redención, lo vincula con la misión de los monjes mercedarios. Así reconoce Bruce Wardropper la calidad de este auto frente a la de los otros dos, que no valora muy positivamente.

Por su parte, Ignacio Arellano, como ya veíamos, defendía cierta calidad en *El colmenero divino*, siguiendo a Ortuño, para explicar que el asunto del auto está tomado de la tradición patristica, que sería conocida en la época por un sector del público.

El caso de *No le arriendo la ganancia* ofrece mayores problemas, ya que ni siquiera es un auto en sentido estricto.

Y si esa es la situación de los tres autos incluidos en la miscelánea del mercedario, respecto a los autos de no probada autoría, Blanca de los Ríos defendía que *La ninfa del cielo* sí es un auto tirsiano, aportando como prueba la presencia de versos que aparecen también en la comedia del mismo título de nuestro autor. De los otros dos no tenemos más señales de que sean de Tirso o no. En nuestra opinión, *La madrina del cielo*, que no es un auto, no posee muy buena calidad, además de que no defiende la tesis immaculista cuando se le ofrece la oportunidad, como suele ser habitual en las obras de Fray Gabriel Téllez, por todo lo cual, creemos que no es de este autor.

En lo concerniente a los dogmas y demás cuestiones teológicas que aparecen en los seis autos, podemos decir, realizando un resumen del análisis anteriormente expuesto que:

- 1) el dogma de la unión hipostática, tan importante, aparece en *El colmenero divino*, pero de manera mucho más reiterada en *El laberinto de Creta*, pues se alude de manera consecutiva varias veces.
- 2) El motivo del Cordero de Dios y su relación con el dogma de la Transubstanciación aparecen citados de manera explícita también en *El colmenero divino* y en *El laberinto de Creta*.
- 3) Se menciona el Pecado Original en *El colmenero divino* y en *Los hermanos parecidos*.
- 4) El dogma de la Redención que realiza Cristo a través de su sacrificio en la cruz es el eje que sustenta y vertebra *Los hermanos parecidos*.
- 5) El dogma de la Santísima Trinidad tiene poca o ninguna presencia en los autos, apareciendo tan sólo en *El laberinto de Creta*.
- 6) Aunque aparece en todos los autos, ya que es el momento crucial y apoteósico de este subgénero teatral, sólo se hace referencia explícita a la Eucaristía en *El laberinto de Creta*, auto en el que se atribuye a este sacramento las virtudes de alimento del alma y dador de Gracia.
- 7) Otros conceptos doctrinales importantes que aparecen y que son frecuentes en la obra religiosa de nuestro autor son: la infinita misericordia divina, en *El colmenero divino* y en *El laberinto de Creta*; y la Caridad, tan destacada en la obra tirsiana, en *El colmenero divino*.

Pero la cuestión que adquiere más importancia en los autos de Tirso es la que tiene que ver con la cooperación del hombre en su salvación, esto es, la Gracia divina y el libre albedrío humano o la Voluntad, su relación entre ambos y la conclusión que se extrae: la necesidad del concurso de ambos para que el hombre pueda salvarse. Esta controvertida cuestión aparece en *El colmenero divino*, *Los hermanos parecidos*, *El laberinto de Creta* y *La ninfa del cielo*, y vuelve a aparecer en las comedias hagiográficas de nuestro autor, por lo que profundizaremos en estos aspectos más adelante. De momento sólo queremos mostrar el lugar destacado que estos conceptos que provocaron la famosa controversia de *auxiliis* tienen en toda la obra religiosa del mercedario.

En lo relativo a las fuentes y autoridades en las que se apoya teológicamente Tirso para componer estos autos, podemos comenzar exponiendo que, como señala Ignacio Arellano, utiliza diversas alegorías patrísticas para componer *El colmenero divino*.

De Platón toma la idea del hombre como microcosmos, una especie de universo o macrocosmos, con las mismas características y regido por las mismas leyes, pero a escala menor, que aparece en *La ninfa del cielo*.

La identificación del Pecado con el símbolo de la enfermedad, y Cristo con el de sanador o médico, que aparece en *El colmenero divino*, pertenece a Agustín de Hipona. También agustiniana es la idea de la necesidad del libre albedrío más la Gracia para alcanzar la salvación, que aparece en *Los hermanos parecidos* y que se encuentra en la obra *Del libre albedrío*.

Si encontramos un sustrato filosófico-teológico de Platón y de San Agustín, lo cierto es que la línea que sigue nuestro autor no es ésta, sino la aristotélico-tomista. Leyendo los autos somos conscientes de la enorme influencia que Santo Tomás tiene en la obra de nuestro autor, lo cual es lógico, porque era una de las tres bases de la Teología del XVII en España, la correspondiente a la Teología dogmática.

En este sentido, indica Arellano que *El colmenero divino* tiene como base teológica las cuestiones 2-43 de la I parte de la *Summa*, una de las cuales es la que tiene que ver con los dos tipos de Gracia, la original y la que surge tras la Redención de Cristo.

Otra cuestión tomista que aparece es la que tiene que ver con las Pasiones y con su división y clasificación. Tanto en *Los hermanos parecidos*

como en *La ninfa del cielo* se distingue entre las Pasiones del apetito concupiscible frente a las de del apetito irascible.

De Aristóteles y de Santo Tomás adopta Tirso en *La ninfa del cielo* la división que hacen del Alma estos autores en Alma vegetativa, Alma sensitiva y Alma racional o intelectual, siendo la última la única exclusiva del hombre y que incluye a las otras dos. Por su parte, del filósofo griego toma también para este auto la idea de la unión del cuerpo y el alma, pero aportando la tesis cristiana de que el alma es inmortal.

Finalmente, en *La ninfa del cielo* hay constantes alusiones a las Potencias del Alma tomistas y también a la idea de que el Alma del hombre es semejante a su creador, Dios.

Como podemos comprobar los autos *El colmenero divino*, *Los hermanos parecidos* y *La ninfa del cielo* tienen muchas más referencias teológicas, mientras que en *No le arriendo la ganancia*, que no es realmente un auto en sentido estricto, encontramos menos temas y cuestiones doctrinales, en *La madrina del cielo* hay una menor carga teológica y de menor complejidad, y en *El laberinto de Creta* hay un menor uso de fuentes religiosas.

Por otra parte, ya mencionamos la finalidad de defensa del Catolicismo que tiene el teatro áureo español en general, y, sobre todo, el género del auto sacramental en particular. Podemos ver esta defensa procedente de la Contrarreforma en los siguientes elementos.

En *El colmenero divino* aparece el conocido símbolo de la Esposa, que se identifica con la Iglesia, de manera que, ésta debe fidelidad conyugal a su Esposo, Cristo, y ambos mantienen una unión amorosa que no debe romperse nunca. Asimismo, ya vimos que también servía Raquel, segunda esposa de Jacob, de símbolo de esposa esclava, fiel y entregada, identificándose con la Iglesia católica, para que Tirso la opusiera a la fe judía, encarnada en Lía, primera esposa del patriarca bíblico.

También en este mismo auto se defiende de manera más expresa que la Iglesia católica es la auténtica que recoge el legado de Cristo a través del vínculo familiar entre dos personajes; Olalla Igreja, que es la futura esposa de Cristo, e hija de Pedro Pastor, en clara referencia a San Pedro, lo que significa que la Iglesia descende de este apóstol sobre quien Cristo dijo que iba a construir su Iglesia. Pero no sólo se defiende a la Iglesia católica de esta

manera, sino que, además, se hace una apología de que en la tierra Dios tenga un solo representante, en clara alusión al Papa y contra las ideas de los reformadores.

Frente a la tesis protestante de la predestinación, Tirso expone en el auto que la cooperación del hombre en su salvación es necesaria, puesto que, para que ésta se produzca deben aliarse el Gracia divina y la Voluntad humana. Asimismo, contra los protestantes, que creen que para recibir la Eucaristía sólo es necesaria la Fe, nuestro autor señala que para comulgar es imprescindible hacerlo con humildad y encontrándose en estado de gracia.

Esa misma discusión vuelve a aparecer en *Los hermanos parecidos*, auto en el que se defiende que la salvación del hombre depende de la fe que éste tenga, pero también de los actos que cometa, frente a la tesis protestante, que vincula la salvación exclusivamente con la fe.

Por su parte, en *No le arriendo la ganancia*, que no es un auto en sentido estricto, y que se sustenta sobre la crítica a la corte y, sobre todo, a la privanza, aparece una imagen muy contundente en la defensa del Catolicismo y de lo expuesto en el Concilio de Trento: el personaje de la Sabiduría es representado con los símbolos papales y con el Sacramento encima.

En *El laberinto de Creta* vuelve a tratarse el motivo de la boda mística en la que se casan Cristo y su Iglesia.

Finalmente, en *La ninfa del cielo* se defiende el sacramento de la Penitencia, tratado en Trento, frente a la doctrina de Lutero. Mientras que el iniciador del luteranismo no creía necesarios los actos de penitencia, sino sólo el arrepentimiento, la tesis tridentina exponía toda una serie de pasos y de fases que debía seguir el pecador para que se le restituyera la Gracia perdida.

II. 3. COMEDIAS HAGIOGRÁFICAS

El siguiente apartado de obras dramáticas religiosas de Tirso de Molina es el más numerosa, pues que comprende quince comedias, tres de ellas agrupadas en torno a una trilogía; nos referimos a las comedias hagiográficas o de santos.

Estas quince comedias forman un grupo bastante heterogéneo, como veremos tras su análisis y comparación, pues encontramos santos de muy

diversa cronología, protagonistas que no alcanzaron la santidad o el reconocimiento de esta, exaltaciones marianas o de la Orden Mercedaria, defensas de las reliquias, obras que se alejan de la arquetípica comedia de santos, todo lo cual provoca que sea necesario realizar precisiones en cuanto a la caracterización de cada una de ellas para su posterior definición y agrupación.

En cualquier caso, el catálogo de comedias hagiográficas del fraile mercedario está compuesto por:

- *Doña Beatriz de Silva.*
- *El árbol del mejor fruto.*
- *El caballero de Gracia.*
- *El mayor desengaño.*
- *La dama del olivar.*
- *La elección por la virtud.*
- *La joya de las montañas.*
- *La ninfa del cielo.*
- *La peña de Francia.*
- *La Santa Juana (I, II y III).*
- *Los lagos de San Vicente.*
- *Quien no cae no se levanta.*
- *Santo y sastre.*

Pasamos a analizar cada una de ellas para poder compararlas y extraer las pertinentes conclusiones.

II. 3. 1. *Doña Beatriz de Silva*³⁰⁴

Esta comedia hagiográfica que muestra la conversión de la dama portuguesa, Beatriz de Silva, futura fundadora de la Orden de las Concepcionistas, tiene como finalidad, en un momento de cierta controversia religiosa anterior a la promulgación del dogma de la Inmaculada Concepción,

³⁰⁴ Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Manuel Tudela: Tirso de Molina, 1999.

defender la tesis inmaculista, que Fray Gabriel Téllez siempre apoyó, como expone el editor de la obra, Manuel Tudela, al decir:

En definitiva, el origen final de esta comedia es el clima de exaltación inmaculista que flotaba en España³⁰⁵.

Continúa Tudela explicando que, en lo que se refiere a la datación de la obra es importante el breve otorgado por el papa Paulo V, que aparece como personaje en la misma, que prohíbe la disputa entre los maculistas, que defendían que la Virgen nació con el pecado original, y los inmaculistas, que defendían lo contrario. Este documento está fechado el 12 de septiembre de 1617, por lo que la obra puede fecharse a partir de entonces y no después de 1621, ya que ese año muere Felipe III y no hay mención en la obra a tal destacado suceso.

Para Francisco Florit la composición de la obra debe situarse temporalmente en fecha cercana al momento en el que nuestro monje, Fray Gabriel, como ya vimos en la primera parte del estudio, firma el libro de Sor Luisa Ascensión, haciendo pública su adhesión a la tesis inmaculista. Dice el tirsista al respecto que:

Por otra parte, es probable que nuestro autor escribiera *Doña Beatriz de Silva* durante su estancia en el convento mercedario de Toledo, justamente en la época en la que aparece su firma en el *Registro de adhesiones al Misterio de la Concepción Inmaculada de María*, es decir en el otoño de 1618. Recuérdese que en la comedia (v. 3000) se cita el *Motu proprio*, otorgado por Paulo V el 12 de septiembre de 1617, por el cual se prohibía la disputa entre los maculistas y los inmaculistas, y más concretamente el que no se sostuviera la opinión de que María fuera concebida bajo el pecado original. De modo que la redacción de la obra tiene que ser necesariamente posterior al breve de Paulo V³⁰⁶.

En lo que respecta a las fuentes que pudo utilizar nuestro autor para componer la comedia, para la historia general nos encontramos con la *Crónica de Juan II* de Fernán Pérez de Guzmán; *Anales de la Corona de Aragón*, de Jerónimo Zurita; *Crónica de Enrique IV*, de Alonso de Palencia; y *Crónica de*

³⁰⁵ Molina, 1999, p. 836.

³⁰⁶ Florit, 2007-2008, p. 446.

don Álvaro de Luna, de Gonzalo Chacón, como señala Tudela en el estudio introductorio³⁰⁷.

Por su parte, Maurel³⁰⁸ señala como probable fuente las *Historias admirables de las más ilustres entre las menos conocidas santas que hay en el cielo*, obra escrita por Fray Francisco de Bivar y publicada en Valladolid en 1618.

En cuanto a las referencias bíblicas que encontramos en la obra, podemos hacer un breve repaso por las más destacadas.

El personaje de Sarmiento hace una utilización amorosa de las palabras del Evangelio de *Mateo* 20, 16: «muchos son los llamados y pocos los escogidos» cuando dice:

Y con tal correspondencia,
que me juzgo preferido
a cuantos de su afición
si acaso llamados son
han de envidiarme escogido. (vv. 1469-1473).

Por su parte, el personaje de don Álvaro menciona a Agar, que era una esclava de Abraham, con la que este tuvo a Ismael, que fundó la tribu de los ismaelitas. De Agar y de Ismael descienden los agarenos o moros. La referencia a *Génesis* 16, 1-16 es la siguiente:

A Agar destierra del rincón postrero
de donde hasta hoy al godo Dios castiga. (vv. 1576-1577).

Cuando Isabel, reina de Castilla, encierra a Beatriz en el armario e Inés, su dama, le pregunta que qué comerá, ésta le responde mediante una expresión de tradición bíblica, que se corresponde con el Salmo 79, 6:

Coma angustias, beba llanto. (vv. 1816).

También el personaje de la Virgen Niña se refiere al Antiguo Testamento en su diálogo con la protagonista de la obra. En este caso, María identifica a

³⁰⁷ Molina, 1999, pp. 838-40.

³⁰⁸ Maurel, 1971, p. 124.

Beatriz con el personaje de Lot, que saliendo de Sodoma abandonó del pecado para alcanzar la confianza en la Providencia, que es lo mismo que le sucede a Beatriz cuando sale del armario:

Pues vuélvete a tu prisión
que presto, Beatriz querida,
saldrá de Sodoma Lot. (vv. 2244-2246).

Ya en la tercera jornada, el personaje del gracioso, Melgar, alude a un fragmento que se encuentra en los siguientes evangelios: *Mateo* 4, 1-11, *Marcos* 1, 12-13 y *Lucas* 4, 1-13:

Hace el diablo tropelías,
suele vestirse de fraile,
representarse a la vista,
como a Cristo de ermitaño
cuando a piedras le convida. (vv. 2783-2787).

Y el de San Antonio de Padua se refiere a *Proverbios* 31, 14, cuando le dice a doña Beatriz:

La nave que de las Indias
trujo al mundo el Pan celeste. (vv. 2909-2910).

En cuanto al argumento de la comedia, la primera jornada se inicia cuando se están celebrando los futuros enlaces de las princesas portuguesas Isabel y Leonor con Juan II de Castilla y Federico III de Alemania respectivamente. En ese momento aparecen los caballeros don Juan y don Fernando. El primero de los cuales se lamenta porque, como le relata al segundo, ama a Leonor, con quien convivió desde niño. En otro lugar discuten Pedro Girón y Pereira, caballeros castellano y portugués respectivamente, porque ambos quieren acompañar a doña Beatriz, que soluciona la disputa aceptándolos a los dos. Aparecen entonces don Fernando, conde, y don Juan, hermano de Beatriz, que conversan exaltando la belleza de esta. Don Juan expresa su intención de no ir a Alemania. Las princesas Leonor e Isabel tienen que marcharse, lo cual lamentan Olivenza, Silveira, Pedro Girón y Pereira.

Aparece en ese momento el conde de Portalegre, que habla con las damas portuguesas cariñosamente. Don Juan habla con Leonor, quien lamenta que este no vaya con ella, como antes lamentaba que Beatriz se fuese a Castilla con Isabel y no con ella a Alemania. Se produce un monólogo en el que don Juan se despide de su amada Leonor. Aparece Melgar, criado, lamentando la partida de las princesas y de Beatriz, que dejan viudo Lisboa. Don Juan se decide a ir a Alemania tras Leonor. Pereira y el conde don Fernando lamentan que Beatriz abandone Lisboa. Llegan Melgar y don Juan y los anteriores les preguntan el motivo de la repentina alegría de don Juan, el cual les contesta que va a embarcarse siguiendo a su amada Leonor. Se embarca. Pereira y don Fernando, en el puerto, tristes, observan como se marchan Leonor, Isabel y Beatriz. El rey de Castilla, Juan II, y tres de sus caballeros están de viaje, ya en Badajoz, para recoger a Isabel, futura reina. El rey ensalza la figura de su privado, don Álvaro de Luna, ante los caballeros, que callan su contraria opinión. Llegan don Álvaro, que es quien aconsejó al rey que se desposara con Isabel, y le dice al monarca que Estúñiga, don Enrique y don Pedro lo calumnian a sus espaldas y el rey los expulsa de la corte mientras los otros prometen venganza. Llegan Pedro Girón ante el Rey y don Álvaro avisando de que Isabel está cerca. El Rey le ofrece un condesado a don Álvaro y después le pregunta a Pedro Girón si Isabel es hermosa, ante lo cual el otro le muestra un retrato, pero se equivoca y le da el de Beatriz, de la que se enamora el Rey. Don Álvaro avisa al Rey de que Isabel está entrando en la ciudad. Don Pedro Girón lamenta la confusión de los retratos en un monólogo, en el que también habla de amor. Llegan Isabel y Beatriz, y el Rey, creyendo que esta última es su prometida, la alaba y entonces don Pedro Girón le explica el malentendido, excusándose el Rey ante Isabel. Pedro Girón lamenta que el Rey ame a su amada Beatriz, al tiempo que la futura Reina siente celos.

La segunda jornada se abre con la conversación que sobre los festejos de las nupcias de los Reyes mantienen Beatriz e Inés. Esta última enumera los galanes que intentan conseguir el amor de Beatriz y le pide a esta que no se lo conceda a don Pedro Girón, pues ella está enamorada de él. Don Pedro viene e Inés se esconde para espiar la conversación entre este y Beatriz. El caballero le declara su amor a la dama y le pide un favor antes del torneo, y esta se lo ofrece. Se produce el monólogo de un don Pedro enamorado y eufórico al creer

que es correspondido. Monólogo de Inés en el que decide vengarse de Beatriz por traicionarla. El Rey, por su parte, está leyendo unas endechas escritas para Beatriz, e Inés le dice que si son para la Reina, a lo que este responde que está enamorado de Beatriz y le encarga que le dé un papel. Inés, en un monólogo, expresa su voluntad de traicionar a Beatriz. Don Pedro Pereira y don Diego Sarmiento se pelean por el amor de Beatriz cuando aparece la Reina. Esta intenta favorecer a don Pedro Girón y a don Luis Velasco, porque ambos han ayudado en su enlace con el Rey, pero ambos aman a Beatriz. Entonces aparece don Pedro Pereira, que también la ama, y los tres discuten. El Rey le dice a don Álvaro que quiere marcharse a la tala de Granada, y el valido le responde que le conseguirá un enorme ejército para que le siga. La Reina le dice al Rey que quiere casar a Beatriz, pero que hay cuatro grandes que se la disputan: don Pedro Girón, don Luis Velasco, don Pedro Pereira y don Diego Sarmiento. El Rey les encuentra pegas a todos. Isabel, la reina, expresa sus celos en un monólogo, y su deseo de vengarse de Beatriz. Inés encuentra a la Reina y ambas conversan, y le ofrece la carta que el Rey le había dado para Beatriz. La Reina la lee, se trata de la declaración amorosa del Rey a la dama portuguesa. La Reina, con Inés, llama a Beatriz a su presencia para echarle en cara que sea tan liviana concediendo favores a cuatro galanes, tras lo cual le expone, enfadada, el amor que siente hacia ella Juan II, Beatriz se defiende ante la acusación, pero la Reina no la cree y decide castigarla encerrándola en un armario para que muera de inanición. La acción se traslada a la corte alemana, en la que Leonor habla de su casamiento, que será al día siguiente, a don Juan, que le declara veladamente su amor. Un paje le dice a Leonor que el Emperador la está esperando y esta, antes de irse, le dice a don Juan que sabe a quien ama y que deje de intentar conseguir ese amor o le costará caro. Don Juan, en un monólogo, dice que no cejará en su empeño amoroso. Melgar entra y le describe a don Juan el cortejo de Leonor y Federico III hacia el altar. Leonor cae, don Juan le da la mano y se la besa; la dama lo abofetea y rechaza violentamente. Don Juan, ante su criado Melgar, muestra su desengaño ante el mundo tras ser rechazado por Leonor y expresa su intención de marcharse. Melgar le dice, por su parte, que quiere regresar a Castilla.

La tercera jornada comienza con Beatriz dentro del armario, cuando se le aparece la Virgen caracterizada de niña, de blanco y azul, según la iconografía de la Inmaculada Concepción, y le abre el armario y le dice que lleve una vida santa, algo que promete la dama. La Virgen le muestra a Beatriz a su hermano don Juan, que ha tomado los hábitos y lleva una vida de asceta. La Madre de Dios le dice a Beatriz que le funde una orden religiosa en Toledo, que siga a San Francisco, a lo que Beatriz accede encantada y luego vuelve a encerrarse en el armario. Don Álvaro, en nombre del Rey, va a ver a la Reina y a exigirle que le diga dónde está Beatriz y qué ha hecho con ella, a lo que esta se niega amenazándolo. El Condestable se marcha. Los cuatro pretendientes de Beatriz le preguntan al Rey por esta, y el monarca interroga a la Reina, que le dice que la dama lleva tres días encerrada en un armario sin sustento. Aparece entonces Beatriz, ya convertida, y el Rey decide darla en matrimonio al pretendiente que traiga más cabezas de moros de la guerra de Granada. La Reina siente unos celos enormes. Más adelante, Beatriz se encuentra con Melgar, el anteriormente criado de su hermano, que le cuenta que este sigue ahora a San Jerónimo y lleva una vida santa. La dama le pide al gracioso que le ayude a escapar del palacio vestida de labradora para que pueda llegar a Toledo y cumplir con lo que le ha prometido a la Virgen. Isabel, la reina, expresa los celos que, a causa de Beatriz tiene, e Inés le aconseja que la eche de Castilla enviándola de vuelta a Portugal. Ante la desaparición de Beatriz, que ha huido con Melgar, el Rey y la Reina discuten pensando cada uno que el otro conoce su paradero. Aparece entonces una carta de Beatriz en la que explica que se ha marchado al convento de Santo Domingo el Real en Toledo para tomar los hábitos religiosos. El Rey decide pasar por allí para actuar de padrino en su camino hacia Granada. De camino a Toledo, Beatriz y Melgar, disfrazados de labradores, ven a dos frailes que les siguen y piensan que son emisarios de la Reina que vienen a capturarlos. Beatriz se encomienda a la Virgen. Se le aparece San Antonio de Padua, que le dice que la Reina no la alcanzará, que creará una orden para defender el futuro dogma de la Inmaculada Concepción, y le va relatando el futuro de los seguidores de esta tesis, tan ligada a España y a los monarcas españoles. Van apareciendo papas y reyes. También le muestra a su hermano, ya seguidor de San Francisco. Desaparece la visión y Beatriz decide defender la Inmaculada Concepción.

Melgar le cuenta a Beatriz que la Reina y el Rey lo apresaron y que él les contó todo su plan. Los monarcas se dirigen al lugar donde está la dama. Se produce entonces la reconciliación entre doña Beatriz y doña Isabel. Los pretendientes de la primera ensalzan su virtud. La comedia finaliza con el tópico anuncio de la segunda parte.

Doña Beatriz de Silva es una comedia hagiográfica cuya acción sirve de pretexto a nuestro autor para posicionarse ideológicamente en el bando de los inmaculistas, que defendían la ausencia de pecado original de la Virgen. Esta cuestión teológica, hasta que no es declarada dogma de fe en 1854, va a crear ciertas tensiones entre los inmaculistas y los maculistas, aunque en España, salvo un pequeño sector, aunque dotado de gran poder³⁰⁹, la inmensa mayoría, así los religiosos como el culto popular, van a defender la no mancha de María.

En este sentido, Fray Luis de León, monje agustino, Erden que defendía la Inmaculada Concepción, va a apoyar esta tesis en su obra *Los nombres de Cristo* a través del personaje de Marcelo, que es una especie de alter ego del monje. Antes de que sea proclamado dogma de fe, dice Fray Luis por boca de Juliano:

Ahora me place más el haberos, Marcelo, acordado lo que olvidábades; porque me deleita mucho entender que el artículo de la limpieza y entereza virginal de nuestra común Madre y Señora, está significado en las Letras y profecías antiguas. Y la razón lo pedía. Porque adonde se dijeron y escribieron, tantos años antes que fuesen, otras cosas menores, no era posible que se callase un misterio tan grande. Y si se os ofrecen algunos otros lugares que pertenezcan a esto, que sí se ofrecerán, mucho holgaría que los dijédeses, si no recibís pesadumbre³¹⁰.

A lo que contesta Marcelo:

Ninguna cosa – respondió Marcelo – me puede ser menos pesada que decir algo que pertenezca al loor de mi única Abogada y Señora; que aunque lo es generalmente de todos, mas atrévome yo a llamarla *mía* en particular, porque desde mi niñez me ofrecí todo a su amparo. Y no os engañáis nada, Juliano, en pensar que los Libros y Letras del Antiguo Testamento no pasaron callando por

³⁰⁹ Nos referimos, por supuesto, a la Orden de Santo Domingo.

³¹⁰ Fray Luis de León, 1991, p. 438.

una extrañeza tan nueva, y señaladamente tocando a personas tan importantes. Porque, ciertamente, en muchas partes la dicen con palabras para la fe muy claras, aunque algo obscuras para los corazones a quien la infidelidad ciega, conforme a como se dicen otras muchas cosas de las que pertenecen a Cristo, que, como San Pablo dice, *es misterio escondido*; el cual quiso Dios decirle y esconderle por justísimos fines; y uno de ellos fue para castigar así con la ceguedad y con la ignorancia de cosas tan necesarias a aquel pueblo ingrato por sus enormes pecados³¹¹.

La importancia de María para la religión cristiana procede de su dignidad objetiva debida a la relación que mantiene con el Hijo, como es expuesto por el teólogo Ludwig Ott al declarar que:

La dignidad y excelencia de la Virgen María como Madre de Dios excede a la de todas las personas creadas, bien sean ángeles u hombres; porque la dignidad de una criatura es tanto mayor cuanto más cerca se halle de Dios. Y María es la criatura que más cerca está de Dios, después de la naturaleza humana de Cristo unido hipostáticamente con la persona del Logos. Como madre corporal, lleva en sus venas la misma sangre que el Hijo de Dios en cuanto a su naturaleza humana³¹².

Pero la dignidad de la Virgen no sólo se debe a la relación íntima que mantiene con el Hijo y a ser la más cercana a Dios, sino también a la relación que mantiene con las otras dos personas, el Padre y el Espíritu Santo. Continúa Ott diciendo:

Por ese parentesco entrañable que tiene con el Hijo, se halla también íntimamente unida con el Padre y con el Espíritu Santo. La Iglesia alaba a la Virgen por haber sido escogida para Madre de Dios y por la riquísima dote de gracias con que ha sido adornada como hija del Padre celestial y esposa del Espíritu Santo. La dignidad de María es en cierto sentido (*secundum quid*) infinita, porque ella es Madre de una persona infinita y divina; cf. S. th. I 25, 6 ad 4³¹³.

³¹¹ Fray Luis de León, 1991, p. 438.

³¹² Ott, 2009, p. 312.

³¹³ Ott, 2009, p. 312.

Por su parte, los Padres de la Iglesia han expuesto a lo largo de la historia sus conclusiones acerca de la plenitud de Gracia de María. San Agustín lo hace en su obra *De natura et gratia*, mientras que Santo Tomás, en la *Summa* explica que la Gracia se mide en relación con la cercanía en que se encuentra la persona de Dios, y que María está muy próxima al Hijo:

SANTO TOMÁS funda la plenitud de gracia de María en el siguiente axioma: Cuanto más cerca se halla algo de un principio, tanto más recibirá del efecto de dicho principio. Ahora bien, María, como Madre de Cristo, es la criatura que está corporal y espiritualmente más cerca de Él, que es principio de la gracia autoritativamente en cuanto a su divinidad e instrumentalmente en cuanto a su humanidad. Luego de Él tuvo que recibir la máxima medida de gracia. La designación de María para ser Madre del Hijo de Dios exigía una dotación especialmente copiosa de gracias; S. th. III 27, 5³¹⁴.

Aunque se le concede esta dignidad preeminente y la plenitud de Gracia, lo cierto es que hasta el 8 de diciembre de 1854 la Inmaculada Concepción no es declarada dogma de fe. Es el papa Pío IX, mediante su bula *Ineffabilis*, el encargado de ordenar a todos los fieles que como verdad revelada por Dios deben creer que:

*María fue concebida sin mancha de pecado original (de fe)*³¹⁵.

Esta doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen no aparece de manera explícita en las Escrituras, pero puede deducirse de algunas frases bíblicas:

Gen 3, 15 (Protoevangelio) **No lo pongo en latín*. «Voy a poner perpetua enemistad entre ti y la mujer, entre tu simiente y la simiente suya; ésta [la simiente o linaje de la mujer] te herirá la cabeza, y tú le herirás el calcañar». (p. 315). "Lc 1, 28: «Dios te salve, agraciada»". (p. 316). "Lc 1, 41: Santa Isabel, henchida del Espíritu Santo, dice a María: «Tú eres bendita entre las mujeres, y bendito es el fruto de tu vientre»³¹⁶.

³¹⁴ Ott, 2009, p. 313.

³¹⁵ Ott, 2009, p. 314.

³¹⁶ Ott, 2009, p. 316.

Asimismo, como sabemos, no se promulga el dogma hasta la mitad del siglo XIX, pero tiene una larga tradición y una evolución histórica muy anterior, que comprende las siguientes fases:

- 1) desde el siglo VII existe una festividad en el oriente griego dedicada a la concepción pasiva de María, esto es, a la concepción de Santa Ana;
- 2) esta festividad fue expandiéndose a occidente pasando primero por Italia y llegando a Irlanda e Inglaterra, llamándose *Conceptio Beatae Virginis*;
- 3) en el siglo XII, Eadmer, discípulo de San Anselmo de Canterbury, y Osberto de Clare, dos monjes británicos defienden la concepción pasiva inmaculada de María, mientras que San Bernardo de Claraval defiende que la Virgen fue santificada después de su concepción;
- 4) en los siglos XII y XIII los más ilustres teólogos, influidos por San Bernardo, niegan la concepción pasiva inmaculada de María;
- 5) Guillermo de Ware y, sobre todo, su discípulo Juan Duns Escoto, en el siglo XIV, dan forma definitiva a la tesis gracias a la introducción del término *praeredemptio*, que armoniza la ausencia de pecado original de María con su necesidad de redención; Duns Escoto y la Orden Franciscana con él defienden la doctrina frente a los Dominicos;
- 6) el concilio de Basilea, celebrado en 1439, en la sesión trigésimo sexta se declara a favor de la Inmaculada Concepción, pero la declaración no tiene validez ecuménica;
- 7) Sixto IV (1471-1484) otorga las bulas *Cum praeexcelsa* y *Grave nimis* en las que permite la celebración de la festividad de la Inmaculada Concepción y prohíbe los enfrentamientos entre ambas facciones;
- 8) en el concilio de Trento no se toma partido por ninguna de las dos posturas;
- 9) San Pío V condena en 1567 la proposición de Bayo que excluye a la Virgen de la Inmaculada Concepción;
- 10) los papas Paulo V (1616), Gregorio XV (1622) y Alejandro VII (1661) apoyan la doctrina de la Inmaculada Concepción.
- 11) finalmente, Pío IX, tras consultar al episcopado, declara dogma de fe la Inmaculada Concepción de la Virgen el 8 de diciembre de 1854.

España, por su parte, es un país mayoritariamente inmaculista, aunque con algunas excepciones, como sucede con la Orden de Santo Domingo.

Reyes y altas jerarquías eclesiásticas, así como el clamor popular, defienden la tesis de la no mancha de la Virgen. En *Doña Beatriz de Silva*, Tirso expone la unión que existe entre los Reyes y la Iglesia, pero también la devoción de éstos por la Purísima. Los datos históricos que reflejan esta realidad española son:

- 1) la historia de doña Beatriz de Silva, dama portuguesa, que llega a Castilla como dama de Isabel, futura esposa del rey Juan II, abandona la corte iniciando una vida piadosa, durante la que funda la Orden Concepcionista en 1491.
- 2) Los Reyes Católicos y su corte apoyan esta tesis.
- 3) Los Austrias Mayores, Carlos I y Felipe II, durante el siglo XVI, continúan su relación con la tesis inmaculista. Surge el arte inmaculista que se prolongará y alcanzará su máximo esplendor en el Barroco.
- 4) En el concilio de Trento (1545-36) Pedro Pacheco, obispo de Jaén, introduce el tema, aunque finalmente no prospera, en la sesión del 28 de mayo de 1546, con lo que se observa la preocupación española por la cuestión teológica.
- 5) El editor de la obra, Manuel Tudela, explica que en España el momento más importante en la controversia sobre la Inmaculada Concepción se inicia en Sevilla, con algunos episodios tales como el acaecido el 8 de septiembre de 1613, cuando un dominico lanza un sermón maculista, produciéndose un gran escándalo, con:

todo tipo de manifestaciones de desagravio en la ciudad, como procesiones, fiestas, octavarios, visitas a santuarios, marianos, etc., comandadas por el cabildo catedralicio y el propio arzobispo de Sevilla, Pedro Vaca de Castro y Quiñones³¹⁷.

- 6) Finalmente en 1615 los defensores de la tesis maculista reiteran su opinión públicamente. El arzobispo citado anteriormente recurre al supremo inquisidor de España, Fernando de Rojas y Sandoval, teniendo que ser el propio Papa el que promulgue el 6 de agosto de 1616 el breve *Regis pacifi* y un decreto en septiembre de 1617, *Sanctissimus Dominus Noster*, que mandaba silencio respecto al tema. En Sevilla se recibe la noticia con fiestas que culminan con el

³¹⁷ Molina, 1999, pp. 837-38.

juramento de creencia y defensa de la Inmaculada del arzobispo, del cabildo y del ayuntamiento el 8 de diciembre de 1617.

Por su parte, la orden de la Merced sintió desde su fundación y sus primeros tiempos una estrecha vinculación con la Virgen María, como ya vimos en la primera parte de este estudio. La Merced, que vistió blanco hábito recordando la pureza de la Virgen, siempre defendió la tesis inmaculista, y Fray Gabriel Téllez, por supuesto, también. De hecho, los Mercedarios, como ya vimos, no podían acceder a los grados académicos si no juraban creer en la Inmaculada Concepción:

Según la *Orden de la Merced. Espíritu y vida*, «Ningún mercedario fue admitido a los grados académicos de la Orden ni nombrado predicador, sin antes hacer el juramento de creer, sostener, defender y enseñar que el alma de la Beatísima Virgen María, en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, por la gracia proveniente del Espíritu Santo, en previsión de los méritos de Jesucristo Redentor, fue reservada e inmune del pecado original»³¹⁸.

Finalmente, en este recorrido de mayor a menor concretización, podemos afirmar, como así lo hace Francisco Florit en su artículo sobre la presente obra, que nuestro autor, Fray Gabriel Téllez siempre defendió, tanto en su vida como Fray Gabriel, como en su obra como Tirso, la tesis de la Inmaculada Concepción. Pruebas de ello encontramos en múltiples episodios transcurridos durante los tres años que estuvo en la isla de Santo Domingo, como podemos ver en su participación en una justa poética; cuando firma el 30 de septiembre de 1618 y el 11 de agosto de 1623 en libros conventuales haciendo defensa pública de la tesis; y, como acabamos de comentar, porque era necesario defender la tesis para ser mercedario. Todo ello es explicado por el estudioso cuando dice:

Se introdujo en aquella ciudad y isla la devoción de la limpieza preservada de la Concepción purísima de nuestra Madre y Reina, cosa tan incógnita en los habitantes de aquel pedazo de mundo descubierto [...] Mandóse a todos los de nuestra Religión, en el capítulo general de este maestro [fray Francisco de

³¹⁸ Molina, 1999, p. 852.

Rivera] que se defendiese en la cátedra y los púlpitos esta verdad piadosa y ya más que opinable, siendo una de las principales instrucciones que llevábamos, y, cuando no lo fuera, la devoción por sí misma hiciera lo que los hijos deben por tal Madre. [...] en honor de la Natividad de María y de su Concepción Inmaculada. Los poemas se incluirán en su miscelánea *Deleitar aprovechando* (1635). [...] Tirso, pues, tuvo especial interés en inscribirse como defensor de la Inmaculada en dos ocasiones mostrando así su fe ferviente en dicha creencia. [...] Ningún mercedario fue admitido a los grados académicos de la Orden ni nombrado Predicador – y Tirso lo fue –, sin antes hacer el juramento de creer, sostener, defender y enseñar que el alma de la Beatísima Virgen María, en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, por la gracia proveniente del Espíritu Santo, en previsión de los méritos de Jesucristo Redentor, fue reservada e inmune del pecado original³¹⁹.

En clara sintonía con el espíritu religioso español y de su propia Orden, nuestro autor compone *Doña Beatriz de Silva* con una clara intención de defender la tesis inmaculista, esto es, la obra posee una evidente función propagandística. Señala Florit que en la obra hay una clara utilización del teatro como vehículo de transmisión de una tesis religiosa, lo cual es una característica del arte de la Contrarreforma que, además, relaciona el arte teatral con el de la pintura, como ya veremos. Explica el tirsista que:

Tirso se sirve de una serie de mecanismos y recursos teatrales, radicalmente teatrales, para alcanzar su propósito, para hacer llegar al espectador aurisecular un mensaje bien definido y del que ya he dado cuenta: el fomento de la doctrina de la Inmaculada Concepción. Lo que hace Tirso, pues, es echar mano de su ingenio y de su capacidad para construir una comedia que va a ser puesta sobre un escenario por unos actores y en la que la dimensión espectacular del arte escénico con su enorme poder para seducir visual y sonoramente al auditorio está al servicio de una idea. Es un ejemplo, por consiguiente, perfecto de cómo un arte, el del teatro, cumple una función contrarreformista del mismo modo que la cumplieron la pintura, la arquitectura o la escultura en la España del Barroco³²⁰.

También Manuel Tudela, que ha estudiado y editado la comedia, explica que la historia de doña Beatriz y la relevancia de los personajes que en ella

³¹⁹ Florit, 2007-2008, p. 445.

³²⁰ Florit, 2007-2008, p. 448.

intervienen eran lo suficientemente contundentes como para servir al monje mercedario para defender la tesis inmaculista desechando la opinión contraria. Sostiene así Tudela, al igual que Francisco Florit, que:

La función propagandística y divulgadora está muy presente³²¹.

Esta función propagandística puede verse en la propia disposición de los sucesos espectaculares de la obra, puesto que, la apoteosis de la protagonista se produce en la tercera jornada. Comenta Tudela que:

La apoteosis hagiográfica se guarda para el último acto, según una ordenación escénica que deja lo espectacular para el final³²².

Y también puede ejemplificarse en el diálogo que mantienen la Virgen, bajo la iconografía de la Purísima, y doña Beatriz, cuando esta última se encuentra encerrada en el armario. Tudela identifica los versos correspondientes a esta conversación y los agrupa temáticamente:

El diálogo entre Beatriz y la Virgen (vv. 2057-2258) constituye una auténtica declaración inmaculista, pudiendo distinguirse varias partes: aparición y liberación (vv. 2057-76), revelación de la Inmaculada (vv. 2077-2167), vocación de Beatriz e invitación a fundar la Orden concepcionista (vv. 2168-2258)³²³.

Para apoyar la tesis de la obra, Tirso recurre a un argumento de autoridad divino, dado que es la propia Virgen, desde luego una autoridad irrefutable, la encargada de explicar en primer lugar en qué consiste la tesis inmaculista mediante una metáfora sobre el ojo cegado y el colirio, que simbolizan el pecado original y la Gracia redentora. Podemos ver todo ello en los versos siguientes:

Ojo de Dios me llamaste;
tu advertencia lo acertó.
Siéndolo, pues, de su cara,
hay en el mundo opinión

³²¹ Molina, 1999, p. 841.

³²² Molina, 1999, p. 843.

³²³ Molina, 1999, p. 851.

que sustenta su porfía,
afirmando que cegó
el primer instante este ojo
del rostro de mi Criador
la nube que al primer padre
la destemplanza causó,
siendo la Gracia el colirio
que della me preservó. (vv. 2115-2126).

Y posteriormente de declarar, mediante otra metáfora, en este casto referida a la tela del vestido, que fue concebida por Santa Ana sin pecado original:

Yo soy la privilegiada
cuya cándida creación,
hecha por Dios *ab initio*,
para su madre eligió,
que, habiéndose de vestir
la tela que tejió amor,
quiso preservar sin mancha
en mí limpio este jirón
al poner el pie en el mundo
donde el hombre tropezó. (vv. 2127-2136).

Por si no queda clara su Inmaculada Concepción, la Virgen vuelve a insistir en ella de manera mucho más evidente aludiendo al pecado de Adán, a su maldición, de la que ella está exenta:

Dios, amante cortesano,
la mano de su favor
me dio anteviendo el peligro,
sin que de su maldición
se atreviese a mi pureza
el lodo que Adán pisó. (vv. 2137-2142).

Más adelante, haciendo referencia al color blanco de su vestido, vuelve a insistir en su concepción sin mancha. Esta alusión a los colores con los que se suele representar iconográficamente a la Purísima o Inmaculada

Concepción, relaciona este fragmento con la pintura barroca española, como ya veremos, pero también puede verse cierta alusión al hábito blanco de la Merced, que es de este color precisamente por su vinculación con María. Dice la Virgen Niña, otra vez sobre su ausencia de mácula, pues su túnica de color blanco es un símbolo de su pureza, candidez, limpieza, falta de mota y sin imperfección:

Por eso el vestido escojo
con que he venido a verte hoy
cándido, limpio, sin mota,
sin pelo de imperfección.
Porque si la levadura
del pecado corrompió
toda la masa de Adán,
general su contagión,
la Providencia del cielo,
antes del primer error,
lo acendrado de esta masa
sin levadura apartó. (vv. 2143-2154).

Al continuar explicando la simbología de los colores de su vestidura, la Virgen relaciona a Cristo con Adán y a sí misma con Eva, como ya sucediera en el auto de *Los hermanos parecidos*. A la pareja de Adán y Eva, primer hombre y primera mujer, que cometen el pecado original siendo vencidos por la serpiente, se opone la pareja de Cristo y María, segundo Adán y segunda Eva. Cristo va a rectificar el pecado de Adán mediante la Redención, mientras que María es la mujer que vence a la serpiente, de ahí que se represente a la Inmaculada Concepción aplastando al citado animal. Frente al pecado de Adán y Eva, Cristo y la Virgen representan la salvación. Explica la Virgen:

También es azul mi adorno,
porque si Pablo llamó
a mi Hijo segundo Adán,
siendo el primero en rigor,
hombre de tierra terreno
y hombre juntamente y Dios,
celeste el Adán segundo,

yo, por la misma razón,
si Eva fue mujer del suelo,
la celeste mujer soy,
que estoy del cielo vestida
y en Padmos mi águila vio. (vv. 2155-2166).

La alusión al águila y a Patmos se refiere a la visión que tuvo San Juan Evangelista en esta isla sobre el Apocalipsis, puesto que, además de Dios, se le apareció también la Virgen, vestida de Sol, con la luna a sus pies y ciñendo la corona de doce estrellas que luego luce como Inmaculada Concepción. Vio también el apóstol un dragón, símbolo del diablo, enemigo de la Iglesia, tras lo cual Dios le dio unas alas de águila para que volara al desierto y huyera de aquel.

Si Eva representa la elección de los bienes terrenales mediante su identificación con el suelo, María lleva el manto azul en clara referencia a su elección de los bienes celestes o divinos.

También se alude en los anteriores versos a la doble naturaleza de Cristo, hombre y Dios, esto es, al dogma de la hipóstasis.

Francisco Florit ha destacado la importancia que tiene esta primera aparición de la Virgen, que aparece, como ya veremos, bajo la iconografía que define Pacheco en *El arte de la pintura*, y de lo que ella misma dice, pues nos explica quién es, cuál es su misión, su caracterización, la simbología de los colores, etc.:

Nótese cómo a través de la perfecta unión de imagen y palabra Tirso, con un claro empeño catequético, no sólo sintetiza ante el espectador la doctrina inmaculista, sino que también le explica con palabras sencillas el porqué de los dos colores del hábito de la Inmaculada³²⁴.

Ante esta aparición milagrosa y su defensa de la tesis inmaculista, a doña Beatriz, que, como ya veremos posee un alto grado de Gracia, no le queda otra que creer firmemente en dicha tesis y en erigirse en su defensora, como así expone al declarar:

³²⁴ Florit, 2007-2008, p. 448.

Bien sabe la devoción
vuestra alteza, niña pura,
que esa verdad me enseñó.
Con el alma la confieso,
téngala en el corazón,
y perderé en su defensa
mil vidas que humilde os doy. (vv. 2168-2174).

El diálogo entre la Virgen y doña Beatriz funciona como un texto retórico que busca convencer al espectador de la autenticidad de la tesis inmaculista. Tirso recurre al argumento de autoridad divino de la Virgen, lo que le confiere un estatuto superior, y comienza exponiendo la tesis y luego apoyándola con diferentes argumentos: la simbología de los colores de su vestidura, su oposición a Eva, su colaboración con Cristo, etc. Otro de los argumentos que refuerzan la tesis nos lo ofrece doña Beatriz al aludir, como ya hiciera el teólogo Francisco Suárez, a la maternidad divina de la Virgen:

Sois reina, ¿qué razón hay,
que se precie de razón,
y os dé nombre de pechera
si es vuestro Hijo emperador?. (vv. 2175-2178).

Otro de los argumentos que utiliza es que ya hay damas que apoyan la tesis inmaculista, y estas se encuentran en el palacio de la Virgen, esto es, han optado por los bienes celestiales en vez de por los palacios terrenales y todas las intrigas y amores que ellos conllevan. María conmina a Beatriz a seguirla aludiendo a que siempre fue virgen, antes y después de parir al Mesías, lo que es dogma de fe:

*María fue virgen antes del parto, en el parto y después del parto (de fe)*³²⁵.

Fue en el Concilio de Letrán, en el año 649, en el que se declaró este dogma de fe, que explica Ott:

³²⁵ Ott, 2009, p. 320.

El sínodo de Letrán del año 649 presidido por el papa Martín I, recalcó los tres momentos de la virginidad de María cuando enseñó que «la santa, siempre virgen e inmaculada María... concibió del Espíritu Santo sin semilla, dio a luz sin detrimento [de su virginidad] y permaneció indisoluble su virginidad después del parto»; Dz 256. Paulo IV declaró (1555): «Beatissimam Virginem Mariam... perstitisse semper in virginitatis integritate, ante partum scilicet, in partu et perpetuo post partum»; Dz 993³²⁶.

La virginidad de María comprende tres virginidades, la de su espíritu, la *virginitatis mentis*, la que la hace invulnerable al apetito sensual, la *virginitatis sensus*, y la integridad corporal, la *virginitatis corporis*, que es fundamentalmente a la que se refiere el dogma.

El siguiente argumento que ofrece la Virgen para defender la tesis inmaculista es mucho más próximo a Beatriz. Si antes María le explicaba que había muchas damas que habían optado por seguir su pureza, que eran ajenas a la protagonista, ahora le muestra a su hermano don Juan que, desengañado del amor mundano, ha optado por la vida religiosa. La Virgen le dice a doña Beatriz que su hermano también defiende la tesis inmaculista:

Amador quiso llamarse
porque, en fe de que me amó,
de mi concepción intacta
promete ser mi defensor. (vv. 2211-2214).

Más adelante la Virgen encomienda a Beatriz la fundación de una nueva orden que defienda la Inmaculada Concepción, que será la Orden de las Concepcionistas. Dice el personaje de María:

En Toledo has de fundarme
una nueva religión
que el nombre y el hábito tenga
de mi pura concepción. (vv. 2239-2242).

Aunque dice el editor de la obra que la decisión de fundar la Orden de la Concepción fue de Beatriz y no se correspondió con un mandato divino, Tirso

³²⁶ Ott, 2009, p. 320.

hace que esa decisión parta de la Virgen confiriéndole mayor fuerza y autoridad a su defensa de la tesis inmaculista. De hecho, en versos siguientes vuelve a ser la Virgen la que defiende su Inmaculada Concepción y la que pide a la protagonista de la obra que funde la Orden:

en ella quiero que fundes
una Orden de tal valor,
que mi concepción defienda
y ilustre su devoción. (vv. 2251-2254).

La función propagandística de defender y aleccionar al público en lo relativo a la tesis inmaculista se apoya en dos argumentos de autoridad divinos, si el primero, que ya veíamos, era la propia Virgen, el segundo es San Antonio de Padua, monje franciscano, Orden defensora de la Inmaculada Concepción de María, y que trató infinidad de veces la figura de la Virgen en sus sermones. Mediante la utilización de la Virgen y el santo, nuestro autor le confiere a la tesis un estatuto divino.

San Antonio, encargado de explicar lo que le sucederá a Beatriz en su misión religiosa y la historia de España vinculada a la Inmaculada Concepción, le dice a la dama portuguesa:

Virgen has de ser y madre,
que así, de algún modo, imitas
a quien, siendo Madre y Virgen,
a Dios que se humane obliga. (vv. 2900-2903).

San Antonio, al referirse a la misión que la Virgen ha encomendado a Beatriz, vuelve a recalcar que María fue concebida sin pecado, sin mancha, y lo hace aludiendo a la simbología de los colores con los que la iconografía barroca suele representarla: blanco, símbolo de pureza, y azul, símbolo del cielo, y con el adorno de las estrellas:

por el mar de amar María,
en fe de que en el instante
feliz que fue concebida
sin mácula de pecado

por la prevención divina
ab eterno preservada,
más que las estrellas limpia,
fundadora quiere hacerte
de una religión que vista
lo blanco de su pureza,
lo azul del cielo a que aspiras. (vv. 2911-2921).

A la tesis maculista se refiere el personaje del santo advirtiéndole que es falsa:

Hay en el mundo, y habrá,
quien de su majestad diga
que probó el mortal veneno
que causó su golosina. (vv. 2922-2925).

Mediante la utilización del tiempo futuro, pues San Antonio va a informar sobre lo que sucederá posteriormente, Tirso se dirige directamente a los opositores de la tesis inmaculista de su tiempo, mostrando su error.

Por otra parte, para vencer el hecho de que aún no fuese declarado dogma de fe por la Iglesia, Tirso, por boca de San Antonio, expone el argumento de la inextricabilidad de Dios. Así dictamina el santo:

No quiere Dios hasta agora
que este misterio difina
su iglesia, que el cuándo sabe
reservado a su noticia. (vv. 2926-2929).

El discurso retórico del segundo personaje divino que defiende la concepción sin mancha de María, San Antonio, utiliza como argumento que Cristo no pudo nacer de una mujer con pecado original:

Pero, como es Hijo suyo
y parece cosa indigna
nacer de madre villana
rey a quien las jerarquías
sirven de escabel y trono,
volviendo por su honra misma,

por la de su Madre vuelve,
y su devoción te fía. (vv. 2930-2937).

Tras lo cual, vuelve a referirse a la misión encomendada por la Virgen a Beatriz de la fundación de la Orden de las Concepcionistas y de la defensa de la tesis inmaculista, vinculando esta misión con la más cercana figura a Dios, lo que supone un argumento de autoridad divino:

De Santo Domingo el Real
saldrás a empresa tan digna
de la honra de su Madre
que, no en vano, determina
que en Santo Domingo empiece
religión que Dios fabrica
a la pura Concepción,
porque la honre su familia. (vv. 2938-45).

San Antonio continúa entonces con una narración proléptica de la historia de la tesis inmaculista en España, dentro de la cual expondrá el triunfo, resaltando sólo lo que le interesa para apoyar su tesis, y la devoción mayoritaria en todos los sectores de la población que en España se tenía en tiempos de nuestro autor:

Mas crecerá de manera
la devoción, ahora niña,
en nuestra dichosa España,
de la Concepción virgínea,
que en Castilla y en Toledo,
Valencia, el Andalucía,
y en fin en los pueblos todos
destas bélicas provincias,
los doctos, los ignorantes,
la vejez y la puericia,
con palabras y con obras,
con fiestas, con alegrías,
en cátedras, en sermones,
en prosas y en poesías,
confesará toda España

que fue el alba concebida
sin pecado original,
para que en bronces se imprima. (vv. 2966-2983).

Sigue el personaje anunciando lo que sucederá en España con la Inmaculada Concepción y señala que las dos ciudades más importantes, auténticos bastiones de la defensa de la tesis inmaculista, serán: 1) Toledo, puesto que en ella funda Beatriz su Orden; y 2) Sevilla por la polémica en la que el arzobispo Pedro Vaca de Castro y Quiñones toma un partido activo a favor de la Inmaculada Concepción ante el hallazgo en una cueva del Sacromonte de un rollo de plomo que narra el martirio de Santiago el Mayor y otros que narran el martirio de otros discípulos. En algunos de ellos se hace una defensa de la Inmaculada Concepción; el arzobispo de Sevilla defiende su autenticidad hasta su muerte. Dice San Antonio al respecto:

Pero Toledo y Sevilla
se han de aventajar a todas:
aquella por tener dicha
de ser casa de solar
desta religión benigna,
y estotra por el Colón
que su Iglesia patrocina
del Monte Santo en Granada
que, en vez de oro, da reliquias. (vv. 3015-3023).

Por supuesto, al relatar toda la historia que acaecerá en el futuro respecto a la controversia de la Inmaculada Concepción, el personaje de San Antonio menciona a los dos papas que más favorecieron, aunque sin llegar a promulgarlo como dogma de fe, esta creencia, que, además, aparecen escénicamente. El primero de ellos es Sixto IV, que otorgó el 28 de febrero de 1476 la bula *Cum praexcelesa* y el 4 de septiembre de 1483, la *Grave nimis*, en las que ordenaba ofrecer misas y oficios en acción de gracias por la concepción de María y prohibía las acusaciones de herejía entre los dos bandos enemigos:

Sixto cuarto, de nuestra Orden
éste que ves en la silla
de la popa de la Iglesia,
cuya nave sacra rija,
con apostólico celo,
Orden te dará en que vivas,
y, en el oficio octava
de su inmaculado día
escribirá de su mano
las lecciones y homilias,
concediendo a sus devotos
indulgencias infinitas. (vv. 2950-2961).

El otro papa al que se refiere el santo es Paulo V, que también aparece en escena. Este Papa ordena que no se sostenga la opinión de que María fuera concebida bajo el pecado original. Asimismo, intenta silenciar las disputas entre ambos bandos:

del sucesor de San Pedro
Paulo V, esencia quinta
en santidad y prudencia,
piedad y sabiduría,
alcanzará un *proprio motu*
que las disputas impida. (vv. 2996-3000).

Uno de los aspectos que San Antonio muestra en la narración proléptica que hace de los episodios históricos que sucederán desde el tiempo de la acción de la comedia y el contemporáneo a nuestro autor y que llaman la atención, es la insistencia en demostrar la perfecta unión de Iglesia y Estado, vinculada con la defensa que este último hace de la Inmaculada Concepción. Este aspecto se inserta dentro de este relato que Manuel Tudela esquematiza de la siguiente manera:

En un largo parlamento (vv. 2908-3075), San Antonio hace un relato de las circunstancias en las que se desarrolló la devoción inmaculista. Lo que importa es resaltar la historia de este sentimiento, para lo cual hace una revisión al proceso jurídico con los papas Sixto IV y Paulo V (vv. 2997-3001), que si bien no declararon el dogma, lo defendieron; el apoyo civil de diversos reyes, como los

Reyes Católicos (vv. 2947-49), Jaime I (vv. 3032-39), Juan I (vv. 3044-51), y en especial, Felipe III (a la sazón príncipe reinante, vv. 2984-3011); junto a ellos ciudades destacadas por su fervor e importancia histórica (Toledo y Sevilla, vv. 3015-27), sin olvidar también ciertas menciones a las opiniones contrarias (vv. 2962-65; 3068-71)³²⁷.

San Antonio comienza su recorrido histórico señalando la perfecta unión Iglesia y Estado aludiendo a la defensa que los Reyes Católicos hicieron de la Inmaculada Concepción, cuando dice:

pero, siendo defendida
por Fernando e Isabel,
luz de Aragón y Castilla. (vv. 2947-49).

Cita que aclara Manuel Tudela explicando los favores que concedieron los monarcas católicos a dicha imagen mariana y su intento de interceder ante el papa Sixto IV. Explica Tudela en nota a pie de página que:

los reyes Fernando e Isabel tuvieron una especial relación con la Inmaculada. Isabel fundó tres capellanías en honor a la misma y donó en 1484 el convento de Santa Fe, que la comunidad habitó hasta 1494, mientras Fernando pidió indulgencias tanto para la Cofradía como para los que dijeran o asistieran a la misa de la Concepción. [...] Gutiérrez sostiene (1988, pp. 118-26) que hubo entrevistas entre Isabel y Beatriz, y que los reyes pudieron incluso interceder por ella ante el Papa Sixto IV. Fernando anunció en 1503 que en su reino se celebraría la fiesta de la Inmaculada junto a otras, y escribió cartas de apoyo al lulianismo, defensor ardiente del misterio³²⁸.

Más adelante, continúa el personaje de San Antonio de Padua con su relación de los monarcas españoles que apoyaron y defendieron la tesis inmaculista mencionando a Felipe II, del que expone que:

Será patrón de esta causa
por lo que medre en seguirla,
en fe de su mucho celo
un Felipe, que la silla

³²⁷ Molina, 1999, pp. 852-53.

³²⁸ Molina, 1999, p. 981.

gozará de los dos orbes,
rigiendo, en paz y en justicia,
un siglo por él dorado,
dos Españas y dos Indias. (vv. 2984-2991).

Del descendiente del segundo Austria, Felipe III, que tuvo aún más vinculación con la Inmaculada Concepción, además de que vivió en un momento de mayor devoción hacia esta, comenta San Antonio:

Éste, trayendo en su pecho
con toda su real familia
la Concepción en medallas
de diamantes guarnecidas. (vv. 2992-2995).

Lo que explica Tudela, editor de la obra, cuando comenta la gran devoción de toda la familia del monarca al exponer que:

se refiere a Felipe III, rey entre 1598 y 1621. Fue un ferviente seguidor de la Inmaculada. Nazario Pérez recoge que el rey llevaba grabada en su armadura una imagen de esta Virgen, creó la *Real Junta*, organismo que trabajaba para conseguir la definición del dogma, e intercedió ante algunos papas para lograr este propósito. La familia del rey, su esposa Margarita de Austria, y sus hijas María y Margarita eran del mismo modo muy devotas. Su propio hijo Felipe IV trabajó incansablemente para la afirmación del dogma³²⁹.

Mucho más atrás en el tiempo se remonta el personaje de San Antonio al referirse al rey Jaime I y también a la Orden de la Merced. Como de todos es sabido, el monarca participó como cofundador de la orden y, además, aunque se desconoce exactamente este dato, parece ser que fue Jaime I el que dio la orden de que la Merced defendiera la tesis inmaculista. De esta manera, Tirso de Molina señala la estrecha relación que une a su Orden con la Virgen y su concepción sin mácula. Dice San Antonio al respecto que:

Don Jaime el primero es éste,
que a su Concepción dedica
la Orden de la Merced

³²⁹ Molina, 1999, pp. 982-83.

porque cautivos redima
en fe de que su patrona
jamás estuvo cautiva en la original prisión,
que a cuantos nacen obliga. (vv. 3032-3039).

Dentro de esta defensa de la tesis inmaculista, que es el esqueleto de esta obra, Tirso no puede dejar de ensalzar a la Orden Mercedaria a la que tanto amó. Al referirse al rey Jaime I, continúa después explicando que el manto de la Merced es blanco por la pureza de la Virgen:

Por razón de la pureza
de su célebre milicia,
se viste el manto que ves
del candor que al alba envidia. (vv. 3040-43).

Finalmente, el personaje de San Antonio va a citar al rey Juan I, el cual, el 14 de marzo de 1394 promulgó un decreto en el que defendía a la Inmaculada Concepción y prohibía a sus súbditos mostrar contraria opinión a esta creencia. En *Doña Beatriz de Silva*, el santo explica:

El otro rey es don Juan
el primero, la caricia
de sus vasallos que esperan
dichosa paz con su vista.
Éste, en públicos editos,
a los rebeldes castiga
con destierros y rigores
que esta devoción no sigan. (vv. 3044-51).

Si toda la obra, como acabamos de comprobar, es una auténtica defensa de la Inmaculada Concepción, en la que Tirso recurre al argumento de autoridad divino al utilizar a los personajes de la Virgen y de San Antonio de Padua como portavoces y defensores de la tesis, al recurrir a argumentos históricos, religiosos, simbólicos y monárquicos, debe también haber una referencia a la orden que negaba sistemáticamente esta tesis, y por la que nuestro autor, como hemos visto y seguiremos viendo, no mostraba ninguna simpatía; la Orden de Santo Domingo. A ella se refiere San Antonio al decir:

No ha de haber Orden sagrada
(sino una en cuantas militan
en el gremio de la Iglesia)
que esta devoción no admita. (vv. 3068-71).

Una de las cuestiones, por otro lado, más importantes de esta comedia hagiográfica de Tirso de Molina, y que enlaza con la defensa de la Inmaculada Concepción, es la que tiene que ver con la manera de representar al personaje de la Virgen, con la iconografía de la Purísima. Teniendo en cuenta que el arte de la Contrarreforma, el Barroco, es un arte propagandístico que utiliza las distintas artes para exponer sus ideas frente a los reformadores, sobre todo la pintura, y que en España existía una gran devoción por la Inmaculada Concepción, la infinidad de cuadros y esculturas que la representan llegan a marcar unas pautas que siempre se repiten.

Por ese motivo cuando nuestro autor hace aparecer a una Virgen niña y dice de ella en la acotación de su aparición:

(Ábrense las puertas y sale doña Beatriz, y sobre ellas, en una nube, se aparece una niña con los rayos, corona y hábito que pintan a la imagen de la Concepción). (p. 948).

No necesita dar más datos ni más detalles sobre la representación de la Inmaculada Concepción, porque de todos era conocida. De hecho, Francisco Pacheco (1564-1654), pintor sevillano, maestro y suegro de Velázquez, había descrito cómo debía representarse iconográficamente a esta Virgen en su tratado *El arte de la pintura*:

«Hase de pintar [...] esta Señora en la flor de la edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin cuanto fuere posible al humano pincel. [...] Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa. [...] vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco que cerque toda la imagen [...]; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo blanco claro entre

resplandores [...]. Una corona imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas»³³⁰.

Como vemos, Pacheco, además, se refiere a la vestidura que llevaba la Virgen cuando se apareció a doña Beatriz de Silva, momento que recoge Tirso en la comedia hagiográfica que estamos analizando. Por otra parte, leyendo este fragmento comprobamos que se corresponde con cualquier cuadro de Murillo o de Ribera, o de cualquier otro pintor con más o menos talento de la España barroca.

Además de aparecer bajo la repetida iconografía que describe Pacheco, la Virgen, como en otras obras de Tirso, *La peña de Francia* por ejemplo, aparece caracterizada en su faceta de madre. María es una figura divina maternal, que protege a sus hijos, que los libera y los ampara. Por ello le dice a Beatriz:

No temas, fía en mi amparo.
Libre estás. Al resplandor
de los rayos que me visten
te saca mi protección. (vv. 2073-2076).

La imagen de la Virgen como madre es muy antigua y tiene una gran tradición. Si Eva es la madre de toda la estirpe, María cobra aún más importancia al dar a luz a Cristo. Ott explica toda esta faceta de la Virgen al comentar que:

La idea de la maternidad espiritual de María es de muy antigua tradición cristiana y no depende de la interpretación mística de Ioh 19, 26 s. Según ORÍGENES, el cristiano perfecto tiene a María como Madre: «Todo [cristiano] perfecto ya no [es él quien] vive, sino que es Cristo quien vive en él, y como Cristo vive en él, se dice a María: He ahí a tu Hijo Cristo» (*Com. in I oan.* I 4, 23). SAN EPIFANIO deduce la maternidad espiritual de María del paralelo entre Eva y la Virgen: «Ella [María] fue diseñada por Eva, la cual en figura recibió la denominación de 'Madre de los vivientes'... Al exterior, todo el linaje humano de sobre la haz de la tierra procede de aquella Eva. Pero en realidad es de María de quien nació al mundo la Vida misma, pues ella dio a luz al que vive, convirtiéndose en Madre de los vivientes. Por tanto, María es llamada en figura 'Madre de los vivientes'»

³³⁰ Molina, 1999, pp. 947-48.

(*Haer.* 78, 18). SAN AGUSTÍN prueba la maternidad espiritual de María por la unión mística de los fieles con Cristo. Como Madre corporal de Cristo, María es también Madre espiritual de todos aquellos que se halla incorporados a Cristo; cf. *De sancta virginitate* 6, 6³³¹.

En la representación de la Virgen y en los símbolos que suelen asociarse a ella, el personaje de doña Beatriz alude a los astros, pues a María siempre se la ha asociado con ellos debido a su divinidad:

Gracias al cielo que os veo,
claros orbes, pero a vos
es más justo que os las dé,
alba, estrella, luna, sol. (vv. 2077-2080).

Aunque las apariciones divinas en la obra son las de los personajes de la Virgen y de San Antonio de Padua, también aparecen citados otros santos. La Virgen cita (vv. 2223-35) a San Jerónimo, a María y Marta, hermanas de Lázaro, a San Antonio Abad y a San Hilarión, como ejemplos cristianos de personas que llevan una vida anacorética, también a Pablo, egipcio del siglo III, que vive en una cueva refugiándose de Decio, y, finalmente, a San Francisco, cuya vida humilde y Orden defensora de la Inmaculada Concepción lo hacen una de las referencias más idóneas para la misión propagandística de esta obra.

Tanto es así que, posteriormente, el personaje de San Antonio vuelve a insistir en este santo aludiendo a la gran cercanía del santo de Asís con Dios, la cual podía observarse en sus estigmas, ya que, sólo los santos con una mayor virtud han sido premiados con las mismas heridas de Cristo en su crucifixión. Dice San Antonio:

Francisco de Asís, que imita
a Dios en vida y en armas,
pues se honra con sus insignias,. (vv. 2877-2879).

San Francisco, como ya veremos en la *Santa Juana*, es uno de los santos favoritos de Tirso en sus comedias.

³³¹ Ott, 2009, pp. 334-35.

Otra de las cuestiones sobre las que queremos incidir es la que tiene que ver con el personaje protagonista de la misma y con el tema de la Gracia. En el personaje de doña Beatriz, como sucede en otros dentro de las comedias hagiográficas tirsianas, existe una Gracia desde el inicio de la obra, cuyo carácter es inimpedible. Beatriz no se decanta por los placeres mundanos al verse asediada por cuatro galanes y hasta por el rey, y todo ello antes de ser llamada por la Virgen, y, luego, cuando esta se le aparece, se entrega totalmente, como lo hizo en su momento la propia Virgen. Dice Manuel Tudela al respecto que:

Advertimos que se establece una polaridad entre la actitud de Beatriz y la del resto de personajes. Ella no deriva del amor humano al divino, como ocurre con su hermano, ni piensa en servir a su amado, como hacen el rey y sus caballeros, sino que asiente directamente a su entrega a Dios³³².

Todo ello nos conduce al tema principal de la obra, que es la confrontación entre el amor divino y el amor humano. En la comedia nos encontramos con los dos tipos de amor, siendo el amor divino el que viene a poner orden en el caos que el amor humano ha organizado. La lección de la obra es, pues, que es necesario elegir el amor divino sobre el humano, como hizo doña Beatriz de Silva, o su hermano, don Juan. Comenta el editor que:

En el desorden producido por el amor humano interviene en clara oposición, el amor divino. La ausencia de la razón a la hora de amar se verá compensada por una intervención divina de carácter más duradero y perfecto; así, es capaz de ordenar las pasiones y de hacer reflexionar a personajes marcadamente interesados, solucionando conflictos establecidos³³³.

Esta oposición entre el amor divino y el humano es luego señalada por la Virgen, que le explica a Beatriz que lo que importa no es el mundo terrenal, sino el eterno:

No, como tú, el tiempo pierden,
que tanto el cuerdo estimó,

³³² Molina, 1999, p. 854.

³³³ Molina, 1999, p. 853.

en galas y vanidades,
incendios del torpe amor. (vv. 2187-2190).

En lo relativo al tema de la Gracia y a la oposición entre el amor divino y el amor humano encontramos una diferencia entre las respectivas conversiones de los dos hermanos, don Juan y doña Beatriz. El primero sufre un proceso de conversión provocado por el desengaño de verse rechazado violentamente por Leonor, la mujer a la que ama y a la que ha seguido hasta la corte alemana. A don Juan le sucede como a otros protagonistas de comedias hagiográficas de Tirso como *El mayor desengaño*, *Quien no cae no se levanta*, etc. Para Tudela:

El desengaño de don Juan y su súbito cambio de postura es el complemento o parte final de un proceso de conversión, que puede parecer muy brusco, ya que no ha habido ninguna mención o actuación religiosa anterior. Sin embargo, esta actitud es coherente con la concepción tirsiana de conversión, posiblemente de carácter zumeliano, en la cual Dios actúa «cuando quiere la salud de los hombres»³³⁴.

Por su parte, doña Beatriz tiene la Gracia de más alto grado, la que la hace no decantarse por el amor mundano, ni por el pecado, reconocer la divinidad de la Virgen antes de saber quién es, y entregarse sin condiciones a la misión religiosa encomendada por ésta. Esta actitud la acerca a personajes como los protagonistas de la *Santa Juana*, *Santo y sastre* y *La peña de Francia*. Explica Tudela que:

Proceso de conversión que es muy distinto al de Beatriz. Ella no necesita convertirse, simplemente es la elegida por un designio inescrutable del más allá. Conocemos su devoción anterior (vv. 2168-70), pero su cambio vital está provocado no por una serie de hechos como en el caso de su hermano, sino porque la propia Virgen le abre los ojos. El camino es distinto, aunque lleva al mismo fin³³⁵.

Ya antes de ser bendecida con una aparición mariana, Beatriz muestra su resignación cristiana, su espíritu de sacrificio y falta de maldad, ira y

³³⁴ Molina, 1999, p. 854.

³³⁵ Molina, 1999, pp. 854-55.

venganza, lo que demuestra su Gracia, cuando la Reina la encierra en un armario y no quiere gritar para que nadie conozca la terrible atrocidad que ha cometido esta. Beatriz, ante la injusticia, adopta la actitud de «ofrecer la otra mejilla». Dice el personaje:

Si he de morir
aquí, no sepa, mi Dios,
ninguno que esta crueldad
pudo en el pecho caber
de tan severa mujer,
que en esta conformidad
yo prometo, aunque muera,
no dar voces. (vv. 1799-1806).

Es la Gracia presente en Beatriz la que la hace reconocer desde el primer momento que la voz que escucha es una voz divina:

¿Quién es? ¿Quién me llama?
que con regalada voz
mortales ansias olvido?
¿Libertad es mi prisión?. (vv. 2057-2061).

Asimismo, aunque nuestra protagonista no sabe que está en presencia de la Virgen, se declara su esclava, porque actúa la Gracia que Dios le ha concedido. De esa aceptación se deducen dos conclusiones: 1) que el grado de Gracia de Beatriz es infrustringible; y 2) que se produce una especie de traslación de la aceptación de la Virgen en la Anunciación del arcángel San Gabriel, con lo que, doña Beatriz adopta características marianas:

Regalada Niña, no,
pero sí para serviros
vuestra esclava eterna soy. (vv. 2090-2092).

Continúa Beatriz, cuando ya sabe que está en presencia de la Virgen, con su decisión de seguirla, sin dudar ni un solo momento. Como también le sucede a Simón Vela en *La peña de Francia*, la Virgen le dice a la dama que en la corte corre riesgo y que debe alejarse de ella:

Yo os prometo, aurora pura
como me ensalce el blasón
de dama de vuestra casa,
que es templo de Salomón,
yo os hago solenne voto
de ser una, desde hoy,
de las que al cordero siguen
porque sus vírgenes son. (vv. 2192-2199).

La aceptación de la misión encomendada por la Virgen que hace Beatriz se manifiesta una y otra vez en sus respuestas, como podemos comprobar cuando dice:

Quiero lo que queráis vos. (v. 2236).

Tanto es así, que cuando la Virgen le pregunta si será hija de San Francisco, en referencia a si la orden fundada por ella será una rama de la Franciscana, la respuesta de la dama portuguesa es contundente, mostrando toda su asunción y su Gracia:

Su esclava, mi Niña, soy. (vv. 2238).

O cuando le contesta a Melgar pensando que la están persiguiendo para castigarla por orden de la reina y le dice que si es voluntad divina, no le importa, o muestra ante la Virgen una asunción resignada de su muerte:

Si se ha llegado la hora,
Virgen protectora mía,
de mi muerte, y las sospechas
celosas la reina indignan,
disponedlo vos de modo,
sol del cielo, luz del día,
que, quedando en pie mi fama,
goce yo vuestras delicias. (vv. 2868-2875).

Pero la Gracia de la protagonista de la comedia no sólo puede verse en el hecho de no haber caído en los placeres mundanos, ni en su aceptación de la misión divina que le es encomendada, sino también en que tiene dos apariciones milagrosas, la de la Virgen y la de San Antonio de Padua. Así se lo explica este último al decirle:

Beatriz, aquí está tu suerte.
No temas. Nuestra venida
más es para consolarte
que para que te persigan. (vv. 2796-2799).

Ya casi al final de la comedia, Beatriz, aunque duda un instante, reconoce la visión que ha tenido como auténtica, porque posee Gracia para poder reconocerla, y dirige unas palabras hacia el público que son una exaltación y un resumen de la intención y del espíritu de la obra, con las que quiere contagiar a los espectadores:

¿Es esto verdad o sueño?
Pero no, Virgen benigna,
¡viva vuestra Concepción,
y quien la defienda viva!. (vv. 3080-82).

Finalmente, como colofón al tema de la Gracia de doña Beatriz, señala el personaje de Pereira la vocación tan clara de esta al decir:

Sólo es Beatriz de Dios digna. (vv. 3123).

Pues su virtud y su Gracia son tan grandes que está llamada para el amor divino y no para el amor humano.

Uno de los últimos aspectos que vamos a tratar en el estudio de esta comedia es el que tiene que ver con los símbolos religiosos, puesto que se produce una utilización simbólico-religiosa del espacio y del tiempo. Así, doña Beatriz está encerrada en un armario durante tres días, lo que evoca la muerte y posterior resurrección de Cristo. El espacio del armario viene a simbolizar el del sepulcro, mientras que los tres días se corresponden con los que Cristo estuvo muerto antes de resucitar. Asimismo, cuando doña Beatriz sale del

armario, gracias a la intervención divina de la Virgen, se produce una especie de «resurrección», pues pasa de estar en las sombras, en la oscuridad, símbolos cristianos del pecado, como ya hemos visto, a alcanzar la luz, que simboliza la Gracia y el Gozo. Manuel Tudela expone este aspecto al explicar que:

Lo más representativo del tiempo y del espacio es la doble dimensión que alcanzan gracias a la significación de carácter religioso que poseen. De esta forma, los tres días que Beatriz pasa en el armario se convierten en un trasunto de los tres días que Cristo estuvo enterrado después de la Pasión; si Cristo resucita y se reincorpora a la vida, en Beatriz se producirá también su incorporación a la verdadera vida, reflejada en la entrada definitiva en un convento. Es evidente el paralelismo que puede trazarse entre el armario y el sepulcro donde fue enterrado Cristo, como lugares fríos, oscuros y sin vida. La salida de Beatriz al exterior simboliza el hallazgo de la apertura y la luz. De nuevo, el paralelismo con la resurrección es claro: Cristo sale del sepulcro lleno de majestad y poder, y Beatriz sale llena de fe en Dios y en la Virgen, teniendo la certeza de haber encontrado por fin el verdadero sentido a su existencia³³⁶.

La propia Beatriz es la encargada de decirle a la Virgen que su encierro dura tres días, como los que estuvo Cristo muerto en el sepulcro. La dama portuguesa señala la terrible oscuridad de su prisión, que se corresponde con esa oscura noche de la que habla San Juan de la Cruz, que es una oscuridad total previa a la iluminación divina:

¿Seguirte? ¿Cómo,
si tres días ha que estoy
oprimida en la clausura
de esta oscuridad atroz?. (vv. 2061-2064).

Durante estos tres días se produce el ayuno de doña Beatriz, por lo que ésta llega a la iluminación mediante el encierro, la oscuridad, y el ayuno, aunque, en este caso no haya sido voluntario. La privación de alimento y de agua y de libertad nos recuerda a la vía ascética de los místicos del siglo XVI, que vuelve a aparecer bajo la imagen de don Juan, hermano de Beatriz, tras su

³³⁶ Molina, 1999, p. 846.

conversión, dado que, aparece vestido de ermitaño, despojado de sus anteriores galas y junto a San Jerónimo.

Otros símbolos que aparecen en la obra son ya lugares comunes de la iconografía religiosa; nos referimos a los colores blanco y azul, de los que ya hemos hablado. En el diálogo que mantienen la Virgen Niña y doña Beatriz percibimos una conversión de los colores blanco y azul, puesto que, aunque al principio, Beatriz le dice a la Virgen que estos colores eran los que más le gustaban por coquetería, ésta los transforma ahora y les otorga su significado de pureza y de divinidad, porque son los de la Inmaculada Concepción. La orden que va a fundar la protagonista vestirá hábitos de estos colores, algo que confirmará el papa Inocencio VIII.

El último aspecto que vamos a tratar en nuestro análisis de *Doña Beatriz de Silva* es el que tiene que ver con la dimensión visual de la obra en su relación con la misión catequética del teatro áureo español, que, como ya vimos, era un exponente de lo decidido en Trento. El arte de la Contrarreforma es un arte con un fuerte sentido de propaganda que se opone a las ideas de los reformadores. Las comedias hagiográficas en las que se ensalzan a los santos, con todas esas escenas que los muestran con sus atributos y, en ocasiones, con efectos de tramoya, aunque Tirso no es muy dado a ellos, conectan con la defensa que el Concilio de Trento hace de la veneración de las imágenes de los santos, como explica Ludwig Ott al decir que:

Conviene hacer notar que la veneración a los santos es un culto de dulía. A propósito de la veneración a las imágenes de los santos, declaró el concilio de Trento que «el honor que a tales imágenes se tributa va dirigido a los santos que ellas representan»; Dz 986. Y a propósito de la invocación a los santos, declaró el concilio: «Es bueno y provechoso implorar la ayuda de los santos»; Dz 984; cf. Dz 988. La expresión práctica de esta fe de la Iglesia es la celebración de las festividades de los santos³³⁷.

Podemos apreciar esta misión catequética del teatro barroco español al leer algunas acotaciones, como ésta en la que aparece don Juan convertido en ermitaño con San Jerónimo. Se trata de una aparición sobrenatural de naturaleza divina, como la de la Virgen y la de San Antonio de Padua, ya

³³⁷ Ott, 2009, p. 477.

comentadas, que muestra la dimensión espectacular y adoctrinadora de este teatro. Resulta muy simbólico que don Juan haya colgado las galas de caballero:

(Aparécese don Juan de ermitaño, dándole San Jerónimo la mano para que suba por unos riscos. Estén colgados de un árbol espada, daga, sombrero con plumas, y otras galas. Toquen música). (p. 954).

Francisco Florit, por su parte, explica que hay un momento hacia el final de la obra en el que el espacio escénico se utiliza como si se tratase de un retablo, cuando a doña Beatriz se le aparece San Antonio de Padua en lo alto y en los nueve huecos del escenario van apareciendo reyes y papas que han defendido o defenderán la tesis inmaculista. Sobre esta cuestión concluye diciendo el tirsista:

Así pues, Tirso, profundo conocedor de las reacciones de los espectadores de los corrales de comedias, elabora este retablo teatral hacia el final de la obra. No es difícil imaginarse el efecto que en el público produciría el calculado descubrimiento al compás de la música de los diferentes personajes. Se trata de una escena muy bien pensada, de precisa relojería dramática, mientras que las palabras, cargadas de doctrina, de san Antonio de Padua se van desgranando por el teatro. Lo que Tirso había predicado en Santo Domingo, lo que íntimamente vivía en el hondón de su alma se proyecta ahora sobre un escenario. Ingenio, palabra, música, imágenes, gestos, movimientos los pone el mercedario al servicio de la causa inmaculista³³⁸.

Para finalizar la comedia aparece otra imagen que posee gran fuerza y que viene a reforzar la tesis inmaculista de manera muy plástica, pues aparece una imagen de la Inmaculada Concepción arriba, que es contemplada por don Juan, ahora vistiendo hábito franciscano, con un libro, y un águila que sostiene un tintero:

(En lo alto del todo, entre unas peñas estará don Juan de Meneses de fraile franciscano, con una pluma en la mano, contemplando arriba una imagen de la Concepción, y un libro abierto y blanco en la otra, en que parece que escribe, y un águila que con el pico le tiene el tintero). (p. 986).

³³⁸ Florit, 2007-2008, p. 450.

Por medio del águila, cuya simbología establecimos anteriormente, se establece una relación entre el apóstol San Juan, la Inmaculada Concepción y fray Amadeo, antiguo don Juan.

A modo de conclusión, podemos hacer una breve recapitulación de todos los aspectos que hemos tratado en este análisis.

Doña Beatriz de Silva es una comedia hagiográfica que mezcla diferentes elementos y, aunque predomina el elemento religioso a partir de la tercera jornada, las dos primeras funcionan como una comedia de capa y espada, en la que varios galanes se disputan el amor de la protagonista, se producen malentendidos, como el error al mostrarle los retratos de las damas al rey, el monarca se enamora de doña Beatriz, provocando los consiguientes celos de la Reina y su venganza, etc. Nada hace presagiar en estas dos primeras jornadas que nos encontremos ante una comedia hagiográfica, aunque, claro, un sector del público espectador de la época conocería la historia de la protagonista. Lo cierto es que, una vez que aparece el primer elemento religioso, la aparición de la Virgen, éste ahoga cualquier otro elemento de otro tipo.

Ya comentamos que la obra debe situarse a partir del 17 de septiembre de 1617 y antes de 1621, y que es una auténtica comedia de tesis, en la que nuestro autor defiende encendidamente la Inmaculada Concepción de la Virgen.

En España este futuro dogma y su culto habían tenido una gran acogida, tanto por el sector religioso como por el culto popular, a excepción de la Orden de los Dominicos. Incluso los Reyes habían apoyado y promovido este culto, algo que Tirso muestra en su obra. Ligado a lo defendido en Trento, que veía en el arte un instrumento eficaz para expandir las ideas de la Contrarreforma y combatir a los reformadores, y al sentimiento devocional español barroco, la imagen de la Inmaculada Concepción aparece de manera muy frecuente en el arte de la pintura con una iconografía establecida altamente codificada y reconocible.

Si el clima era favorable al culto a esta representación mariana, la Merced que, como ya vimos tenía una especial relación con la Virgen, se mostró desde sus inicios defensora de esta creencia. Y Fray Gabriel Téllez, en

su vida demostró una actitud activa de defensa de la tesis inmaculista firmando libros conventuales o sosteniendo polémicas contra otros frailes y, en su obra, como Tirso de Molina, volvió a defender vivamente esta tesis, como se ve en la presente comedia, donde todo está al servicio de la misión de demostrar la pureza de la Virgen.

Para tal misión, Tirso compone discursos retóricos que pone en boca de personajes como la Virgen y San Antonio de Padua, de una autoridad incuestionable, que van aportando argumentos muy bien elaborados y persuasivos, cuya misión es convencer al espectador para unirse a la causa inmaculista, como hace la protagonista de la obra, doña Beatriz.

Aunque la alusión es breve, nuestro autor no duda en referirse a la única orden religiosa española que se opuso tajantemente a la creencia en la Inmaculada Concepción, la Orden de Santo Domingo. Tirso nunca apreció mucho a esta Orden, como iremos viendo en sus obras, y eso se nota en algunas alusiones, como la de la presente obra, y en la ausencia de santos dominicos en sus comedias.

La íntima y especial vinculación de la Merced con la Virgen y, de forma particular, la de Fray Gabriel Téllez, así como el contexto favorable hacia la Madre de Dios, hacen que la Virgen, en este caso la Inmaculada Concepción, sea la protagonista absoluta cuando aparece eclipsando a doña Beatriz de Silva. Ya estudiaremos en otras obras, como *La peña de Francia*, la mariogamia o mariofanía del monje mercedario, pero, de momento, podemos decir que en *Doña Beatriz de Silva*, la Virgen aparece en su faceta de madre, de intercesora, amparo y consuelo de los hombres, como ya vimos en *La madrina del cielo*.

También podemos decir que el tema principal de la comedia es la oposición existente entre el amor divino frente al amor humano. Todos los personajes optan por el segundo de ellos, lo que ocasiona unas situaciones que atentan contra el orden establecido, todos excepto el de Beatriz y, a raíz de su desengaño, el de su hermano don Juan. Esta lección, la de elegir el amor divino y rechazar el humano, viene acompañada en la obra de dos aspectos. Por un lado, aparece el ascetismo como una vía de alcanzar la virtud, lo que comprobamos con el ayuno, aunque involuntario, de Beatriz, la representación escenográfica de don Juan como hermano Amador, y con los santos que

aparecen mencionados, pues todos ellos llevaron, de alguna manera, una vida de privaciones. En este sentido, resultan significativas las presencias de San Jerónimo y de San Francisco de Asís.

Por otro lado, destaca el alto grado de Gracia que posee doña Beatriz de Silva. Desde el inicio de la obra es el único personaje que no elige los placeres mundanos, aunque tampoco los rechace expresamente. Pero el momento crucial donde el personaje da muestras de su Gracia inimpedible es el de su reclusión en el armario. En primer lugar, cuando la Reina la encierra, decide no gritar pidiendo auxilio para que no se conozca la terrible venganza del personaje, asumiendo un castigo que es inmerecido. Este encierro es una traslación, por ello, de la muerte y resurrección de Cristo. Posteriormente el reconocimiento de la Virgen, la aceptación de la misión por ella encomendada y, por supuesto, las apariciones de la Madre de Cristo y de San Antonio de Padua insisten en la Gracia de la dama portuguesa.

Nos encontramos, pues, con una comedia hagiográfica con elementos de la comedia de capa y espada, muy en sintonía con el espíritu de la época, pues se construye para defender la tesis inmaculista con evidente intención propagandística y un gran uso de los elementos visuales de la iconografía tónica de la Inmaculada Concepción, todo ello en clara dependencia con lo promulgado en Trento.

II. 3. 2. *El árbol del mejor fruto*³³⁹

En esta comedia nos encontramos con un caso similar al de *Tanto es lo de más como lo de menos*, pues es la que guarda menos similitudes en un principio con el resto de obras que se suelen agrupar como comedias hagiográficas.

La acción desarrollada en *El árbol del mejor fruto* transcurre en el siglo IV, por lo que su ubicación temporal es la más antigua de todas las comedias de este subgénero. Asimismo, el protagonista, Cloro-Constantino, no es un santo ni un beato, y, aunque es muy importante para el Cristianismo, al ser el emperador que promulgó el Edicto de Milán en el año 313, por el cual se

³³⁹ Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Ignacio Arellano: Tirso de Molina, 2011.

permitía a los cristianos practicar su religión sin castigo, la auténtica santa de la obra es su madre, Santa Elena.

Además de todo ello, muchos de los hechos que suceden en la obra son claramente ficticios. Nuestro autor toma el motivo de la cruz donde murió Cristo, que tiene toda una leyenda y una tradición muy importante detrás, y concibe una historia muy alejada de la realidad histórica: hace que Constantino sea un hijo ilegítimo del emperador Constancio y de Elena, del que su padre desconoce su nacimiento; Cloro-Constantino, que no sabe de quién es hijo, se ha criado como un labrador, aunque posee, de manera innata, dotes para ser un gran emperador; unos salteadores matan al hermano legítimo de Cloro-Constantino y, al ver la similitud de este con el fallecido le proponen que se haga pasar por él; Constancio se entera de toda la verdad sobre su desconocido hijo y le concede el imperio; Constantino se casa con Irene, pero ella lo rechaza e incluso quiere matarlo a causa de defender la fe cristiana; y es Constantino y no Santa Elena quien encuentra la cruz del martirio de Cristo.

Ninguno de estos datos son auténticos y se encuentran bastante lejos de una historia que nuestro autor conocía, lo que nos hace suponer que, en aras de defender la fe cristiana y exaltar el símbolo de la cruz, Tirso sacrifica la verdad histórica, no como en otras obras sino yendo mucho más lejos.

Todo este relato con altas dosis de invención sirve para adornar el motivo que ensalza la comedia, el del árbol de la cruz, que tiene una larga tradición, la cual es recogida por Jacobo de la Vorágine en su obra *La leyenda dorada*.

La mayor parte de la leyenda puede leerse en el *Evangelio de Nicodemo*, escrito antes del siglo V, del que comenta Ignacio Arellano, editor de la obra que:

integra elementos relativos al árbol de la ciencia del bien y del mal, la sepultura de Adán y la Pasión³⁴⁰.

Este evangelio apócrifo dice lo siguiente:

³⁴⁰ Molina, 2011, p. 393.

Estando Adán enfermo, su hijo Seth acudió a las puertas del Paraíso y pidió un poco de óleo del árbol de la Misericordia para ungir con él el cuerpo de su padre y procurarle por este procedimiento la salud. A su demanda respondió el arcángel San Miguel de esta manera: «No llores, ni te canses buscando óleo del árbol de la Misericordia, porque no lo obtendrás hasta que no hayan transcurrido cinco mil quinientos años». [...] el arcángel entregó a Seth un ramito o tallo y le mandó que lo plantara en el Monte Líbano. [...] al regresar a su morada y hallar a su padre muerto, lo enterró y plantó sobre su sepulcro el tallo; que éste, prendió, creció, y se convirtió andando el tiempo en un corpulento árbol y que tal duró hasta los días de Salomón. [...] cuando Salomón vio aquel árbol tan magnífico, mandó que lo cortaran y que lo colocaran como viga en un palacio que a la sazón estaba construyendo, conocido posteriormente por el nombre de *Bosque del Líbano*. [...] Años después, cuando la reina de Saba fue a Jerusalén para conocer al rey Salomón, de quien tan elogiosamente había oído hablar, al acercarse al regato y ver el madero que servía de puente, por súbita sobrenatural revelación supo que sobre él había de morir el Salvador del mundo, y, sobrecogida de respetuosa reverencia, no osó hollarlo con sus pies, sino que lo adoró devotamente³⁴¹.

También existe una tradición sobre la cruz que habla de los cuatro diferentes tipos de madera de que está hecha, a la que se alude en la propia comedia:

Otra tradición asegura que la cruz de Cristo estaba hecha con madera de cuatro árboles de diferente especie, a saber: con madera de palmera, con madera de cedro, con madera de ciprés y con madera de olivo³⁴².

Aunque no existe unanimidad en algunos de los detalles de la reliquia, en lo que todas las tradiciones coinciden es en señalar que fue Santa Elena la que se trasladó a tierra santa, tras ser restituida como madre emperatriz por su hijo Constantino a la muerte de su esposo, Constancio, que la había repudiado. Asimismo, la cruz parece jugar un destacado papel en una victoria militar del emperador Constantino sobre los bárbaros:

Este precioso árbol de la Cruz permaneció oculto bajo tierra más de doscientos años, pues todo ese tiempo transcurrió hasta que fue encontrado por Santa

³⁴¹ De la Vorágine, 2008, pp. 287-88.

³⁴² De la Vorágine, 2008, p. 288.

Elena, madre del emperador Constantino. He aquí como ocurrió el hallazgo: por aquel tiempo una multitud innumerable de bárbaros se congregó a orillas del Danubio con intención de cruzar el río y de conquistar todas las tierras occidentales. Cuando Constantino se enteró, levantó sus campamentos, avanzó con sus ejércitos, llegó hasta el Danubio y colocó en sus orillas estratégicamente a sus soldados. [...] Aquella noche, mientras dormía, un ángel lo despertó y lo invitó a mirar a lo alto. Al levantar sus ojos hacia el cielo Constantino vio suspendida en el espacio una cruz formada por dos rayos luminosos, y sobre ella una inscripción en letras de oro «In hoc signo vinces» [...] el emperador mandó construir una cruz semejante a la que viera en el cielo, e hizo que un abanderado la llevara, enhiesta, a modo de estandarte, delante de los soldados. [...] Después de la victoria Constantino reunió a los pontífices de todos los templos y trató de averiguar por medio de ellos, a qué dios pertenecía la señal en cuyo nombre había obtenido tan importante triunfo. Ninguno de los reunidos supo dar respuesta a su pregunta; mas sí se la dieron algunos cristianos que comparecieron ante él y le explicaron minuciosamente todo lo relativo al misterio de la Santa Cruz y a la fe en la Trinidad. A raíz de esto, el emperador creyó con toda su alma en Jesucristo y fue bautizado, según unos libros por el papa Eusebio, y, según otros, por el obispo de Cesarea³⁴³.

Otras fuentes, como la *Historia tripartita*, la *Historia eclesiástica*, la *Vida de San Silvestre* y las *Gestas de los Romanos Pontífices*, también recogen la historia, aunque con diferentes variantes: en algunos casos es el papa san Silvestre el que convierte y bautiza a Constantino; en otros no se trata del hijo de Santa Elena, sino de su esposo; también se menciona a Majencio como el que invadió el imperio romano, y, se expone que Constantino tuvo una visión de una cruz de fuego y que dos ángeles le dijeron: «Constantino, con esta señal vencerás», lo cual recoge Tirso en esta comedia; o se relata que el emperador mandó construir pequeñas réplicas de la cruz para que las llevaran sus soldados, e hizo una cruz de oro para llevarla él en su mano derecha en las batallas, pidiendo a Dios que esa mano nunca fuese herida, y que, ante una trampa de Majencio, gracias a Dios, fue el invasor el que, olvidándose de su propio engaño, cayó en la trampa; finalmente, también hay fuentes que aseguran que, a pesar de la victoria obtenida por Constantino gracias a la intervención divina, ni se bautizó ni se convirtió, sino que todo ello sucedió

³⁴³ De la Vorágine, 2008, pp. 288-89.

después, cuando se le aparecieron los apóstoles Pedro y Pablo y fue curado de la lepra que padecía.

Arellano³⁴⁴, por su parte, hace un breve repaso por las fuentes que recogen el motivo y que son: 1) relatos griegos y latinos de la vida de Adán del siglo I, que:

incluyen distintos episodios de la enfermedad de Adán y viaje de su hijo Set al Paraíso en busca del óleo de la salud.

2) *Imago mundi*; *Vida de Nuestro Señor*, apócrifa; ambas compuestas entre los siglos XII y XIII; 3) *Poenitentia adae*, un relato latino anterior al siglo XIII; 4) *Historia ecclesiastica* de Pedro Comestor, del siglo XII; 5) la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine, del siglo XIII; y 6) *Historia escolástica*.

Y también sintetiza el motivo del árbol con el que se construyó la cruz de Cristo al explicar que:

Al llegar Set al Paraíso en busca de medicina para su padre, ve el árbol de la ciencia, seco y rodeado de la serpiente; después lo ve lozano, con un niño de una hermosura incomparable en su copa, y sin la serpiente tentadora. El ángel guardián (San Miguel según muchas versiones) explica a Set el misterio de la redención y le da tres simientes del árbol viejo, de las cuales saldrá el árbol nuevo que producirá la madera para la cruz. Las simientes se siembran en la boca de Adán y de ellas brota un árbol que ya ha crecido en tiempo de Salomón. El rey quiere usarlo en el templo, pero no puede adaptarse a ninguna medida. Cuando la reina de Saba visita Jerusalén cae en trance al ver el árbol (en el maderamen de una sala de palacio, o colocado como puente para pasar un arroyo) y profetiza que ese árbol servirá para la elevación de un enviado celestial, y/o causa del fin del reino judío. Salomón lo entierra en un lugar donde se construirá más tarde la piscina probática, y en el tiempo de la Pasión emerge misteriosamente, siendo usado para fabricar la cruz³⁴⁵.

En lo que respecta a las clases de madera que conforman la cruz, comenta Arellano que éstas aparecen en los tratados *de cruce*, como son: el sermón número 42 de *I sermoni evangelici* escrito en el siglo XIV por Franco

³⁴⁴ Molina, 2011, p. 393.

³⁴⁵ Molina, 2011, p. 393.

Saccetti; el sermón de Ermano Fritslar; o el de Godofredo de Viterbo, citado por Gretser en su obra *De Santa Cruce*.

Posteriormente, aparece la leyenda en obras tan importantes como *La divina comedia* de Dante, en el verso 51 del canto XXXII del Purgatorio, y en la canción 28 del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

Por su parte, informa también el editor de la obra, el teatro áureo español se hizo eco del motivo cristiano, apareciendo en obras como: dos autos sacramentales de Valdivielso, *El árbol de la gracia* y *El árbol de la vida*; en varios de Calderón, *La humildad coronada*, *La lepra de Constantino*, *Primer refugio del hombre* y *probática piscina*, *El jardín de Falerina*, *El árbol del mejor fruto*, y en la comedia *La sibila del Oriente*.

La historia que elabora nuestro autor tomando como eje este motivo cristiano es la siguiente. La primera jornada se abre con los salteadores Clodio, Peloro y Melipo, que matan a Constantino, hijo legítimo del emperador Constancio, y a sus hombres. Por Andronio se enteran de la identidad de Constantino y de que se dirigía hacia su encuentro con Irene, con la que iba a casarse. Se asustan al pensar que todo el imperio va a buscarlos para castigarlos. Los labradores Cloro y Lisinio conversan. El segundo le pregunta al primero por qué está leyendo, y el otro le explica, haciendo una defensa de la fe cristiana, que se trata de un libro sobre santos cristianos martirizados, de los que hace un breve catálogo. Es entonces cuando cae un ramo de laurel sobre estos dos personajes, que interpretan el hecho como un signo. Lisinio decide dejar de ser labrador para hacerse soldado bajo las órdenes de Constancio, que combate contra Majencio. Cloro, por su parte, quiere descubrir la identidad de su padre. Llegan en ese momento la labradora Nise y el rústico Mingo. Tienen un diálogo cómico con Cloro. Sale Elena vestida de labradora, riñe a los labradores y les dice que entren. Elena, madre de Cloro, y este conversan. Cloro le pregunta quién es su padre, pues tiene el presentimiento de que es de alta cuna, algo que niega su madre diciéndole que era un labrador. Elena se marcha y Cloro, ante Mingo, muestra su contrario. Clodio, Melipo y Peloro llegan donde se encuentran Cloro y Mingo pidiéndoles un lugar en el que alojarse. Ven a Cloro, que es idéntico a Constantino, e idean un plan, en el que Cloro se hará pasar por aquel. Los tres salteadores le comentan a Cloro el enorme parecido que tiene con Constantino. Clodio le cuenta que unos

salteadores han matado al emperador cuando se dirigía a casarse con Irene, y que ellos iban ahora a darle la mala noticia al padre, pero que Cloro podría hacerse pasar por él. Al principio no quiere, creyendo que se trata de una broma, pero le enseñan un retrato de Constantino y, al ver el tremendo parecido, decide hacerse pasar por él. Mingo decide acompañarle. Maximino, por otra parte, le dice a su hija Irene que hoy es el día de su boda con Constantino. La joven expresa su preferencia por la caza y la lucha antes que por el matrimonio. Irene se queja de su falta de libertad para elegir. Llega Isacio, primo y enamorado de Irene, al que le explica que no quiere casarse. Este le dice que no muestre desdén hacia su prometido, sino que haga que él no la quiera poco a poco. Llega un paje informando de la llegada de Constantino. Irene decide vestir galas militares para que su prometido la aborrezca al verla de guerrera. Aparece Cloro-Constantino con los salteadores, con Maximino y Mingo y, al ver a Irene vestida para la guerra, se enamora de ella. Los futuros esposos hablan demostrando en sus palabras que se han enamorado el uno del otro.

La segunda jornada comienza con Andronio contándole a un desconsolado Constancio el asalto y el asesinato de su hijo Constantino y mostrándole el lugar donde se produjo el crimen. Un paje avisa entonces de que Constantino se aproxima. Aparece el cortejo fúnebre ante las lamentaciones de Constancio. Aparecen Cloro-Constantino, los salteadores, Mingo, Maximino e Irene formando un cortejo real, Cloro les dice a los salteadores que nunca vuelvan a llamarlo Cloro, sino Constantino. Los otros se quejan de la soberbia de este. Llega Constancio y Cloro-Constantino va a abrazarlo como si fuese su hijo. Cloro-Constantino le dice a Constancio que festeje sus bodas con Irene, a lo que el emperador no sabe qué contestar, pues duda si su hijo está vivo o muerto. Le pregunta a Mingo reiteradas veces por la identidad de Cloro, y este le revela finalmente la verdad. Constancio quiere entonces dar muerte al impostor, pero Cloro no se deja, quiere ser emperador porque el cielo así lo quiere, e Irene, enamorada, quiere marcharse con él. Sacan las espadas para luchar, pero aparece Elena y les cuenta a todos que Constancio y ella se enamoraron y que Cloro es su hijo, antes llamado Constantino Magno, que Constancio fue obligado por su padre a casarse con otra mujer de la que tuvo a Constantino el hijo fallecido, mientras que ella,

Elena, tuvo que refugiarse de la ira de su padre en el monte, que allí tuvo a Cloro y lo crió sin que conociese cuál era su auténtico linaje, pero que ahora Cloro debe ser heredero de Constancio. Este se alegra de la noticia de la existencia y la recuperación de su desconocido hijo. Los demás celebran también el suceso. El emperador le dice a Cloro-Constantino que vaya a luchar contra Majencio, que quiere arrebatárles el trono, pues Constancio ha nombrado a Cloro emperador y a Elena emperatriz. Llega Lisinio diciendo que defiende con su espada al imperio romano de la invasión liderada por Majencio y declara su lealtad hacia Constancio y Constantino. Elena infunde valor y ánimo a su hijo para que luche contra el invasor. Este quiere hacerlo añadiendo además como motivo para tomar dicha decisión el martirio que el tirano da a los cristianos, erigiéndose así en su defensor, ante lo cual Irene se enfada, pues considera esta defensa del cristianismo como un insulto a los dioses romanos. La joven se marcha. Una voz divina le dice a Cloro-Constantino, ante Elena, que con la cruz vencerá a Majencio. Aparece una cruz y unos cristianos le dicen a Cloro-Constantino que él los liberará de la tiranía de Majencio. Cloro-Constantino le ordena a su general Andronio que cambie el emblema del águila por el de la cruz, a lo que este se niega, haciéndolo finalmente un cristiano. Llega Lisinio, como soldado, ante Cloro-Constantino y, aunque ambos se reconocen, no dicen nada. Cloro, para descubrir que está ante su antiguo amigo, le pide que firme un documento, sabiendo que este no sabe. Lisinio rompe el papel alegando como excusa que un soldado demuestra su lealtad en el campo de batalla y se marcha. Cloro-Constantino recuerda entonces el vaticinio del laurel. Expone su intención de reconquistar Roma y hacerla cristiana. En la batalla Mingo siente miedo y quiere esconderse. Se produce una escena cómica en la que aparecen soldados que quieren saber a qué bando pertenece Mingo que, intentando salvar la vida, siempre se equivoca diciendo el contrario de los soldados y recibiendo golpes como castigo. Lisinio lanza unas cabezas de enemigos a una cueva y allí descubre a Mingo escondido, ambos se reconocen y, ante la noticia de la victoria de Cloro-Constantino, deciden ir juntos ante su presencia. Cloro-Constantino quiere dar gracias por la victoria a Cristo, pero Irene, que cree en los dioses romanos, le dice que si lo hace, dejará de amarle. Elena, por su parte, le recuerda a su hijo su obediencia a Dios. Ante el conflicto, Cloro-Constantino resuelve ser fiel a su

fe. Irene se marcha. Aparece Andronio agonizante con el estandarte romano y un cristiano con el estandarte cristiano. Andronio se convierte al cristianismo antes de morir. Cloro-Constantino exalta el cristianismo y decide adornar su corona con la cruz. Lisinio se presenta con Mingo ante el emperador y le ofrece las cabezas de los enemigos que le había prometido. Cumpliendo su promesa, Cloro-Constantino hace César de la mitad de su imperio a Lisinio con dos condiciones: no perseguir a cristianos y no enfrentarse a él. Lisinio accede. Cloro-Constantino decide entonces ir en busca de la Santa Cruz y bautizarse. Mingo también.

En la tercera jornada Irene, presa de la ira, le cuenta a Isacio que odia a Cloro-Constantino porque defiende el cristianismo y porque le ha dado la mitad del imperio a Lisinio. Quiere vengarse y, para ello, ambos idean un plan en el que la joven debe enamorar a Lisinio y enfrentarlo a Cloro-Constantino. Irene le promete su mano a Isacio si le ayuda en su venganza. También cuentan que el emperador ha viajado para descubrir la Santa Cruz y ha dejado el poder en manos de Lisinio. Este, solo, se queja de tener que reinar con Cloro-Constantino y no tener el poder exclusivo. Irene aprovecha la ocasión para convencerlo de que traicione a su antiguo amigo, porque este ha rechazado a sus dioses, e Isacio le propone la mano de la emperatriz si colabora en la destrucción del emperador. Lisinio accede y deciden ir disfrazados los tres a Jerusalén para asesinar a Cloro-Constantino. Irene quiere ser la mano ejecutora. Isacio, solo, expone su intención de matar a Lisinio tras concluir su plan. Judas, Leví y Zabulón, tres judíos, en Jerusalén, se lamentan de cómo los trata Cloro-Constantino, que, instigado por su madre Elena, los tortura para que revelen el lugar en el que está enterrada la Santa Cruz. Mingo, en el papel de torturador, se burla de ellos haciendo uso de tópicos antijudaicos. Uno de los judíos intenta sobornarlo, pero Mingo no se deja. El gracioso se esconde entonces para ver qué dicen los tres judíos sin estar él presente. Estos dicen que conocen el paradero de la cruz de Cristo, porque la enterraron sus antepasados judíos y la ubicación ha pasado de padres a hijos, pero, que, como no quieren revelar esa información, van a enterrar una cruz falsa y a decir que es la auténtica. Mingo, que lo ha escuchado todo, corre a decírselo a Elena. Mientras los tres judíos están fabricando y escondiendo la cruz falsa, uno de ellos, Judas, cuenta la historia de los árboles y los episodios

sobrenaturales ligados a la Santa Cruz y de cómo los judíos decidieron esconderla. Llegan Elena y Mingo y, ante el interrogatorio de esta, los judíos mienten, pero Mingo los descubre. Mandan dar tortura a aquellos que no confiesen. Aparece Cloro-Constantino y Elena le cuenta lo sucedido con los judíos. Ambos empiezan a ensalzar la cruz. Sale Mingo y, ante el caro traje que lleva, le cuenta a Cloro-Constantino que se ha quedado con dinero de los judíos a los que ahora va a dar tormento para que confiesen el paradero de la Santa Cruz. Torturan a Judas, el cual, al principio no dice nada, pero, al final confiesa el lugar donde se encuentra la reliquia ante la alegría de Elena y de su hijo. Cloro-Constantino, con un retrato de Irene en las manos, lamenta que su esposa lo haya rechazado a causa de defender la religión cristiana y, antes de dormir, teme que algún mal se acerque. Lisinio, Irene e Isacio, ante el aposento del emperador, expresan su intención de acabar con la vida de este. Cloro-Constantino habla en sueños expresando su amor por Irene que, al escucharlo, duda un momento, arrepintiéndose al final de su malvado plan. Grita y despierta a su esposo, que la perdona a pesar de que le pide que la mate por su traición. También perdona a Isacio a instancias de aquella, incluso perdona la ofensa personal de Lisinio, pero no así la persecución y muerte de muchos cristianos, por lo que decide matarlo. Irene explica a Isacio su cambio de actitud al ver dormido a su esposo. Elena, Mingo y Judas, por su parte, van a cavar en el lugar donde está enterrada la cruz de Cristo. La futura santa le dice a Mingo que llame a Cloro-Constantino para que el privilegio de ser el primero en tocar la cruz sea suyo. Cloro e Irene aparecen demostrándose amor. Irene expresa su intención de hacerse cristiana. Elena y su hijo ensalzan la cruz. Cuando están cavando cae una montaña y una voz divina le dice al emperador que sólo a él le ha sido concedido encontrar la cruz. Como descubren tres cruces y no saben cuál de ellas es la de Cristo, Judas les explica que aquella que sea capaz de resucitar a los muertos se corresponderá con la Santa Cruz. Cloro-Constantino ordena que traigan el cadáver de Lisinio para hacer la prueba. Hacen la prueba trayendo Mingo las dos primeras cruces y poniéndolas sobre el fallecido sin ningún resultado, pero, al colocar la tercera, que trae Cloro-Constantino por una especie de mandato divino, Lisinio resucita, lo que provoca las conversiones de Judas, Irene y del propio Lisinio, y el regocijo de Elena y su hijo. La emperatriz madre dice entonces que construirá

un enorme templo en honor de la cruz y Cloro-Constantino, por su parte, expresa su intención de crear un imperio cristiano. Todos alaban la cruz.

Nos encontramos, pues, con una comedia hagiográfica con altas dosis de invención tirsiana en cuanto a la historia, que resulta extraña por mostrar a un personaje que no es santo o beato y que, contrariamente a lo establecido en Trento, se ubica temporalmente en el siglo IV, por lo que la historia es bastante lejana al espectador. Ahora bien, el enorme poder del símbolo de la cruz y la importancia de la madre del protagonista, Santa Elena, justifican el alejamiento respecto al resto de comedias hagiográficas de nuestro autor.

En lo concerniente a los aspectos filosóficos y teológicos, lo cierto es que en la comedia encontramos pocas cuestiones de estos dos ámbitos, precisamente por el propio carácter de la historia, en la que hay bastante acción, amor, anagnórisis, muertes, luchas, engaños, falsas identidades, etc., que no dejan lugar a planteamientos filosóficos o a debates teológicos. Asimismo, el propio contexto histórico en que se ubica la obra impide debates teológicos que suceden posteriormente en el tiempo.

A pesar de ello, podemos rastrear algunas cuestiones relativas a estas dos disciplinas, como por ejemplo el uso de la Razón para apoyar o iluminar la Fe. El personaje de Cloro-Constantino, que siente un impulso por el cristianismo, ya veremos que se trata de Gracia, se plantea que, cuando los cristianos sufren martirios y otras penalidades y siguen manteniéndose firmes en su religión es porque esta debe de tener algo especial. Esta Razón que viene a ratificar la Fe podemos verla cuando dice el futuro emperador:

Cuando repugnalla oses,
¿qué importa, Lisinio amigo,
si sus obras inmortales
muestran que son celestiales?
Aunque yo a los dioses sigo,
¿perdieran tantos la vida
con tal gusto a no saber
que otra mejor ha de haber
para su fe prevenida?
¿Hicieran milagros tantos?
¿Vencieran tantos tormentos
siempre humildes y contentos

a no ser buenos y santos?
¿Qué fuego se atreve a ellos?
¿Qué mares los anegaron,
aunque millares echaron
con hierro y plomo a sus cuellos?
Los anfiteatros digan
si los tigres y leones,
mansos a sus oraciones,
a sus pies vienen y obligan.
Diga el cuchillo más fuerte
si en ellos tuvo poder:
si es así, ¿qué pueden ser
hombres que vencen la muerte?. (vv. 152-176).

Nos encontramos con una referencia a Aristóteles y a Santo Tomás cuando expresa Constancio, ante el dolor de perder a su hijo Constantino:

Segunda vez le daré
el ser, si el dolor informa,
como el alma, al cuerpo frío;
almas llora el llanto mío:
podrá dalle vida y forma. (vv. 1053-1057).

Puesto que, como explica Arellano en nota a pie de página, Tirso se está refiriendo al alma como forma del cuerpo:

Una vez lo engendré; ahora le daré por segunda vez la vida y el ser, si es que el dolor da forma al cuerpo, como el alma (en términos de la filosofía escolástica el alma es la forma del cuerpo): pues lloro almas en forma de llanto, mi llanto podrá informar al cadáver y darle nueva vida'. El alma ejerce control sobre el cuerpo, como su forma o «acto primero del cuerpo natural organizado», según Aristóteles, *De anima*, II, 1, 412, 27b5, seguido de Santo Tomás, *De anima*, II, 1-4³⁴⁶.

Y siguiendo con la Filosofía Escolástica, nos encontramos con otra referencia a ella en el triste parlamento de Constancio cuando dice:

³⁴⁶ Molina, 2011, p. 470.

Vaso que el licor tuviste
de un alma que ya en su ocaso
se puso y con leve paso
voló a eterno señorío,
bien parece que vacío,
no tiene valor el vaso.
¡Qué hermoso que te vi yo!
Pero eres vaso de tierra.
Bañó la vida que encierra
el alma que te informó;
como el baño se acabó
la tierra te desengaña,
pues de su color te baña
y el alma de ti se aleja
como el pastor cuando deja
despoblada la cabaña. (vv. 1112-1127).

Finalmente, este personaje, en cuyo parlamento encontramos casi todas las referencias filosóficas, lo que sirve para demostrar que se trata de un personaje noble y con una cuidada educación, alude a la doctrina pitagórica de la transmigración de las almas, que explica la conversión del personaje de Cloro en Constantino:

Pitágoras afirmó
que las almas que dejaban
un cuerpo se trasladaban
a otros, y no mintió.
Si a creer me determino
lo que alegra mi esperanza,
que el amor, que es semejanza,
apoya este desatino,
el alma de Constantino
buscó un cuerpo semejante
al primero, en que constante
sus espíritus reciba,
dándome la imagen viva
del muerto que está delante. (vv. 1184-1196).

Otro de los aspectos importantes de la comedia es la del catálogo de santos que aparecen citados, aunque, claro, al situarse la obra en una fecha tan temprana del cristianismo, este catálogo tiene muchas restricciones. El personaje de Cloro le dice a su amigo Lisinio que está leyendo un libro sobre los martirios de los primeros cristianos y menciona a algunos de ellos:

Pedro y Andrés. (v. 193).
Catalina. (v. 196).
Eulalia con Cristina. (v. 197).
Laurencio (...) Vicente. (v. 198).
Justa (...) Rufina. (v. 200).
Sebastián. (v. 201).
Diego y Ignacio. (v. 203).
Leocadia. (v. 204).
Inés (...) Lucía. (v. 205).

Los dos apóstoles, que eran hermanos, Pedro y Andrés compartieron una muerte similar, pues ambos fueron crucificados, aunque, mientras Pedro fue martirizado en Roma en tiempos de Nerón, tras haber sido obispo, y crucificado al revés, Andrés fue crucificado en una cruz en forma de aspa en la ciudad de Patras, capital de la provincia de Acaya, en Grecia. El emperador Constantino mandó construir una basílica dedicada a San Pedro en Roma.

Santa Catalina de Alejandría, que pertenecía a una noble familia egipcia, se relaciona con el personaje de la comedia de Tirso, Majencio, pues la joven se negó a hacer sacrificios en una fiesta pagana en la que se encontraba el emperador citado, haciendo, por el contrario, la señal de la cruz. Mantuvo un debate con varios sabios enfrentando las religiones romana y cristiana, y los convenció a todos. Majencio intentó torturarla, pero la máquina de tortura se rompió, por lo que, al final, fue decapitada junto con los hombres a los que había convertido a la fe cristiana. Está claro que su mención en la obra tiene mucho sentido, ya que la santa es una de las cristianas martirizadas por Majencio, lo que convierte la guerra de Constantino contra este, no sólo en una cuestión política, sino religiosa.

Por su parte, Santa Eulalia fue una niña de Hispania, que por defender su fe cristiana fue martirizada a los trece años con trece martirios y crucificada

en una cruz con forma de aspa, mientras que Santa Cristina, también del siglo III, de Bolsena, fue martirizada por su propio padre, un rico magistrado, por regalar bienes a los pobres.

San Lorenzo, el famoso santo mártir del siglo III, que fue quemado en una parrilla, se relaciona con el emperador Constantino, porque este mandó construir un pequeño oratorio en su honor, punto de parada en las rutas de peregrinación a las tumbas de los mártires romanos en el siglo VII.

San Vicente, Vicente de Huesca, murió martirizado a principios del siglo IV, siendo emperador Diocleciano.

Las hermanas Justa y Rufina, que vivieron en Hispalis durante el siglo III, sufrieron un largo tormento y cárcel por negarse a dar una limosna para la celebración de una fiesta en honor de Venus, al ser una diosa pagana.

San Sebastián, uno de los santos más representados por el arte occidental, fue un soldado romano nacido en Francia, cuya vida se desarrolló durante la segunda mitad del siglo III. Era cristiano y, por tal motivo, fue denunciado al emperador Maximiano, que, al ver que no podía hacer que abandonara su fe, lo condenó a morir asaeteado. Lo dieron por muerto, pero no lo estaba, y, una vez curado, se presentó ante el emperador, que lo condenó a muerte de nuevo, esta vez azotado.

Del santoral católico, ningún san Diego ni Diego mártir es de época anterior al emperador Constantino, por lo que no podemos ubicarlo.

El considerado Padre Apostólico de la Iglesia San Ignacio de Antioquía fue ejecutado a principios del siglo II, siendo emperador Trajano. Fue obispo de Antioquía y escribió una serie de cartas. Por su fe fue capturado y llevado a Roma, donde las fieras lo devoraron.

Al incluir en su catálogo a Santa Leocadia o Leocadia de Toledo, Tirso comete un anacronismo, puesto que esta santa, que murió en una mazmorra por no querer renunciar a su fe cristiana, nació a finales del siglo IV, décadas después de que lo hiciera el emperador Constantino.

Santa Lucía, nacida y muerta en Siracusa entre los siglos III y IV fue condenada al no querer hacer sacrificios a los dioses romanos a ser violada en un prostíbulo, pero los soldados no conseguían llevarla, a ser quemada, pero el fuego nada le hizo, a sacarle los ojos, pero, a pesar de ello, seguía viendo, y, finalmente, a ser decapitada.

La última santa que aparece en el catálogo de santos mártires por el personaje de Cloro es Santa Inés, que fue una joven muchacha romana de una familia noble, que tuvo muchos pretendientes, pero que a todos los rechazó por preferir a Cristo. Fue denunciada por uno de ellos y recluida en un prostíbulo, en el que, milagrosamente, se mantuvo virgen. Fue posteriormente decapitada. Todo ello en tiempos de Diocleciano.

Si, como acabamos de ver, en la obra aparecen citados una serie de santos de los primeros tiempos del cristianismo, también encontramos como personaje a una de las santas más importantes de la Iglesia católica, con un enorme culto en la rama ortodoxa; nos referimos a Santa Elena, madre del emperador Constantino.

El personaje de Elena aparece ligado al de Irene, su nuera, porque ambas funcionan como oposición la una de la otra. Irene es la mujer joven, pagana, bella, que no quiere al principio de la obra respetar la voluntad de su padre de casarse con Constantino, por lo que no es una hija obediente. Además, cuando se presenta ante el espectador dice que prefiere la caza y las armas al amor y al matrimonio, lo que supone una caracterización negativa de un personaje femenino. De hecho, aparece vestida con armas cuando va a recibir a su esposo.

Una vez enamorada, como es pagana, no acepta la religión de su marido, e intenta convencerlo de que rechace el cristianismo mediante la utilización de su amor, lo que nos recuerda vagamente, y, por supuesto, salvando las distancias, a la Jezabel de *La mujer que manda en casa*. Eso sí, a pesar de querer asesinar a su esposo por defender el cristianismo por encima de su amor, al final se arrepiente al observar a este dormido nombrarla y, tras el milagro de la cruz, decide convertirse a la fe de Cristo.

Por todo ello, frente a la santa, Irene actúa como la fuerza negativa que quiere convencer a su esposo de que abandone su defensa del cristianismo. Desprecia a Cristo por su condición humilde anteponiendo sus poderosos dioses paganos cuando le pregunta a Constantino:

¿Qué dices? ¿A un hombre alabas
muerto en cruz y en él esperas?
¿A los dioses vituperas

cuando de imperar acabas?
¿A un ajusticiado estimas
que en un pesebre nació,
a Egipto de un rey huyó,
y con su favor te animas,
cuando en un tosco madero
no se pudo a sí librar?
Dioses en quien esperar
tiene tu imperial acero;
Júpiter rayos fulmina,
que cíclopes sicilianos
forjados dan a sus manos
llenos de furia divina;
Marte, en sangre humana tinto,
contra tu elección se enoja
y lanzas de fuego arroja
reinando en el cielo quinto.
¿No hay una Palas que invoques,
un Apolo, cuyas flechas,
fitones sierpes deshechas,
a darte favor provoques?
¿A un hombre muerto y desnudo
pides que te ayude?. (vv. 1632-1657).

Frente a Irene, Elena, la buena consejera de su hijo, tan prudente que, ante la imposibilidad de estar con su amado Constancio, huyó al monte y allí, llevando una vida humilde, educó a su hijo sin revelar su alto linaje, demuestra el alto grado de Gracia con que Dios la ha favorecido al reconocer la divinidad de los signos sobrenaturales que se le aparecen a Constantino. Así sucede con la voz misteriosa que le dice al emperador que con la cruz vencerá a Majencio. Dice Elena al escucharla:

¿Hay música más suave?. (v. 1680).

Si Irene intenta convencer a Constantino para que abandone el cristianismo, Elena actúa conminándole a que siga con su empeño. Ella es una influencia benéfica, que le anima a continuar buscando la religión verdadera. El personaje de Elena es una prefiguración mariana, por el hecho de ser madre,

por su prudencia, por su buen consejo y su defensa de la fe cristiana. Frente al papel de mujer-esposa, que puede ser negativo en el teatro religioso de Tirso de Molina, el papel de mujer-madre es positivo, porque se relaciona directamente con la Virgen y con los conceptos teológicos de mariogamia y mariofanía, que veremos en *La peña de Francia*. Podemos ver todo ello cuando este personaje habla a su hijo:

Hijo, el cielo es en tu ayuda.
Por la señal vencerás
de la cruz: no esperes más. (vv. 1692-1694).

En un momento de la comedia se percibe claramente esta oposición de los personajes de Irene y Elena, pues se plantea una especie de lucha de influencias, en la que, mientras Irene quiere que Cloro-Constantino deje el cristianismo, amenazándolo con perder su amor si la contradice, Elena la insta a que siga fiel a Cristo. Irene utiliza como argumentos:

No busques prendas infames
de un patíbulo afrentoso,
o deja de ser mi esposo,
y tuya más no me llames. (vv. 1964-1967).

A lo que Elena, impulsando a su hijo a buscar la reliquia de la cruz de Cristo en Tierra Santa, le contesta:

Hijo, Cristo es el Eterno;
quien no le adora se ofusca;
la cruz soberana busca,
noble asombro del infierno:
vamos a Jerusalén. (vv. 1968-1972).

Y le explica a su hijo, como buena consejera, que:

Por Dios se ha de dejar todo. (v. 1976).

Asimismo, le recuerda a Constantino que debe agradecerle a Dios la victoria que sobre Majencio le ha sido concedida y seguir su camino:

Paga con heroico modo
aquesta victoria a Cristo.
Busca su cruz soberana. (vv. 1979-1981).

Y su hijo, Cloro-Constantino, le hace caso, porque tiene fe y un alto grado de Gracia desde el inicio de la obra. El personaje del futuro emperador se muestra intuitivo y abierto a las señales. Desde el inicio de la obra, como tónico del teatro áureo, desentona como labrador por sus lecturas, sus estudios, sus ideas y su comportamiento. De hecho, él mismo siente que su naturaleza y su destino son mucho más elevados que los que en principio pareciera:

No nací para pastor
puesto que mi madre sea
natural de aquesta aldea,
porque el oculto valor
que vive dentro en mi pecho,
me inclina, si lo penetras,
a las armas y a las letras. (vv. 105-111).

Y, ante el presentimiento de ser hijo de un hombre noble, interroga a su madre:

Generosos pensamientos
animan atrevimientos
tan poderosos en mí
que me han obligado, madre,
que porque los certifique,
aquesta vez te suplique
me digas quién fue mi padre,
que el ilustre natural
que a mi humildad hace guerra,
me certifica que encierra
este rústico sayal
prendas con que esfuerzo cobre

el valor a que se aplica,
sin creer que alma tan rica
procede de un padre tan pobre. (vv. 344-358).

Pero no sólo intuye que es el hijo del emperador romano Constancio, sino que, además, se siente atraído de manera innata por los cristianos; es como si tuviese un camino marcado de manera clara, porque es uno de esos personajes tirsianos, como doña Beatriz, Juana, Homobono, Simón Vela..., que tienen un alto grado de Gracia y que no necesitan caer y ser reconducidos, sino que desde el principio de la obra tienen una voluntad cristiana incipiente que se va definiendo a lo largo de las tres jornadas. Siente ya compasión e interés por los cristianos cuando expresa:

y aunque estudio sin provecho,
el amor de aquesta gente
que los césares romanos
persiguen por ser cristianos,
el verla tan inocente,
tan constante en los trabajos
y en los tormentos tan firme,
ha venido a persuadirme
que no pensamientos bajos
sino verdades ocultas
ampan su profesión
y helos cobrado afición. (vv. 112-123).

En muchas ocasiones manifiesta su benevolencia hacia los cristianos, su empatía al verlos sufrir bajo la tiranía de Majencio, y su decisión de defenderlos, con lo que está defendiendo a Cristo y al cristianismo. Su defensa de los cristianos demuestra su Caridad cristiana, su Fe y su Esperanza. Dice Cloro-Constantino:

la que Majencio derrama
de los humildes cristianos
anima mi corazón
a que vengallos intente.
No sé qué tiene esta gente,

que me roba el corazón.
Cosas en ellos he visto
de más que humano poder.
A Majencio he de vencer
con la ayuda de su Cristo. (vv. 1622-1631).

Una muestra inequívoca de la Gracia del personaje de Cloro-Constantino son las intervenciones divinas que le revelan que con la cruz vencerá a Majencio. Durante ellas se encuentra también su madre, Elena. El personaje del emperador reconoce la divinidad de la misteriosa voz que lo llama tres veces, como tres veces llaman a Simón Vela en *La peña de Francia*:

¡Constantino!. (v. 1668).
¡Constantino!. (v. 1669).
¡Constantino!. (v. 1672).

Sin estar bautizado ni ser cristiano aún, Cloro-Constantino siente que la voz que lo llama y le habla es de origen divino, lo que expresa diciendo:

Dulce voz,
que con discurso veloz
triunfas amorosa en mí;
¿qué me quieres?. (vv. 1669-1671).
¿Hay cosa más celestial?
Pues me das esta señal,
el mismo cielo te alabe.
A mis tinieblas des luz,
pues en ti he de merecer
triunfar en Roma y vencer. (vv. 1681-1686).

El emperador proclama su fe cristiana, su esclavitud en Cristo, ante otros cristianos durante la batalla contra Majencio:

Basta ese divino nombre
para que el mundo se asombre.
Yo también adoro a Cristo.
Seguid en su nombre santo
mis banderas: suyo soy;

por él he de vencer hoy
y dar a Majencio espanto. (vv. 1705-1711).

Cuando se produce el conflicto entre dejar la religión cristiana para, así, poder seguir con su esposa Irene, a la que ama, o seguir a Cristo y, por esta decisión, sufrir su abandono, se decanta finalmente por la segunda opción, con lo que está eligiendo la vida celestial y no la mundana. Es muy interesante que, al referirse a esta elección, utilice la palabra «amor» para referirse a Cristo y «estimación» para Irene:

¿Qué haré en duda tan esquiva,
que tan perplejo me tiene?
Amo a Cristo; estimo a Irene:
mas ¿qué importa? Cristo viva.
Su cruz vamos a buscar. (vv. 1996-2000).

Tras derrotar a Majencio gracias a la cruz y de expresar su intención de viajar a Jerusalén con su madre para buscar la Santa Cruz, Constantino dice que será bautizado por el Papa, con lo que verá culminada su innata fe en Cristo, su benevolencia hacia los cristianos, su alto grado de Gracia y las intervenciones sobrenaturales:

Bautizará a Constantino
de Roma el sacro pastor. (vv. 2108-2109).

Por otra parte, podemos señalar que toda la comedia se construye bajo el fuerte y poderoso símbolo de la cruz de Cristo, que se erige como el motivo que une la lucha contra Majencio con la búsqueda en Jerusalén. La leyenda de la cruz resuena en toda la obra como una isotopía constante.

Cedro, laurel, palma y olivo son las cuatro maderas de la cruz en la comedia, aunque no se muestran de manera muy decidida. No se menciona la madera del ciprés, que suele ser habitual en la leyenda, aunque, como ya comentamos, hay multitud de variantes, algo lógico en una tradición tan antigua.

El personaje de Leví, uno de los tres judíos a los que se tortura para que revelen el paradero de la reliquia santa, especifica que se trata de la cruz

donde los judíos mataron a Cristo, y dice que era de cedro, por lo que, resulta difícil engañar a los cristianos con una de madera de pino:

La cruz en que nuestra gente
hizo heroico sacrificio
de aquel hombre galileo,
que adora el mundo por Cristo,
dicen que de cedro fue,
y haciéndola tú de pino,
dudarán de tu verdad
los cristianos atrevidos. (vv. 2521-2528).

El relato de la leyenda aparece de manera explícita en la tercera jornada en boca de Judas, otro de los tres judíos, que hace un repaso por los elementos más importantes: que Adán se llevó una rama del Paraíso, la plantó y creció un árbol, la leyenda de la piscina probática y la historia de la milagrosa viga del palacio de Salomón:

Eso está dudoso agora,
altercado entre ellos mismos
con diversas opiniones
y pareceres distintos,
Leví, sobre esa materia.
Unos dicen que se hizo
del árbol en que pecó
Adán en el paraíso,
porque desterrado dél,
un ramo llevó consigo
de aquella planta que fue
nuestra pena y su castigo;
y plantándole lloroso
en este monte divino
donde Salomón después
hizo el templo ilustre y rico,
creció emulación del cielo,
y por estraño prodigio
nació una fuente del tronco,
de quien a formarse vino
la saludable piscina

que de dolores distintos
al movimiento del ángel
sanó tantos afligidos.
Hizo Salomón cortarle,
por ser estorbo, del sitio
que eligió, sabio y discreto,
para el célebre edificio,
y enamorado de verle,
aplicarle al templo quiso
para artesón de su techo
que asombró al arte corinto.
Labrarónle codiciosos,
y ya compuesto y pulido,
procuraron aplicarle
en el pavimento rico,
pero por misterio oculto,
ya siendo grande, ya chico,
desmintiendo arquitectores,
nunca a la fábrica vino,
por lo cual desesperados,
juzgándole por indigno
y inútil del templo santo,
mandaron que por castigo
en la piscina le echasen.
Hundiose, pero nacido
el Nazareno que adoran
los cristianos enemigos
sobre las aguas salió. (vv. 2529-2577).

Continúa el personaje de Judas con su relato deteniéndose en el episodio en que el tronco sirvió de puente y, posteriormente, fue utilizado para construir la cruz en la que el pueblo judío crucificó a Cristo, tras lo cual la enterraron para que no pudiesen tenerla los cristianos:

Y sacándole de allí
le echaron en un camino
por donde corre en cristales
el Cedrón, arroyo limpio,
puesto que tal vez crecientes

le dan ambición de río.
Sirvió de puente y paso,
hasta que por sus delitos
a muerte de cruz sentencia
el pretor romano a Cristo,
que por ver que era pesado,
decretaron los judíos
que dél se hiciera la cruz,
como en fin, a hacerse vino.
Murió en ella, y los cristianos
supersticiosos han dicho
que es digno de adoración,
haciéndole sacrificios.
Escondieronle por esto
nuestros padres, y escondido
por tradición nos dejaron
donde estaba. Constantino,
que a Cristo manda adorar
con generales editos,
con tormentos nos compele
a dársela. (vv. 2579-2604).

El relato de la leyenda de la cruz que Judas hace en la comedia concluye con una imagen tremendamente negativa del pueblo judío, que expone el espíritu antijudaizante de la obra, lugar común de la época. Judas explica que la cruz se enterró en el monte Sión y que, para profanar la santa reliquia, se construyó un prostíbulo justo encima:

En el monte de Sión
hicieron que se enterrase,
los antiguos de mi ley,
y que encima edificasen
una casa deshonesta
donde mujeres infames
con ganancia torpe y vil
aquel lugar profanasen. (vv. 2800-2807).

Ya insistiremos más en esta cuestión cuando hablemos del aspecto antijudaizante de la comedia. Por otra parte, siguiendo con el motivo de la cruz,

podemos señalar que en la obra es Cloro-Constantino el que, aunque su madre le ha insuflado esa idea e insistido en ella, toma la resolución de ir a Jersusalén a buscar la cruz con Elena:

Alzá, y vos, madre y señora,
venid conmigo a buscar
la cruz que he de entronizar
en cuanto ciñe el aurora.
Prevenga Jerusalén
triumfos a la cruz divina. (vv. 2096-2101).

Mientras que en la tradición es Elena la que decide ir en busca de las reliquias a Jerusalén, la que interroga a los judíos, que sí conocen el paradero de la cruz, y la que la descubre, y de Constantino no se dice en ningún momento que la acompañara. Suponemos que Tirso de Molina hace que sea el emperador el que encuentre la cruz para darle mayor fuerza e impacto al símbolo.

En *El árbol del mejor fruto*, aunque Elena pierde parte de su protagonismo en la historia a favor de su hijo, sigue siendo la que interroga a los judíos ordenándoles:

Decid dónde está el madero
donde el eterno Abraham
sacrificó al verdadero
Isaac, y el dedo de Juan
nos mostró el tierno cordero. (vv. 2654-2657).

Con estas palabras, la futura santa, hace una interpretación neotestamentaria del episodio del sacrificio de Isaac utilizando la imagen, que ya hemos comentado en otras obras religiosas tirsianas, del Cordero. Isaac que va a ser sacrificado es trasunto de Cristo, lo evoca, mientras que Abraham, patriarca de los judíos y de los cristianos, evoca a Dios Padre, que entregó a su hijo para el perdón de los pecados. Dice Arellano al respecto:

Isaac cargando con la leña y subiendo al monte en que iba a ser sacrificado, es figura de Cristo cargando con el instrumento de su muerte, subiendo al Calvario en que fue sacrificado. Esta interpretación es tradicional en la exégesis bíblica³⁴⁷.

Por otra parte, el personaje de Elena hace referencia al dedo de San Juan Bautista, que es el primero en reconocer y señalar la divinidad de Cristo, ya en el vientre de su madre, Santa Isabel. Cuenta Lucas en su Evangelio 1, 39-25, que cuando fue a visitar a su prima María, Isabel notó que su futuro hijo saltó de gozo, reconociendo al futuro Mesías. La iconografía, por su parte, muestra siempre a San Juan con el dedo levantado señalando al cielo, con lo que quiere mostrar a Cristo como Cordero de Dios.

Finalmente, el símbolo de la cruz es ensalzado por el personaje de Cloro-Constantino, justo antes de ser descubierto, aludiendo a elementos simbólicos del cristianismo:

Palma divina, regalado cedro
del fruto más sabroso y más suave
que la tierra gozó, nido del ave
del cielo y no de Arabia, por quien medro. (vv. 2690-2693).

Y por el de Elena, una vez que ya ha sido descubierta, haciendo referencia a las maderas con las que fue confeccionada y a la devoción de la futura santa:

No os tiene de dejar, preciosa oliva,
palma, cedro y laurel, mi justo celo,
pues deposito en vos el bien que he visto. (vv. 3218-3220).

El teatro es un género en el que los objetos cobran una especial relevancia. En el escenario, donde hay una limitación espacial, cualquier cosa que se coloca adquiere un significado, y los dramaturgos áureos lo sabían. Por este motivo, nuestro autor utiliza el poderoso símbolo de la cruz una y otra vez en esta comedia hagiográfica, en la que la cruz ejerce su hegemonía como icono de la cristiandad.

³⁴⁷ Molina, 2011, p. 388.

La cruz sirve como símbolo para vencer a Majencio, lo que significa que el cristianismo vence a cualquier otra religión, porque es la verdadera. Y ello no lo dice un personaje cualquier, sino una voz misteriosa de naturaleza divina:

Hoy vencerás a Majencio
si el estandarte divino
llevas que a Apolo da luz
y es símbolo de la fe. (vv. 1674-1677).

Para reforzar este mensaje, unos cristianos cantan las palabras del rito cristiano, conocidas por todo el público del teatro:

Por la señal de la cruz. (vv. 1687).

Gran simbolismo tiene el cambio del emblema del águila bicéfala, que representa a Roma y, por extensión, la religión pagana, por la cruz. El mensaje es mejor entendido por el público al verlo sobre el escenario y no sólo al escuchar al personaje de Cloro-Constantino:

deja águilas imperiales,
que idólatras prendas son,
la cruz en su lugar pon,
pues vencen estas señales. (vv. 1724-1727).
Llévala, pues; saca a luz
de Dios en ella el poder,
que a Majencio he de vencer
por la señal de la cruz. (vv. 1744-1747).

Mediante la introducción del símbolo de la cruz, Tirso transforma la batalla entre Constantino y Majencio en la lucha por la defensa del cristianismo. Lo que podemos observar en las palabras del emperador:

Roma ha de ver
que sabe la fe vencer
por la señal de la cruz. (vv. 1821-1823).

Y la victoria del cristianismo se plasma visualmente de manera muy plástica y contundente para el espectador con un Andronio a punto de morir portando la bandera de las águilas, pues no ha querido llevar como emblema la cruz, y, frente a él, oponiéndose a su trágico destino, un cristiano, vivo, portando el estandarte de la cruz. Con la imagen se evidencia el triunfo del cristianismo como auténtica fe:

Sale por una parte Andronio, pasado con un flecha y la bandera de las águilas, y por otra un cristiano con la bandera de la cruz. (p. 506).

Por si el espectador no ha entendido el mensaje de la imagen, o para reforzarlo, el cristiano que lleva el estandarte de la cruz, le dice a Constantino:

El estandarte divino
que al Dios humano enarbola
y con su sangre acrisola,
ha vencido, Constantino.
A su poderosa mano
tus victorias atribuye,
pues tus contrarios destruye. (vv. 2028-2034).

Con esta demostración del poder de la cruz y de la religión cristiana como la auténtica, Cloro-Constantino decide llevar en su corona y en su cetro la cruz, mediante lo cual está exponiendo la unión Iglesia-Estado, religión-Rey, que tan importante es en las obras del teatro áureo, como hemos visto ya en *Doña Beatriz de Silva*:

adórnese mi corona
con la cruz, que es nuestro amparo;
honre desde hoy mi labaro,
y autorice mi persona.
Cruz divina, aunque lo estorbe
el infierno, a su pesar,
os he de hacer adorar
desde aquí por todo el orbe. (vv. 2040-2047).

La cruz, al ser un símbolo, se desdobra en dos planos; por un lado, tenemos las referencias a la cruz, que es señal, que se puede construir o hacer con las manos, a la que se puede aludir, y, por otro, nos encontramos con la cruz auténtica, con la reliquia, la Santa Cruz o Lignum Crucis. Tras múltiples alusiones y apariciones de la cruz en el sentido del primer plano durante las primera y segunda jornadas, en la tercera es la cruz auténtica, la del plano del significativo, la que va ser el eje temático. Así lo constata Constantino al final de la segunda jornada:

Yo, cruz divina, os prometo
buscar en voz nuestro bien,
y dentro en Jerusalén,
aunque os encubra el secreto
del idólatra o hebreo,
no descansar hasta hallaros
y desde hoy eternizaros
por el más noble trofeo
que conserva la memoria.
Solo al soberano Dios
que fue sacrificio en vos
atribuyo esta victoria. (vv. 1944-1955).

Ya en la tercera jornada, el personaje de Elena desarrolla la importancia religiosa del símbolo de la cruz, pues mediante ésta, hecha de la madera del árbol con el que pecó Adán, se restituye, a través del sacrificio de Cristo, el daño que el primer hombre hizo que quedó como estigma para todos sus descendientes, el pecado original. La misma madera del pecado es la madera de la Redención. Asimismo, se refiere Elena a la Iglesia como la nave de San Pedro, imagen iconográfica habitual, en la que el mástil es la cruz de Cristo:

Restauración de Adán, cuyo desmedro
originó la culpa al hombre grave,
árbol mayor en la divina nave
que Andrés requiebra, que gobierna Pedro. (vv. 2694-2697).

Y continúa el personaje explicando la relevancia de la cruz mediante metáforas y símbolos. La cruz es el báculo de Jacob, que aparece en *Génesis*

32, 10, con el que cruzó el Jordán, y en el que se apoyó al morir. El arco iris simboliza la alianza entre Dios y los hombres, ya que apareció tras el Diluvio universal. Dicen Elena y Cloro:

Báculo de Jacob, en quien me fundo
sustentar mi esperanza; Oriente claro,
antes ocaso, donde el pueblo avaro
hizo ponerse el sol que alumbra el mundo. (vv. 3088-3091).
Arco de paz que venturoso adoro. (v. 3092).
Cátedra donde Dios leyó de prima. (v. 3093).
Tálamo del amor, feliz misterio. (v. 3094).

Para el personaje de Cloro-Constantino, la cruz, procedente del árbol del Paraíso, se relaciona con los símbolos habituales de Cristo, la uva, la vid, el vino:

Árbol que en el Paraíso
de vida da fruto eterno,
en quien el racimo tierno
su licor exprimir quiso,
mostrad agora que en vos
nuestra ventura hemos visto. (vv. 3182-3187).

Cuando aparece finalmente la auténtica cruz, la de Cristo, que ha sido anunciada durante toda la obra por todas las referencias a ella, tanto en las palabras de los personajes como visualmente a través de todas sus representaciones, lo hace mediante un efecto de tramoya que pretende impactar al espectador, que ha esperado toda la obra para ver llegar ese momento climático. En la acotación podemos leer:

Cavan y suena un gran ruido y cae una montaña, donde estarán tres cruces. (p. 549).

También tiene una gran fuerza visual el hecho de que sea el emperador Constantino el que lleve la cruz de Cristo. Esta imagen es la que justifica la inexactitud histórica, pues, como vimos, no hay datos que apoyen la tesis de que el emperador acompañara a su madre, tras el concilio de Nicea, a

Jerusalén en busca de las reliquias. Constantino portando la cruz simboliza la ascensión del cristianismo en Occidente, pero también refuerza todo lo que ha ido diciendo el personaje y su Fe y Gracia:

Yo he de traer la tercera,
que la fe a ello me inclina. (vv. 3174-3175).

Finalmente, el emperador Constantino hace la firme promesa de unir Roma con el cristianismo, el Estado y la Iglesia, mediante una unión firme, en la que los reyes deben defender la religión de posibles ataques:

Yo, señal misteriosa y sacrosanta,
os pienso colocar en mi cabeza,
cifrando en vos mi vida y fortaleza,
dando a mis sucesores dicha tanta. (vv. 3214-3217).

Uno de los aspectos de la obra que también queremos destacar y que está íntimamente ligado al omnipresente motivo de la cruz es el de la defensa del cristianismo. Como ya hemos comentado los momentos en los que los personajes de Cloro-Constantino y Elena expresan su fe y su férrea apología del cristianismo, sólo mostraremos ahora un par de ejemplos más.

El primero de ellos tiene un gran impacto, pues se produce en el momento en que el personaje de Andronio, que desechó cambiar el emblema del águila bicéfala por el de la cruz, ha sido herido de muerte y, agonizante, se convierte al cristianismo justo antes de morir. El momento está lleno de patetismo y de fuerza:

Perezca su ley lasciva:
apelo a un Dios verdadero:
en la ley de Cristo muero,
Constantino, Cristo viva. (vv. 2024-2027).

El otro ejemplo también es de una conversión, pero, en este caso, se trata de una conversión múltiple y todavía tiene mayor impacto y fuerza para el espectador. Se sitúa al final de la obra como consecuencia del milagro de la

Santa Cruz al resucitar a Lisinio. Irene, que había negado al dios de los cristianos intentando asesinar a su esposo, se convierte diciendo:

¿Que por voz, divina planta,
salí de la confusión
de la ciega idolatría?. (vv. 3133-3135).

El personaje de Lisinio, que ha sido vuelto a la vida gracias a la cruz milagrosa, ante el estupor y la admiración de los espectadores, exclama el dogma sobre el que ha girado toda la obra:

No hay más; Dios es Jesucristo;
Cristo es verdadero Dios. (vv. 3188-3189).

También el milagro de la cruz llega a convertir hasta a Judas el judío, y todos los personajes presentes defienden entonces la fe cristiana, como podemos comprobar al escucharlos decir:

Judas: Y yo cristiano desde hoy. (v. 3190).
Irene: Yo la ley de Cristo sigo. (v. 3191).
Cloro: Yo de sus glorias testigo. (v. 3192).
Elena: Y yo mil gracias le doy. (v. 3193).
Lisinio: Yo con penitencia larga,
cruz, por vos adquieriré
el bien que perdí sin fe. (vv. 3194-3196).

Por último, queremos tratar una cuestión que, aunque puede resultarnos peculiar, era un lugar común en la época; nos referimos al tratamiento que de los judíos se hace en la obra.

En *El árbol del mejor fruto* aparecen tres judíos, Judas, Leví y Zabulón, mediante los cuales Tirso va a mostrar el espíritu antijudaico de su tiempo. Cuando aparecen, lo hacen citando el Antiguo Testamento. Primero Leví se refiere a las plagas de Egipto:

No tuvieron los judíos
tal desdicha, tantas plagas,
aunque cuente las de Egipto. (vv. 2332-2334).

Y luego Zabulón a Nabucodonosor y Antíoco, ejemplos de reyes que maltrataron al pueblo judío:

Ni Nabucodonosor,
monarca de los asirios,
ni las de Antíoco fiero,
como las de Constantino. (vv. 2325-2328).

Ambas referencias sirven para explicar la situación tan terrible en la que se encuentra en ese momento el pueblo hebreo puesto que Constantino y Elena, para buscar la Santa Cruz, interrogan y torturan a los judíos. Mas, aunque el espectador podría sentir empatía por estos personajes, esta pronto se transforma al aparecer el tercer judío que lleva el nombre de Judas, precisamente, para despertar antipatía y desprecio por parte del público. Este personaje, con sus palabras desprecia implícitamente la fe de Cristo al decir:

¡Que se haya un emperador
aficionado de Cristo
de tal suerte que defienda
con tanto amor el bautismo,
y que la cruz nos demande,
y si no la descubrimos
a muerte vil nos condene,
a tormentos y martirios!. (vv. 2329-2336).

La visión de los judíos se va transformando progresivamente y, cada vez, se torna más negativa. En primer lugar porque fueron los que crucificaron a Cristo y, en segundo, según recoge la tradición, porque conocen el lugar donde la cruz está enterrada, ya que fueron sus antepasados los que la ocultaron y les transmitieron a sus descendientes el secreto para que nunca fuera revelado. Toda esta historia nos la cuenta el personaje de Judas:

Si no le damos la cruz,
si no decimos el sitio,
donde de nuestros pasados
estar oculta supimos. (vv. 2351-2354).

Si en algunos detalles de la historia, Tirso se aleja bastante de la tradición, en este punto se muestra fiel al relato que encontramos en *La leyenda dorada* y que expone al respecto:

Judas, uno de ellos decía:

- Tengo entendido que pretende averiguar dónde esta la cruz en que nuestros antepasados ajusticiaron a Cristo. Si se trata de eso, debemos mostrarnos muy cautos y decir que no sabemos nada, porque si la orientamos en este asunto y logra descubrir esa cruz, nuestras leyes serán abrogadas, y prohibidas definitivamente liquidadas las tradiciones de nuestros padres. [...] porque mi padre, a la hora de su muerte, me confió a mí en secreto un mensaje que también secretamente le había confiado a él mi abuelo Zaqueo momentos antes de morir. Las palabras que mi abuelo confió a mi padre y mi padre a mí fueron éstas: «Hijo, cuando venga alguien preguntando por el paradero de la Cruz de Cristo, si te interrogare a ti, dile dónde está antes de que te sometan a torturas para obligarte a declarar lo que sabes; pero tengo que advertirte que, en cuanto la encuentren, se acabará para siempre el reino judío, porque nuestro pueblo quedará sometido a los que adoran al Crucificado, que era realmente el Hijo de Dios»³⁴⁸.

Nuestro autor recoge esta tradición que tan mal parados deja a los judíos. Dice Judas en la obra, siguiendo la versión de Jacobo de la Vorágine:

Enterráronla en un monte
nuestros pasados y antiguos,
diciéndonos el lugar,
el cual, de padres a hijos,
sabemos por tradición,
pero muertes ni peligros
no nos tienen de obligar
a descubrilla. (vv. 2477-2484).

Por el contrario, parece que el ardid que traman los judíos, liderados por Judas, de labrar otra cruz, en este caso de pino, enterrarla, y engañar así a Elena y a su hijo convenciéndoles de que se trata de la cruz verdadera, es invención tirsiana. Se trata de un añadido que demuestra aún más la

³⁴⁸ De la Vorágine, 2008, p. 291.

mezquindad y traición del pueblo judío. El ardid es descubierto por Mingo, el gracioso, que permanece escondido mientras escucha el plan, con lo que se demuestra la clara superioridad de ingenio del cristiano, que ridiculiza a los judíos. Explica Judas a sus compañeros:

Escuchad aqueste arbitrio.
Labremos luego otra cruz,
pues es de noche, de pino,
y enterrándola, diremos
que es en la que murió Cristo. (vvv. 2492-2496).

Mingo, encargado de sonsacar la verdad a los judíos, los maltrata y hace toda clase de chistes y bromas de tono popular que descalifican al pueblo judío y que se encuentran en el imaginario de la época. A Judas, por ejemplo, lo compara con Judas Iscariote:

¿Judas el Escariote,
de aquel saúco racimo?
¿Cómo no tenéis las barbas
rubias, ¡eh!, Judas maldito?
Enrubiaos noramala
o mudar el apellido. (vv. 2381-2386).

Tras someter a Judas a tormento, revela el paradero de la cruz, y sufre un proceso de redención de sus anteriores pecados, ya que es el que explica la manera en que puede averiguarse cuál de las tres cruces es la de Cristo y, ante el milagro de la resurrección de Lisinio, acaba convirtiéndose a la fe cristiana.

Tanto en la obra de Tirso de Molina como en la tradición recogida por Jacobo de la Vorágine los judíos parecen conocer la autenticidad del poder de Cristo y de su divinidad, pero, callan y ocultan las reliquias para no verse privados de su fe. Todo ello viene a mostrarnos un pueblo mezquino, conspirador y traicionero, que actúa siempre veladamente y sólo responde a sus intereses. Un tratamiento muy en consonancia con el espíritu de la época.

A modo de conclusión, podemos realiza una pequeña recapitulación de los aspectos más destacables que hemos encontrado en *El árbol del mejor fruto*.

La presente comedia hagiográfica parece, en un principio, que se desvía bastante del resto de comedias tirsianas de este grupo. Las razones son dos, básicamente: por un lado, porque el auténtico protagonista no es ni un santo ni un beato, sino el emperador que permitió que los cristianos practicasen su religión mediante el Edicto de Milán en el año 313. Quizás este hecho sea la causa de que nuestro autor incluya muchos elementos ficticios que refuercen la unión entre Constantino y la fe cristiana. Por otro lado, la santa que aparece en la obra es la madre del emperador, Santa Elena. La segunda razón es que, a diferencia de lo que ordena Trento en cuanto a los santos que deben utilizarse con función propagandística, dado que, en el concilio se defiende la idea de que los santos más contemporáneos a los fieles serán los que mejor sirvan de ejemplo y con los que estos se sientan más identificados, la obra muestra a unos personajes de finales del siglo III y principios del IV.

A pesar de lo expuesto, la comedia funciona como una comedia hagiográfica, con sus elementos sobrenaturales, el tema de la Gracia, los símbolos religiosos, el triunfo final de la fe, etc. Asimismo, las dos primeras jornadas son un pretexto que sirve para preparar al espectador para el momento climático-religioso que sucede en la tercera con el encuentro de la cruz y el milagro de la resurrección de Lisinio.

Además de todo ello, debemos insistir en que el poderoso símbolo de la cruz es el protagonista absoluto de la comedia, tiene una presencia constante y una gran fuerza para el espectador cristiano de la época. La cruz, en otro sentido, se desdobra en dos planos, por un lado, todas las representaciones físicas o alusiones al símbolo de la cruz, que se encuentran en las primera y segunda jornadas; nos referimos a las referencias que de la misma hace la voz divina, a la colocada en el estandarte, a la que Constantino añade en su corona y en su cetro... Y, por otro lado, la cruz auténtica, la reliquia santa, a la que todas las cruces anteriores apuntaban y anticipaban, preparando al espectador para el momento cenital: el hallazgo de la Santa Cruz.

Por todo ello, *El árbol del mejor fruto* resulta ser una comedia hagiográfica de gran eficacia religiosa visual. Y todo ello recurriendo a la

antigua leyenda, que cuenta con una larga tradición, de la madera de la cruz de Cristo. Tirso sigue a Jacobo de la Vorágine en muchos aspectos, pero se desvía de la historia para poder dar más importancia al emperador Constantino, porque, con ello consigue una mayor vinculación entre el poder político y la religión, el Estado y la Iglesia. Mediante el personaje del emperador, que se erige como defensor del cristianismo, se relaciona Occidente con la religión cristiana y a los reyes occidentales con la defensa de esta fe.

Por su parte, la obra no contiene, como otras, muchas referencias o cuestiones filosóficas o teológicas, y ello se debe a dos motivos. El primero de ellos es que la obra refleja un momento de cristianismo primitivo, puro, como el que había defendido Erasmo y al que, un cansado de intrigas e intrincadas complejidades absurdas, Fray Gabriel Téllez deseaba volver, como vimos en la primera parte de nuestro trabajo al hablar de la *Historia de la Merced*. El segundo de ellos es que la obra tiene mucha acción, intriga, enredo, amor, anagnórisis, etc., lo que impide los largos parlamentos o discursos teológicos. Podríamos decir de esta comedia que es mucho más visual y dependiente del poder del símbolo de la cruz.

En lo concerniente al concepto teológico de la Gracia, siempre presente en las comedias religiosas áureas, nos encontramos con un protagonista, Constantino, que se aleja del personaje histórico porque, además de toda la historia de la primera jornada, en la que aparece como un labrador que se hace pasar por el hijo de Constancio, pero que luego descubre que el emperador es su verdadero padre, tiene evidentes signos de un altísimo grado de Gracia desde antes de convertirse al cristianismo. Siente un innato cariño hacia los cristianos y una atracción por ellos, sus santos, y su símbolo de la cruz. No quiere que nadie torture ni atormente a los fieles de Cristo. Es bendecido por señales divinas a las que reconoce inmediatamente y a las que obedece. Rechaza los placeres mundanos, a su mujer Irene, por los goces divinos, al continuar con su defensa de Cristo. Todo ello va marcando un camino de fe que culmina cuando es él, y no su madre, el que encuentra y carga la cruz de Cristo sobre sus hombros, lo que lo evoca la imagen del Mesías en su calvario, pues, si Cristo liberó a los hombres de la opresión del pecado, Constantino lo libera de la opresión de los hombres.

Del personaje de Elena, tan importante para el cristianismo, destacan dos aspectos. Por un lado, al igual que su hijo, incluso más, la futura santa tiene un alto grado de Gracia, que le hace aconsejar e inclinar a su hijo siempre hacia la fe de Cristo, como buena consejera, oponiéndose así a Irene, que es la que intenta que Constantino abandone la defensa del cristianismo. Además, reconoce las señales divinas y las interpreta correctamente. Por otro lado, Elena es una prefiguración mariana, quizás uno de los personajes que mejor anuncian y enuncian a la Virgen. Es, como María, madre de un hijo que será muy importante para la cristiandad; es humilde y prudente; asume la tarea divina que le ha sido encomendada con gran obediencia; es consejera de su hijo; y muestra un gran tesón en su misión. De ella podemos decir que, de la misma manera que la Virgen, aunque, claro está, en menor grado, es la madre de los cristianos, que intercede ante su hijo por los hombres.

Por último, para cerrar este análisis, volvemos a mencionar el tema del antisemitismo que aparece en la obra a través de dos elementos: 1) los chistes y zascarrillos de tono popular de Mingo contra los tres personajes judíos, Judas, Leví y Zabulón, que son ataques contra el pueblo judío que utilizan tópicos habituales de la época; y 2) la propia caracterización del pueblo judío, que, además de haber matado al Mesías cristiano, ocultó, sabiendo que era la cruz del Hijo de Dios, esta reliquia para que los cristianos no pudieran encontrarla, permaneciendo callados, pero conociendo el paradero de la misma, e intentando engañar a los seguidores de Cristo. Los judíos son presentados como traicioneros, mezquinos, falsos, mentirosos, ricos en ardides para engañar y salirse con la suya, eso sí, en la obra no consiguen engañar a Mingo, que descubre su plan. A pesar de todo ello, pueden redimirse a través de la conversión final de Judas que, después de ver la milagrosa resurrección de Lisinio, decide creer en Cristo.

II. 3. 3. *El caballero de Gracia*³⁴⁹

La siguiente comedia de santos del autor mercedario está basada en el personaje histórico de Jacobo de Grattis, de origen italiano, pero que vivió en la

³⁴⁹ La edición utilizada para el análisis y las citas es la de Pilar Palomo: Tirso de Molina, 1970.

corte española como secretario del nuncio Juan Bautista Cataneo en tiempos de Felipe II. Fue favorecido ingresando como Caballero de la Orden de Cristo y su fama se debe a su caridad desarrollada en la obra pía de la fundación de un convento del Carmen Calzado, actualmente la Iglesia del Carmen, cercana a la Puerta del Sol, otro de las Concepcionistas Descalzas, la Congregación de los Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento y varias más.

Sobre él pesa una leyenda negra, que lo hace un personaje similar a don Juan, pero que, en un momento determinado de su vida, decide ordenarse sacerdote y enmendarse, aunque no hay datos sobre esta faceta de su vida, sólo leyendas. Lo cierto es que tomó los hábitos del clero secular bastante mayor, lo cual puede verse en la comedia que sobre él compuso Tirso de Molina y que, por alejarse de la comedia hagiográfica más convencional, podría ser catalogada como «comedia devocionaria».

La primera jornada de la obra se inicia con el diálogo entre el Caballero de Gracia y su cuñado, Lamberto. El segundo ha concertado un matrimonio entre el primero y su hermana, Sabina, tal y como prometió a los padres del Caballero, ya fallecidos. Este, por su parte, expresa su deseo de no casarse. Lamberto se va. Cuando el Caballero queda solo, hablando con Dios, le pide que lo deje con su soledad. Aparece el criado Ricote con las galas con las que vestir a su amo, el Caballero, que insiste en su vocación de soledad y vida humilde y sencilla dedicada a la oración, al tiempo que el criado intenta convencerle de las ventajas del matrimonio con alguna nota misógina. Llegan Isabel, Sabina y Camilo. La primera es la hermana de Jacobo, el Caballero, y esposa de Lamberto, y la segunda, la hermana de este y la prometida de aquel. Camilo le pregunta a Sabina por Conrado, enamorado de esta que, al enterarse del futuro enlace, arderá de celos. Sabina se justifica aduciendo su obediencia a su hermano que, según Isabel, quiere, mediante ese enlace, unir las fortunas de ambas familias. Camilo se marcha. Cuando quedan solas las futuras cuñadas, Sabina interroga a Isabel acerca de cómo es Jacobo, su futuro esposo. Ante la descripción que esta hace de él, caracterizándolo como hombre santo y cuya sencillez suele ser motivo de mofa, Sabina se queja al no parecerle adecuado para esposo. Aparecen Lamberto, Ricote y Esperanza. Lamberto presenta a los futuros cónyuges. Jacobo se muestra torpe en la retórica amatoria, por lo que su cuñado intenta enseñarle ante su reticencia.

Sabina, por su parte, a quien Isabel intenta convencer de que ayude a Jacobo en su relación amorosa, muestra su disgusto ante un esposo que sólo quiere que ella sea santa y no para de reprenderla por sus fallos ante Dios. Se produce entonces el diálogo equivalente entre los criados Esperanza y Ricote. Lamberto le dice a su esposa que no entiende la torpeza de Jacobo como caballero e Isabel se justifica alegando sus virtudes como cristiano. Jacobo no sabe cómo galantear a Sabina, que intenta aproximarse a él, dándole la mano, siendo rechazada por aquel, motivando el enfado de la dama, que se levanta y acusa a su hermano de haber pactado una terrible boda para ella. Enojada se marcha. Isabel, apoyándola, también se marcha. Lamberto amenaza a Jacobo con ir contra él si no abandona Módena por el trato atroz que ha dado a su hermana, y también se marcha. Por su parte, la criada Esperanza se despide de Ricote, a quien explica que, de seguir con su amo, ella no estará con él. Se marcha. Quedan solos el Caballero y su criado. Jacobo expresa su felicidad por haberse librado de un no deseado matrimonio, al tiempo que Ricote hace bromas contra las mujeres. El amo, ante la pregunta del criado, expone su intención de ir a Bolonia donde tiene deudas. Salen Lamberto, Conrado, Isabela y Sabina. El primero explica al segundo, enamorado y pretendiente de Sabina, las razones que lo llevaron a pactar la boda de esta con su cuñado Jacobo. Conrado lo entiende, expresando su simpatía por el Caballero, y su amor hacia Sabina, con la que va a casarse después de todo. Asimismo, explica que, ante la llegada de Julio Cataño, sobrino del posible futuro papa, va a solicitarle el puesto de secretario. Lamberto manda a su mujer que se encargue de la cena y esta ordena a los criados que preparen camas para los invitados. La dama se va. Aparece Ricote que pide ayuda para Jacobo, preso de unos bandoleros que le están robando y maltratando, al tiempo que un criado anuncia la llegada de Julio Cataño. Aunque Conrado opta por auxiliar a Jacobo, Lamberto y su hermana, despechados y ambiciosos, prefieren desoír las quejas y recibir al sobrino del futuro papa. Se van todos excepto Ricote. Sale el Caballero, desnudo, que no quiere que Ricote llame a Lamberto, y que expresa su benevolencia ante sus atacantes. Prefiere esconderse a preocupar a su hermana. Ambos se van. Aparecen Julio, que expresa su deseo e intención de rezar, y Lamberto y Conrado, que se ven forzados a dejarlo solo. Orando monseñor Cataño, el Caballero, que está desnudo y escondido en la

habitación, responde y, tras presentarse a monseñor, le relata su historia con humildad y resignación, ante lo que el obispo decide tomarlo como secretario. Llega Decio y monseñor le ordena vestir a Jacobo con un traje de su hermano. Se marcha. Llega Isabela, que avisa al obispo de que la cena está lista, y enseguida aparecen Conrado, que sigue pensando que deberían ayudar a Jacobo, y Lamberto, que cree lo contrario. Cuando monseñor les ofrece su ayuda en lo que deseen por haberle hospedado en su casa, Lamberto solicita para su futuro cuñado el cargo de secretario del obispo, el cual mejora los puestos, diciéndoles que Conrado será secretario de su tío y Lamberto, su camarero, y deja a Decio para que haga con ellos los oportunos trámites. Aparecen en ese momento Jacobo, vestido de nuevo, y Ricote. Ante tal aparición, Conrado muestra su agrado y Lamberto su desagrado. Monseñor explica, después de haber reprochado a su anfitrión lo poco cristiano que ha sido con el Caballero, que sólo mediante la intercesión de Jacobo conseguirán los prometidos puestos él y Conrado, tras lo cual, se marcha. El Caballero le dice a Lamberto que no se preocupe, que él actuará de manera honrada y siendo siempre sincero.

La segunda jornada se abre con Cristóbal de Mora, caballero de la Orden de Cristo y muy allegado a la Princesa, doña Juana, hija de Carlos V, a la que Jacobo ensalza. Los dos caballeros mantienen un diálogo en el que, tras una introducción sobre la historia y nobleza de la familia de Jacobo, este le cuenta al otro que, gracias a su intervención, su cuñado Lamberto fue nombrado mayordomo del tío del ahora cardenal Julio Cataño, a quien Jacobo sirve fielmente, ganándose por ello la enemistad de muchos, a causa de la cual, unos conspiradores, con Lamberto a la cabeza, urdieron un plan para deshonorarle introduciendo una mujer en sus aposentos, pero el cardenal, su señor, se dio cuenta del engaño y, enterado de la verdad, castigó a los culpables. El Caballero, harto de esa vida, le pidió a su señor que le diera otro cargo, por lo que el cardenal resolvió enviarlo a Castilla para darle unas reliquias a la infanta doña Juana, muy piadosa, a la que ya ha visitado y que, según Cristóbal, seguramente estará escuchando misa. La princesa y don Diego salen de misa y doña Juana explica al otro que quiere que las Descalzas tengan su convento con las reliquias que el cardenal Cataño les ha enviado, para lo cual, quiere que su hermano, el Rey, gran devoto, le ayude. Luego

habla con Jacobo, a quien agradece haberle traído las reliquias y le ofrece una encomienda en Portugal. Todos se van excepto el Caballero. Ricote llega donde está su amo y realiza lo que, si en un principio parece una alabanza de Madrid, es, en realidad, una crítica, para luego informarle de que cuatro monjes carmelitas han llegado desde Roma para traerle noticias del cardenal, su señor, entre las que destaca la huida de la cárcel de su cuñado, Lamberto, con su hermana, Isabela. El Caballero acude donde están los monjes para informarse de todo lo ocurrido. Ambos se van. Salen Paulo y Sabina. El hombre, que puede liberar a Lamberto, hermano de la dama, le exige por ello la honra a ésta que, aunque al principio permanece fuerte en su negativa, termina cediendo ante las amenazas de ser cruel con Lamberto. Deciden que el preso sea acogido en la casa de Paulo, y que este vaya esa misma noche a casa de Sabina para pasar la noche con ella. Cuando la mujer se marcha, Paulo, de origen genovés, se muestra triunfante. Se marcha. Salen el Caballero, Fisberto y Ricote. Jacobo explica que el Cardenal, su señor, le ordena fundar un convento del Carmen, para lo que, tras hacer una crítica a los hermanos religiosos que se disputan los fieles, encuentra el mejor lugar en la Puerta del Sol y, ante su pregunta acerca de un edificio muy concurrido, descubre que es un lupanar, y muestra todo su asombro y desagrado, pidiéndole a la Virgen que le ayude en su tarea de limpiar la casa de vicio y para que convenza al cardenal don Diego de Espinosa, que, por allí pasa, de que le ofrezca su apoyo. El cardenal, hablando con don Diego, acerca de la Princesa, es sorprendido por Jacobo, que le pide que limpie la casa de juego y mujeres de un lugar tan privilegiado como es la Puerta del Sol y que ceda el edificio a los monjes del Carmen, a lo que el otro responde negativamente, exponiendo que si la casa de juego está allí desde hace tiempo por algún motivo será. El Caballero, antes de que el cardenal se marche, le explica que, si nadie hace nada, él mismo se encargará de echar a las prostitutas de allí, y aquel le avisa de que se atenga a las consecuencias. Jacobo expresa su intención de ofrecer un lugar a la Virgen, el convento del Carmen, y de llevar a las prostitutas a otro lugar, aunque ello le acarree graves consecuencias. Ricote es testigo. Amo y criado se marchan. Aparece Lamberto, de noche, que, al ser liberado de la cárcel sin haberle pagado a Paulo, su fiador, la fianza, sospecha que su hermana puede haber conseguido su libertad a cambio de su honor y se dirige

a su casa. Ve gente y su oculta. Sale Jacobo, que vuelve de intentar sin éxito ver a la Princesa para pedirle intercesión en el asunto del convento del Carmen y se ha perdido. Aparece Paulo, que se dirige a gozar a Sabina, pero que, al ver gente, se esconde. Sale Sabina que, confundiendo a Jacobo con Paulo, conversa con él, de lo que este deduce que ella ha vendido su honra por liberar a su hermano y decide seguir con el equívoco. En el momento en el que está a punto de entrar en la casa de Sabina, Lamberto y Paulo, antes ocultos, hacen acto de presencia e intentan agarrar y dar muerte a Jacobo, que se identifica para sorpresa de todos. Ricote llega con un hacha encendida y todos ven claramente al Caballero, que dice perdonar a Lamberto y acogerlo en su casa, así como interceder por Conrado ante el Cardenal para que lo libere y convencer a Paulo para que utilice su dinero para ser buen cristiano y no ir robando el honor a las damas. Todos se complacen de la Gracia de Jacobo. Paulo se marcha.

La última jornada comienza con el diálogo entre Cristóbal de Mora y Jacobo, que aparece luciendo el traje de caballero de la Orden de Cristo, y que ha sido favorecido como hijo adoptivo de Portugal. Cristóbal quiere favorecer aún más al Caballero, que, con humildad, rechaza esos favores considerando que es mejor vivir con poco. En ese momento la Princesa y el Rey salen y Jacobo, nervioso, cree que es el momento adecuado para pedir a la infanta su ayuda. El Rey pregunta a su hermana si está contenta con el monasterio que para las monjas están construyendo y ella expresa su alegría. El Caballero se postra de rodillas de improviso ante el monarca y le explica que, aunque el Presidente de Castilla le dijo que lo castigaría si lo hacía, él ha desterrado a las prostitutas de su casa en la Puerta del Sol para acoger allí a los monjes del Carmen. El Rey alaba su devoción, pero dice condenar las circunstancias, y se marcha, quedando Jacobo con la Princesa, la cual afirma que el Caballero casi la iguala, al haber fundado cada uno un convento, aunque ella también ha fundado un hospital, hecho que también cuenta en su haber Jacobo. La Princesa lo alaba y le pide que rece por ella pues tiene problemas de salud, a lo que el Caballero recomienda que beba agua bendita. A la Princesa le parece santo remedio y le concede mil ducados para su obra pía y el cargo de capellán. Todos se van excepto el Caballero, que se siente excesivamente favorecido. Se marcha y aparecen Fisberto y Ricote. El primero le dice al

segundo que viene a dejar mil escudos que la Princesa ha donado para la obra cristiana del Caballero, a lo que el criado contesta que esa cantidad no es nada siendo tanta la generosidad de su amo, que está vendiendo sus riquezas. Ricote, solo, se lamenta de la condición de su amo y de su amor hacia una doncella llamada Inés. Llega Jacobo contrariado por su ordenamiento como sacerdote, y Ricote, con la cabeza en su amada, avisa de que la Princesa ha donado mil ducados. Jacobo le ordena que lo deje solo, y en esa situación, expresa lo poco digno que se siente de profesar como clérigo secular. El Caballero escucha a un Capitán y a Roberto, su criado, conversar acerca de su desdicha al haber regresado de la guerra en Flandes y no haber conseguido un cargo en la corte, por lo que, ante su pobreza, deben cometer un robo. Jacobo, generosamente, les da cien escudos y les dice que vuelvan cuando necesiten más. El Capitán se admira de la bondad del hombre y se marcha junto a su criado. El Caballero, que decide avisar a la viuda a la que iban a robar los dos hombres porque es una víctima deseable, expresa su humildad al no creerse digno de ser sacerdote. Sale entonces un pintor que le muestra a Jacobo dos cuadros, uno de Santa María besando las impresiones de un sacerdote y otro de Cristo lavándole los pies a Judas el traidor, ante los que exalta a la Virgen, a Cristo y la labor sacerdotal, a la vez que se siente indigno de ella. El pintor reconoce la gran virtud del Caballero. Aparecen don Juan y don Diego para informar de que el cargo de Presidente de Castilla se lo han concedido a Rodrigo Vázquez de Arce, letrado, y se marchan. Como los dos caballeros han dicho que si un ángel no puede serlo, debe serlo un hombre, en referencia al cargo expuesto, el Caballero lo interpreta como una señal divina de que debe vestir los hábitos sacerdotales. Se va. Llegan Inés y Ricote, el cual requiere a la muchacha de amores, poniendo ésta como condición que se casen antes. Aunque Ricote se queja de la omnipresencia de los curas en su vida, al final dice que sí se casará con ella. Al irse Inés, el criado se promete yacer con ella cuando su amo se haya dormido. Jacobo aparece y explica que, aunque va a destinar los mil escudos de la Princesa a los monjes, como aún no tienen convento, va a acogerlos en su casa, idea que Ricote no contempla con buenos ojos, por el gasto en la comida y porque quiere pasar la noche con Inés sin tanta gente en casa. El criado se va. Jacobo, en un monólogo, enseña que el dinero es enemigo y que está mejor fuera de la casa. Se encuentra con Inés,

que está escondida para pasar la noche con Ricote, que le ha dado palabra de matrimonio. Cuando se entera de todo, el Caballero se enfada y, ante Lamberto que llega por el alboroto, dice que la llevará a galeras, pero, como la muchacha muestra arrepentimiento, Jacobo decide que Sabina se haga cargo de ella custodiándola. El Caballero, solo, muestra su asombro ante la conducta de su criado y decide ocultarse para ver si los hechos son ciertos. Cuando Ricote llega, busca a Inés, lo que corrobora el pecado del criado ante su amo, que permanece escondido, y que decide despedirlo por su falta. Ricote es echado de casa del Caballero. Aparece el Capitán para pedir doscientos escudos a Jacobo, que, al decirle que vuelva al día siguiente pues en ese momento no dispone de tal cantidad, contraría a aquel, que jura que robará. El Caballero le promete darle el dinero si no jura en un día, cosa difícil por la costumbre del Capitán, que se marcha. Jacobo, solo, se angustia al no tener el dinero para dárselo al soldado cuando regrese en una hora y empieza a pensar qué puede empeñar cuando se le aparece un Ángel en traje de caballero, que dice venir en nombre de una persona que quiere hacer una donación de doscientos escudos. Al sacar el libro de donaciones para que el Ángel firme, le revela su auténtica identidad y sale volando, quedando Jacobo con gran asombro. Regresa el Capitán, reclamando el dinero, que el Caballero le entrega bajo la promesa de no volver a jurar, y se despide. Llegan entonces Lamberto, Sabina, Fisberto y otros, para contarle a Jacobo que Sixto V ha muerto y que el cardenal Juan Cataño le ha sucedido como Urbano VII, perdonando a Lamberto y a Conrado. El Caballero, como respuesta, les dice que deben ir a Roma para dar gracias por tantos favores y que, después, él irá a Toledo, donde será ordenado sacerdote. Estando todos reunidos, aparece Ricote vestido de clérigo menor, que expresa su arrepentimiento, su rechazo de los placeres mundanos y su vocación religiosa. Todos se alegran. El Caballero dice que van a ver a la Princesa, que seguro estará contenta con la elección de papa. Lamberto alaba la virtud del Caballero y anuncia la segunda parte de la obra.

El contexto histórico en el que se desenvuelve la obra es el reinado de Felipe II, del que hay referencias explícitas en la comedia, como sucede con su padre, el emperador Carlos V, en la trilogía de *La Santa Juana*. Este contexto histórico no es gratuito, sino que está cargado ideológicamente, lo que

podemos ver en la alusión que el Caballero hace a las guerras de religión y a la defensa del catolicismo que Felipe II, ensalzado en la obra como rey católico, y toda la casa de los Habsburgo, llevó a cabo contra la «amenaza» luterana. Del segundo monarca de los Austria dice Jacobo:

En eso
muestra la Princesa ser
hija de quien tuvo en peso
la Iglesia, que iba a caer
por la impiedad luterana
que enfrenó en tiempo sucinto
contra la furia alemana. (vv. 12-18, II).

También relacionado con este aspecto del momento histórico en el que transcurre la acción, encontramos la referencia a la coronación de Juan Bautista Cataneo, acaecida el 15 de septiembre de 1590, personaje que es nombrado en la obra y que, como curiosidad podemos decir de él que fue miembro de la delegación papal que intervino en el proceso al cadenal de Toledo, Bartolomé de Carranza y que sucedió a Sixto V, protagonista de la comedia tirsiana *La elección por la virtud*.

Aunque en la realidad las relaciones de la Iglesia católica y el Estado español no fueron siempre cordiales, en el teatro se muestra siempre esta alianza de la casa Austria con la Iglesia y la defensa que esta monarquía hizo del catolicismo. Así, don Cristóbal no duda en insistir en la cristiandad de los hijos de Carlos V, la princesa doña Juana y el defensor de la fe, Felipe II, al comentar:

Heredó de Carlos Quinto
la Princesa Doña Juana
su cristiandad y valor,
y de Felipe Segundo,
su hermano y nuestro señor,
el celo con que en el mundo
es de la fe defensor. (vv. 19-25, II).

La propia Princesa, que aparece caracterizada en la obra volcada en su labor de fundación de conventos y hospitales, señala esa unión de la Iglesia y el Estado, que se produce en la persona de su hermano, Felipe II, que es alabado como un rey justo, equiparándolo al paradigma bíblico del sabio monarca, Salomón. Doña Juana informa de que el Rey apoya sus obras pías porque es un ejemplo de buen cristiano:

Con esa satisfacción
no tendrá la obra defecto,
pues la aprueba el Salomón
de España, Rey y Arquitecto,
gloria de nuestra nación,
que el Escorial, en quien fundo
de Jerusalén el templo,
que fue milagro del mundo,
le ha de llamar a su ejemplo
nuestro Salomón segundo. (vv. 61-70, III).

En su equiparación con el sabio rey del Antiguo Testamento insiste el Caballero de Gracia al exaltar la virtud cristiana de Felipe II exclamando:

¡Qué compendiosa sentencia!
¡Qué cristiana conclusión!
Bien te llaman Salomón
en la justicia y clemencia:
prosperere Dios tal prudencia. (vv. 121-25, III).

Otra de las cuestiones que nos parece relevante destacar al analizar la presente obra es la que tiene que ver con la caracterización del personaje protagonista, Jacobo de Grattis, apodado el Caballero de Gracia. Este personaje, al igual que otros muchos de las comedias hagiográficas de Tirso, expone una Gracia ineludible, «infrustrable», desde el inicio de la obra, lo cual puede verse, como en el caso de Juana en *La Santa Juana*, Homobono en *Santo y sastre*, el pastor Maroto en *La dama del olivar* y Simón Vela en *La Peña de Francia*, en que no quiere casarse, pues tiene clara su vocación desde el principio de la comedia y el matrimonio le parece peligroso. Avisa de todo

ello a su cuñado, empeñado en unirle a su hermana y, de este modo, acumular más riquezas, cuando le expone:

Si tu amor honrarme intenta
trueca el nombre de cuñado
en el de hermano apacible;
no fuerces mi inclinación,
mira que es cosa terrible,
sabiendo mi condición,
casarme. (vv. 4-10, I).

De la misma manera que Jacobo tiene claro que su camino no es el matrimonio humano, también siente de manera firme que su elección de vida es la vía eclesiástica. Aunque no logra convencerlo, se lo explica a Lamberto, su cuñado:

Mi natural es más quieto,
pues a la iglesia me inclino;
déjame, si eres discreto,
seguir aqueste camino,
más seguro y más perfeto. (vv. 63-67, I).

Un poco más adelante, cuando reitera que no quiere casarse, estado para el que da sobradas muestras de no servir, declara que el matrimonio es para él una privación de libertad, puesto que sólo es libre, de manera paradójica, y como sostiene la Teología católica, sirviendo a Dios:

Cielos para que resista
tal violencia, dadme fuerza
antes que Lamberto tuerza
mi inclinación y la doble,
que no es la voluntad roble
que ha de dar fruto por fuerza.
Yo estoy contento, mi Dios,
con mi quieta soledad.
¡Aquí de Dios! Libertad:
¿por qué no volvéis por vos?. (vv. 122-31, I).

La gran virtud cristiana del Caballero es, en consonancia con la relevancia que tiene para la Orden de la Merced en general y para Tirso de Molina en particular, la Caridad. Jacobo es caritativo hasta el extremo de parecer, en ocasiones, un personaje caricaturesco. Vende toda su fortuna para poder desarrollar su labor pía e impide que el Capitán sin recursos económicos cometa un robo dándole dinero, pero, quizás el ejemplo máximo de esta Caridad se encuentre en lo que dice de los bandoleros que le han robado hasta la ropa dejándole desnudo:

Harto ha sido
dejarme vivo; ser piedad confieso. (vv. 885-886, I).
Agradecido
a quien le libra debe ser el preso. (vv. 889-90, I).

Si en todos estos signos puede apreciarse la Gracia de Jacobo, también ella se muestra en la misión que siente que Dios le ha encomendado, que no es otra que fundar el convento de la Orden del Carmen Calzado, aunque ello suponga transgredir las leyes civiles, porque las leyes divinas están por encima. La decisión del Caballero es clara cuando dice:

Al sacro colegio imita
de Cristo; yo haré que aquí
tenga la Orden Carmelita
un monasterio. (vv. 525-28, II).

La obediencia a Dios, que según Jacobo es lo que guía sus pasos en su misión de fundación del convento del Carmen, no puede detenerse porque la autoridad civil se oponga a ello. El protagonista opta, como Juana al escapar de su casa disfrazada de hombre, por los bienes y las leyes divinas, aunque ello suponga contravenir las humanas. Tras decirle el Cardenal que no le da permiso para expulsar a las prostitutas y asentar en la anterior casa de vicio a los carmelitas, el Caballero comenta:

Señor, señor, perdóneme, y advierta
que Dios interiormente me está dando
impulsos para que esto se concluya;

la casa del demonio ha de ser suya.
Y si Vuestra Ilustrísima rehusare
hacer al Carmen santo este servicio,
harélo yo, y echando esas mujeres
desta publicidad una mañana
con teclas y campanas verá el cielo
la casa vil que es casa del Carmelo. (vv. 708-17, II).

Por otra parte, la Gracia del protagonista de esta comedia es tanta que, aunque al principio el personaje se presenta como risible por su inexperiencia ante los usos sociales del cortejo de la dama y por su casi caricaturizada religiosidad, poco a poco los demás personajes se dan cuenta de ella. Así Paulo reconoce la santidad en Jacobo y expresa:

Este hombre parece santo. (v. 1008, II).

Y la propia Princesa, cuya labor piadosa es equiparable a la desarrollada por el Caballero, alaba la virtud de este diciendo:

a ser de mi fe cual la vuestra
hiciera en mi salud muestra
ese remedio divino.
Con la sagrada divisa
de Cristus honrado estáis,
si es que servirme gustáis,
Jacobo, ordenaos de Misa,
pues vuestra virtud me avisa
que con tanto oficio
daréis de quien sois indicio,
mi capellán os haré. (vv. 198-208, III).

La Princesa favorece a Jacobo por su enorme virtud donando mil ducados y, como podemos leer en su intervención, anunciándole que le nombrará capellán. Ante tal honor, el Caballero vuelve a mostrar su Gracia, pues no se siente digno de tal honor y requiere un pequeño signo divino, o que él interpreta como signo divino, de que Dios quiere que sea ordenado sacerdote.

Su profunda vocación, así como su gran humildad, se muestran precisamente en las dudas que surgen en él y que le hacen preguntarle a Dios acerca de la adecuación de su persona para una misión tan especial como el sacerdocio:

¿Yo, sacerdote, ¡mi Dios!,
con suficiencia tan poca?
¿Yo señor de vuestra boca?
¿Cristo de mi boca, Vos?
¿Tanta amistad en los dos,
que, a mi palabra obediente
bajáis, siendo Omnipotente,
cuando en el Cielo asistís?
Mi Dios, si desto os servís
hacedme vos suficiente. (vv. 211-20, III).

Y como la luz de la Gracia de Dios hace que los más cercanos a él vean con mayor nitidez sus pecados, Jacobo expone su gran humildad al sentirse un gran pecador y exclamar:

Extraña confusión me habéis causado,
católica Princesa.
¡Sacerdote
un pecador de crímenes cargado!. (vv. 269-71).

Otro aspecto destacable de la obra, que es uno de los rasgos esenciales del teatro religioso áureo, es la misión catequética del mismo, que podemos ver en todas las comedias analizadas en este estudio. En el caso de *El Caballero de Gracia*, como sucede también con Hombono en *Santo y sastre*, el protagonista, Jacobo, intenta adoctrinar a su, en ese momento, futura esposa, siendo ridiculizado por los demás personajes que contemplan su religiosidad como simpleza. En este sentido, el Caballero le desea a Sabina:

Dios, señora, os haga santa. (v. 405, I).

Y, como si de un manual de conducta cristiana se tratara, le explica a su esposa que no debe jurar, porque es un pecado que atenta contra el segundo mandamiento:

Y si se hace el casamiento,
quíeroos, señora, avisar
que nunca habéis de jurar,
porque es contra el mandamiento
segundo. (vv. 541-45, l).

El pecado de jurar parece una obsesión en Jacobo, que, posteriormente, hace prometer al Capitán pobre que no jurará durante un día a cambio de darle los doscientos escudos que éste necesita en una escena con un cierto tono cómico.

La lección de la obra, que con misión catequética se muestra en la obra, es expuesta al final de la misma por el Caballero, que explica que:

Nunca Dios desprecia el ruego
de quien le pide favor. (vv. 972-73).

Por otra parte, si al iniciar el análisis de esta comedia la calificábamos de «comedia devocionaria» es porque encontramos en ella, aunque en menor medida que en *La dama del olivar* y *La Peña de Francia*, elementos que la alejan de la comedia hagiográfica más convencional. Estas tres comedias comparten una serie de rasgos: su protagonista es un hombre, con una gran devoción mariana, que tiene como misión encontrar una imagen de la Virgen y/o fundar un convento.

Por tal motivo, aunque no aparece escénicamente, quizás porque la obra sea parca en intervenciones divinas, o porque no hay ninguna aparición mariana vinculada con este personaje, cuya historia seguro que conocían bien los espectadores, lo cierto es que la Virgen adquiere bastante importancia.

El Caballero de Gracia sirve para que Fray Gabriel Téllez muestre su adhesión a la causa inmaculista a través de su personaje protagonista al que, cuando está intentando convecer al Cardenal de que le sea cedida la casa de vicios para fundar el convento, se le escapa la siguiente metáfora inmaculista:

siendo Luna sin mácula María. (v. 692, II).

Asimismo, el Caballero expresa que quiere fundar el convento de los Carmelitas como casa de la Virgen, en este caso de la Virgen del Carmen. Dice Jacobo al respecto:

¡Virgen!, ¿con la cabeza me amenazan
porque posada os busco? ¡Carmen mío!. (vv. 723-24, II).

Insistiendo en su devoción mariana, el protagonista se mantiene firme en su misión, y, manifiesta que, dedicar un edificio a la Virgen bien vale su propia vida:

¡Virgen divina!
Como vos tengáis casa en esta corte,
y della se destierre la torpeza,
¿qué importa que me corten la cabeza?. (vv. 746-49).

En lo relativo a las imágenes sagradas o intervenciones divinas, como le sucede a la comedia sobre la vida de Sixto V, *La elección por la virtud*, y expone su reciente editor Miguel Galindo³⁵⁰, *El Caballero de Gracia*, que no es un santo ni está vinculado a ninguna aparición divina, es una comedia con muy poca intervención sobrenatural. La presencia de imágenes divinas se reduce a la presencia de un pintor que muestra dos cuadros de tema religioso, uno de los cuales es un retrato de la Virgen besando la impresiones de un sacerdote, y el otro representa a Jesucristo lavando los pies a Judas. Ambas imágenes (III, vv. 417 y ss.) son exponente de la relación entre la pintura y el teatro barrocos.

Y finalmente, una única intervención divina, también en la tercera jornada, de la que nos informa la acotación que sigue:

Sale un Ángel en traje de caballero.

³⁵⁰ Galindo, 2016.

Que sirve para terminar de mostrar la Gracia del Caballero, que es avalada por un enviado de Dios, el cual, tras expresar el apoyo divino a la misión de Jacobo, sale volando en un efecto de tramoya que nos explica la siguiente acotación:

Cáesele la capa y sombrero y vuela el Ángel.

Para concluir este análisis de la comedia *El Caballero de Gracia* de Tirso de Molina, queremos mostrar un aspecto bastante interesante de la misma; se trata de la postura que el autor, bien sea en su faceta de Tirso de Molina o de Fray Gabriel Téllez, adopta sobre algunos temas, esto es, la propia opinión del mercedario expuesta a través de los parlamentos de su personaje protagonista, Jacobo de Grattis, acerca de cuestiones relevantes en su tiempo.

La primera de estas posturas es la defensa que Tirso hace de la nobleza de espíritu, esto es, de las virtudes cristinas, frente a la nobleza de sangre. Con esta postura, el autor, se aleja de la tendencia habitual de su época de exaltar la sangre, optando por una tesis que se muestra coherente con un espíritu religioso convencido de su fe. Por boca del Caballero, expone Tirso:

Bueno quisiera
saber ser, que es de estimarse,
que sólo el saber salvarse
es nobleza verdadera. (vv. 981-84, I).

Y Jacobo vuelve a insistir en esta idea adviriendo que la vida religiosa, que las virtudes cristianas, son más importantes que la sangre noble, opinión nada extraña teniendo en cuenta el humilde origen de Fray Gabriel Téllez y los valores de su Orden. Explica el Caballero:

Cuento noblezas del mundo
por dar a vueseñoría
verdadera relación,
puesto que de más estima
es la virtud que la sangre. (vv. 44-48, II).

Pero para nuestro autor, tal y como demuestra en los personajes del Caballero Jacobo de Grattis, o, sobre todo en la Princesa y en Felipe II, la nobleza cristiana y la de sangre no son incompatibles, sino que, si se alían, producen un maravilloso resultado. La conciliación y el equilibrio entre la fe y la sangre pueden verse cuando Cristóbal replica a Jacobo afirmando que:

Una y otra califican,
y cuando las dos se hermanan
el valor inmortalizan. (vv. 49-51, II).

Finalmente, en lo que se refiere a las ideas del propio autor que deja ver en los parlamentos de sus personajes, resulta muy importante destacar la crítica que Tirso hace de las comunidades religiosas que se disputan los fieles cuando el Caballero le dice a Fisberto:

Dudáis bien,
que es pobre, aunque en nombre real,
demás que está aquí también
la Victoria y se hacen mal,
cuando las comunidades,
por estar cerca, se quitan
provechos y utilidades
de devotos que visitan
sus conventos y hermandades. (vv. 541-49, II).

Refiriéndose a la Orden de religiosos enfermeros de la Mínima Congregación de los Hermanos Enfermeros Pobres que atendían, por un lado, en el Hospital de San Andrés o Real de la Corte, con su Iglesia del Buen Suceso, y, por otro, en el convento de Nuestra Señora de la Victoria, ambos desaparecidos en la actualidad, y que estuvieron situados en la Puerta del Sol. Fray Gabriel Téllez, reflejando en esta intervención lo poco dado que era a las luchas internas por el poder y lo que le gustaba la sencillez y pureza en el ámbito divino y humano, rechaza estas disputas entre hermanos de la misma orden.

Por último, a modo de conclusión, podemos recapitular algunos aspectos claves de esta obra que, aunque tradicionalmente incluida en el catálogo de

comedias hagiográficas del mercedario, debería ser caracterizada como «comedia devocionaria». La obra, por otra parte, es muy sencilla en su argumento, como también en la trama, y no posee intervenciones divinas que impliquen efectos de tramoya, salvo una al final de la tercera jornada, por lo que resulta una obra fácil de representar.

La obra muestra a un personaje, el histórico Jacobo de Grattis, que, por su simpleza y su exacerbada religiosidad, resulta un poco ridículo al inicio de la misma, desconociendo los usos sociales habituales, pero que, poco a poco, va mostrando que esa simpleza es auténtica caridad y virtud cristianas, que los demás personajes van reconociendo, por lo que la ridiculización da paso a la admiración.

Si la Gracia de Jacobo es defendida desde el inicio de la comedia en su reticencia a casarse y en su poco aprecio por el valor del dinero, el rey Felipe II y su hermana, la infanta doña Juana, también son exaltados, con clara intención ideológica, como perfectos cristianos y defensores de la fe católica ante la amenaza que representaba la herejía protestante.

Resulta significativo que de los comentarios de algunos personajes se desprendan opiniones del propio autor, mediante las que podemos ver esa defensa de Tirso de la nobleza de espíritu, del valor de las obras cristianas y no tanto de la sangre heredada, así como la crítica a las desavenencias y luchas entre comunidades de religiosos de la misma orden por motivos de poder. Mediante estas opiniones y con la elección y caracterización del protagonista de la comedia, el Caballero de Gracia, el mercedario sigue mostrando su preferencia por la religión cristiana más pura y sencilla, más primitiva, basada simplemente en hacer el bien y dejar a un lado las complejas disputas y entresijos políticos.

II. 3. 4. *El mayor desengaño*³⁵¹

La siguiente comedia hagiográfica que vamos a analizar, *El mayor desengaño*, presenta problemas de datación, como nos explica la responsable

³⁵¹ Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Lara Escudero: Tirso de Molina, 2004.

de la edición, Lara Escudero, la cual expone que la única fecha segura es la de la publicación de las *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina. Primera parte*, que apareció en 1627. Por este motivo, la presente obra podría haber sido compuesta entre 1620 y 1623.

En lo relativo a las fuentes de las que se sirvió nuestro autor para escribir una comedia sobre la vida de San Bruno, Escudero señala que seguramente utilizó varias fuentes a la vez, pero no existe consenso sobre ellas. Mientras que Maurel se decanta por el *Flos sanctorum* de Villegas y el de Ribadeneyra como fuentes, Kennedy defiende la dependencia de la comedia tirsiana de la obra de Juan de Madariaga, *Vida del seráfico padre San Bruno*. Por su parte, Escudero cree que la tesis de Kennedy es la más acertada³⁵².

Ambas obras, la de Madariaga y la de Tirso muestran un punto de contacto al explicar la condenación del doctor de París por su soberbia y su hipocresía, algo que relaciona las obras con el personaje de Paulo en *El condenado por desconfiado*. También las dos obras se relacionan porque:

ambas describen las leyes de abstinencia y penitencia en las que se basa la Orden de la Cartuja. En ningún otro testimonio consultado (por ser compilaciones de vidas de santos) se hace referencia a ellas. [...] en ambas obras hay alusiones, por otra parte muy comunes, a la conversión de San Pablo y sobre todo al motivo de las lágrimas de San Pedro³⁵³.

Aunque, por otra parte, en *El mayor desengaño*, Tirso recoge dos episodios de la vida del santo que aparecen en todas las fuentes. Dice Escudero:

En la comedia de Tirso convergen dos episodios hagiográficos narrados en todas las fuentes: la leyenda de la conversión de Bruno y el sueño de San Hugo que anticipa la fundación de la Cartuja cerca de Grenoble³⁵⁴.

E inventa otros episodios necesarios para conformar al personaje. Así sucede con los relativos a la juventud del santo, etapa de su vida de la que no existen detalles, por lo que el mercedario se ve forzado y, a la vez libre, para

³⁵² Molina, 2004, p. 25.

³⁵³ Molina, 2004, p. 26.

³⁵⁴ Molina, 2004, p. 19.

caracterizar al personaje como mejor le convenga. Sobre cómo muestra Tirso al Bruno joven, explica Escudero que:

Tirso caracteriza a Bruno como un joven cuya adolescencia es un aprendizaje del desengaño en todos los ámbitos terrenales: en el amor, en el poder y en el conocimiento. Cada ámbito terrenal coincide con un acto, a manera de cuadros independientes donde el único conductor es el protagonista. Bruno no es una Santa Juana o un San Homobono taumatúrgicos, diríase que es más bien un santo contemplativo cuyo único hecho maravilloso es asistir como mero espectador a su conversión gracias a un muerto que habla y anuncia su propia condenación³⁵⁵.

Asimismo, nuestro autor también cambia la ubicación espacial del episodio de los funerales de Dion, personaje al que sólo Tirso llama así, situándolo en la iglesia con los Reyes de Francia presentes, mientras que en la *Vita antiquior* dicho episodio transcurre en el aula de la Universidad, un traslado de lugar que quizás sea debido a que la obra fuera concebida para ser representada en palacio, ante los Reyes:

De hecho parece que fue representada ante los reyes, o por lo menos ante la reina en su cuarto, entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623³⁵⁶.

Otras obras que podrían haber servido de fuentes de la comedia hagiográfica que nos ocupa, o que tratan sobre el personaje de San Bruno, son:

1) *Cenodoxus sive Doctor Parisienses*, del jesuita alemán Jacobo Biedermann (1578-1639), escrita en latín, representada por primera vez el 3 de julio de 1602 en un colegio jesuita de Ausburgo, y en 1609 en Munich, que cuenta la condenación del doctor de París por sus pecados de hipocresía y soberbia, que causó tan fuerte impacto en los espectadores que, de hecho, catorce se retiraron para realizar los ejercicios espirituales de San Ignacio. Se ignora si Tirso pudo tener noticia de esta obra.

2) *Las siete estrellas de Francia* de Luis de Belmonte, obra publicada en 1663³⁵⁷, que cuenta la historia del doctor de Francia, el cual parece un hombre

³⁵⁵ Molina, 2004, p. 22.

³⁵⁶ Molina, 2004, p. 23.

santo y se condena finalmente, y la de San Bruno, que de joven se ampara en el poder de su padre para cometer muchas atrocidades, pero que al final se salva. La historia nos recuerda mediante la confrontación de ambos personajes a Paulo y Enrico de *El condenado por desconfiado*.

No sabemos si Tirso pudo conocer y utilizar alguna de estas dos obras, lo que sí es cierto es que San Bruno, el fundador de la Orden de los Cartujos, que no había tenido demasiada relevancia ni mucha presencia en el arte medieval, a raíz de su beatificación y, sobre todo, de su canonización, adquiere una gran importancia, como señala Lara Escudero al indicar que:

El arte de la Edad Media, aunque San Bruno vive en el siglo XI, ignoró su figura. Su iconografía es ejemplo propagandístico de la influencia de su canonización, ya que se empieza a desarrollar a partir del XVI (cuando fue beatificado en 1514) y sobre todo en el XVII (al ser canonizado en 1623)³⁵⁸.

Así pues, como había defendido Trento, aprovechando la renovada devoción por el recién canonizado santo, el arte barroco comienza a representar a San Bruno, como demuestra la comedia de Tirso.

La obra, que es incluida por Maurel bajo el marbete de aquellas que muestran el valor purificante de las pruebas³⁵⁹ inicia su primera jornada mostrando a un Bruno enamorado y pretendiendo a Evandra desde hace seis años, solicitándola amorosamente, negándose esta defendiendo su virtud. Marción, criado de Bruno, pretende, por su parte, a Laureta, criada de Evandra. Aparece entonces el Padre de Bruno y le recrimina a este que haya desaprovechado todo el esfuerzo y el dinero destinado a sus estudios de Leyes en sus amores con Evandra. Bruno se defiende exponiendo su amor, y, aunque su padre le desea un desastroso futuro con la dama, termina deseándole que sea un gran santo. Evandra, por su parte, contesta al Padre de Bruno diciéndole que ella no es mala para nuera. Bruno también intenta convencerle, pero el progenitor reniega de su hijo. Le pregunta por unas joyas que Marción esconde y, cuando va a repudiarlo, termina volviéndole a desear que el cielo lo haga un gran santo. Al quedarse sin sustento ni casa, Bruno y Marción intentan

³⁵⁷ Pero que es anterior, ya que su autor muere en 1650.

³⁵⁸ Molina, 2004, p. 32.

³⁵⁹ Maurel, 1971, p. 277.

que Evandra y Laureta respectivamente los acojan, pero sin éxito. Llega el Conde Próspero, y Bruno, acompañado de Marción le cuenta la historia de su amor de seis años con Evandra y que su padre lo ha echado de casa. El Conde decide acogerlo. Evandra, arrepentida, sale a la ventana y se cita con Bruno a la noche. El enamorado le pide al Conde que le ayude a casarse con su dama; el otro accede, pero, solo, expresa su incipiente afición por Evandra. Marción reclama amorosamente a Laureta, que, desde la ventana, le arroja un cubo de agua. Lorena, en otra escena, se queja a Ataúlfo, su amado, de que no le presta la suficiente atención. El otro responde. Ella le cuenta que esa noche va a actuar de cómplice en los amores de Bruno y Evandra dejándolos reunirse en su casa. Ataúlfo dice que Bruno es su amigo. Sale el Conde y, tras saludar a la pareja, que se declara su humilde servidora, les dice que, tras contarle Bruno su amor por Evandra, él siente deseos de ver a la dama. Los dos le dicen que esta va a acudir a su casa esa misma noche. Aparece Evandra, saluda a Lorena y a Ataúlfo y se encuentra con el Conde, que le declara su amor. La dama, al principio, lo rechaza. Lorena y Ataúlfo, cómplices del Conde, apagan las luces y los dejan solos. El Conde aprovecha para cogerle de la mano e intentar convencerla para que sea su esposa. Llegan entonces Bruno y Marción y se encuentran con los demás. Se sientan. El Conde ofrece una flor a Evandra, Lorena la vitorea como condesa y Bruno, presa de la ira, le arrebató la flor y acusa al Conde de traidor, quien le contesta que ama a Evandra, siendo respaldado por los demás personajes. Sale el Tío de Evandra preguntando qué ha pasado y el Conde le cuenta que Bruno lleva seis años pretendiendo a Evandra y que, por este motivo, su padre lo ha desheredado. Además, indiscreto, le ha contado la historia a él y, como consecuencia, se ha enamorado de Evandra. Le pide su mano. El Tío, Lorena, Ataúlfo y Laureta intentan convencer a Evandra, que, finalmente, acepta. Marción le explica a Bruno la lección que debe extraer y luego se marcha. Bruno, en un monólogo, expone que no ha sabido guardar convenientemente la tan preciada joya que era Evandra y que ha sufrido el mayor desengaño.

La segunda jornada comienza con el emperador Enrico y su ejército asaltando un castillo. Enrico le pregunta a Marción qué ha hecho y este le cuenta de manera épica su estancia en la taberna. Enrico le dice que es un cobarde y el otro asiente. Bruno, por su parte, coloca una bandera en el muro

enemigo. Ante tal hazaña, Enrico pregunta a Marción sobre la identidad del valiente soldado y el otro le explica que es Bruno, su amo. Milardo le cuenta a Enrico que hay una dama muy bella que puede pretender. Llegan Bruno y Visora. Bruno se postra ante el emperador, que alaba su valor en la lucha y la belleza de la dama. Bruno cuenta su historia: que es el único hijo de un hombre rico de Colonia, que estudió, pero se enamoró de Evandra y su padre lo desheredó y, al final, el Conde, antiguo amigo, le arrebató a su dama, que vino a combatir en el bando del emperador y que en la contienda encontró a una dama muy hermosa a la que un soldado quería forzar, lo mató y ahora le lleva al emperador a la doncella. El monarca, agradecido, le promete hacerlo su privado y le pide que custodie a Visora y la proteja de la celosa Reina. Se marcha. Bruno expresa su alegría al verse favorecido por el emperador. Visora le declara su amor y Bruno, que ha aprendido la lección, la rechaza. Ella queda desechada. Marción le declara su lealtad a Bruno, ahora que vuelve a estar en buena posición. Ambos se marchan. Salen la Emperatriz y Milardo. Ella le pregunta a él si Visora es bella y el otro le contesta que sí y que tiene enamorado al emperador. También le pregunta quién fue el hombre que la condujo hasta Enrico, contestándole Milardo que fue Bruno y relatándole los favores que le ha otorgado por ello el monarca. La Emperatriz anuncia la futura caída de Bruno. Dos soldados llevan a Leida ante la Emperatriz. Leida dice que se dedica a tocar la guitarra y a cantar. La Emperatriz le pide una canción sobre los celos y la otra se la canta. La Emperatriz se va. Milardo y un soldado hablan sobre la ira de la consorte del monarca y la envidia de aquel hacia Bruno por ser el privado real. Leida canta una canción sobre la caída de los privados. Llegan Bruno y Marción, que oyen la canción. Bruno la siente como una premonición y su criado le dice que no se preocupe. Sale Enrico, el emperador, que le pregunta a Bruno, como privado, si debe tomar por la fuerza a Visora y, cuando este le contesta con prudencia que no, el emperador se enfada muchísimo amenazándole con quitarle el cargo y Bruno, arrepintiéndose de no haberle hecho caso a su padre y estudiar, le aconseja lo que Enrico quiere oír. El emperador le dice que le traiga a Visora pero, al ver acercarse a la Emperatriz, le dice que no lo haga. Aparece la Emperatriz, que le pregunta a Enrico la causa de su tristeza. Este recrimina a Bruno y se va. La Emperatriz interroga a Bruno, que le dice que toda la verdad está en la llave

que lleva, la del cuarto de Visora, se la da y se marcha. Ella, desconcertada, interroga a Marción, que se finge mudo. Llegan Milardo y soldados. La Emperatriz ordena que torturen a Marción que, ante la situación, lo cuenta todo. La Emperatriz le da entonces la llave a Milardo para que se lleve a Visora lejos de Enrico, y se va. Milardo se alegra de poder tener a Visora para él y marcharse lejos con ella. Se marcha. Visora se siente humillada al verse emparejada con un simple soldado. Llega Milardo y le cuenta, mintiendo, que Bruno le reveló toda la verdad a la Emperatriz y le dio la llave del cuarto de Visora para que la matara, pero que él ha decidido salvarle la vida. Visora le entrega su vida y le pide que mate a Bruno. Sale Bruno, Visora le increpa y Milardo se dispone a matarlo. Aparecen entonces los emperadores y Marción al oír el alboroto de las espadas y preguntan qué ha pasado. Milardo miente diciendo que Bruno quería deshonorar a Visora y que él lo ha impedido. Visora confirma la historia, por lo que el emperador castiga a Bruno privándole del cargo, mandando que lo desnuden y expulsándolo del castillo, y concede la mano de Visora a Milardo. Bruno se queda solo y dice ser el ejemplo del mayor desengaño.

Por último, en la tercera jornada nos encontramos con los personajes de Lucio, Filippo y Roberto, estudiantes, que cuentan que Bruno aventaja a todos en los estudios, que su maestro Dion va a morir, que su vacante seguramente será para él y que llegará a ser arzobispo o incluso algo mejor. Bruno está defendiendo la cátedra y expone a la manera escolástica que el hombre no puede ver a Dios sin la intervención de este. Concluye y las damas Marcela y Laura muestran su admiración y afición por él. Roberto hace su réplica y luego discuten Bruno y él, resultando vencedor Bruno. El Rey lo felicita concediéndole la cátedra y la Reina diciéndole que le dará una mitra en cuanto quede una vacante. Roberto, Lucio y Filippo felicitan y alaban a Bruno. Marcela y Laura le declaran su amor, a lo que Bruno responde explicándoles que ha optado por la vida religiosa. Se oye gritar «¡cuerpo santo!». Roberto le dice a Bruno que Dion ha fallecido y que toda la ciudad lo tiene por un gran santo. Llegan los Reyes, que alaban a Dion como hombre santo. El cadáver habla y dice que está esperando el juicio de Dios. Todos los presentes quieren concluir las exequias e irse, pero Bruno les convence de que Dios siempre juzga a los muertos y que Dion era un hombre santo. Cantan el oficio de difuntos y Dion

muerto dice estar en el juicio de Dios. Todos se asombran. Marcela y Laura prometen enmendar su vida, también Marción. El Rey quiere ver en qué queda todo. Dion muerto dice que ha sido condenado provocando el miedo y la huida de los presentes. Ante la estupefacción del Rey por la condena de un hombre tan santo, Roberto le cuenta que antes de morir dijo soberbiamente que debía ir al cielo. Marcela declara su intención de ingresar en un convento, Laura y Marción también. Bruno explica su intención de alejarse de todo lo mundano y llevar una vida humilde siendo religioso. Los tres estudiantes manifiestan que quieren seguir su ejemplo y él expone su decisión de fundar una orden religiosa con voto de silencio. Aparecen milagrosamente el Papa y un ángel. El ángel le explica a los presentes que Bruno fundará la Orden de los Cartujos con otros seis compañeros. El Papa da su bendición a la orden. Bruno y Roberto se abrazan.

Ésta es la acción que Tirso desarrolla en *El mayor desengaño*, una comedia hagiográfica que, frente a otras, presenta menos referencias bíblicas, de hecho sólo encontramos una alusión a la parábola del hijo pródigo, en tono cómico, cuando Marción le dice a Bruno, que se ha quedado sin el amor de Evandra, que regrese con su padre, que lo ha desheredado:

lo que puedo aconsejarte
es que del pródigo imites
el remedio, y cuando guardes
a los cerdos de su historia
harás la segunda parte. (vv. 1033-37).

También nos encontramos con un fragmento del Breviario romano durante el episodio de las exequias de Dion:

*Responde mihi quantas habeo iniquitates, et peccata, scelera mea atque delicta,
ostende mihi.* (v. 2919).

Fragmento que vuelve a repetirse más adelante y que Escudero explica diciendo que:

v. 2919 fragmento en prosa: comp. *Job* 13, 22-23: [...] 'y respóndeme Tú. Muéstrame, Señor, cuántas maldades y pecados tengo; cuáles son mis crímenes y delitos'. Es el comienzo de la lectura IV del *Officium defunctorum* del breviario romano. El mismo fragmento se repite más adelante, tras el v. 2943³⁶⁰.

La presente comedia hagiográfica, como ya veremos, más en la línea teológica que en la religiosa, va a ser rica en cuestiones teológicas más que en referencias bíblicas.

Por otra parte, el tema de la obra es el omnipresente desengaño que, ya desde el título se hace presente y cobra importancia. El desengaño aparece tres veces, en cada una de las jornadas, concretándose en: 1) el desengaño que produce poner todas las ansias en el amor humano; 2) el desengaño provocado por aspirar a tener poder político siendo privado del rey; y 3) el desengaño ocasionado por querer alcanzar la sabiduría y erudición en las cuestiones teológicas. Los tres desengaños, cada uno en un ámbito de la vida humana diferente: el amor, el poder y la sabiduría, pueden agruparse bajo el título de los bienes mundanos, que son caducos y no le ofrecen al hombre ni la felicidad ni la plenitud, como sí lo hacen los bienes celestiales.

Este tema del desengaño, que es muy propio del pensamiento barroco, está muy presente en las obras de nuestro autor, Tirso de Molina. De hecho, Lara Escudero, encargada de la edición de *El mayor desengaño*, enumera algunas de las obras tirsianas en las que podemos rastrear el tema:

Tirso desarrollará este tema en otras obras, y con otros personajes literarios: Margarita en *Quien no se cae no se levanta*, Ninfa (condesa de Valdeflor) en *La ninfa del cielo*, Pedro Armengol en la novela *El bandolero*, Enrico y Paulo en *El condenado por desconfiado*, Liberio en *Tanto es lo de más como lo de menos*, Don Juan en *Doña Beatriz de Silva*...³⁶¹

Muy relacionado con el tema del desengaño, ya que en la obra es tratado como una derivación del mismo asociada al poder político, aparece el tema de la privanza, también muy presente en las obras de nuestro autor, tanto de asunto religioso como de asunto profano, recordemos al respecto *Privar contra su gusto*. En la obra que nos ocupa, como suele ser habitual en Tirso,

³⁶⁰ Molina, 2004, p. 290.

³⁶¹ Molina, 2004, p. 76.

hay una crítica contra la figura y la misión del valido o privado, que aparece relacionado, nada más y nada menos, que con Lucifer, en base a la soberbia que implica el cargo y, por supuesto, por su fulminante ascenso y su más fulminante aún caída. Dice la Emperatriz:

Aun en el cielo no tuvo
seguridad Lucifer,
pues no hubo más de un instante
desde el privar al caer.
Efímera es la privanza,
mudable el más firme rey,
hoy derriban disfavores
al que ensalzaron ayer. (vv. 1664-71).

El protagonista de la obra, Bruno, que ha conseguido el puesto de privado de manera poco honrosa, trayéndole una hermosa doncella al emperador, siente en un primer momento la satisfacción y la soberbia de verse encumbrado, pero, pronto descubre los graves inconvenientes de su trabajo; cuando el emperador le pide consejo sobre si debe forzar a la doncella, Bruno, ingenuo, le aconseja lo que cree de verdad, pero, el emperador, que no quiere oír la verdad, sino lo que él desea hacer, enfurecido, amenaza con destituirlo y Bruno, temeroso, rectifica su consejo y le dice a Enrico lo que quiere oír. Nuestro protagonista se da cuenta de la razón que llevaba su padre y se lamenta de lo peligrosa que es la privanza:

¿Qué no hubo más que un instante
desde el subir al caer?
¡Oh riesgo de la ambición,
oh peligros de un vasallo!. (vv. 1698-1701).

También relacionado con el tema del desengaño, Tirso realiza en la comedia una crítica muy negativa al exceso de erudición. Para un monje como Fray Gabriel Téllez, con una clara y sincera vocación religiosa, defensor de los valores de su Orden, los excesos del retoricismo escolástico demostraban la vanidad de determinados sectores eclesiásticos. Ya vimos cómo en su *Historia* defendía el cristianismo primitivo, el de los apóstoles y el de los primeros

cristianos, el que propugnaba Erasmo y el que recoge en su comedia ya comentada *El árbol del mejor fruto*. Mediante la vanidad que muestra el personaje de San Bruno al defender la cátedra de Teología de la Universidad de París realiza nuestro autor dicha crítica, que viene reforzada con la condenación de Dion, maestro de Bruno. A pesar de todo ello, Escudero explica que el público del XVII no entendería dicha crítica, y propone dos opciones que justifiquen dicha crítica en la obra:

que el texto conservado de la oposición sea una versión corregida por el propio autor para su publicación en la *Primera parte*, o un texto procedente de una versión representada en algún colegio próximo al ambiente universitario, ante un público versado en la materia³⁶².

En la línea de los aspectos de la obra que se relacionan con el tema del desengaño, podemos señalar el castigo y/o condena del personaje de Dion, maestro de Bruno. Este personaje, considerado por todos como un hombre santo, como ya veremos, ha sido una gran autoridad en materia teológica en la Universidad de París y muere durante la tercera jornada. Cuando todos creen que va a alcanzar la gloria divina, son sorprendidos porque el mismo personaje, ya cadáver, expresa que va a ser juzgado por Dios, que Dios lo está juzgando y que Dios lo ha condenado. Todos los personajes, como los espectadores, muestran su estupor hasta que Roberto explica que el pecado de Dion es el de la soberbia, ya que, antes de morir había declarado que sabía que iba a ir al cielo, lo que constituye un gran pecado, dado que nadie conoce los designios divinos, y creerse salvado por llevar una vida santa es un grave pecado de vanidad y soberbia. Trubiano comenta la actitud de este personaje al decir que:

Dión creía poder exigir por sus obras, y con rigor de derecho humano propio – atrevimiento satánico – y sin gratuidad ninguna la gloria eterna³⁶³.

El hecho de que un personaje se condene en el teatro religioso áureo español no es muy frecuente, puesto que choca con la defensa católica del sacramento de la confesión y con el rechazo a la doctrina protestante de la

³⁶² Molina, 2004, p. 80.

³⁶³ Trubiano, 1985, p. 139.

predestinación. En Tirso de Molina, que trata en trece de sus obras el tema de la Gracia, según indica Sullivan, sólo tres personajes terminan condenándose: don Juan en *El burlador de Sevilla*, Paulo en *El condenado por desconfiado* y Dion en *El mayor desengaño*. Dice Sullivan al respecto:

As we have seen, Tirso gives the problem deep thought in some thirteen plays and - the most severe of the Spanish dramatists - consigns a personage to hell in three of them (*El condenado por desconfiado*, *El burlador de Sevilla* y *El mayor desengaño*). These condemnations, however, only serve to emphasize the true path of salvation. In his philosophical *summa*, *La vida es sueño*, Calderón treats the problem of free will ("¡Y yo, con más albedrío,/ tengo menos libertad!" I, ii) and the violent hero's salvation to divine glory ("¿quién, por vanagloria humana,/ pierde una divina gloria?" III, x). There are numerous Segismundo-like characters in Calderón's theater after 1635 and a thematic catalogue of the *comedia* would furnish many more³⁶⁴.

Con el personaje de don Juan, el de Dion tiene menos puntos en común; por el contrario, sí que establece una relación de semejanza con el de Paulo. Ambos personajes comparten la opinión que los dos tienen de sí mismos de hombres santos que van a salvarse. En el caso de Paulo, es él mismo el que informa al espectador de que, tras diez años de vida ascética, debe salvarse, mientras que, en el caso de Dion son los demás personajes los que nos dicen que es un hombre santo, como así hace Lucio:

Es Dión un grande santo,
a Dios goza acá en la tierra.
Llórale toda París,
que dél maravillas cuentan. (vv. 2256-59).

O como comenta el personaje del futuro San Bruno cuando Roberto le da la noticia de la muerte de Dion:

Toda es deuda merecida
de la mucha santidad
de Dión; su cristiandad,
limosnas, virtud y vida

³⁶⁴ Sullivan, 1981, p. 67.

tiene nuestra corte llena
de fama que le bendiga.
No hay lengua que dél no diga
mil bienes. (vv. 2770-77).

Tanta es la confianza que tienen todos los personajes en la santidad de Dion que Roberto llega a señalar que deben preservar las reliquias de este, dado que las reliquias de los santos potenciaban su culto y devoción y, con ello, las peregrinaciones con las consiguientes donaciones:

París ordena
con un entierro pomposo
que le traigan a palacio,
donde los reyes despacio
de su cuerpo milagroso
las santas reliquias vean
y le admitan por patrón. (vv. 2777-83).

Todos los personajes creen que deben honrar a Dion como hombre santo que es, por lo que el error que todos comenten es el de no ser conscientes de que el hombre es incapaz de ver los designios divinos. Asimismo, como sucede con el personaje de Paulo, ambos ponen todo su empeño en la salvación como reconocimiento a los actos que han llevado a cabo, pero, en primer lugar, nadie sabe si sus actos llegarán a salvarle, en caso contrario, se comete un pecado de soberbia, y, en segundo, no hay que preocuparse de ser un hombre santo, sino de salvarse.

En el caso concreto de *El mayor desengaño* hasta los reyes afirman que Dion es santo, con lo que Tirso demuestra que ni la más alta jerarquía política está libre de errar en lo que a temas religiosos se refiere. Los Reyes muestran su gran equivocación cuando expresan su deseo de que Dion algún día, siendo santo, pueda interceder por ellos ante Dios, pues tal es la misión de los santos:

Llegad a reverenciar,
esposa y señora mía,
al santo que en este día
nos ha de patrocinar
con Dios. (vv. 2802-06).

Cuando Dion es condenado, el resto de personajes se muestran extrañados y contrariados. Así le sucede al Rey, que no se da cuenta, porque él no puede entender los caminos trazados por Dios, que el hombre no puede dar por hecho la santidad o la salvación de otro. A Dion se le celebra el funeral con una gran pompa como si de un santo se tratara. Es el mismo caso que el de Paulo, salvo que en el caso de *El mayor desengaño* son los demás personajes los que insisten una y otra vez en la santidad de Dion. Ya antes de la condenación, el Rey muestra su sorpresa cuando se entera de que Dion va a ser juzgado por Dios:

Válgame el cielo! ¿es posible
que un hombre tan estimado
en boca de todo el vulgo,
y por santo respetado,
ejemplo de la virtud,
en la doctrina de San Pablo,
un San Hilario en la vida,
un Gregorio en el recato,
un Antonio en la penitencia,
cuando los nobles, los bajos,
desde la cama hasta el cielo
subir dichoso pensaron,
su salvación ponga en duda,
y que él mismo haya afirmado
que Dios le llama a su juicio
ante su tribunal santo?. (vv. 2820-35).

El Rey, como Dion, es soberbio al creer que conoce el destino de este. De igual manera, Bruno también actúa de manera soberbia pues, en vez de reconocer que no sabe por qué Dion tiene que ser juzgado o, simplemente, acatar el mandato divino, presupone, y ahí está su error, que Dion va a ser declarado santo tras el juicio. Bruno actúa soberbiamente dando a entender que sabe lo mismo que Dios, como también hace Paulo en *El condenado*. La explicación de Bruno al hecho de que Dion vaya a ser juzgado es la siguiente:

Prosigan, si vuestra alteza

gusta, los oficios sacros,
que ya podrá ser que quede
del cielo canonizado. (vv. 2896-99).

Avanzando un poco más en esta tercera jornada, volvemos a encontrarnos con el mismo error. Esta vez es el Rey el que, mencionando el sueño del juicio final de San Jerónimo, admite que es normal que, a pesar de ser santo, Dion sea juzgado por Dios:

¿Qué hombre hay que no alcance tanto
que del tribunal eterno
libre quede, si el más santo
teme el dar cuentas a Dios?
Jerónimo está temblando
con la trompeta al oído,
y la voz de «levantaos,
muertos, a dar a Dios cuenta».
Pues si él tiembla, ¿qué me espanto?,
que imitándole Dión,
nuestro olvido despertando,
freno ponga a nuestros vicios
y así quiera escarmentarnos.
Prosiga el fúnebre oficio. (vv. 2903-16).

Y vuelve a equivocarse en el punto de partida siendo falsa la presuposición primera de que Dion es santo, porque sólo Dios conoce si Dion es o no santo. Lo mismo le sucede a Paulo.

Una vez condenado el maestro de Bruno, ante el estupor de todos los presentes, Roberto da la clave de este suceso tan sorprendente para todos. Explica el estudiante que Dion ha pecado, como Paulo, de soberbio al creerse santo y al confiar tanto en su salvación:

Yo pienso que la soberbia,
que al Querub ha derribado
y engaña a la hipocresía,
a Dión ha condenado,
porque cuando morir quiso,
dijo loco y temerario,

más que humilde, justo y cuerdo:
«no quiero que en este paso,
según su misericordia
me juzgue Dios, porque aguardo
que por rigor de justicia
me dé el cielo que han ganado
mis virtudes y paciencia».
Y quien fía de sí tanto
que por santo se averigüa
condenarse no es milagro. (vv. 2960-75).

Explica Ludwig Ott cuál es el pecado condenatorio de los personajes de Dion y de Paulo al decir que:

Sin especial revelación divina, nadie puede saber con certeza de fe si se encuentra en estado de gracia (de fe). [...] Contra la doctrina de los reformadores según la cual el justo posee certidumbre de fe, que no admite duda, sobre el logro de la justificación, declaró el concilio de Trento: «Si alguien considera su propia debilidad y su deficiente disposición, puede abrigar temor y recelo respecto de su estado de gracia, puesto que nadie es capaz de saber con certeza de fe no sujeta a error si ha alcanzado la gracia de Dios»; Dz 802³⁶⁵.

Por último, para concluir con este aspecto de la semejanza de los personajes de Dion y Paulo, nos encontramos con una alusión a San Pedro y a las negaciones que hizo de Cristo que pueden relacionarse con el personaje de Paulo. En la comedia avisa Bruno a sus compañeros de los peligros de los palacios y de la conveniencia de alejarse de ellos:

En ellos Pedro a Dios niega,
y para llorar agravios
hechos contra el cielo, busca
cuevas que ocultan peñascos. (vv. 3089-91).

Versos que son anotados por Lara Escudero señalando el posible cruce entre Pedro y Paulo:

³⁶⁵ Ott, 2009, p. 400.

v. 3091 *cuevas que ocultan peñascos*: posible juego de palabras a partir del nombre de Pedro que significa 'piedra' («sobre esta piedra edificaré mi Iglesia», *Mateo* 16, 18) y *peñasco* 'disgusto, contratiempo'. [...] XAF cree que puede haber un cruce entre Pedro y Paulo de *El condenado por desconfiado*. Paulo durante diez años hizo penitencia «buscó peñas que ocultaban peñascos» (I, 1991, p. 179)³⁶⁶.

Una última cuestión que se relaciona con el tema del desengaño es el de la oposición entre los bienes mundanos frente a los bienes celestiales. La elección de los primeros provoca el mayor desengaño en nuestro protagonista, que, una vez abiertos los ojos, colocará todas sus ansias y su empeño en alcanzar los segundos. Aunque necesita tres desengaños para encontrar el auténtico camino hacia la salvación, ya en la segunda jornada, tras escuchar la canción que le avisa de su futura caída, el personaje de Bruno habla de las veleidades y de la inestabilidad de los triunfos humanos:

Fui desdichado en amores,
por la guerra los dejé,
a Enrico el Cuarto obligué,
mas mujeres y señores
son fábricas en el viento,
porque el amor y privanza
ponen silla en la mudanza
y es peligroso su asiento. (vv. 1680-87).

Por otra parte, los tres desengaños que experimenta el personaje de Bruno son consecuencia de su alejamiento de Dios que se representa en la obra con su actitud desobediente hacia su padre, pues, ya veíamos anteriormente, cómo el padre en las comedias religiosas de Tirso de Molina es una especie de encarnación de Dios Padre en la tierra y la salvación o condenación de los personajes viene marcada por su obediencia o desobediencia respectivamente hacia su progenitor. Bruno no le hace caso a su padre y, consecuentemente, tampoco a Dios.

El Padre de Bruno, por su parte, es el encargado de lanzar al espectador el primer aviso, vaticinio o eco anticipado de cuál va a ser el destino de su hijo.

³⁶⁶ Molina, 2004, p. 554.

Cuando se entera de que pretende a Evandra en la primera jornada, se enfada y le desea toda clase de males pero, sin razón aparente, termina deseándole que Dios le convierta en un gran santo y, sin quererlo, anticipa su futuro:

Tus amigos te vendan,
tengan poder tus contrarios
en tu deshonra... Mas no,
hágate Dios un gran santo. (vv. 249-52).
cuando estés más confiado
de la lealtad de un amigo,
te usurpe lo más preciado
de tu gusto... Pero no,
hágate Dios un gran santo. (vv. 268-72).
Dios permita,
pues su enojo forja rayos,
que uno te abrase. Mas no,
hágate el cielo un gran santo. (vv. 346-49).

A diferencia de otras comedias hagiográficas en las que la futura santidad de un personaje viene anunciada de manera reiterada y constante por diversos ecos, avisos e intervenciones sobrenaturales, en *El mayor desengaño*, todos los avisos se reducen a los que Tirso pone en boca del Padre del protagonista. Sí que hay avisos de su caída como privado a través del personaje de la Emperatriz o de la canción de Leida, pero no hay avisos de su futuro como hombre santo.

En cuanto a las intervenciones sobrenaturales o divinas, encontramos las tres veces que Dion, ya fallecido, durante sus propias exequias, se levanta para avisar a los presentes de que:

Por justo y recto juicio
de Dios, Juez soberano,
a juicio voy. (vv. 2812-14).
Por justo y recto juicio
de Dios, Juez soberano,
en juicio estoy. (vv. 2920-22).
Por justo y recto juicio
de Dios salgo condenado. (vv. 2944-45).

Y, aunque al principio les cuesta entender el motivo por el que Dion ha sido condenado, una vez que Roberto expone que el pecado de este es la soberbia, todos los personajes entienden el mensaje que Dios les ofrece mediante la condenación del maestro de Bruno. El primero en expresar su decepción ante el mundo mortal y la obscuridad de los caminos del Señor es el Rey que, acertadamente explica la lección de la obra:

¡Oh, ciega opinión del mundo,
oh juicios temerarios!,
¡qué dello que hay que saber
en un corazón humano!
¿Dión se condenó, cielos,
el caritativo, el santo,
el recogido, el virtuoso,
el humilde, el cuerdo, el casto?
¡Qué diferentes son,
Dios eterno y soberano,
vuestros divinos secretos
de los nuestros, siempre falsos!. (vv. 2948-59).

Y un poco más adelante, vuelve el personaje del Rey, citando a San Pablo, *1 Corintios* 10, 12, a insistir en que nada está dicho de antemano en lo relativo a la salvación/condenación del hombre hasta el final de sus días, con lo cual se rechaza categóricamente la predestinación:

Yo voy tan lleno de asombros,
como bien desengañado
de que mientras uno vive,
hasta el último paso,
no puede fiar de sí,
pues como avisa San Pablo,
quien esté en pie tenga tanta cuenta
no caiga, que es todo engaños. (vv. 2980-87).

La condenación de Dion provoca una reacción muy fuerte en todos los personajes y hay varias conversiones a la vida religiosa, como la de los

personajes secundarios Marcela, Laura y Marción. Aunque la conversión más importante es la del protagonista, Bruno, que, tras haber sufrido tres desengaños en creciente intensidad, entiende que los bienes mundanos son caducos, mudables, mientras que los divinos son eternos. Inundado de Gracia tras el aviso de Dion, Bruno explica el sentido del mensaje divino dado por Dios a través de su antiguo maestro, que no es otro que la falsedad de este mundo, que es un desengaño. Es entonces cuando el protagonista conmina a todos los demás personajes a huir de la vanagloria del saber y de las riquezas de los palacios, para llevar una vida humilde de oración y ayuno, una vida ascética. Explica Bruno a los personajes y a los espectadores:

¿Qué hacemos aquí suspensos?

Señores, ¿qué dilatamos
nuestra salvación? ¿Qué hechizos
nos desvanecen, qué encantos?

¡Qué importa letras y estudios,
dignidades, honras, grados,
libros, cátedras, oficios,
si se condenan los sabios!

Dichoso el pobre pastor
que entre el grosero ganado,
ignorante para el mundo,
para los discretos zafío,
es para Dios elocuente.

Decid, ¿qué le aprovecharon
fama y opinión de bueno
a quien para Dios fue malo?

Abrid los míseros ojos,
no os predicen desengaños
los vivos ya solamente,
los muertos nos están dando
voces y ejemplos seguros.

Púlpitos son ya de humanos
los túmulos, desde donde
un muerto está predicando.

Si desengaños buscáis
donde con torpes halagos
no os divertáis, el que veis

es el mayor desengaño.
Dión, tenido en París
por un vivo simulacro
de santidad y virtud,
sin bastarle los trabajos
de estudios y de desvelos,
el verse reverenciado
de los príncipes y reyes,
de los plebeyos y bajos,
sin dalle ayuda sus letras,
magisterios, honras, cargos,
se condena, y por su boca
pronuncia su horrendo fallo.
¿Y esperaremos nosotros
en las cortes y palacios,
entre ocasiones lascivas,
entre tanto enredo y lazo,
salir libres?, ¿no es locura?
Amigos, desengañaos,
pues el que presente vemos
es el mayor desengaño.
¿A vida tan breve y corta,
a tan inefable plazo,
a juez tan recto y severo,
a tan apretados cargos
no despertamos, señores?,
¿nos dormimos descuidados?,
¿nos entretenemos locos?,
¿nos divertimos ingratos?
Si un predicador difunto
no es suficiente a quitarnos
vendas de los ojos ciegos,
prisiones de pies y manos,
¿qué desengaño lo hará?
¿Tan contumaces estamos,
que ya para convertirnos
son necesarios milagros?
¡Oh mil veces venturosos
desengaños! Ya me aparto
de ocasiones, pues he visto

el mayor desengaño. (vv. 3000-67).

Y para poder alejarse de esta vida pecaminosa, decide Bruno fundar una Orden, la de los Cartujos, exponiendo en su intervención cuáles han de ser los votos de esta estricta Orden: la clausura para que los monjes no se sientan tentados a través de sus sentidos, el silencio, el ayuno, la exclusión de las mujeres del convento, etc.:

Lloremos con él nosotros [Pedro],
y también con él huyamos
ocasiones engañosas,
pues lo son de vuestro daño.
Una Orden de vivir
muriendo quiero enseñaros,
donde aprisionéis sentidos,
enemigos excusados.
Freno a la lengua el silencio
ha de poner, y candados
a los oídos y ojos.
Si nos despeñan regalos,
penitencias nos den vida,
perpetuo ayuno le mando
a mi cuerpo, sin que guste
otro manjar que pescado.
Prisión y cárcel perpetua
tendrán a los pies livianos
a raya, y en su clausura
darán al alma descanso.
No ha de entrar mujer jamás
en parte donde vivamos,
ni en la iglesia que labremos,
que así el peligro excusamos.
Si este modo de vivir
admitís, y como hermanos
debajo de la conduta
de Dios os llamáis soldados,
respondedme brevemente. (vv. 3092-3120).

Para comprobar que Bruno ha aprendido la lección del castigo de su maestro Dion, hace algo que el otro no hizo por soberbia, encomendarse a Dios, pedirle ayuda y amparo, lo que demuestra su humildad. Ruega el futuro San Bruno:

Pues supliquemos a Dios
ponga su divina mano
y ayude nuestros principios,
porque firmes prosigamos. (vv. 3124-27).

Por otra parte, ya destacábamos anteriormente que *El mayor desengaño* no es una obra rica en ecos y avisos sobre el futuro del protagonista, pues tampoco lo es en apariciones o intervenciones divinas. A Bruno no se le aparecen santos ni ángeles, ni escucha voces misteriosas, salvo la del cadáver de Dion, pero esta no es un alma que goce de la gloria de Dios. La única aparición divina se sitúa al final de la obra como colofón final y refuerzo de la intención de cambiar de vida y fundar una orden que tiene Bruno. A este personaje se le van a aparecer un ángel y el papa San Hugo. Dice la acotación:

(Pónense de rodillas, suena música y parece en un sitial sentado el papa Hugo, y un ángel va bajando por invención con siete estrellas en la mano) (p. 298).

El ángel, utilizando los símbolos de la nave que representa la Iglesia, la religión que se identifica aquí con la orden religiosa y la fábrica que simboliza también la Iglesia, le revela a Bruno que va a fundar una nueva orden, con lo que se señala la Gracia del personaje y se confirma todo lo expuesto por él:

Piloto, que este gobierno
de la nave, que surcando
almas para Dios fluctúa,
tienes dichoso en tu mano:
Dios quiere que prevalezca
a tu sombra y con tu amparo
una nueva religión,
que Bruno desengañado
comienza a fundar agora.
A tus pies, con seis letrados

que con él el mundo dejan,
vendrá. Procura animarlos
que todo siete han de ser
fundamentos soberanos
desta fábrica divina,
significada en los rayos
destas siete estrellas puras;
ya les da sitio y espacio
el valle de la Cartuja,
de quien el renombre santo
tomará su religión. (vv. 3136-56).

La otra aparición milagrosa es la del papa San Hugo, que tiene gran relación con San Bruno y con la Orden de los Cartujos, puesto que recibe a este y a sus seis compañeros en el año 1084 y se da cuenta de que los siete visitantes se identifican con la constelación de siete estrellas con la que ha soñado. Los favorece dándoles un terreno en los Alpes llamado La Chartreuse, lugar en el que fundan el monasterio y llevan una vida de oración, ayuno y abstinencia, y reciben frecuentes visitas de San Hugo.

En la comedia de Tirso todo ello se simplifica en el gesto de la bendición que San Hugo concede a la fundación de la Orden:

Si alista tales soldados
nuestra militante Iglesia,
postrará viles contrarios.
Yo les doy mi bendición. (vv. 3157-60).

Respecto al uso de la terminología militar asociada a los monjes y a la Iglesia, anota Escudero:

San Gregorio Magno habla de la Iglesia militante en triple sentido; compuesta de santos ante la ley, bajo la ley y bajo la gracia: «Sancti ante legem, sancti sub lege, sancti sub gratia» (Migne, *Patrología latina*, 77, col, 74), de ahí que Bruno y sus seguidores sean soldados, ver v. 3119. Ver también Santo Tomás, *Suma*, III, q. 8, a. 4. Comp. Tirso, *CD*, vv. 200-01: «los santos de la Iglesia militante/ las abejas serán». (pp. 299-300).

La última cuestión que sobre *El mayor desengaño* vamos a comentar es una de las más importantes y le confiere a la misma una nota específica que la hace diferente a otras comedias hagiográficas; nos referimos a todo el contenido teológico que encontramos en ella y que nos hace pensar que esta comedia, que ya vimos que tenía puntos en común, según Sullivan, con *El burlador de Sevilla* y más aún con *El condenado por desconfiado*, podría definirse como un drama teológico, pues la línea teológica es más fuerte que la hagiográfica. De hecho, no encontramos tantos ecos, ni avisos, ni intervenciones divinas como en otras comedias hagiográficas tirsianas, ni hay una exaltación de las virtudes del santo, que, sólo posee Gracia en los últimos versos de la obra. Creemos que *El mayor desengaño* sirve para demostrar la tesis que el mismo personaje protagonista, Bruno, expone en su disputa teológica: la necesidad de la Gracia divina para que el hombre alcance la visión beatífica. Por ello nos encontramos con una comedia que es un drama teológico en su fondo, pero una comedia hagiográfica en la forma.

Asimismo, la complejidad teológica de la obra caracteriza a Fray Gabriel Téllez como un consumado teólogo dogmático, pero, también, al saber incluir cuestiones arduas y áridas en una comedia áurea, como un dramaturgo genial. Dice Trubiano sobre esta cuestión que:

Las obras religiosas de Tirso llevan a menudo referencias y contenido doctrinales, cuya precisión dogmática apuntan a un teólogo versadísimo y consumado en la teología dogmática, que demuestra una patente preocupación por los problemas doctrinales de la época; pero su utilización e integración en las comedias certifican también la mano de un dramaturgo diestro y genial³⁶⁷.

Lara Escudero, al estudiar la obra destaca este aspecto de la misma cuando, al comentar la oposición teológica presente en la misma, comenta que:

Esta oposición es la muestra más sobresaliente de la unión de elementos doctrinales y teológicos, comunes en las comedias hagiográficas de Tirso (fraile y lector en Teología), que forman parte de las convenciones del género. A este respecto Pellicer de Tovar señala en su *Idea de la comedia de Castilla* que: «Para hablar de las cosas sagradas en autos sacramentales y en comedias

³⁶⁷ Trubiano, 1985, p. 139.

divinas, donde suelen platicarse disputa con herejes, forzosa es la teología, tanto positiva como escolástica»³⁶⁸.

Continúa Escudero rastreando en las obras de nuestro autor otros ejemplos de disputa teológica en verso, no encontrando ninguna en otra comedia hagiográfica, pero sí en la miscelánea del *Deleytar aprovechando*, en la que se encuentran el «Diálogo entre Simón el Mago y Pedro Apóstol» o la «Disputa entre el viejo filósofo y Clemente, Aquilas, Nicetas y San Pedro». Es curioso que no haya disputas teológicas en otras comedias hagiográficas, lo que podría apoyar la tesis de que *El mayor desengaño* se acerca mucho a un drama teológico.

El tema de la disputa es, en palabras de Escudero:

la capacidad del ser humano para ver a Dios³⁶⁹.

Lo que, como ya hemos señalado, se identifica con el tema de la comedia, puesto que Bruno necesita de la participación de Dios, que se muestra a través del mensaje lanzado por el cadáver de Dion, para convertirse/salvarse y, por otro lado, se relaciona con el contexto religioso contemporáneo a Fray Gabriel Téllez, dado que el tema de la Gracia y la intervención de Dios en la salvación del hombre están en la controversia de *auxiliis*. El personaje de Bruno expone cuál es el tema de la disputa cuando dice:

dignen el punto asignado
y escogida controversia
que es: si puede la criatura
ver de Dios la eterna esencia
con su virtud propria sola,
y si hay naturales fuerzas
que a ver en Dios sean bastantes
la beatífica presencia. (vv. 2338-44).

³⁶⁸ Molina, 2004, p. 129.

³⁶⁹ Molina, 2004, p. 131.

Y la estructura en la que Tirso de Molina vertebra y modula este tema es señalada por Escudero:

1)Vv. 2278-2503 Defensa de la *quaestio* por parte de Bruno: Vv. 2278-2337 Exordio y *captatio benevolentiae*. Vv. 2338-2455 Exposición del tema o *quaestio* y prólogo erudito e histórico. Vv. 2456-2503 Postura de Bruno. 2) Vv. 2516-68 Argumentación de Roberto. 3) Vv. 2569-2609 Conclusión final de Bruno³⁷⁰.

El propio personaje de Bruno, que, como vemos utiliza la disputa escolástica, se refiere en su discurso a los métodos de los que se vale la Escolástica para defender las tesis religiosas como preámbulo a su puesta en práctica:

las letras con argumentos,
silogismos y entimemas
que convencen el discurso
y la más noble potencia. (vv. 2306-09).

La postura de San Bruno ante el tema de la posibilidad del hombre de alcanzar la visión de Dios se corresponde con la canónica de la Iglesia, que expone esta doctrina en el concilio de Vienne (1305-1314). Por una parte se defiende que el hombre sólo es capaz de ver a Dios si este le concede su luz de gloria, o sea, su Gracia y, por otro, que Dios es inteligible mediante Cristo humanado.

Frente a esta postura, Eunomio, perteneciente al arrianismo, había defendido que la Razón humana podía aprehender a Dios. San Bruno rechaza esta tesis rotundamente, como así lo había hecho ya Clemente V en el citado concilio, lo que se ve en la obra cuando se expone que:

Ciertos filósofos hubo
en la platónica escuela
que ser posible afirmaron
ver de Dios la esencia eterna
una criatura finita
en esta vida, que tenga

³⁷⁰ Molina, 2004, pp. 130-31.

virtud un hombre mortal,
en sí para comprehendella
Deste error blasfemo y loco
dan a Eunomio por cabeza,
de quien eunomios se llaman
los que siguen esta seta. (vv. 2346-57).

De este Eunomio de Cícico (335-393) sabemos que nació en Dacora, Capadocia, estudió Teología en Alejandría con Aetius y con Eudosio, el cual lo ordenó diácono y, gracias a su recomendación, fue nombrado obispo de Cícico en el año 360. Defendió el arrianismo radical, llamado anomeísmo. Sus seguidores, los eunomianos afirmaban que la esencia de Dios Hijo era diferente de la de Dios Padre y que el Espíritu Santo no era divino, sino una creación del Hijo, contrariando así el dogma de la Santísima Trinidad. Asimismo, y centrándonos en la cuestión que nos ocupa, defendían Eunomio y sus seguidores que la Razón humana podía aprender a Dios, siendo uno de los medios para alcanzar tal conocimiento el lenguaje, puesto que las palabras son una creación de Dios que revelan la verdad. Ante estas doctrinas hubo muchas protestas, lo que provocó que el emperador Constantino II exigiera a Eudosio la destitución de Eunomio como obispo. Finalmente, tras su muerte, su cadáver fue llevado a Tyana y sus libros fueron quemados.

Para refutar la tesis de Eunomio, Bruno, en su disputa, va a recurrir a los argumentos de autoridad de algunos de los Santos Padres de la Iglesia, en este caso de la Patrística griega, como observamos cuando argumenta:

Así lo refieren muchos,
como son Pselo y Nicetas,
San Gregorio Nacienceno,
Crisóstomo, homilía tercia:
De la incomprendibilidad
de Dios, y otros mil que en Grecia
se opusieron valerosos
contra sus plumas perversas. (vv. 2358-65).

Escudero glosa estos versos con un fragmento de la obra de San Gregorio Nancianceno, *Discurso teológico*, núm. 28, p. 98, que apoya la argumentación de San Bruno:

«Yo pienso que hablar de Dios es imposible, y entenderlo, más imposible todavía. Porque lo que se ha entendido, tal vez podría ser explicado por la palabra, si no suficientemente, sí al menos de una manera oscura, al que no ha viciado totalmente sus oídos ni se ha vuelto indolente su inteligencia. Pero alcanzar con el entendimiento esta realidad es absolutamente imposible e irrealizable, no solo para los que se dejan llevar por la indolencia y se inclina hacia abajo, sino incluso para los más elevados y amantes de Dios»³⁷¹.

Una vez refutada la herética tesis de Eunomio con los testimonios de los Santos Padres, el personaje de San Bruno nombra a más herejes que han defendido que sí era posible aprehender a Dios sin el concurso de este:

Siguieron estos errores
después, con bárbaras lenguas,
begardo, beguino y otros,
conque Alemania siembran
ponzoñosas herejías
que ya condenadas quedan
conforme una clementina
del concilio de Viena. (vv. 2366-73).

Bruno se refiere a los begardos y a los beguinos, que eran:

asociaciones de hombres y de mujeres que surgen en los Países Bajos en el siglo XII, aunque tienen todo su esplendor en el siglo XIV. Los beguinajes surgen para albergar a las viudas de los caballeros que habían muerto en las cruzadas. Las mujeres (y en el mismo caso los hombres) libres de votos religiosos, prometían castidad y obediencia viviendo en comunidad bajo la tutela de un párroco o fraile de la comunidad. Se dedicaban al cuidado de los enfermos, a la enseñanza de los niños, a albergar a los peregrinos... Algunas de estas asociaciones se convirtieron en centros de heterodoxia ya que defendían la tesis de que el hombre por su natural inteligencia podía llegar a la visión de Dios. Ver

³⁷¹ Molina, 2004, p. 266.

B. Llorca, R. García y J. Laboa, 1999, II, pp. 735-37; A. Mitre y C. Granda, 1983, pp. 191-94)³⁷².

El papa Clemente V (1304-1314), en el concilio de Vienne (1311-1312), citado por Tirso, condenó los errores de los begardos y beguinos sobre el estado de perfección, pues ambos herejes habían llegado a admitir, entre otras cosas:

Cualquier naturaleza intelectual es en sí misma naturalmente bienaventurada y el alma no necesita de la luz de gloria que la eleve para ver a Dios y gozarle bienaventuradamente³⁷³.

Y si el argumento de una autoridad como un concilio ecuménico, que es el cuarto lugar teológico según Melchor Cano no es suficiente, cita Bruno el primero de los lugares teológicos, el de la Sagrada Escritura, mencionando un fragmento de la Primera carta de San Pablo a Timoteo:

Y entre otras autoridades
que puedo traer con ella,
baste alegar a San Pablo,
sol claro de nuestra Iglesia,
que escribiendo a Timoteo,
en la epístola primera
y en el capítulo sexto,
dice de aquesta manera:
«Dios habita eternamente
luz inaccesible, eterna,
la cual ningún hombre vio
ni es posible pueda verla». (vv. 2374-85).

Utilizando estos argumentos de autoridad, da por concluida Bruno su refutación al primer argumento:

Dejando, pues, este error,
como herético y sin fuerzas,

³⁷² Molina, 2004, p. 266.

³⁷³ Denzinger, 1963, p. 140.

pues ya no hay tan loco ingenio
que le apadrine y defienda. (vv. 2386-89).

Un poco más adelante alude a otro argumento de autoridad muy importante durante toda la Edad Media: los *Libri quattuor sententiarum* o las *Sentencias* de Pedro Lombardo, escritas entre 1150 y 1152, que sirvieron como manual de Teología para enseñar en las universidades europeas hasta que, ya en el siglo XVI, se fue sustituyendo por la *Summa* de Santo Tomás. Dice Bruno al respecto:

(distinción cuarenta y nueve
del cuarto de las sentencias,
al número veinte y cuatro,
cuestión segunda y tercera). (vv. 2392-95).

Y, aunque la editora de la obra admite no haber encontrado la referencia concreta a la que se refiere Tirso por boca de San Bruno, a causa de las muchas ediciones que de la obra de Pedro Lombardo había en la época barroca, suponemos que se trata de una defensa de la imposibilidad del hombre de aprehender a Dios, porque, un poco más adelante, va a citar a otro de los grandes hitos medievales en lo que a asuntos teológicos se refiere, Juan Duns Scoto, que asegura que el hombre no puede ver a Dios, pero si este le concede Gracia sí que es posible alcanzar la visión beatífica, como argumenta también el Aquinate:

que, aunque Dios no puede verse
por ser sol de luz inmensa
conforme a la orden común
de nuestra naturaleza
-porque según este orden
nadie es posible le entienda
si con sentidos corpóreos
primero al alma no entra,
y siendo espíritu puro
de Dios la divina esencia,
no hay sentidos que le alcance,
por no tocar a su esfera-

con todo eso, realizando
nuestra natural flaqueza
según el orden de gracia
la Divina Omnipotencia,
puede una pura criatura
alcanzar la inteligencia
de Dios y en mortales lazos
ver la soberana esencia.
Esta opinión es de Escoto. (vv. 2396-2415).

Santo Tomás, en la *Summa*, defiende la misma idea utilizando la insalvable desproporción existente entre el objeto, que es Dios, y que es infinito, y los sentidos de los hombres que, siendo corpóreos, son finitos. Lo infinito no puede ser aprehendido por lo finito. Pero Dios puede conceder la Gracia, que no es mortal ni finita, al hombre para que éste puede alcanzar la visión beatífica:

vv. 2396-2407 El hombre según su naturaleza no puede ver a Dios. Comp. Santo Tomás, *Suma*, I, q. 12, a. 3: «Es imposible ver a Dios con el sentido de la vista o cualquier otro sentido o facultad sensitiva. Toda facultad de este tipo es acto de un órgano corporal [...]. Y todo acto es proporcionado a su sujeto. De ahí que ninguna facultad de este tipo pueda ir más allá de lo corpóreo. [...] Dios es incorpóreo. De ahí que ni el sentido ni la imaginación lo puede ver»; *id.*, I, q. 12, a. 11: «Dios no puede ser visto en esencia por ningún hombre puro a no ser que esté separado de esta vida mortal. [...] Es evidente que la esencia divina no puede ser conocida a través de la naturaleza de las cosas materiales»; *id.*, I, q. 12, a. 12...³⁷⁴

Volviendo a Duns Scoto, que recogió sus enseñanzas sobre las *Sentencias* de Pedro Lombardo en su obra *Opus Oxoniense*, que luego revisó componiendo su *Reportata Parisiensia*, el personaje de San Bruno se refiere a una de las dos obras cuando expone las tesis del monje franciscano, que se opuso a muchas de las ideas de Santo Tomás, pero que coincide con él en defender que el hombre es capaz de alcanzar la visión beatífica gracias y como condición *sine qua non* a la Gracia otorgada por Dios:

³⁷⁴ Molina, 2004, pp. 268-69.

Esta opinión es de Escoto,
sobre la parte tercera
de la distinción catorce,
quaestione prima, y se prueba
porque toda facultad
y cognitiva potencia,
que de algún modo termina
al objeto su agudeza,
quitado el impedimento
extrínseco, que estorbo era
para producir el acto
y efeto que nace della,
luego al momento obra fácil,
sed sic est, que a la potencia
del entendimiento humano
por más finito que sea,
toca el conocer a Dios,
pues es su naturaleza
un objeto inteligible
que en su latitud se encierra.
Luego si el impedimento
de la corpórea materia
se quita según la gracia,
no habrá quien a Dios no entienda. (vv. 2416-39).

Y para darle mayor enjundia a la tesis que defiende propone una analogía en la que la incapacidad para ver a Dios del hombre es comparada con la oscuridad, mientras que la luz que produce la visión de las cosas es la Gracia conferida por Dios, que viene a eliminar los pecados del hombre. Ya vimos anteriormente que la oscuridad, la negrura, las tinieblas, la ceguera, etc., son siempre símbolos que representan el pecado. Pone un ejemplo Bruno cuando comenta:

Pruebo la mayor *assimili*:
la vista, que en las tinieblas
no puede ver la color,
que es su *circa quam materia*,
luego que sale la luz,
echando el estorbo fuera

que impedía sus efectos,
produce visión perfecta.
Igitur, si Dios quitase
las imperfecciones nuestras
y el conocer sin especies
que los sentidos presentan,
¿su divinidad quién duda
que, si *inmediate* se viera,
del entendimiento humano
ser conocido pudiera?. (vv. 2440-55).

Con todo lo expuesto anteriormente, San Bruno concluye de su argumentación:

Pero todo esto no obstante,
mi conclusión verdadera
es que no hay pura criatura
que con naturales fuerzas
vea la esencia divina,
la pueda gozar, ni entienda,
si con la lumbre de gloria
Dios no realza y eleva
el criado entendimiento,
y animando su flaqueza
le da celestial valor,
con que hasta su objeto vuelva. (2456-67).

Versos en los que «lumen de gloria» o «lumbre de gloria» (*lumen gloriae*) es esa luz que insufla Dios en el entendimiento del hombre para que este pueda intuir la esencia divina, como explica Santo Tomás al que recurre Lara Escudero:

Comp. Santo Tomás, *Suma*, I. q. 12, a. 5: «Este aumento de capacidad intelectual la llamamos iluminación del entendimiento, como a lo inteligible se le llama luminosidad o luz». La expresión está inspirada en el *Salmo* 35, 10: «In lumine tuo videmus lumen» 'En tu luz veremos la luz'. Ver Ott, 1997, p. 58 y vv. 2495, 2535-36, 2549-59, 2604³⁷⁵.

³⁷⁵ Molina, 2004, p. 272.

Aunque no cita a Santo Tomás, toda la terminología que usa en esta disputa San Bruno procede claramente del Aquinate: lumen de gloria, orden de gracia, etc., son conceptos que aparecen en la *Summa*, porque toda la Teología dogmática de Fray Gabriel Téllez depende de Santo Tomás.

Ya probada, continuando con el análisis de la disputa, su tesis con argumentos de autoridad, mediante la Razón y las analogías, declara que lo defendido es, además, un argumento probado por la Iglesia en el citado concilio de Vienne:

Esta clara conclusión
es de fe, según lo prueba
en el lugar ya citado
el concilio de Viena,
y como tal admitida
de la católica Iglesia
me excusa de autoridades
que puedo excusar por ella. (vv. 2468-75).

La conclusión primera que se deduce de todo lo expuesto y que ya aparece en Santo Tomás³⁷⁶ es que:

Pero *ratione probatur*:
entre el objeto y potencia
tiene de haber proporción
natural, medida y cierta;
Dios es objeto infinito
de virtud pura y inmensa,
finito el entendimiento
humano, luego está fuera
de la latitud debida,
luego confesar es fuerza
que entre nuestra mente y Dios
no hay proporción verdadera,
luego para conocerle,
es necesario que tenga
una calidad sublime

³⁷⁶ *Summa*, I., q 12, a. 1.

que de suerte le engrandezca
mediante su actividad
que pueda subir por ella
a la divina visión
que lumbre de gloria sea. (vv. 2476-95).

Tras terminar Bruno su magnífica exposición, eso sí, teórica, porque aún no ha experimentado ni aprehendido en su vida lo que tan magistralmente ha explicado, llega la refutación del personaje de Roberto, que es mucho más breve y está llena de errores. La intervención de este personaje se basa en dos puntos: 1) por un lado, la inutilidad de una potencia que no se reduce al acto, aplicada al hombre que no puede ver a Dios si este no le concede la lumbre de gloria, quedando entonces la potencia sin acto; y 2) por otro, la inteligibilidad de Dios, tesis falsa, deducida del hecho de que la potencia intelectual del hombre no llegue a aprehenderla. Contraargumenta Roberto:

Decís que no puede ver
de Dios la naturaleza
un entendimiento humano,
mientras que lumbre no tenga
de gloria, pues *sic insurgo*:
inútil es la potencia
que no se reduce al acto,
como Aristóteles prueba;
luego si a Dios, que es objeto
inteligible, no llega
la potencia intelectual,
por más finita que sea
en vano Dios la crió,
y Dios saldrá de la esfera
de inteligible, que es cosa
absurda. *Probo sequelam*:
Dios no se puede entender
de quien con lumbre no venga
de gloria, luego es forzoso
que inteligible no sea. (vv. 2532-51).

San Bruno encuentra fácilmente los puntos flacos de la refutación de Roberto, de la que parece deducirse que Dios es inteligible, como si el error estuviera en el objeto y no en el sujeto. Es sencillo para el protagonista desplazar la incapacidad de ver a Dios hacia el sujeto, el hombre, que por su naturaleza finita, por su entendimiento finito no puede aprehender a Dios, objeto infinito que, además sí es inteligible como muestra que engendrara al Hijo de su misma sustancia:

Respondo desta manera:
nuestro entendimiento humano
entiende lo que sus fuerzas
alcanzan, no más, es propio
de todo agente y potencia;
no puede alcanzar a Dios
cuya latitud inmensa
excede infinito y puro
nuestra natural flaqueza.
¿Luego por eso no es
inteligible? Es quimera
afirmar tan gran absurdo.
El Padre Eterno, que engendra
al Verbo de su substancia,
entiende su misma esencia,
siendo el Hijo sacrosanto
el acto y la especie expresa
de su intelección divina;
luego ya probado queda
que es inteligible Dios.
¿Si no tiene el hombre fuerzas
para entendelle, estará,
decid, aquesa impotencia
en Dios? De ninguna suerte,
que es primera inteligencia,
sino en nuestro entendimiento,
eso sí, cuya flaqueza
no alcanza por ser finito
a la infinita excelencia,
luego es más inteligible
de cuantas cosas encierra

la máquina que crió.
Y porque el hombre le vea,
pues por sí solo no basta,
cría una luz pura y bella
que llaman lumbre de gloria
para que a nuestra potencia
de antojos de larga vista
sirva, con que alegre llega
al sol Dios, de quien depende
nuestra beatitud eterna. (vv. 2569-2609).

Por supuesto, como ya ha explicado anteriormente, la flaqueza del hombre, su incapacidad para alcanzar la visión beatífica, que nada tiene que ver con Dios, sino con la finitud del entendimiento humano, queda salvada gracias al don divino que Dios otorga, la Gracia.

En esta contraargumentación final y vencedora de San Bruno a la refutación de Roberto, el protagonista de la comedia hagiográfica va a volver a usar la terminología y los conceptos tomistas, porque, aunque no lo cite de manera explícita, como sí hace con otros teólogos, toda la disputa bebe de la filosofía de Santo Tomás y la mayoría de los conceptos no era necesario vincularlos al Aquinate, porque un público culto y erudito los conocería.

Así, la pureza y la infinitud son atributos de Dios, como expone Santo Tomás en su *Summa*, I, q. 12, a. 1:

Dios, que es acto puro sin mezcla alguna de potencialidad, en cuanto tal es cognoscible en grado sumo.

O la idea de que el Verbo, el Hijo, tiene la misma esencia y la substancia que el Padre y, aunque no lo indica, lo mismo se aplica al Espíritu Santo, como recogen *Hebreos* 1, 3, *Juan* 10, 30, el *Credo* y, por supuesto, Santo Tomás, *Summa*, I, q. 31, a. 2:

Lo que está en Dios está en la unidad de la esencia. Por lo tanto, si en Dios hay trinidad, la habrá en la unidad de la esencia divina. De ser así, habría tres unidades esenciales. Y esto es herético.

A modo de conclusión podemos decir que *El mayor desengaño* parece más un drama teológico que una comedia hagiográfica por varias razones: 1) en la tercera jornada nos encontramos con una disputa teológica que confiere a la obra de una mayor complejidad teológica que el resto de comedias hagiográficas tirsianas; 2) su similitud con los otros dos dramas tirsianas, *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*, sobre todo con este último con el que establece una estrecha relación a través de los personajes de Dion y Paulo, cuyos pecados de soberbia les conducen a la condenación; 3) el personaje de Bruno, el protagonista, no tiene rasgos que lo individualicen, sino que parece más bien un arquetipo que está destinado a mostrar prácticamente el mensaje de la obra; 4) no hay escenas de gran impacto visual relacionadas con la iconografía del santo, ni muchos ecos anticipatorios, ni avisos divinos, ni intervenciones sobrenaturales, sólo los avisos del Padre del protagonista, las intervenciones del cadáver de Dion y las apariciones finales del ángel y del papa San Hugo.

Por todo ello creemos que *El mayor desengaño* se acerca más a un drama teológico, que es más universal, frente a la comedia hagiográfica, que tiene como misión exaltar la vida del santo para mostrarlo como ejemplo de vida cristiana.

La obra, por otra parte, tiene menos referencias bíblicas que otras comedias del mismo subgénero, pero, por el contrario, está cargada de referencias teológicas. La base de la Teología dogmática de la disputa de Bruno y Roberto se encuentra en Santo Tomás que, aunque no es citado casi como autoridad, porque seguramente no era necesario, aparece en la terminología, los conceptos y las ideas. Como vimos, una de las tres columnas en las que se asienta la Teología del siglo XVII es Santo Tomás. Otros autores que aparecen citados son Juan Duns Scoto que, aunque en el caso presente, opina igual que el Aquinate, se opuso a muchas de sus ideas. También se citan como autoridades a Santos Padres de la Patrística griega y al papa Clemente V. Todo ello muestra el gran conocimiento que en materia teológica y exegética tenía Fray Gabriel Téllez.

En lo relativo al tema de la obra, uno de los mayores aciertos de la misma es su inserción en la disputa teológica. Si la tesis que defiende Bruno es la de la imposibilidad del hombre de aprehender a Dios sin que este le haya

concedido su Gracia, algo que es capaz de defender magistralmente, con argumentos de autoridad, analogías, etc., pero sólo de manera teórica, la obra es la demostración práctica de esa tesis. Bruno está ciego durante toda la comedia, poniendo sus intereses en los bienes mundanos, ya sea el amor, el poder o el conocimiento. De hecho, aunque intenta alcanzar a Dios mediante el estudio de la Teología, hasta que Dios no le muestra el camino a través del mensaje de condenación de Dion, esto es, concediéndole la lumbre de gloria o Gracia, Bruno no es capaz de vislumbrar la divinidad y de encontrar el camino hacia Dios. La jornada III está muy bien construida por esta exposición del tema, primero de manera teórica y luego práctica. Por supuesto, hay una prevalencia de la práctica sobre la teoría que deja ver la propia opinión del autor que, como vimos en la *Historia* no era amigo de los excesos del retoricismo y la erudición en materia teológica, sino que defendía una religión más sencilla y pura.

La tesis que Bruno defiende en su disputa va ligada al tema del desengaño, ya que, gracias a él, consigue alcanzar la visión beatífica. El desengaño está muy presente en las obras de Tirso, aunque, claro está, es un tema muy ligado al pensamiento barroco. A nuestro autor el tema del desengaño le sirve para mostrar su crítica hacia la figura del valido y la función de la privanza, en la segunda jornada, y al exceso de erudición en materia religiosa, en la tercera jornada.

El tema del desengaño se relaciona también con la condenación del personaje de Dion, maestro de Bruno, que todos los personajes creen que es un hombre santo cuya salvación es segura. También Dion confía en que va a alcanzar el cielo por los méritos que ha acumulado en su vida. Tanto Dion como el resto de personajes muestran una actitud de soberbia, porque nadie conoce los designios divinos. La condenación de Dion es la lección que da Dios sobre la soberbia y las falsas certezas que en materia de salvación tienen todos los mortales. Este suceso marca un cambio en todos los personajes.

Finalmente, el tema del desengaño se une a la oposición muy presente en el teatro tirsiano de los bienes mundanos frente a los celestiales. Bruno elige los mundanos en la primera, en la segunda y en casi la totalidad de la tercera. Gracias al desengaño producido por la condena de Dion se da cuenta de que ni

el amor, ni el poder, ni la sabiduría, podrán salvarlo, sino sólo la humildad, la penitencia, la oración, el ayuno y la reclusión.

Por último, volvemos a insistir en la importancia de la figura del padre en las comedias religiosas de Tirso de Molina. En *El mayor desengaño*, el Padre de Bruno es el encargado de anticiparle al espectador el final que va a tener su hijo, cuando le desea que Dios lo haga un gran santo. Esta especie de presciencia no justificada quizás se relacione con la función de la figura del padre en las obras de nuestro autor; el Padre de Bruno es una especie de trasunto de Dios, por lo que, desobedecerle es alejarse de Dios. Así es, porque cuando Bruno no le hace caso a su padre sufre como amante, como privado y como estudiante, y no alcanza la virtud hasta que vuelve tras los pasos que le había marcado su padre.

De gran complejidad teológica, pero también con todos los elementos de la comedia áurea española: amor, enredos, privanza, celos, muerte, intervenciones sobrenaturales... *El mayor desengaño* es una comedia que quizás no ha sido bien catalogada dentro del subgrupo de hagiográficas.

II. 3. 5. *La dama del olivar*³⁷⁷

La siguiente comedia hagiográfica que vamos a analizar, *La dama del olivar*, fue compuesta por Fray Gabriel Téllez para la defensa y exaltación de su Orden, la mercedaria. Para ello se sirve de la Virgen, que es la encargada de explicar la historia, los votos, la importancia de la Caridad a través de la Redención de cautivos y el catálogo de santos de la Merced. Pero también es una obra que exalta la figura de la Virgen, tan importante para la Orden de nuestro autor y para él mismo. Por medio del personaje del labrador Maroto, como también sucede con el de Simón Vela de *La peña de Francia*, se hace presente la mariogamia y mariofanía, de la que hablaremos posteriormente.

Si bien es cierto, por otra parte, que el personaje de Maroto establece una relación de semejanza con el de Simón Vela y sus respectivas obras tienen este concepto teológico mariano como punto en común, Serge Maurel relaciona *La dama del olivar* con la segunda parte de la trilogía de *La Santa*

³⁷⁷ Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Hormigón: Tirso de Molina, 1970.

Juana, para lo que, además, argumenta que ambas obras fueron escritas sobre la misma fecha³⁷⁸.

Para Maurel, por otra parte, en la comedia hagiográfica que vamos a comentar el tema del comendador malvado es un buen ejemplo del proceso de conversión de temas profanos según las exigencias del drama sagrado. El tirsista insiste en la relación entre esta comedia y la segunda parte de la trilogía de la beata Juana de la Cruz, pues ejemplifica con ambas obras este aspecto de la utilización y transformación de elementos profanos en las comedias religiosas³⁷⁹.

La comedia se inicia con el regreso de los pastores o labradores Ardenio, Niso y otros, entre ellos Maroto, de la celebración del nacimiento de María, el 8 de septiembre, durante el cual loan a la Virgen y también expresan su admiración por el gran trabajo y la devoción de Maroto decorando la iglesia y organizando los festejos. Ardenio y Niso alaban la sinceridad de Maroto con el señor de las tierras de Estercuel, D. Gastón de Bardají, al que elogia también Maroto. Dicen de él que aconseja al rey Jaime I y que ha marchado con él a conquistar Valencia. Ardenio y Niso le dicen al otro que por qué no se casa y este responde que la mujer es muy peligrosa. Niso hace una detallada y elogiosa descripción de su hija Laurencia y de sus muchas virtudes, intentando convencer a Maroto para que se case con ella. Este declara su intención de pedir permiso a su señor y Niso, por su parte, le promete una buena dote para el casamiento. Sale un criado que anuncia la llegada del señor de las tierras, que regresa de Valencia. Los villanos celebran la noticia. Entra D. Gastón, que es recibido con mucha alegría por aquellos. Les cuenta que han arrebatado Valencia a los moros y que han hallado una imagen de la Virgen, que ha sido concedida a la Orden de la Merced y a su fundador Pedro Nolasco, y que se ha construido un convento para conmemorar tal hecho. D. Gastón habla de la Orden y de su cuarto voto. Maroto expresa su preferencia por permanecer soltero y hacerse mercedario, pero los otros pastores intentan convencerlo de lo contrario y de que el señor interceda por ellos para que Maroto se case. D. Gastón les dice que vayan a palacio y que allí decidirán qué decisión tomar. Aparecen D. Guillén, noble, y Laurencia, villana, hija de Niso. Él la requiere de

³⁷⁸ Maurel, 1971, p. 94.

³⁷⁹ Maurel, 1971, p. 285.

amores y ella lo rechaza aduciendo la condición de este de noble y su afición amorosa por muchas mozas campesinas, pero, al final, cede. D. Guillén se queja, celoso, de que la doncella vaya a casarse con Maroto y le pide que se vean esa noche para tener una cita amorosa. Aunque al principio Laurencia se muestra reticente, al final parece aceptar. Salen D. Gastón, Maroto, Niso y Corbato. El noble le dice a Maroto que se case con Laurencia argumentando que todos los animales, el hombre también, están mejor emparejados y, aunque el labrador opina que el hombre prudente huye del matrimonio, acata la orden de su señor. Llaman a Laurencia, que llega. D. Gastón le comunica la noticia de su boda con Maroto, y la muchacha asiente, aunque no parece feliz con el enlace, que se va a celebrar al día siguiente. La villana, a solas, se queja de que la casen con Maroto, pues ella quiere estar con D. Guillén, con quien se ha citado esa misma noche. Se va. Maroto, a solas, expresa su deseo de no contraer matrimonio y, rezándole a la Virgen, le pide que sea su esposa, esto es, expresa su deseo de vestir los hábitos. D. Guillén y Gallardo, su criado, conversan. El primero alaba la belleza de Laurencia, mientras que el otro le dice que no es para tanto, ya que se trata de una simple villana. Maroto, que está cerca, pero al que no pueden ver, lo está escuchando todo. Sale Laurencia, asomada desde su casa. D. Guillén le habla y la otra le cuenta que mañana se va a casar, obligada por su señor y su padre, con Maroto. El noble, celoso, dice que quiere matar al pastor y se sube sobre su criado para tocar a la joven. Maroto, agazapado, lo escucha todo. D. Guillén convence a Laurencia para que le abra la puerta cuando su padre se duerma y así poder gozarla, pero Maroto lo impide dando gritos avisando de que hay ladrones y despertando a todos los de la casa. D. Guillén se marcha con Gallardo prometiendo vengarse de Maroto. Ante los gritos acuden D. Gastón y Niso. Maroto les cuenta que estaba velando a su futura esposa, pero que se durmió y soñó que dos osos querían robarle la colmena y que se despertó gritando a los ladrones, y que no quiere casarse hasta que una mujer brote del olivar. Se va. D. Gastón percibe que hay algo detrás del relato de Maroto. Niso expresa su enfado ante el menosprecio que el pastor le ha hecho a su hija y su señor le dice que no es conveniente forzar a nadie al matrimonio.

La segunda jornada se abre con D. Gastón alabando la belleza de su hermana Petronila delante de ella y comunicándole su intención de casarla con

D. Guillén. Se marcha. Petronila ordena a Laurencia que le dé dos gansos al cura en concepto de diezmo. Corbato, al oír mencionar al cura, muestra el poco aprecio que le tiene. Se produce entonces una conversación entre los villanos quejándose de las esposas, a la que responde Laurencia quejándose del papel de esposa, que debe parir y criar a los hijos. Mientras están con esa discusión, en la que Niso interroga a su hija acerca del motivo por el que quería antes casarse con Maroto y ahora es tan reacia, ven llegar a D. Guillén. El noble y su criado aparecen. D. Guillén es acogido hospitalariamente por los labradores. Le habla amorosamente a su prometida Petronila pero, repentinamente, le dice que antes de casarse con ella va a gozar a Laurencia y, entre él y Gallardo, raptan a la joven, y el criado, por mandato de su señor, se la lleva, ante el estupor de los presentes. Aunque Petronila intenta persuadirlo, D. Guillén le dice que primero va a gozar a la muchacha y que luego se casará con ella. Se va. Los villanos, indignados, declaran su intención de ir tras el secuestrador a su villa, Montalbán. Petronila ordena, presa de celos y de humillación, que avisen a su hermano. Maroto sugiere que Niso los capitaneee, ya que es el alcalde. Los villanos se marchan. Llega D. Gastón y pregunta a su hermana qué ha sucedido, ante lo cual, ésta responde contándole el secuestro de Laurencia a manos de D. Guillén y su criado y la horda de villanos que ha marchado contra él. D. Gastón, enfurecido al enterarse de los abusos cometidos por el noble contra sus vasallos, promete castigarlo. Petronila, aún enamorada de D. Guillén, intenta frenarlo. En Montalbán, tras forzar a Laurencia, D. Guillén le ordena a Gallardo que se la lleve, puesto que la aborrece. Se va. Gallardo intenta convencer a la joven de que lo favorezca amorosamente a él ahora, a lo que esta se niega dándole un manotazo al criado y prometiendo convertirse ahora en azote de los hombres. Se va quedándose despechado Gallardo. Montano, Ardenio y Corbato dialogan y cuentan que D. Gastón no les ha permitido vengarse de D. Guillén prometiéndoles que él se encargaría, que el noble de Montalbán ha abusado de muchas jóvenes labradoras, que Niso llora por la deshonra de su hija y que Maroto hizo bien en no casarse. Aparece Laurencia que increpa a los villanos porque no saben proteger a sus mujeres de los abusos de D. Guillén; les dice que son unos cobardes y expresa su decisión de hacerse bandolera. Se va. Los tres villanos sienten removerse su conciencia y deciden llamar a sus

compañeros y marchar contra D. Guillén para defender a sus mujeres. D. Gastón, en otro lugar, increpa a D. Guillén por sus abusos contra las villanas de Estercuel aludiendo a la cruz que lleva en el pecho. El otro le contesta burlándose de él y desafiándole. Cogen las espadas, pero llega Gallardo dando la noticia de que los villanos de Estercuel han prendido fuego a la villa de Montalbán, marchándose los dos contrincantes mientras se lanzan amenazas. Sale Laurencia vestida de hombre con Roberto y el resto de bandoleros. Le dice a este que si le promete vengar su afrenta en D. Guillén será su amante y este acepta ordenándoles a sus hombres que obedezcan a Laurencia, que dice que a partir de ese momento será Laurencio. Los bandoleros la aclaman. Llegan D. Guillén y Gallardo. El noble expresa su intención de vengarse de Estercuel por haber quemado sus tierras. Aparece Laurencia y los bandoleros. El noble la reconoce y ella le cuenta que por su ofensa se ha transformado en bandolera y que piensa vengarse de él. Gallardo le pregunta cuál va a ser su suerte y la otra le contesta que la misma de su señor por haber sido cómplice de sus fechorías. El criado pide clemencia autodespreciándose. Roberto alaba la bravura y crueldad de su amada Laurencia, que ordena que le traigan atados a los dos prisioneros, a los que tiene la intención de torturar. Se van todos. Sale Maroto y en un monólogo alaba los frutos de la vida sencilla frente a las exquisiteces de los ricos. Llegan Laurencia y los bandoleros. La villana le dice a Roberto que piensa atar a D. Guillén y a Gallardo a un árbol para que sean el blanco de los disparos de los bandoleros. A Roberto, que siente celos del noble, le parece buena idea. Laurencia ve y reconoce a Maroto y ordena que lo cuelguen de un olivo por haberla despreciado como esposa. El pastor sigue con su diatriba contra el matrimonio. Aparece un bandolero que informa a Roberto de que los están cercando y, aunque Laurencia no quiere huir, al final deciden hacerlo con Maroto como rehén, para matarlo después. Se van.

Por último, la tercera jornada comienza con el diálogo entre Lirano y Marbelio, dos bandoleros, que cuentan que han escapado de sus perseguidores y que van a colgar a Maroto de un olivo. El villano dice que prefiere ser colgado estando soltero que no serlo estando casado. En ese momento se oyen voces y los bandoleros huyen dejando atado a Maroto, para regresar luego y terminar el trabajo. El labrador le reza a la Virgen, como única esposa que desea, encomendándose a ella y pidiéndole que lo libere. Se le

aparece entonces María bajo la forma de la Virgen de la Merced diciéndole ser la dama del olivar, y le habla de la simbología del olivo como clemencia aportando referencias del AT y del NT, y exponiendo mediante el olivo y sus frutos, los cuatro votos de la Orden de la Merced, exaltando el cuarto voto, el de la Caridad mediante la Redención de cautivos. Le cuenta que ese lugar se llamará el olivar de la Merced. También relata cómo la Orden fue favorecida por Jaime I, quien participó en su fundación con Pedro Nolasco y que ha tenido santos tan importantes como Pedro Armengol, Ramón Nonato y San Serapión, que aparecen junto a una corona adornando el olivo. Sigue exaltando la labor redentora de la Merced y termina su intervención ordenando a Maroto que vaya a Estercuel y que transmita su deseo de que le hagan un templo al lado del olivo, donde encontrarán una imagen suya que venerarán. A Maroto le dice que deje los rebaños y tome los hábitos para que ella pueda ser su esposa. Desaparece la Virgen y Maroto, alegre, expresa su intención de acatar su mandato. Se va. Los villanos sacan atados a D. Guillén y a Gallardo. Niso y Corbato expresan sus quejas contra ellos. D. Gastón pone a D. Guillén bajo la custodia de su hermana, Petronila. El preso le pide que lo libere, pero D. Gastón le dice que no sería buen señor si lo hiciera y que es preferible que los vasallos amen a su señor. Petronila expone en un aparte su amor por D. Guillén. Ambos se van. D. Gastón pone a Gallardo al cargo de los villanos ordenándoles que no le saquen sangre. Niso les dice a sus compañeros que lo azotará sin contravenir la orden de su señor. Se llevan al prisionero. Llega Maroto y le cuenta a D. Gastón y a los labradores la aparición de la Virgen, pero estos no le creen y se marchan. El villano le dice a la Virgen que busque a alguien mejor que él para que actúe como su intermediario. Se va. Los labradores llevan a Gallardo y le dicen que quieren torturarlo dándole una purga para así no sacarle sangre del cuerpo. El criado intenta convencerlos para que no lo hagan. Se marchan. Maroto le pide a la Virgen que le diga qué ha de hacer, pues ha transmitido su mensaje y nadie le ha creído. Se le vuelve a aparecer María, que vuelve a ordenarle lo mismo, y le coloca la cabeza del revés para que, con esa prueba, le crean ahora. Maroto, asombrado, marcha para cumplir la orden de la Virgen. Petronila promete liberar a D. Guillén si este le da su palabra de ser su esposo, a lo que el noble acepta y la dama lo libera. Aparece Gallardo, que le pide a su amo que lo libere de sus ligaduras, pero que

corre con urgencia a causa de la purga. D. Guillén decide escapar de noche para que no le vean los villanos. Vuelve Gallardo y le cuenta a D. Guillén lo de la purga y tiene que volver a marcharse corriendo para aliviarse. Llega D. Gastón a ver cómo guarda Petronila al preso, que le promete enmendarse. Aparece entonces Maroto con la cabeza vuelta del revés y, ante el asombro de los presentes, vuelve a contarles la aparición mariana, creyéndole ahora todos. D. Gastón libera a D. Guillén, que le dice a Petronila que quiere casarse con ella. Todos se dirigen a ver el lugar donde está el olivo. D. Gastón promete cumplir la orden de la Virgen. Llega Gallardo que, ante las preguntas de D. Gastón, le cuenta su tortura. El señor vuelve a prometer hacer todo lo que la Virgen le ha encomendado. Van al olivar. Llegan los villanos. Niso les dice a los otros que si D. Gastón no venga la deshonra de Laurencia, ahora convertida en bandolera, que lo hará él. Se encuentran con los demás. Maroto indica el lugar de la aparición y D. Gastón, Petronila, D. Guillén y los demás se arrodillan. Se aparece la Virgen que les encomienda que le construyan un monasterio y una iglesia de la Orden de la Merced. Vuelve a ponerle a Maroto la cabeza del derecho y le dice que deje el campo y se haga mercedario. Los presentes declaran su intención de cumplir lo mandado por la Virgen. Aparece Laurencia que, sintiendo la luz divina, ha decidido consagrarse a la Virgen ante la satisfacción de su padre. Gallardo también elige el mismo camino. D. Gastón, por su parte, dice que irán a Zaragoza a buscar a Pedro Nolasco, general de la Orden de la Merced, para contarle lo sucedido y la próxima construcción del monasterio y la iglesia. D. Guillén y Petronila anuncian su próximo enlace.

La intención de la obra, que es muy evidente, es la de defender y exaltar a la Orden de la Merced y para hacerlo, ninguna autoridad más adecuada que la de la Virgen, por varias razones. En primer lugar, por la evidente relación que ya vimos que existe entre la Orden y María. En segundo lugar, porque los mismos sucesos históricos así lo marcan. Y en tercero, porque al hacer depender la defensa de la Merced de la Virgen se le confiere a la Orden una mayor enjundia, pues María es una autoridad divina.

La defensa de la Merced va en la obra unida a la exaltación de la Virgen, que se erige en valedora de la Orden, como los mercedarios lo son de ella. La Virgen la defiende, como los mercedarios defienden su pureza y su Inmaculada Concepción llevando su hábito blanco. Desde el principio de la obra este

estrecho vínculo entre la Virgen y la Merced se hace patente. El personaje de D. Gastón, al regresar de la conquista de Valencia, le cuenta al pastor Maroto la milagrosa aparición de la Virgen que fue determinante para la victoria del rey don Jaime y la devoción de dicho rey por la imagen:

Honró Dios los pensamientos
de su liberalidad
con milagrosos portentos,
porque cerca de Valencia,
al tiempo de conquistalla,
para mayor evidencia
de su amor, nuestro rey halla,
animando su presencia,
un retrato de aquel sol
que, abrasando a Dios de amores,
le vistió de su arbol.
Un ramillete de flores,
gloria del suelo español;
un tanto monta del día,
una suma del jardín
que a Dios se aposenta y cría;
un cielo en el suelo; en fin;
una imagen de María,
que en medio de aquella sierra
el Godo escondió del Moro. (vv. 307-26).

Se trata de la imagen del Puig, de la que hablamos en la primera parte de este trabajo al explicar la fundación de la Merced, que encontró San Pedro Nolasco durante la batalla del mismo nombre y que jugó un papel decisivo en la fundación de la Orden, en la que Jaime I tuvo un importante papel según la tradición y también San Raimundo de Peñafort, del que nada se dice, quizás por la disputa que mantenían los mercedarios con los dominicos.

El señor de las tierras, D. Gastón, sigue con su relato y cuenta que la imagen va a colocarse en un monasterio que ha de edificarse en el mismo lugar donde fue hallada la citada imagen, y que pertenecerá a la Orden de la Merced, citándose a su fundador, Pedro Nolasco. Fray Gabriel Téllez, porque aquí habla más el religioso orgulloso de su Orden que el dramaturgo, pone en

boca del personaje una encendida defensa de la Merced y, sobre todo, de la Caridad que la caracteriza y que se muestra a través de la Redención de cautivos, todo ello contenido en el cuarto voto. D. Gastón, a la vez que es prolijo en alabanzas, señala el vínculo entre la misión redentora de los mercedarios y la misión de Cristo como Redentor:

Con los obispos concierta,
para que esté con decoro,
que un Monasterio Real
allí mismo se edifique
a su devoción igual,
y que a la Merced se aplique
y se dé a su general,
fray Pedro Nolasco, piedra
sobre quien Dios edifica
la Orden que por él medra,
con el cuarto voto rica
de la caridad, que es hiedra
que a Dios alcanzan sus ramas.
Orden de tantos favores,
que eternizando las famas
de sus hijos redentores,
los fénix son de sus llamas.
Fue el Santo Rey fundador
de la Orden militar
dándola ser y favor,
con que se quiso llamar,
como Dios, Rey redentor. (vv. 358-79).

Más adelante, ya en la tercera jornada, se retoma la historia de la Orden de nuestro autor, de su apología y de su elogio, siendo ya la Virgen la encargada de tal misión. A través del símbolo del olivo, debajo del cual aparece la imagen, y sobre el que se aparece la Virgen, explica la aparición los cuatro votos de los mercedarios, que son los cuatro frutos que dará el árbol. Los tres primeros, el de Pobreza, Obediencia y Castidad, son comunes a todas las órdenes, pero la Merced tiene, como sabemos, el de la Caridad, que suele

aparecer con mucha frecuencia en las obras de Tirso adquiriendo gran relieve en las mismas. Le dice la Virgen a Maroto:

Cuatro frutos dará al año,
aunque de especies diversas,
porque su fertilidad
cause asombro a quien le vea. (vv. 2409-11).

Del primer fruto, esto es, del voto de Pobreza, explica:

Será el primero sabroso
por el «voto de pobreza»,
que, aunque la forzosa amarga,
la voluntaria deleita.
Pues no sin causa la oliva
es amarga a quien la prueba
verde, y después por sabrosa
honra la más noble mesa. (vv. 2413-20).

Del segundo, la Obediencia, dice justo después:

Tras este fruto se sigue
el segundo de «obediencia»,
mortificando sus gustos
a la voluntad ajena:
que por eso la aceituna,
que es su símbolo, se quiebra,
muele, parte y martiriza
en el lagar y la prensa,
de donde el aceite puro
se saca, que a Dios recrea;
que después de los trabajos
ofrece luz la paciencia. (vv. 2421-32).

Continúa con la analogía entre los frutos del olivo y los votos de la Orden mercedaria, explicando el voto de Castidad:

El tercero es «castidad»,

fruto que la palma lleva
a todas cuantas virtudes
a los santos hermosean.
Que no sin causa el aceite,
si con el agua la mezclan,
a otro licor le juntan,
por más que con él le envuelvan,
siempre está encima de todos;
que siendo el cielo su esfera,
como rey de las virtudes
sobre todas triunfa y reina. (vv. 2433-44).

Y, por último, la Virgen, como autoridad divina, expone y encomia el cuarto voto de la Merced, caracterizador de esta y de otras órdenes, como la de los Trinitarios, que son redentoras de cautivos. Tirso hace, a través de la intervención mariana, una defensa de su Orden y lleva a cabo una misión propagandística de la misma:

El cuarto es la caridad,
emperatriz que gobierna
los cielos y rige el mundo;
fuego que abrasa y no quema;
luz que alumbra a todo hombre;
que, en fe de esto, en nuestra Iglesia
da luz de noche y de día,
y el fuego de amor sustenta. (vv. 2445-52).

A continuación, alude la Virgen a la misión redentora de los mercedarios, enalteciendo su sincera y grande generosidad al entregar todo su dinero y hasta su propia vida por los cautivos en tierra infiel. Este mismo tema, el de la Redención es el que veíamos aparecer en el auto sacramental *Los hermanos parecidos*. En el presente caso, María es copiosa en elogios, al decir:

Redimirá aqueste fruto
los cautivos que atormenta
el blasfemo y torpe amor,
para que con fama eterna,
llamándose redentores,

den sus vidas y su hacienda
por sus hermanos, que oprimen
las crueldades sarracenas.
Darán para ellos sus vidas,
quedándose en sus cadenas,
porque ellos salgan seguros,
virtud excelente y nueva. (vv. 2453-64).

Y, por si no había quedado lo suficientemente claro, la Virgen vuelve a mencionar el nombre de la Orden de Tirso, que le dará nombre al olivar de la aparición, porque entre el fruto de la oliva y la Merced hay una relación de semejanza, que se basa en la entrega total de ambas para ayudar a los demás:

Pero, en fin, como la oliva,
que toda a todos se entrega
dejándose hacer pedazos,
dando sus entrañas mismas,
llamaráse este olivar
de la Merced, porque en ella
la han de hallar sus oprimidos,
blasón que ha de ennoblecerla...(vv. 2465-72).

Una vez que ha explicado los cuatro votos de la Merced, deteniéndose especialmente en el cuarto, la Virgen pasa ahora a hablar de la historia de la Orden, haciendo un repaso por los personajes más importantes vinculados a ella. Al comentar su fundación se refiere, entonces, al rey Jaime I, siempre relacionado con la fundación de la Merced, y al padre fundador, San Pedro Nolasco. Resulta curioso en este sentido que no mencione a San Raimundo de Peñafort, que, según la tradición, fue el tercero que participó en esta fundación. Ya comentamos la controversia que, a raíz de las fechas de la entrada del santo en la Orden de Santo Domingo, sostuvieron mercedarios y dominicos, ya que, adelantarla o atrasarla provocaba que el santo hiciese depender la Merced o no de la Orden Dominicana. Quizás por este motivo, Tirso se abstuviera de referirse a San Raimundo. Asimismo, ya veremos que no hay demasiada presencia de santos dominicos en la obras de nuestro autor, que nunca tuvo

muchas simpatías por tal Orden. Dice la Virgen sobre estos dos fundadores de la Merced:

Y para que estimes más
esta heredad, que comienza
desta tierra a florear
con divinas influencias,
en Rey es su labrador
para que más se ennoblezca;
mira cómo sus armas
la autoriza su nobleza.
Don Jaime el Conquistador,
que entra triunfando en Valencia,
le planta y le da principio,
¿qué maravilla que crezca?
Del pecho piadoso nace
de Pedro Nolasco, piedra
fundamental, que promete
en el valor y firmeza. (vv. 2473-89).

Y siguiendo con el catálogo de mercedarios ilustres, continúa la Virgen aludiendo a los tres santos más importantes de la Orden tras San Pedro Nolasco: San Pedro Armengol, que nació a mediados del siglo XIII en la Guardia del Prats, Tarragona, que fue bandolero y posteriormente reconvertido por una circunstancia providencial³⁸⁰. La Virgen se refiere al episodio en el que, en su segundo viaje a tierra infiel en misión redentora, se quedó allí y, al no llegar el dinero de su rescate, fue colgado, pero no murió, gracias a la intervención de la Virgen, quedando para siempre con el cuello torcido y el rostro macilento. Por su parte, San Ramón Nonato, el famoso santo que fue extraído del vientre de su fallecida madre, fue martirizado por los musulmanes durante una de sus misiones redentoras perforándole el labio con un hierro candente para colocarle un candado y, así, cerrar su boca e impedir que predicase y convirtiese infieles. La Virgen menciona su tortura. Y finalmente, San Serapio, militar irlandés, que había participado en las Cruzadas junto a Ricardo Corazón de León, pero que conoció a San Pedro Nolasco y se hizo

³⁸⁰ Y que es el protagonista de la novela hagiográfica inserta en el *Deleitar aprovechando, El bandolero*.

mercedario. En misión redentora fue torturado atándolo a una cruz con forma de aspa y siéndole arrancados los intestinos. De estos tres santos explica la Virgen:

Por primicias de ese fruto,
es la primera fruta nueva
otro Pedro de Armengol,
que dél como oliva cuelga.
Un Ramón es verde rama
que mi olivar fértil echa,
no nacido y milagroso
que con un candado cierran,
porque tal aceite y fruto
en fe de lo que se precia,
con candado ha de guardarse
para dar luz a mi Iglesia.
Un Serapión es esotro,
oliva sabrosa y tierna,
que en el lugar del martirio
descoyuntan y atormentan. (vv. 2489-2504).

Aunque los tres santos son posteriores al tiempo de la acción de la comedia, por lo que su inclusión es un anacronismo, no resulta problemático al ser la Virgen, un personaje divino que puede conocer el futuro gracias a su cercanía con Dios, la que expone sus respectivas historias.

Para insistir visualmente en el encumbramiento de la Merced, una acotación nos informa de que el olivo, que es el símbolo de la Orden, va a aparecer con cada uno de los santos nombrados por la Virgen en una de sus ramas y con la corona en la copa. Dicha corona es con la que el rey Jaime I vistió a la Orden durante su fundación:

Con los santos y corona que refiere ha de estar adornado el árbol. (p. 208).

Por si los espectadores no se han dado cuenta de la presencia de la corona, o para reforzar dicha presencia, la Virgen se refiere a ella elogiando otra vez la Merced:

La corona que remata
este olivo, a todos muestra
que es real, militar y noble,
para que a todos exceda. (vv. 2505-08).

Después de contarnos algo de la historia de la Orden, de hacer referencia a sus santos más ilustres y, sobre todo, de realizar una alabanza y defensa de la misma, la Virgen ordena que se construya una iglesia mercedaria en el lugar del olivar, extendiendo la presencia de la Orden a Aragón:

Siendo, pues, de tal valor
esta heredad, porque tenga
lo necesario, he querido
que aquí se labre una iglesia
donde mi aceite se guarde,
y con mi misma presencia
se autorice en Aragón
que a esta Orden sirve y precia. (vv. 2509-16).

Maroto, fiel cumplidor de la misión que le ha encomendado la Virgen, transmite el mensaje de esta, y, mediante sus palabras al explicar que ha sido enviado por la Virgen para que le construyan una iglesia mercedaria en el olivar, ensalza la Orden de la Merced mediante el uso anfibológico de la palabra «merced»:

y a los Padres Redentores
de la Merced se la den,
porque su Merced también
nos ha de hacer mil favores. (vv. 2692-95).

Para finalizar la obra, el personaje de D. Gastón va a referirse al momento presente de la Orden cuando ordena partir hacia Zaragoza para encontrarse con su fundador, San Pedro Nolasco, comunicarle el milagroso suceso y ofrecerle la imagen de la Virgen y el monasterio y la iglesia que, en su honor, van a construir:

Partamos a Zaragoza,

y al General que gobierna
la Orden de la Merced,
Pedro Nolasco, que es piedra
divina de este edificio,
convidaremos que venga
a tomar la posesión
desta Virgen pura y bella;
y labrándose al momento
fábrica que permanezca
en honra de nuestra sangre,
la piedad aragonesa
tendrá un santuario más. (vv. 3315-27).

Junto a la defensa y enaltecimiento de la Orden Mercedaria, como acabamos de comprobar, *La dama del olivar* es también una constante exaltación de la Virgen María. Ya al iniciarse la primera jornada los pastores nos informan de que regresan de la celebración de la fiesta cristiana de la Natividad de María, el 8 de septiembre. Resulta significativo que la acción se sitúe precisamente ese día, teniendo en cuenta que nuestro autor, Fray Gabriel Téllez, como vimos al comentar *Doña Beatriz de Silva*, se declara abiertamente inmaculista. No es de extrañar que entre las muestras de alabanza hacia María, el personaje de Montano defienda la tesis inmaculista al exclamar:

Pastor que el ganado deja
por tan blanca y pura oveja,
dichoso él. (vv. 6-8).

Y en la tercera jornada vuelve a retomarse esta defensa de la Inmaculada Concepción, pero esta vez con mayor alcance, pues es la propia Virgen la que expone este futuro dogma al expresar :

y haciendo el altar mayor
en esta parte, por prueba
de que soy paloma pura
que el ramo de oliva lleva,
en este olivo tendré
mi sagrario, sin que vean
que sus hojas saludables

eternamente estén secas.
Sanarán enfermos tristes
de enfermedades diversas
con las hojas deste olivo,
poniendo mi gracia en ellas. (3251-62).

Para exaltar la figura de la Virgen se acude al hecho de que ella es la que está más cerca de Dios. Describe D. Gastón a la Virgen María caracterizándola como:

de la que es de Dios esfera
y cifra de su hermosura. (vv. 383-84).

Es la más importante después de Dios. Tanta es la devoción que se respira a través de la obra, que dice el fervoroso pastor Maroto:

No hay cosa, después de Dios,
que valga tanto. (vv. 2662-63).

Para subrayar la enorme importancia que tiene la Virgen se recurre al vínculo que existe entre ella y el dogma de la Santísima Trinidad, pues ella es Hija del Padre, Madre del Hijo y Esposa del Espíritu Santo, como declara al vaticinar también la expansión de la Merced por el mundo:

Yo, pues, que en ella quedé
por legítima heredera,
por ser Hija, Madre, Esposa
de los tres que en uno reinan,
he plantado un olivar,
que, puesto que ahora empieza
a crecer, se extenderá
por el Orbe de la Tierra. (vv. 2401-08).

Relación esta entre la Santísima Trinidad y la Virgen María que vuelve a aparecer cuando Maroto exaltando a la Madre de Dios dice que sobrepasa a los astros, a los santos, a los ángeles, por ser Hija, Madre y Esposa de Dios:

Ni el sol, a quien sacrificio
hicieron tantas naciones,
ni del cielo el mejor santo,
ni un serafín vale tanto;
si no creéis mis razones,
venid, y sobre un olivo
veréis la Fénix que es una,
la Estrella del mar, la Luna,
la que es Hija de Dios vivo,
de Dios vivo Madre hermosa,
de Dios vivo Esposa bella,
porque se encierran en ella
ser Hija, Madre y Esposa. (vv. 2667-79).

Otro de los aspectos relacionados con la figura de la Virgen María en *La dama del olivar* y que, como veremos, se relaciona con *La peña de Francia*, es el del concepto teológico de mariología, mariofanía o mariogamia, y se refiere a la exaltación de la Virgen que suele mostrarse como Esposa de los personajes santos que demuestran una gran vocación religiosa y rechazan los placeres mundanos, y aman profundamente a la Madre de Dios. Pero no sólo se muestra como Esposa, sino también como Madre; es más excepcional que se caracterice como Hija. La importancia de María viene sustentada por dos cuestiones: 1) su maternidad divina, al ser la madre de Dios; y 2) su cooperación en la labor redentora de su Hijo. Dicha importancia es explicada por Ott cuando expone que:

La razón última y más profunda de la dignidad regia de María reside en su *maternidad divina*. Como Cristo, en virtud de la unión hipostática, es también, en cuanto hombre, Rey y Señor de todo lo creado (cf. Lc 1, 32 s; Apoc 19, 16), así también María, «Madre del Señor» (Lc 1, 43), participa, aunque sólo analógicamente, de la dignidad regia de su Hijo. Por otra parte, la dignidad regia de María se funda en su íntima *unión con Cristo en la obra de la Redención*. Del mismo modo que Cristo es nuestro Señor y nuestro Rey porque nos ha rescatado con su sangre preciosa (1 Cor 6, 20; 1 Petr 1, 18 s), así también, de una manera análoga, María es nuestra Reina y Señora porque como nueva Eva ha participado íntimamente en la obra redentora de Cristo, el nuevo Adán, sufriendo con Él y ofreciéndole al Padre celestial. En la sublime dignidad de

María, como Reina de cielo y tierra, se funda la poderosa eficacia de intercesión maternal; cf. la encíclica *Ad caeli reginam* de Pío XII (1954)³⁸¹.

Para Maroto, cuya vocación religiosa se expresa desde el inicio de la obra como un rechazo a cualquier esposa salvo a la Virgen, Nuestra Señora es la mejor esposa frente a todas las demás. Así lo afirma aludiendo, además, a la Anunciación:

Virgen, la esposa más buena
érades para mí Vos;
dígalo el ángel de Dios,
pues vos llamó *gratia plena*. (776-79).

Más adelante este mensajero de la Virgen, que ha expresado de manera reiterada su reticencia a casarse, se encomienda a María, algo tópico para un futuro monje de la Merced y dentro del contexto de fervor mariano de la España barroca, defiende su decisión de no querer casarse salvo si es con la Virgen, como le sucede también a Simón Vela, protagonista de *La peña de Francia*:

¡Madre de Dios, siempre he sido
amigo y vuesto devoto;
porque no quiere Maroto
ser de una loca marido,
me matan, Madre de Dios!
Toda boda es peligrosa;
yo no quiero más esposa
ni más amores que Vos;
las demás que esposas son,
las manos y libertad
atan, que, al fin, es verdad
que toda esposa es prisión.
Pero Vos, que a los humanos
desatáis libertadora,
pues que sois mi esposa ahora,
desatad mis pies y manos.
Que porque no me maltrate
quien mi muerte sentenció,

³⁸¹ Ott, 2009, p. 330.

otra es bien que me desate. (vv. 2337-56).

Finalmente, cuando Maroto recibe el mandato, tan deseado por él desde el principio de la obra, de tomar los hábitos de la Merced, expresa su alegría haciendo referencia, por un lado, mediante la anfibología «pastor», que se refiere a su antiguo trabajo y a su nueva misión pastoral, y, por otro, a su matrimonio con la Virgen:

Desde hoy pastor de la Virgen
he de ser, y mi Esposa, Ella. (vv. 3289-90).

Otro rasgo que suele atribuirse a la Virgen es su actuación como mediadora entre Dios y los hombres, pues ella, como ya vimos, al estar tan cerca del Señor es capaz de rogarle e interceder cuando alguien le reza. Pero también es cierto que sin la cooperación de María nadie puede salvarse. Explica Ott esta faceta de la Virgen como intercesora cuando dice que:

Según la opinión de teólogos antiguos y de muchos modernos, la cooperación intercesora de María tiene como objeto todas las gracias que se conceden al hombre, de suerte que no se le concede a éste gracia alguna sin que medie la intercesión de María. El sentido de esta doctrina no es que nosotros tengamos que pedir por fuerza todas las gracias por mediación de María, ni tampoco que la intercesión de María sea intrínsecamente necesaria para la aplicación de la gracia, sino que, por ordenación positiva de Dios, nadie recibe la gracia salvadora de Cristo sin la actual cooperación intercesora de María³⁸².

Por todos estos motivos, la Virgen suele aparecer como una figura misericordiosa, caritativa, una encarnación maternal que acoge y ampara a sus hijos frente a la omnipotencia de un Dios inalcanzable, inaprehensible, que está fuera del entendimiento de un hombre finito. Así aparece en *La dama del olivar* cuando D. Gastón la ensalza en la oración:

Que si fueron rigurosos
los de la ira de Dio,
esos tus luceros dos

³⁸² Ott, 2009, p. 334.

serán *misericordiosos*.
Alegrando nuestro luto,
Tú, que eres árbol de vida,
nos darás con paz cumplida
a *Jesús, bendito fruto*. (vv. 3211-18).

La enorme presencia de la Virgen en la obra nos conduce a otra de las cuestiones que consideramos destacables en nuestro análisis de la misma; se trata de los símbolos cristianos que aparecen en ella. En este sentido, María se autodefine como la «paloma» del diluvio y la tormenta, símbolo del Espíritu Santo, pues se refiere a la paloma que bajó del cielo cuando cesó el diluvio universal del que sólo se salvaron los que se hallaban dentro del arca de Noé, según el relato que consta en el Antiguo Testamento³⁸³, pero luego se refiere a la paloma del Nuevo Testamento, la que aparece tras el bautismo de Cristo, y que viene a simbolizar la Redención de todos los hombres gracias a la misión redentora del Mesías. La Virgen María, como acabamos de ver, participa en la misión redentora de su Hijo, por eso puede autodefinirse como «paloma» al expresar:

Yo, que, al fin, soy la paloma
que en el diluvio y tormenta,
que en el mar de los pecados
todos los hombres anega,
desde el arca de Noé,
de la ley de gracia nueva,
el ramo de oliva traje
que anuncia la Pascua nueva. (vv. 2373-80).

El ramo de olivo, que es uno de los atributos del fundador de la Orden de la Merced, San Pedro Nolasco, es un símbolo de Cristo, que utiliza la Virgen para referirse a su misión como portadora del Mesías y explicar su Concepción por medio del Espíritu Santo. Todo ello es explicado por el personaje de la Virgen al señalar que:

Aquel ramo que plantó

³⁸³ Génesis 8, 8-12.

el labrador que sustenta
los cielos en mis entrañas,
sin que humana obra se atreva
a poner en su labor
la mano, porque en vez della,
es el Espíritu Santo
quien la planta y quien la riega. (vv. 2385-92).

De nuevo, la Virgen vuelve a referirse a su participación en la misión redentora de su Hijo a través del uso de símbolos muy importantes para el cristianismo. En este caso se trata de la oliva y, sobre todo, del aceite, que es un elemento utilizado en los sacramentos. En el rito del bautizo se utiliza el aceite sobre el pecho del que va a recibir el sacramento, de la misma manera que también se utiliza en la Extremaunción. Dice la Virgen al respecto:

En fin, Yo la oliva soy
que a Dios hombre cría y lleva,
que es aceite derramado
en el lugar de la Iglesia. (vv. 2397-2400).

Por otra parte, el dogma de la Hipostasis también aparece en la intervención de la Virgen a través del símbolo del árbol del Paraíso, que, por un lado fue el que, por culpa de Adán y Eva, al comer de su fruto, manchó a toda la humanidad con el pecado original, pero, que, por otro lado, fue utilizado para fabricar la santa Cruz mediante la que Cristo redimió a todos los hombres. Todo ello es el motivo que, como vimos, utiliza Tirso de Molina en su comedia hagiográfica *El árbol del mejor fruto*. Simboliza la Virgen la doble naturaleza de Cristo, mortal y divina, con el árbol del Paraíso al explicar:

Aquel injerto divino,
que de dos naturalezas
en un supuesto da el fruto
que sana el que comió Eva. (vv. 2393-95).

Como ya vimos en los personajes de la protagonista de *Doña Beatriz de Silva* y del emperador Constantino y de su madre, Santa Elena, en *El árbol del mejor fruto*, también el pastor Maroto es uno de esos personajes de las

comedias hagiográficas de Tirso que tienen un alto grado de Gracia, cuyas señales se muestran desde el principio de la obra como exponente de su futura gloria. Maroto, como el Simón Vela de *La peña de Francia*, no quiere casarse, porque siente que su destino es otro y que la única buena esposa, como ya vimos al hablar de la exaltación de la Virgen, es María.

Su virtud cristiana se muestra en la alabanza que hace de la vida retirada, solitaria, contemplativa, libre del matrimonio, dedicada al retiro espiritual. Su ascetismo se muestra en su bello monólogo en el que encontramos resonancias de los tópicos del *beatus ille* y del menosprecio de corte/ alabanza de aldea:

Soledades discretas,
si es discreción comunicar con pocos
pasiones que secretas
dicen a voces, bárbaros y locos,
con vosotras me entiendo
que habláis callando y regaláis riendo.
Cautivarme quería
quien envidioso está de mi ventura,
con triste compañía,
que suele ser prisión una hermosura
que con dulces cadenas
tal vez da por un gusto dos mil penas.
Más precio yo mi prado,
ser rey de vuestras flores y belleza,
tejiendo coronado
guirnaldas que regalen mi cabeza,
entre el arado y bueyes,
que la diadema avara de los reyes.
Más precio los vasallos
de mansas ovejuelas y corderos
que en coches y caballos
la adulación de hechizos lisonjeros,
donde el engaño mira
que a la verdad oprime la mentira.
Más precio el pan moreno,
con la cebolla y rústico tasajo,
que el banquete más lleno,

pues con la dulce salsa del trabajo
sustento mi alegría,
sin miedo de la torpe apoplejía.
Más precio, cuando ordeño
las cabras en el tarro que en él eche,
para brindar el sueño,
el pecho que sus pechos paga en leche,
licor blando y sabroso,
que el vino más caliente y generoso.
¡Oh soledad hermosa!,
con vosotras estoy sólo casado;
no quiero tener esposa,
que la quietud de vuestro alegre prado
alivia mis desvelos
y conserva el honor sin tener celos. (vv. 2141-82).

Y también se muestra esta virtud cristiana y Gracia inimpedible en el hecho de que no quiera casarse y en la resignación que demuestra al aceptar su funesto destino cuando Laurencia da la orden de colgarlo de un olivo:

Aquí
de un salto hasta el cielo paso.
Pero, pues hemos llegado
a hablar verdades, más quiero
morir ahorcado soltero
que estar vivo y ser casado. (vv. 2301-05).

La confirmación del alto grado de Gracia que posee nuestro protagonista llega con la aparición de la Virgen, que lo hace su mensajero. Se le aparece dos veces, tras rogarle su ayuda y encomendarse a ella. Además, para que nadie dude de que lo que dice Maroto es verdad, le vuelve la cabeza del revés como signo de su visión divina. Este signo es una prueba más de la Gracia de Maroto.

Por último, en lo relativo a la Gracia del protagonista de la comedia hagiográfica, podemos exponer que la Virgen ratifica las señales de la vocación religiosa del personaje cuando le encomienda que se haga mercedario para servirla aludiendo, además, a la iconografía del *Agnus Dei*:

Y el pastor que descubrió
esta maravilla inmensa
y ya por mi favor tiene
en su lugar la cabeza,
sirviéndome en esta casa,
trocará campos y ovejas
por la oveja que dio al hombre
el *Agnus* que Juan enseña. (vv. 3263-70).

En cuanto a la misión catequética del teatro religioso barroco español, está claro que la obra tiene una misión pedagógica que, siguiendo los dictados marcados por Trento, es la de defender y extender la religiosidad católica. Mediante una comedia en la que aparece una imagen de la Virgen que se venera con tanto fervor, Tirso se ajusta perfectamente a lo acordado en el citado concilio. En este sentido, resulta evidente la intención de convencer al público espectador del gran provecho que se extrae de la oración. Exclama Maroto:

¡Oh, qué incienso es la oración,
y qué grandes sus provechos!. (vv. 52-53).

Más adelante, el espectador comprueba que la Virgen responde a las oraciones de sus devotos, pues se le aparece al pastor Maroto para desatarlo. Asimismo, explica el significado del olivo, que es el de Misericordia divina, y que la Iglesia católica es misericorde y clemente con sus hijos, mientras muestra con sus actos esa misma misericordia. Para que el espectador entienda su mensaje, dice:

El olivo significa
misericordia, y la Iglesia
se alumbra con su licor.
Misericordia es clemencia,
la clemencia a nadie mata;
siendo esta verdad tan cierta,
necio es quien en este olivo
darte muerte ciego intenta. (vv. 2365-72).

Casi al final de la tercera jornada vuelve a reforzarse el mensaje de la obra y su función de catequesis del público espectador mediante la conversión de Laurencia, que, recordemos, deshonrada por D. Guillén, se había convertido en una bandolera despiadada y vengativa con los hombres. La Virgen obra el milagro de que Laurencia se arrepienta, se enmiende y decida ingresar en una orden religiosa. Mediante la conversión se defiende el sacramento de la Penitencia, sobre el que los reformadores no admitían algunos aspectos. Laurencia, para demostrar el cambio de vida que ha experimentado, que podría ser un ejemplo del tópico de la pecadora arrepentida, promete a la Virgen:

Yo os consagro, insigne imagen,
mi vida, y desde hoy ordena,
si en pecados la imité,
en virtud ser Magdalena. (vv. 3303-05).

Otro aspecto que llama la atención en la presente comedia es el de la caracterización del personaje de D. Guillén. El noble, exponente del tema del malvado comendador que abusa de los villanos, se relaciona con el personaje de D. Luis de *La Santa Juana* y el de D. Juan de *El burlador de Sevilla*. D. Guillén persigue a las muchachas villanas y las deshonra, así lo hace con Laurencia, ordenando a Gallardo que la rapte delante incluso de su futura esposa, Petronila, mostrando una actitud audaz, osada y vil. Parece, en principio, un antecedente de la actitud soberbia y desafiante de don Juan por este episodio y por la actitud que tiene frente a D. Gastón cuando intenta ridiculizar la actitud cristiana del noble de Estercuel, el cual le ha recriminado sus malvados actos como buen señor de sus vasallos y como buen cristiano que es. Se jacta D. Guillén respondiendo:

Cuando vi que con cruz tanta
veníades, don Gastón,
os juzgaba procesión
que sale en Semana Santa.
Mas no me admira ni espanta
lo que os oigo, que el valor
que a mi sangre da favor

me enseña en nuestras querellas
que santiguándoos con ellas
mostráis tenerme temor.
Cuestión será peregrina
la que empezáis, dándoos luz
por la señal de la cruz,
como niño de doctrina.
Dad en eso, que es divina
traza, y en vos señalada;
predicad, no se os dé nada;
tendrá por nuevo favor
en vos un predicador,
Aragón, de la Cruzada.
Que yo, más travieso y roto,
de mi valor haré alarde,
porque el hombre que es cobarde
siempre da por lo devoto;
si vuestra tierra alboroto,
mi gusto es, y está bien hecho;
y si no estáis satisfecho,
entrad con furia doblada
por la cruz de aquesta espada
a quitarme la del pecho. (vv. 1835-64).

Cuando los villanos de Estercuel prenden fuego y queman las tierras del señor de Montalbán, Gallardo, su criado, lo interpreta como un aviso y un castigo divino por los deshonorosos actos cometidos por su amo con su complicidad sobre las doncellas labradoras:

Los llantos de las doncellas,
que yo te he solicitado
y tú sin razón logrado,
han llegado a las estrellas.
Dios por ellas nos castiga. (vv. 1981-85).
Purgar aquí
lo que pecamos los dos:
los que ves son bandoleros. (vv. 1992-94).

El criado avisando a su amo de su futuro castigo por haber burlado doncellas y el uso del fuego como elemento de condena recalca la similitud entre los personajes de D. Guillén y de D. Juan, pero, el noble de Montalbán se aleja del burlador por antonomasia cuando acepta que los males que le sobrevienen están causados por su culpa y que Dios lo está castigando. Reconoce todo ello cuando se pregunta al ser apresado por Laurencia en traje de bandolera:

¿Hay más males, cielos fieros?

Mas, tengo ofendido a Dios,
no me espanto. (vv. 1995-97).

Pagaré locuras mías. (vv. 2138).

Al final de la obra el personaje se enmienda totalmente ante la visión de la Virgen y declara su intención de contraer matrimonio con doña Petronila, alejándose del todo de la actitud de don Juan, pero acercándose mucho a la de don Luis.

Para cerrar el análisis de *La dama del olivar* podemos recapitular y sintetizar algunos de los aspectos y cuestiones más importantes que su estudio nos ha suscitado.

La presente comedia hagiográfica, que cuenta un suceso histórico-religioso, el hallazgo milagroso de una imagen de la Virgen en un olivar de Estercuel, donde se erigió un monasterio y una iglesia mercedarios, tiene un doble propósito: 1) por un lado es una obra con una misión propagandística de la Orden de su autor, que expone parte de su historia, de sus santos, de sus votos, etc., y todo ello en un tono laudatorio y, además, para concederle mayor relevancia, a través del personaje de la Virgen; y 2), por otro, pero totalmente unido al anterior, es una preciosa loa a la Virgen María, a la que ensalza constantemente demostrando que es la más alta figura católica después de Dios en sus tres Personas. Este doble propósito de la obra muestra al espectador el vínculo tan especial que existe entre los mercedarios, que defienden a ultranza a la Virgen María, y esta, que devuelve estos favores realizando una apología de la Orden y encomendado que le sean construidos

monasterios e iglesias en los que los monjes sean los responsables de custodiar sus imágenes.

El personaje del pastor Maroto, por otra parte, que tanto recuerda en algunos aspectos al Simón Vela de *La peña de Francia*, no tiene tanto protagonismo como les sucede a otros personajes de otras comedias hagiográficas tirsianas. Este hecho podría explicarse porque no estamos ante un santo ni un beato importante al que la tradición popular venera, y, además, porque la enorme presencia de la Virgen en la obra anula o eclipsa cualquier otro rasgo de divinidad. A pesar de ello, Maroto es un personaje con un alto grado de Gracia desde el principio de la obra, como ya comentamos. A través de su rechazo al matrimonio y de su defensa del ascetismo, de su devoción por la Virgen, de la aparición mariana, de los signos milagrosos obrados por ella en él, y de su confirmación religiosa por medio de su ingreso en la Orden de la Merced, se demuestra que posee una Gracia inimpedible, como la de Doña Beatriz en *Doña Beatriz de Silva*, o la de Constantino o Santa Elena, en *El árbol del mejor fruto*, por mencionar algunos personajes ya analizados.

En cuanto a la intervención milagrosa de la Virgen, Vilchis Barrera en su estudio sobre la obra explica que esta se presenta bajo el esquema tradicional de la anunciación bíblica:

La obra sigue el esquema formal de las anunciaciones bíblicas: 1) aparición de quien trae el mensaje, en este caso la Virgen; 2) turbación o dudas del testigo – la sorpresa de Maroto ante la primera aparición en el Olivar-; 3) exposición del mensaje, que aquí ocurre ante el resto de los personajes de la obra; 4) objeciones o petición de garantías de quien lo recibe, es decir, la incredulidad de los pastores y de don Gastón; y 5) signo o señal que garantiza el cumplimiento del mensaje, en este caso, el milagro de la cabeza volteada de Maroto³⁸⁴.

A través del pastor Maroto aparece un aspecto que se va a repetir en *La peña de Francia*, que es el de la mariogamia, o la explicación de la vocación religiosa de un personaje a través del símbolo de su amor hacia la Virgen, a la que se representa como la mejor esposa. La comedia es, asimismo, un exponente de la rama teológica de la mariología o mariofanía, y se pone de relieve la importancia de la Virgen exponiendo distintos aspectos de la misma:

³⁸⁴ Vilchis Barrera, 2015, p. 12.

1) la defensa de la Inmaculada Concepción; 2) su cooperación en la misión redentora de su Hijo; 3) su faceta de intermediaria con Dios, maternal y misericordiosa, que es la imagen más tierna y accesible de la divinidad; 4) su gran cercanía con las tres personas de la Santísima Trinidad.

Por todos estos motivos la Virgen se presenta como una figura muy adecuada para llevar a cabo la misión expuesta en Trento de promover la fe católica a través del culto y la devoción por las imágenes sagradas y las reliquias de santos. Dice Vilchis Barrera sobre la promoción del culto en los monasterios a través de los milagros que:

Don Gastón, quien relató en el primer acto los hechos pasados, al final del tercero anunciará los planes futuros. Hay que considerar que «la multiplicación de escenas milagrosas y espectaculares, [...] tiene la función de conducir el drama hacia la celebración del culto de la imagen» (Vincent-Cassy, 2006: 53) de manera que, así como los referentes históricos cobran sentido en la obra a la luz de las escenas de los milagros, éstos también cumplen la función de promover el culto dirigido hacia los monasterios y advocaciones presentados en el espectáculo teatral³⁸⁵.

La obra no presenta, por otra parte, gran complejidad teológica, como otras. Aparecen los dogmas habituales de la Santísima Trinidad, que se utiliza para destacar la gran cercanía de la Virgen con Dios, pues es Hija, Madre y Esposa, el de la Hipostasis y el de la Redención, este último para explicar la necesaria cooperación de María en él. La línea teológica queda diluida en la línea religiosa de exaltación mariana y mercedaria, presentándose todo ello de manera muy visual para conseguir mover al público espectador a la devoción y al culto dando a conocer el monasterio del Olivar con su imagen milagrosa haciendo propaganda de su Orden.

II. 3. 6. *La elección por la virtud*³⁸⁶

La siguiente comedia hagiográfica dramatiza la juventud de Félix, el futuro papa Sixto V, profetizando este futuro ascenso, pero sin mostrarlo en

³⁸⁵ Vilchis Barrera, 2015, p. 18.

³⁸⁶ La edición que utilizamos es la de Miguel Galindo: Tirso de Molina, 2012.

escena, algo que el personaje de César emplaza para una segunda comedia, de la que no se tiene noticia, y que parece que Tirso nunca escribió.

El personaje protagonista es caracterizado como un dechado de virtudes cristianas: obediencia y amor filial, humildad y sencillez, resignación, bondad, perdón, caridad, etc., algo que contrasta con la imagen de papa inflexible y cruel que se tiene del Sixto V histórico. Es posible que esta caracterización se deba a una de las fuentes en las que pudo basarse nuestro autor para componer la obra. Señala Miguel Galindo, responsable de la edición, que uno de los cinco papas que aparece en la *Tercera parte de la historia pontifical y católica*, de Luis de Bavia, capellán del Rey en la Real Capilla de Granada, es el protagonista de *La elección por la virtud*, y que la imagen que de él se ofrece se parece a la que muestra Tirso. Explica Galindo que:

La obra ofrece para Sixto V una introducción sobre sus orígenes, que buenamente pudo haber leído Tirso de Molina pues, aunque breve, describe a un personaje bondadoso, humilde y virtuoso, alejado del rigor del que hizo gala en todo su papado, y dedica el resto de los capítulos a las obras políticas y religiosas que llevó a cabo ya durante el mandato³⁸⁷.

Continúa el tirsista aludiendo a posibles fuentes de la comedia, como son la *Summa de casos de consciencia*, de Manuel Rodríguez publicada en Barcelona en 1596 o su edición italiana *Nuova Osma de casi de coscienza*, de Emanuel Rodríguez, Venecia, 1603, que son obras cuya circulación en época de nuestro autor pudieron provocar que este las leyera. A pesar de ello, señala Galindo que:

La obra que con más seguridad pudo haber llegado a manos de Tirso fue la *Bibliotheca Apostólica Vaticana*, dedicada a Sixto V y publicada en Roma en 1591, aunque probablemente se tradujo años después al español³⁸⁸.

Por su parte, el argumento que crea el monje mercedario se presenta como un camino, un ascenso, que tiene como momento central el milagro de la elección del personaje de Félix-Sixto. Así entiende el tirsista la obra cuando expone que:

³⁸⁷ Molina, 2012, p. 113.

³⁸⁸ Molina, 2012, p. 113.

el argumento de la obra es, en definitiva, un *vía crucis* del personaje principal, una metáfora de la vida como camino, un rito iniciático hacia la consecución de un logro elevado que ha de alcanzar a través de la superación de diversas dificultades, *trabajos* como si de Hércules se tratara, o, atendiendo a su resignación, el duro tránsito de un nuevo Job. [...] La escena central, el milagro de la elección, se produce en la jornada segunda, cuando Fray Abostra extrae la papeleta y descubre el nombre de Félix³⁸⁹.

Pero no sólo puede explicarse el argumento de la obra como un camino ascendente, sino también como una *peregrinatio vitae*, en la que nuestro protagonista puede ser definido como un *homo viator*. Explica Galindo:

Es obvio que Félix, en su peregrinaje hacia la conquista del trono papal se convierte en un *homo viator*, tanto en cuanto al peregrinaje físico como simbólicamente, convirtiéndose la obra en una clara *peregrinatio vitae*³⁹⁰.

Todo ello puede apreciarse en un argumento cuya primera jornada se abre con Félix-Sixto pidiéndole a su hermana Sabina que le ayude a llevar a su padre Pereto, que ya está mayor. El protagonista lo carga demostrando en sus palabras el gran amor y respeto filial que siente hacia él. Su padre lo alaba. Sabina y Camila, las dos hermanas de Félix, sacan la comida para su padre. Félix-Sixto quiere estar junto a él durante su comida. Mientras Pereto está comiendo defiende las colaciones frugales frente a los banquetes palaciegos y luego le pregunta a su hijo si va a ir a Fermo, a lo que este le responde que sí y que Sabina le acompañará. La hija le cuenta las cosas que lleva para vender y el padre le advierte que lleve cuidado con los hombres. Camila le prepara el equipaje a Félix-Sixto que, antes de marchar, le pide la bendición a su padre, que se la da. Se van Félix-Sixto y Sabina. Pereto le dice a su hija Camila que espera que Félix-Sixto alcance gran gloria y la otra le cuenta la temprana vocación religiosa de su hermano. Aparece el pastor Chamoso preguntando por Félix-Sixto y charla con Pereto sobre la fiesta popular del rey, en la que eligen entre todos los campesinos a una especie de monarca, y que este año puede recaer el honor en Félix-Sixto. Pereto se marcha para ver en qué queda

³⁸⁹ Molina, 2012, p. 94.

³⁹⁰ Molina, 2012, p. 104.

todo esto. Salen César, caballero noble, y Decio, su criado. El noble, antes enamorado de Laura, explica que su amor es viento y que él, de la noble familia de los Ursino, merece algo mejor según su padre y su hermano, además se ha cansado de ella. Decio aventura que la causa de que ya no ame a Laura es que se ha enamorado de una villana que vende mercancía en Fermo; se trata de Sabina. El noble le responde que sí y le explica que pretende a la joven, pero que ella lo rechaza. Decio le dice que ya se dejará querer por el interés económico. Se marchan. Salen Félix-Sixto y Sabina. Él se cambia de ropa, se viste de estudiante y ella se dispone a vender. Félix-Sixto le cuenta a su hermana que hace un tiempo se encontró con un estudiante que le vaticinó que alcanzaría tres coronas y que todo sucedería en miércoles, y que por ese motivo ha vendido sus ropas para tener dinero y poder estudiar a escondidas. Le da las gracias a Sabina por encubrirlo. La muchacha se marcha a vender. El joven, en un monólogo, comenta casos de personajes notables que hicieron grandes esfuerzos para poder estudiar, y es interrumpido por una voz misteriosa que le anuncia que será papa o nada. Aparecen Marco Antonio y Pompeyo de camino y dialogan sobre la futura vacante papal y la posibilidad de que esta sea ocupada por su tío, de la familia Colona. Félix-Sixto escucha la conversación y se esconde para enterarse mejor. Llega Fabio e informa al humilde joven del fallecimiento de Paulo III y de que el Cardenal Colona pretende el puesto. Félix-Sixto se alegra de que se vaya a cumplir el vaticinio de que será papa o nada. Salen César, que le ha comprado mercancía a Sabina y la está pretendiendo, y la joven, que, aunque al principio rechaza al noble por la desigualdad social que existe entre los dos, poco a poco, es convencida por el caballero. Sigue César con sus juegos amatorios engañando a la muchacha para cogerle la mano. Ante sus preguntas, Sabina le cuenta al noble que es de Castel Montalto, donde vive, de manera humilde, con su padre y sus hermanos, y que si su intención es pura, ella se entregará, pero, que, si sólo quiere aprovecharse, no. César le dice que, fingiendo salir de caza, irá a verla. Sigue intentando convencerla y ella le responde que aceptará mediante casamiento. Se van. Salen dos estudiantes que comentan la brillantez del estudiante Félix-Sixto que, al día siguiente, va a opositar a la Cátedra de Prima, y uno de ellos cuenta que lo ha visto desvistándose y poniéndose el traje de campesino, junto a su hermana. Ambos se admiran del

hecho de que sea en realidad de humilde cuna. Se van. Félix-Sixto y Sabina regresan a su casa, ella piensa en su amado y él en su destino de papa. Cuando llegan oyen voces de fiesta y se preguntan qué se estará celebrando. Los pastores, Pereto y Camilan salen y les dicen que han elegido a Félix-Sixto como rey de la Pascua. Van a por comida y, como han olvidado la corona, Chamoso decide ir a la iglesia y coger la de una imagen de San Luis rey. Camila le pregunta a Sabina por su melancolía. Coronan a Félix-Sixto con la corona de San Gregorio por una confusión de Chamoso. Todos ven que el joven, que quiere ingresar en la Orden de San Francisco, podría ser papa.

En la segunda jornada salen Félix-Sixto, en hábito franciscano, y Rodulfo, que le dice que su tío, Pío, que es cardenal, va a favorecerlo hablando con el papa, por las muchas virtudes de aquel. Llegan el padre y las hermanas de Félix-Sixto para ver su graduación. Pereto informa de que es miércoles, el día en que a su hijo le suceden todos los hechos dichosos: su nacimiento, bautizo, ingreso en la Orden de San Francisco, y ahora su graduación. Félix-Sixto tiene muestras de cariño hacia sus hermanas; a Camila le ofrece el puesto de lavandera de la Orden. Se despiden afectuosamente. Pereto le dice a su hijo que pertenece a la Iglesia, y este le responde que, por mucha dignidad que alcance, siempre mostrará el respeto debido a su padre. Se marchan. Aparecen Rodulfo y Fray Abostra, franciscano. El primero señala la gran valía demostrada por Félix-Sixto, mientras que el otro se muestra envidioso siendo el humilde muchacho tan joven y estando ya tan valorado, y él, mayor y experimentado, menos. Rodulfo lleva una lista con los nombres de doce monjes entre los que deben elegir el que será nombrado Predicador del papa. F. Abostra deja que sea el azar quien decida. Meten los nombres en una urna y, aunque el de Félix-Sixto no estaba, sacan una papeleta con su nombre. Como creen que es un error, repiten la operación obteniendo el mismo resultado. F. Abostra expresa, en varios apartes, su intención de vengarse del fraile. Se van. Sabina y Camila conversan. La primera le cuenta a la segunda su historia de amor con César, que dura ya tres años. Ella, bajo palabra de matrimonio, se entregó y ahora está embarazada. Deciden ocultar el embarazo a Pereto, su padre. Llega César y Sabina lo recibe con muestras de cariño. Camila, al principio recelosa, se deja convencer por el noble, que le promete que se casará con Sabina y que le buscará un buen marido a ella. Sabina le

cuenta su embarazo y César le dice que siga con su vida normal y que, cuando dé a luz entregue el bebé a la mujer del jardinero, que lo cuidará, y que espere a que el padre de César muera para que puedan vivir su amor sin ocultarse. Se despiden. Salen César, su padre el Príncipe de Fabriano y Decio. El Príncipe le comunica a su hijo la noticia de que el papa Pío V le ha concedido un capelo, pero César lo rechaza arguyendo que está enamorado y va a ser padre. El Príncipe, airado al enterarse y, ante la negativa de su hijo a revelar la identidad de su amada, decide encerrarlo. Se lo llevan. El noble amenaza con torturar a Decio si no le cuenta la verdad y este, asustado, así lo hace. El Príncipe expresa su decisión de buscar a la amante de su hijo. Se van. Salen Ascanio Colona y Marcelo, que van de camino. Marcelo le cuenta que se dirige a Roma para ofrecerle a Pío V una tiara veneciana de la Santa Liga. Por su parte, Ascanio le cuenta que el papa le ha concedido un cardenalato. Se encuentran a Félix-Sixto, a quien alaban como hombre ilustre de letras. Él les cuenta que, a causa de la envidia por haber sido nombrado Predicador del papa, lo han acusado falsamente, y se dirige a pedir amparo al papa. Deciden ir los tres juntos. Lo invitan a cenar. Se van. Julio, criado, solo, esconde la tiara de oro que ha robado para recogerla luego. Se va. Félix-Sixto aparece hablando, solo, sobre la envidia y la injustificada diferencia entre los de alta y baja cuna. Se duerme en el lugar donde está escondida la tiara y sueña con la personificación de Roma, que le dice que es tiempo de velar y le revela que será papa, tras Pío V y Gregorio XIII, que el pueblo lo llamará cruel y que, para ayudarlo, le va a dar las dos llaves y la espada, símbolos de San Pedro. Félix-Sixto se despierta cogiendo la tiara escondida, sin saber de dónde ha salido. Llegan Ascanio y Marcelo, que han descubierto el robo de la joya y están buscando al ladrón, con Julio. Ven a Félix-Sixto con la tiara y creen que ha sido él. Contrariados y decepcionados con el franciscano, se marchan. Félix-Sixto, en un monólogo, expresa su estado de confusión ante la extraña situación que se le ha presentado y cree que el vaticinio era una quimera. Aparecen Pereto, Chamoso y Creñudo. Pereto ha perdido la hacienda, que ha sido quemada por orden del padre de César. Chamoso le ofrece su casa, pero el otro no llora por sus tierras, sino por la pérdida de la honra de Sabina. Se encuentran a Félix-Sixto. Pereto le cuenta todos sus males: la deshonor y preñez de Sabina, el cautiverio de César y la pérdida de las tierras y la casa arrasadas por el

fuego. Su hijo, por su parte, le cuenta su expulsión de la Orden Franciscana por envidias y la falsa acusación de ladrón, pero dice que lo que más le duele es el llanto de su padre. Explica que se dirige a Roma y Chamoso le ofrece un caballo. Se van. El papa Pío V aparece alabando a Félix-Sixto, advirtiéndole que lo que se dice de él son calumnias provocadas por la envidia. Dos frailes traen un documento de F. Abostra con graves acusaciones contra el franciscano, pero, al leerlo el papa, se ha convertido en una solicitud de nombramiento de este como Inquisidor de Venecia, a lo que accede. Llega Félix-Sixto y se postra ante el papa, a quien Rodolfo le explica quién es el recién llegado. El papa lo saluda afectuosamente y le dice que el general de su Orden ha muerto y que el cargo, junto con el de Inquisidor de Venecia son suyos. El joven agradece la merced del papa y la ayuda de Rodolfo. Llegan Ascanio y Marcelo, se presentan, y entregan la tiara al papa, pero se cae y va a colocarse justo en las manos de Félix-Sixto, que ve otra vez una señal de su futuro siendo además miércoles. Ascanio y Marcelo le explican que el auténtico ladrón de la tiara confesó y le piden perdón, concediéndoselo Félix-Sixto. El papa expresa su intención de favorecer al fraile.

Por último, en la tercera jornada vemos a Alexandro, enviado por el Príncipe de Fabriano, que le ofrece a Pereto un trato en nombre de su señor que consiste en que, para que César acepte casarse con Octavia Colona, Pereto debe casar a su hija Sabina con un campesino, y le recompensarán con una cuantiosa suma de dinero. Pereto, haciendo alarde de dignidad y nobleza, rechaza el dinero, y explica que su hija y el noble están casados y que no puede oponerse si Dios los casó. El criado del Príncipe se marcha. En un monólogo, Pereto, a través de un ejemplo del ciprés y del junco, expone que el noble no debe burlarse nunca del humilde, porque todo está sujeto a cambio en todo momento. Sale Sabina llorando por su amado César. Su padre le cuenta que este se va a casar con otra mujer, de noble cuna, y que han intentado comprar su honor. Le recrimina haber regalado tan preciada joya. Ella queda acongojada. Salen Marco Antonio, el Príncipe y Alexandro. El último les ha contado a ambos la respuesta del villano padre de Sabina, a lo que los dos expresan su gran enfado; Marco Antonio, hermano de Octavia, además, quiere matar a Sabina, mientras el Príncipe intenta disuadirlo. El joven noble se marcha. El Príncipe expresa su desgracia al ver deshonrada su familia por

haberse casado su hijo pequeño con una villana, que va a darle un heredero, que él no quiere. El noble y su criado se van. Salen Ascanio Colona y Félix-Sixto, que están en el palacio del papa. El primero, preso de la envidia y la rabia, en tono amenazante, arremete contra el otro porque considera que ni este puede competir con él por un cardenalato, ni Sabina con su hermana por ser esposa de César. Félix-Sixto le contesta defendiendo la condición humilde con el ejemplo de la sencillez del nacimiento de los ríos. Aparece Pío V y un fraile franciscano, que intenta convencerlo de lo inapropiado de favorecer a Félix-Sixto, el cual expresa humildemente su resignación ante esto. El papa, que dice ser también de humilde cuna, le otorga el obispado de Fermo y luego un cardenalato, mientras que a Ascanio le concede ser cardenal de Santa Sabina. Félix-Sixto se muestra muy contento y dice que llamará a su padre y a sus hermanas para que sean testigos de su nombramiento, pero que su padre irá vestido toscamente como acostumbra. Para no olvidar su procedencia, harase llamar Cardenal Montalto. El papa lo nombra en ese momento. Ascanio quiere ir a contárselo todo al Príncipe, pues se ha arrepentido de su pasado enemistad con Félix-Sixto. Sabina ya no parece mala esposa para César. Se van. Salen unos músicos y Sabina, todos ellos vestidos de pastores. La hermana de Félix-Sixto va contenta, demostrando y expresando la constancia de su amor, a liberar a su amado. Los músicos hablan, en clave alegórica, de la opresión de los ricos sobre los pobres. Cantan para que César se asome. La canción expresa alegóricamente la situación del preso enamorado. El noble expresa su amor. Siguen cantando. Sabina le habla, pero el otro no termina de reconocerla bajo ese disfraz. Siguen cantando. César reconoce entonces a Sabina y ambos expresan su amor mutuo. La mujer le da una cuerda para atarla a las rejas y, así, poder liberarlo, pero llega el padre del noble y el joven noble desaparece. Se ponen a cazar para disimular. El Príncipe encomienda a Alexandro la custodia de César, ya que él debe ir a Roma al haber sido llamado por el papa. Le dice que Marco Antonio debe de haber asesinado ya a Sabina. Ven a los pastores, que fingen cazar vencejos. Cuando el Príncipe le pregunta a Sabina qué hace, esta le explica en clave alegórica la verdad sin que el otro se dé cuenta. El Príncipe, ofendido por el osado pastor, que no se humilla como su inferior, manda a Alexandro que los expulse a todos, y este así lo hace. El noble dice que debería haber matado al pastor y que luego a la

noche va a partir hacia Roma, ordenándole a Alexandro que vigile bien a César, que, o accede a casarse con Octavia o morirá en su prisión. Se van. Sale Marco Antonio y, al ver a Camila lavando, se enamora de ella e intenta convencerla, pero la otra permanece firme y le explica que el noble suele engañar a la humilde, poniéndole como ejemplo la historia de su hermana Sabina. Al nombrarla, Marco Antonio se entera de que la joven es hija de Pereto, y, comprende entonces que César se enamorara de Sabina como a él le ha sucedido con su hermana Camila, a quien pretende, poniéndole la muchacha el matrimonio como condición a su amor. Llegan César, ya liberado, y Sabina, alegres expresando su amor y su intención de vivir en Milán lejos del padre de él, cuando se encuentran con Marco Antonio y Camila. El Colona cuenta que quería matar a Sabina y a Pereto, pero, que al ver a Camila, se enamoró de ella y ha cambiado de parecer. Con los dos matrimonios harán las paces los Ursino y los Colona. Pereto, que llega en ese momento, celebra su dicha: las bodas de sus hijas y el nombramiento de su hijo como cardenal. Sus hijas le presentan a sus respectivos esposos. Llega Fabricio para llevar a Pereto y a sus hijas a Roma. Le dice a César que su padre consiente su matrimonio porque ha descubierto, tras reunirse con el papa, que Sabina es hermana del ahora Cardenal Montalto y, muy probablemente, futuro papa. Salen Juliano y Ricardo, que informan del nombramiento de Félix-Sixto como cardenal, en un miércoles, y del recibimiento que han hecho los nobles romanos a instancias del papa a Pereto. Salen el Príncipe, el Embajador de España, Ascanio, Félix-Sixto. Por otro lado, César, Marco Antonio, Fabio, Sabina, Camila, Chamoso. Arriba está Pío V y Pereto, que llega. Félix-Sixto recibe a su padre y, aunque este no quiere, su hijo da muestras de humildad hacia su padre. Pereto alaba a Pío V, quien le agradece haber criado a un hijo como Félix-Sixto. Él, el Príncipe y el Embajador en nombre del rey Felipe II lo favorecen concediéndole una renta anual. Félix-Sixto y sus hermanas se saludan afectuosamente y ellas le presentan a sus respectivos esposos. El futuro papa le dice a Sabina que le entregue a su hijo Alexandro para que lo tome a su cargo y lo eduque en Roma, a lo que la otra accede encantada. Chamoso le pide algún favor y Félix-Sixto le concede una renta. Pío V expone la ejemplaridad de la historia de un pastor humilde que ha llegado y llegará tan lejos. Félix-Sixto, por su parte, explica que todo es fruto de la obediencia hacia

su padre. César informa de que habrá una segunda parte de la comedia, en la que se muestre la vida del protagonista ya como papa.

En cuanto a las referencias que pueden rastrearse en la comedia, indica Galindo Abellán³⁹¹ que éstas pueden dividirse en: a) bíblicas: Esaú, Set, José de Egipto, Jacob, Adán y Eva; b) filosóficas: Cleantes, San Agustín; c) mitológicas: Venus, Marte, Midas, Procris; d) literarias: Plauto, San Agustín, Garcilaso, Suetonio; e) históricas: Carlos V, don Juan de Austria, la Santa Liga, Troya.

Respecto al contexto histórico en el que se encuadra la obra, este aparece de manera muy clara, puesto que la trama se sitúa en el contexto de la Santa Liga, un suceso histórico estrechamente vinculado al papa Pío V, que aparece caracterizado de manera muy favorable, y a la defensa del catolicismo frente a la amenaza turca. La Santa Liga fue la alianza firmada en 1571 entre España, Venecia y el Papado, para frenar a los turcos en el Mediterráneo, lo que constituye sobre las tablas la posibilidad de ofrecer al espectador la exaltación de la corona española unida al catolicismo en su defensa contra el agresor infiel. El personaje de Marcelo es el encargado de informar al público de que la obra se ubica durante ese período cronológico al hablar sobre la tiara que Venecia viene a ofrecerle a Pío V:

A su Santidad me envía
Venecia y su señoría,
que el ver cuán a pechos toma
esta Santa Guerra y Liga,
ha obligado su tesoro:
una tiara de oro
y piedras con que bendiga
el estandarte [que] ofrece.
La potencia veneciana,
de liberal y cristiana,
el primer nombre merece. (vv. 1544-54).

Un poco más adelante, cuando al protagonista de la comedia, Félix-Sixto, se le aparece en sueños la personificación de Roma, esta le vaticina su

³⁹¹ Molina, 2012, p. 107.

futuro como papa, pero también expone la victoria futura en Lepanto de la alianza de la Santa Liga:

El santo Papa Pío Quinto,
en cuyo favor esperan
Austria y España en Lepanto
vencer las lunas turquescas,
con un capelo te aguarda,
y después que las ovejas
del católico rebaño,
seis años rija, y suceda
en su Santidad y silla
Gregorio, de fama eterna. (vv. 1733-42).

El personaje del papa Pío V vuelve a referirse a la Santa Liga cuando le dice a Félix-Sixto, en el momento en el que la tiara ha caído proféticamente en las manos de este:

A bendecir vamos
el católico estandarte
de la Liga, en vuestras manos
dio, fray Félix, mi tiara. (vv. 2063-66).

También aparece en la obra aludido el monarca español Felipe II, que fue el que firmó con el papa la citada alianza. A través de la referencia a este rey se menciona la reforma que de las órdenes religiosas se hizo durante el reinado del Austria, cuestión que ya tratamos en la primera parte de este trabajo. En la comedia se defiende la Observancia, lo que puede relacionarse con el cisma que se había producido en el seno de la Orden de la Merced, pues sabemos que Fray Gabriel Téllez tomó una posición firme que defendió siempre. Todo ello lo percibimos cuando Marcelo exclama:

¡Ah, bien gobernada España,
donde la observancia ha sido
la que, echando a la Claustal
tiene en ella firme asiento!. (vv. 1633-36).

Todas estas referencias históricas vienen a insistir en las necesarias relaciones Iglesia-Estado para la defensa de la fe cristiana y a ensalzar la figura del rey Felipe II, que, al final de la obra, a través del Embajador de España, favorece al futuro Sixto V con una renta anual, como señala al decir:

Y yo y todo también, en nombre
del Rey Católico y sabio,
el gran monarca Filipo
el Segundo, le señalo
otros cinco mil de renta. (vv. 3181-85).

Una de las cuestiones que más nos interesan a la hora de analizar las comedias hagiográficas es todo lo concerniente a sus protagonistas. En el caso de *La elección por la virtud* la obra presenta ciertos problemas y dudas acerca de la elección del personaje y de su caracterización, que no se corresponde con la imagen real del papa Sixto V.

Miguel Galindo, en su estudio sobre la obra, explica que el personaje de la comedia tirsiana no concuerda con el personaje histórico, pues, a la bondad, sencillez, paciencia y resignación del Sixto ficticio se opone la inflexible dureza del papa histórico. Expone el tirsista que:

El carácter bondadoso y sereno del Sixto V de la comedia no concuerda con el del personaje real, cuyo retrato ha dejado un rastro de crueldad y rigor que hacen verdaderas las declaraciones de los frailes de la comedia: «la gran severidad con que castiga/ las más mínimas faltas de nuestra Orden,/ que es imposible se conserve y medre/ mientras el lego reine» (vv. 2453-2457)³⁹².

Quizás ello pueda explicarse porque se tratase de una obra de encargo, como parece ser, o, por otro lado, esta oposición entre el carácter del Sixto joven ficticio y del papa ya más maduro histórico viniese explicada en la continuación de la obra que el personaje de César nos promete al final de *La elección por la virtud*. Galindo ofrece esta posibilidad:

El Sixto V de la comedia se nos da a conocer como un personaje bondadoso, humilde, modesto y virtuoso desde el principio hasta el final de la comedia,

³⁹² Molina, 2012, p. 69.

prácticamente plano, pero tal perfil en el período que se trata de su vida nos lleva a la duda de si la segunda parte de Sixto V retrataría con mayor fidelidad ese carácter riguroso y cruel de su biografía³⁹³.

El Sixto V histórico (1521-1590) era de origen serbio, pero tuvo que huir junto a su familia a Montalto y luego a Grottammare ante la amenaza turca. Ingresó a los nueve años en el convento de los Franciscanos y continuó sus estudios en las Universidades de Ferrara y Bolonia. Alcanzó el grado de Doctor en Teología en 1548, habiendo sido ordenado sacerdote el año anterior. Como expone Galindo, siendo joven comenzó a trabajar como teólogo en el concilio de Trento, como Consejero de la Inquisición en Venecia, donde adquirió fama de muy severo. En Roma, en 1565, intervino en el famoso proceso contra el Padre Bartolomé Carranza, del que hemos hablado anteriormente, actuando con dureza para que este fuera condenado. Mantuvo cierta enemistad con el papa Gregorio XIII. En 1570 fue nombrado cardenal y, al año siguiente, obispo de Fermo. Su papado se caracterizó por su carácter belicoso que mostró contra los sectores marginales de Roma y contra los protestantes.

Al confrontar la realidad histórica y la ficción de la comedia de Tirso surgen las dudas sobre los motivos que impulsaron a nuestro autor a componer dicha obra. Muchas son las hipótesis que se plantean para explicar la razón por la que el mercedario elige a Sixto V como protagonista de una de sus comedias hagiográficas: 1) por su relación con Felipe II, ya que promueve la lucha contra los protestantes y apoya la empresa de la «Armada invencible»; 2) por la propia lucha feroz contra los protestantes; 3) por su condición de franciscano, una razón poco convincente; y 4) la más probable, porque fuera una obra de encargo. Dice Galindo al respecto que:

Sixto V siguió de cerca los avatares de Enrique III y la Liga Católica en Francia. No quería apoyar demasiado a Felipe II, que se mostraba en exceso prepotente en su política italiana, pero rechazaba la alianza entre Enrique III y Enrique de Navarra, hugonote de religión. En 1585 declaró hereje a Enrique III y declaró que no sólo no tenía jurisdicción en Navarra y el Verán, sino que no podía suceder al rey de Francia. Sin embargo, no accedió a los requerimientos del rey español, de

³⁹³ Molina, 2012, p. 70.

quien no tenía una buena opinión, para que excomulgase a los católicos adictos a Enrique de Borbón³⁹⁴.

Aunque el tirsista es de la opinión de que la explicación a toda esta problemática es probable que se encuentre en que la obra fuese un encargo:

La *dulcificación* a la que Tirso somete al Sixto real pudo muy bien haber sido una licencia, una necesidad dramática o motivada por el origen del encargo, si es que obedece a este origen³⁹⁵.

El joven Sixto V que muestra nuestro autor se corresponde con el estereotipo de los protagonistas de las comedias hagiográficas que poseen un alto grado de Gracia, inimpedible, que demuestran mediante su conducta y a través de señales desde el inicio de la obra. El personaje de Félix-Sixto es, en este sentido, como doña Beatriz de Silva, Cloro-Constantino y el pastor Maroto, por mencionar aquellos personajes que ya hemos comentado.

El principal rasgo con el que Tirso caracteriza a su protagonista es la piedad, respeto y obediencia hacia su padre, que son un símbolo de su respeto y obediencia hacia Dios Padre y una señal de que la Gracia es grande en él. Apreciamos este amor y Caridad hacia su padre en múltiples ocasiones. La primera de ellas, al inicio de la obra, cuando lleva a su padre en brazos porque este es ya anciano. Explica Pereto:

Suelta si ya no me aprestas
de la cigüeña el ejemplo,
que lleva a su padre a cuestras. (vv. 13-15).

Desde su primera intervención, el personaje de Félix-Sixto aparece como ejemplo de hijo fiel, ofreciéndose como modelo a los espectadores de la obra, pero, no sólo de hijo de su padre terrenal, sino de su padre celestial. Así, el propio personaje establece mediante sus palabras la relación que existe entre el amor y la obediencia al padre y el amor y la obediencia a Dios, advirtiendo que el padre es una especie de imagen de este en la tierra:

³⁹⁴ Molina, 2012, p. 72.

³⁹⁵ Molina, 2012, p. 73.

Quien os lleva,
en el alma, padre, aprueba
esta obligación, [debida]
a quien el ser que me anima
me dio, que sois, padre, vos.
Es razón que os lleve encima,
que el padre, después de Dios,
la joya es de más estima.
Y si el padre es el segundo
después de Dios en el mundo,
no es bien que os parezca nuevo
si en el hombro, padre, os llevo,
que en buena razón me fundo,
aunque os espanto y asombro;
pues, según naturaleza,
he de llevar cuando os nombro,
padre, a Dios en la cabeza
y luego al padre en el hombro,
que es el segundo lugar
donde se puede asentar
la piedad en que me fundo,
pues sois, en fin, el segundo
que he de obedecer y amar. (vv. 18-40).

La obediencia filial hacia su padre es el primer signo de la Gracia que posee el protagonista y le augura un gran futuro. Advierte Pereto, su padre:

Mas sí harán, que ya han mirado
el amor que me has cobrado;
y honra siempre su clemencia
la paternal obediencia. (vv. 86-89).

El respeto hacia su padre es tanto en Félix-Sixto, que siempre mostrará una gran humildad hacia él. De hecho, aunque sea papa, expone su intención de postrarse ante su padre. En una intervención que cumple la doble función de anticipar que será papa y mostrar la humildad hacia su padre Pereto, trasunto de Dios Padre en la tierra, promete nuestro protagonista:

Si el trono soberano
de Roma coronara aquesta frente,
con la tiara del pastor romano,
me levantara de su sacra silla
y os la besara hincada la rodilla. (1130-34).

Otro aspecto que se destaca del personaje de Félix-Sixto es el alto grado de conocimientos que adquiere en su disciplina, que le hacen destacar por encima de muchos otros. Así lo expresa el envidioso Fray Abostra cuando conversa con el otro fraile franciscano, o el propio papa Pío V a quien le llega la noticia de la excelencia del joven. Desde el principio de la obra se expone este rasgo del protagonista, como podemos comprobar cuando los dos estudiantes expresan su deseo de que Félix-Sixto consiga la Cátedra de Prima:

Ha mañana] de venir.
¡Pues a fe que he de decir
quién es!, y sin que lo vede
su poco nombre y estima,
con todos hemos de hacer
que a Fermo le haga oponer
a la Cátedra de Prima. (vv. 888-94).

También desde muy temprano siente el protagonista la llamada de la vocación y, cuando se va con su hermana a vender mercancía, se cambia de ropas, se viste de estudiante y, habiendo vendido cuanto poseía para poder conseguir dinero para los estudios, se dedica a estudiar Teología. Además, según su hermana, desde niño mostró cierta predisposición por la vida eclesiástica. Esta vocación que refleja la Gracia del personaje expresa la comezón interior que siente desde que oyó la misteriosa voz vaticinándole su futuro como papa:

Mi imaginación honrada
me está consumiendo en mí
desde el instante que oí
la voz del ser Papa o nada. (vv. 907-10).

Otro indicio que señala la Gracia del personaje es que, a diferencia de otros personajes que no poseen tal grado de Gracia, es capaz de reconocer los avisos y los signos divinos y toma la determinación, de una manera decidida y con gran vocación, de seguirlos. Así puede verse cuando dice:

¿Qué es esto, piadosos cielos?,
¿tantos pronósticos? Bastan
los que he visto, que me inquietan
los pensamientos y el alma.
Bien viene a questo presagio
ya con las propias palabras
del astrólogo y la voz
que tanta inquietud me causan.
¿Qué aguardo que no ejecuto
el principio que me manda
el cielo para este fin?
Francisco, vuestra orden sacra
me ha de recibir por hijo.
A Escuti [me] iré mañana,
donde los c[]australes tienen
una noble e insigne casa.
El hábito he de pedilles,
que ya es cierta mi esperanza
y ha de salir vitoriosa,
pues hoy los cielos la amparan. (vv. 980-99).

En esa decisión firme de seguir los dictados que Dios le envía a través de diferentes señales, como la voz misteriosa que le dice que será o papa o nada, podemos ver la Gracia de Félix-Sixto:

Pontífice soy de burlas;
pues Pedro de vuestra barca
he de regir el timón,
porque he de ser papa o nada. (vv. 1011-15).

Cuando su padre Pereto le cuenta la deshonra de su hermana, su embarazo, el incendio que ha quemado su humilde casa y sus tierras, después de que él haya sido acusado injustamente, muestra una actitud cristiana de Fe

y Esperanza en la misericordia divina, similar a la del arquetipo de la resignación y la paciencia, Job. Fe, Esperanza y Caridad, las tres Virtudes teologales, se dan en nuestro personaje como comprobamos al escucharlo decir:

Pero aunque tanta venganza
a la invidia doy, no intento,
porque cre[z]ca el pensamiento,
que desmaye la esperanza.
Que si el cielo solicita
contra mí desdichas tales,
y con un tropel de males
todos mis bienes me quita,
sin ellos mi dicha pruebo,
que, pues por tan varios modos,
Dios me desnuda de todos,
es por vestirme de nuevo. (vv. 1915-26).

De todas las virtudes con que caracteriza Tirso a su protagonista, y que, desde luego no parece que concuerde con el Sixto real, la paciencia aparece cuando es falsamente acusado de robar la tiara veneciana. A pesar de que se siente injustamente tratado, no desespera, como sucede con otros personajes carentes de Gracia, sino que exclama, con fe:

¡Cielos, paciencia!. (v. 1830).

La actitud de Félix-Sixto ante la adversidad es la auténtica actitud de un cristiano, que espera y confía en Dios, y nunca se abandona a la desesperación ni a la ira, sino que todos sus infortunios los siente como pruebas cristianas que le ayudarán en su proceso de acercarse a Dios:

Estos trabajos celebran
mi nueva felicidad,
que la virtud y verdad
adelgaza[n], mas no quiebran. (vv. 1951-54).

Otra de las muchas virtudes del protagonista de *La elección por la virtud* es la de la humildad. De baja cuna, nunca reniega de sus orígenes, sino que los lleva con orgullo, como demuestra al elegir el nombre de su pobre pueblo, Montalto, para ser cardenal. No quiere, tampoco, que su padre lleve ricos trajes en su nombramiento, sino que luzca con dignidad sus humildes ropas. Y su tratamiento hacia su progenitor, hasta cuando ha alcanzado altos puestos en las jerarquías eclesiásticas, sigue siendo la del respeto y la humildad. Esta actitud humilde también podemos verla cuando ve al papa, momento en el que expresa:

Pero, ¿estoy en mí?, ¿qué es esto?
Inadvertido me he entrado
hasta la presencia misma
del universal Prelado.
Pon, santísimo Pastor,
en mi boca ese pie santo
dos veces: por el oficio
y por el dueño sagrado. (vv. 1994-2001).

El perdón, que no debería de encontrarse entre las virtudes del papa Sixto V, sí que adorna al Félix-Sixto tirsiano, que, una vez que se ha descubierto que ha sido vilipendiado y acusado injustamente, perdona a Rodulfo y a los franciscanos, de todo corazón diciéndoles:

Los brazos
os doy, olvidando, padres,
vuestra indivia y mis agravios. (vv. 2031-33).

Para conceder coherencia a esta imagen del personaje tirsiano, bondadoso, paciente, resignado y humilde, que poco se acerca a la del papa terrible, severo, duro e inflexible, de la realidad, Tirso se vale de la personificación de Roma, que se aparece en sueños al protagonista, que le vaticina su futuro como prelado de Roma, y que le ofrece los símbolos de San Pedro, las dos llaves y la espada, y, mediante esta última, expone la misión que contra los infieles y herejes llevará a cabo no siendo siempre comprendido

por el pueblo, que lo acusará de cruel. Así intenta explicar nuestro autor esta discordancia entre su personaje y el histórico:

para consagrar tus sienas
mis tres coronas te esperan
por un lustro con que [ilustres]
a Italia que está en tinieblas.
No te vencerá la envidia
de tus émulos, ni temas
sus vanas persecu[c]iones,
pues porque mejor las venzas
dos llaves te ofrece el cielo;
pero, porque las poseas
en seguridad, te da
aquesta espada con ellas.
Crüel te llamará el vulgo,
pero, a pesar de sus lenguas,
advierte que no se alcanza
a veces la paz sin guerra.
Usa Félix, del rigor
que esta espada blanca muestra,
y gozarás destas llaves. (vv. 1743-61).

Muy relacionado con la caracterización del personaje de Félix-Sixto, y con el subgénero de la comedia hagiográfica, vamos a encontrar una serie de deseos, pronósticos y señales que Galindo divide, enumera y explica en su edición de la obra³⁹⁶, y que, por un lado, sirven de ecos anticipados que le dan coherencia a la obra dramática, y que, por otro, indican la Gracia del protagonista.

En este sentido, *La elección por la virtud*, lejos de ser una comedia de santos con grandes efectos de tramoya, como sucede con otras obras, es muy sencilla en este aspecto. Para Miguel Galindo, este hecho se relaciona con la fecha de la composición, dado que, cuanto más lejana en el tiempo a Calderón, que es el autor que explora y explota la escenotecnia en las comedias hagiográficas, menos complejidad de tramoya. Asimismo, todo ello puede relacionarse con otros factores, como es el hecho de que fuera una obra de

³⁹⁶ Molina, 2012, p. 95.

encargo y no se dispusiera de mucho dinero para escenificarla, o bien, que fuera a representarse en un espacio que no ofreciera grandes posibilidades en este sentido. Dice Galindo al respecto:

Pero aunque es usual relacionar la comedia hagiográfica con un alarde de efectos de tramoya, como ocurre en otras comedias como *Doña Beatriz de Silva*, en la que «El carácter de comedia hagiográfica da a esta obra una peculiar personalidad. Hay una elaborada explotación de los recursos escénicos», la explicación a la sencillez escenográfica en *La elección por la virtud* es obvia: cuanto más lejana se halla la redacción de una de sus comedias de la hegemonía de Calderón menor será la utilización de recursos escénicos³⁹⁷.

El primer eco anticipado del futuro del protagonista lo pone Tirso en boca de su padre, Pereto, en forma de deseo, pues expresa este:

Mil cosas me pronosticas:
quieran los cielos que cobres,
hijo, lo que significas,
y que estas montañas pobres
tu dicha las vuelva ricas. (vv. 81-85).

El segundo eco también es un deseo de Pereto hacia su hijo, que ya incluye la referencia al papado y que menciona la historia de Jacob y Esaú. El padre desea y ruega al cielo:

Ay, hijo, del cielo fío
que ha de darte el galardón
que tu obediencia merece.
La bendición que a Esaú
Jacob hurtó, y pides tú,
mi amor, Félix, te la ofrece.
Ruego al cielo que pues él
mudó el nombre en Israel,
[lo] mudes tú, aunque es locura,
en papa. (vv. 214-23).

³⁹⁷ Molina, 2012, p. 64.

A su hija le comenta Pereto la confianza que tiene en que se han de cumplir los deseos que ha expresado hacia su hijo, como si también en él la Gracia hubiera insuflado este conocimiento:

Hija, mi bien pronostico,
pues que de Félix espero
las venturas que publico. (vv. 235-37).

Si hasta el momento, todas las señales se reducían a deseos, ahora van a adquirir mayor enjundia, pues va a aparecer un misterioso caminante, una aparición divina, que va a vaticinarle, de manera clara, lo siguiente: 1) que llevará tres coronas; 2) que su vida debe entregarla a la religión cristiana; 3) que nació bajo un signo venturoso; y 4) que todas sus venturas le sucederán en miércoles. Todo ello es una manifestación divina que es un signo de la Gracia inimpedible de Félix-Sixto. El personaje traslada las palabras del caminante al relatar lo siguiente:

«Félix – dijo - , las obras corresponden
con el nombre, de modo que tu dicha
tres coronas ofrece a tu cabeza;
si tomas una, con que serán cuatro.
En una religión estudia y deja
el rústico ejercicio, que las letras
prometen ensalzar tu nombre y fama.
En estrella naciste venturosa:
ten cuenta con el miércoles, que es día
en que has de ser dichoso, sin que tengas
felicidad que en él no te suceda.
Tu ingenio fertiliza el cielo pío;
sigue las letras y el consejo mío.» (vv. 542, 54).

Es invención tirsiana que el futuro Sixto V naciera miércoles, pues el personaje real no nació el 14 de diciembre, sino el 13 de ese mismo mes del año 1521, que era viernes. El uso del miércoles en la obra sirve para darle cohesión a los sucesos que escalonan el ascenso del protagonista y como un

símbolo cristiano, dado que, este día junto con el viernes posee una gran importancia para el cristianismo, como destaca Galindo al comentar que:

La simbología del miércoles, que en la antigüedad clásica era día consagrado a Mercurio, está muy estrechamente ligada al catolicismo: «ya en el siglo I, y junto al domingo, los cristianos tenían como señalados el miércoles y el viernes, considerados como puntos culminantes de la vida del Señor (el miércoles fue traicionado, y el viernes, clavado en la Cruz). Antiguamente – como observa Eisenhofer –, la gran importancia de la penitencia se inculcaba a los fieles al principio de la Cuaresma de un modo solemne y emotivo: el miércoles de Ceniza, el obispo expulsaba del templo a los penitentes públicos. De esta ceremonia sólo ha quedado hoy la imposición de la ceniza, que entonces se administraba únicamente a los penitentes.», en J. A. Pérez Rioja, *op. cit.*, p. 302. El refranero recoge: «Lunes y martes, fiestas muy grandes; miércoles y jueves, fiestas solemnes; viernes y sábado, las mayores de todo el año», *Corr.* Según el calendario perpetuo de Moret, el 14 de diciembre de 1521 no corresponde a un miércoles sino a un sábado³⁹⁸.

A continuación, el personaje protagonista explica que el caminante misterioso estaba muerto cuando regresó para buscarlo, lo que explica Galindo refiriéndose a una leyenda existente que narraba que fue el personaje histórico de Nostradamus el que se apareció al futuro papa Sixto V para pronosticarle su futuro postrándose ante él. Dice Félix-Sixto en la obra:

Volví a buscallo, hallé que era ya muerto. (v. 560).

Hasta los más sutiles signos nos hablan de un Félix-Sixto dedicado a la vida religiosa, que se ajusta a él como un guante. Su hermana Sabina alaba lo bien que le sienta la vestidura talar cuando expresa:

Qué bien te está el vestido, ser mereces
[canónigo], y pardiez que lo pareces. (vv. 589-90).

Pero no todos los signos son tan sutiles, algunos son mucho más evidentes, como el más importante de todos ellos, ubicado a la mitad de la

³⁹⁸ Molina, 2012, pp. 176-77.

primera jornada. En ese momento, se produce la aparición de una voz misteriosa, de naturaleza divina, lo que viene señalado por el efecto de paz y deleite que causa en el personaje, a diferencia de los que causa la voz del diablo, como podemos comprobar en *El condenado por desconfiado*. Esta voz contesta a lo que dice el protagonista, vaticinando de forma fehaciente que será papa y reafirmando la Gracia inimpedible de Félix-Sixto:

si [a] Pedro, [el] pescador, Roma [le agrada],
no será mucho [que], aunque pobre vivo,
por letras venga a ser....
VOZ: O papa, o nada. (vv. 604-606).

Los avisos divinos en las comedias hagiográficas están estrechamente ligados a la Gracia que posee el personaje al que van dirigidos. En este caso, Félix-Sixto, ve la ocasión propicia después de entender el vaticinio. Es un signo de Gracia, no sólo ser bendecido con una aparición divina, sino entender estos signos y actuar en consonancia con ellos. Así sucede en este caso:

Nuevos alientos me dan
mis deseos. A buen punto
mis palabras atajaron
cuando me pronosticaron
el bien que he de gozar junto. (vv. 650-54).

Félix-Sixto sigue el camino trazado por Dios, porque, además es el que le da la felicidad plena. Así se cumple que el hombre es más libre cuando demuestra una mayor obediencia-esclavitud en Dios y es mucho más feliz. Exclama, pletórico, el futuro prelado de Roma:

El astrólogo me dijo
que si en religión entraba
tres coronas me guardaba
mi dicha. El hábito elijo
en San Francisco, después
que de doctor graduado
pueda tomar otro estado,

que este mi deseo es.
La ciencia es mi enamorada,
por letras he de valer:
¡alto!, a escuelas, que he de ser
aunque pobre, Papa o nada. (vv. 655-66).

La primera de las coronas con las que, según el vaticinio, será coronado Félix-Sixto, es la del rey de los mozos en la Pascua de Reyes de Montalto. Lo vitorean los mozos exclamando:

Viva Félix felice,
de los mozos rey,
que la Pascua de Reyes
ya de flores es. (vv. 915-18).

En los festejos de la Pascua de Reyes, no sólo se ve cumplido el vaticinio de la primera de las tres coronas, sino que uno de los mozos expresa el deseo, otro eco anticipado, de las siguientes coronas, la de obispo y la de papa, cuando dice:

Su Rey los serranos
le acaban de her.
Dios le haga de veras
lo que en juego es.
Obispo o barbero,
Papa o sacrist[é]n,
denle obediencia
con el parabién
los que haciendo fiestas
le vienen a ver. (vv. 919-28).

Otro eco, de los muchísimos que tiene la obra, aparece en la misma fiesta, pareciendo el azar el que quiere beneficiar a Félix-Sixto, aunque realmente es la intervención divina la que actúa. De esta manera, el personaje de Chamoso, que ha olvidado la corona del rey de la Pascua, decide ir a la iglesia para coger la de una imagen de San Luis Rey, pero, a causa de la

oscuridad, toma la de San Gregorio, por lo que se corona al futuro papa con una corona papal:

¡Ao!, la corona de papa,
que tien puesta San Gregorio,
le puso. (vv. 973-74).

La veracidad del vaticinio de la voz misteriosa se va comprobando a lo largo de la obra, conforme se van cumpliendo todas las revelaciones que hizo, una de las cuales, la de que todos los sucesos dichosos de Félix-Sixto ocurrirían en miércoles que, como comprobamos anteriormente es una invención del autor, recalca su padre Pereto cuando recapitula dichos sucesos pasados aludiendo al que les ocupa ese miércoles, el de su graduación:

Hoy es miércoles hijo, y hoy has sido
con esa nueva dignidad honrado.
En este día sólo hemos tenido
las venturas que el cielo nos ha dado:
en miércoles te vio Italia nacido,
en miércoles te vimos bautizado,
en miércoles ese hábito tomaste,
y hoy que es miércoles, Félix, te graduaste.
En miércoles, en fin, mi fraile, espero
que has de honrar nuestro rústico [linaje]. (vv. 1087-96).

El carácter simbólico que el miércoles tiene para el protagonista vuelve a ponerse de relieve cuando informa al espectador de que ha llegado a Roma para ver al papa en miércoles, por lo que, mostrando la confianza que tiene en Dios a través de sus vaticinios, comenta tal situación haciendo que el espectador espere un suceso dichoso:

Gracias al cielo que puedo
pisaros, palacios sacros,
y en miércoles, que es mi día,
venturoso fin aguardo. (vv. 1990-93).

De los tres avisos sobrenaturales que tiene nuestro personaje, dos de ellos, el del caminante y el de la voz misteriosa ocurren cuando el personaje está despierto, mientras que el de la alegorización de Roma sucede durante el sueño del protagonista, y se relaciona con la voz misteriosa que llama a Simón Vela, protagonista de *La peña de Francia*, para decirle que no duerma, que debe velar:

Félix, ¿qué descuido es éste?
Tiempo es de velar, despierta,
que el que ha de ser mi pastor
no es bien que descanse y duerma. (vv. 1721-24).

Este personaje alegórico es el encargado de darle la confirmación divina de que será papa, pues le dice:

Armarte
para que en los hombros tengas
la carga honrosa y pesada
de la militante Iglesia. (vv. 1729-32).

Félix-Sixto, que ha sido favorecido con multitud de señales, muestra una fe y una esperanza enormes en estas señales. A diferencia de otros personajes, él, que tanta Gracia posee, cree en los avisos divinos, lo que muestra al expresar:

Si con señales tan ciertas,
Roma, no gozo tu silla,
nadie en pronósticos crea. (vv. 1772-74).

Las últimas referencias a los avisos o señales con que el cielo ha favorecido al protagonista de la comedia son ya confirmaciones de lo que se ha indicado antes por medio de estos vaticinios. El papa Pío V, que siente cierta predisposición hacia Félix-Sixto, lo va a nombrar Inquisidor de Venecia:

Inquisidor le nombro de Venecia. (v. 1989).

Y luego Maestro General de su Orden:

En vos hallo
partes dignas de ocupar,
fray Félix, tan grande cargo:
por Vicario General
en lugar suyo os señalo. (vv. 2013-17).

Finalmente, lo nombra cardenal y obispo de Fermo:

Cardenal os cr[e]aré en el mismo día
que os consagre. (vv. 2512-13).

El más visual de los avisos que señala que Félix-Sixto alcanzará la mitra papal algún día sucede cuando la tiara que los venecianos han regalado al papa cae y, azarosamente, aunque en el teatro y, menos en el religioso, nada es fruto del azar, acaba en las manos del protagonista. Él, como el espectador, vuelve a interpretarlo como un signo divino, pues el futuro papa, henchido de Gracia, ve, en todo lo que le rodea, la mano de Dios:

Válgame Dios, qué presagios
tan grande mi pecho inquietan. (vv. 2049-50).

Precisamente nos encontramos con una obra que, al no hacer alarde de efectos de tramoya, como ya advertíamos, presenta los vaticinios del gran futuro que le espera al protagonista de manera muy económica. Aparecen voces misteriosas, que no requieren de complejos artefactos, deseos, y sucesos que parecen ser azarosos, pero que, cualquier espectador del teatro áureo sabría interpretar como intervenciones divinas. Veamos estas intervenciones.

Cuando Fray Abostra, en vez de elegir al mejor candidato para que el papa lo nombre Predicador, lo deja todo en manos de la fortuna, es Dios quien determina la elección cambiando las papeletas para que el nombre de Félix, que no estaba incluido en la lista, aparezca, no una vez, sino dos. Resulta irónico que el Maestro de la Orden, que se encomienda a Dios para que guíe su mano, y que no quiere bajo ningún concepto favorecer a Félix-Sixto, saque

la papeleta con el nombre de este, ya que, el cielo lo ha oído y ha intervenido.
Se encomienda Fray Abostra al cielo pidiendo:

Guíe el cielo soberano
mis dedos donde el deseo
pretende, que ahora veo
mi bien y mal en [la] mano.
La primera que he topado
saco. (vv. 1223-28).

Y el cielo actúa según solicita el Maestro, aunque no como realmente desea. Por si queda alguna duda de la intervención divina en la elección de Félix-Sixto, el personaje de Rodolfo viene a explicar que ha sido el cielo el responsable de la elección del fraile:

Pues dos veces ha salido
sin que en suertes haya entrado,
y el cielo le ha señalado,
él debe de ser servido
que de aqueste cargo goce. (vv. 1255-59).

De las intervenciones divinas, la única con una pequeña complicación, aunque se limita a la aparición de un personaje en el cuerpo superior del escenario, es cuando aparece la alegoría de Roma en los sueños del protagonista. Esta aparición tiene fuerza visual y simbólica, ya que la ciudad aparece con los dos elementos característicos de San Pedro y, por extensión, de los papas: las dos llaves cruzadas y la espada.

Finalmente, como había sucedido con las papeletas de la elección de Predicador del papa, la mano de Dios vuelve a intervenir para restablecer el orden y la justicia cuando Fray Abostra envía una carta vilipendiando y calumniando a Félix-Sixto, y esta es cambiada milagrosamente por otra, en la que se solicita que se le nombre Inquisidor de Venecia, como así hace el papa Pío V.

Este personaje de Fray Abostra, enemigo envidioso del protagonista, que intenta, como le sucede a la protagonista de la trilogía de la *Santa Juana*, calumniarlo constantemente para lograr su expulsión de la Orden Franciscana,

actúa como el antagonista de Félix-Sixto, poniéndole obstáculos en su camino que sólo refuerzan la virtud del protagonista al aceptarlos con resignación, paciencia, fe y esperanza. De Fray Abostra nos dice Galindo:

Este fraile Franciscano es el antagonista más acendrado de Félix. Aparece como General de la orden de los Franciscanos, y procura en todo momento aliviar su envidia hacia el protagonista infamando su nombre y oponiéndose a cualquier signo de éxito para el mismo. Se niega a que Félix sea nombrado predicador del papa por su origen, y no da muestras de discreción ni ante Rodolfo, que defiende constantemente al futuro Sixto V. En el momento de la elección de predicador prefiere echarlo a suertes sacando una papeleta de la urna en la que se encuentran doce candidatos y en la que no ha introducido el nombre de Félix³⁹⁹.

Respecto a si se trata de un personaje real en el que Tirso pudiera basarse, el tirsista refiere no haber encontrado información sobre ningún personaje que pudiera servir como referente y concluye que pudiera tratarse simplemente de una invención del autor. Explica Galindo Abellán:

No he conseguido hallar una correspondencia histórica con algún personaje de la época. Probablemente no sea más que un personaje de ficción que sirva en la comedia como antagonista puro⁴⁰⁰.

Si la obra fuese más tardía se podría ver quizás una referencia de Fray Gabriel Téllez a su propia vida religiosa dentro de su Orden, en la que la envidia le ocasionó más de un problema y más de un inmerecido castigo, pero, parece ser que la obra, según expone Galindo, no pudo componerse después de agosto de 1612⁴⁰¹. De ser posterior, en la intervención de Pío V en la que afirma:

También la invidia sé que le hace odioso
con su Orden y estímole por eso,
que siempre es indiciado el virtuoso. (vv. 1958-60).

³⁹⁹ Molina, 2012, p. 82.

⁴⁰⁰ Molina, 2012, p. 82.

⁴⁰¹ Molina, 2013, p. 31.

Podría verse una crítica del mercedario a todos aquellos que lo perjudicaron por defender la postura en la que creía.

Otro personaje que, al contrario que Fray Abostra, que intenta obstaculizar la realización del protagonista, es el papa Pío, que actúa como adyuvante de Félix-Sixto. De este papa se destaca su incansable lucha contra la herejía protestante, pues fue el que excomulgó a Isabel I, y la amenaza turca, ya que patrocinó la batalla de Lepanto.

En la comedia aparece como un papa sabio, que no se fía de las acusaciones contra el personaje de Félix-Sixto, pues conoce las intrigas que las envidias tejen en el seno de la Iglesia. Es sagaz y bondadoso, y sirve para culminar la defensa que de la condición humilde se hace a lo largo de toda la obra. El mismo papa, orgulloso, se declara de baja cuna como el protagonista, defendiendo la virtud por encima de la sangre al expresar que:

Más luce, hijo, la virtud de un hombre
cuanto de más humilde y pobre sangre
se ensalza más. Yo y todo en mis principios
nací de un pobre labrador, y anduve
de puerta en puerta mendigando el tiempo
que estuve en mis estudios ocupado.
Parientes tengo yo cual vos, fray Félix,
pobres y en traje de sayal grosero,
que si se precia de su sangre el necio,
más noble es la virtud del que me precio. (vv. 2481-90).

Y vuelve a hacer una apología de la humildad al premiar la sencillez de Félix-Sixto nombrándole Obispo de Fermo mediante el significado literal de «pastor» y el significado eclesiástico:

Si el Orden vuestro juzga por agravio
que le rijáis, por esto yo os absuelvo
del oficio que en ella habéis tenido.
Y pues que Fermo os vio vendiendo leña
y registes ovejas en Montalto,
en castigo, fray Félix, de sus quejas
pastor de Fermo os hago y sus ovejas.
Obispo sois de Fermo. (vv. 2491-98).

Esta defensa del humilde origen también la hace durante toda la obra el personaje protagonista, lo que puede verse al final cuando explica que si algún día es elegido papa, quiere que su padre acuda a verle en el traje sencillo y humilde con que suele vestir y no bajo ricas vestiduras. Declara el personaje al respecto:

y el mismo día que me vea Roma
hecho de vil pastor, pastor de ovejas
de la Iglesia Católica, ese día
quiero que entre mi padre venerable
triunfando en Roma, no como sus césares,
sino vestido de[] sayal grosero
en que nació, porque la invidia sepa
que, cuando a su pesar, estoy más alto,
de la humildad me precio de Montalto. (vv. 2517-25).

En cuanto al personaje de Pío V, es el propio Félix-Sixto el encargado de señalar su gran virtud y santidad. El papa actúa como lo hace Dios y, cuanto más sufre el hombre de manera injusta, más le premia. Exclama el protagonista de la obra aludiendo al papa:

¿cuándo me abaten me ensalzáis tanto?. (v. 2499).

De todos los personajes que aparecen en la obra, excluyendo al propio protagonista, el más importante para la lección de la misma es el de Pereto, padre de Félix-Sixto, de Sabina y de Camila. Ejemplo de padre humilde, paciente, cariñoso y misericordioso, Galindo lo relaciona con Anareto, padre de Enrico en *El condenado por desconfiado*, pero también se relaciona con Clemente, el padre en el drama bíblico *Tanto es lo de más como lo de menos*. Señala Galindo que:

Pereto es paradigma de virtud como lo es el padre en *El condenado por desconfiado*, y su función es la de defender la armonía familiar, como modelo y ejemplo y por otra parte como sabio consejero de sus hijos⁴⁰².

⁴⁰² Molina, 2012, p. 76.

Lamari, que, como vimos explicaba la importancia de la figura del padre en el teatro religioso de Tirso de Molina, ya que encarna una especie de trasposición de Dios Padre en la tierra y la obediencia/desobediencia del hijo respecto a aquel marca su destino en la obra y su, respectiva, salvación/condenación, indica que todo este conjunto de atributos positivos y cristianos que posee Pereto, se reflejan, como le sucede a Clemente, en el uso del lenguaje:

Evidentemente, tal bondad, tales virtuosismo y ejemplaridad tendrá su reflejo en su caracterización lingüística. Lamari ejemplifica el decoro en este aspecto con Clemente de *Tanto es lo de más como lo de menos*⁴⁰³.

La conclusión que extrae el encargado de la edición de *La elección por la virtud*, Miguel Galindo, sobre Pereto como un ejemplo del padre en el teatro religioso de Tirso de Molina es que:

En definitiva, Pereto se ajusta a los cánones de los padres del teatro religioso del dramaturgo, ofreciéndose como ejemplo hacia sus hijos, como hombre justo y de trato bondadoso y como católico ejemplar capaz de soportar con serena resignación los avatares que la vida le depare⁴⁰⁴.

De las intervenciones de Pereto, que siempre se muestra mesurado, paciente y tranquilo, aunque su casa haya sido reducida a cenizas junto a todas sus posesiones, su hija deshonrada y embarazada, su hijo injustamente acusado, etc., destaca que sea el encargado de recordar la justicia divina si, contra la ley de Dios que ha unido en matrimonio a Sabina y a César, este se casa con Octavia. Portavoz de la ley divina, advierte:

Gócense, vivan los dos
con el fruto de su hazaña,
que si [a] mujer engaña
no podrá engañar a Dios,
que es juez y testigo santo

⁴⁰³ Molina, 2012, p. 77.

⁴⁰⁴ Molina, 2012, p. 77.

de que es sola su mujer
mi Sabina. (vv. 2106-12).

Pero lo más importante de Pereto es que está al servicio de la lección final que ofrece la comedia, que es el cuarto mandamiento, honrarás a tu padre y a tu madre, y que Galindo explica al comentar que:

La comedia finaliza con una moraleja, a modo de sentencia, expresada por Sixto. La intervención hace referencia al Cuarto Mandamiento y aparece en Malaquías, el libro del profeta. Como proverbio ya se recogía: «honra a tu padre, porque te venga la bendición de parte de Dios»⁴⁰⁵.

El protagonista de la comedia hagiográfica, Félix-Sixto, que ha cumplido de manera estricta el cuarto mandamiento durante toda la obra demostrando una gran piedad, obediencia y amor hacia su padre, expresa que todo lo bueno con lo que el cielo le ha premiado ha sido resultado del cumplimiento de ese mandamiento. Explica el personaje que:

Los que a sus padres honraron
premia el cielo desta suerte. (vv. 3226-27).

Para finalizar el análisis de esta comedia religiosa, el último aspecto que vamos a abordar es el de las cuestiones teológicas que aparecen en la misma. *La elección por la virtud* es una comedia hagiográfica cuya misión es la de exaltar las virtudes cristianas del protagonista, sobre todo la que se refiere al cuarto mandamiento, por lo que no encontramos muchas referencias a asuntos teológicos ni complejidad en este sentido. A pesar de ello, sí que encontramos una alusión al dominico Durando de Saint Pourçain, que demuestra la cultura religiosa de Fray Gabriel Téllez. Así, aparece en la obra:

Una condición esquivia
ansí suele comenzar.
Ella se ablandará cuando
al interés no resista,
que no hay mejor tomista

⁴⁰⁵ Molina, 2012, pp. 107-108.

que la que empieza en [D]urando. (vv. 477-82).

En su edición, Galindo expone que todas las anteriores erraban al reproducir el último verso citado, que él enmienda y glosa explicando la referencia al citado monje de la Orden de Santo Domingo:

El verso hace referencia al dominico Durando de Saint Pourçain, obispo de Le Puy y de Meaux, llamado doctor *resolutissimus* debido a la dureza con que defendió sus teorías. Sus ideas se opusieron en multitud de aspectos al realismo tomista, lo que le supuso frecuentes censuras de comisiones de su Orden y de una comisión pontificia. «Durando concibió lo universal como una abstracción de la mente, como una forma indeterminada o que designa lo indeterminado del individuo. La distinción entre lo universal y el individuo es, pues, sólo mental. Esta doctrina debió topar con dificultades sobre todo al referirse a la concepción del alma y de la inteligencia; ello conducía, en efecto, a una eliminación de las formas de las operaciones de la mente, formas indebidamente multiplicadas, según Durando, que no sólo producen confusión, sino que impiden también una coincidencia del ser con el ser conocido.», en José Ferrater Mora: *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 4 vols., 1990, s.v. La obra principal de Durando son sus comentarios a las Sentencias: *In sentencias theologicas*, de 1572 en Venecia. En la edición de Palomo y Prieto aparece el sustantivo en cursiva⁴⁰⁶.

Podemos concluir señalando que *La elección por la virtud* es una comedia hagiográfica con poca profundidad y complejidad teológica, porque su finalidad no es la de tratar una cuestión de este ámbito, sino la de exaltar a un personaje relevante de la historia del Catolicismo, en este caso, el futuro papa Sixto V, ofreciendo al espectador, además, un ejemplo de conducta que debe imitar para alcanzar la Gloria.

Resulta problemática la elección y, sobre todo, la caracterización del personaje protagonista, Félix-Sixto, dado que, mientras que Tirso nos lo muestra paciente, resignado ante la adversidad, humilde, prudente, cariñoso con su familia y obediente con su padre, el personaje histórico era famoso por su carácter severo e incluso cruel. El editor de la obra, Miguel Galindo, ofrece varias hipótesis que justifiquen dicha elección y caracterización, resultando la más plausible el hecho de que fuera una comedia de encargo.

⁴⁰⁶ Molina, 2012, pp. 173-74.

El joven Sixto V ficticio es uno de esos personajes de las comedias hagiográficas con un grado de Gracia inimpedible, cuyos signos son muchos y muy evidentes desde el principio de la obra. El primero y más constante en la obra es el de la obediencia, respeto, amor, en un palabra, Caridad, hacia su progenitor, Pereto, pero le siguen muchos más. Su temprana vocación religiosa, la resignación ante los injustos infortunios que experimenta a causa de la envidia, unida a la paciencia, la Fe y la Esperanza en Dios, la gran humildad a pesar de alcanzar altos cargos eclesiásticos y el perdón que ofrece a sus arrepentidos enemigos. Asimismo, signos de la Gracia son las tres apariciones divinas que tiene: el caminante ya fallecido, la voz misteriosa, y el personaje alegórico de Roma. Pero también lo son reconocer la divinidad de estas apariciones y obedecer los dictados que le ofrecen, como así hace el personaje.

Las apariciones divinas pertenecen al conjunto de ecos anticipados que, por un lado cohesionan la obra y, por otro, son signos de la Gracia-Gloria de Félix-Sixto. Todos ellos son divididos y clasificados por Galindo en: deseos, pronósticos y señales. La obra es muy rica en ellos, pero demuestra una gran economía en cuanto a efectos de tramoya, puesto que, no hay complicados artefactos ni maquinaria teatral; las intervenciones sobrenaturales no precisan de ellos, lo que nos hace pensar o, que siendo una obra de encargo, el comprador no invirtió mucho dinero, o que el lugar destinado a la representación carecía de posibilidades para complicados efectos de tramoya. Galindo explica que también se debe a la lejanía de la obra respecto a la dominación calderoniana del uso de la escenotecnia en el teatro religioso.

En cuanto a los temas que se tratan en la comedia, el tema central es el cuarto mandamiento, «honrarás a tu padre y a tu madre», que aparece de manera explícita al final de la tercera jornada, pero que se hace patente desde el inicio mismo de la obra. Todas las dichas con que Dios favorece al protagonista parecen proceder de su obediencia paterno-filial, ya que, como hemos visto anteriormente en el estudio de Naïma Lamari, la figura del padre es en el teatro religioso de Tirso de Molina un trasunto de Dios Padre en la tierra. El personaje de Pereto, padre de Félix, en este sentido, se acerca al Anareto de *El condenado por desconfiado* y al Clemente de *Tanto es lo de más como lo de menos*.

Otro de los temas que aparece en la comedia es el de la apología de la condición humilde. El personaje de Pereto es una encarnación del «Beatus ille» horaciano, con su dignidad de villano, su preferencia por la comida frugal frente a los grandes banquetes, su relato del cuento del ciprés y el junco, y su defensa del honor de su hija que muestra rechazando el soborno del Príncipe y exponiendo su defensa de la virtud por encima de la nobleza de sangre. Su hijo, Félix, también defiende la humildad expresando siempre su deseo de que su padre acuda a sus nombramientos con sus vestiduras sencillas y no con ricos trajes. Y finalmente, el papa Pío V, representado por Tirso como un papa sabio, astuto, conocedor del hombre y encargado de impartir justicia frente a las calumnias vertidas sobre Félix-Sixto, también realiza una apología del humilde nacimiento, admitiendo que él mismo nació en una familia sencilla.

Asimismo, esta apología de la humildad, en la que se defiende la idea de que la virtud está por encima de la sangre, viene reforzada por el comportamiento censurable de algunos personajes de alta cuna, como el Príncipe de Fabriano, que es capaz de encerrar a su propio hijo o Marco Antonio Colona, que decide ir a Montalto a asesinar a Sabina y a Pereto.

El último tema que queremos destacar es el de la envidia que se produce en el seno de las órdenes religiosas y que provoca que se viertan injustamente calumnias sobre inocentes. Así, el personaje de Fray Abostra, que según Galindo es invención tirsiana y no se corresponde con ningún personaje real, representa esta envidia ante la virtud y grandeza ajena que tanto perjudicó a nuestro autor, Fray Gabriel Téllez.

Por último, podemos concluir advirtiendo que todas estas cuestiones se abordan dentro del contexto de la defensa del Catolicismo, ya que el momento histórico en el que se encuadra la obra es el de la Santa Liga, alianza que firmaron en 1571 España, los Estados Pontificios, la República de Venecia, la Orden de Malta, la República de Génova y el Ducado de Saboya para luchar contra la amenaza turca. En este contexto, aparece la tiara que los venecianos envían al papa Pío V y, sobre todo, se alude al rey Felipe II, al que se alaba por haber realizado la reforma de las órdenes religiosas en España introduciendo la Observancia, lo que se conecta con el cisma que se produjo en el seno de la Orden Mercedaria.

II. 3. 7. *La joya de las montañas*⁴⁰⁷

La joya de las montañas es, según Celsa García Valdés⁴⁰⁸, una de las cuatro comedias de Tirso de Molina en las que aparece el tema moro, siendo las tres restantes: *Los lagos de San Vicente*, *Las quinas de Portugal* y *El cobarde más valiente*. En las cuatro obras el mercedario combina el episodio de la Reconquista, con las luchas entre los moros y los cristianos, y el elemento hagiográfico. Señala García Valdés en su artículo sobre las comedias de moros y cristianos tirsianas que:

Se trata, en todos los casos, de comedias compuestas en torno a un doble tema: episodio de la Reconquista – luchas de moros y cristianos – y el patrocinio milagroso de algún santo o la ayuda divina que apoyan al bando cristiano y le llevan a la victoria⁴⁰⁹.

Del conjunto de estas cuatro obras hay dos con predominio del elemento hagiográfico: *Los lagos de San Vicente*, que trataremos más adelante, y la que nos ocupa, *La joya de las montañas*, mientras que en las otras dos predomina el tema de la Reconquista.

Una de las características de estas comedias tirsianas de tema morisco, como señala García Valdés, es que siempre se produce la situación de la superioridad numérica del ejército musulmán sobre el cristiano, lo que ocasiona que sea necesaria la intervención divina para que gane el bando cristiano, como sucede con la presente obra. Expone la estudiosa:

Esta desigualdad numérica, a favor del bando moro, comentada explícitamente en escena, es propia de estas comedias de Tirso: la superioridad numérica del contrario pone de manifiesto el valor del ejército cristiano a la vez que hace imprescindible la ayuda divina para alcanzar la victoria. En las comedias de moros y cristianos de otros dramaturgos, los dos bandos contendientes suelen estar igualados y sólo los diferencia la distinta creencia y el valor superior de los cristianos. Esta superioridad es en Tirso menos contundente y siempre debida a

⁴⁰⁷ La edición utilizada para el análisis y las citas es la de Blanca de los Ríos: Tirso de Molina, 1946.

⁴⁰⁸ García Valdés, 1998, p. 122.

⁴⁰⁹ García Valdés, 1998, p. 123.

la intervención divina, sin que nunca suponga menosprecio del enemigo musulmán⁴¹⁰.

Todo ello podemos verlo en la historia dramatizada por el mercedario de Santa Orosia, patrona de la ciudad de Jaca, que era una princesa de Bohemia, según una tradición, tal y como aparece en la comedia hagiográfica tirsiana, o de Aquitania, según otra, del siglo IX, que vino a la península con su cortejo a casarse con el príncipe visigodo del Reino de Aragón, Fortún Garcés, pero, que fue interceptada, junto con su comitiva, por los musulmanes, liderados por Aben Lupo. Este musulmán se enamoró de ella e intentó por todos los medios convencerla para que se casara con él, pero la joven se mostró inflexible en su negativa porque quería defender su fe cristiana. Ante esta situación, Aben Lupo martirizó al tío y al hermano de la princesa decapitándolos delante de ella, pero tampoco consiguió nada. Por tal motivo, mandó que la decapitaran a ella también y luego enterraron el cadáver. Unos trescientos años después de estos sucesos, un pastor de Yebra, o bien mediante una revelación durante el sueño, o por un olor maravilloso que desprendía el cadáver incorrupto de la santa, encontró el lugar donde había sido enterrada. Desde entonces su cuerpo se conserva en la catedral de Jaca y su cabeza en la población de Yebra, ya que surgieron ciertos enfrentamientos por las reliquias de la santa.

Estos hechos históricos son recogidos por Tirso y organizados de la siguiente manera en su comedia hagiográfica. La primera jornada se inicia en Bohemia, donde Eurosia, la protagonista, intenta convencer al lacayo Bodoque de que se haga cristiano, pero él no quiere por el esfuerzo que supone acatar los mandamientos. Eurosia ofrece su vida y su castidad a Dios. Bodoque avisa a la joven de que llegan su hermano y el Obispo de Lusacia. Ella le recrimina que coma carne ese día. Se produce un diálogo entre Arcisclo, tío, Cornelio, hermano, y Eurosia. El tío ordena a la sobrina, tras explicarle que toda España está bajo dominio árabe excepto Aragón, que se case con el caballero español Fortún Garcés. Ella acepta tras escuchar la aprobación de su Ángel de la Guarda. La acompañan en su viaje su hermano y su criado Bodoque. El criado, Cornelio y Arcisclo van a dar la noticia. El conde Aznar y Mosquete, su criado, se esconden de los moros. El primero le habla al segundo de su amor por

⁴¹⁰ García Valdés, 1998, p. 129.

Leonor y luego lo envía con noticias al príncipe. El Conde, en un monólogo, relata su condición de guerrero y su amor hacia Leonor. Mosquete informa a su señor de que llegan el Rey y el Príncipe, el cual no quiere que el monarca y su hijo descubran su amor hacia la joven. El Conde y Mosquete se topan con Leonor y Laura, se produce un brevísimo diálogo y se marchan. El Rey y el Príncipe, Fortún Garcés, el Conde, Mosquete, Leonor y Laura aparecen en el escenario. El Rey y el Príncipe alaban al Conde como soldado. Mosquete va a darle una carta de amor de su señor a Leonor, pero, al descubrirlo el Príncipe, el criado inventa que es de un primo de la dama. El Rey le muestra a su hijo, Fortún Garcés, un retrato de Eurosia con quien quiere casarlo. Él se enamora de ella, al tiempo que se produce la conversación entre los enamorados Leonor y el Conde, que se quejan de que el Príncipe pueda oponerse a su amor. Se produce un diálogo cómico entre Mosquete y Laura, que quieren pegarse y tiene que ser separados por los demás personajes. El Rey y el Príncipe anuncian la próxima boda de este con Eurosia y la de Leonor, antes amada por él, con el Conde. Tras un diálogo cómico entre la pareja de criados, los personajes se despiden.

Por su parte, la acción continúa en la segunda jornada con la aparición de tres moros, Atanael, Tarife y Mecot, que conversan acerca de la derrota sufrida a manos de los cristianos liderados por el Conde, momento en el que los guerreros cristianos surgen de repente para batallar. Mosquete es capturado e interrogado por los tres citados moros. El criado cuenta el gran número de muertos cristianos durante el incendio acaecido en la batalla. Los moros se marchan para matar cristianos, pero, sin darse cuenta, dejan con vida al criado, aunque herido. Ante el valor demostrado por el Príncipe y el Conde, los tres moros tienen que huir de la contienda. Al finalizar la batalla, ganada por el bando cristiano, el Conde y el Príncipe se despiden, el primero se queda asistiendo a los compañeros, mientras que el segundo va a contarle las noticias a su padre el Rey. El Conde y Mosquete van a buscar a Leonor y a Laura. Las encuentran y estas fingen estar muriéndose malheridas en la lucha para castigar a sus amados por haberlas llevado a la guerra y haberlas dejado sin protección. Cornelio, Arcisclo, Eurosia y Bodoque van de camino para que la princesa se case, pero ella tiene un arrobamiento místico tras rogarle a Cristo y a la Virgen que la mantengan casta y pura. Los otros intentan convencerla de que

puede cumplir con Dios aunque se case con Fortún Garcés y no permanezca virgen. El Conde y el Príncipe se dirigen a recoger a Eurosia, futura esposa del segundo, el cual ensalza la belleza de esta en un retrato. El Conde expresa su preocupación por su amada Leonor, que ha podido ser capturada por los moros.

Por último, la tercera jornada se abre con el personaje de Mosquete lamentándose por haber perdido a las damas Leonor y Laura, que habían quedado a su cargo. En ese momento oye voces de moros y corre a esconderse. Atanael, Tarife y Mecot, los tres soldados moros, relatan la valentía del Conde en la batalla y su victoria. Encuentran al criado, a quien le sonsacan que el Conde y el Príncipe se dirigen a recoger a Eurosia. Deciden entonces adelantarse y raptarla. Mosquete, solo, se da cuenta de que los moros se han olvidado de él y decide esconderse por si regresan. Eurosia, Cornelio, Arcisclo y Bodoque van de camino cruzando los Pirineos en un duro viaje. Se encuentran con Mosquete, que va buscando a Leonor y a Laura. Los bohemios le dicen al criado quiénes son y este les pregunta si han visto a las dos damas extraviadas, tras lo cual, les informa de que los moros van buscando a Eurosia, que los cristianos son pocos y los moros, por el contrario, muchos. Aunque los demás creen que es mejor retroceder, la dama les convence de no volver atrás, sino de esconderse en alguna cueva hasta que pase el peligro. Eurosia demuestra así su fe, no teniendo miedo de su suerte y encomendándose a Dios delante de su hermano, su tío y su criado. Atanael ordena cerrar el paso para capturar a la comitiva bohemia. Los tres soldados del bando moro persiguen a los cristianos para darles muerte y se acercan a una cueva donde oyen gente. Atanael, capitán, ordena dar muerte si las voces se corresponden con gente cristiana, pero capturarlos vivos si se trata de los bohemios. Los moros descubren a Eurosia y a sus acompañantes y les dicen que los van a matar, mostrando estos su inquebrantable fe en Cristo. El capitán manda que busquen si entre los capturados se encuentra la princesa bohemia y que, de ser así, no la maten. Los moros dicen que han matado a los bohemios cristianos. Atanael le dice a Eurosia, ya prisionera, que vivirá si se convierte a la fe de Mahoma, pero ella se mantiene firme en Cristo, ante lo que el moro ordena que la torturen y la maten. Eurosia se muestra feliz de recibir el martirio, y se encomienda a su Ángel de la Guarda, que baja y le dice que

toque una piedra de la que manará agua y se formará un manantial que le sanará sus heridas. Eurosia toca una piedra y sucede lo que le había anunciado el Ángel. Tarife y Mecot, tras ver lo sucedido, huyen y le cuentan a Atanael que han visto una luz sobrenatural, que interpretan como un aviso de Mahoma. El capitán moro ordena dar suplicio a Eurosia, que lo acepta alegre. Mosquete se encuentra con Laura, que le cuenta que Leonor y ella están bien. El Conde y el Príncipe se preparan para la batalla. [falta fragmento]. Ganan la batalla los cristianos y se explica que ello es debido a Leonor y a todas aquellas que visten el ropaje de la Virgen, a imitación de Eurosia, a quien ensalza el que iba a ser su esposo, el Príncipe, que expone su intención de recluirse en un monasterio. El Conde explica que se honrará a Eurosia un día al año, el primer viernes de mayo, y que será patrona de Jaca. Leonor y Mosquete narran la derrota de los moros.

Los sucesos de la comedia transcurren en el contexto histórico de la dominación árabe de la península ibérica, en un momento en el que, según narra el personaje de Arcisclo, sólo el Reino de Aragón, cuyo príncipe es Fortún Garcés, defienden la fe cristiana, pues el resto es musulmán.

Ante esta situación, se hace una defensa de la fe cristiana ofreciéndose razones para que cualquiera se convenza de que es necesario convertirse. Esta misión propagandística de la obra puede verse al inicio de la misma cuando Eurosia, la princesa de Bohemia protagonista, explica a su criado, Bodoque, los motivos por los que debe convertirse al cristianismo aludiendo al criterio de la mayoría:

basta ver que todo el pueblo
y aun el reino lo confirma,
pues que ya desengañada
de la ciega idolatría,
toda Bohemia promete,
con inspiración divina,
seguir a Cristo; ¿y tú solo
con tan dañosa porfía
quieres resistirte, necio,
a tan soberana dicha?. (p. 165 b, I, I).

Sigue insistiendo la princesa en su propaganda de la fe de Cristo que, aunque va dirigida a Bodoque, también puede entenderse como un intento de convencer al público espectador. En este caso Eurosia explica a su criado, el cual no quiere convertirse porque el cristianismo exige hacer ayuno de vez en cuando, que ayunar no es tan malo y le expone sus virtudes:

Esta ley es tan benigna
que sólo obliga a quien puede
abstenerse algunos días
de alimentarse a deshora;
y quien con acierto mira
las cosas de Dios, bien puede
experimentar debidas
abstinencias en la ley
para conseguir la dicha
de ser amado de Dios. (p. 166 a, I, I).

El siguiente argumento que esgrime la protagonista para convencer a Bodoque, y al espectador, es precisamente el que ofrece Tirso en la comedia; el de los ejemplos de los santos que, según los dictados tridentinos, son un gran aliado en la defensa, propaganda y extensión del catolicismo. Le pregunta Eurosia a su lacayo:

¿No has oído en el sermón
las historias repetidas
de tantas dichosas almas
que con esta fe divina
de la gracia resplandecen,
fulgentes rayos de Cintia,
en el cielo?. (p. 166 a, I, I).

Como al final de la obra, Eurosia se va a convertir en una de esas «tan dichosas almas» de las que habla, pareciera que le está diciendo al público que preste atención a su propio ejemplo.

Finalmente, en este intento de persuadir al personaje del criado de que acepte la religión cristiana, encontramos la alianza Iglesia y Estado, que suele aparecer en las obras tirsianas, puesto que el Estado se erige en defensor de

la fe católica. En este caso, Cornelio, hermano de Eurosia, es el encargado de informar de que Metodio destierra la idolatría y extiende el cristianismo por Bohemia:

Es Metodio quien aspira
a la salvación del alma
desterrando idolatrías
que en toda Bohemia andaban,
y con eso se ejercita
a dar en pláticas santas
el fruto de su doctrina. (p. 167 b, I, IV).

La situación de la obra en la que la fe auténtica debe defenderse de la amenaza musulmana y de otras religiones falsas, puede relacionarse con la situación anterior y contemporánea a Fray Gabriel Téllez, dado que, en su momento, la fe católica debía defenderse de la amenaza turca, pero, sobre todo, de la herejía protestante. Y ninguna apología y propaganda mejor que la vida de una santa católica que murió cuando venía a casarse con un príncipe cristiano aragonés por defender su fe cristiana, aunque le costara la vida, de la religión musulmana.

En este sentido, la comedia ofrece un personaje protagonista que, desde la situación inicial expone un alto grado de Gracia, inimpedible, infrustrable, que se percibe cuando le pide al cielo:

Luz divina:
no neguéis vuestro esplendor
a quien mi amor solicita!. (p. 166 b).

Eurosia siente su vocación religiosa y, con una Gracia que nos recuerda a doña Beatriz de Silva, a Cloro-Constantino, a Maroto, a Félix-Sixto, etc., por citar aquellos personajes que ya hemos analizado, se encomienda al cielo y promete llevar una vida de oración y de virginidad antes de haber sido bendecida con una visión beatífica:

Divina luz de mis ojos:
alumbrad los corazones

que están haciendo baldones
de vuestra ley; y en despojos
de sus vencidos arrojados,
con la debida humildad
os doy mi virginidad,
y con entera afición,
alma, vida y corazón,
con pureza y castidad!. (pp. 166 b-167a, I, II).

Aunque no es su padre, actúa de una manera similar a la de la figura paterna, con toda la simbología que según Lamari tiene el personaje del padre en el teatro religioso de Tirso de Molina, Eurosia acata todo lo que le dice su tío, demostrando la obediencia de la futura santa hacia la figura paterna terrenal, y, también, hacia la celestial. La Gracia de Eurosia se muestra en esta obediencia, de hecho, al contestar a su tío, dice haber oído al Ángel de la Guarda que confirma la decisión de aquel:

Una voz oigo que dice:
«el fin es bueno y honesto».
Si es el ángel de mi guarda,
que así lo juzgo y lo creo,
bien podré yo dar el sí
sin que Dios se ofenda de ello,
que si le ofrecí gustosa
mi virginidad al cielo,
no ha de permitir me falte
valor para el complemento.
Pues digo, señor, que admito
lo que me tenéis propuesto,
y me pena haber tardado
a resolverme, pues tengo
por cierta mi dicha, estando
vuestra persona por medio. (p. 170ab, I, IV).

La Gracia de Eurosia va unida siempre a una de las tres virtudes teologales, la Fe, que muestra incluso cuando expresa su valentía al encarar una posible muerte a causa de la defensa de su religión, porque también tiene Esperanza en Cristo. A su hermano le señala que:

Por la fe de Cristo, hermano,
perder la vida un cristiano
¿no es morir para vivir?. (p. 187 a, II, VIII).

Al igual que otros personajes masculinos como Maroto de *La dama del olivar*, Homobono de *Santo y sastre* y Simón Vela de *La peña de Francia*, la protagonista de *La joya de las montañas* no quiere contraer matrimonio, sino permanecer virgen y casta. Esta vocación religiosa la muestra advirtiéndole que sólo quiere como esposo a Cristo, como los anteriores personajes decían querer sólo a la Virgen. En las palabras en las que expone este sentimiento, podemos ver cierta relación con la poesía mística del siglo XVI:

Dulce Señor, enamorado mío,
¿adónde vais con esa cruz pesada?
Volved el rostro a un alma lastimada
de que os pusiese tal su desvarío.
De sangre y llanto entre los dos un río
formemos hoy; y si a la vuestra agrada,
partamos el dolor, y la jornada,
que de morir por Vos, en Vos confío.
¡Ay divino Señor del alma mía!
no permitáis que otro nuevo esposo
me reconozca suya en este día;
bajad de vuestros cielos amoroso,
y si merece quien con vos porfía,
dadme estos brazos, soberano Esposo. (p. 187 b, II, VIII).

El misticismo de la futura santa y su alto grado de Gracia pueden verse en el arrobamiento o éxtasis místico que sufre y del que nos informa Arcisclo al decir:

Sin duda está arrebatada
en éxtasis con su Dios,
que en las manos tiene dos
retratos con quien hablaba. (p. 188 a, II, VII).

Arrobamiento del que siente una enorme tristeza al tener que abandonarlo:

Dulce Jesús, dueño mío!
¿Cómo tan presto te alejas
de mi presencia? ¡Ay de mí!. (p. 189 a, II, VII).

Eurosia parece sentirse llena de Gracia al contemplar todo lo que la rodea y exclamar:

¡Ay de mí!
¡Cielo divino! ¿Qué es esto?
¿Qué glorias espera el alma
en lo bronco de estos cerros
que parece que en sus grutas
ha depositado el cielo
el colmo de mi esperanza,
noble gozo del deseo?. (p. 196 b, III, IV).

Esta Gracia que la inunda le hace tener Fe y Esperanza, que demuestra al no desesperar ante situaciones adversas y terribles, como les sucede a otros personajes de las comedias del mercedario. Sin que todavía haya tenido una visión beatífica, como necesitan otros protagonistas, Eurosia posee desde el inicio de la comedia Gracia:

Creo
que la divina bondad
de mi Dios me dará esfuerzo
para llegar a la cumbre,
donde consagrar espero
mi vida a mi dulce Esposo,
dulce fin de mis deseos. (pp. 199 b, 200 a, III, VI).

La Fe de los personajes, sobre todo la de Eurosia, se mantiene inquebrantable hasta cuando son conscientes de que por defenderla van a morir. Dice Eurosia haciendo alarde de Fe y valentía:

Dichosa yo que he llegado;
mil veces dichosa puedo
llamarme, pues que llegué
al colmo de mi deseo

y acompañada de dos
columnas del sacro templo
de aquel Salomón divino,
con cuyo arrimo bien puedo
asegurarme constante
en el más divino empleo,
hecha víctima dichosa
de mi esposo y de mi dueño. (p. 200 a, III, VI).

Cuando es apresada por los moros, la futura santa Orosia, se encomienda al cielo y le pide ayuda, pero no para que la libere, sino para aceptar y cumplir el destino para el que se siente avocada, ser mártir:

¡Divino sol de mi alma,
alumbradme en claros giros,
no malogre la esperanza
que tuve de ser dichosa!. (p. 201 b, III, IX).

Las actitudes de su tío Arcisclo y de su hermano Cornelio que, como veremos más adelante, muestran un gran valor, son la antesala de la de Eurosia que, exponiendo su Fe y su valentía, rechaza ser esposa de Abén Lop, puesto que su esposo es otro, Cristo:

Nada estimo tus promesas,
que más noble Esposo aguarda
mi corazón; no dilates
con esa tirana espada
hacer lo mismo que hicieron
tus villanos camaradas
en los que, aunque yertos, viven
en la bienaventuranza. (pp. 202 a, b, III, IX).

La protagonista adopta una actitud cristiana de mártir al preferir la muerte a ser mancillada por casarse y, además, hacerlo con un musulmán. Ante su sacrificio, se siente contenta y encomienda su alma a Dios a través del Ángel de la Guarda. La asunción de su destino recuerda a la Virgen:

Cielo divino,
doy las muy debidas gracias
a tanto favor; no olvides,
Ángel santo de mi guarda,
esta feminil criatura
que tienes encomendada. (p. 202 b, III, IX).

Para reforzar la Gracia del personaje protagonista, se le aparece el Ángel de la Guarda, al que ha rogado esta, y la reconoce como esposa de Cristo al preguntarle:

¿En qué quieres mi asistencia,
Eurosia, divina esposa
de Jesús?. (p. 202 b, III, X).

Se produce entonces una escena que evoca a la Anunciación, ya que, el Ángel de la Guarda se le ha aparecido a este personaje que es una prefiguración mariana porque defiende su castidad y acepta su destino con resignación e, incluso, con alegría. La obediencia de los dictados divinos, como ya hiciera María ante el arcángel San Gabriel, puede verse cuando expresa:

A tu clemencia
postro toda mi obediencia
para ser la más dichosa. (p. 202 b, III, X).

Para no morir antes de alcanzar el martirio, la futura santa llega a pedir agua y, así, poder aguantar viva hasta el momento fatal:

La grave sed que avarienta
quitarme la vida intenta
antes que el martirio alcance. (p. 202 b, III, X).

Cuando se produce el milagro de la fuente que mana agua sanadora para que Eurosia pueda calmar su sed, se muestra muy humilde y recuerda a Cristo cuando padeció todos los dolores del calvario y la enorme sed. Recordando el martirio de Cristo no se cree digna de que el Ángel la ayude:

Ángel mío soberano,
¿qué favor tan singular
me quieres comunicar?
No merezco que esa mano
me dé tanto que estimar;
que padezca sed se ve
pues lo pinta mi dolor,
pero también mi Criador
la padeció; pues ¿por qué
no la ha de sufrir mi amor?
Porque aumente mi dolor
la tierra tengo que herir
y la fuente ha de salir;
mas a su vista mi amor
esta sed ha de sufrir. (p. 203 a, III, X).

El Ángel lo ha hecho acudiendo a la llamada de Eurosia y mediante el milagro de la fuente, pero, también confirma la Gracia-Gloria de la protagonista con sus palabras, al decir:

No sólo en aquesta sierra
tu Esposo merced te fragua,
mas en cuanto el mundo encierra
tendrás dominio en el agua
para que riegue la tierra. (p. 203 a, III, X).
Ya te asegura mi amor
estar siempre de tu parte. (p. 203 a, III, X).

La protagonista se siente feliz y dichosa ante el martirio. Al enterarse de que le van a cortar la cabeza exclama:

¡Qué alborozo, Cielo santo;
qué alegría tengo en mí
con la sentencia que oí!. (p. 203 b, III, XI).

Y cuando escucha que le van a propinar múltiples golpes, le van a cortar las piernas y los brazos, expresa su júbilo:

Ya te sigo.

¡Dulce Jesús, id conmigo!. (p. 203 b, III, XI).

Esta complacencia en el martirio nos recuerda el cambio del que hablábamos en la primera parte de este trabajo que se produce en el siglo XVI cuando se rechaza la Teología escolástica en aras de una Teología mucho más espiritual, experiencial e individual, que se une al cambio de la oración vocal por la mental y la irrupción de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola. Se componen manuales de oración y guías espirituales que incluyen apartados dedicados a la disciplina del cuerpo que los devotos, y sobre todo las devotas, cumplen con alegría y autocomplacencia. La actitud de júbilo de Eurosia ante el martirio apunta a estas prácticas barrocas que describen escenas a veces macabras de autocastigo sobre el cuerpo para purificar el alma.

Por otra parte, la Fe de Eurosia y su valentía no la abandonan en ningún momento y no flaquea cuando rechaza una y otra vez la propuesta de casarse con Abén Lop:

Desengáñate, inhumano,

que no tengo de dejar

a mi Esposo singular

por tu mala fe. Tirano,

¿qué pretendes conquistar?. (pp. 203 b, 204 a, III, XI).

Vas engañado

con esa fe tan horrible. (p. 204 a, III, XI).

Como les sucede a los místicos que ansían la muerte para poder encontrarse con Cristo, Eurosia desea que ésta llegue para reunirse con su esposo. Todo el lenguaje místico-amoroso aparece cuando la futura santa expresa:

Dulce Jesús de mi vida,

¿qué es del día tan dichoso

que ganándoos para Esposo

he de hacer yo mi partida?. (p. 204 a, III, XI).

La obra defiende la doctrina católica de que el trabajo y el sufrimiento son buenos para el buen creyente, ya que Cristo padeció durante su calvario. El carácter positivo del sufrimiento es expuesto por Eurosia cuando dice:

Todo por amor de Dios
bien admitirlo podemos,
que el trabajo no es trabajo
si con el divino celo
que los amados de Dios
le llevaron y ofrecieron
le admitimos; que, sin duda,
los trabajos y tormentos
padecidos por mi Dios
son escalas para el cielo. (p. 195 b, III, IV).

En lo que respecta al resto de personajes cristianos, podemos afirmar que todos ellos actúan como buenos cumplidores y defensores de la fe de Cristo. Ya García Valdés, al explicar la necesaria intervención divina en este tipo de comedias de tema morisco a causa de la inferioridad numérica del ejército cristiano, explicaba que los jefes militares cristianos suelen tener fe y, si no la tiene desde el principio, aunque ése no es el caso de *La joya de las montañas*, hay un suceso milagroso que los convierte en católicos convencidos. Expone García Valdés que:

Tirso, en estas comedias sobre episodios de la Reconquista pone énfasis en la fe y devoción del jefe, capitán o rey, del bando cristiano, devoción que en resumidas cuentas es la causa de que se produzca la ayuda sobrenatural⁴¹¹.

En la presente comedia hagiográfica, todos los personajes cristianos, menos el gracioso, por supuesto, son valientes cristianos que mueren por su fe. De esta manera, el tío y el hermano de la protagonista se sienten llenos de Gracia como ella y contentos de que esta sea tan buena cristiana. Dice Arcisclo, tío de Eurosia:

Eso viene a ser lo menos.

⁴¹¹ García Valdés, 1998, p. 129.

Vamos, pues, que yo confío
que nos ha de dar el cielo
entre tantas inquietudes
el más divino consuelo. (p. 200 a, III, VI).

Y Cornelio, hermano, por su parte:

Las tristezas que hasta aquí
en alegrías convierto,
pues me dice el corazón
acá, dentro de mi pecho,
que tendrá nuestra jornada
felicísimo suceso. (p. 200 a, III, VI).

Este personaje muestra su vocación de mártir al preferir la muerte antes que dejar de ser cristiano y, cuando entran los moros Tarife y Mecot en la cueva y les dicen a los cristianos que o abandonan su fe o los matan, responde Cornelio:

Eso no; antes la espada
misma que ya te rendí,
abra, moro, en mis entrañas
puerta por que el corazón
misteriosamente salga
a dar gracias a mi Dios
de la vida que le aguarda. (p. 201 a, III, VIII).
¡Oh, bárbaro, qué ignorancia
te ocupa el pecho! ¿No sabes
que el morir por Cristo es larga
vida con que el justo vive
en la bienaventuranza?. (p. 201 b, III, VIII).

Arcisclo, por su parte, también demuestra tener gran Fe y vocación de mártir; incluso intenta convencer y dar ánimos a sus compañeros en su sacrificio religioso:

Valor, amigos, que es hora
de dar ya sacrificadas

las vidas a nuestro Dios. (p. 201 b, III, VIII).

Finalmente, todos los cristianos que forman la comitiva de Eurosia y que se refugian con ella en la cueva tienen Fe y vocación de mártires, que exponen al exclamar afrontando su muerte:

Nunca el corazón desmaya
para tan divina empresa;
¡reciba Dios nuestras almas!. (p. 201 b, III, VIII).

Señala García Valdés que excepto en *Los lagos de San Vicente* no suele haber conversiones de los musulmanes al cristianismo, pero que, por el contrario, sí que hay presiones del bando árabe para que los cristianos se conviertan al Islam, como hemos podido constatar en *La joya de las montañas*.

Por otra parte, uno de los aspectos que más llama la atención en cuanto al mensaje que va destinado al público espectador es el que tiene que ver con el creyente que no entrega su pureza a Dios, sino que se entrega en matrimonio a un semejante. El personaje de Arcisclo es el encargado de explicar que se puede servir a Dios dentro del matrimonio y, para ello, pone ejemplos bíblicos, como Enoc, Moisés, la propia Virgen María, y otros argumentos de autoridad, como son la II Carta del Apóstol San Pablo a los Corintios. Parece decirle Arcisclo al público, aunque en la obra se dirige a su sobrina:

Es verdad, mas es cosa cierta
que también estima Dios
las que honestamente intentan
llegar al sacro himeneo,
y es proposición tan cierta,
que confirman su verdad
las mismas sagradas letras.
Quiso Dios en el Paraíso
con milagrosa manera
conservar a Elías virgen,
cuya castidad excelsa
merece ser colocada
sobre todas las estrellas.

Mas también favoreció
con igual correspondencia
al profeta Enoc, casado,
y de la misma manera
si al Tabor subió a Elías
a enseñarle sus grandezas,
bien creo que por ser virgen
mereció que allá subiera.
Pero Moisés también,
que fué casado en la tierra,
subió con Cristo al Tabor;
para que, sobrina, entiendas
que también estima Dios
con su voluntad inmensa
al que, casado, le sirve,
como al que, virgen, le ruega.
Al sagrado matrimonio,
con singular agudeza,
le llamó el Apóstol grande
sacramento de la Iglesia.
Muchas matronas ilustres
dan de estas verdades pruebas,
y la misma Virgen fué,
aunque Virgen tan perfecta,
casada con San José. (pp. 189 b, 190 a, II, VII).

Aunque queda demostrado que se puede servir a Dios aunque se esté unido en matrimonio, Eurosia, cuya vocación es otra distinta al matrimonio mortal, muestra su tristeza ante el hecho de tener que casarse, a lo que Arcisclo responde que puede cumplir su voto de castidad a pesar de casarse:

No se niega a vuestra alteza
que pueda ofrecer a Dios
su virginidad; y advierta
que si la tiene ofrecida
a su majestad inmensa,
puede cumplir virtuosa,
aunque case, su promesa. (p. 190 a, II, VII).

Otro de los mensajes que se ofrecen al público espectador es el de la belleza y la perfección de la creación de Dios. El personaje de Arcisclo hace una descripción de lo que le rodea exaltando la obra de Dios en la que puede interpretarse cierta misión catequética:

Todo lo crió el Señor
en el eterno Paraíso
con tal perfección, que quiso
enseñarnos con primor.
Contempla aquella avecilla
que, en gorjeos concertados,
siendo vida de los prados,
compone dulce capilla.
Aquel arroyuelo amante
que se despeña furioso,
de tu vista muy glorioso,
te baila el agua delante.
Por darte entretenimiento
hacen todos maravillas,
fuentes, flores, avecillas,
sin tener entendimiento. (p. 186 a, II, VII).

Además de la Naturaleza como exponente y símbolo de la omnipotencia de Dios a través del anterior «locus amoenus», también aparecen dos símbolos religiosos que evocan la fe católica: los retratos de la Cruz y de la Virgen. Una acotación nos informa de que la protagonista saca estos retratos, que refuerzan visualmente la virtud del personaje y tienen siempre gran impacto visual. Describe la acotación:

(Apártase Eurosia y saca un retrato de un Crucifijo y otro de la Virgen). (p. 187 a, II, VIII).

La Virgen, cuyo retrato acaba de aparecer, tiene cierta importancia en la obra, puesto que existen paralelismos entre Eurosia y ella; de hecho, la protagonista de la comedia, como ya expusimos, es, en ocasiones, un eco mariano. Por este motivo, no resulta extraño que Eurosia, que ya se ha encomendado a Cristo, ahora le pida a la Virgen que la ayude en su vocación

de permanecer pura y servir a Dios. Y se encomienda a la Virgen, porque, como señala la protagonista, María es símbolo de virtud y de pureza, así como la portadora del Mesías:

Virgen, paloma cándida que al suelo
trajo la verde paz, arco divino,
pues en los tres colores a dar vino
fe del concierto entre la tierra y cielo,
dadme remedio, pues sabéis mi celo;
no case con Fortunio, que imagino
que más dichosa soy, si más me inclino
a conservarme pura en blanco velo.
No me dejéis, cristífera María;
favoreced mi intento puro y santo
hasta que llegue de mi muerte el día.
Mi pureza guardad, pues podéis tanto,
si mereciere la esperanza mía
que del sol que pisáis pase mi llanto. (pp. 187 b, 188 a, II, VII).

Esta importancia de la Virgen en *La joya de las montañas* se confirma al final de la tercera jornada, puesto que, ante los sucesos acaecidos, el personaje de Fortún Garcés decide fundar un templo dedicado a la Virgen e ingresar él en el convento de Leire. La construcción de la iglesia se debe a la intervención divina de María, aunque no aparezca de manera explícita, que posibilita la victoria del bando cristiano, mientras que la decisión de ingresar en un convento obedece al deseo de seguir el ejemplo de la que iba a ser su esposa, ahora fallecida, Eurosia. Explica el personaje al respecto:

Por tanto favor del Cielo
a María sacrosanta
prometo un templo devoto
con invocación sagrada
de Virgen de la Victoria;
y por seguir las pisadas
de la que amé por esposa
hasta la celeste patria
en el convento de Leire
daré fin a mi esperanza. (pp. 205 a, b, III, XIII).

La relación entre la Virgen y la protagonista de la comedia hagiográfica, ya comentamos que debida a su defensa de su pureza y su acatamiento de los dictados divinos, indica que Eurosia es un señal que apunta a María, un símbolo mariano que, además, se encomienda a la Madre de Dios en múltiples ocasiones. Todo ello vuelve a reforzarse también al final de la obra cuando el Conde expone su intención de agradacer y celebrar la intervención divina de María y conmemorar la valentía de Eurosia:

Aquesta ciudad ilustre
dará a María las gracias
el primer viernes de mayo
de merced tan señalada
todos los años; y a Orosia
tendrá la ciudad de Jaca
por su ínclita patrona. (p. 205 a, III, XIII).

Por su parte, la figura de Cristo aparece caracterizado bajo el lenguaje místico-amoroso tan frecuente a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Si para Maroto o Simón Vela la única buena esposa es la Virgen, para Eurosia el único esposo posible es Cristo. La protagonista, también aludiendo a la Virgen, se refiere a Cristo cuando dice:

Causar penas nunca pueden,
antes bien, siempre me alegran,
porque el uno es de mi Esposo,
del corazón dulce prenda,
y el otro de una Señora
que, con sobradas finezas,
me estima sin merecerlo. (p. 189 a, II, VII).

El último personaje de naturaleza divina que tiene importancia en la obra, aunque este sí que aparece físicamente en el escenario, es el Ángel de la Guarda, al que Eurosia tiene mucha devoción y al que ruega en varias ocasiones. El Ángel baja del cielo y reconoce a Eurosia como esposa de Cristo, lo que percibimos cuando le pregunta:

¿En qué quieres mi asistencia,
Eurosia, divina esposa
de Jesús?. (p. 202 b, III, X).

Para indicar la Gracia de la protagonista de la obra, cuando pide poder beber un poco de agua para no morir antes del martirio, se escenifica la visión beatífica que tiene, en la que un Ángel le explica que milagrosamente golpeando con una vara una roca brotará una fuente para calmar su sed:

Con esta vara excelente,
en esta montaña amena
sacarás luego una fuente
cristalina y aparente
con que aliviarás tu pena.
Toma la vara y darás
con ella en la tierra dura,
y a los tres golpes verás
que raudales sacarás
que coronen esta altura. (pp. 202 b, 203 a, III, X).

El último aspecto que vamos a tratar en nuestro análisis de *La joya de las montañas* es el que tiene que ver con la victoria del bando cristiano. Dice Celsa García Valdés en su artículo sobre las comedias tirsianas de tema morisco que es característica de estas obras que, ante la superioridad numérica del ejército musulmán sobre el cristiano sea necesaria la intervención divina para que este último se alce con la victoria.

En la obra que nos ocupa, es el personaje de Leonor el encargado de contar que la victoria de los cristianos sobre los moros ha sido gracias al cielo y a santa Orosia, que sufrió martirio. En su relato, menciona a la Virgen, señalando lo mucho que la santa se parece a María:

Y a todas cuantas
vistieron esta librea;
que la Virgen soberana
en una de su familia
me dio la moda bizarra.

Esta fue Orosia, que vive
en la celestial morada,
cuya cuchilla arrogante,
por quien fue martirizada,
nos dio tan grande victoria
por timbre de nuestras armas. (p. 205 a, III, XIII).

A modo de conclusión podemos afirmar que *La joya de las montañas* es una comedia hagiográfica en la que predomina el elemento religioso y devocional por encima de la complejidad teológica, pues su finalidad es la de exaltar a la patrona de Jaca como modelo de cristiana defensora de su fe, que posee gran valentía y vocación de mártir. Asimismo, la obra rezuma ese lenguaje y espíritu místico-amoroso en el que, para simbolizar la vocación religiosa y la entrega de la futura santa se recurre a la unión amorosa figurada entre Cristo y la protagonista. La comedia, que tiene un elevado tono lírico, fusiona el tema morisco con el hagiográfico, como explica Celsa García Valdés lo que sucede en otras tres obras de Tirso, pero en este caso y en *Los lagos de San Vicente*, el elemento hagiográfico es el predominante.

La obra tiene una clara misión catequética y propagandística, como es usual en el arte posterior a la Contrarreforma. Podemos ver este aspecto en la situación inicial: los bohemios acaban de convertirse al cristianismo y deben defender su fe frente a los idólatras y, posteriormente, frente a los musulmanes de la península. Esta situación es trasladable a la época algo anterior y contemporánea a nuestro autor, pues los idólatras podrían corresponderse con los protestantes mientras que en los musulmanes podría verse la amenaza turca.

Desde el escenario nuestro autor intenta convencer al espectador de las ventajas del cristianismo a través del personaje de Eurosia, que comienza la comedia intentando persuadir a su criado Bodoque de que se convierta a la fe de Cristo. Los argumentos que utiliza son: el argumento de la mayoría, ya que casi todos los bohemios se han convertido ya al reconocer que esa es la verdadera; las virtudes del ayuno, que tampoco es tan severo; y, finalmente, los ejemplos de las vidas de los santos, que enlaza con la propia obra y con el personaje protagonista, puesto que, lo que expone en su argumentación va a ser luego puesto en práctica y escenificado a través de sus actos, con lo que,

además, se siguen los dictados de Trento que defendía el uso de los santos para expandir con su ejemplo la fe católica.

Otro de los mensajes que se ofrece desde la comedia al espectador es que se puede llevar una vida de servicio a Dios aunque se esté casado e, incluso, se puede cumplir el voto de castidad a pesar de haberse unido en matrimonio. Todo ello lo explica Acisclo, tío de Eurosia, para consolar a esta que no quiere casarse con Fortún Garcés, aunque obedece a su tío, porque su vocación no es la del matrimonio, sino la de la vida religiosa. Las palabras van destinadas a Eurosia, no obstante, también son una lección para el público.

La belleza y la perfección de la creación de Dios, expuestas a través de un precioso «locus amoenus», que apuntan a la omnipotencia divina, se ofrecen también como mensaje al público espectador.

La protagonista de la comedia, Eurosia, es un personaje con alto grado de Gracia desde el momento inicial de la misma. Tiene, como doña Beatriz, Cloro-Constantino, Maroto y Félix-Sixto, una Gracia inimpedible, que, aunque se ve reforzada por intervenciones divinas, no necesita de ellas como les sucede a otros personajes, como el de San Bruno en *El mayor desengaño*. Signos de esta Gracia son su voto de castidad, su Fe y Esperanza ante el martirio, el arrobo místico que experimenta durante el camino, su valentía para afrontar su muerte y su gran vocación de mártir.

Además de todo ello, llama la atención la alegría y complacencia que la santa siente durante el martirio, que pueden relacionarse con el momento en el que se compone la obra. Ya comentamos que a finales del siglo XVI se produce un cambio en el espíritu religioso y, de la Teología abstracta, más enfocada a las ideas, se pasa a una Teología más vivencial, a la que se unen las ideas de San Ignacio de Loyola de intentar reproducir mentalmente los sucesos bíblicos. Surgen guías espirituales con ejercicios que deben realizarse para disciplinar el alma a través del cuerpo y se produce toda una corriente de devotos que se complacen en torturar su cuerpo cada vez más. A pesar de que existe esta relación, Tirso no es un autor macabro ni se complace en ofrecer sucesos sangrientos o luctuosos.

El resto de los personajes cristianos, sobre todo la comitiva de la princesa bohemia, sirve de coro que refuerza la actitud de la protagonista. La

Fe y la vocación de mártires de todos ellos anticipan y apuntan al sacrificio final de Eurosia.

También nos encontramos con la importancia de la Virgen, como sucede en otras obras del mercedario, y que ya hemos explicado en varias ocasiones. En este caso, el personaje protagonista, Eurosia, es una señal que apunta a la Virgen, por la defensa que hace de su virtud, por obedecer fielmente los dictados divinos, aunque impliquen el martirio, y por la similitud entre la escena que se produce entre el Ángel de la Guardia y ella y el arcángel San Gabriel y la Virgen.

Por su parte, la presencia de Cristo es también importante, porque la vocación religiosa de la futura santa se va a expresar de manera metafórica a través del matrimonio con Cristo, para lo que va a utilizarse un lenguaje místico-amoroso de gran belleza y lirismo que dan ese tono poético religioso a la comedia.

El momento climático de la obra, el martirio de la santa con el que alcanza la Gloria divina, es el que, según relata Leonor, y gracias también a la intervención divina de la Virgen María, hace que los cristianos ganen la batalla contra los musulmanes, como García Valdés exponía que sucedía en las comedias tirsianas de tema morisco. Esta victoria ofrece al espectador el mensaje de la necesidad y valía del sacrificio de la joven princesa, que, como debe hacer todo católico, no se deja convencer por la falsa idolatría ni por la herejía.

II. 3. 8. *La ninfa del cielo*⁴¹²

La siguiente comedia, *La ninfa del cielo*, es un caso especial dentro de las comedias hagiográficas de Tirso, puesto que toda la trama es una invención del autor que, según indica en la propia obra, parte de los *Ejemplos morales* de Blosio;^o así podemos leer:

Y aquí
da fin LA NINFA DEL CIELO,
cuya prodigiosa vida,

⁴¹² La edición que utilizamos para el análisis y las citas es la de Blanca de los Ríos: Tirso de Molina, 1946.

por caso admirable y nuevo,
Ludovico Blosio escribe
en sus morales ejemplos. (p. 971 b, III, XVIII).

Y recrea una acción muy relacionada con el bandolerismo en la que el personaje protagonista, Ninfa, encarna el arquetipo de «la pecadora arrepentida» y muere a final de la obra de una manera un tanto extraña dentro del género.

En cuanto a las fuentes, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en su edición de la comedia, en la que duda de su autoría tirsiana, explica que la obra de Blosio no ha podido encontrarse y señala otra posible fuente de *La ninfa del cielo*:

De acuerdo con los últimos versos de la obra, según la versión A, y según el impreso de *La condesa bandolera*, la historia de Ninfa, condesa de Valdeflor, procede de los *Morales ejemplos* de Ludovico Blosio. Hasta ahora ningún estudioso ha podido localizar esa referencia a Blosio, o Louis de Blois, importante escritor místico, benedictino, del siglo XVI, muy popular en la Europa del Sur a comienzos del siglo XVII. Sin embargo, hay otro escritor, éste agustino, que sí ha sido propuesto como una relación importante con la temática de *La Ninfa*. En un artículo publicado en 1974 David H. Darst apuntaba: «I would propose that the moral action of the drama adheres more logically to the four spiritual stages in the life of Mary Magdalena as expounded by Pedro Malón de Chaide in his *La conversión de la Magdalena*»⁴¹³.

La trama que inventa Tirso comienza en la primera jornada con las quejas del criado Roberto hacia su señor, Carlos, por la vida solitaria que lleva dedicada a la caza, puesto que él prefiere comer bien y estar con bellas mujeres. Como los caballos están cansados y se hace de noche, deciden buscar un lugar en el que cenar y ven a unos labradores, que los acogen en la alquería, con música, y les ofrecen cena. El noble pregunta si la dueña de las tierras es Ninfa, la condesa, y le contestan que sí, y le cuentan que no quiere casarse y que monta y caza mejor que un hombre. La condesa llega. Los músicos y los labradores celebran la llegada de la condesa, que relata la caza con cetrería que ha realizado ese día. Se encuentra con Carlos y Roberto, a los

⁴¹³ Molina, 2008, p. 86.

que muestra gran hospitalidad. Carlos y Ninfa se enamoran. En ese momento, unos marineros dicen que van a tomar el faro de Mesina. Roberto ve como llega un barco y luego habla con el duque Carlos, que le dice que cree que Ninfa lo ama, y que le va a mentir diciéndole que no está casado y prometiéndole la mano para gozarla unos días y luego abandonarla. Ninfa, por su parte, le dice al duque que lo está esperando. Roberto aguarda el regreso de su amo. Los marineros se dirigen a Levante. El duque regresa y le cuenta a su criado que ya ha gozado a Ninfa y que la ha abandonado dejándola dormida. Le dice que va a embarcarse en el navío que va a Mesina y, de allí, llegarán a Calabria. Ninfa se despierta y se da cuenta de que está sola y ha sido burlada. Los villanos escuchan a Ninfa, que aparece y les explica que Carlos, su huésped, le ha robado el honor con falsas promesas, y luego les ordena que lo busquen para castigarlo. Ninfa se entera por un pescador de que su ofensor ha escapado por mar. Decide en ese momento maltratar a todos los hombres.

Ya en la segunda jornada, la duquesa le pregunta a su esposo, Carlos, el motivo de su tristeza, y, posteriormente, explica que hay que mantener el interés del marido. Le dice a su criado Roberto que conoce las aventuras amorosas de su esposo, el duque, y que conoce la complicidad del criado. Le exige que le relate los amoríos de su esposo. El criado expone la afición que por las habladurías existe en palacio. Roberto, posteriormente, habla con el duque y le informa de las sospechas que la duquesa tiene sobre sus aventuras amorosas y de las presiones a las que lo ha sometido para que se lo cuente todo. El duque refiere que está triste porque desea a Ninfa, por lo que deciden volver y engañarla de nuevo con un fingido casamiento. Ninfa aparece vestida de bandolera y explicando que se ha convertido en el azote de los hombres. La siguen Alejandro y César. La bandolera oye a una mujer pedir justicia y dice que, si se trata de una mujer, la defenderá de su agresor. Aparece Pompeyo que le dice a Ninfa que quiere seguirla y que, por este motivo, ha matado a su esposa. Ninfa ordena matarlo por haber atentado contra una mujer. Traen a la esposa de Pompeyo, que no había muerto, y que ruega por la vida de su esposo, accediendo la bandolera a no ejecutarlo. La mujer parte entonces para su patria, mientras que su esposo, Pompeyo, decide seguir a Ninfa. Llevan al correo ante Ninfa, que abre las cartas de amor y las rompe.

Encuentra una orden de apresamiento contra ella recompensando su captura. Llevan a dos músicos a la presencia de la bandolera, la cual los obliga a cantar. Tras cantar una canción de amor, Ninfa manda que los arrojen al mar y que la dejen sola. Se queja en ese momento de que la canción le haya recordado su triste amor. Alejandro y César apresan al duque y a Roberto y los llevan ante Ninfa. El duque le cuenta una historia a la ahora bandolera y esta, otra vez enamorada, le dice que mate a su esposa y vuelva a por ella. Alejandro, celoso, apunta con su arma a Ninfa, pero la baja, y la transformada noble decide perdonarle la vida. Aparecen unos soldados del rey que buscan a Ninfa para apresarla. Pompeyo le informa de ello y le dice que huya. Horacio, al servicio de Ninfa, al ver que esta huye con el duque y los abandona, decide rebelarse contra ella y ser fiel al rey de Nápoles. Le siguen los demás bandoleros. Ninfa ha sido abandonada de nuevo por el duque, es de noche, y se lamenta. Ve un extraño baile, en el que los bailarines van cayendo en un pozo, al que se asoma y ve a la Muerte, y se arrepiente de todos sus crímenes. Cuando va a suicidarse, aparece un Ángel, que le dice que no lo haga, y Ninfa decide seguirle.

Por último, la tercera jornada se abre con la decisión de convertirse de Ninfa. Aunque el duque Carlos la llama, ella no va. El duque, desesperado, con Roberto, va buscando a Ninfa, la cual, ya convertida, busca la cueva de un santo hombre, Anselmo, a quien encuentra. Se produce una conversación entre ambos. El ermitaño la admite en su cueva. Carlos y Roberto continúan su búsqueda de Ninfa, cuando oyen sonidos de cadenas y aparece la antigua bandolera de penitente. Carlos la llama, pero ella no acude y le dice que siga a Dios. Ninfa, sola, cuenta que Anselmo le ha dado los hábitos, pieles de animales, y los instrumentos para flagelarse y le ha dicho que cruce el río y vaya a una escondida gruta a estar sola. El barquero accede a pasarla a la otra orilla. Cuando el duque, con Roberto, se ha decidido a regresar a casa, escucha gritos, se da cuenta de que Ninfa se está ahogando y corre a auxiliarla. El barquero, que es en realidad el demonio, está intentando ahogar a la dama. El Ángel Custodio salva a Ninfa. La duquesa, que está lamentándose de su suerte, se encuentra con un pastor que le cuenta la historia de Ninfa y el duque, y, presa de los celos, le ordena que la lleve adonde se encuentran. Ninfa se despierta buscando a Cristo, su amado. Cristo se le aparece y le

insufla valor dejándole su retrato en una fuente. El duque Carlos encuentra a Ninfa y la requiere de amores, pero desiste cuando ve que ella ha decidido llevar una vida de virtud. La duquesa, cazando, hiere de muerte a Ninfa, que le revela quién es. El duque Carlos aparece y Ninfa le relata que, de manera accidental, la duquesa la ha matado, pero que es una muerte justa. Aparece Cristo para llevarse al cielo a Ninfa ante la mirada del duque y la duquesa, que dicen que tendrán a Ninfa de patrona.

Como podemos ver al leer el argumento de la obra, la protagonista de *La ninfa del cielo* no es un personaje como doña Beatriz, Cloro-Constantino, Maroto, Sixto, etc., sino que se asemeja más a San Bruno, esto es, personajes que, aunque poseen Gracia para poder salvarse, necesitan de la intervención divina explícita para reconvertir su vida y su vocación. En este sentido, resulta curioso que el personaje de Ninfa actúe al revés de como lo hace Cristo. Cuando el duque Carlos, tras haberla deshonrado, huye en un barco, esta decide vengarse de todos los hombres. Si Cristo muere por los pecados de todos los hombres, Ninfa decide matar a todos los hombres por el pecado de uno, lo que resulta ser lo contrario de la redención salvífica de Cristo:

porque es bien que paguen todos
lo que un hombre solo peca. (I, XII, p. 940 b).

Una nota que define a Ninfa y que la diferencia de los protagonistas de las comedias hagiográficas que hemos mencionado es que, ante la aparición sobrenatural de la Muerte, reconoce su culpa, sus pecados, pero yerra, como Paulo de *El condenado*, porque desespera y no tiene confianza en la misericordia divina. Su desesperación es tal que quiere suicidarse, pero un Ángel se lo impide. Dice Ninfa:

¡Válgame el Cielo! ¿Es sombra del abismo,
o es sueño? No, que esta medrosa imagen
con mis ojos he visto. En esta selva
debe de estar mi muerte y mi desdicha.
El Cielo me persigue, y no sin causa
en ella me he perdido. Grandes culpas
cometí contra el Cielo, pues que tengo

a cargo tantas vidas, tantos robos.
Todo es sombras y miedos cuanto miro;
no me puedo salvar, ya está cerrado
de mi sentencia el último proceso;
amigos y enemigos me persiguen,
Cielo y tierra: ¿qué haré, que ya no puedo
en cuanto mira el sol estar segura?
Desde aquí se ve el mar; este peñasco
triste teatro de mi muerte sea,
de tantos enemigos ofendida,
porque ninguno triunfe de mi vida. (p. 955 b, II, XVI).

Pero, a diferencia del personaje del desconfiado Paulo, Ninfa tiene un mayor grado de Gracia, porque, en cuanto oye la llamada del Ángel, reconoce su naturaleza divina y decide seguirlo, y así, expone:

Ya seguirte no recelo;
llévame a cualquier lugar. (p. 956 b, II, XVII).

Este reconocimiento de la divinidad de la visión es lo que aleja a nuestra protagonista de Paulo, que, aunque también es avisado por enviados celestiales, no es capaz de seguir los dictados de lo que le dicen. Por el contrario, Ninfa, reconoce que lo que ha tenido ha sido un aviso divino, lo que podemos observar cuando le dice al ermitaño Anselmo:

Tu persona es necesaria,
Anselmo, para mí ahora,
que he venido en tu demanda;
mira que me envía el Cielo. (p. 960 b, III, III).

Al ser un personaje que necesita la intervención divina para encontrar el camino hacia Dios, se hace inevitable que se produzca en este tipo de comedias hagiográficas, que se relacionan con el tópico de «la pecadora arrepentida», el proceso de la conversión de la protagonista. Este proceso ofrece muchas posibilidades escénicas. En el caso que nos ocupa, la conversión se realiza mediante dos lenguajes que se refuerzan mutuamente. Ninfa expone dialécticamente su conversión al espectador mediante una

interesante metáfora sobre la muda de la serpiente, al tiempo que, visualmente, se despoja de las armas y la ropa de bandolera con una clara intención simbólica de renovación. Blanca de los Ríos relaciona este parlamento de Ninfa con uno de Paulo:

Humanos desengaños,
hacedme solamente compañía,
y vosotros, engaños
del mundo, allá os quedad desde este día;
a la verdad tuvistes mis sentidos.
Como culebra quiero
para otra nueva vida renovarme,
donde clemencia espero,
si acierto de una vez a desnudarme
del hábito que ha hecho
la vil costumbre de mi ingrato pecho. (p. 956 a-b, III, I).

Mediante sus palabras, Ninfa muestra su auténtica conversión:

Quedad por estos pobos,
bárbaros instrumentos de la muerte,
de insultos y de robos,
que con el dueño de la misma suerte
merecistes castigo
a no tener el Cielo por amigo;
a cuya hermosa cara
los vergonzosos ojos alzo apenas,
viendo que, aunque me ampara,
tantas ofensas de crueldades llenas
contra El he cometido,
a quien piedad de tantas culpas pido.
Volad, plumas, al viento,
galas del loco abril de mis antojos,
y las del pensamiento
sirvan para traer agua a mis ojos;
y queden los cabellos
para esconderse mi vergüenza en ellos.
Monte, en lo más espeso
de tus oscuras lóbregas moradas,

a un güesped nuevo, a un preso
recibe entre las ramas intrincadas
del laberinto tuyo,
que en ti, a Dios me presento y restituyo.
Perdóname entre tanto
que tu soledad santa reverencio,
si violare con llanto
y debidos suspiros tu silencio. (p. 956 b, 957 a, III, I).

La auténtica conversión y cambio de vida de Ninfa se puede comprobar un poco más adelante, pues, aunque el duque Carlos la llama, ella no le hace caso, no quiere saber nada acerca de él, sino seguir a Dios. Ninfa demuestra que ha elegido el amor celestial frente al mundano cuando responde a Carlos:

Ya es tarde.
Del mundo, Carlos, huyo; Dios te guarde. (957 a, III, I).

El arrepentimiento y la conversión del personaje de Ninfa nos remite al tópico tan barroco de «la pecadora arrepetinda», cuyo arquetipo es el de María Magdalena. En *La ninfa del cielo* percibimos claramente esta relación cuando la protagonista, al preguntarle el ermitaño Anselmo que quién llama, le contesta:

Una mujer que el rigor
de las nubes besa y baña
con lágrimas tus umbrales.
Ábreme, Anselmo, levanta. (p. 960 a, III, III).

Ninfa expone el cambio que ha experimentado al expresar que acata los castigos que el cielo le imponga por sus pasados crímenes y que todo lo hará con la humildad de María Magdalena, que, ante Cristo, lloró lavándole sus pies con sus lágrimas con su cabeza rozando el suelo.

El primer paso de esta conversión de Ninfa es el reconocimiento de su culpa y de sus pecados, que, gracias a la intervención divina que suele representarse mediante el símbolo de la luz, ha podido ver. La humildad y el arrepentimiento se dan cita cuando el personaje confiesa ante Anselmo:

Soy una esclava

del demonio, una mujer
la mayor y más mala
pecadora que ha tenido
la tierra entre todas cuantas
ha sustentado y sustenta.
Soy, al fin, Ninfa. (p. 960 b, III, IV).

Ninfa, que ya reconoce sus pecados, le pide a Anselmo, segundo paso de su conversión, que le imponga una dura penitencia para que pueda purgar y expiar su culpa y limpiar la ofensa cometida contra Dios:

Anselmo, echada a tus plantas
vengo a confesar mis culpas
y a que me limpies el alma,
que por la mano piadosa
de Dios, Anselmo, guiada,
a nado pasé este río,
adonde supe que estabas.
Dame, Anselmo, la más fiera,
la más dura, la más rara
penitencia que mujer
haya hecho en carne humana:
que he ofendido mucho al Cielo. (p. 960 b, III, IV).

La escena en la que Ninfa se arroja a los pies de Anselmo, arrepentida de su vida pasada, con humildad y reconociendo sus pecados, evoca al pasaje bíblico Lucas 7, 36-50, en el que una mujer pecadora unge a Jesús arrojándose a sus pies, lavándolos con sus lágrimas y secándolos con sus cabellos. Aunque en el Evangelio no se cita la identidad de la mujer, la tradición la ha identificado con María Magdalena, por lo que, en la escena de la presente comedia hagiográfica podemos ver a Anselmo como trasunto de Cristo y a Ninfa como evocación de la paradigmática pecadora arrepentida. De hecho, Anselmo, como Cristo, reconociendo la humildad de la mujer, le pide que se levante, y se admira de la Gracia de esta. Para ello refiere que no ha hecho él en cuarenta años, utilizando este número tan simbólico en el cristianismo, penitencia igual que Ninfa en un día. Dice así el personaje:

Esa condición bastaba
para infinidad de culpas.
Levanta, Ninfa, levanta,
y pluguiera a Dios que yo
en cuarenta años que pasan
que ha que vivo en este cueva
vestido de secas palmas,
siendo hierbas mi sustento
y dos peñascos por cama,
hubiera medrado, Ninfa,
en la conciencia, en el alma,
tanto como tú en un día
no más. (pp. 960 b, 961 a, III, IV).

Ante la admiración de Anselmo, que alaba la Gracia de Ninfa, esta no se enorgullece, sino que se muestra aún más humilde exponiendo sus graves delitos que, como conocemos por los místicos, se ven más grandes cuando más cerca se está de Dios:

En las penas largas
del infierno mis delitos,
Anselmo, apenas se pagan. (p. 961 a, III, IV).

Tras reconocer sus pecados, el tercer paso para acercarse a Dios es el de la penitencia, que Tirso muestra al público espectador para causar un gran impacto visual. Los personajes del duque Carlos y de su criado, Roberto, escuchan sonido de cadenas y entonces ven aparecer a Ninfa, vestida con pieles de animales, atada con cadenas, ataviada con la calavera tan típica de los ermitaños, símbolo de San Jerónimo, y flagelando su cuerpo con una piedra. En el diálogo entre ambos personajes se describe a la protagonista de la obra de la siguiente manera:

Roberto: No es mostro, cosa es humana
que con el largo cabello
lleva cubierta la cara
y el cuerpo de pardas pieles.

¡Prodigiosa vista!. [...]

Carlos: Una calavera lleva
en la mano izquierda y rasga
con la derecha una piedra en el pecho. (p. 961 b, III, V).

Además de la penitencia, Ninfa rechaza su vida anterior, como podemos comprobar cuando le responde al duque, su antiguo amante, que intenta que ella vuelva a amarle de nuevo:

No te conozco;
hombre no me sigas. (p. 962 a, III, V).

Y le insiste en que busque a Dios, que es lo que ella está haciendo tras su conversión:

Busca a Dios. (p. 962 a, III, V).

La propia Ninfa relata cuáles han sido los pasos necesarios en el camino de la búsqueda de Dios que, tras el arrepentimiento, son los de la purificación mediante la disciplina y la tortura del cuerpo y la tan necesaria Eucaristía:

Si esta persecución, Señor importa,
para regalo mío, vengan muchas,
que siendo Vos mi amparo no las temo,
aunque me sigan con mayor extremo.
Anselmo, a cuyos pies mis culpas dije
y me dió la divina Eucaristía,
dándome esta cadena en penitencia,
que fué cilicio suyo y esta dura
peña con que mi pecho y mis entrañas
con la memoria de la muerte fiera
de acero duro las convierte en cera,
y aquestas pieles de animales fieros,
segunda vez me manda pasar el río
y que apartada dél en la otra banda
en la gruta más áspera procure
adelante llevar mi pensamiento,
porque vemos ejemplos cada día

del mal que causa nuestra compañía. (p. 963 b, III, VI).

El camino que recorre Ninfa del pecado a la Gloria se muestra visualmente al espectador para que lo entienda aún mejor. La protagonista de la comedia aparece en una barca, que tiene un claro carácter simbólico, para que el barquero la pase de una orilla, la del pecado y la condenación, a la otra, la de la virtud y la salvación. Las palabras de Ninfa expresan la necesaria guía y ayuda de Dios en la salvación de los hombres:

Barca parece que hay dentro del río
y el barquero ha saltado en tierra agora,
que con la lluvia de la noche oscura
soberbio raudal lleva, y la creciente
es imposible que pasalla intente,
menos que en puente o barca, y quizá el Cielo
por esta parte me encamina. (p. 963 b, III, VI).

Pero no se termina aquí el camino de Ninfa hacia la Gloria, sino que antes de alcanzarlo va a cruzarse en este una última tentación cuando aparezca el duque Carlos después de desaparecer Cristo. El duque quiere regresar con la mujer, amenazando con suicidarse despeñándose en caso de ser rechazado. A Ninfa se le plantea entonces el conflicto de no querer que un alma yerre su camino condenándose por el pecado del suicidio, pero su voluntad de no ceder ante las tentaciones carnales es muy fuerte, lo que se desprende de sus palabras, en las que podemos apreciar: 1) el cambio operado en ella:

Sigo, Carlos, la verdad
del Cielo; el bien no me impidas.
Déjame, que ya no soy,
Carlos, la que conociste;
ya soy una sombra triste,
ya con otro dueño estoy.
Dios ha tenido de mí
lástima, y me ha remediado,
y matrimonio he tratado
con El, Carlos, vuelve en ti;

que ya soy de Dios esposa,
y tuya no puedo ser. [...]

2) El consejo que le ofrece al duque de que regrese al lado de su esposa:

vuélvete con tu mujer,
que es honesta y virtuosa. [...]

3) Las heridas que son prueba de su enorme culpa y que muestran que la antigua pecadora ya no elige el mundo terrenal, sino el celestial:

Yo ya no estoy de provecho
para el mundo, que me tira
otro pensamiento; mira
hecho pedazos el pecho,
sangriento el cuerpo y llagado,
porque con esta cadena
que arrastro por tierra en pena,
y prisión de mi pecado,
justamente le castigo
toda la noche y el día,
que ha sido del alma mía
mi más mortal enemigo. [...]

4) Y el consejo que ofrece al duque y al espectador, que se relaciona con el tópico del «vanitas vanitatis», con el desengaño del mundo terrenal, y que es un claro aviso:

Todas las cosas se acaban,
Carlos y la edad ligera
lleva nuestra primavera
a la muerte y no se alaban
los homenajes apenas
que pudieron resistir
a los tiempos sin rendir
a la tierra sus almenas.
Carlos, tu vida gobierna

en lo mejor de tus años,
pues ves tantos desengaños,
que hay muerte y hay pena eterna. (p. 968 a-b, III, XV).

La confirmación de la conversión de Ninfa y de su alto grado de Gracia se ve en múltiples signos, como hemos visto, uno de los cuales es la resignación cristiana que muestra ante su accidental muerte atravesada por el venablo de la duquesa. Citando las palabras que Jesús le dice a Pedro cuando saca su espada y le rebana la oreja al soldado en el prendimiento (Mateo 26, 52), dice la protagonista reconociendo sus pasados pecados:

Ya el Cielo
venganza de tantas vidas
ha tomado en mí, que en tiempo
ninguno puede faltar
la verdad de su evangelio;
quien a hierro mata es justo
que muera también a hierro. (p. 969 b, III, XVI).

Asumiendo sus pecados y la muerte como una consecuencia lógica derivada de sus pasados pecados, Ninfa acepta resignada su muerte:

Una mujer
que ha ofendido mucho al Cielo
y que pago mis pecados
desta suerte. (p. 969 b, III, XVI).

Y todo ello porque Ninfa sabe y reconoce con toda humildad que ha sido una gran pecadora, lo que expresa mediante una serie de metáforas:

Un monstruo fiero
de Calabria, un basilisco,
una víbora, un incendio. (p. 970 a, III, XVI).

Aludiendo a los designios divinos y explicando que estos son secretos para el hombre, la protagonista de *La ninfa del cielo* vuelve a reconocer sus culpas y asume su castigo ante la duquesa:

Yo soy Ninfa,
que pago lo que te debo;
perdóname en este trance
las ofensas que te he hecho,
porque morir tus manos
son soberanos secretos. (p. 970 a, III, XVI).

Y le explica que todo lo que está haciendo ahora es la penitencia que le corresponde para poder expiar sus pecados:

Estaba hacienda
penitencia de mis culpas. (p. 970 a, III, XVI).

Pese a que Ninfa se muestra a partir de la tercera jornada como una cristiana devota y ejemplar, no debemos olvidar que durante la segunda es una bandolera brava e inmisericorde, que mata a todos los hombres con los que puede ejecutar su venganza contra el duque. Por este motivo, para confrontar esta actitud, Tirso coloca sobre el escenario al personaje de la esposa de Pompeyo. Este iba a asesinarla colgándola de un árbol, pero, ante los gritos de auxilio de la mujer, acude Ninfa, que quiere castigar al esposo colgándolo a él del árbol. En el último instante cortan la cuerda, porque la esposa intercede por él. Esta actitud es un ejemplo de caridad y misericordia divina en un personaje humano. Siguiendo los dictados de Cristo, que habla de poner la otra mejilla y que perdona a sus propios asesinos en la cruz, la mujer demuestra una gran piedad con quien momentos antes quería matarla:

La intención ejecutada
merece el propio castigo
a su pensamiento doble;
colgadle del mismo roble.
Mujer: Señora: aunque es mi enemigo
es mi marido en efeto;
¡no lo matéis!. (p. 948 a, II, XVIII).

Por otra parte, a pesar de que Ninfa es un personaje que se muestra como una gran pecadora tras la deshonra del duque, posee Gracia, lo que se

puede ver en que, ante las intervenciones y avisos divinos va a reconocer el mensaje y a cambiar radicalmente su actitud. La primera de estas visiones o intervenciones divinas es la del pozo de la muerte. Seguramente, para economizar los recursos teatrales, no se vería en escena el interior del pozo, sino que Ninfa, mediante una ticoscopia, describiría todo lo que sucede:

Alrededor de un pozo, que está en medio
de aquellas verdes hayas, que ya el día
distintas muestra ya todas las cosas,
se ponen a bailar, ¡extraño caso!,
cerca de un pozo, habiendo campo raso.
Uno de los más mozos que bailaban
cayó en el pozo, y los demás suspensos
se han quedado mirándole, y ahora
vuelven al baile y al primer estado
olvidados de aquello que ha pasado.
Otro ha caído agora, y se suspende
el que ha quedado, cual la vez primera;
ya éste vuelve a bailar; no los entiendo,
en lo que paran contemplar pretendo.
El último ha caído, y yo presumo
que debe de ser burla, y que es el pozo
fingido al parecer; llegarme quiero
y ver si dentro están, como han caído,
todos los que bailaban de esta suerte. (p. 955 a-b, II, XV).

Al principio Ninfa, tras contemplar la escena del interior del pozo, desespera y quiere suicidarse, pero entonces interviene milagrosamente un Ángel, segunda aparición sobrenatural, para impedirlo diciéndole que no desespere, porque la desesperación es un pecado. Ninfa, a diferencia de Paulo que desespera, confía en el Ángel y sigue fielmente sus indicaciones:

Ninfa, no te desesperes,
que no has de serlo del mar,
que más hermoso lugar
te han dedicado. (p. 956 a, II, XVII).

En las palabras del Ángel podemos ver, además, la confirmación de la Gracia de Ninfa.

Este personaje del Ángel, como suele suceder en otras comedias hagiográficas tirsianas, tal es el caso de *La joya de las montañas*, es el de la Guarda, pues así se identifica cuando la protagonista le pregunta quién es:

Un amigo, el más amigo
que en tus sucesos tuviste;
que desde que tú naciste
he andado siempre contigo. (p. 956 a, II, XVII).

El Ángel le pide a Ninfa que lo siga para encontrar la salvación, algo que la condesa va a hacer desde el primer momento demostrando una fidelidad y fe enormes hacia Dios:

Después,
Ninfa, me conocerás,
y si me sigues, tendrás
bien de mayor interés. (p. 956 b, II, XVII).

Precisamente el Ángel es el encargado de explicar el título de la obra, ya que opone «ninfa del mar» a «ninfa del cielo», siendo el mar un elemento terrenal, voluble, inconstante y sujeto a tempestades, mientras que el segundo término alude a la Gracia-Gloria de la protagonista y a su salvación:

Deja el ser ninfa del mar
que has de ser *ninfa del Cielo*. (p. 956 b, II, XVII).

La aparición divina más importante de la obra sucede en la tercera jornada, casi al final de la obra, creando ese momento climático en toda comedia de santos. Con una gran fuerza visual e impacto para el público espectador, Cristo baja para recoger a Ninfa y elevarla al cielo con él, ratificando la Gracia y santidad de la otrora bandolera:

Aparece el CRISTO, bajando en una peana, y va subiendo NINFA en otra. (p. 970 b, III, XVII).

Merced a la Gracia que Ninfa posee y a las intervenciones divinas que le señalan el camino que debe seguir y cuyas órdenes ella acata humildemente, la protagonista es capaz de reconocer que todo pertenece al plan de Dios y, así, decirle al duque, malherida y a punto de morir:

Carlos:

no te alteres, que es del Cielo
en mi predestinación
inescrutable rodeo. (p. 970 a, III, XVI).

Otro aspecto que llama la atención y que relaciona *La ninfa del cielo* con *La joya de las montañas* es el lirismo místico que respira la obra. En la segunda jornada, antes de que las apariciones divinas conviertan a la protagonista en una humilde arrepentida, tiene un monólogo con una gran influencia de los místicos del siglo XVI. Ninfa, tras ser abandonada por el duque, se muestra como un alma desamparada y perdida en la oscura noche, sin su amado:

Bien te llaman, ¡oh noche!, imagen muda
de temor y la muerte, pues con tantos
ojos apenas ves tus sombras negras,
y siempre lloras y jamás te alegras.
A Carlos he perdido en este monte,
y cansada el caballo dio conmigo
en este laberinto de jarales,
sin estribos ni riendas, ¡bravo paso!,
pienso que encuentro un monte a cada paso.
¿Qué haré, que estoy confusa? ¿Iré adelante?
¡Ah Carlos, Carlos! Nadie me responde;
sólo el silencio el eco ha interrumpido,
que entre estas hojas respondió dormido.
Rendida estoy, quiero pasar la noche,
a quien muy corto término da el día
al parecer, sobre esta verde grama,
pues no hay para quien quiere mejor cama.
Sueño, ocupad un poco los sentidos
poniendo un rato a mis recelos tregua,
hasta que pase la tiniebla oscura,

que poco a un desdichado el bien le dura.

Llegue el día que aguardo, llegue el día,

y en los brazos que adoro, regalada,

descanse el afligido pensamiento.

¡Carlos, Carlos! Mas, ¡ay, que abrazo el viento! (p. 954 b, 955 a, II, XV).

Aunque Ninfa se refiere literalmente a la ausencia de su amado duque Carlos, y a la soledad que siente al verse abandonada por él, se aprecia un sentido metafórico en el que es el alma de la condesa la que se siente sola y perdida sin Dios en esa noche oscura. Recordemos que la isotopía de la oscuridad y de la noche se suelen relacionar con el pecado y el alejamiento de Dios.

Siguiendo la línea de la poesía mística, cuando Ninfa se ha arrepentido de sus pasados pecados y ha decidido ir tras Dios, vuelven a aparecer esas notas de lirismo místico, y Ninfa, enamorada, herida de amor, intenta dar alcance a su amado Cristo, todo ello expresado de manera tan hermosa que recuerda a San Juan:

No hay cosa, Señor, que pueda

estorbarme que con tanta

diligencia os busque y siga,

que vos propio me dais alas,

y como de amor me habéis

herido, Señor, el alma,

herida y llena de fuego

vengo, como cierva al agua.

Ninfa soy ya de los ríos,

y la cabeza bañada

de la espuma saco tierra

cortando las líneas plata. (p. 959 a-b, III, III).

Ninfa, que primero se había unido con el duque en una unión carnal, que la había deshonrado y convertido en una pecadora bandolera, se va a unir ahora con Cristo, pidiéndole a este que no la abandone. En la línea de la mística del siglo XVI, Ninfa alude a esa unión cristológica expresada en forma de unión de amantes rogándole a Cristo:

Tente, aguarda, Esposo amado;
¿cómo te vas y me dejas,
y de mis brazos te alejas?
¿Qué nuevo amor te ha llevado?
¿Tampoco estás satisfecho,
dejándome en triste calma
del que me enamora el alma
y del que me abrasa el pecho?
Dormida me habéis dejado
y os vais, Señor, ¿cómo es esto?,
volved a casa; ¿tan presto
me habéis, mi bien, olvidado?
¡Ay, que me abraso, por Vos,
que estoy de amores perdida;
tomad el alma, mi Dios.
Volved, no me deis enojos,
porque, entre tanto que voy
tras Vos, mi bien, Ninfa soy
de las fuentes de mis ojos.
Árboles, fuentes y peñas,
al alma no le ascondáis,
que porque de él me digáis,
yo os daré todas las señas.
Es a la parda avellana
semejante su cabello;
al blanco marfil, su cuello;
sus mejillas, a la grana;
su frente es nevada falda,
que de mil claveles rojos
termina, un valle; sus ojos
son dos soles de esmeralda;
corona las niñas bellas
de celajes carmesíes;
sus labios llueven rubíes;
sus dientes nievan estrellas.
¿Hay quién dél me diga, hay quién
me le enseñe? Peñas duras,
arboledas, fuentes puras,
decid: ¿dónde está mi bien?. (p. 967 a, III, XIII).

Llama la atención que vuelva a repetirse la misma escena amorosa, pero, mientras que en el primer caso se trata, como hemos dicho, de una unión humana, carnal, en la que al final, como todo lo humano, perece, y Ninfa es abandonada por el duque, la segunda unión es de naturaleza divina, inmutable, eterna, pues Cristo es el esposo fiel. Ese es el mensaje que se ofrece al espectador: la elección de los bienes y amores divinos por encima de los humanos.

El código místico amoroso para referirse a la unión con Dios se percibe en el uso de la palabra «esposo» para referirse a Cristo. Dice Ninfa:

Esposo mío,
mi bien, mi Señor, mi Dios!. (p. 967 a, III, XIV).

Cristo, como amante metafórico, le promete, como ya hemos comentado anteriormente, fidelidad a Ninfa, a diferencia del duque, porque los placeres mundanos son caducos y los celestiales, eternos:

Presto, Ninfa, de los dos,
ya que en tu valor confío,
el desposorio verás,
confía aquesto de Mí.
Presto partirás de aquí
y al Sol belleza darás,
y para no ser ingrato
amante, lo que esté ausente,
Ninfa mía, en esta fuente
te dejaré mi retrato,
aunque es imposible estar
ausente de nada Yo. (p. 967 a-b, III, XIV).

En esta intervención de Cristo, también se hace referencia a la omnipresencia de Dios.

Cuando a Ninfa le llega la muerte, reacciona como los místicos que, al contrario de sentir miedo o dolor al dejar esta vida, se encuentran llenos de júbilo porque van a estar más cerca de Dios. Así sucede cuando el duque

Carlos expresa su desesperación ante la inminente muerte de Ninfa, y esta le contesta:

Carlos: lo que importa más
es buscar a Dios, que aquesto
es regalo para mí. (p. 970 b, III, XVI).

Finalmente, la obra se cierra con un hermoso diálogo entre esposo y esposa, que recuerda al del drama bíblico *La mejor espigadera*, y al código de los poetas místicos españoles del siglo XVI. Cristo y Ninfa conversan con alegría sobre su metafórica boda, que suele simbolizar la Eucaristía en los autos sacramentales, la unión hipostática y la salvación de los hombres mediante la nueva alianza. En el diálogo se utilizan los símbolos del invierno y la primavera, que son tópicos renacentistas, pero que aquí están divinizados:

Cristo: ¡Ninfa esposa!
Ninfa: ¡Amado dueño!
Cristo: Nuestras bodas se han llegado;
vestido de boda espero;
venid, hermosa paloma,
que ya ha pasado el invierno,
y en el inmortal Abril
las flores aparecieron.
Llegad a mis brazos, Ninfa,
y Ninfa sólo del Cielo. [...]

Como sucede cuando se intenta aprehender la experiencia mística mediante el uso del lenguaje, resulta imposible apresar lo eterno y divino con lo caduco y humano, por lo que el lenguaje de la mística abunda en suspensiones del discurso, exponiendo así la inefabilidad del lenguaje, que podemos ver en el diálogo siguiente:

Ninfa: Mi bien, mi gloria, mi Esposo,
por vuestro costado quiero
entrarme en Vos.
Cristo: Ya estáis, Ninfa
y querida esposa, dentro.

Ninfa: Apretadme más los brazos,
mi bien, mi amor, mi remedio,
que en ellos... [...]

El diálogo concluye con la muerte de Ninfa, que entrega su alma a Cristo uniéndose a él, abandonando su existencia humana y comenzando la celestial:

Cristo: Valor, esposa.

Ninfa: Mi espíritu os encomiendo. (p. 970 b, III, XVIII).

Aunque en *La ninfa del cielo* es Cristo y la virtud la que vencen la batalla por el alma de la protagonista, la obra guarda cierta relación con *El condenado por desconfiado*, ya que el personaje central desespera, hasta el límite de querer suicidarse, al contemplar el pozo de la muerte y considerar su condenación como algo ya cierto, como le sucede a Paulo. En ambos casos nos encontramos con el personaje del demonio que quiere engañar a los protagonistas de sendas obras para conseguir sus almas. En el caso que nos ocupa, el demonio aparece bajo el disfraz de barquero, que intenta ahogar a Ninfa antes de que esta llegue a ver a Anselmo, haga penitencia y pueda alcanzar el cielo. La amenaza diciéndole:

No saldrás, Ninfa,
con lo que intentas esta vez, ni el Cielo
ha de poder librarte, ni ese viejo
Anselmo, mi enemigo. ¡Muere, ingrata,
que el mismo a quien serviste, ése te mata!
No has de lograr la penitencia, ¡muere!
Pues has sido mi esclava en mi servicio,
que no te has de alabar de la victoria,
del haberme dejado a tan buen tiempo. (p. 964 b, III, IX).

Como sucede en *El condenado*, en el que hay personajes de naturaleza divina y de naturaleza maligna, que se aparecen a los personajes de Paulo y de Enrico, y que intentan convencerlos para que se salven o se condenen, en la tercera jornada de *La ninfa del cielo* se desarrolla una pequeña batalla por el alma de la condesa Ninfa entre el barquero, que es en realidad el demonio, y

el Ángel Custodio, batalla que gana este último, porque Ninfa, haciendo uso de su libre albedrío, decide hacerle caso. El Ángel así lo afirma cuando expresa:

Ya no es tu esclava, cese tu castigo;
Ninfa es del Cielo; apártate enemigo. (p. 964 b, III, X).

La comedia hagiográfica *La ninfa del cielo*, podemos concluir, es una obra que mezcla elementos propios del subgénero del bandolerismo con el tópico de «la pecadora arrepentida», no basándose en la vida de ningún santo, sino que la trama es invención de Tirso de Molina, el cual, dice textualmente en la comedia basarse en los *Morales ejemplos* de Blosio, obra que, según Alfredo Rodríguez López-Vázquez, no ha podido ser hallada.

El personaje protagonista, la condesa Ninfa, que sufre un cambio inesperado y radical cuando es burlada por el duque Carlos, se transforma en una bandolera que maltrata y mata a los hombres que encuentra en su camino como venganza contra el duque. Con esta venganza se muestra una relación de oposición con la misión salvífica de Cristo, ya que, mientras que este con su muerte salva a todos los hombres, Ninfa quiere matar a todos los hombres por los pecados de uno solo. Es por ello que no se trata de un personaje con una Gracia inimpedible desde el principio de la obra, como hemos visto en otras comedias hagiográficas, sino que precisa de la intervención divina para convertirse, como le sucede a San Bruno en *El mayor desengaño*.

Por otra parte, como le sucede a Paulo de *El condenado por desconfiado* reconoce los signos divinos, como es el caso de la visión del pozo de la muerte, y desespera, queriendo suicidarse, pero, al contrario que Paulo, finalmente obedece los dictados del Ángel de la Guarda, se convierte, y se salva.

La relación entre esta obra y *El condenado* ha sido puesta de relieve por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, el cual ve puntos en común entre los personajes de Ninfa y de Enrico, contactos que tienen que ver con el hecho de que ambos son bandoleros que, contrariamente a lo que cabría esperar de sus actitudes y sus actos, escuchan los avisos divinos y se salvan. Comenta el estudioso y editor de *La ninfa del cielo*:

La historia ejemplar de Ninfa recuerda a la del bandolero Enrico: tras una vida de innumerables tropelías, su arrepentimiento final le hace digna de la misericordia divina⁴¹⁴.

Ninfa que, a diferencia de Paulo, y haciendo uso de su libre albedrío, decide seguir el camino hacia Dios tras la intervención del Ángel, es testigo de tres apariciones sobrenaturales: 1) la visión del pozo de la Muerte, donde van cayendo personajes uno a uno para condenarse; 2) la del personaje del Ángel de la Guarda o Ángel Custodio, que tanta presencia tiene en el teatro religioso de Tirso, recuérdese *La joya de las montañas* y *El condenado* y, finalmente, en progresión ascendente, 3) el propio Cristo.

Ninfa, que recibe con Fe los avisos divinos, va a experimentar una conversión, relacionada con el tópico de «la pecadora arrepentida» con referencias explícitas e implícitas al personaje bíblico de María Magdalena, en la que podemos ver todos los pasos desde la esclavitud del pecado a la libertad de la Gracia-Gloria. En primer lugar, expone su gran humildad y arrepentimiento y va en búsqueda del ermitaño Anselmo para que le ayude y sigue los sucesivos pasos: 1) el reconocimiento de sus culpas; 2) el arrepentimiento y deseo de enmendarse; 3) la purificación a través de la disciplina del cuerpo; y finalmente, 4) la unión con Cristo. Entre estos pasos, destaca la imagen de gran impacto y patetismo para el espectador de la dura penitencia de la protagonista.

La confirmación de la conversión de Ninfa nos llega a través de varias decisiones de esta: en primer lugar, su elección de los bienes celestiales por encima de los terrenales; en segundo, su rechazo del duque Carlos, como consecuencia de esa elección de lo divino sobre lo humano y, por último, en tercer lugar, su enorme dignidad y resignación cristiana ante su muerte accidental.

Esta elección de lo divino sobre lo humano, de lo eterno y glorioso frente a lo caduco y efímero, podemos verla en el carácter simbólico de la barca, que conduce a Ninfa desde una orilla, que se identifica con el pecado, hacia la otra, en la que se encuentra Dios. El paso de Ninfa, físico, pero sobre todo,

⁴¹⁴ Molina, 2008, p. 90.

espiritual, es el de la conversión, que conlleva el rechazo de los bienes mundanos y la ascensión de los celestiales. En este paso aparece el tópico del «vanitas vanitatis», del desengaño del mundo terrenal.

También podemos observar esta dicotomía de lo terrenal, efímero y falso frente a lo celestial, eterno y verdadero, en la oposición entre la unión carnal que la protagonista tiene con el duque Carlos, que la abandona y la deja sola y en completa oscuridad, no sólo física, sino también espiritual, y la unión mística con Cristo, que la conduce a la salvación, a la eternidad gloriosa y gozosa.

Esta unión mística se produce dentro del tono lírico-místico que respira la obra y que la relaciona con *La joya de las montañas*. Ninfa es un alma sola y perdida en la oscuridad terrible de la noche, situación que plasma en un bellissimo monólogo que recuerda a los místicos españoles de la segunda mitad del siglo XVI, en particular, a San Juan de la Cruz.

Este ambiente y tono místico aparece en las palabras de Ninfa cuando expone que está buscando a Dios, que, herida de amor, quiere alcanzar a Dios. La obra, en este sentido, es una búsqueda de la unión cristológica, porque el camino hacia la divinidad se expresa mediante el lenguaje amoroso de los esposos, Ninfa y Cristo, clara metáfora de los poetas místicos.

Por último, ese tono místico también está presente en la alegría y gozo que siente y expone la protagonista de la comedia ante la muerte que, lejos de ser un momento triste, doloroso y funesto, es el momento de reunirse con su amado.

Con todo ello podemos concluir que la obra no es una comedia hagiográfica al uso, pues no retrata a ningún santo real, sino que ficcionaliza la vida de un personaje en su camino desde la oscuridad del pecado hacia la claridad de Dios. Por este motivo, la obra posee cierta complejidad teológica, y se relaciona con *El condenado por desconfiado* y *El mayor desengaño*. La libertad a la hora de crear la trama y de configurar a los personajes deja las manos libres a nuestro autor para tratar cuestiones teológicas importantes, frente a las comedias basadas en personajes reales, que imponen ciertas restricciones. La obra, además, como sucede con *La joya de las montañas*, tiene un tono, unas imágenes y un lenguaje lírico-místico que recuerdan a San Juan de la Cruz.

II. 3. 9. *La peña de Francia*⁴¹⁵

De la siguiente comedia que vamos a analizar, *La peña de Francia*, resulta curiosa la poca presencia del elemento hagiográfico, que sólo aparece realmente hacia el final de la tercera jornada, produciéndose en la obra una mezcla de géneros, como subraya el padre Vázquez en su edición de la comedia al comentar que:

Esta obra entra en la categoría de comedia hagiográfica por su intencionalidad y el hilo conductor de la trama. Pero tiene también elementos de tipo histórico profano, aunque en función de lo religioso. El componente histórico está supeditado al hagiográfico, que es el foco, el núcleo central e inspirador de la acción. Hay, a la vez, rasgos villanescos, que dan encanto popular y acercan la obra a un público más amplio. Aquí lo legendario y lo tradicional es fuente viva de creatividad dramática, por arte y magia de la palabra encendida de Tirso. Aparece el sayagués como elemento arquetípico y artificioso, más que tomado de la realidad⁴¹⁶.

Francisco Florit, al estudiar la trilogía de *La Santa Juana*, como ya veremos, también destaca este aspecto y expone que, en la trilogía, como en muchas otras obras hagiográficas de Tirso, se produce una mixtura entre lo sagrado y lo profano. El mercedario se vale de los recursos de sus comedias no religiosas en sus comedias religiosas⁴¹⁷. Lo que sucede en el caso concreto de *La peña de Francia* es que el elemento profano tiene una mayor presencia, pero el elemento hagiográfico, aunque más reducido, cuando aparece, marca mucho más la intención de la obra.

Por su parte, en las fuentes se produce también esta mezcla o fusión de lo hagiográfico con lo legendario y lo histórico, lo religioso y lo profano. Así, como fuentes pueden rastrearse los *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas y de Pedro de Ribadeneyra, los libros de Bartolomé de Miranda para la reconstrucción de lo relativo al personaje de Simón Vela y la crónica de Juan II de Fernán Pérez de Guzmán.

⁴¹⁵ Para el análisis hemos utilizado la edición de Luis Vázquez: Tirso de Molina, 1990, y la de Eva Galar: Tirso de Molina, 1999; las citas se corresponden con la última edición.

⁴¹⁶ Molina, 1990, pp. 20-21.

⁴¹⁷ Florit, 2001, p. 91.

Hay un episodio hagiográfico real que toma Tirso para crear su obra, pero también recoge otros episodios de diversas fuentes que reelabora. Respecto al suceso real, fechado en 1436, se dice que el personaje en el que está basado Simón Vela:

Al subir a comprobar el hueco que ha dejado, descubre la imagen de su Esposa prometida. Sucedió todo esto en tiempos de Juan II de Castilla. El rey accede a levantar un santuario en este paraje, encomendándose a los dominicos⁴¹⁸.

En lo que se refiere a las referencias bíblicas que podemos encontrar en la comedia, la primera de ellas alude a la crucifixión de Cristo, pues se establece una relación de similitud entre la situación en la que se encuentra el infante D. Enrique y Cristo. El infante compara su mala suerte con el descendimiento de Cristo de la cruz:

Cruz del apóstol Santiago
y de mis tinieblas sol;
pesar de dejaros sienta,
mas pues que de vos me quitan,
conmigo, sin duda imitan
de Cristo el descendimiento!
A imítalle me apercibo,
aunque a Cristo, si lo advierto,
quitáosle de vos muerto,
y a mí, en fin, me quitan vivo.
Pero señales son estas
que estoy cerca de acabarme,
pues para crucificarme
me quitan la cruz de a cuestras.
Dásela a los que en pasiones
y envidias triunfaron ya,
que muy bien parecerá
la cruz entre dos ladrones. (vv.1322-1339).

Más adelante, el personaje de Simón Vela, al agradecerle a la voz misteriosa que lo aleje de un matrimonio mortal, que él rechaza totalmente, en

⁴¹⁸ Molina, 1999, p. 489.

su discurso alude a la historia de Tobías, con el que se identifica, y al arcángel San Rafael, con el que identifica a la voz divina:

Pues deste riesgo cruel
me libras, voz, y me guías,
llámame el mundo Tobías
llamarete mi Rafael. (vv. 1617-1620).

Tobías, hijo de Tobit, fue acompañado y protegido por Rafael en su largo y peligroso viaje en busca de esposa, viaje similar al que va a emprender Simón Vela. El arcángel le dio instrucciones a Tobías para que pescara un pez y de él extrajera las entrañas con las que curaría la ceguera de su padre y vencería al terrible demonio Asmodeo, que mataba a los pretendientes de Sara, con la que Tobías se casaría. Aunque en este caso, la esposa no es humana, sino que se trata de la Virgen, hay una semejanza en ese viaje en busca de la mejor esposa que acomete Simón, en el que es protegido de todos los males por Dios a través de las intervenciones divinas que comentaremos más adelante.

Cuando el personaje de Simón encuentra por fin la peña de Francia, menciona a los personajes veterotestamentarios de Moisés y de Sansón, porque en las historias de ambos adquiere gran importancia una peña. En la del patriarca bíblico, se trata de la peña en la que recoge las tablas de la ley que Yahvé le entrega, mientras que en el caso de Sansón se trata de un suceso más anecdótico que cuenta la apuesta que hizo el hebreo de que era capaz de lanzar una peña lejos de sí. Dice Simón Vela:

Brindando me está esta peña
como a Moisés y a Sansón. (vv. 2694-2695).

La siguiente referencia al Antiguo Testamento alude al profeta Elías y a la intervención de los cuervos y del ángel, que alimentaron al casi desfallecido profeta, que, huyendo de la persecución de Jezabel y Acab, se refugió en el desierto. Resulta curioso que Tirso ponga en boca de su personaje esta mención, puesto que él trata el episodio en el drama bíblico *La mujer que*

manda en casa, como ya tuvimos oportunidad de ver. Describe el personaje de *La peña de Francia*:

Púsome el cielo la mesa
como al celador Elías.
Durmiéndome estoy, que ha días
que mi cuidado no cesa
en desvelarme. Aquí os trato
cansancios satisfacer,
que siempre tras el comer
es saludo dormir un rato. (2700-2705).

Frente a las referencias cultas que hace Simón Vela de personajes del Antiguo Testamento, encontramos en *La peña de Francia*, notas de la religiosidad popular, como la del rústico Domingo, que menciona a San Antonio Abad al exponer:

Si en la Peña de Francia cojo a alguno,
yo os voto a San Antón y a su cochino
que no se ha de volver a casa ayuno,
sin probar la corteza a medio encino. (2403-2406).

Santo que suele representarse con un cerdo a sus pies, ya que, al encontrarse con una camada de jabatos ciegos, les devolvió la vista, y su madre, agradecida, permaneció junto al santo para protegerle de cualquier mal.

Todas estas referencias las encontramos en un argumento cuya primera jornada se inicia cuando Ricardo, tío de Simón Vela, aconseja al joven que se case con su hija y se dedique a gobernar sus posesiones. Le muestra tres fuentes que simbolizan: los cargos judiciales, los militares y el oficio de mercader para que Simón elija su profesión, pero siempre casándose con su hija. El joven reflexiona acerca de las tres profesiones y expresa sus nulas ganas de contraer matrimonio. Se duerme y una voz lo despierta tres veces ordenándole que vele y que vaya a la peña de Francia, pues allí encontrará esposa. Simón dice que así lo hará. Por otra parte, Catalina, infanta hermana del rey Juan II, le cuenta a su criada Celia que ha escrito una carta citándose con su amado D. Enrique, infante de Aragón, y que se siente desafortada

porque su amor la humilla. Celia va a por la escribanía para cerrar la carta. Un paje llega e informa a la infanta de que la Reina, que está indispuesta, quiere verla. Catalina se dirige a su presencia pensando cómo hará llegar la carta a D. Enrique. Por su parte, D. Pedro y D. Enrique, hermanos, hijos de D. Fernando I, rey de Aragón, discuten porque ambos aman a Catalina. Llegan el Rey y la infanta y el primero le dice a D. Pedro que se vaya con él. D. Enrique, viéndose solo con la infanta, la requiere de amores y le pregunta cuándo podrán estar juntos, a lo que ella responde que pronto, y se marcha cuando ve que regresa D. Pedro. Este intenta que la infanta no se vaya, pero no lo consigue. Antes de irse, la dama deja caer un guante para D. Enrique, como muestra de amor, pero que recogen los dos hermanos a la vez y que, al intentar quedárselo, rompen en dos trozos. D. Enrique, solo, habla sobre la mitad del guante que se ha quedado y encuentra en él la carta, rota, de la infanta, en la que lee «nunca, infante», interpretando erróneamente, el rechazo de la dama. D. Pedro, solo, descubre la otra mitad de la carta, en la que dice «esta noche», e interpreta correctamente que la infanta quería citarse con su hermano, tomando la determinación de hacerse pasar por él y, así, gozar a la dama. Aparecen el Rey y los caballeros D. Gonzalo de Extremera y D. Fernán Alonso, los cuales intentan convencer al monarca de las conspiraciones de D. Enrique para usurpar el trono, casándose con la infanta. El Rey dice no creer nada y manda a un paje a que prepare todo porque quiere salir, sin que se entere D. Álvaro de Luna. D. Gonzalo y D. Fernán, solos, traman la muerte de D. Enrique, al que envidian. Aparecen Simón de peregrino y D. Enrique. El primero le cuenta al segundo que un caballero injustamente acusado de traicionar al Rey le dio una carta para el infante D. Enrique. El otro, por su parte, le pregunta por qué ha abandonado su tierra, a lo que Simón responde que va buscando la peña de Francia, lugar en el que hallará a la mejor esposa. La infanta, por otra parte, se lamenta del infortunio del guante y la carta. D. Pedro acude a la cita de su hermano con la infanta engañando a esta al hacerse pasar por aquel. Sube por la escala hacia la ventana de la hermana del Rey. El monarca sale con un paje y explica que va a dar una ronda para vigilar el honor y la conducta de las damas de la Reina. D. Gonzalo y D. Fernán, que van a asesinar a traición a D. Enrique, confunden al Rey y a su paje con el amante de la infanta y van a matarlos cuando el Rey grita. Los traidores corren entonces y fingen que salen

en auxilio del Rey, mientras que D. Pedro deja a la infanta para socorrer al monarca. La dama le dice que ha perdido su oportunidad y que no vuelva más. Simón y D. Enrique dialogan acerca de las mujeres cuando descubren la escala en la ventana de la infanta y el infante arde en celos. Llegan el Rey y los traidores, los cuales han convencido al primero de que el que ha intentado matarlo ha sido D. Enrique, que conspira con el desterrado Rui López. Encuentran al infante y, percatándose de que alguien ha intentado acceder a los aposentos de la infanta, el Rey cree culpable de todo a D. Enrique y ordena prenderlo. Lo apresan y también a D. Pedro y, al unir los trozos de la carta que ambos hermanos tienen, creen que su contenido tiene que ver con una conspiración de Rui López Dávalos para asesinar al monarca. Prenden a Simón para interrogarlo mediante tortura y el Rey ordena encerrar a su hermana, la infanta.

La segunda jornada se abre con D. Gonzalo intentando convencer a D. Pedro, que lleva dos meses preso, de que levante falso testimonio contra su hermano, prometiéndole a cambio la mano de la infanta junto con favores políticos. El infante duda, pero termina accediendo. La infanta dialoga con Padilla y le explica que su hermano, el Rey, ha hecho caso de los traidores y que ello puede acarrearle grandes infortunios, pues los hermanos de los infantes presos son reyes. También explican que D. Pedro ha sido liberado y favorecido con el marquesado de Villena, seguro que gracias a su cooperación en la traición. Llamam a Benavides. Aparece este y la infanta le cuenta que, siguiendo el plan, ha copiado en cera las llaves de la celda de D. Enrique para liberarlo. Llegam el Rey, que está colmando de favores a D. Pedro, a quien promete casar con su hermana, y a D. Gonzalo y a D. Fernán. Le informan de la llegada del rey de Portugal. El Rey informa de que va a ajusticiar a D. Enrique. Se produce una conversación entre D. Enrique y un guarda, que le cuenta las novedades: la traición de su hermano para conseguir a la infanta, la expropiación de sus tierras, su destitución como maestre de la Orden de Calatrava, cargo que parece que va a ocupar D. Álvaro de Luna, etc. D. Enrique, solo, se interroga acerca de lo sucedido con la infanta la noche que lo prendieron y parece que comienza a vislumbrar la verdad. Llegam Benavides con la cena para el preso y el alcaide lo registra minuciosamente. Benavides le explica al infante que, escondidas en el plato de conejo, van dos llaves y una

carta de la infanta declarándole su amor y todo su plan para que escape. Tras intentar sin éxito que también Simón Vela sea liberado, D. Enrique escapa explicando que quiere dirigirse a Portugal, donde reina su tío. Mientras D. Pedro, D. Gonzalo y D. Fernán conversan acerca de cuándo se cumplirá la promesa del Rey de casar a su hermana con el primero, aparece D. Enrique, que lo ha oído todo y que lucha contra los tres. D. Fernán muere, D. Gonzalo huye y D. Pedro queda desarmado. Una voz misteriosa libera a Simón Vela de su prisión y le dice que vaya a la peña de Francia, que está en Salamanca. Se produce un diálogo entre varios labradores que eligen a suertes a qué mujer le colocarán el mayo en su puerta. D. Enrique, en un monólogo, relata que ha huido de Ciudad Rodrigo porque el Rey ha ordenado castigar al que lo acoja. Se encuentra con ropas de campesino con las que decide disfrazarse. Aparecen el Conde de Urgel y su hija Elvira en traje de campesinos para que nadie los reconozca. El noble se marcha a casa a trabajar con el carbón y su hija, que se queda sola, ve a D. Enrique que, huyendo ha llegado allí, ha encontrado las ropas de campesino, y se las está poniendo para pasar inadvertido. La joven, enamorada, conversa con él y le dice que esas tierras son la peña de Francia. El infante le pide que lo lleve a su casa con su padre para ser su criado, a lo que la muchacha accede.

Por último, en la tercera jornada aparecen unos pastores cantando canciones de mayo. Uno de ellos, Tirso, va a poner el mayo en la puerta de Melisa. Los pastores conversan y cuentan que Elvira está melancólica y seguramente enamorada del hombre que ha llegado hace poco. Los pastores cantan y salen a la ventana Melisa y Elvira, la última, a causa de su enamoramiento, no se encuentra bien, y Melisa decide quedarse con ella para cuidarla. Los pastores se marchan. Melisa pregunta a Elvira por la causa de su tristeza y esta explica que está enamorada de Mireno, el infante disfrazado. La pastora le promete ayudarla revelándole algunos trucos amorosos. El Conde interroga a su hija Elvira sobre la causa de su aflicción. Para animarla la manda a Salamanca con Melisa, dos pastores y Mireno. La joven decide revelar su amor a este durante el camino. El Conde va a despertar a los pastores. Aparecen los pastores despertándose acudiendo a la llamada de su amo. El Conde manda a sus pastores las labores del campo y a su hija la preparación del almuerzo. El Rey dialoga con D. Gonzalo y D. Pedro sobre la sospechosa

huida de D. Enrique. D. Pedro, para sí, exalta el valor de su hermano y reconoce su vil traición. El Rey le informa de que pronto lo casará con su hermana, esa misma semana en las fiestas de Salamanca. Simón Vela, vestido de estudiante, liberado de su prisión por la misteriosa voz, está en Salamanca para buscar la peña de Francia. Dos pastores van quejándose de las pesadas bromas que los estudiantes les han hecho en Salamanca y mencionan la peña de Francia. Simón los oye y les pregunta acerca del lugar alegrándose se estar cerca. D. Enrique conversa con Padilla, que se mantiene leal. Le habla del amor que siente la infanta por él, a lo que D. Enrique opone el casamiento con su hermano, pero, al enterarse de que es forzado, decide fugarse a Aragón con la infanta, disfrazados ambos de pastores. Elvira se queja a Melisa de no ver a Mireno. Se encuentran con él y con Padilla, quien percibe el amor que la joven profesa por D. Enrique. Este le dice a Elvira que va a buscar a su hermana, la infanta en realidad. El Rey le dice a su hermana que, o accede a casarse con D. Pedro, o que la tendrá por traidora cómplice de D. Enrique. Catalina se mantiene firme en su amor. La infanta le cuenta su desventura a Padilla, que le revela que D. Enrique se encuentra en Salamanca y que ha trazado un plan para liberarla. Catalina se alegra. Simón Vela sigue a los dos pastores a la peña de Francia. Estos se admiran de su resolución, pues, aunque le ofrecen alimento, les dice que no comerá nada hasta que llegue a su destino. Payo, pastor, llega ante el Conde, su amo, y le cuenta que él ha regresado ya de Salamanca cansado de las bromas de los estudiantes, pero que Elvira se ha quedado comprando joyas. Le dice que parece que Mireno tiene afición por la joven, y el Conde decide revelarle su auténtica condición para que no se enamore de una desigual. Simón ha alcanzado la peña de Francia. Se abre una peña y aparece milagrosamente una mesa con comida. Tras agradecerle a Dios el milagro y comer, se duerme y, a la vez que la voz le ordena velar, cae una piedra, dándole en la cabeza y despertándolo. La tierra se abre y aparece una imagen de la Virgen. Simón se da cuenta de que esa es la mejor esposa y se dirige al lugar donde están los pastores para relatarles el milagroso hallazgo. El Conde le ha revelado a su hija Elvira su noble condición para que no ame a Mireno, pero ella le responde que el fingido pastor debe de ser noble, para lo que le enseña los ricos ropajes que traía cuando llegó y le explica que ha sacado de manera encubierta a su hermana de Salamanca, pues de algún

peligro deben de esconderse. El Conde, solo, reconoce que él también hubo de hacerlo. La infanta y D. Enrique, disfrazados, se alegran de estar finalmente juntos. Simón les dice a los pastores que acudan a la peña con picos y palas para descubrir un tesoro. Estos acuden. D. Enrique y la infanta son testigos. Elvira, ante su padre, que la manda retirarse, siente celos de Catalina. El Conde le revela a D. Enrique, sabiendo que es de noble cuna, su auténtica identidad e historia, prometiéndole la mano de su hija. Payo informa de que el rey de Castilla va a aparecer, ya que va en busca de su primo y de su hermana. El infante, entonces, le cuenta al Conde que la mujer que hace pasar por su hermana es, en realidad, su esposa y la hermana del rey. Sale el monarca, que ordena a D. Pedro y a D. Gonzalo buscar al infante. Se encuentran con el Conde, que finge ser carbonero. D. Pedro descubre a la infanta. Esta arremete contra su hermano, el Rey, y contra D. Pedro por haber vendido a D. Enrique, el cual lanza a D. Gonzalo por una peña, el Rey promete castigarlo, pero, malherido, antes de fallecer, D. Gonzalo le revela al monarca toda la verdad. El Rey restituye en su cargo y en su favor al infante, el cual le cuenta quién es, en realidad, el carbonero. El Rey lo acoge cariñosamente. D. Enrique, por decisión real, se casará con Catalina, y D. Pedro, que ha confesado su traición, con Elvira. El pastor Tirso aparece para relatar ante todos los nobles el milagroso hallazgo que ha hecho Simón Vela de una imagen de la Virgen, en el que los pastores han ayudado. Todos muestran su fervor religioso. Simón se dirige al Rey y le pide que levante un convento de la Orden de Santo Domingo, a lo que el otro accede, prometiendo también devolver su dignidad y posesiones al Conde de Urgel.

Como comprobamos en el argumento, *La peña de Francia*, como sucede en otras comedias hagiográficas de Tirso, pero, sobre todo en *La dama del olivar*, la Virgen adquiere una gran importancia. Ya vimos, en este sentido, la especial predilección que siente la Orden Mercedaria por la Virgen, así como el destacado puesto que ocupa en la obra tirsiana. El padre Vázquez, gran conocedor de este aspecto, señala la nueva línea teológica que adopta el fraile en esta obra, destacando la importancia de la Virgen María en el pensamiento religioso de Tirso de Molina y su caracterización bajo su faceta de representación maternal de Dios. Señala Vázquez al respecto:

Pikaza ha quedado sorprendido por esta nueva realidad teológica: María como esposa. Tirso vuelve a insistir en ello en *La Dama del Olivar*. Esta «teología mariogámica» pneumatológica, ¿no es expresiva de la manifestación femenina de Dios, su rostro materno y esponsal? Bajo esta nueva luz – en consonancia con una corriente actual de pensamiento teológico – Tirso sería un precursor, por línea intuitiva, de esta «mariofanía que da lugar a una «mariogamia». Cf. XAVIER PIKAZA: *María, esposa del creyente en Tirso de Molina*, «Estudios», *Homenaje a Tirso*, Madrid, 1981, pags. 461 y ss⁴¹⁹.

Como le sucede al pastor Maroto, personaje con el que Simón Vela guarda una estrecha relación, la Virgen María se muestra como la mejor esposa, que da alimento a su esposo. Dice Simón Vela en este sentido:

Yo he sido
dichoso en hallar mujer
que sabe dar de comer
sin ofensa del marido. (vv. 2690-2693).

La Virgen, que es la esposa celestial, se opone al resto de esposas terrenales, lo que indica que Simón Vela en esa elección que tanto aparece en el teatro religioso tirsiano, opta por lo celestial, aunque al principio no es consciente de ello. Cuando se da cuenta de que su rechazo del matrimonio humano le ha conducido a su unión con la Virgen, le dice a esta:

Vos mi esposa habéis de ser,
que no se hallará mujer
como yo buscaba agora. (2719-2721).

El momento en el que el Rey, que ha estado engañado durante casi toda la obra, se entera de la verdad actuando como un auténtico rey en la tierra trasunto de Dios en el cielo, coincide con el hallazgo de la imagen de la Virgen, como si el milagro hubiera alcanzado también al monarca. Una vez corregido su error, el Rey es el encargado de ensalzar a la Virgen María demostrando esa férrea unión Iglesia-Estado:

¡Oh Madre del gran Monarca,

⁴¹⁹ Molina, 1990, p. 23.

que bajando del impíreo
hizo trono tus entrañas!
A dichoso tiempo vine.
¡Yo haré que te labren casa
donde estés con más decencia!. (vv. 3091-3096).

Al final del tercer acto, para señalar la gran devoción de España por la Virgen y mostrando a esta como imagen de Dios, el personaje del infante D. Enrique exclama:

Esta imagen (de Dios Alba)
es la que España venera,
y esta, la Peña de Francia. (vv. 3133-3135).

La importancia de la Virgen no es en la época contemporánea a Tirso exclusiva de él, ni tampoco su defensa de la Inmaculada Concepción. La España barroca casi al completo, otro es el caso de los dominicos, rezuma devoción y fervor por la pureza de María. Lope de Vega también defiende la tesis inmaculista, de hecho, escribe una obra con tal fin, a la que Tirso se refiere en *La villana de Vallecas*. Explica el padre Luis Vázquez:

En *La villana de Vallecas* Tirso reitera su admiración por Lope, que acaba de estrenar el «Asombro de la limpia Concepción» - compuesta expresamente a petición de la Universidad de Salamanca, para celebrar el nuevo «Estatuto» en defensa de la Inmaculada. [...] Se representó el lunes 29 de octubre de 1618 en el patio de las Escuelas Mayores. Por estas fechas andaba la «Monja de Carrión» con su *Hermandad en defensa de la Inmaculada Concepción*, recogiendo firmas por conventos. Sor Luisa de la Ascensión lo hace sin total aprobación del obispo de Palencia. Catalina Téllez – monja agustina de la Magdalena de Madrid -, firma con toda la comunidad. También Tirso lo hace con los mercedarios de Toledo. El título de la obra de Lope es: «La limpieza no manchada». No se publicó hasta 1632, en Madrid⁴²⁰.

En la obra encontramos, como en otras de Tirso, una exaltación de la Naturaleza y de los campesinos, una apología de la vida sencilla que representa una especie de reino de los cielos en la tierra. Luis Vázquez hace

⁴²⁰ Molina, 1990, p. 20.

una interpretación de *La peña de Francia* en la que los pastores (carboneros) son como ángeles, la Naturaleza es el lugar de los encuentros sacros y de las revelaciones últimas, y la Virgen es representada en la línea teológica de la «mariofanía» y «mariogamia»:

Los carboneros son realmente ángeles para Simón Vela: en la sencillez rural está la salvación, y son los campesinos quienes guardan en su alma pura la verdad última y sin velos. La Naturaleza es lugar de encuentros sacrales y de revelaciones divinas. En ella se dan las hierofanías más sorprendentes. En el caso presente la mariofanía de la Peña de Francia desemboca en una mariogamia para Simón Vela y un encuentro gozoso y festivo para nobles y plebeyos, ante esa «Alba de Dios» que hace trizas las sombras de la noche⁴²¹.

En esta línea de la apología de la vida sencilla y retirada, en clara sintonía con el ascetismo y el misticismo, se impone una moral también sencilla y carente de retoricismos y grandilocuencias. Ese pensamiento entre religioso y popular aparece cuando Simón Vela aconseja:

Si vida apetece
huye riesgos, y harás bien. (vv. 957-958).

Otro aspecto destacable de la comedia es el que tiene que ver con la Gracia del personaje de Simón Vela. Al igual que doña Beatriz de Silva, Cloro-Constantino, Félix-Sixto, Eurosia, pero sobre todo que el pastor Maroto de *La dama del olivar*, Simón posee una Gracia inimpedible desde el principio de la obra, en estado latente, esperando a que cualquier signo o señal divina lo conduzcan a su camino de Fe. Ello se muestra en su reticencia a contraer matrimonio, puesto que, aunque él no lo sabe, su destino es el del matrimonio divino. Este rechazo lo expresa al inicio de la primera jornada cuando le ruega a Dios:

Pues si tanto es menester
para un casado, Dios mío,
¿quién sufrirlo ha de poder?
No permitáis que mi tío

⁴²¹ Molina, 1999, p. 500.

me dé bienes y mujer.
Notable sueño me ha dado.
¡No es bueno que me ha cansado
no más que el imaginar
que me procuran casar!
Mas de casado a cansado
va una letra solamente.
¡Libre el cielo de mi cuello
el yugo que no consiente!. (vv. 221-233).

Desde que oye la misteriosa voz que le ordena velar, Simón, a diferencia de otros personajes que no se salvan, como Paulo en *El condenado por desconfiado*, reconoce la procedencia divina de la voz y decide hacerle caso, porque posee Gracia en un elevado grado. Esta aceptación de los mandatos divinos con obediencia y humildad nos recuerda la respuesta de la Virgen tras ser visitada por el arcángel San Gabriel:

¿Otra vez? Sin duda el cielo,
como en mis provechos anda,
para aliviar mi recelo,
agora velar me manda.
Voz misteriosa, ya velo. (vv. 251-255).
despierto, escucho y advierto
lo que mandas, voz sagrada. (vv. 262-263).

Simón acepta totalmente, sin reserva alguna, los mandatos divinos, pues tiene una Gracia infrustrable, demostrada a través de su obediencia ciega:

Mas, si me promete el cielo
una esposa de importancia
velando en este desvelo,
salgamos, Simón, de Francia. (vv. 291-294).
Dios me ha mandado velar,
llamareme Simón Vela. (vv. 299-300).

El personaje vuelve a mostrar su Gracia cuando reconoce de nuevo la divinidad de la voz que le habla, pero, es que, además, se muestra humilde no sintiéndose digno de tanto honor al autocalificarse de «miserable»:

Para un miserable son,
voz santa, estas dichas muchas.
Solo oigo la consonancia
de tu voz y no te veo. (vv. 1607-1610).

En los dos versos finales Simón está definiendo la Fe, una de las tres virtudes teologales, que él posee, porque dice que oye pero no puede ver, y eso es la Fe, creer sin pruebas físicas.

Por otra parte, a diferencia de otros personajes, pero en clara sintonía con Cloro-Constantino y Santa Elena de *El árbol del mejor fruto*, el personaje de Simón Vela se define como «peregrino», ya que toda la comedia es una peregrinación en busca de la mejor esposa, de la joya, que Dios le ha ordenado seguir. Esta peregrinación es física, porque hay un desplazamiento, pero, sobre todo es un viaje del alma que asciende en su búsqueda de Dios. Dice Simón Vela:

En Salamanca estoy, tú me mandaste
que la Peña buscase, en que consiste
de todo mi camino la importancia.
¿Cuándo pues, te he de hallar, Peña de Francia?. (vv. 2391-2394).

En el personaje de Simón Vela se produce un equilibrio entre la Gracia divina y la voluntad humana dejando claro que el camino marcado por Dios es también el que dicta su propia voluntad y, por ello, expone:

Es fuerza acuda
a buscar cierta joya que me enseña
el cielo en ella. (vv. 2422-2424).

La Gracia de Simón es tanta que el resto de los personajes, en este caso, los pastores, reconocen su santidad, como sucede en el caso de la protagonista de la trilogía de *La Santa Juana*. El pastor Payo afirma de este personaje:

Sí, santo es sin duda. (v. 2424).

El propio personaje sabe que es Dios el que guía sus pasos, aunque, para conseguirlo, como marca la vía ascética, es necesario realizar ayuno:

Yo hago a vuestros riscos juramento,
y a la voz que piadosa mis pies guía,
de no admitir desde hoy algún sustento
hasta hallar a la hermosa prenda mía.
Vos me daréis, sagrada Peña, aliento. (vv. 2435-2439).

La confianza de Simón en Dios es tanta, que exclama:

Dios alivia mi trabajo. (v. 2631).

Finalmente, la Gracia de este personaje de *La peña de Francia* se desprende del hecho de que es capaz de hacer una correcta interpretación de los avisos de Dios y no siente miedo a pesar de que una roca se desprende y le golpea la cabeza durante su sueño para despertarlo. Explica Simón:

Peligro corre mi vida,
mas no hará, que, si quisiera
matarme Dios, no me diera
tan sazónada comida. (vv. 2710-2713).

Y de celebrar con gozo y júbilo las enormes recompensas que el cielo ha hecho a su Fe y Gracia:

Vengan, y con dulce celo
festeje mi fe dichosa
delante todos la esposa
con que hoy me enriquece el cielo. (vv. 2734-2737).

Por otra parte, pero muy relacionado con el tema de la Gracia, nos encontramos con muchas intervenciones divinas en la obra, habida cuenta de que los elementos hagiográficos no predominan cuantitativamente en la obra. Las intervenciones celestiales, si son escuchadas, reconocidas y obedecidas por el personaje de la obra son un signo inequívoco de su Gracia y suelen estar

dispuestas en ascendente progresión, como así sucede en la presente comedia.

La primera de estas intervenciones, que muestra una gran economía de los recursos teatrales, es la voz misteriosa que, por tres veces, ordena a Simón velar:

Vela, Simón. (v. 241).

Simón, vela. (v. 250).

Simón, vela. (v. 271).

Este recurso, del que volveremos a hablar, aparece en comedias hagiográficas como *El condenado*, *El árbol del mejor fruto*, *La joya de las montañas*, por nombrar algunas, y en muchos casos lo que dice resulta enigmático y oscuro en ese momento, aunque al final de la comedia su sentido se aclara.

También enigmática es la orden divina que, a través de la misma voz, insta a Simón a ponerse en camino para buscar a la mujer más santa y más bella. Para el personaje, al principio, es un enigma, aunque para el espectador no lo sería tanto. La voz ordena al joven:

Y si esposa de importancia
quieres hallar santa y bella,
sal de Francia, y fuera della,
busca la peña de Francia,
y vela Simón. (vv. 272-276).

La voz misteriosa es la encargada de liberar a Simón Vela que se encuentra injustamente encerrado en la cárcel. De manera similar a lo que les sucede a Paulo y a Enrico en *El condenado por desconfiado*, una voz le habla a cada uno de los personajes para que pueda huir de su prisión; lo que es diferente en ambas obras es que, mientras que en *La peña de Francia*, la voz que libera a Simón es de procedencia divina, la que libera a Paulo es de origen maligno y la de origen divino que le habla a Enrico, le dice que no escape y permanezca en la cárcel para expiar sus culpas. En la obra que nos ocupa, dice la voz:

Camina
por la parte que me escuchas
y saldrás desah prisión. (vv. 1604-1606).

Una vez liberado de su prisión, Simón vuelve a mostrar su Gracia a través de la obediencia hacia los dictados divinos, ya que, de nuevo la voz misteriosa le ordena seguir el camino hacia la peña de Francia:

Para cumplir tu deseo
busca la Peña de Francia,
que el cielo con mano franca
mil venturas te promete. (vv. 1611-1614).

Pero es que Simón siente ese deseo de seguirla.

En esa progresión ascendente de las intervenciones divinas, tras la voz, se produce el milagro de la aparición de una mesa con alimentos, que es metáfora del alimento divino que calma el hambre del alma, pero que, a la vez, es el premio de un Simón Vela que, tras haber ayunado, llega extenuado a su destino, la peña de Francia, y exclama:

¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto?
Convidado soy, mi Dios:
una peña abierta en dos
banquete franco me ha puesto.
¡Milagrosa maravilla!
Plato el cielo me hace franco:
cecina, queso y pan blanco
me sirven. (vv. 2682-2689).

El segundo de los milagros es la aparición de agua, la cual brota de una peña. Si el alimento del banquete anterior era, a la vez, físico y espiritual, en este caso sucede lo mismo, pues el agua sirve para dar de beber al sediento, pero no sólo al que necesita agua de manera fisiológica, sino el que tiene sed de Dios, como le ocurre a Simón Vela.

Después de estos dos milagros vuelve a aparecer la ya no tan misteriosa voz, que, de nuevo, insta a Simón a velar y a no dormir. En estas palabras que la voz dirige al personaje:

Simón, vela, que no medra
quien busca y se duerme así. (vv. 2706-2707).

Se encierra el mensaje de la comedia, que no es otro, que no dormirse en la búsqueda de Dios, sino tener siempre una actitud despierta, de lucha y esfuerzo continuos, porque el camino hacia Dios no es fácil, pero el resultado es el mejor.

El tercer milagro de la obra es más espectacular que los dos anteriores, dado que requiere de un tipo de artefacto teatral que sorprendería a los espectadores. Lo que sucede ahora es que un trozo de roca se desprende de lo alto de la peña dándole en la cabeza a Simón para que se despierte y continúe la tarea que le ha sido encomendada.

Como clímax de todas las intervenciones divinas, de la Gracia de Simón Vela y de la comedia, se produce el hallazgo milagroso de una imagen de la Virgen, que descubre Simón, dando sentido a las misteriosas revelaciones que le hiciera la voz y explicando cuál es su auténtico destino, al cual ayudan los pastores. La escena, que es relatada por el pastor Tirso, nos recuerda a la escena final de *La dama del olivar*:

Oiga, que es brava:
el escolar que siguiendo
los carros de Salamanca
se mos vino tras nosotros
descubrió una imagen santa
dentro de una dura peña,
de donde salió más crara
que el sol, y llevando todos
azadones y palancas
desencajamos el risco
do la imagen se encerraba;
y cortando de los robles,
de enebros y encinas, ramas,

para adornarla, hemos hecho
(aunque humilde) una cabaña.
Más hétela, se aparece. (vv. 3075-3090).

La obra, por otra parte, y como ya comentamos que le sucede a otras comedias hagiográficas tirsianas, tiene un tono y, en este caso también, un fondo, que remite a la mística, puesto que la presentación del encuentro entre el hombre y Dios como el viaje y el ascenso por la montaña, que conduce de la oscuridad a la luz, es dependiente claramente de la mística del siglo XVI. Esta influencia puede verse en el tono hiperbólico de algunas intervenciones de Simón Vela, como cuando expresa:

¡Peña de Francia, muerto voy por veros!. (v. 2442).

O cuando, el mismo personaje para referirse a lo que busca, que aún no sabe lo que es, lo llama «joya» y «tesoro»:

Busco una joya estimada
en ese monte escondida. (vv. 2613-2614).
Es de infinito tesoro. (v. 2616).

La metáfora del encuentro entre Dios y el hombre como una ascensión del alma hacia Dios, que, en el caso de *La peña de Francia* es literal y metafórica, y que, en el fondo, es una metáfora aplicable a casi toda la hagiografía del teatro áureo, es expuesta por San Juan de la Cruz cuando explica el porqué su obra se titula *Subida del monte Carmelo*:

Toda la doctrina que entiendo tratar en esta Subida del Monte Carmelo está incluida en las siguientes canciones, y en ellas se contiene el modo de subir hasta la cumbre del monte, que es el alto estado de perfección, que aquí llamamos unión del alma con Dios. Y porque tengo que ir fundando sobre ellas lo que dijere, las he querido poner aquí juntas, para que se entienda y vea junta toda la sustancia de lo que se ha de escribir⁴²².

⁴²² De la Cruz, 2009, p. 50.

Esta ascensión literal y metafórica, que tanto recuerda a la obra de San Juan, puede adivinarse cuando Simón Vela expresa:

Poco a poco.
Subiré donde me enseña
mi adivino corazón
que ha de hallar mi devoción
mi esposa dentro una peña. (vv. 2621-2625).

Por supuesto, para alcanzar las vías iluminativa y unitiva, es preciso primero pasar por la vía purgativa y mostrar desafecto hacia los placeres humanos. Así Simón realiza esta limpieza a través del ayuno:

Pues juré de no comer
hasta merecerla hallar:
¡alma, aliento y caminar!. (vv. 2626-2628).

La expresión de la búsqueda de Dios como sentimiento amoroso de expresión hiperbólica, que tanto recuerda a los poetas místicos de la segunda mitad del siglo XVI puede verse cuando Simón Vela declara:

Muriéndome estoy por veros. (v. 2731).

Pues su Gracia es tanta, es tanta su ansia de amor y su necesidad de contemplar la visión beatífica que toda su existencia se justifica por ella.

Por último, queremos destacar un aspecto que consideramos curioso de la obra. Teniendo en cuenta la poca simpatía que la Orden de Santo Domingo despertaba en nuestro autor, lo cual puede verse en obras como *La Santa Juana*, como ya veremos, o en la excusa aparición de los santos dominicos en la hagiografía tirsiana, *La peña de Francia* resulta una excepción, ya que es a esta Orden a la que se le encarga que custodie la imagen de la Virgen que halla Simón Vela. Aunque es cierto que esto parece una excepción a esa desatención o antipatía de Fray Gabriel Téllez por los dominicos, también lo es que no hay ningún tipo de exaltación de la Orden ni elogio ni nada similar a lo que puede verse cuando alude a otras órdenes. Podemos ver esta parca referencia en las palabras de Simón cuando encomienda al Rey:

Haz, pues, que aquí se fabrique
una generosa casa,
y que su gobierno tengan
los Padres de la Orden sacra
del grande español Domingo;
porque ya el cielo me llama
para darme en dulce muerte
hallazgos de tal ganancia. (vv. 3112-3119).

Comenzando con la recapitulación y conclusión del análisis de esta comedia hagiográfica, podemos señalar que la Orden de Santo Domingo, con la que Fray Gabriel Téllez tuvo constantes roces, está casi ausente de la obra de nuestro autor, y, aunque en el caso de *La peña de Francia* sí que aparece, pues la imagen de la Virgen que se encontró fue encomendada a la Orden de los Dominicos, la referencia es mínima y no hay ensalzamiento de la misma, ni elogios, ni mención de sus valores o características.

La obra, como ya comentamos, combina el elemento histórico con el hagiográfico, con muy poca presencia del segundo, pero, aunque cuantitativamente no predomina lo religioso, cualitativamente sí lo hace. Podemos ver este aspecto en que lo hagiográfico, que aparece de vez en cuando insertado entre lo profano, se sitúa sobre todo al final de la obra, ganando cada vez más terreno, conduciéndonos al clímax de la comedia, en el que lo profano se une a lo religioso haciéndose dependiente de ello, como podemos ver en la figura del Rey, que, coincidiendo con el hallazgo de la imagen se da cuenta de lo engañado que había estado, y se pone, como un buen monarca, al servicio de Dios y la Virgen.

De la misma manera que hay una mezcla de elementos sacros y profanos, históricos, amorosos, de acción y hagiográficos, también hay una mezcla de fuentes y una combinación de referencias bíblicas, sobre todo del Antiguo Testamento, junto con elementos de la religiosidad más popular.

Como sucede en toda la obra de Tirso de Molina y en clara sintonía con el espíritu de su Orden, en la presente comedia la Virgen tiene una enorme importancia. La Virgen María se muestra como la imagen maternal y accesible de Dios y, para Simón Vela y para el espectador, es la mejor esposa. En *La*

peña de Francia, que guarda una estrecha relación con *La dama del olivar*, como explica Luis Vázquez, editor de la obra, Tirso sigue la línea teológica de la mariofanía y de la mariogamia. Además de todo ello, la elección de la Virgen como esposa es exponente de esa isotopía de la comedia hagiográfica del mercedario que opone lo celestial a lo terrenal. Y finalmente, en lo relativo a la Virgen, como sucede también en *La dama del olivar*, tras el hallazgo de la imagen, la nobleza o la realeza viene a postrarse ante la Virgen y a hacer una apología y loa de ella.

Al tratarse, por otra parte, de una obra basada en un referente histórico en el que los Dominicos tienen cierto papel, no se alude ni siquiera de manera indirecta al dogma de la Inmaculada Concepción, como suele ser habitual en las obras de Tirso en las que aparece o se cita a la Virgen, ya que, como sabemos, esta Orden era la única que se oponía férreamente a la tesis inmaculista, lo que generó varios y encendidos conflictos.

Lo que sí está claro es que *La peña de Francia* está en la línea del enorme fervor que siente el barroco español por la figura de la Virgen María.

La obra, en otro sentido, está enmarcada en un contexto arcádico cuyos valores de la vida sencilla se exaltan y defienden. La Naturaleza que rodea los sucesos milagrosos es una especie de trasunto del cielo. Señala Vázquez al respecto que los carboneros son como ángeles, la Naturaleza es el lugar de las revelaciones y de los encuentros divinos en el que se produce la aparición de la Virgen.

A este entorno bucólico de Naturaleza sagrada se dirige Simón Vela, protagonista de la parte hagiográfica de la comedia, que posee, como tantos otros personajes tirsianos, una Gracia inimpedible demostrada desde el propio inicio de la obra a través de su reticencia a tomar una esposa mortal. Los signos divinos, como la voz y los milagros, apoyan esta Gracia, dado que Simón escucha, interpreta y obedece las órdenes divinas, convirtiéndose en un peregrino cristiano; de hecho, la obra es una peregrinación física y espiritual de Simón Vela y del alma.

Las intervenciones divinas, como ya hemos advertido, son un signo de la Gracia de nuestro personaje, y se sitúan en progresión de importancia ascendente: 1) la voz misteriosa aparece en varias ocasiones, la primera de ellas es para ordenar por tres veces a Simón velar; la segunda para mandarle

que busque en la peña de Francia a la mejor esposa; la tercera para liberarlo de su prisión; la cuarta para insistir en que siga en su camino hacia la peña de Francia; y, la quinta, tras los tres milagros, para que vuelva a velar; 2) los milagros son tres, la aparición de la mesa con comida, el agua que brota repentinamente de una peña y, el más efectista, el trozo de peña que se desprende y que golpea despertando a Simón; 3) el clímax o momento cenital del hallazgo de la imagen de la Virgen, que da sentido a todo lo anterior, explicando el significado de lo dicho por la misteriosa voz, y que coincide, y no de manera casual, con la recuperación de la justicia en la corte, como si todo dependiera de la intervención mediadora de María.

Por último, insistimos en la influencia que tiene la mística de la segunda mitad del siglo XVI en la obra y que puede verse en la expresión del encuentro del hombre con Dios como un camino y un ascenso, que puede relacionarse con la *Subida del monte Carmelo* de San Juan de la Cruz, y en el amor apasionado, que justifica la existencia de Simón Vela, que es un peregrino en busca de Dios.

Este tono lírico-místico, combinado con el ambiente bucólico celestial, dotan a la obra de una gran belleza y simbolismo.

II. 3. 10. *La Santa Juana* (trilogía)⁴²³

La única trilogía teatral que de Tirso nos ha llegado está conformada por estas tres comedias hagiográficas que tienen como punto en común el personaje histórico de Juana Vázquez Gutiérrez, que, aunque había sido tratada con anterioridad, retrata Fray Antonio Daza en 1610 en su *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz*, obra que nuestro autor toma como referencia para componer su trilogía.

Daza, explica Miguel Zugasti⁴²⁴, compuso su obra como una exaltación de la «santa» popular, dedicando su versión de 1610 a la reina Margarita de Austria, en el momento en el que se desarrollaba el proceso de canonización,

⁴²³ La edición que utilizamos para el análisis y las citas es la de Blanca de los Ríos: Tirso de Molina, 1946.

⁴²⁴ Zugasti, 2014.

del que Roma no era partidario debido a algunos escritos de la santa recogidos en su obra *Conhorte*. Por este motivo, Daza enmendó su obra para eliminar todo resquicio que fuera impedimento para la canonización, del que son fruto las ediciones corregidas que saldrán en Madrid en 1613 y 1614. La revisión y enmienda de la obra de Daza influyó en la composición de la trilogía de nuestro autor, que hubo de reescribir las dos primeras obras a la luz de la edición de la *Historia* de 1613, ampliando con la tercera parte. De todo ello da cuenta Zugasti cuando escribe que:

De estos complejos planteamientos y cotejos textuales obtenemos como resultado que Tirso escribió un díptico sobre la santa Juana hacia los años 1611-1612 (primera versión), tomando como fuente la edición príncipe de Daza de 1610. Cuando Daza, instado por el Santo Oficio, publica la edición corregida de su libro en 1613, Tirso reacciona en el mismo sentido y reescribe su díptico (segunda versión), con la particularidad de que lo prolonga ahora a una trilogía (autógrafos fechados en 1613-1614). Diremos también que aunque es muy cierto que no se conservan los manuscritos originales de la primera versión del díptico, conviene recordar que ambas comedias no están perdidas, sino que han sobrevivido en la *Quinta parte de comedias del Maestro Tirso de Molina* (Madrid, Imprenta Real, 1636)⁴²⁵.

Además de explicar la transmisión del texto de la trilogía que nos ocupa, la suerte de la composición de la obra de Daza y la de Tirso indican la relación que existía en la época entre las comedias hagiográficas y la celebración de canonizaciones o beatificaciones, lo que motiva que en las citadas comedias los protagonistas sean exaltados desde el principio, sean llamados santos cuando, en realidad, no lo son. Tal es el caso de *La santa Juana* y el de muchas más obras, como *Santa Casilda* atribuida a Lope, como expone Cécile Vincent-Cassy:

La huella del origen festivo de la comedia de santos se encuentra incluso en obras cuya noticia de encargo se ha perdido. Por ejemplo, la pieza *Santa Casilda* atribuida a Lope de Vega manifiesta su vinculación con la celebración de una fiesta de la santa, patrona de Burgos desde hacía siglos, y consagrada igualmente patrona de Toledo en 1642. Procesiones y demostraciones de

⁴²⁵ Zugasti, 2014, p. 41.

regocijo recorren la comedia de par en par, y la heroína, Casilda, es llamada «santa» desde el título. Se manifiesta de este modo la voluntad declarada de santificar a la que no figuraba en el *Martirologio romano* y no merecía el rito doble en la diócesis de Toledo: es decir, a una santa de culto local no reconocida por el poder pontificio⁴²⁶.

Por otra parte, como señala Francisco Florit, todos los autores de comedias del Siglo de Oro beben de fuentes populares, como también asegura Luiz Vázquez, y Tirso es uno de los autores en los que más puede verse este aspecto. Y así, la sustancia principal de la trilogía es fruto de:

La mezcla voluntaria de lo sagrado y lo profano, así como de lo popular y lo culto⁴²⁷.

Con esta mixtura de elementos opuestos, la obra tiene como finalidad la santificación de su heroína, para lo cual se produce una combinación de ascensos y descensos que explica Vincent-Cassy al decir que:

Tirso de Molina siguió paso a paso la narración hecha por el autor del seguro caminar hacia la santidad de la fervorosa y extática monja, devota de la Cruz. La obra muestra una progresiva santificación de la heroína, recurriendo a un sinfín de apariciones celestes y movimientos de ascensión o descenso repentinos, entre cielo y tierra, es decir entre la parte superior del decorado y las tablas. La comunicación entre Juana y el mundo divino es patente⁴²⁸.

Pero *La santa Juana* no es sólo la historia de los episodios más significativos del personaje de Juana Vázquez Gutiérrez, sino que también lo es del inicio y la extensión de la devoción hacia ella, que va transformándose en una santa, y va a actuar como intercesora de los hombres, que le piden que ruegue por ellos a Dios. Vincent-Cassy caracteriza este aspecto de las comedias hagiográficas del mercedario al explicar que:

Tirso de Molina dramatizó no sólo a los santos sino también su culto. Sus comedias hagiográficas se presentan como un modo de alternativa al proceso

⁴²⁶ Vincent-Cassy, 2006, p. 46.

⁴²⁷ Florit, 2001, p. 94.

⁴²⁸ Vincent-Cassy, 2006, p. 47.

romano de beatificación o de canonización: sus piezas, a la vez que representan los actos heroicos y virtuosos del santo, demuestran la fuerza y amplitud de su culto. Los distintos personajes de sus dramas, ayudantes del futuro santo u oponentes suyos, son ante todo espectadores que comentan la transformación del héroe así como la de su *imagen*. La evolución de su mirada sobre el protagonista principal de la acción se va modificando⁴²⁹.

Por su parte, el personaje en el que se basa Tirso para escribir sus tres comedias es el de Juana Vázquez Gutiérrez (1481-1534), nacida en Azaña, localidad de Toledo, cercana a Cubas de la Sagra, pueblo en el que en 1449 se le apareció la Virgen a la pastorcilla Inés Martínez seis veces y, en una de ellas clavó una cruz al suelo, anunciando la construcción de una iglesia dedicada a Santa María. El citado lugar fue testigo de múltiples milagros y sobre él se edificó la ermita de santa María de la Cruz, convertida en 1464 en un beaterio de monjas de la Tercera Orden de la Penitencia de San Francisco.

Tal como Tirso expone en *La santa Juana I*, al citado beaterio llega el 3 de mayo de 1496 Juana, vestida de hombre, huyendo del matrimonio forzado concertado por su padre con el rico Francisco Loarte. Aunque no quiere en un principio, finalmente el padre de la muchacha accede a que su hija tome los hábitos. Juana profesa un año después.

Pasada una década, la joven tiene ya experiencias místicas y en 1508 empieza a predicar, escribiendo posteriormente una obra titulada *Conhorte*, en la que recoge setenta y dos sermones. Es bendecida con el don de lenguas y en 1510, confirmada mediante bula papal, el cardenal Cisneros la nombra párroco de Cubas.

En 1523 las monjas le piden que, a través de su ángel de la guarda, llamado Laurel Áureo, consiga que Dios bendiga unas cuentas de rosario, milagro que constituye uno de los episodios más importantes de la vida de la «santa».

Muere el 3 de mayo de 1534 y va adquiriendo gran fama durante los siglos XVI y XVII, pero, aunque por dos veces se intenta que sea canonizada, a causa de sus escritos, Roma paraliza el proceso.

Siendo bastante fiel a la historia de su personaje según las fuentes, Tirso compone una trilogía, cuya primera parte se inicia con los músicos cantando

⁴²⁹ Vincent-Cassy, 2006, p. 52.

una canción sobre la boda de los labradores Elvira y Gil, en la que Juana y su padre actúan como padrinos. El novio alaba tanto a Juana como a su progenitor. Se produce la conversación entre los pastores Crespo, Toribio y Llorente sobre la belleza de las mujeres frente a la cantidad de trucos que estas usan para estar hermosas. Los pastores juegan a ver quién es el que mejor describe el amor, a petición de Juan, padre de Juana. Irrumpen de manera violenta D. Juan, Francisco Loarte y su criado Lillo, que se queja de la suerte de los criados de los hidalgos. Se encuentran con los de la boda y conversan con Juan. El rico Loarte se queda admirado de la belleza de Juana. Juan le pregunta la causa que lo ha traído de Illescas a Azaña y le informa de que hay dos liebres para cazar al día siguiente. Loarte y D. Juan piden a Juan que los aloje esa noche, a lo que este accede encantado. Los músicos cantan canciones sobre los novios. Francisco Loarte habla con Juana, henchido de amor. Se van los otros y aparecen Marco Antonio y Ludovico. El primero relata al segundo su viaje a América, su ausencia de dos años y su inminente regreso junto a su mujer. M. Antonio ordena a Ludovico llamar a la puerta de su casa. Julio y Melchor saltan desde la casa de Leonor, esposa de M. Antonio, y conversan informándonos de que la dama le está siendo infiel a su esposo. Se van. M. Antonio se duele de la que él cree infidelidad de su esposa por lo que acaba de oír a los dos hombres que bajaban de su casa. Ludovico le aconseja calma y que se cerciore de que la deshonra es auténtica, a lo que accede. Se marcha. Melchor le cuenta a Fabio su aventura con una mujer casada, cuyo esposo está en la guerra y, como, esa noche, estando con ella, la justicia llamó a la puerta y, junto con su criado Julio, tuvo que huir saltando a la casa de Leonor, dama virtuosa, y de allí a la calle. Aparece Juan Mateo, padre de Melchor, que, cansado de la vida licenciosa de su hijo, le dice a este que lo va a enviar con su hermano, tío de Melchor, a Azaña, su auténtico pueblo, pues él, le revela, es de humilde cuna, para que después estudie en Alcalá. Se van. Francisco Loarte le pide a Juan Vázquez la mano de Juana elogiando las virtudes de ambos. Juan duda por la diferencia de estatus social y resuelve preguntárselo a su hermano, que vive en Toledo, ya que Juana y él se dirigen allí para que la joven visite el monasterio de la Cruz en vela. Loarte se despide de Juan y se marcha. Juan habla, solo, del poder igualatorio del amor. Llega Juan Mateo y saluda a su sobrina Juana y a su hermano Juan, a quien

revela que su visita se debe a que quiere consultarle acerca de lo que debe hacer con su hijo, que lleva una vida disoluta, y a quien piensa enviar a Alcalá a estudiar, mala idea según Juan. Deciden aplazar estas decisiones para ir primero al monasterio de la Cruz en vela. Se marchan. Salen los pastores cantando versos populares. Siguen con sus bromas y chistes sobre localidades vecinas. Juan y Mateo conversan sobre la suerte de Juana. El segundo aconseja que la joven se case con Loarte, pero que, mientras llega la boda, se vaya a vivir con él para vigilar su virtud. Llegan los pastores pidiendo a Juana que les cuenta la historia del origen de la fiesta de la Cruz, y esta relata la aparición de la Virgen a la muchacha Inés, la construcción de un convento de la Orden Franciscana, donde Inés fue abadesa, la caída de las monjas en la apostasía, pero su posterior y final conversión y vuelta a la fe. Todos celebran la virtud de Juana.

La segunda jornada se abre con el padre de Juana, que muestra su enojo ante la negativa de esta a casarse con Francisco Loarte decisión que defiende alegando su vocación religiosa, pues quiere ir con su tía al monasterio de Santo Domingo el Real en Toledo para ingresar en él. Su tío se enternece ante la vocación de su sobrina, pero no así su padre, que quiere obligarla a cumplir la palabra que él le dio a Loarte. Lillo aparece avisando de que Loarte llegará al día siguiente y que él lo ha hecho antes con un baúl lleno de ricos ropajes para Juana, que está triste ante el forzado enlace. Juana se queda sola y se queja de lo inútiles y vanas que son las ropas ricas que le ha enviado su prometido. Entonces una voz misteriosa le dice que esas son sus galas mostrándole un hábito de monja franciscana, que la santa alaba, así como al santo fundador de la Orden. Se va. Ludovico revela a M. Antonio la identidad del presunto amante de su esposa, Melchor, y le aconseja que lo asesine, luego vuelva a Madrid y finja entonces que acaba de regresar desde Sevilla, y que lo haga así para no hacer pública su deshonra. A M. Antonio le parece una buena idea. Se marchan. Aparecen Melchor, Julio y Fabio. El primero quiere gozar a Marcela, pero Julio le advierte de que, al trepar por la casa de Leonor, está comprometiendo el honor de una honesta dama y de su ausente esposo, algo que parece no importarle nada al joven, que trama un plan para escapar de su padre, que lo tiene recluido en su propio aposento, y reunirse con su amada. Se van. Aparecen doña Leonor y su criada Celia. La última le cuenta a

su señora que es cierto que su esposo M. Antonio ha regresado a Toledo, ante lo cual, Leonor expresa su tristeza y preocupación imaginando que este no ha vuelto con ella a causa de otra mujer, y le pide a su criada que le ayude para que pueda hablar con Ludovico e informarse de lo sucedido. Se marchan. Juana aparece disfrazada de hombre, con la ropa de su primo Melchor, hablándole a Jesucristo, contando su plan de escapar del forzado matrimonio y huir al convento, pero, en el último momento, siente dudas, por lo que se le aparece el Ángel de la guarda, que le da fuerzas y ella prosigue su plan. Se va. M. Antonio, de noche, habla sobre el adulterio de su esposa Leonor, aunque todo es una confusión, con Ludovico, su criado, que intenta dar otra explicación convincente a los hechos que han visto, ante la fama de pura de su señora. La explicación no convence a su señor. Aparecen Leonor y Decio. La dama ha sido informada de que esa es la casa que ronda su esposo que, ella cree que es la de su amante, mientras que M. Antonio cree que es la del amante de su mujer. Se produce el reencuentro entre ambos, que se reprochan mutuamente sus, en realidad falsas, infidelidades. Julio y Fabio cuentan que Melchor no pudo salir de su casa porque alguien, Juana, le robó las ropas. Los dos hombres escuchan la conversación entre M. Antonio y Leonor en la calle y se dan cuenta de que el que ha robado la ropa de Melchor le ha salvado la vida, así como del malentendido entre los esposos. Julio llama a M. Antonio y le explica los auténticos sucesos, ante lo cual, este y su esposa se reconcilian. Un criado informa a M. Antonio, a Fabio y a Julio de que Juana, al verse forzada a casarse, ha huido disfrazada de hombre y que, seguramente, ha ido al monasterio de la Cruz para hacerse monja. M. Antonio le pide a Julio que lo acompañe a su casa porque quiere favorecerlo. Se van. Francisco Loarte y su criado van de camino hacia Toledo. El hidalgo va ansioso por reencontrarse con su amada Juana y le pide a Lillo que le cuente cómo fue la entrega de presentes en casa de su suegro. Ven a una muchacha corriendo y se dan cuenta de que es Juana y, extrañados de su presencia allí, corren a su encuentro. La joven le pide a Dios que la salve y se obra el milagro, ya que, cuando Loarte va a abrazar a su prometida, no la ve. En lugar de a Juana termina abrazando a su criado y ambos quedan sorprendidos de tan extraño suceso. El padre de Juana, furioso, corre tras esta, mientras el tío intenta calmarlo. Se encuentran con Loarte y su criado, a quienes relatan la huida de

Juana al monasterio de la Cruz para hacerse franciscana, y los otros le cuentan el extraño encuentro con ella que acaban de tener. Juana está a punto de llegar al convento y dice que va a tomar el nombre de Juana de la Cruz. Al llegar escucha unas voces cantando que la invitan llamándola por su nombre a entrar, a casarse con Dios y a vestir el hábito de S. Francisco. La abadesa recibe a Juana, que le revela su identidad, le cuenta su historia y le pide que la acoja para ser monja de la Orden de S. Francisco. La abadesa, reconociendo intuitivamente las virtudes de la joven, accede. El padre, el tío y el prometido de Juana llegan al convento, encuentran a la joven e intentan disuadirla de su intención de hacerse monja, pero no lo consiguen. Su padre lo intenta obligándola, pero la joven se encomienda a San Francisco y su padre siente entonces que debe dejar que su hija tome los hábitos. Se quedan los hombres solos. Juan y Mateo intentan sosegar a Francisco Loarte, que está fuera de sí y se va. Los dos hermanos lamentan la situación. Aparecen la Abadesa, la Maestra de novicias y Juana, con el hábito de monja franciscana. Se despide cariñosamente de su padre y de su tío y todos comentan su gran virtud. Juana da las gracias a la Abadesa, que la envía con la Maestra de novicias. Estando Juana sola, se le aparecen Santo Domingo y San Francisco, que intentan convencer a la santa de que se haga de sus órdenes respectivas, a lo que Juana responde eligiendo la Franciscana, por su humildad y por los estigmas del santo. Aparece en ese momento la Maestra de novicias, que riñe a Juana por sus voces y la castiga con un año de silencio para probar su fe y su obediencia.

La tercera jornada se inicia con la Maestra de novicias, que expresa su ojeriza contra Juana ante Sor María Evangelista, que exalta, por su parte, la temprana virtud de la joven, que lleva dos años en el convento mostrando sus cualidades. La Maestra la envidia porque sospecha que puede arrebatarse el puesto de abadesa. Aparece Juana fregando el suelo hablándole a Dios, se le rompe el barreño y reza para que Dios lo arregle y, siendo la Maestra y Evangelista testigos, se obra el milagro. La Maestra trata con desprecio a Juana, que responde con enorme humildad. La Maestra se marcha presa de la envidia. Juana, sola, expresa su intención de castigarse por creerse altiva ante la Maestra. Se le aparece el Ángel de la guarda y le revela que Dios lo envía para que acuda cada vez que la joven lo necesite. Le revela que la van a

nombrar tornera. Se van. Aparece Gil, que llora ante Llorente porque su hija, huérfana de madre, parece estar poseída por un demonio y decide llevársela a Sor Juana para ver si puede curarla. El otro decide acompañarle. Se marchan. Aparece la santa de portera del convento imaginando que el torno es un portal de Belén y, milagrosamente, se le aparece un Niño Jesús y, luego se rasga la pared mostrándose un cáliz y un Niño Jesús de nuevo. Se va. La Abadesa conversa con la Maestra informándola de la visita del Provincial, que va a nombrar a Juan futura abadesa. La Maestra arguye en contra del nombramiento la juventud de la monja, pero la Abadesa la rebate exponiendo su prudencia. La Maestra queda rabiando de envidia. Juana avisa a la Abadesa de que hay gente llamando a la puerta del convento. La Maestra intenta malmeter contra Juana sin éxito. Entran Gil y Llorente que, tras pedirle permiso a la Abadesa, le ruegan a Juana que les ayude a curar a Marica, hija de Gil, que parece estar endemoniada. Sacan a la niña, que revela los pecados de los presentes. Juana le impone el cordón de su hábito de S. Francisco para expulsar al demonio, que se defiende hablando en otras lenguas, pero que, al final, es derrotado. Se llevan a la niña para que descanse. Evangelista comunica a la Abadesa la llegada del Provincial y esta expresa su intención de que Juana la suceda en el cargo. Aparece el emperador Carlos V agradeciendo a Francisco Loarte que lo aloje en su casa y, enterándose por este de la causa de su tristeza: su amor frustrado por Juana, a quien Fonseca ensalza como bendecida por Dios, deciden ir a verla. Se van. La Maestra comenta ante Evangelista su envidia por el hecho de que Juana vaya a ser abadesa y niega que sea santa, sino que está endemoniada. Evangelista se marcha. La Maestra, sola, decide conspirar para hacer caer a Juana. Se marcha. Juana se siente indigna de alcanzar el cargo de abadesa, pero el Ángel la convence explicando que ese es el plan de Dios y que él la ayudará. Le revela que se llama San Laurel Áureo y que fue ángel de la guarda del rey David, de San Jorge y de San Gregorio. Llegan las monjas y el Ángel desaparece. Las monjas le piden a Juana, ya abadesa, que toque los rosarios para que estos puedan ayudar a las almas del Purgatorio. La santa pregunta por la Maestra y la nombra Vicaria de la Orden. Quiere irse, pero las monjas no la dejan y, tras pedirselo a Jesús, este la hace desaparecer ante el asombro de las religiosas. Juana y el Ángel aparecen. El Ángel resuelve ayudar a las ánimas que se

encuentran en el purgatorio, por las que ruega Juana, y llevarse los rosarios al cielo para que Dios los bendiga. Al ver que viene gente, desaparece. La Abadesa y Evangelista encuentran a Juana, que les dice que traigan todos los rosarios que encuentren que esa misma tarde van a ser bendecidos. Sale la Maestra que, al enterarse de que Carlos V y el Arzobispo de Toledo vienen a ver a Juana, siente más celos aún. Las otras monjas celebran esta visita y se disponen a buscar los rosarios. Aparecen el Emperador, el Arzobispo y el Gran Capitán, que van a ver a Juana de la Cruz. Los tres hombres se reúnen con las monjas y muestran su fe y sus ganas de conocer a la santa, a la que descubren arrobada tras una cortina y cuyo cuerpo utiliza el Espíritu Santo para profetizar las victorias militares sobre los herejes de Carlos V y su abdicación en su hijo Felipe II, con su posterior retiro al monasterio de Yuste. Se van. Las monjas se quedan y llega Evangelista informando de que Juana ya ha salido del éxtasis y que está rezando para que Dios bendiga los rosarios. Al abrir el arca, los rosarios no están. Las monjas rezan. Juana sigue rezando. Las monjas observan la milagrosa escena en la que el Ángel baja los rosarios bendecidos por Cristo y los entrega a Juana advirtiéndole que, rezando con ellos, ayudarán a muchas almas del Purgatorio. Luego el Ángel se lleva a Juana ante el asombro de las monjas.

Uno de los aspectos que llaman la atención de esta comedia, y que comentaremos al analizar la segunda y la tercera parte, es la enorme presencia de intervenciones divinas. Ahora bien, aunque aparece en dos ocasiones la Virgen, esta no adquiere la importancia que posee en otras obras, sólo en dos ocasiones aparece aludida la Virgen María. La primera de ellas se produce cuando, durante la romería de la Virgen de la Cruz, tras las canciones de fervor popular que cantan los pastores, Juana ensalza a María diciendo:

Como es la fiesta de quien presta rayos
al planeta mayor y hermosa luna,
que cuando el sol se ausenta es su virreina,
no es mucho que sea clara y apacible. (p. 785 b, I, XVI).

Siendo la segunda el relato que hace la protagonista de la historia de la fundación milagrosa del convento de la Virgen de la Cruz en vela, en el que

vuelve a ensalzar la figura de la Virgen, que se le aparece a una niña, a la que, aunque en un principio no creen, al darle María signos de su aparición, tales como la cruz, y obrar milagros, la creen y construyen, obedeciendo dictados divinos, un monasterio, del que la niña termina siendo abadesa y, aunque tropieza como pecadora, finalmente se arrepiente, restaura su virtud y muere santamente.

La razón de la escasa presencia de la Virgen en la obra, además de por la propia historia del personaje histórico de Juana, obedece a que el tono místico de unión amorosa que envuelve la obra se desenvuelve mejor mediante la pareja de esposos de Cristo y Juana.

En lo que respecta a las referencias bíblicas explícitas que pueden rastrearse en la comedia, nos encontramos con una alusión al *Cantar de los cantares* a través de las metáforas, muy del gusto de los místicos, del amor entre esposo y esposa, al tiempo que se explica cómo el amor divino es el que le da fuerzas a Juana para disfrazarse de hombre y huir de su casa. La interpretación neotestamentaria que hace Juana de lo que dice el libro del Antiguo Testamento es la siguiente:

La Esposa que en los Cantares
herida de vuestro amor
(divino Esposo y Señor)
por tan diversos lugares
os busca, me hace atrever
a que, disfrazada de hombre,
ni el ser de noche me asombre,
ni el temor que en la mujer
es natural, la ley guarde
del miedo que ya he rompido,
porque amor hace atrevido
el animal más cobarde. (p. 794 a, II, VII).

También para apoyar la audacia de vestirse de hombre y la desobediencia hacia su padre contraviniendo sus deseos al huir al convento, Juana recurre a santas que hicieron lo mismo que ella y tomaron traje de varón para seguir a Dios:

No seré yo la primera
que con varonil vestido
busque a Dios; otras ha habido
que abrieron esta carrera.
Una Eugenia en traje de hombre
su casa y padres dejó,
y con los monjes vivió,
mudando en Eugenio el nombre;
de modo, que de su vida
es la mía imitadora.
¿No fué una Santa Teodora
por hombre también tenida,
hasta que después de muerta
el mundo la conoció?
¿Por qué he de ser menos yo?
Cerraré al temor la puerta,
que el amor haga esta hazaña. (p. 794 b, II, VII).

Santa Eugenia, a la que se refiere Juana, fue una mártir cristiana del siglo III, que, para huir de un matrimonio concertado con Aquilino, hijo del cónsul romano en Alejandría, y habiéndose convertido secretamente al cristianismo, se disfrazó de hombre para preservar su virginidad, ingresó en un monasterio masculino, del que llegó a ser abad.

La Santa Teodora a la que se refiere, por otra parte, es Santa Teodora de Alejandría, que vivió durante los siglos V y VI, que encarna perfectamente el tópico de la pecadora arrepentida, pues cometiendo el pecado de adulterio, se arrepintió y, haciéndose pasar por hombre, ingresó en un monasterio en el que llegó a ser abad, reconociendo a un niño que una mujer le acusó de ser suyo, pues no se supo que se trataba de una mujer hasta después de su muerte.

Finalmente, el otro santo que aparece citado, y que luego aparecerá en escena, es San Francisco, patrón de la Orden en la que Juana va a ingresar y, al que la santa elogia al decir:

Quiero entrar, Francisco santo,
donde con vuestra librea
compuesta el alma se vea,
y aunque no merezco tanto,

hacéis vos mi dicha cierta,
pues os tengo por patrón;
quiero ir a hacer oración,
pues está la iglesia abierta. (p. 801 b, II, XVI).

Una de las finalidades de la obra, por otra parte, es la de exaltar la devoción y el culto, pero, no sólo de la santa, sino de los lugares sagrados que tienen relación con ella. En este caso, se menciona reiteradamente el monasterio de la Virgen de la Cruz, en el que Juana va a ingresar y del que realiza el siguiente elogio:

Vuestras paredes sagradas
beso, casa santa y rica,
pues dentro de vos fabrica
las piedras vivas labradas
Dios, a poder de la llamas
que el mundo en mi pecho ha visto,
porque aquí tiene mi Cristo
el cuarto real de sus damas. (p. 801 b, II, XVI).

Aunque la obra no se compone para poner de relieve la perfecta unión entre la Iglesia y el Estado, que genera reyes prudentes, sabios y justos con su pueblo, y reinados llenos de prosperidad, para dar mayor realce a la figura de Juana, y para señalar la fe cristiana que mueve al emperador Carlos V, aparece este que llega para ver a la santa, pues su fama se ha extendido más allá de las paredes de su convento. La santa ensalza la figura del emperador como rey cristiano y, hablando Dios por su boca, exclama:

Hijo Carlos, por quien crece
en el mundo la ley santa
de mi Iglesia (pues la aumentan
tus nunca vencidas armas),
oye atento lo que dice
el mismo Dios (que es quien habla
y rige ahora la lengua
de Juana, mi esposa cara). (p. 822 a, III, XX).

Esta caracterización de Carlos V como rey defensor del Catolicismo se va a exponer a continuación, cuando Dios insuflando a Juana sus palabras, con una introducción sobre el dogma de la Santísima Trinidad, le vaticine a este sus victorias militares contra Alemania, mencionando al hereje Lutero, contra Flandes, los turcos, Roma, Milán, Nápoles, Francia, Túnez y su posterior retiro al monasterio de Yuste:

Yo soy la tercer persona
de la Trinidad beata,
que en tres sujetos distintos
es un Dios y una sustancia. (p. 822 a – b, III, XX).

Ya centrándonos en el carácter de la santa, podemos ofrecer algunos apuntes sobre el mismo. En primer lugar, en el personaje se dan cita la obediencia paterna, pero también una valentía y fuerza que la hace revelarse contra la autoridad paterna en aras de la obediencia a una instancia superior, como es Dios. A pesar de su carácter decidido, en un monólogo, la muchacha va a expresar las dudas que siente, porque, lo que está haciendo, escaparse de su casa vestida de hombre, además de desobedecer a su padre, puede malinterpretarse y atentar contra su honor. Juana, como joven prudente, se ve inmersa en un conflicto sintiendo dudas cristianas, pero la fe la hace continuar. La santa se juega la honra por amor a Dios. Todo ello podemos verlo cuando expresa:

Vamos, pues; mas, ¡ay, qué espanto!
Grillos me pone a los pies.
¿Qué dirá el mundo de mí?
Si me sigue y halla así
mi padre, ¿creerá después
que servir a Dios ordeno,
o que con tan nuevo traje
voy a afrentar mi linaje
roto a la vergüenza el freno?
¿Qué dirán los que en tal talle
tuvieren de mí noticia?
¿Y qué dirá la justicia
si así me topa en la calle?

Honra: ¿qué dirán de vos?. (p. 794 b, II, VII).

Pero, a pesar de que la decisión de huir de su casa es muy fuerte, las dudas, expresadas en el mismo monólogo, la hacen decidir regresar a casa, pues necesita una confirmación divina que asegure que esa es la decisión correcta, una intervención que la sostenga en su difícil camino elegido. Dice Juana al respecto:

En Azaña me dió el ser
Dios: hazañas he de hacer;
mas, ¡ay Cielos!, ¿si me engaña
mi loca imaginación?
Una mujer que es espejo
de su honor, sin más consejo,
sin más consideración,
¿tiene de dejar así
su fama? ¿No puedo yo
ponerla a riesgo? Sí..., no...,
pues... volveréme..., no..., sí...
Y si mi padre me casa,
¿heme de ir de noche oscura?
Esta es gran desenvoltura;
Juana, volvamos a casa.
Poco importa que te ensayes,
amor, pues no te resuelves. (p. 794 b, II, VII).

A pesar de las dudas ante el conflicto que se le plantea, la santa, reforzada por las palabras del Ángel, llega al monasterio de la Virgen de la Cruz en vela y expone el nombre que va a tomar y que posee una enorme vinculación con este monasterio y con la aparición de la Virgen, vinculación que se nos explica procede de la más tierna infancia de Juana. El nombre que elige tiene, además, un gran simbolismo:

Esta es la casa divina
de la Cruz, en testimonio
que la cruz del matrimonio
que darne el mundo imagina
menosprecio por la luz

que la Cruz de Dios me da,
y así mi nombre será
de hoy más Juana de la Cruz. (p. 801 b, II, XVI).

En lo que se refiere a las virtudes que posee la protagonista, el personaje de la Maestra de Novicias, antagonista de aquella, del que comentaremos algunos aspectos más adelante, es la encargada de realizar una breve caracterización de las más importantes, destacando el amor que todo el mundo le profesa, su fe, su mansedumbre, su humildad, su obediencia, etc., virtudes que hacen que la Maestra la envidie cada vez más, como percibimos cuando dice:

Confieso desta mujer
la virtud más excelente
que puede en un alma haber,
y confieso juntamente
que mi verdugo ha de ser.
¿Ves lo que toda la casa
la quiere? ¿Ves lo que pasa
en su fe, en su mansedumbre?
Todo me da pesadumbre,
todo me inquieta y abrasa.
Su humildad conmigo lidia;
cuanto tú más la celebras
más me cansa y me fastidia,
porque todas las culebras
me atormentan de la envidia.
Dos años ha que tomó
el hábito, siendo yo,
por mi desdicha, maestra
de las virtudes que muestra,
y en ellas se adelantó
de modo que, por mi daño,
mi pesar cubro y engaño
y en ella a Dios reverencio.
Guardar la mandé silencio,
y ya sabes que en un año
no habló palabra. (p. 807 a, III, I).

Otro de los atributos que adornan el carácter de Juana es el de la prudencia, tal y como señala la Abadesa a la Maestra, la cual, quiere ser sustituta de la primera, ante lo que esta le explica cuáles son las virtudes que posee la santa que consiguen suplir su juventud para hacerla apta en el desempeño de ese cargo de tanta responsabilidad. Explica la Abadesa:

¿Qué importan canas donde sobra el seso?
La edad que más importa es la prudencia;
ella la tiene, autoridad y peso. (p. 813 a, III, VII).

Tal es la virtud y las virtudes de Juana que la Abadesa, tras contemplar el exorcismo que esta practica, vuelve a elogiarla y a expresar su apoyo para que la suceda en el cargo:

Hermana Juana, vamos. Espantada
voy de tanta virtud. Yo haré de suerte
que nuestra casa y religiosas rija. (p. 816 a, III, XI).

La comedia es claramente una exaltación constante de la santa de la devoción popular, y, por este motivo, no podría concluir de otra manera que con la Abadesa realizando una alabanza de las virtudes de Juana en un tono exclamativo e hiperbólico:

¡Oh milagrosa mujer!
Son tus maravillas tantas,
que no hay lengua que las cuente;
para alabarte éstas bastan. (p. 824 b, III, XXIII).

Todas estas virtudes proceden del hecho de que la protagonista de esta trilogía hagiográfica del dramaturgo mercedario posee, como otros protagonistas de este grupo de obras de Tirso, aunque descrito con una mayor exaltación, una Gracia inimpedible desde el inicio de la obra, incluso, desde el momento de nacer, como ya veremos.

Ya en los primeros versos, el espectador puede contemplar los signos de la Gracia de Juana que son visibles para los demás personajes. De esta manera, el pastor Gil nos presenta a la santa diciendo:

Juana es la virtud de España
tan buena como el buen pan. (p. 771 b, I, I).

Y más adelante, Sor María Evangelista defiende que la Gracia de Juana la acompañaba ya desde que era un bebé, porque, además de un montón de pruebas que el cielo dio sobre la virtud de esta futura monja, de las que no se explica nada, Juana ya ayunaba los viernes en su más tierna infancia. Expone Evangelista este argumento al contar que:

Si vieses
lo que Dios por ella ha hecho,
yo te digo que no hicieses
esos extremos. Al pecho
de su madre, de dos meses,
la mostró en mil ocasiones
el Cielo revelaciones
que te hubieran admirado
como yo en sus recreaciones.
Desde que nació, los viernes
ayunó; y quien Dios da
los favores que disciernes,
¿qué daño hacerle podrá
un pesar?. (p. 807 a, III, I).

Respecto a este asunto, podemos señalar que existe un grupo de santos de las comedias hagiográficas tirsianas, que poseen signos de su santidad desde su nacimiento, que no tienen otra opción que la de seguir el plan divino, lo que Sánchez Lora llama «dirigismo», al explicar que:

La predestinación es clara. Una vez que la santa lo es desde la concepción, la libre respuesta voluntaria a la gracia divina de la santidad se anula ante la fuerza sobrenatural del dirigismo. No es el caso del quietismo, el cual requiere de una decisión de la voluntad para aniquilar la voluntad en Dios. Aquí, el dejamiento no es respuesta, sino una forma de estar por exclusión. El ímpetu de la gracia modela la conducta previa toda acción reflexiva, y así, la vida de la santa se convierte en desarrollo programado del plan divino. El santo responderá con obras santas, las únicas que puede hacer un santo que ya lo es, al beneficio previo que le ha puesto

en el plano de la santidad. Así, la obra meritoria se hace piedad, por la cual el santo merece, y se hace acreedor a tan enorme premio concedido, insisto, antes del razonamiento⁴³⁰.

Es obvio que Juana es uno de esos casos de los que habla Sánchez Lora, como sucede con otros protagonistas de las comedias hagiográficas tirsianas.

Volviendo al inicio de la obra, podemos seguir rastreando los signos de la Gracia de Juana. Con trece años, que esa es la edad que tiene al comienzo de la primera parte de la trilogía, actúa como madrina de una boda y en su bendición ya muestra su sabiduría católica, que es reconocida luego por el personaje de Llorente. Así, la bendición de la santa y el comentario posterior del personaje son los siguientes:

JUANA: Vos, padre, habláis por los dos;
hágaos sierva suya Dios,
Elvira, y muy bien casada.
LLORENTE: Propia bendición de santa;
breve, en fin, y compendiosa. (p. 772 a, l, l).

En la misma boda Juana vuelve a demostrar su virtud y su Gracia al no querer que los juegos posteriores al casamiento de Gil y Elvira sean frívolos, sino religiosos, como ejemplos de santos casados. A pesar de su temprana edad, la joven se divierte con las historias de los santos y no con mundanos juegos. Propone la santa:

Padre: dejémonos de eso
que es ocioso disparate. (p. 773 b, l, l).
De algún ejemplo o suceso
en que dos buenos casados
y santos nos entretengan,
y de ellos a aprender vengan
su virtud los desposados.
Este es lindo pasatiempo;
cuentos sé yo, no sé cuántos,
de algunos casados santos. (p. 773 b, l, l).

⁴³⁰ Sánchez Lora, 1988, pp. 410-411.

La obediencia hacia su padre es otro de los signos de la Gracia de Juana, la cual se muestra cuando, a pesar de su intención, como hemos visto, de contar cuentos de santos casados, obedece a su padre y le dice:

Obedecerte es razón. (p. 773 b, l, l).

Es cierto que, poco después, Juana desobedecerá a su padre, entrando en contradicción con lo que acabamos de exponer, aunque será porque obedece a una autoridad mayor, que es la divina, por lo que su desobediencia estará más que justificada; de hecho, es el padre de Juana el que está a punto de desoír los dictados divinos al no permitir que su hija siga el plan de Dios de hacerse monja.

Por otra parte, como suele suceder con las protagonistas de las comedias hagiográficas, uno de los signos exteriores de su Gracia y santidad es su belleza física. La divinidad de Juana, que se ve en su hermosura, es puesta de relieve por el personaje de don Juan al decir:

La madrina es tan hermosa
que más parece divina
que humana. (p. 776 a, l, ll).

La vocación de Juana, indicio claro de su Gracia, que su padre no ve en un principio, es explicada precisamente por este a Francisco Loarte, pues la santa quiere ir al monasterio de la Virgen de la Cruz en vela, movida por la promesa que su madre hizo al verla enferma rogando que sanara:

Yo iré a Toledo
de semana sin falta, que esta noche
voy (porque así mi Juana me lo ha pedido)
al monasterio de la Cruz en vela,
porque su madre, viéndola muy mala,
ofreció de llevarla allá y muriese
sin cumplir la promesa, y Juana quiere
que se cumplan los votos de su madre
dados a Dios. Iremos como digo

esta noche, por ser cuando se juntan
de toda esta comarca mil devotos
y van allá a velar con varias fiestas,
y pediréle a Dios que, si nos cumple
aqueste casamiento, le encamine,
y si no que le aparte. (p. 782 a, I, IX).

En esa promesa de la madre puede verse la vocación de Juana, como si al encomendarla al monasterio para que sanara, estuviera señalándole una vida de entrega a Dios, como así sucede después.

Desde niña, Juana siempre quiso ser monja, lo cual puede verse en las palabras de su padre cuando va al monasterio para impedir que su hija profese. En ese momento, relata los deseos que desde muy pequeña tuvo Juana de entregar su vida a Dios. Explica su padre:

Aquí, sin duda, ha de estar;
porque en este Monasterio
intentó desde la cuna
ser monja. Permita el Cielo
que mi presencia la obligue
a que, mudando deseos,
no me dé triste vejez. (pp. 802 b, 803 a, II, XVIII).

De esta intervención se desprenden dos cuestiones importantes: la primera, relacionada con lo que decía Sánchez Lora sobre el dirigismo, la Gracia inimpedible que muestra el personaje protagonista de la obra, y, la segunda, el error que comete el padre al desoír los signos de la Gracia de su hija y del plan divino de que sea religiosa, que justifican, como antes decíamos, la desobediencia de esta hacia su progenitor, que, en otro caso, sería un indicio de su pecado o falta de virtud.

Al intentar convencer su padre, su tío y su prometido a Juana de que haga lo que le ha ordenado el primero, la santa muestra una voluntad inquebrantable de ser monja. Uno de los rasgos de su carácter es, precisamente, esa tenacidad en todo aquello que se propone, que nunca es violenta, sino paciente y calmada. En este caso, el deseo de entrega a Dios es absoluto, tanto, que llega a decirle a los tres personajes que han ido a por ella:

Padre: a Dios por padre tengo;
tío: Dios sólo es mi tío;
Dios es mi esposo y mi dueño;
Francisco Loarte: aquí
determino morir; esto
os tengo de responder.
Dios lo quiere y yo lo quiero. (p. 803 b, II, XVIII).

Una respuesta que evoca al Génesis 2:24: «Por tanto el hombre dejará a su padre y a su madre y se unirá a su mujer y serán una sola carne», pues Juana va a unirse a su esposo, Cristo.

Otro de los signos de la Gracia de Juana es la humildad. Ante una pregunta que le hace su tío al verla, reconoce sus pecados, a diferencia de otros personajes de las comedias hagiográficas tirsianas, porque la Gracia, el estar cerca de Dios, que se manifiesta como luz, hace que el hombre vea mejor sus pecados. Dice Juana refiriéndose a sí misma:

Siempre crece
la mala hierba. (p. 782 b, I, XII).

Cuando se viste de hombre para escapar de un destino que no le ha sido dictado por Dios y vivir una vida religiosa, vuelve a demostrar su humildad, pues no se siente digna de ser aceptada en un lugar tan santo, como es el monasterio de la Virgen de la Cruz en vela, y menos yendo disfrazada de hombre, por lo que, sensatamente, decide encomendarse a la Virgen:

Temor justamente
conforme a la traza
y traje en que vengo
que mis esperanzas
no sean admitidas.
Virgen soberana:
pues por Madre os tengo,
allanad la entrada. (pp. 801 b, 802 a, II, XVI).

Ya siendo monja, hace una demostración de la humildad y resignación que una cristiana ha de tener ante los ataques y las injusticias a través del trato que le da la Maestra de Novicias. Ante la actitud de esta que, presa de la envidia y los celos, la desprecia y explica que todos los milagros de Juana son efecto de la hechicería, la santa se muestra humilde, recordando los pecados de Adán y Eva, incluso a María Magdalena, y expone:

Soy la herencia pecadora;
no se espante si pequé;
deme los pie y perdone. (p. 809 a, III, II).
Besaré, pues, el lugar
y tierra donde los pone. (p. 809 a, III, II).

Frente a la actitud de la Maestra, que es soberbia y ambiciosa y que envidia a Juana porque ella quiere ser la abadesa, la santa es la encarnación de la humildad, que llega a límites poco entendibles desde una perspectiva no ficticia, ya que se castiga flagelándose porque cree que no ha sido humilde y se interroga:

¿Qué es aquesto, Juana?
¿Qué arrogacia es esta vuestra?
¿Qué altivez y frenesí?
Mas diréis que no es ansí.
Pues lo dice la Maestra,
verdad es; yo os sacaré
la soberbia y hinchazón,
cuerpo vil y fanfarrón,
a azotes; y así os tendré
postrado en este lugar
hasta que la Madre os vea
y que sois humilde crea
dándoos los pies a besar;
que no es en vos ahora nuevo
esto de la gloria vana.
Mas yo os castigaré. (p. 809 b, III, III).

Esa tendencia al castigo corporal exagerado con una especie de autocomplacencia, ya vimos que era algo habitual en la época, sobre todo en el caso de las mujeres que se habían entregado al servicio de Dios. Ya comentamos la existencia de guías espirituales y manuales que indicaban cómo disciplinar el cuerpo y la mente y el éxito que tuvieron, influidos por el cambio de una relación con Dios menos basada en el plano de las ideas y más en la fisicidad, y por las ideas de San Ignacio de Loyola.

Seguimos observando la humildad de Juana, a pesar de haber sido ratificada su Gracia por las intervenciones divinas del Ángel, cuando, sintiéndose poco virtuosa como para poder expulsar al demonio que posee a Marica, expresa:

¿Quién soy yo para hacer cosa tan grande?. (p. 814 a, III, IX).
Soy una grande pecadora. (p. 814 a, III, IX).

Esa actitud de sentirse poco importante para la labor que Dios le ha encomendado continúa en toda la obra. Juana no se siente digna de tanto honor y exclama:

¡Ay de mí!, que he de dar cuenta
de tantas prerrogativas.
Quisiera el Cielo no me pierda
siendo ingrata a tanto amor. (p. 818 b, III, XV).

Cada vez que va a pedir algo a Dios, esa actitud humilde se hace patente:

Ningún mérito hay en mí;
pero de mi Cristo sé
que es amigo que le rueguen
por modos extraordinarios. (p. 820 a, III, XVI).

Como cuando ruega a Cristo para que bendiga los rosarios y expone su pobre condición:

Esposo de inmenso nombre,

¡qué importuna soy! ¿No os cansa
lo que os pido? Pero no,
que tenéis las manos largas;
el ver benditas sus cuentas
todas mis monjas aguardan;
hacedlas esta merced. (p. 823 a, III, XXII).

Otro de los signos de la Gracia de Juana en el que se insiste mucho es en su virtud. Así, su padre, Juan, dice de su hija en la primera jornada:

Su virtud es tanta
que adondequiera la estará; mas sea
lo que queráis, no viva en el aldea. (pp. 785 b, 786 a, I, XVI).

Momentos después, son las virtudes de la honestidad y la amenidad las que son puestas de relieve por uno de los labradores:

Eso no es justo,
que viene allí la hija de Juan Vázquez,
espejo de la Sagra de Toledo,
y es tan honesta y agradable a todos
que nos ha de obligar a callar. (786 a, I, XVI).

Mateo, tío de Juana, ensalza la virtud de su sobrina llamándola «bendita»:

¿Vio el mundo mayor gracia?
Bendita sea tu lengua;
la leche que mamaste
también bendita sea. (p.788 b, I, XVI).

Y vuelve a exaltarla por su decisión de ser monja, mostrándose mucho más comprensivo y razonable que su hermano, el padre de Juana. Mateo se asombra de los atributos que ya desde tan temprana edad muestra su sobrina, lo que expresa cuando dice:

Casi enternecido estoy;
mil gracias al Cielo doy

que tan notable virtud
en tan tierna juventud
ha puesto. (pp. 789 b, 790 a, II, I).

Por otra parte, como les sucede a otros personajes de las comedias hagiográficas de Tirso, tales como Maroto de *La dama del olivar*, Simón Vela de *La peña de Francia*, o Homobono de *Santo y sastre*, la vocación de Juana, signo de su Gracia, se muestra en su reticencia a casarse, siendo el caso que nos ocupa diferente, ya que Juana, es una mujer, es obediente a su padre, prudente y humilde, pero muestra una voluntad y una capacidad para actuar mucho más grandes que las de los otros personajes. La decisión que toma y su puesta en práctica son más fuertes que en los otros casos, precisamente porque ella debe actuar de manera, en principio, imprudente y osada, aunque, como todo sucede bajo el auspicio y mandato divino, Juana, realmente, está obrando correctamente.

Por todo ello, no quiere casarse con Francisco Loarte, con quien la han prometido su padre y su tío, porque su vocación religiosa es clarísima. A pesar de lo cual, es respetuosa con su padre al pedirle:

Méteme en un monasterio,
donde, entre vírgenes puras,
se alegrará mi esperanza
si a Dios por su esposo alcanza
y adquirirás nombre eterno.
Padre: éste sí que es buen yerno
sin pobreza, sin mudanza.
En Santo Domingo el Real
tengo una tía; la fama
deste monasterio es tal,
que toda España le llama
Paraíso terrenal.
Conmigo ha comunicado
mi tía el dichoso estado
de las monjas que allí viven,
sin dote en él me reciben.
Dulce padre, padre amado,
tío prudente, hoy los dos,

me habéis de dar este nombre,
que no queréis, padre, vos,
darme por esposo un hombre
cuando lo quiere ser Dios. (p. 789 b, II, I).

A la santa se le plantea un conflicto de difícil resolución, el de seguir a Dios en contra de lo que quiere su padre, o seguir a Dios desobedeciendo una orden paterna. Como signo de la Gracia de Juana, ella ya se siente esposa de Cristo, por lo que no puede consentir en su matrimonio humano, por ello, va a mostrar una decidida voluntad de seguir el plan divino y así lo expone:

Casarme quieren, mi Dios,
siendo cosa reprobada
el ser dos veces casada
y siendo mi Esposo Vos.
Ya conozco vuestros celos,
no los quiero, mi Dios, dar;
mi padre quiero dejar,
que con humanos desvelos
me impide el bien que publico,
y por un mortal esposo
un divino y poderoso
me quita inmortal y rico.
Sólo vuestro amor me cuadre,
que si a mi padre dejé,
en Vos, mi Cristo, hallaré
Rey, Señor, Esposo y Padre. (p. 794 a, II, VII).

En esa misma voluntad fuerte de exponerse para poder continuar el camino que Dios ha trazado para ella, además de esa unión con Cristo como esposo y esposa, podemos ver que Juana posee una de las tres Virtudes teologales, la Fe, pues, a pesar de tener un momento de temor y vacilación, decide seguir y, al miedo que la opinión del mundo pueda tener de ella, opone el seguir a Dios, esto es, abandonar precisamente ese mundo terrenal. Se convence la santa diciéndose:

Mas, ¿por qué mi temor fundo
en el qué dirán del mundo,

si el mundo dejo por Dios?. (p. 794 b, II, VII).

Es la Fe la que hace que la protagonista de la trilogía, al encontrarse con su prometido y el criado de este, y ver que la han visto, sienta miedo, y pida ayuda, rogando a Dios:

¡Ay Dios! ¿Qué desdicha es ésta?
Perdida estoy, dulce Esposo.
Si corre por vuestra cuenta
el volver por vuestro honor
y yo soy esposa vuestra,
libradme de este peligro,
que ha visto el lobo la oveja,
y si no me guardáis Vos,
os ha de quitar la presa. (p. 800 a, II, XIII).

Junto a la Fe, a Juana también la acompaña la Virtud teologal de la Esperanza, que se hace patente al confiar en Dios y no desesperar a pesar de las contrariedades. A sus compañeras de convento las anima diciéndoles:

Ya no hay salir del convento
que, aunque es tal nuestra pobreza,
Dios nos la remediará;
dejaldo a su providencia. (p. 818 b, III, XV (1)).

Antes de este momento, la santa ya ha dado señales de tener Esperanza, pues tras ser preguntada por la Maestra de Novicias por el barreño que se le había roto y que Dios, tras rogarle Juana, había reparado, le responde destacando la importancia de esta Virtud:

Lo que echó a perder mi mano,
sanó Dios en la oración,
que hace milagros por ella
al paso de la esperanza. (p. 809 a, III, II).

Otro de los indicios de la Gracia de Juana es que es capaz de oír a Dios, interpretar correctamente lo que quiere decirle a través de sus emisarios y, lo más importante de todo, seguir lo que le dicta.

Cuando siente decaer sus fuerzas, recibe la visita del Ángel, que le da ánimos, y las recobra, tomando la determinación de continuar con su camino. La Gracia del hombre es la capacidad de oír a Dios y seguirlo y eso en Juana es evidente. Esa voluntad se percibe al escucharla decir:

¡Jesús! Qué notable fuerza
sin ver a nadie he sentido
que la vuelta me ha impedido.
La voz sonora me esfuerza;
ánimo cobro ya nuevo.
Eterno Esposo, ya os sigo,
que, pues os llevo conmigo,
suficiente guarda llevo. (p. 795 a, II, VII).

Los ánimos del Ángel, que la santa siente como una especie de impulso divino, la hacen ser fuerte y firme, porque la Gracia de Dios aligera el peso, como si llevara en brazos a la joven que, agradecida, comenta, sirviendo de lección al espectador:

Mi Dios: alas me habéis dado
con que como el alma vuela,
el cuerpo que de los lazos
del mundo se desenreda.
No siento cansancio alguno;
pero quien el yugo lleva
de vuestra ley, Cristo mío,
no se cansa, que no pesa. (pp. 799 b, 800 a, II, XIII).

Siempre acepta los mandatos divinos y, en clara relación con la Virgen, arquetipo de obediencia a Dios, demuestra una gran servidumbre que puede verse en sus palabras:

A servirle me provoco,
que todo se me hace poco

yendo con Vuestra Hermosura. (p. 810 b, III, IV).

Otro de los indicios de la Gracia de Juana es su alegría para afrontar tanto las dichas como los infortunios de su vida. Se siente dichosa y llena de gozo cuando se escucha una música celestial en el momento en el que va a entrar en el monasterio y comenta:

Músicos divinos:
si mercedes tantas
hace vuestro dueño
a sus desposadas,
dichosa mil veces
y rica otras tantas
la que sus deseos
le ofrece y consagra. (p. 801 b, II, XVI).

El gozo que experimenta al saber que va a ser novicia de la Orden de San Francisco es mucho mayor, porque esa es su auténtica vocación, la que le estaba deparada desde su nacimiento. Se pregunta a sí misma, llena de júbilo:

¿Cómo el contento resisto?
¿Cómo el gozo no salió
a agradecer tanto bien
por la boca y por los ojos?
Ya cesaron mis enojos;
cesó mi temor también. (p. 802 b, II, XVII).

Y cuando viste el hábito, su alegría y su gozo son enormes, porque, aunque de tela pobre, ese es su auténtico traje de novia para su unión con Cristo. A su padre le explica su alegría justificando el rechazo del matrimonio con Francisco Loarte:

¡Qué alegre y compuesta salgo!
Pedid, padre, a mi contento
albricias; éste es mi brocado;
no es, padre, sayal grosero.
Cristo es ya mi Esposo, tío;
dentro del alma le tengo.

Reina soy, porque El es Rey;
vos, padre, veréis sus reinos. (p. 805 a, II, XXI).

Y también expone la renovación que su alma experimenta al entrar en contacto su cuerpo con el hábito de la Orden Franciscana:

¡Y qué nuevo!
El alma me ha renovado. (p. 805 a, II, XXI).

La Gracia de Juana es tanta que es visible para otros personajes que poseen también Gracia, aunque no en tan alto grado. Tal es el caso de la Abadesa, personaje muy positivo que ayuda a Juana. Cuando la ve por primera vez, a pesar de llevar la muchacha un atuendo poco adecuado, recordemos que va disfrazada de varón, siente en su alma que es buena y que engrandecerá la virtud del monasterio, como si Dios le insuflara este conocimiento sobre la, en ese momento, desconocida Juana. Todo ello podemos notarlo cuando la Abadesa dice:

Aunque confusa me deja
y con notable recelo
el veros, hija, llegar
de ese modo, la intención
puesta ya en ejecución,
es digna de ponderar.
El alma me pronostica
las virtudes que encubrís
con que a enriquecer venís
esta casa, que estáis rica
de los bienes celestiales
que en ella son menester.
Hoy os hemos de poner
las estimadas señales
que Francisco nos dejó
a las esposas de Cristo. (p. 802 b, II, XVII).

Otro de los muchísimos indicios de la Gracia de Juana es explicado por su enemiga, la Maestra de Novicias. Se trata de la elocuencia a la hora de

hablar con los demás, una cualidad que el personaje histórico poseía, ya que, como vimos, realizó una gran labor como predicadora, recogida en su obra *Conhorte*, que contiene setenta y dos de sus sermones. Asimismo, la envidiosa monja destaca el amor que su rival despierta en todos aquellos que la rodean explicando:

Sí, que esa
mis intentos desvanece,
porque al paso que ella crece,
mi esperanza, amiga, mengua;
no sé qué tiene en la lengua
que cuando habla me parece
que, a mi pesar, se levanta
con el Monasterio todo
por ser su sencillez tanta
y amarla todas de modo
que ya la tienen por santa
y no estiman mis lisonjas. (p. 807 b, III, I).

Por otra parte, una de las mayores y, sobre todo, más impactantes demostraciones de la Gracia de Juana tiene como protagonista al personaje del demonio que ha poseído a la niña hija de unos pastores, pues este no quiere estar en presencia de la santa, porque tiene miedo de su virtud, ante la que no puede hacer nada. El demonio expresa su miedo ante Juana exponiendo:

No me lleven allá, que pondré fuego
a todas las esquinas de esta casa.
Juanilla de la Cruz, estando ausente,
las ánimas me saca de las uñas
y me atormenta más que mil infiernos;
pues, ¿qué haré en su presencia? (p. 814 b, III, X).

No puede quedar duda alguna de la Gracia tan grande que tiene la protagonista de la trilogía hagiográfica de Tirso. La fama de sus virtudes se ha extendido por todas partes, por ello, el personaje de Fonseca, del séquito del emperador Carlos V, después de que Francisco Loarte le cuente lo que le ha

sucedido con Juana, ensalza las cualidades de la monja, de la que ha tenido noticias a pesar de estar lejos de ella. Cuenta Fonseca a los demás personajes y al público:

Son sus milagros sin copia;
ya me han dado della luz;
dos leguas está de aquí.
¿Quiere Vuestra Majestad
ver en una tierna edad
celestiales cosas? (p. 817 a, III, XII).

Y continúa describiendo los signos de su cercanía a Dios, como el hecho de que hable el Espíritu Santo a través de ella, el don de la profecía y el de hablar varias lenguas, tal y como recoge la tradición sobre la santa popular:

Lo que es más notable
es que el espíritu hable
de Dios por su misma boca.
Tiene don de profecía
y de lenguas: cuentan cosas,
aunque ciertas, prodigiosas.
Habla griego, algarabía
y latín, de la manera
que si se hubiera criado
en cada tierra. (p. 817 a, III, XII).

Aunque Juana de la Cruz no es canonizada, ni en tiempos de Fray Gabriel Téllez ni en los actuales, el fervor y la devoción popular la denominan «santa». La santidad popular de Juana es declarada por Sor María Evangelista al decir:

Juana de la Cruz es santa. (p. 809 a, III, II).

Y las peticiones que se le hacen, por su labor intercesora, mediadora entre Dios y los hombres, son las que se le hacen generalmente a los santos, porque, al estar cerca de Dios, pueden interceder por los que les ruegan. Esto no debió de sentar bien a las autoridades eclesiásticas, que, como sabemos,

censuraron la tercera parte de la trilogía. En la primera parte, la Abadesa le pide a Juana que ruegue a Dios para que les bendiga los rosarios y con ellos rezar por las almas del Purgatorio:

Las almas del Purgatorio
(después, madre, que por ella
somos tan devotas tuyas)
nos causan pena sus penas.
Pues nada la niega el Cielo
de cuanto le pide y ruega,
pida a Cristo nos bendiga
nuestros rosarios y cuentas,
y que con su mano propia
las toque y después conceda
por su amor e intercesión
perdones y indulgencias. (p. 819 a, III, XV (1)).

Dios obra el milagro, señalando la santidad de Juana. Lo sabemos porque el Ángel explica que, gracias a la intercesión de la santa, las almas del Purgatorio podrán verse liberadas de sus tormentos por el gran amor que Cristo le tiene a la muchacha:

Las almas del Purgatorio
te dan esas peticiones,
porque con tus oraciones
su refrigerio es notorio.
Sus penas tu Esposo aplaca
por ti, y a tal favor llegas,
que a las por quien tú les ruegas,
de entre sus llamas las saca.
[...] en fin todas han ya visto
que si es Rey tu Esposo Cristo,
eres tú su presidente. (p. 819 b – 820 a, III, XVI).

Una de las más habituales características de los personajes de las comedias hagiográficas es el encontrarse en la dicotomía de elegir entre los bienes mundanos y los celestiales, y despreciar los mundanos para quedarse con los divinos. Juana, tras hacer precisamente ese desprecio de los bienes

materiales y rechazar el matrimonio, se encomienda a Dios para que la ayude a ser religiosa solicitándole:

¡Ay Dios, que en tal cautiverio
mi padre afligirme trate!
El mundo es mar que combate
con alas de vituperio.
Nave será un monasterio
si el Cielo el paso me allana.
Galas viles, no soy vana
de vuestras galas, mi Dios,
me adornad y vestid Vos. (p. 791 b, II, III).

Todas las cualidades y signos de la Gracia que hemos visto caracterizan a la protagonista de la trilogía tirsiana, pero también es representada por oposición al personaje que actúa de antagonista en esta primer parte; nos referimos al de la Maestra de Novicias que, movida por una terrible envidia y celos, intenta castigar y maltratar a Juana, sin éxito.

El principal rasgo que caracteriza a la Maestra es, como acabamos de señalar, el de la envidia, que ella misma reconoce cuando expresa:

No me gobiernes,
que es la envidia pestilencia
del seso y de la paciencia
y temo... (p. 807 a, III, I).

Gracias a la Maestra, el público, además de admirar aún más la humildad de Juana, puede contemplar cómo el pecado de la envidia corroe las entrañas del que lo padece como un grave mal que nubla el entendimiento transformando lo bueno en malo como una enfermedad del alma. En este sentido, le dice la Maestra a María Evangelista:

¡Ay, soror Evangelista!
Todo aquello es santo y bueno,
pero para mí es veneno
que entra al alma por la vista. (p. 808 a, III, II).

Donde hay virtud, humildad y Gracia, la Maestra ve hipocresía, falsedad y maldad, a causa de la envidia, porque, al igual que sucede con los que tienen Fe y los que no la tienen, allí donde los primeros ven la mano de Dios, a los otros sus pecados y su falta de Fe les impide verla. La Abadesa comenta refiriéndose a la Maestra:

Juana es gran santa;
si lo contrario ven sus ojos ciegos,
es porque son de envidia los antojos. (p. 813 b, III, VII).

Como fuego, que es el elemento asociado al pecado y al castigo del infierno, la Maestra siente que se quema cuando Juana es nombrada sucesora de la Abadesa:

La envidia el alma me abrasa. (p. 817 a, III, XIII).

Y describe la envidia con la imagen paradigmática de la serpiente, el Diablo, y con el fuego, otra vez. La envidia es un veneno del maligno que se inyecta en las entrañas del que lo sufre y que no lo deja vivir tranquilo. A causa de la envidia, la Maestra es incapaz de reconocer los múltiples y evidentes, como hemos visto, signos divinos de Juana. Todo ellos podemos verlo cuando habla consigo misma en un monólogo:

Las telas del corazón
alguna sierpe me come.
Esta es hechicera; en ella
hay, sin duda, algún encanto.
¿Por qué el Espíritu Santo
había de hablar por ella?
¡Cómo finge! Es disparate;
yo sé que está endemoniada
cuando se queda arrobada
cada punto. (p. 817 b, III, XIII).

Obcecada por la envidia, la Maestra da un paso más en su caída en el pecado, porque pasa, de desearle el mal a Juana a intentar provocárselo,

dando el paso de la voluntad al acto, queriendo calumniarla y hacer que caiga, a pesar de saber que lo que está haciendo es un pecado, como reconoce cuando dice:

¿Qué aguardo que no me vengo?
Por el hábito que tengo
que un lazo tengo de armarla
con que, al paso que ha subido,
caiga, siendo menosprecio
del mundo. ¡Ay, intento necio
para el mal siempre atrevido!
¿Quién a despeñarse viene?
La envidia, ¿qué bien causó?
Mas como me vengue yo
no importe que me condene. (p. 817 b, III, XIV).

El otro pecado que caracteriza al personaje de la Maestra es el de la ambición, que ella misma confiesa al expresar:

Que esta Juana me ha de hacer
con su virtud competencia.
Deseo ser Abadesa,
como sabes, desta casa. (p. 807 b, III, I).

La ceguera de la Maestra, causada por el veneno de los celos y la ambición, la hacen confundir los signos divinos de Juana con signos diabólicos y exponer:

Pues
¿no es el demonio quien habla
tantas lenguas con que entabla
sus pretensiones? ¿No ves
el bastante testimonio
que a todas os causa espanto?
No es el Espíritu Santo
quien habla sino el Demonio. (p. 817 b, III, XIII).

Toda esta actitud de la Maestra, causada por la envidia y la ambición, la hacen ser muy soberbia, por creerse apta para el cargo de abadesa. Frente a ella, la actitud de Juana contrasta por su humildad, pues considera que el honor de ser prelada es demasiado para ella. La oposición y contraste entre la protagonista y la antagonista, tras haber escuchado a la segunda, se hacen evidentes al expresar la santa:

Ángel santo, ¿yo prelada?
¿Yo de la Cruz Abadesa?
¿Cómo ha de poder llevar
tan gran carga mi flaqueza?
Suplico a Vuestra Hermosura,
pues asiste en la presencia
de Dios, que alcance me quite
la Cruz, que me oprime a cuestras.
¿Yo cuenta de tantas almas
no pudiendo tener cuentas
con la mía?. (p. 818 a, III, XV).

Si el personaje de la Maestra representa la envidia, la ambición y la soberbia, oponiéndose al de Juana, todavía el mal es representado con un enemigo más poderoso, el demonio, que aparece hablando por la boca de la niña poseída para destacar la virtud de la santa.

El mal que quiere provocar el demonio es a través de la difamación, dado que, como responsable de todos los males del mundo, conoce los pecados de los personajes, a los que intenta dominar a través de la vergüenza cuando les increpa:

¿A qué te llegas tú, di, amancebado
con la mujer del herrador? Anoche
bien sé yo dónde estabas escondido,
cuando vino de Illescas el marido. (p. 814 b, III, X).
¿Qué ha de llegar, bodegonero triste;
que en Illescas a un fraile diste un día
grajos salpimentados y cocidos
a real y medio el par, diciendo que eran palominos?. (p. 815 a, III, X).

Uno de los hechos que prueban la Gracia y Virtud de la santa es, precisamente, la expulsión del demonio del cuerpo de la pobre niña. Para realizar el exorcismo, Juana pide la ayuda de Cristo, su esposo, en el que siempre confía y al que siempre ama:

Dejadla, que yo haré, con el ayuda
de mi Esposo Jesús, que no os deshonre.
¡Ah tiñoso! ¿Aquí estáis?. (p. 815 a, III, X).

Para expulsar al demonio va a utilizar el cordón de la Orden de San Francisco imponiéndoselo a la niña y diciendo:

La cuerda de mi padre San Francisco
os hará sosegar. (p. 815 a, III, X).

Como vemos, para realizar el exorcismo, que se desarrolla con los habituales elementos, la niña hablando en otros idiomas, por ejemplo, como el latín, Juana va a apoyarse en Cristo y en San Francisco:

Yo soy Juana, que ruega
a su Esposo divino que permita
librar el cuerpo desta sierva suya;
el cordón de Francisco ha de acabarlo.
¡Sal fuera!. (p. 815 b, III, X).

La consecuencia del poder intercesor de Juana es que el demonio queda expulsado del cuerpo de la niña, que ya puede descansar tranquila después de toda su agonía, al tiempo que el demonio parece que se quema ante las palabras de Juana y ante la imposición del cordón franciscano, lo que le hace exclamar:

¡Ay, que me abrasas, que me quemas!
Yo saldré, más, ¡para esta!, vil Juanilla,
que te acuerdes de mí. (p. 815 b, III, X).

La victoria de Juana delante del espectador, tras derrotar al maligno, debía de causar gran impacto y ser motivo de una gran exaltación de la santa popular.

Frente a la aparición del mal encarnado en el demonio que posee a la niña, hay multitud de apariciones divinas, incluso, podemos decir que la trilogía de *La santa Juana* es la comedia hagiográfica de Tirso que más efectos de tramoya y escenotecnia requiere por este motivo.

Las intervenciones celestiales tienen como propósito demostrar la Gracia de Juana y ensalzarla, porque son una corroboración de la Virtud y de la cercanía de Dios.

La primera de ellas es una Voz que responde a la petición que hace Juana, confirmando su Gracia y su vocación religiosa y, que refiriéndose a un hábito de la Orden de San Francisco, que es la de las monjas que sirven en el monasterio de la Virgen de la Cruz en vela, dice:

Estas son mis galas, Juana. (p. 791 b, II, III).

Al escuchar esta voz, de origen divino, la santa se muestra feliz, su alma es dichosa, está llena de gozo y se siente libre porque sigue los dictados divinos, justificándose la desobediencia hacia su padre, como ya hemos indicado, porque el propio cielo ha ratificado la decisión de Juana, que exclama:

¡Ay Cielos! ¿Qué es lo que he visto?
Una voz divina oí
y un saco pobre roto está aquí.
¿Cómo el contento resisto?
Éstas son galas de Cristo
y de Francisco librea,
Santo en quien Dios hermosea
las llagas con el carmín,
que el alado Serafín
en vuestras carnes emplea.
Con tan soberana gala,
¿qué hermosura no tendrá
el alma que os sigue ya

y por vuestra se señala?
Este cordón será escala
con que desde el alboroto
del mundo el Cielo, aunque ignoto,
y su gloria meta a saco,
que aunque está roto este saco
no lo echaré en saco roto.
El monasterio sagrado
de la Cruz, Francisco mío,
es vuestro y en él confío
escapar del mundo a nado;
ya el cómo y el cuándo he pensado,
aseguradme el camino,
Seráfico peregrino,
que dándome vos favor
un disfraz a lo divino. (p. 791 b, II, III).

El personaje de naturaleza divina que más aparece en la comedia es el del Ángel de la guarda de la santa, cuyo nombre, Laurel Áureo, se corresponde con la historia religiosa que ha trascendido. Su misión es la de ser el emisario entre Dios y Juana y dar ánimos y apoyo a esta. Así, cuando Juana se siente desfallecer, el Ángel aparece para sostenerla, darle ánimos en su camino religioso, señalando que Juana posee un alto grado de Gracia. Laurel ordena a la santa:

Tente, Juana. ¿Dónde vuelves?
Esfuézate, no te desmayes. (p. 794 b, II, VII).

La siguiente intervención divina, que no requiere de efectos de tramoya, es el milagroso encubrimiento de Juana ante su prometido y el criado de este. Recordemos que la muchacha, huyendo de un matrimonio que no desea, se viste de hombre y, en el camino, se encuentra con Francisco Loarte y con Lillo y que, con miedo a ser descubierta, le ruega a Dios que la oculte, lo que sucede, pues, los otros dos, que han creído verla e incluso reconocerla, dejan de verla en ese momento. La santa comenta el milagro:

Mi Dios: bien sabéis burlaros

de quien ofenderos piensa.
Aquí estoy y no me ven;
voime, pues los ojos ciega
mi Esposo destos perdidos.
A fe, divina clemencia,
que hacéis muy buen guarda damas. (p. 800 a-b, II, XIII).

Para anunciar la Gracia de la santa y que se está cumpliendo el plan divino que, desde el nacimiento de Juana han indicado distintas señales, la Voz misteriosa se vuelve a oír cuando la muchacha entra en el monasterio para informar el espectador de que:

Norabuena venga
Juana a mi casa,
que la tierra se alegra
y el Cielo canta. (p. 801 b, II, XVI).

Nuevamente la Voz reitera la confirmación de la Gracia de Juana y de que consagrar su vida a Dios tomando el hábito de San Francisco es seguir los dictados divinos:

Entra a desposarte
con Dios, que te aguardan
de Francisco santo
las humildes galas. (p. 801 b, II, XVI).

Y por tercera vez, la voz vuelve a confirmar todo lo expuesto anteriormente, pero, esta vez lo hace con un lenguaje lírico-místico, utilizando el tópico de los esposos y la metáfora de la paloma, que cuenta con una gran tradición en el código de la poesía amorosa medieval y en la Biblia. Mediante el uso del lenguaje poético, la voz le dice a Juana:

Paloma escogida:
tu Esposo te llama
para aposentarte
dentro de su alma. (802 a, II, XVI).

La siguiente intervención divina, muy habitual también en el teatro religioso áureo, es la utilización de música divina, como una señal de que el cielo está conforme con la entrada de Juana en el convento. En este caso, la Abadesa y la Maestra de Novicias son las encargadas de describir al espectador lo que está sucediendo:

¡Qué música celestial
con maravilla tan nueva
nuestros sentidos se lleva
tras sí?. (p. 802 a, II, XVII).
¡Oh música soberana!
¿Quién puede ser esta Juana
a quien el Cielo ha cantado
motetes de su venida? (p. 802 a, II, XVII).

Una de las intervenciones sobrenaturales más interesantes de la obra es la de los santos Santo Domingo y San Francisco, que se muestran a Juana al final de la segunda jornada. La santa los reconoce al advertir:

¿Si estoy en mí? ¿Si no duermo?
Vos sois mi Francisco santo,
a quien por padre obedezco. (p. 805 b, II, XXIII).
Sois Santo Domingo,
cuyos pies sagrados beso,
por honra de nuestra España
que dió tal Guzmán al suelo. (p. 805 b, II, XXIII).

Se produce entonces una lucha entre los dos santos que quieren que Juana elija su orden respectiva y profese en ella. Por este motivo, Santo Domingo describe su orden señalando el carácter simbólico de su hábito, por un lado el color blanco del escapulario que simboliza la pureza, el color negro del hábito que expresa el luto por el mundo y el rosario símbolo de su devoción. Describe el santo:

Niña: mi hábito recibe;
ya ves los santos que dieron
hoy al mundo de mi Orden;

ya sabes lo que te quiero.
Este escapulario blanco
es de la pureza ejemplo
que a Dios su virginidad
consagra; el hábito negro
es el luto por el mundo,
pues que para ti ya es muerto.
La devoción del Rosario
que ves adornar mi cuello
de mi Orden es. ¿Qué aguardas?
Paga el amor que te muestro
con tomar mi hábito santo. (p. 806 a, II, XXIII).

A esta argumentación de Santo Domingo, San Francisco, para convencer a Juana de que escoja su Orden, opone la humildad que se refleja en el grosero hábito de los franciscanos, siendo menos retórico y más escueto, pero más efectivo, al decir:

Juana: aunque el mío es grosero,
tú escogiste su humildad;
mira cuál te agrada éstos,
que yo gusto de tu gusto,
porque conozco tu pecho. (p. 806 a, II, XXIII).

Esta lucha por conseguir a Juana para su respectiva orden pone de manifiesto las rivalidades que existían entre las diversas órdenes religiosas que, habitualmente entraban en competencia. Precisamente como ejemplo de esta pugna, Sánchez Lora habla de esta escena de la comedia que nos ocupa señalando que:

En una comedia de Santos, de Tirso de Molina, *La Santa Juana*, asistimos a un curioso enfrentamiento entre Santo Domingo y San Francisco, interesados ambos en que sor Juana de la Cruz ingrese en su orden respectiva. Todo ello con el aparato escénico del mejor Barroco⁴³¹.

⁴³¹ Sánchez Lora, 1988, p. 397.

Juana, al final, elige la Orden de San Francisco destacando la importancia de los estigmas del santo, ya que son una de las gracias más raras que suele conceder Dios y que indica un grado elevado de santidad. Expone la santa su decisión comentando:

Divino Predicador:
perdonad si veis que dejo
vuestra sagrada blancura
por estos pobres remiendos,
que, como las cinco llagas,
aunque pobre, guarnecieron
con sus rubíes el sayal
de Francisco, es ya sin precio.
Dios es mi Esposo, Domingo;
si a Dios en Francisco veo,
para estar siempre con Dios
estar con Francisco tengo. (p. 806 b, II, XXIII).

La elección de Juana no es fortuita, como tampoco lo es la inclusión de esta escena dentro de la comedia; Tirso, Fray Gabriel Téllez, que ninguna simpatía tenía hacia la Orden Dominica, como ya vimos, y sí hacia la Franciscana, muestra su predilección hacia esta última desquitándose así de todos los obstáculos que los dominicos le hubieran puesto en su camino como fraile y como dramaturgo, puesto que, desde el principio de la comedia, Juana muestra su predilección hacia la Orden de San Francisco, además de que esta es la Orden del monasterio de la Virgen de la Cruz en vela en la que Juana viene a refugiarse, por lo que, aunque sí aparece citado el convento de Santo Domingo el Real en Toledo, en el que se encuentra la tía de la protagonista, esta escena de lucha entre los dos santos está incluida en la obra como un arma ideológica tirsiana con todo el interés. Por ello, Juana concluye exaltando a San Francisco mediante las siguientes palabras:

Vos sois mi santo, mi padre,
mi refugio, mi remedio,
mi regalo, mi descanso,
y así vuestro sayal quiero. (p. 806 b, II, XXIII).

La siguiente intervención divina es un milagro un poco absurdo, que sirve para seguir insistiendo en que Juana cuenta con el favor divino a pesar de que la Maestra de Novicias la castiga con los peores trabajos del convento. Juana le pide a Dios en oración que arregle un barreño que se le ha roto mientras limpiaba el suelo y Dios ha obrado el milagro. La Madre Evangelista se da cuenta de la santidad de la muchacha, dado que, el cielo la favorece con signos divinos, y le pregunta a la Maestra:

¿Has visto tal maravilla?
Di, madre, ¿qué te parece?
Así el Cielo favorece
a quien le sirve y se humilla. (p. 808 b, III, II).

A pesar de que el milagro tiene un alcance limitado y es bastante simple, sirve al propósito de mostrar al espectador la lección de que el cristiano debe siempre actuar con servidumbre y humildad porque así contará siempre con el favor y la ayuda divina.

De nuevo, en la siguiente intervención divina, es el Ángel el que se muestra a Juana, siendo otra vez un signo de la Gracia de esta, e insistiendo en que su misión es la de ayudar, apoyar y dar fuerza a la santa, como se desprende de lo que le dice:

El Ángel soy de tu guarda
que he venido a consolarte;
yo propio he de levantarte. (p. 809 b, III, III).

Esta visita del Ángel a Juana provoca en esta temor, que es uno de los atributos de Dios, lo que se conoce como Santo Temor de Dios, un concepto teológico, que no quiere decir que se tenga miedo de Dios, sino que el Espíritu Santo otorga al alma una disposición de respeto a la majestad divina, como sucede en el caso de la protagonista de la comedia hagiográfica cuando expresa:

el temor que me acobarda
viendo tan grande beldad,
Ángel, no me deja hablaros,

porque vuestros rayos claros,
esa hermosa majestad
me ciegan; que de los pajes
sois vos del Rey, mi Señor,
que con tanto resplandor
viste a quien tira sus gajes. (p. 809 b, III, IV).

Asimismo, en estas palabras encontramos una descripción del Ángel en la que se alude a la luz cegadora, al resplandor que los mortales no pueden contemplar, y que pertenece a Dios, pero que se refleja en aquellos que están más cerca de Él, que participan de su luz, que es el símbolo de la Gracia-Gloria, tal y como lo describe Dante en el Paraíso.

El Ángel sirve a la santa para describir la belleza y la grandeza de Dios es una especie de sinécdoque de la parte por el todo. El razonamiento es el siguiente: 1) los ángeles son bellos, radiantes, resplandecientes; 2) Dios es su Señor, es quien los ha creado; 3) por lo tanto, Dios es hermoso, es Belleza. Explica Juana al respecto:

Dichoso el que asiste allá
libre de esta confusión;
si tales los pajes son,
¿qué tal el Señor será?
¿Hay más extraña belleza?
Pues la humana cortesía,
llama al señor señoría,
y al Príncipe y Rey Alteza;
desde hoy mi lengua procura,
ayo mío venturoso
(pues sois tan bello y hermoso),
llamaros Vuestra Hermosura.
Este título he de daros,
mas no os habéis de partir,
que ya no podré vivir,
Ángel mío, sin miraros. (pp. 809 b, 810 a, III, IV).

La misión del Ángel de la guarda de Juana, que es trasladable a los ángeles de la guarda en general, y se ofrece al público espectador, es la del

enviado de Dios a cada uno de los hombres para seguirle, alentarle, consolarle, darle ánimo, protegerle, como Laurel le dice a Juana:

Dios quiere que hables conmigo
siempre que hablarme quisieres
dondequiera que estuvieres,
y como a hermano y amigo
me veas y comuniques. (p. 810 a, III, IV).

Pero la misión del Ángel también es la de actuar como emisario de Dios, como su intermediario. Por este motivo es el encargado de vaticinarle a Juana que será la abadesa del convento, porque Dios así lo quiere, pero, sobre todo, porque la Virgen, tras aparecerse a la joven Inés, que luego fue la abadesa de su convento, le pidió a Cristo que enviase a una mujer apta para el cargo, y este envió a Juana, como así explica el Ángel:

Esta en que estás te encomienda
nuestra Reina soberana;
tú la has de gobernar, Juana,
tu protección la defienda;
que después que la pastora
Inés se dejó vencer
del mundo, como mujer,
la Reina, nuestra señora,
a su Hijo soberano
pidió que al mundo enviase
quien su casa gobernase;
y su poderosa mano
te crió para este fin,
conforme a su Madre dijo
Cristo tu Esposo y su Hijo.
Aquí has de hacer un jardín
de plantas, cuya hermosura
la del Cielo ha de adornar;
aquí tienes de plantar
el voto de la clausura,
que por no guardarle Inés
ni sus monjas se perdieron,

aunque penitencia hicieron
y se salvaron después.
Hoy te harán, Juana, tornera. (p. 810 a, III, IV).

Se destaca la importancia de la Virgen y su relación con Juana, que es una evocación de esta, puesto que reúne algunas de sus virtudes: la entrega incondicional, la humildad, la servidumbre, la resignación, etc. Y también, al ser la Virgen la que pide que una mujer capaz sea la abadesa del convento, y Cristo enviar a Juana, se está señalando la enorme Virtud y Gracia de la joven, que viene avalada por el cielo.

La siguiente aparición es un ejemplo de que los dramaturgos de comedias hagiográficas suelen disponer las intervenciones divinas en orden de ascendente importancia. Ya en la tercera jornada a la santa se le aparece milagrosamente el niño Jesús en el pesebre entre heno y copos de nieve. La protagonista, llena de júbilo, dice:

Pero mi buena fortuna
lo que deseaba ha visto.
Mi Niño, mi Dios, mi Cristo,
Sol de la Virgen, que es Luna,
¿del torno habéis hecho cuna?
Daros mil abrazos quiero,
Pastor, Rey, León, Cordero.
Buena ha estado la invención;
mas finezas de amor son,
que siempre fué invencionero. (p. 812 b, III, VI).

Cristo aparece bajo diferentes nombres que suelen atribuírsele, como el de Buen Pastor, Rey de todos, Cordero y León. Fray Luis explica estos nombres y del primero de ellos nos dice:

De manera que la vida del pastor es inocente y sosegada y deleitosa, y la condición de su estado es inclinada al amor, y su ejercicio es gobernar dando pasto, y acomodando su gobierno a las condiciones particulares de cada uno, y

siendo él solo para los que gobiernan todo lo que les es necesario, y enderezando siempre su obra a esto, que es hacer rebaño y grey⁴³².

Respecto al nombre de Cordero utilizado para referirse a Cristo, vuelve a señalar Fray Luis:

El nombre de *Cordero*, de que tengo de decir, es *nombre* tan notorio de Cristo, que es excusado probarlo. Que ¿quién no oye cada día en la misa lo que refiere el Evangelio haberle dicho el Bautista: *Este es el Cordero de Dios, que lleva sobre sí los pecados del mundo?*⁴³³.

Pero el nombre de Cordero viene asociado siempre al de León, porque ante Dios hay que ser un cordero, mientras que ante el diablo hay que ser un fiero león que lucha. Así aparece recogido en el libro del Apocalipsis 5:5:

En Apocalipsis 5:5 dice: *Y uno de los ancianos me dijo: No llores. He aquí que el León de la tribu de Judá, la raíz de David, ha vencido.* No llores más por tu familia, el León ha triunfado. No llores por tus finanzas, el León ha triunfado. No llores más por el día de mañana, el León ha triunfado. Él es a la vez un cordero y un león. Cuando recibimos la unción del León entendemos que somos corderos y leones. Ese es el problema, tenemos que entender que cuando estamos delante del Señor, debemos activar la unción del Cordero. Pero cuando nos acercamos al Diablo, a nuestros problemas y tormentas, no lo podemos hacer como un cordero, ¡tenemos que hacerlo como un león! Permítame ilustrarle. Algunas personas se acercan al enemigo cabizbajo, en una posición de debilidad y sintiéndose intimidados. Ante Dios, soy un cordero, ante el diablo, ¡soy un león!

En la siguiente intervención divina también se le aparece el niño Jesús, pero la escena posee mayor enjundia, pues aparece uno de los dos símbolos fundamentales del catolicismo, el cáliz, y elemento climático en toda comedia religiosa. Tras la petición de la santa de que desapareciese la pared, se obra el milagro y esta exclama:

¡Ay Jesús, qué maravilla!

⁴³² León, 1991, p. 469.

⁴³³ León, 1991, p. 806.

Ensalzáis a quien se humilla.
¡Dichosa la enamorada,
mi Dios, que os sirve y agrada!
Ya se juntó la pared,
y en fe de tanta merced
quedará siempre quebrada
una piedra. Esposo casto:
mucho con Vos medro y privo;
mas, ¡ay! que es mucho el recibo,
y mucho o ninguno el gasto.
Mucho me dais, y no basto
a pagar aun las migajas
de tan divinas ventajas;
pero, perdonad, Señor,
si, como el mal pagador
después os pagase en pajas. (p. 812 b, III, VI).

Una intervención la de Juana con la que se realiza una auténtica propaganda de la Fe, ya que se explica que el pecador ofrece muy poco para todo lo que regala de manera gratuita Dios. En estas palabras podemos ver cierta misión catequética.

Nuevamente, ya bastante avanzada la tercera jornada, el Ángel, que, como vemos, tiene una gran presencia en la obra, vuelve a aparecerse a Juana para, además de insistir en la Gracia de esta, alentarla, darle ánimos para que no abandone la empresa que Dios le ha ordenado:

¿Por qué lloras?
Juana: ¿es esa tu obediencia?
¿Es bien que la voluntad
de Dios resistas, que ordena
que gobiernes esta casa?
¿No te crió para ella?
¿No puedo ayudarte yo?
¿Conmigo este temor muestras?
¿Es eso lo que me estimas?. (p. 818 a, III, XV).

El personaje del Ángel, como acabamos de decir, tiene una enorme presencia en esta primera parte de la trilogía hagiográfica, y, además, a

diferencia de otra obras, aparece caracterizado e individualizado, con un nombre y una historia, como un personaje más, como le explica a su protegida:

San Laurel Aureo es mi nombre;
hízome la mano eterna
de Dios de sus más privados;
que el Ángel del Privilegio
me llaman, y en verme tiemblan
las infernales moradas
que a mi nombre están sujetas.
Yo fui el Ángel de la Guarda
de David, rey y profeta;
de San Jorge y San Gregorio,
columna de nuestra Iglesia.
Mira lo que a Dios le debes,
pues tu guarda me encomienda
y a tales santos te iguala,
y en tu misma boca y lengua
habla el Espíritu Santo,
y hablará lenguas diversas
por trece años, predicando
su ley divina y excelsa.
Su predicadora te hace. (p. 818 a – b, III, XV).

Al haber sido el Ángel de la guarda del rey David, de San Jorge y de San Gregorio y serlo ahora de Juana, destaca la importancia de la misión de esta al tener la misma protección y amparo que los anteriores.

Otra vez el Ángel insiste en sus palabras en que Juana ya, desde antes de nacer, tenía encomendada una misión como sierva de Dios, por lo que su Gracia siempre fue inimpedible. Ya explicamos que existe un grupo de santos, que aparecen en algunas comedias hagiográficas, cuya misión de Fe viene marcada desde antes de nacer y cuyo cumplimiento es infrustrable. Sánchez Lora hablaba de «dirigismo», el cual puede verse cuando Laurel le dice a la santa:

No harás, porque la clemencia
de tu Esposo y nuestro Rey
te amó antes que nacieras.

Tus súbditas vienen, Juana. (p. 818 b, III, XV).

Ya acercándonos al final de la obra, las intervenciones y milagros se hacen más asombrosos e impactantes y requieren de efectos de tramoya. Este es el caso del momento en el que Juana, agobiada por las demás monjas que no la dejan tener ese momento íntimo de unión con Cristo, le pide a este que la dejen sola, y Cristo responde tomándola y llevándola en brazos, produciéndose la siguiente conversación:

SANTA: ¿Qué he de hacer, Esposo santo?

Veros quiero y no me dejan. (p. 819 a, III, XV (1)).

VOZ: Pues yo te llevaré a donde

no te inquieten, cara prenda. (*Volando desaparece la SANTA*). (p. 819 b, III, XV (1)).

Aún más efectista es la siguiente escena para el espectador, de la que nos informan las acotaciones, pues aparecen varios ángeles, entre ellos Laurel, los rosarios, Cristo mediante *Deus ex machina*, en la bendición de los rosarios. Todo ello, como el clímax de la obra, sucede de la siguiente manera:

(*Todas de rodillas, suena música, ábrese una apariencia de la Gloria, Cristo, sentado en un trono, el ÁNGEL de rodillas dándole los rosarios y muchos ángeles alrededor.*). (pp. 823 b – 824 a, III, XXIII).

(*Échalos Cristo la bendición*). (p. 824 a, III, XXIII).

(*Encúbrese la Gloria y baja el ÁNGEL*). (p. 824 a, III, XXIII).

Y, finalmente, la última intervención divina, a cargo del Ángel, sirve para que este exponga a Juana y al público espectador, como propaganda de la santa popular y del monasterio de la Virgen de la Cruz en vela, las propiedades milagrosas de los rosarios bendecidos por Cristo:

A estos rosarios, Juana,
ha concedido tu Esposo
los privilegios y gracias
que tienen los *Agnus Dei*.
Quien rezare en ellos saca
de penas de Purgatorio

cada día muchas almas,
y gana tantos perdones
como hay hojas, flores, plantas
media legua alrededor
de este monasterio y casa,
y las indulgencias propias
de Asís, famosa en Italia.
Saldrán los demonios luego
de los cuerpos con tocarlas;
librarán de enfermedades,
torbellinos y borrascas.
La misma virtud tendrán
las cuentas a estas tocadas;
todo lo concede Cristo,
con tal que las que da el Papa
se estimen como es razón.
Ven, esposa soberana,
adonde tu Esposo veas. (p. 824 a – b, III, XXIII).

Otro de los aspectos que queremos tratar sobre la obra es la influencia que la Mística de la segunda mitad del siglo XVI tiene sobre la obra, que la relaciona con otras comedias hagiográficas del mercedario, conformando un subgrupo dentro de ellas, como son: *La joya de las montañas*, *La ninfa del cielo* y *La peña de Francia*. En la trilogía de la santa popular Juana de la Cruz encontramos ese lenguaje lírico-amoroso, típico de la poesía de amor, pero cuyo fondo es el amor hacia Dios. Todo ello puede verse en esa unión amorosa entre Juana, como la esposa, y Cristo, como el esposo, que tanta trascendencia ha tenido para el catolicismo. Eso sí, la comedia que nos ocupa bebe también de esa complacencia en el sacrificio, en el dolor y en el sufrimiento, tan barrocos, siendo quizás menos poética. Es posible que nuestro autor tuviera menos libertad creadora en esta obra por tratarse de una religiosa con mucha devoción, de la que se conocía muy bien la historia, cercana en el tiempo y a la que se intentaba canonizar. A pesar del patetismo, aunque nunca rallano en lo truculento, *La santa Juana I* bebe del lenguaje y del tono místico, como podemos ver cuando la santa promete ser fiel como esposa a Dios:

Mi Dios; de casa soy ya;

ya los huéspedes se fueron,
aquí siempre ha de durar
el pan de la boda eterno.
¡Qué dello os he de servir!
¡Qué palabras, qué requiebros
os piensa decir el alma!. (p. 805 b, II, XXIII).

También puede verse el uso de ese código amoroso-místico en la alegría de Juana al sentirse amada por Dios, en las palabras de ardiente enamorada y en las imágenes que utiliza para expresarla:

¡Qué gloria que he de tener!
¡Qué contenta que he de estar!
¡Qué dello os he de tratar!
Porque no hay gloria y placer
para un alma que se abrasa
en la ausencia de su amante,
como hablar dél cada instante
con la gente de su casa. (p. 810 a, III, IV).

Esa alegría y gozo pleno también lo experimenta, tras el milagro de la aparición del niño Jesús, con su contemplación, todo lo que expone mediante el código lírico-místico que, además, intenta aprehender lo inaprensible para los humanos:

Qué contenta me dejáis!
¡Qué de favores me hacéis!
¡Qué dello que me queréis!
¡Qué dello que lo mostráis!
Acá os tengo, aunque os me vais. (p. 812 b, III, VI).

La santa, que tenía éxtasis y arrobos místicos, al oír una campana, elemento con un fuerte simbolismo cristiano, quiere, como los místicos, que desaparezcan las trabas del mundo para ascender fuera del ámbito de lo humano y así, contemplar y unirse a lo divino, como expresa al decir:

mas ¿qué es esto? La campana
toca a alzar; pues, ¿cómo, Juana,

es bien que el ver vuestra vida
en el Altar os lo impida
esta pared inhumana?
¡Ay, quien pudiera partilla
por ver alzar! ¡Ah, mi Dios!
Todo es fácil para Vos. (p. 812 b, III, VI).

La unión de Juana y Cristo se simboliza mediante el anillo que este le entrega como prueba de su amor, como esposo y esposa que son. En las palabras que le dirige al Ángel podemos ver este lenguaje amoroso propio de la mística, pero también la aceptación del camino que Dios le ha marcado y la conciliación de la voluntad del hombre con la Gracia divina mediante el simbolismo que tiene el anillo, que quiere decir que la carga del trabajo la llevan entre el esposo y la esposa:

No haya más, Ángel, no sea
lo que quiero; su Hermosura
me anima, conforta, alegre
y me quita mis pesares;
bien es que a Dios obedezca.
Su esposa soy, este anillo
me dió con su mano mesma,
y los desposados suelen
llevar el trabajo a medias. (p. 818 a, III, XV).

Como les sucede a los místicos, Juana llega a alcanzar la vía unitiva entrando en éxtasis. La Abadesa es la encargada de relatar al emperador Carlos V este encuentro de la santa con Dios:

Ya lo está;
mas, ¿cómo, señor, saldrá,
si está el espíritu en ella
de Dios, que su lengua toca,
dejándola transportada,
sin sentido y elevada?. (p. 821 b, III, XX).

No sólo Juana es la que usa el código amoroso para explicar su relación con Cristo, sino que el propio Ángel, refiriéndose a la santa, la llama esposa de

Cristo, cuando le cuenta a este que la religiosa le ha pedido que bendiga los rosarios:

Autor eterno de gracia:
estos rosarios suplica
vuestra esposa y tierna Juana
que bendigáis. (p. 824 a, III, XXIII).

El último aspecto que de *La santa Juana I* vamos a tratar es el de la misión catequética, de adoctrinamiento católico, que tenía el teatro religioso áureo y que podemos rastrear también en esta comedia.

Cuando Juana alude al tan usado tópico de la vida como camino, pero introduciendo el concepto católico de que, al finalizarlo, hay que rendirle cuentas a Dios, Fray Gabriel Téllez está lanzando un mensaje al espectador del Siglo de Oro, diciéndole que lleve cuidado con sus actos, porque el día del castigo está cerca. Tirso, a través de su protagonista, avisa de que:

libros tenéis de cuenta en que la entrada
del que os viene a servir, Señor se asienta.
Camino es esta vida, el mundo venta;
en ella es bien que quede averiguada
la nuestra, porque al fin de la jornada
sepáis que soy mujer de vuestra cuenta. (p. 808 a, III, II).

La enseñanza de esta obra opone a la protagonista, Juana, con su antagonista, la Maestra de Novicias. El espectador ve como la primera siempre es feliz y dichosa, mientras la segunda siente una gran comezón que la devora por dentro. La conclusión es clara, la humildad y la Gracia conducen a la felicidad frente a la envidia, cuyo camino está sembrado de infelicidad, además de que, a pesar de las calamidades y torturas, la humildad vence, lo que puede verse en que es Juana la que termina siendo abadesa del convento. Todo ello puede apreciarse cuando la santa expresa:

Ya ha dos años, mi Dios, que entré contenta
en vuestro real palacio por criada;
libros tenéis de cuenta en que la entrada

del que os viene a servir, Señor se asienta. (p. 808 a, III, II).

Sentimientos que nada tienen que ver con la terrible inquietud y desasosiego que sentía la Maestra, y que ya veíamos al analizar dicho personaje.

Otro de los mensajes que se ofrece desde las tablas al espectador es que servir a Dios se realiza mediante tres pilares: la Eucaristía, la humildad y el duro trabajo, y que la servidumbre nunca es signo de debilidad ni de bajeza, sino de virtud. Así lo argumenta Juana cuando dice:

Después que vuestro pan, mi Cristo, como,
os sirvo en la cocina, y no me ciega
la bajeza y desprecio de este trato,
porque dice Francisco, el mayordomo,
que quien en vuestra casa platos friega
con Vos se sienta y come en vuestro plato. (p. 808 a, III, II).

La santa, colmada de virtudes y de humilde sabiduría religiosa, aporta otra lección al público, como es que no hace falta estar en la iglesia para rezarle a Dios, sino que se puede orar en cualquier lugar, para lo cual, da una serie de ejemplos, uno de ellos es el que ella misma practica siendo tornera del convento:

¿No dicen que está la corte
donde está el Rey? De ese modo
a buscaros me acomodo
en cualquier parte, mi Dios,
que todo es corte con Vos
pues sois Rey y estáis en todo. (p. 812 a, III, VI).

La última lección que se desprende de la obra viene además avalada por un argumento de autoridad como es el del emperador Carlos V y el del Gran Capitán, los cuales, al contemplar a Juana en su arrobamiento místico, se dan cuenta de que lo que realmente importa es el culto y la obediencia a Dios, no el poder, ni las riquezas, ni las glorias en el campo de batalla. Defienden los dos este argumento cuando dicen:

CARLOS QUINTO: Hoy veo
la vanidad en que fundo
de mis reinos las grandezas.
¿Qué importan honras, riquezas,
la corona, el cetro, el mundo
ni la púrpura imperial
que cause soberbia tanta,
si con Dios se nos levanta
un remendado sayal?
Hincad todos en la tierra
las rodillas. (p. 822 a, III, XX).
GRAN CAPITÁN: No han podido
[todos] cuantos han querido
vencerme, haciéndome guerra,
ni sus bélicos despojos
ablandarme el corazón,
y saca en esta ocasión
una mujer de mis ojos
el agua, que nunca han visto. (p. 822 a, III, XX).

b) *La santa Juana II*⁴³⁴

En lo que respecta a la segunda parte de esta trilogía, esta continúa exactamente en el punto en el que se quedó la primera parte, sin transición ninguna, por lo que la obra se inicia con la continuación de la visita de Carlos V y su séquito a la santa popular.

Por otra parte, ya desde este inicio, y a diferencia de las otras dos partes de la trilogía hagiográfica, *La santa Juana II* tiene una clara y explícita intención propagandística de defensa del Catolicismo para la cual realiza un férreo y encarnizado ataque contra el protestantismo, como ya veremos.

En esta comedia, que Serge Maurel propone como ejemplo de comedia hagiográfica en la que se unen y funden la materia sacra y la profana⁴³⁵, el personaje de Juana va teniendo menos presencia escénica que en la primera parte, aunque tiene más que en la tercera, pero va adquiriendo mayor

⁴³⁴ Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Blanca de los Ríos, Molina, 1946.

⁴³⁵ Maurel, 1971, p. 314.

relevancia, porque se desarrolla un proceso en el que va pasando del ámbito humano al divino, de una mayor acción a una mayor contemplación, ejerciendo una labor intercesora entre Dios y los hombres e, incluso, llegando a aparecerse como si de un personaje divino se tratara.

Asimismo, en esta mezcla de lo humano y lo divino, nos encontramos con el tema del comendador malvado, que abusa de su poder sobre las muchachas campesinas, tema que se articula con el del burlador. Para Maurel, la obra es un buen exponente de la conversión de los temas profanos según las exigencias del drama divino⁴³⁶.

Todo ello podemos verlo en una comedia hagiográfica cuya primera jornada arranca con la aparición mediante artefactos teatrales de la santa y del Ángel, que conversan sobre la triste situación de Europa ante la herejía protestante, las falsas religiones instauradas en Asia y África, pero que ven un atisbo de esperanza cuando el Ángel le muestra a la santa la expansión del Catolicismo por nuevos mundos a manos de los reinos de España y Portugal, a Felipe II como gran defensor de la fe católica y la resistencia de la fe en Irlanda. El Ángel avisa a Juana de que Carlos V viene a verla y se despide. El emperador aparece y le cuenta a Juana que se dirige hacia Alemania y Flandes para combatir la herejía luterana, le pide que ruegue a Dios por él y dice que deja a su sobrino D. Jorge al cargo del gobierno de esas tierras. Carlos V habla entonces con su sobrino y le manda cuidar de sus tierras, sentar la cabeza y madurar ahora que acaba de casarse. Se va el emperador. D. Jorge y Lillo conversan. El noble expresa su intención de continuar con sus aventuras amorosas para las que prefiere a las campesinas. Lillo le ofrece su ayuda y le cuenta que antes era criado de Francisco Loarte, pero, que, rechazado el noble por la santa, se fue a Flandes a la guerra. Encuentran a los labradores festejando la llegada del noble. Los campesinos reciben cantando a su nuevo comendador, D. Jorge. Lo reciben Mingo y Crespo. El noble, por su parte, se fija en la hija de Berrueco, llamada Mari Pascuala. D. Jorge y Lillo se marchan. Mingo le comenta a Crespo que parece que el nuevo comendador le ha echado el ojo a las labradoras. Se van. Aparece la Vicaria, que le dice a Evangelista que Juana no tiene visiones y que, por un pleito por un curato ha gastado todos

⁴³⁶ Maurel, 1971, p. 285.

los bienes del convento, motivo por el que ha avisado al Provincial para que la cese como abadesa nombrándola a ella. Evangelista defiende a Juana alegando que todos los bienes del convento los ha ganado la santa. La Vicaria se va. Evangelista se dispone a avisar a Juana. Se marcha. Juana sale y le pregunta al Ángel la causa de sus lágrimas y este le responde que son porque Dios le acaba de dar licencia al demonio para que haga pasar muchas penalidades e injusticias a Juana. La santa lo acepta cristianamente. Se le aparece Cristo con la corona de espinas para decirle que el que quiere seguirlo debe sufrir tormentos. Juana lo acepta. Se va. D. Jorge se encuentra con M. Pascuala, que ha ido a por agua y, pidiéndole que le dé de beber, la galantea y termina convenciéndola quedando citados para el día siguiente. Lillo avisa de que el marido de la campesina viene. Los amantes se despiden. Llega Crespo, marido de la muchacha, que se ha dado cuenta de todo, y conversa con su mujer, que se inventa una excusa. Se marchan. El Ángel le comunica a Juana que Dios quiere que escriba sus hechos, pero, la santa, humilde, prefiere que lo haga otro. Lo hará Evangelista, de manera milagrosa, pues no sabe leer ni escribir. Antes de irse, el Ángel avisa a Juana de que sus injustas penalidades se acercan. La santa, sola, dice que, antes de la batalla, va a ejercitarse torturando su cuerpo. Se va. Evangelista exclama que, repentinamente, sabe leer y escribir. Aparece la santa, en la cruz, martirizada, con una soga. Llega Evangelista, que le cuenta el milagro de que puede leer y escribir, y que Dios le ha pedido que haga el relato de la vida de la santa. También informa a Juana de que unos labradores vienen para bautizar un bebé y quieren que Juana lo bendiga. Ella primero quiere preguntárselo al Ángel. Se van. Aparecen los labradores festejando con canciones el bautizo de un niño. Llegan D. Jorge y Lillo. El noble le dice al criado que haga lo que le ha ordenado, y el otro se va. D. Jorge expresa ante un suspicaz Crespo lo guapa que es la madrina, M. Pascuala. Cantan una canción celebrando el bautizo. Aparece Lillo de improviso para raptar a M. Pascuala por orden de D. Jorge. Crespo intenta impedirlo para luego increpar a los labradores intentando que detengan a D. Jorge.

La segunda jornada comienza con los labradores pidiendo a D. Jorge que no incendie su villa, acto que se propone ordenar si no le revelan el paradero donde se esconde M. Pascuala, y amenaza con violar a cuanta mujer

de Cubas desee. Aunque intentan disuadirlo, no lo consiguen y, al final, le dicen que la labradora está bajo la protección de Juana en el convento. Un paje le trae a D. Jorge una carta de la Vicaria, en la que esta le cuenta que Juana le ha enviado una misiva a la esposa del noble contándole sus fechorías para que avise a la justicia. La Vicaria le pide a D. Jorge que vaya al convento ahora que está el Provincial para indisponerlo contra la santa. A D. Jorge le parece bien y se marcha. Los labradores deciden poner a buen recaudo a sus mujeres. Se van. La santa, hablando del amor de Cristo, convence a M. Pascuala de que abandone toda pretensión amorosa con D. Jorge. La labradora debe abandonar el convento por la visita del Provincial y se muestra temerosa de verse en tal peligro al salir. El Ángel se le aparece a Juana para avisarla de que las monjas están contra ella, algo que ella acepta, y para vaticinar el futuro de los reyes españoles Felipe II, Felipe III, el papa Clemente VIII, etc. Finalmente le dice que la Vicaria ya le ha arrebatado el cargo de abadesa. Se marcha. Llega la Vicaria, que le dice a Juana que el Provincial ya la ha nombrado abadesa y que a la santa la ha castigado quitándole el velo, ordenando que cada una de las monjas la martirice, encerrándola en su celda y prohibiendo a las monjas que hablen con ella. Juana lo acepta todo con gran resignación. Se van. Evangelista se lamenta de la suerte de Juana, pero sabe que saldrá de la situación fortalecida. Se marcha. La nueva abadesa, muy contenta, expresa su intención de maltratar a Juana. Se va. Juana sale y dice que todos los castigos que le apliquen los tiene merecidos. Se marcha. D. Jorge se dispone a arrebatarse sus bienes a los villanos de Cubas, que se quejan de la injusticia e intentan convencer al noble de que no lo haga explicándole que los bienes son necesarios para alimentar a las viudas, a los enfermos y a los ancianos. D. Jorge se muestra cruel con ellos. Se marchan todos. M. Pascuala sale del convento con la intención de no caer en el pecado de la lujuria, convencida por Juana, pero ve a D. Jorge, que intenta seducirla, y cae en sus redes nuevamente. Ambos se van. Crespo le dice a Lillo que quiere hablar con D. Jorge, pero este le dice que está ocupado con M. Pascuala. Crespo quiere avisar al padre de la muchacha. Se van. D. Jorge, que ya ha gozado a M. Pascuala, la aborrece y rechaza, y quiere que Lillo la eche. La joven protesta. El noble se marcha. Al quedarse el criado solo con M. Pascuala, le dice a esta que ahora le toca gozarla a él, pero la joven lo rechaza, quedándose sola y

quejándose de los hombres, pero también exponiendo su culpa y arrepentimiento y, desesperada, expresando su intención de suicidarse, para lo que le lanzan una soga desde arriba. En el momento en el que M. Pascuala va a ahorcarse, baja del cielo Juana para impedirlo recordándole la infinita misericordia divina a través del ejemplo de María Magdalena. Le da un rosario y se marcha. M. Pascuala, sola, celebra la intervención milagrosa, expone su culpa y su conversión a través del deseo de tomar los hábitos.

Por último, la tercera jornada se inicia con un monólogo de la santa que, sola, dice que su castigo era justo, que ahora va a dedicarse a la lectura y a predicar a los animales, como hacía San Francisco. Aparece un campo lleno de animales y la santa exalta la naturaleza por los dones que le ofrece al hombre mes a mes. Reprende a algunos animales, termina el sermón y desaparece el campo. Se le aparecen entonces San Antonio de Padua, el Niño Jesús y el Ángel de la guarda. El Niño le da un anillo como esposa suya que es y le avisa de que la abadesa, que tanto mal le ha hecho, está a punto de morir. Juana intercede por ella y termina siendo coronada por Jesús y el Ángel. La aparición se desvanece. Evangelista y M. Pascuala, ya monja, van a avisar a Juana de la inminente muerte y posterior condena de la abadesa, a lo que esta contesta diciendo que ya lo sabía y que no se condenará pues ella así se lo ha pedido a Dios. M. Pascuala le revela el miedo que tiene de que D. Jorge vaya otra vez tras ella, y Juana le dice que el libertino va a convertirse en un gran santo. Una monja comunica a Juana que la abadesa, agonizante, la llama. Queda sola M. Pascuala, a la que una monja entrega una cesta de fruta que dice ser de su padre, pero que descubre que es de D. Jorge, quien le envía también una carta citándola a las doce en el jardín del convento amenazando con montar un escándalo si no acude. La novicia no sabe qué hacer y pide amparo a Juana. Se va. Aparece Lillo, de noche, explicando que su amo, al ver a M. Pascuala monja, ha vuelto a desearla y que se dispone a gozarla. Él dice venir ebrio y quiere descansar. Aparece D. Jorge para escalar la tapia del convento y escucha la voz de Lillo, al que no reconoce, hablando en sueños previniéndole de sus actos. Al fin reconoce a su criado, que se despierta y se dispone a servir a su señor. D. Jorge sabe y reconoce que obra mal, pero continúa con su plan. Se le aparece la santa en lo alto avisándole de que Dios lo juzgará por sus actos y desaparece. D. Jorge, creyendo que va a morir al día siguiente, duda

de sus actos y comienza a considerar el arrepentirse y enmendar su conducta. Llega Lillo para continuar con el plan y encuentra a D. Jorge arrepentido, encomendándose a la santa para que interceda por él ante Dios. Se van. Aparecen la santa y las monjas, que celebran que la abadesa haya muerto en paz con Dios gracias a la intercesión de Juana, a quien alaban, y que las acoge cariñosamente. M. Pascuala llega para pedirle a la santa que rece por el alma de D. Jorge, que está muriendo. Juana les pide a las demás monjas que así lo hagan. Dejan sola a Juana, que alaba la cruz en un día tan especial como Viernes Santo. Aparece crucificada y le pide a San Francisco que la ayude a rezarle a Jesús en el día en que lo crucificaron. Se le aparece San Francisco crucificado, al que la santa exalta. Se le aparece ahora Cristo crucificado, con el que dialoga amorosamente. Cristo baja y la santa sube y, al estar a la misma altura, se abrazan quedando la santa crucificada y con los estigmas. Juana intercede por D. Jorge que, según Cristo, está en el Purgatorio. La santa, sola, tras recibir de nuevo el abrazo de Cristo, se alegra de su suerte, pero no quiere que las monjas la vean así a causa de su humildad, por lo que se cubre. Evangelista y otras llegan para avisar de la visita del emperador Carlos V. Se marchan. Carlos V les dice a los villanos de Cubas que, tras la muerte del mal comendador D. Jorge, no tendrán más señores. Los otros lo celebran. Salen las monjas para recibir al emperador, que ve a la santa con los estigmas. Todos alaban a Juana.

Uno de los aspectos que más llama la atención de esta obra es la presencia del emperador Carlos V como personaje, que fija temporalmente la comedia dotándola de un contexto histórico claro y preciso, pero que no sólo funciona como marco temporal, sino que conlleva una intención propagandística de la Contrarreforma con un ataque duro y explícito contra la herejía protestante. Defendiendo con vehemencia lo dictado por Trento nos encontramos con intervenciones cargadas ideológicamente.

El Ángel, cuyas intervenciones tienen un gran peso, puesto que es un argumento de autoridad divina, hablándole a Juana, le dice que es esposa de Cristo, dado que es amada por él, con la Gracia que ello implica, para después, en este sentido de defensa del Catolicismo y ataque al Protestantismo, provoca el llanto de la santa al informarle del avance de la herejía luterana, deteniéndose en Juan Federico I el Magnánimo (1503-1554), príncipe de

Sajonia, que fue educado en la cuna del Protestantismo, la ciudad de Wittenberg, en cuya universidad estudió Lutero, con quien hizo amistad y a quien ayudó a editar sus obras. Encargado de varias misiones diplomáticas por su padre, Juan Elector de Sajonia, se ganó la enemistad de Carlos V en la Dieta de Ausburgo. El Ángel es implacable cuando habla de Juan Federico I y de Lutero, a quienes iguala con el demonio y ataca con dureza:

Esposa cara del Monarca eterno,
contra cuyo poder no prevalecen
las puertas tristes del Tartáreo infierno;
las entrañas de Dios que se enternecen
con el agua sabrosa de tu llanto
remedio al mundo por tu ruego ofrecen;
delante de su altar, tálamo santo,
llorando estabas el estrago horrible
que al mundo anuncia confusión y espanto
por la ponzoña del dragón terrible
de las siete cabezas que en Sajonia
niega la ley católica infalible.
Llorabas que con falsa ceremonia
y hipócrita apariencia el vil Lutero
imitase a Nembrot en Babilonia,
y que el rebaño del Pastor cordero,
este lobo, en oveja disfrazado,
despedazase con estrago fiero.
Llorabas que se hubiese dilatado
su blasfemia y pestífera doctrina
por Alemania y su imperial Estado,
y que, cual de la máquina divina,
derribó la tercer parte de estrellas
la angélica soberbia serpentina,
este Anticristo austral, las leyes bellas
de la alemana Iglesia derribase
asolando la mies de Dios con ellas.
Lloras el ver que tanto cáncer pase
tan adelante y su infernal blasfemia
que lo mejor de vuestra Europa abrase.
El católico reino de Bohemia
la verdadera ley de dios destierra,

y al apóstata falso sirve y premia.
Flandes le sigue ya, y Ingalaterra
sus desatinos tiene por ganancia,
desamparando a Dios su gente y tierra.
Polonia, Hungría y la cristiana Francia
frenéticas aprueban los errores
que el vicio trajo al mundo y la ignorancia;
por esto lloras, y es razón que llores
pérdida tan notable. (pp. 825 a – b, 826 a, l, l).

Lutero es comparado con el rey asirio Nembrot, conocido por ser un gran cazador y por su soberbia, que aparece en obras de Calderón, pero, sobre todo, por ser el instigador de la construcción de la torre de Babel, que hizo, desafiando a Dios, y, de esta manera, extendió la incomunicación entre los hombres. Por otro lado, el Pastor Cordero, es una referencia a Cristo en su doble faceta de conductor del rebaño de los cristianos y de víctima del sacrificio en la misión redentora.

El Ángel, aunque destaca la herejía del príncipe de Sajonia, ya que Carlos V se encontraba en el momento en el que se ubica la acción de la obra en guerra contra él, también hace un repaso por aquellos reinos en los que el protestantismo o ramas de él han arraigado y se extienden peligrosamente, como Bohemia, Flandes, Inglaterra, Polonia, Hungría y Francia.

Por su parte, la santa, al contemplar este panorama, no puede evitar las lágrimas, lamentando que en la única parte del mundo, la cuarta parte de este, Europa, en la que se conoce la Fe verdadera, Lutero haya venido a sembrar la herejía.

A pesar de esta situación, el Ángel señala que hay una esperanza cifrada en el nuevo continente, donde España puede realizar una misión apostólica, que tan bien conocía Fray Gabriel Téllez, que había estado en Santo Domingo tres años. Expone Laurel al respecto:

Por ver que lloras
con tanto afecto, Dios, por el estado
de la Iglesia y su ley que humilde adoras,
desde aquí, Juana Santa, me ha mandado
que te venga a enseñar el fértil fruto

que en las Indias España al Cielo ha dado. (p. 826 a, l, l).
Si un pequeño rincón paga tributo
en Europa a Lutero, pervertido
por la ambición, que le hace disoluto,
un nuevo mundo rico y extendido
ha descubierto la romana barca
que al yugo de la Cruz está rendido. (p. 826 b, l, l).

Y refiriéndose y ensalzando al conquistador Hernán Cortés como difusor de la fe verdadera, dice:

Por él se extiende nuestra ley cristiana
por infinitas leguas, y al bautismo
regiones inauditas vence y gana.
Este es quien pasa el fluctuoso abismo
que márgenes de plata y oro bala,
y para eternizar su nombre mismo
a vuestra España da otra nueva España,
muerte a la idolatría, almas al Cielo,
y a su linaje inmortal hazaña. (p. 826 b, l, l).

También, en su discurso introductorio a la acción de la obra, el Ángel va a ensalzar otros personajes que han realizado una misión de expansión y defensa del Catolicismo, como son D. Alonso de Albuquerque, colonizador de Asia, y Felipe II, a quien alaba como rey cristiano, que desarrolla una misión evangelizadora en dos mundos, el continente europeo y el nuevo mundo, oponiéndose a Lutero.

El último elogio que dedica el Ángel a la resistencia y defensa de la fe católica tiene como destinataria Irlanda, que sigue firme en su religión, a pesar de las presiones inglesas. En este elogio a la isla esmeralda, se refiere al nacimiento de un árbol milagroso cuyos frutos son rosarios, que podría simbolizar la historia de San Patricio y el fresno. Expone el seráfico personaje:

Y en fe de que el rosario santo aprueba
que el sacrílego fiero contradijo,
un árbol ha nacido y planta nueva
en la isla de Irlanda en este instante

que en vez de fruta mil rosarios lleva.
Jamás el mundo vió su semejante;
nació y creció en un punto, convencido
que como de las parras los racimos,
en fe de la Fe santa están pendiendo.
Aqueste el árbol es. (p. 827 b, l, l).

La mención al rosario tiene un claro e importante significado. El rosario es un elemento relacionado con la Virgen, cuyo papel simplifica Lutero rechazando aspectos de la teología católica como la Purísima Concepción, reduciendo su labor únicamente a ser la Madre de Dios. Por este motivo el rosario es un símbolo de la defensa de la fe católica por parte del reino de Irlanda.

Pero nada quedará impune. El Ángel avisa de que Dios tiene una mano derecha para premiar al justo y una mano izquierda para castigar al injusto, que son respectivamente, el católico y el protestante, en claro aviso al espectador y en sintonía con lo expuesto en Trento. Avisa el Ángel de que:

Desta suerte la mano poderosa
de Dios castiga, y desta suerte sana. (p. 827 b, l, l).

Es importante destacar que todos los elogios a los defensores de la fe católica, así como los ataques a la herejía protestante, los hace el Ángel, mediante lo cual Tirso está concediendo estatuto de mensaje divino a este discurso.

Finalmente, tras todo este preámbulo, aparece el personaje de Carlos V, que le comunica a Juana que parte para combatir la herejía del ya mencionado Juan Federico I de Sajonia, y frenar el avance de la reforma, como había determinado el Concilio tridentino. El emperador concluye encomendándose a la santa:

La guerra, madre, publico
contra el hereje que ampara
el Duque Juan Federico
de Sajonia y se declara
contra el Imperio. Es muy rico

y poderoso, y también
quiere el Landgrave de Hesén
defender las falsedades
de Lutero y cien ciudades
rebeldes; pero aunque estén
tan poderosas, entiendo
de la verdad que defiendo
que el áspid he de pisar
y el basilisco, y quitar
del mundo este monstruo horrendo.
Por esto antes de partirme,
madre, en tan ardua ocasión,
de vos vengo a despedirme,
porque vuestra bendición
nuestras victorias confirme. (p. 828 a, I, II).

Muy relacionado con el aspecto del contexto histórico, nos encontramos con el tema de las relaciones religión y monarquía, Iglesia – Estado, que en este caso muestran la perfecta armonía entre el emperador Carlos V y la defensa del Catolicismo, aunque, en la realidad, el monarca tuviera más de un enfrentamiento con la Santa Sede. Esta unión entre la monarquía y el Catolicismo se muestra en la curiosa profecía o vaticinio que la santa le hace al emperador acerca de sus victorias militares contra los herejes, contra los infieles y su posterior retiro al monasterio de Yuste, cuando le encomienda:

Id, columna de la Fe,
gloria del nombre español,
que, porque vitoria os dé,
haréis que detenga el sol
su curso cual Josué.
El rebelado alemán
y el flamenco os labrarán
estatuas de bronce y oro,
vencido en Túnez el moro
como en Buda Solimán.
De vuestra parte tenéis
a Dios, pues, por varios modos,
porque más fama cobréis,
en Yuste, vencidos todos,

a vos mismo os venceréis.
El Cielo os dé su favor,
pues que sois su defensor
y destes reinos espejo. (p. 828 b, I, II).

La respuesta de Carlos V a estos avisos futuros de Juana es la de acatar sus consejos y recomendaciones, porque ellos ayudarán a mantener el bien del reino, ya que, para ser un buen monarca, es necesario estar guiado por Dios. Carlos V exalta a la santa mostrando esta buena relación y obediencia del rey a las leyes cristianas:

Yo estoy muy agradecido
por veros siempre ocupada
en encomendarme a Dios,
pues, ayudándome vos,
bien a España regiré,
y muy seguro podré
partirme. Adiós, madre, adiós. (p. 828 b, I, II).
Madre: encomendadme a Dios. (p. 828 b, I, II).

En lo que concierne a las cuestiones teológicas y religiosas, así como símbolos y referencias, encontramos una alusión al símbolo del Cordero, que siempre señala a la Redención, al sacrificio de Cristo. Dice Evangelista:

a la ciudad soberana
donde reina un Dios cordero. (p. 833 a, I, VIII).

Otra de las referencias que llaman la atención es la descripción que se hace del cielo, como un lugar ajeno al llanto, ya que la santa se sorprende del llanto del Ángel, y evoca el cielo explicando que:

Nunca el llanto entró en el Cielo
porque nunca entró el delito.
Todo es contento infinito,
que de la presencia le viene
de aquella fuente perene,
que eternamente gozáis. (p. 833 b, I, IX).

La siguiente cuestión religiosa que se expone en la obra es la explicación que ofrece el Ángel, que asume el rol de maestro de Juana y de los espectadores en materia sacra, sobre las adversidades de los santos, que no deben ser tenidas como algo malo, sino como consecuencia de la voluntad divina de probar a los hombres, y así:

Dios los trabajos amó
en el mundo, de tal suerte:
Jamás, Juana, los dejó.
¿Qué santo no los pasó?
Ninguno; que son favores
de Cristo, y en sus amores
son su escogida librea,
y quien amalle desea
justo es traiga sus colores. (p. 833 b – 834 a, I, IX).

De nuevo el Ángel vuelve a mostrar su labor catequética sobre Juana y los espectadores, cuando, ante el asombro de esta al enterarse de que la cronista de su vida va a ser la Madre Evangelista, que no sabe leer ni escribir, Laurel le responde dándole como argumento la omnipotencia divina, pues Dios todo lo puede, nada le está vedado:

La omnipotencia suma
no hay cosa que no pueda y que no acabe;
ella es quien ya su mano y pluma. (p. 838 a, I, XIV).

Resulta interesante la característica que poseen los santos y los ángeles y que expone Laurel, y es que ambos, al disfrutar de la Gloria de Dios, que es una especie de luz que baña y acaricia, no tienen sufrimientos ni penas, tal es la recompensa de estar cerca de Dios. Explica el Ángel de Juana:

Aunque lloro en la apariencia
no lloro por propiedad,
que los que ven la deidad
infinita y soberana
jamás pueden llorar, Juana,
ni sentir penalidad. (p. 833 b, I, IX).

En cuanto a las referencias a santos, como no podía ser de otra manera, hay una referencia a San Francisco de Asís, santo muy apreciado por Tirso, con bastante presencia en sus obras y que, en esta tiene gran importancia al ser el fundador de la Orden de la santa, además de haber aparecido como personaje en la primera parte.

En este caso, la protagonista, a imagen del santo fundador, va a predicar a los animales recordando a San Francisco al decir:

Mi seráfico llagado
predicaba muchas veces
a las aves y a los peces
cuando no estaba en poblado.
Pues solos nos han dejado,
ea, hermanos pajaritos,
de plumas y voces ricos,
llegaos de dos en dos. (p. 855 a, III, I).

Y otro santo también habitual en las comedias tirsianas es San Antonio de Padua, que se refiere a Juana llamándola:

¡Mi hermana!. (p. 857 a, III, II).

Y en lo concerniente a los símbolos religiosos que aparecen en la obra, nos encontramos con la corona con la que el Niño Jesús le dice a Juana que el Ángel va a adornarla, y que es un signo de la Gracia y la posterior Gloria de la santa:

Con esta corona hermosa
que Laurel, tu ángel, te pone,
tu constancia te corone. (p. 858 a, III, II).

Pero el símbolo religioso que más importancia tiene en la obra es el de la cruz, como ya veremos. Si tanto Cristo, como San Francisco, como la santa, aparecen crucificados, la explicación de todo ello la ofrece Juana al comentar que ese día es Viernes Santo y que la cruz es el elemento que simboliza toda

la fe cristiana en el sacrificio de la entrega que hizo Dios de su propio hijo y del dogma de la Redención al decir:

Hoy es viernes de la Cruz
y de la Semana Santa
el día más misterioso,
de más dolor, de más gracia.
La cruz tiene a Dios clavado,
que es su tálamo, su cama,
su cátedra, su palenque,
su esposa, su enamorada.
En otra cruz quiero yo
ponerme, que, si le agrada
tanto la cruz a mi Esposo,
¿quién duda que por su causa
me dará cuanto le pida?. (p. 863 b, III, XV).

El personaje protagonista de la obra, la santa popular Juana de la Cruz, es uno de esos ejemplos de Gracia inimpedible, de los que ya hemos hablado, y que comentamos en el análisis de la primera parte. Para el público espectador es un modelo a seguir y del que aprender importantes lecciones de humildad y resignación cristianas.

Es importante destacar el proceso de santificación dramática que experimenta el personaje y que se percibe en el uso del espacio escénico, pues, conforme avanza la acción, Juana va ocupando un ámbito superior en escenas que requieren el uso de complicados efectos de tramoya y escenotecnia, que ya comentaremos más adelante.

Una de las principales virtudes de la santa y que vimos en la primera parte es la de la humildad, que es indicio de su Gracia. Agradecida por el amor que sabe que Cristo le profesa, le pregunta cargada de humildad y amor:

¿Qué merecí, Señor, ser vuestra Esposa?. (p. 828 a, I, I).

Cuando ve al Ángel llorar, a causa de su enorme humildad, supone que sus lágrimas se deben a algún pecado suyo, dado que, los más santos y llenos de Gracia de entre los hombres, al estar cerca de la luz que es Dios, ven con

mayor claridad y fuerza sus pecados. Sintiéndose digna de castigo, expone la santa:

Mas, ¡ay de mí!, ya he caído
en la cuenta de ese llanto;
algún pecado, Ángel santo,
contra Dios he cometido.
Mil veces he merecido
por mis culpas el infierno;
¿es acaso el llanto tierno
porque condenada estoy
que bien sé cuán digna soy
del fuego y castigo eterno?. (p. 833 b, I, IX).

Un poco más adelante Juana vuelve a mostrar su falta absoluta de vanidad y soberbia al no querer escribir su historia por pensar que hacerlo sería caer en la vanidad. Al Ángel, pero, en realidad a los espectadores, la santa expone que la virtud no se muestra a los demás nunca, sino que se esconde y no se hace alarde de ella. Podemos ver todo ello cuando pregunta:

Ángel: ¿yo he de escribir en mi alabanza?
¿No sabéis vos que la virtud es muda?
¿No sabéis vos que la ambición se alcanza
con la propia jactancia y que se muda
la humildad en soberbia?. (p. 837 b – 838 a, I, XIV).

Para convencer a Juana de que su vida debe ser puesta por escrito realiza una apología de la humildad, que en la santa tiene un ejemplo paradigmático, diciendo que:

No hay mudanza
que a las virtudes haga resistencia
si en la humildad fabrica la obediencia,
cuanto y más que escribiendo maravillas
de Dios, tu Esposo, su poder levantas
y a ti te abate más con escribillas,
por ser indigna de mercedes tantas. (p. 838 a, I, XIV).

Para evitar caer en la vanidad, Juana le ruega al Ángel que sea otro el encargado de poner por escrito sus hechos:

suplícote que no sea yo mi coronista
ni quiebre la virtud de la obediencia
(que la alabanza a la virtud conquista). (p. 838 a, I, XIV).

Más humilde se muestra aún la protagonista de esta trilogía ante las penalidades e injustos castigos de los que sabe por el Ángel que va a ser víctima, ya que Dios ha permitido al demonio que pruebe su virtud. Juana piensa, y así expone, que su castigo es poco para los pecados que ha cometido:

Leve castigo me dan
para hallarme tan culpada. (p. 855 a, III, I).

La humildad de Juana se transforma en el sentimiento que expresa de no sentirse digna de tan alto honor como es el de sujetar en brazos al Niño Jesús cuando San Antonio de Padua se le aparece y se lo ofrece:

No soy digna como vos
dese bien; gozaos los dos,
que, como en dichosos lazos,
siempre le traéis en los brazos,
parecéis Madre de Dios. (p. 857 a, III, II).

Indigna se siente otra vez, llegando a autocalificarse de «gusano», cuando va a recibir el don, uno de los más altos para un santo y reservado sólo para unos pocos, de recibir los estigmas de Cristo. Su humildad se aprecia cuando responde:

Yo, Majestad sacrosanta,
no merezco tal merced,
ni los que os ven cara a cara
en vuestra divina corte
son dignos de merced tanta,
cuanto más un vil gusano

como yo, aun menos que nada. (p. 864 a, III, XVII).

La Gracia de Juana no ofrece dudas, pero, se va a insistir una y otra vez sobre ella durante toda la obra. El Ángel que la acompaña y la guía, exalta las virtudes de la santa cuando exclama:

Contigo quedo: ¡oh vista soberana,
gran consuelo, gran suerte, gran ventura!. (p. 828 a, I, I).

El Ángel vuelve a ser nuevamente el encargado de defender la Virtud y la Gracia de Juana al asegurarle que no ha cometido pecados mortales:

Segura está tu conciencia,
Juana; nunca has cometido
culpa mortal; siempre has sido
monja vieja en la inocencia. (p. 833 b, I, IX).

Como ya viéramos en la primera parte de la trilogía, Juana encarna también la virtud de la obediencia cristiana, lo que se observa en diferentes momentos de la obra. El primero de ellos es cuando acepta la voluntad de Dios de que María Evangelista sea su cronista, porque si Dios lo ha decidido no cabe más que acatar y obedecer, y así lo hace advirtiendo que:

Su nombre santo el Cielo y la tierra alabe;
pues El lo manda, no es razón presuma
resistir su divino mandamiento;
su esclava soy, su voluntad consiento. (p. 838 a, I, XIV).

También expresión de su Gracia es la actitud siempre alegre y de gozo con que la protagonista de la trilogía asume los trabajos más duros y las más aciagas penalidades, porque es consciente de que cada uno de esos peldaños la acerca más a Dios, y que el premio final es tan grande que merece la pena cada dolor y sufrimiento. Así lo expresa cuando le colocan la corona de espinas, símbolo de los sufrimientos futuros, y dice:

¡Oh! Espinas, rico caudal

de la celestial grandeza.
Dios os pone en su cabeza
como provisión real.
Si premio tan inmortal
da por trabajos el Cielo,
persígame todo el suelo;
ya me apresto a la conquista,
Ángel, que con vuestra vista
todo me dará consuelo. (p. 834 b, I, X).

Junto con la obediencia, Juana demuestra tener una gran resignación cristiana en los momentos más difíciles en los que su voluntad va a ser puesta a prueba mediante penalidades muy duras y severas, tal y como sucede cuando las demás monjas quieren que sea destituida del cargo de abadesa y ella responde:

Nada me espanta,
si Dios me da favor. (p. 838 b, I, XIV).

La resignación y la paciencia de Juana son tales que el Ángel llega a equipararla al arquetipo de estas dos virtudes, como es el santo Job, y expresa:

La Vicaria es ya Abadesa;
el oficio te ha quitado;
ya tus trabajos comienzan,
Job de España, ya ha llegado
el tiempo en que ha de hacer prueba
del oro de tu constancia
el toque de la paciencia.
Contigo quedo, ten firme. (p. 848 a, II, IV).

La resignación y la humildad son las que provocan que Juana, en vez de responder con justicia humana a aquellos que le causan mal de manera injustificada, actúe perdonando al enemigo y poniendo la otra mejilla, pues, como asegura:

yo he de dar bien por mal
si fué mi perseguidor. (p. 858 b, III, III).

La obediencia, la paciencia y la resignación cristianas, así como la entrega total a Cristo, hacen que el personaje de Juana evoque al de la Virgen María, pues, como esta, la santa acepta como una esclava la voluntad de Dios, y, tras haber mostrado esa obediencia y resignación, la obra casi concluye con una declaración de obediencia y entrega de Juana con unas palabras que recuerdan a las de la Virgen:

Si Vos gustáis, vuestra esclava
soy, amantísimo Esposo;
vuestra voluntad se haga. (p. 864 a, III, XVII).

Es gracias a las Virtudes teologales de la Fe y la Esperanza, de su gran confianza en Dios, como Juana puede resistir las duras pruebas de su vida, que le van golpeando, permaneciendo ella firme, pues, como le dice a su Ángel de la Guarda:

Si mi guarda os encomienda,
mi Esposo, ¿qué importan olas
en sufrimientos de piedra?. (p. 848 b, II, IV).

Señales más impactantes y efectistas sobre el público de la Gracia de la santa son, por ejemplo, el don de la profecía, que ya se hacía patente al inicio de la obra cuando le vaticinaba al emperador Carlos V sus victorias militares. En la tercera jornada, la santa avisa a D. Jorge del destino que le espera, pues sabe, por revelación divina, que ha de ser un gran santo, y así se lo comunica:

Yo os doy
palabra que el interés
de su torpe amor, María,
ha de volverse este día
en devota pena y llanto.
Don Jorge ha de ser un santo. (p. 858 b, III, III).

Y poco después es el personaje de Mari Pascuala el que, al hablar con Juana, nos informa de que a esta Dios le da a conocer el futuro como un don especial, y, por este motivo, le ruega:

Amparadme, Juana, vos,
pues, os suele decir Dios
lo que ha de suceder. (p. 859 b, III, VI).

Pero el don más alto con el que se puede favorecer a un santo e indicar su Gracia-Gloria y su gran santidad es confiriéndole los estigmas de Cristo, ya que son señales del Salvador en su misión redentora, y muy pocos santos han sido los que han sido premiados con tal honor; uno de ellos fue San Francisco de Asís, fundador de la Orden en la que profesa Juana, como sabemos. Es el propio personaje de Cristo el que le revela a la santa:

Hija: porque no la tengas
y porque no es razón haya
cosa que no comunique
con su prenda que bien ama,
ven para que imprima en ti
las señales soberanas
de mi pasión y dolores. (p. 864 a, III, XVII).

Otra faceta de la santa que apunta al proceso de paulatina santificación escénica del que ya hemos hablado, es su labor como mediadora, intermediaria entre Dios y los hombres, misión destinada a la Virgen, a los ángeles y a los santos. Esta labor también señala la atribución de cualidades marianas a Juana, que es una evocación de la Virgen, en su faceta maternal, de misericordia y amparo del pecador.

Así se muestra con Mari Pascuala, mediando entre Dios y ella, intentando convencerla de la infinita misericordia divina poniéndole como ejemplo el caso paradigmático y muy barroco de María Magdalena, encarnación del tópico de la pecadora arrepentida. La santa apremia a la pecadora para que rece para convertirse y que lo haga con un rosario, lo que demuestra una voluntad del autor de señala la importancia de los símbolos del

culto mariano frente a las nuevas ideas reformadoras. Aconseja la santa a la labradora:

Detén la bárbara mano.
¿Por qué, ingrata, desconfías
de Dios misericordioso
y apelas de su justicia?
Quien perdonó a Magdalena
te perdonará, María,
pues es su misericordia
como entonces, infinita.
Pide con ella perdón,
y en estas cuentas benditas
espera, que Dios en ellas
tus cargos y cuentas libra. (p. 854 b, II, XV).

Como buena santa, aunque nunca fue canonizada por la Iglesia, desarrolla la labor de intercesión por los demás. En el ejemplo que sigue, se destaca la bondad de Juana, que es capaz de interceder por la Abadesa que tanto mal le ha hecho y a la que el Niño Jesús quiere castigar con la condena eterna, a lo que pide la santa:

No es paga esa
digna del bien que confiesa
mi alma haber recibido
por su causa, que si he sido,
mi Dios, presa y castigada,
soy mala, y es mi Prelada,
bien lo tengo merecido.
Habéosla de dar perdón
por mi ruego, Esposo santo;
dalda doloroso llanto
y muera con contrición;
ablandalda el corazón,
o no os soltaré tan presto.
Mi Jesús, yo quiero esto:
¿habéislo de hacer por mí?
Decid sí. (p. 857 b, III, II).

Y para que D. Jorge, que tan malvado ha sido, no se condene, vuelve a recurrir a la intercesión ante Cristo, su esposo, el cual le responde:

Ya murió,
y por amor de ti, Juana,
padece en el Purgatorio. (p. 864 b, III, XVII).

El último aspecto que sobre el personaje de la protagonista de la trilogía vamos a comentar es el de la disciplina del cuerpo, tan frecuente en la espiritualidad barroca, como ya hemos comentado, pues, de una experiencia religiosa situada en un plano más idealista y abstracto, se pasó a otra mucho más vivencial y física, incluyendo el castigo corporal, llegando a componerse manuales y guías espirituales con los ejercicios necesarios para sanar el alma a través del castigo del cuerpo. *La santa Juana II* es la obra de Tirso que más explícitamente aborda este tema, ya que el autor no es proclive a mostrar estas escenas de patetismo, quizás porque su visión de la experiencia mística es más interior y abstracta. En la presente obra, por el contrario, se muestra en el escenario cómo la santa se flagela para luchar contra sus pecados, a la vez que expone:

Al arma toca el mundo; cuerpo bajo,
vamos a ejercitarnos al trabajo;
antes que entremos, Juana, en la batalla
hagamos militares ejercicios.
¿No tengo yo una cota hecha de malla?
A vestírmela voy, Contra los vicios
corona tiene Dios; para alcanzalla
no son malas escalas los cilicios;
por espinas da Dios sillas divinas.
Al arma, Juana, pues; buscad espinas. (p. 838 b, I, XV).

Juana le está transmitiendo el mensaje de que el castigo corporal es un buen medio para luchar contra los pecados y alcanzar la salvación, mensaje que no aparece de manera tan explícita en ninguna obra de Tirso, pero que estaba, como sabemos, muy arraigado en la devoción y en el fervor religioso del Barroco español.

Por otra parte, si en la anterior comedia, Juana tenía un personaje que servía de contraste y oposición al suyo para, así, destacar aún más sus virtudes, el de la Maestra, en esta segunda parte, es la Vicaria la que va a actuar como antagonista de la santa y, aunque es aún más malvada que la Maestra y se complace en mayor medida con el castigo de la protagonista, es equiparable al anterior personaje y provoca, en cierta medida, que las dos obras sean muy similares argumental y estructuralmente.

Como la Maestra de Novicias, la Vicaria es víctima del pecado de la envidia hacia Juana y, por este motivo, intenta convencer a las demás monjas para que castiguen a la santa alegando que está destruyendo el convento mediante pleitos por un curato, malgastando para ello el dinero del convento y, asimismo, la acusa de ser una hechicera, dado que, no es capaz de interpretar correctamente los signos divinos a causa del velo de los pecados. Argumenta de la siguiente manera la Vicaria:

Todo eso nace,
madres, de que es hechicera
Soror Juana de la Cruz. (p. 832 a, I, VII).
Venir el demonio sabe
en forma de ángel de luz,
y él es quien habla por ella
tantas lenguas; no hay que hablar;
al Provincial he de dar
cuenta de que está por ella
destruída nuestra casa. (p. 832 b, I, VII).
Si el beneficio
que el Arzobispo nos dio
de Cubas ya le impetró
otro por Roma, ¿es buen juicio
meterse una religiosa
en pleitos, y que defienda
a costa de tanta hacienda
tan impertinente cosa?
¿Qué nos importa un curato?. (p. 832 b, I, VII).

Atacando a Juana de manera abierta y explícita, tras la defensa que la madre Evangelista hace de esta, la Vicaria la califica de «hipócrita», pecado

que, en realidad, es ella la que lo posee. A la explicación de Evangelista de que todo el dinero que tiene el convento lo ha ganado Juana, responde el personaje de la Vicaria:

Predíqueme por su vida
la hipócrita, idiota, necia,
que ya yo sé que se precia
de la santidad fingida
de su abadesa; igual fuera
que acabara de aprender a leer
para que rezar supiera
sin venirme a predicar. (p. 833 a, I, VII).

También como la Maestra de Novicias, la antagonista de Juana en la segunda parte de la trilogía padece el pecado de la ambición, lo que puede verse cuando, al final de la discusión con Evangelista, desvela que su auténtico móvil para calumniar a la santa es que quiere ser la prelada, y Juana es un gran impedimento para la consecución de su deseo. Expresa la Vicaria revelando su plan:

Todo el convento ha caído
en la cuenta de quién es
Juana de la Cruz después
que con embustes ha sido
por santa reverenciada;
todos saben mi caudal,
y así harán al Provincial
que me elija por Prelada,
y entonces verán las dos
si con hechizos y encantos
hacen milagros los santos. (p. 833 a, I, VII).

Toda la maldad de la que es capaz la antes Vicaria y ahora, ya Abadesa, puede apreciarse en el sadismo y la complacencia con la que impone y aplica el castigo de Juana. Envidiosa, ambiciosa, hipócrita y conspiradora, se muestra sádica al ordenar que quiten el velo a Juana, que la azoten cada una de las monjas, que la encierren y que no le hablen, tras haber urdido un plan,

aprovechando la visita del Provincial y la complicidad de D. Jorge, para defenestrar a Juana y, de paso, humillarla y vejlarla. La envidia y la crueldad hablan por boca de la ahora Abadesa cuando expone:

Ya se cumplió mi deseo;
en fin, me han hecho Abadesa;
ya se vengará mi envidia
desta hipócrita; contenta
voy en extremo. ¡Oh, qué vida
le pienso dar! No habrá afrenta,
castigo ni menosprecio
que no he de probar en ella. (p. 850 a, II, VII).

Ante esta, exagerada de manera consciente, malvada acitud, vanidosa, vengativa y sádica, la respuesta de Juana es, si cabe, más humilde aún de lo habitual en ella. Todo ello puede observarse en la gran humildad y sentimiento de no ser digna al responder Juana:

A fe, Juana, que os conocen;
alegre estoy de que os tengan
por lo que sois; desta vez
nadie os juzgará por buena.
Quien tal hace, que tal pague;
pagad, Juana, vuestras deudas,
que, pues todas os persiguen,
a todas hacéis ofensa. (p. 850 a, II, VIII).

Al final, a pesar de todas las penalidades con las que, de manera cruel, la Vicaria ha sometido a Juana, al verse en el abismo de la muerte y de la condenación eterna, siguiendo el espíritu católico y la postura tridentina contraria a las ideas reformistas, la antagonista se arrepiente y llama a Juana para pedirle perdón e intentar enmendarse, ante lo cual, la santa intercede por ella y consigue que no se condene, en un último alarde de humildad, compasión y ausencia total de rencor.

Otro personaje que se opone al de la virtuosa Juana de la Cruz es el del noble D. Jorge. El tirano que gobierna Cubas a su antojo y al que sólo le importa satisfacer sus deseos y necesidades más bajos, es un antecedente del

personaje de D. Juan, pese a que, igual que sucede con la Vicaria, al final se arrepiente al sentirse cercano a la muerte, y no se condena gracias a la acción mediadora de la santa.

Además de querer seducir a las campesinas para gozarlas, vulnerando las leyes relativas al honor y a la diferencia de estatus social, la encarnación del tema del malvado comendador, que es D. Jorge, demuestra su maldad cuando le dice a Crespo que les va a quitar todo el dinero a los campesinos, que no habrá limosnas para los viejos, porque es mejor que se mueran, demostrando, como hace D. Juan en *El burlador de Sevilla* un desprecio total por los ancianos.

De la misma forma en que D. Juan es avisado de las consecuencias que sus actos pueden acarrearle, a D. Jorge le dan varios avisos, el primero de los cuales se lo ofrece el campesino Crespo que recurre al símbolo religioso de la nave, que, en muchos casos, representa a la Iglesia. En esta intervención se destaca la Caridad, tan importante para Tirso de Molina, como hemos comentado en varias ocasiones, de la que se dice que es la única que puede conducir la nave, que en este caso representa al alma, en un mar tormentoso y lleno de peligros, que son las tentaciones y los pecados, al puerto del cielo. Avisa Crespo a D. Jorge que:

Mejor nombre les da el cristiano celo,
de quien en este mar los llama naves
en que la caridad despacha al Cielo
riquezas de que tiene Dios las llaves.
El mundo es mar y en él, cierto, recelo
de sus Caribdis y sus Sirtes graves.
En su golfo se pierde el que navega;
sola la caridad al Cielo llega. (p. 851 a, II, IX).

Otra obra tirsiana con la que se relaciona la segunda parte de esta trilogía es *La venganza de Tamar*. En este caso, el personaje del criado de D. Jorge y su cómplice en la comisión de las fechorías, Lillo, señala la similitud entre la actitud de este después de haber gozado de Mari Pascuala y la de Amón tras violar a su hermanastra Tamar, ya que ambos, después de la

relación sexual, desprecian a sus respectivas amantes repudiándolas, como suele ser habitual en las comedias áureas. Señala el criado:

Amón eres con Tamar;
gozártela, no me espanto.
Dos caras el gusto pinta,
señor, en cualquier cosa:
si es ajena, muy hermosa;
pero si propia, distinta.
Cuando ajena, cosa es clara
que el sol era su traslado;
pero ya que la has gozado
verás la segunda cara. (p. 852 b, II, XII).

El siguiente aviso que se le ofrece a D. Jorge para que enmiende su vida transcurre en una de esas escenas llenas de equívocos, en las que el maestro Tirso de Molina hace alarde de su talento en los juegos verbales, pues, aparecen D. Jorge y Lillo. El criado, dormido, va diciendo palabras en sueños que el segundo, que, al principio no sabe quién está hablando, interpreta como un aviso divino de que no insista en su empeño de entrar en el convento para gozar a Mari Pascuala, ya que, con esta acción se va a condenar.

Los avisos en el caso de D. Jorge sí que surten efecto y, mostrando aquí la diferencia que lo separa de D. Juan, al escuchar a la santa, se da cuenta de sus pecados y decide enmendarse, porque confía en la misericordia divina, lo que puede verse cuando afirma:

Pues, alma, demos vuelta; si hasta agora
de vicios sois trasumpto,
que Dios perdona al pecador que llora;
no perdáis punto, porque en solo un punto
ganaréis si lloráis contrito y tierno,
punto en que va a gozar de Dios eterno.
Por un «pequé» perdona de improviso
Dios al salmista hebreo;
a Dimas da un momento el Paraíso;
por cambio, el Cielo, en cambio da a Mateo.
Alma: en tu mano está, o el premio eterno

o el penar para siempre en el infierno. (p. 862 a, III, XI).

Arrepentido de manera sincera, D. Jorge le pide a la santa que interceda por él ante Dios y ofrece un aviso importante para los espectadores, para que no sigan su ejemplo, pues:

Mortal estoy, yo siento que me muero.
Juana: si quien os ha cual yo ofendido
merece que por vos perdón alcance,
imitad vuestro eterno y santo Esposo,
que por sus enemigos a su padre
rogó en la cruz; pedilde que no muera
sin el dolor perfecto de mis culpas;
no permitáis que para siempre pene,
ni permitáis que mi alma se condene. (p. 862 b, III, XII).

La diferencia entre la actitud final de D. Jorge, que sí hace caso de los avisos y se arrepiente, mostrando así la postura católica frente a la protestante, yendo al Purgatorio, y la de D. Juan en *El burlador*, que desoye hasta el último de los avisos y se condena finalmente, tienen que ver con la presencia de Juana en la primera obra, ya que, que se salve D. Jorge no es importante para el personaje en sí, sino para el de la santa, al mostrarse su capacidad de intercesión, mediación, ante Dios, algo que no sucede en *El burlador*, dado que, su finalidad no es la exaltación y santificación de un personaje, sino la demostración del castigo al que conduce la vulneración de las normas establecidas.

Otro personaje destacable de la obra y que es muy barroco, es el de la campesina Mari Pascuala, que encarna el tópico de la pecadora arrepentida, que es el exponente de la caída y la conversión del pecador.

La muchacha es galanteada por D. Jorge y, aunque, en un principio intenta resistirse, al final cae en las redes del burlador, citándose con él para el día siguiente por la noche, cita que se ve interrumpida y frustrada en ese momento, pero que sucede finalmente cuando D. Jorge ordena llevarse de manera violenta a la joven. Tras gozarla, el noble repudia a Mari Pascuala, que queda mancillada, sola y avergonzada.

Este sentimiento de deshonra la conduce a desear y plantearse el acto pecaminoso del suicidio, porque piensa que su pecado no puede ser perdonado por Dios, es decir, que no confía en la infinita misericordia divina y, como le sucede a otros personajes, pero, sobre todo, al paradigmático Paulo de *El condenado por desconfiado*, desespera. En terrible situación de vergüenza y desamparo, se pregunta la campesina:

¿Tendrán perdón mis pecados?
No; que es la ofensa infinita.
¿No puede Dios perdonarme
si le llamo, arrepentida?
-Sí puede, mas no querrá;
pues ¿será razón que viva
mujer que perdón no aguarda
y de un hombre fué ofendida?
Eso será gran deshonra;
pues ¿quitaréme la vida?
Sí, que ya estoy condenada,
y el Ángel que en compañía
y guarda el Cielo me dio
me ha dejado, porque escrita
ha visto ya mi sentencia,
por mi mal, definitiva. (p. 854 a, II, XIV).

Pero, otra vez, gracias a la intervención de la santa, amparo de los pecadores, como la Virgen María, mediadora entre estos y Dios, como la Virgen también, el personaje confía en la misericordia divina, se arrepiente, y decide llevar desde ese momento una vida de entrega a Dios ingresando en el mismo convento que Juana y tomando los hábitos, expresando la Esperanza, Virtud teológica, que ya posee:

¡Oh mil veces santas cuentas;
milagrosa medicina
de precipitadas almas!
Por vosotras reducida,
confieso y tengo por fe
que a un «pequé» del alma, olvida
Dios infinitas ofensas.

Pequé, Señor, mi alma diga.
En la Cruz he de ser monja;
vuestra Majestad permita
que sus religiosas santas
me lo otorguen, aunque indigna,
que, como la Cananea,
las migajas y reliquias
de su venturosa mesa
podrán sustentar mis dichas.
Juana: por vuestra oración
me ha dado el Cielo dos vidas,
la del alma y la del cuerpo.
Misericordia infinita:
pues perdonáis ofensas cada día,
¡bien haya la esperanza que en Vos fía!. (p. 854 b, II, XVI).

Conducida por el buen camino tras su caída, Mari Pascuala confía ya en la infinita misericordia divina, y hace muestra de las tres Virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad cuando les dice a las otras monjas que confíen en que D. Jorge ha de salvarse a pesar de haber cometido tales fechorías:

Vamos, madres, que ya voy
con cierta fe y confianza
que Don Jorge ha de salvarse,
aunque son sus culpas tantas. (p. 863 a – b, III, XIV).

Uno de los aspectos más destacables de la obra y de la trilogía es el de las intervenciones divinas que requieren complicados efectos de tramoya y escenotecnia, ya que nos encontramos con las obras tirsianas que más efectos de este tipo tienen, y todo ello teniendo en cuenta que Tirso no es un autor que suela incluir muchos y, sobre todo, complejos efectos de este tipo. Todo ello podría apuntar a que se tratara de una obra de encargo.

La obra arranca desde el principio con un *Deus ex machina*, lo que provoca un gran impacto en el espectador ya desde el inicio. La santa, para demostrar su paulatino proceso de santificación escénica, aparece volando con el Ángel, como explica la siguiente acotación:

Música, y salen la SANTA y el ÁNGEL DE LA GUARDA, arriba, que van bajando hasta la mitad del tablado, y la SANTA, subiendo dél al mismo tiempo, hasta emparejar los dos, y entonces cesa la música. (p. 825 a, I, I).

Otras acotaciones indican la cantidad de efectos de tramoya mediante los que van a aparecer, además de la santa y del Ángel, los conquistadores Hernán Cortés, Alonso de Alburquerque y el monarca Felipe II:

(Van subiendo los dos hasta el ángulo superior, y descúbrese en un nicho dél una estatua de DON HERNÁN CORTÉS, viejo, armado a la antigua, con bastón y un mundo a los pies). (p. 826 a, I, I).

(Pasan los dos por el aire al otro lado del tablado y en él enséñale una estatua de DON ALONSO DE ALBURQUERQUE, viejo, a lo portugués antiguo, con otro mundo a los pies y bastón). (p. 826 b, I, I).

(Bajan un poco y en la mitad del teatro descúbrese otra estatua de FILIPO SEGUNDO, viejo, con dos mundos a sus pies). (p. 827 a, I, I).

(Descúbrese un árbol lleno de rosarios arriba). (p. 827 b, I, I).

(Bajan volando al tablado). (p. 827 b, I, I). “

(Sale volando el ÁNGEL; todo se encubre). (p. 828 a, I, I).

De todos es sabido que el arte del Barroco, de la Contrarreforma, es un arte de propaganda cristiana, y ello puede verse en la imagen de Cristo con la cruz y con la corona de espinas, de la que nos informa la siguiente acotación y que es exponente también de esa relación entre la pintura y el teatro:

Aparécese CRISTO con la Cruz a cuestras, arriba, coronado de espinas, y a su lado una silla de brocado y sobre ella una corona de oro. (p. 834 a, I, X).

El personaje divino que más presencia escénica y más importancia tiene en esta obra, como también sucedía en la primera parte, es el del Ángel de la guarda de Juana. Siempre aparece para amparar, sostener y dar ánimos a la santa, como en el momento tan duro, en el que las demás monjas la quieren expulsar del convento y el Ángel, como enviado de Dios que es, le explica que nunca se aparta de los hombres:

Jamás me aparto de ti. (p. 846 b, II, IV).

Lo que distingue a esta obra de la primera parte es que, en ese proceso de santificación escénica del que es sujeto la protagonista, en esta segunda parte la santa ya ha empezado a adquirir dones propios de los santos y pasa de, experimentar visiones divinas, a ser ella la que realiza intervenciones milagrosas, como cuando aparece volando para salvar a Mari Pascuala, que quiere suicidarse. Describe la acotación la escena de la siguiente manera:

Quiere ahorcarse; baja de arriba la SANTA, volando, y detiéndela. DICHA. (p. 854 b, II, XV).

Otra aparición milagrosa, las cuales siempre confirman la Gracia de Juana, es la de San Antonio de Padua, el Niño Jesús y el Ángel. El hecho de que se le aparezca San Antonio puede deberse a que es un santo también de la Orden Franciscana, como Juana. Todo ello es expuesto en la obra como se sigue:

Aparécese con música SAN ANTONIO DE PADUA, con el NIÑO JESÚS y el ÁNGEL DE LA GUARDA, con una corona de flores. (p. 857 a, III, II).

Aparición que es definida por Juana como una luz, símbolo de la divinidad, cuando dice:

¡Oh luz apacible y clara!. (p. 857 a, III, II).

En esta misma intervención divina, el Niño Jesús le entrega un anillo a la santa, la cual, refiriéndose al episodio bíblico de la expulsión de los mercaderes del templo y a las palabras que entonces pronuncia Jesús, en Juan 2, 19, llama a Jesús «diamante» y «piedra angular»:

*¡Qué bella!
Vos seréis diamante en ella,
que sois la piedra angular. (p. 857 b, III, II).*

Siguiendo la sucesión temporal de los hechos en la obra, en la siguiente intervención milagrosa vuelve a aparecer Juana, como santa en vida, que avisa

a D. Jorge de que sus actos lo van a conducir a la condenación, y que esta va a ser al día siguiente:

Don Jorge: ¿dónde vas? ¿Qué es lo que intenta
tu juventud liviana?
Ten en cuenta que mañana has de dar cuenta
a Dios, severo Juez, y que mañana
te espera, cuando todos te hacen cargo,
larga cuenta que dar de tiempo largo. (p. 861, III, X).

Crucificado, lo que significa su alto grado de santidad y cercanía de Dios, aparece el santo fundador de la Orden Franciscana, de lo que nos informa una acotación, que nada dice de la iconografía del santo, salvo «como se pinta», ya que su representación estaba codificada en la pintura barroca, y no era necesario ofrecer más datos, que los siguientes:

Aparécese SAN FRANCISCO en cruz con el serafín, como se pinta; la SANTA.
(p. 863 b, III, XVI).

Y para confirmar la Gracia de la santa, pues por este motivo ha intervenido San Francisco, le revela a esta:

Contigo estoy, hija cara. (p. 863 b, III, XVI).

Finalmente, la última intervención divina o aparición milagrosa supone el clímax de la comedia hagiográfica, y se reserva, por supuesto, al final de la obra. Mediante un efecto de tramoya se va a señalar la santidad de Juana, como suele representarse en este tipo de comedias, al situar en un plano elevado tanto al santo como a Cristo, para lo cual, el primero debe ascender y el segundo descender, como indica la acotación:

Va subiendo la SANTA y CRISTO bajando hasta el medio del tablado, y allí se juntan y abrazan en cruz los dos. (p. 864 a, III, XVII).

Aunque hay muchas intervenciones divinas y apariciones de santos, lo cierto es que la Virgen tiene una escasa presencia, si la comparamos con otras

obras. Esto es debido a que Juana es una santa, que se une místicamente con Cristo bajo la metáfora del Esposo y la Esposa. A pesar de ello, algunas de las virtudes propias de la Virgen pueden verse en Juana, la cual apunta y señala a María.

Sólo en una ocasión se menciona a la Virgen, que no aparece en escena; el Ángel dice que va a buscarla para pedirle que interceda por Juana para que no sean tantos los males que Dios le ha permitido al demonio hacer padecer a la santa. Así, aludiendo a la faceta más maternal de la Virgen, a la de la madre que da amparo, refugio y ayuda a sus hijos, informa a Juana:

A que le pida
a Dios, la Reina de la corte santa
me parto al Cielo. Adiós, Juana querida. (p. 838 b, I, XIV).

Por otra parte, como sucediera en la primera parte, aunque allí aparecía físicamente en el escenario, como un personaje más, el demonio también está presente en esta segunda parte, aunque aludido. Las adversidades de Juana tienen en el demonio su causa, puesto que, como nos informa el Ángel, el Príncipe de las tinieblas ha pedido a Dios que le permita probar a Juana mediante sufrimientos y penalidades, como hizo con Job:

de que ha pedido el Demonio
licencia a Dios contra ti;
si te regaló hasta aquí,
como a Job, probarte intenta,
y el común contrario inventa
un tropel de tempestades,
trabajos, enfermedades,
desprecio, agravio y afrenta. (p. 833 b, I, IX).

La segunda vez que el espectador es consciente de la presencia del demonio en la obra, a pesar de que no aparece, es cuando Mari Pascuala, que desesperada, quiere suicidarse, no encuentra una cuerda para ahorcarse, y le lanzan una desde arriba, quedando claro que es el demonio el que se la ha facilitado, ya que, su misión es alentar y cooperar con el hombre en la comisión de sus pecados. Con gran inquietud y desasosiego, se pregunta la labradora:

¿Adónde un lazo hallaré?
Mas ¿será tal mi desdicha
que aun le faltará a mi muerte
el instrumento homicida?
Dadme, verdugos eternos,
un cordel, que al que castigan
de balde le da la soga
con que muera, la justicia.
¿Qué es esto? ¡Ay de mí! Una soga
que me arrojan desde arriba. (p. 854 a, II, XIV).

Por otra parte y como sucede en todo el teatro áureo religioso, la presente comedia hagiográfica ofrece provechosas lecciones en materia sacra al público espectador, pues el teatro, como las demás artes, son un arma al servicio de la enseñanza y de la defensa de la fe católica, como ordenaba el concilio de Trento.

La misión catequética de la obra puede verse en la apología que se realiza del sufrimiento que, aunque en un principio pudiera parecer algo negativo, desde la perspectiva del católico resulta algo positivo. Utilizando el más alto argumento de autoridad, el del personaje de Cristo, se explica a Juana y, por ende, al espectador, que, ante el sufrimiento hay que mostrar resignación, porque, además, es bueno y sirve para alcanzar la Gloria:

Juana: Varón de dolores
me llamo yo en la Escritura;
quien imitarme procura
busque espinas, deje flores.
el que goza mis favores
pasar por trabajos trata,
y aunque el mundo más le abata,
con los trabajos se esfuerza,
que el Cielo padece fuerza
y el violento le arrebatá.
Para llegar a esta silla
tienes de entrar por la puerta
desta Cruz, que no está abierta
sino para el que se humilla.

Procura, esposa, adquirilla,
y si a los premios te inclinas
del Cielo, adonde caminas,
lleva, Juana, en la memoria
que esta corona de gloria
cuesta corona de espinas. (p. 834 a, I, X).

La santa, que ha aprendido muy bien la lección acerca del sufrimiento, explica al público que mediante este se alcanza la salvación cuando dice:

En esta cama,
aunque áspera a la vista, amor reposa. (p. 839 a, I, XVII).

Y expone como lección también que, en esa identidad entre el sufrimiento y la salvación, es necesario en muchas ocasiones el castigo corporal para luchar contra los pecados y las tentaciones:

En las sillas celestes y divinas
dan coronas de gloria por espinas.
De aqueste modo voy apercebida
a pelear, que estoy desafiada
de mil persecuciones. (p. 839 a, I, XVII).

Y para que quede claro en la mente de los espectadores se apela a la dimensión visual e impactante del teatro al mostrar a la santa en plena flagelación, con la cruz y la corona de espinas, elementos propios del martirio de Cristo, además de una soga al cuello. La acotación describe la escena de la siguiente manera:

Aparécese la SANTA en una cruz, coronada de espinas, con una soga al cuello y una túnica de sayo, y bájase de ella cuando la llama SOROR MARÍA EVANGELISTA. (p. 839 a, I, XVII).

En la línea de la identificación del sufrimiento como medio para alcanzar la salvación y las escenas más impactantes y sobrecogedoras de la obra, que muestran el dolor de la santidad, encontramos al final de la comedia el momento en que Juana expresa el dolor que le producen los estigmas, pero

que va más allá del dolor físico y es un dolor, y al mismo tiempo amor y gozo, mezcla que produce la experiencia más cercana a Dios, que vemos cuando Juana exclama:

¡Ay, qué dolor, Jesús mío!
¡Que me muero! Basta, basta,
que las llagas que me dais,
el corazón me traspasan!. (p. 864 a, III, XVII).

Una lección siempre presente en las comedias hagiográficas de Tirso es el desprecio de los bienes temporales, caducos, lección que suele presentarse con la oposición entre estos y los bienes celestiales, con la elección de un personaje por uno de los dos con el consiguiente premio o castigo. En este caso, Juana intenta convencer a Mari Pascuala y, al espectador que también la escucha, del poco valor de la belleza física y de la suprema importancia que tiene la Redención de Cristo, todo ello para que la campesina descubra su vocación religiosa. Argumenta la santa:

Pues fabricar la esperanza
sobre el vano fundamento
de la nieve, sombra y viento,
despojos de la mudanza,
¿paréceos a vos cordura?
¿Es bueno tomar a censo
pena eterna, fuego inmenso,
por el deleite que dura
lo que la sombra y la flor?
¡Ay María! Mal sabéis
lo que costado le habéis
a Dios, con cuyo valor
vino el mundo a remediarios;
y con ser tal su poder,
tuvo por bien el vender
su vida para compraros. (p. 845 b, II, III).

Una de las mayores virtudes de Juana es la de la humildad, que muestra la obra, como ya vimos, en multitud de ocasiones. En este sentido, intenta

adoctrinar al espectador convenciéndole de que la humildad es el camino de la salvación. El Ángel, cuyas palabras tienen criterio de autoridad divina, le explica a la santa, tras decir esta que las monjas están en lo cierto al querer echarla del convento pues es una gran pecadora, que:

Mirando está tu humildad
tu Esposo, a quien enamoras
con las lágrimas que lloras,
porque con su Majestad,
sus méritos aventaja
quien pequeño se parece;
tanto más la fuente crece
cuanto el agua suya abaja.
Tú crecerás hasta el Cielo,
pues hasta el suelo te abates,
y porque conmigo trates
cosas que te den consuelo,
en pago de las afrentas
que presto has de recibir,
te quiero, Juana, decir
los milagros que tus cuentas
tienen de hacer en España. (p. 847 a, II, IV).

En la obra, por otra parte, como en muchas comedias tirsianas, hay una defensa de la Caridad, Virtud tan importante para el autor y para su Orden. Como lección para el espectador, el criado del malvado D. Jorge, le dice a este que dando limosna, aún siendo malo en otras cosas, podría alcanzar el cielo:

Si limosnero, señor, fueras,
tus vicios, con ser tantos, encubrieras. (p. 851 a, II, IX).

En estas palabras encontramos la justificación de la salvación de Enrico en *El condenado por desconfiado*, ya que, aunque uno cometa muchos crímenes, su Caridad es indicio de cierto grado de Gracia que puede hacer que se enmiende y se salve.

Y, por otro lado, sirven para posicionar a Fray Gabriel Téllez en el bando que defendía la mendicidad en la disputa teológica que surgió entre los padres

Domingo de Soto y Juan de Medina acerca de la conveniencia o no conveniencia de esta práctica, que vimos en el análisis de la comedia bíblica *Tanto es lo de más como lo de menos* y que Julián Bravo explicaba⁴³⁷ en un artículo.

Una de las lecciones que el espectador puede aprender de la obra y que está muy relacionada con Trento es que la intercesión de los santos da fruto, pues, cuando el Niño Jesús le pregunta a Juana:

¿Qué me pedirás, esposa,
que no haga?. (p. 857 b, III, II).

Además de mostrar la Gracia de Juana, está exponiendo que se puede rogar a los santos, porque ellos, al estar más cerca de Dios, pueden interceder por los hombres y conseguir las peticiones de estos, como defiende el Catolicismo al contrario que el Protestantismo.

Relacionado con la intercesión de los santos, encontramos la enseñanza católica de la oración como medio para hallar el perdón, pero no sólo de los pecados propios sino de los de las almas que están ya en el Purgatorio. Juana es la que ofrece esta lección cuando insta a sus compañeras a rezar por el alma del otrora pecador D. Jorge:

no permita Dios que vaya
al infierno. Hermanas mías:
lloremos todas, que alcanzan
las lágrimas cuanto pueden.
Todas al coro se vayan
a rogar a Dios por él,
mientras que yo, arrodillada,
suplico a quien derramó
por él su sangre en el ara
de la cruz, que no permita
tanto mal, desgracia tanta. (p. 863 a, III, XIV).

La última cuestión que vamos a abordar en este análisis de la segunda parte de esta trilogía hagiográfica es el de la influencia de la Mística, del que

⁴³⁷ Bravo, 1998, p. 224.

podemos decir que en esta comedia hay una menor influencia que en la primera parte, pues aquí todo es más físico, apareciendo el castigo corporal, y mucho más visual y explícito, con escenas sobrecogedoras de la santa sufriendo con los elementos del martirio o los estigmas. La primera parte mostraba la búsqueda de Dios que realizaba Juana, y esa búsqueda, como la de Simón Vela, estaba más en el plano de las ideas, mientras que ahora, la búsqueda se ha transformado ya en una unión que se muestra física y visualmente al espectador. A pesar de todo ello, podemos señalar algunos elementos relacionados con el ámbito de la Mística.

Como les sucede a los grandes escritores místicos de la segunda parte del siglo XVI, el personaje histórico en el que se basa la protagonista de la obra también puso por escrito sus experiencias y sus sermones, por mandato divino, algo que Tirso recoge cuando muestra al Ángel, como emisario de Dios, ordenando a Juana que deje testimonio escrito de su historia:

Juana: Dios manda que tu misma historia
y los milagros que contigo ha hecho
escribas, porque todo sea en gloria
de su eterno poder y en tu provecho. (p. 837 b, I, XIV).

Dentro de la utilización del amor humano para expresar la relación mística con Dios, volvemos a encontrar el tópico de los esposos, que, en este caso, va un paso más allá, pues el personaje del Niño Jesús le entrega a Juana un anillo con el que simboliza su unión. Mediante este elemento simbólico puede verse otra vez como la relación de Juana con Dios es más física y visual que en la anterior obra. Dice el personaje:

De esposo te vengo a dar
esta sortija. (p. 857 b, III, II).

Más adelante los esposos, Juana y el Niño Jesús, recurren nuevamente al código amoroso-místico para expresar su relación. Juana se refiere al Niño como:

¡Ay, Dueño amado!. (p. 858 a, III, II).

Y el Niño le responde declarándole su amor:

Estoy muy enamorado
de ti. (p. 858 a, III, II).

Con encendido lenguaje amoroso, propio de los místicos del XVI, y mencionando a San Francisco a causa de los estigmas que revelan su unión con Dios, la santa, que aparece crucificada, hace una lírica declaración de amor en la que muestra su dolor por el sufrimiento de su amado, Cristo:

¡Ay, mi Dios y quién pasara
en este madero santo
los tormentos, penas y ansias
que pasaste Vos por mí!
¿Yo el pecado; Vos la gracia,
yo en regalos, Vos en cruz;
Vos con tormentos, yo sana?
¡Ay Jesús del alma mía!
Vuestros dolores traspasan
mi abrasado corazón,
mis encendidas entrañas.
¡Ay Seráfico Francisco,
quién con las insignias santas
os viera que el Serafín
os dió por joyas preciadas!
Vos, que imitación de Cristo
sois, vos en quien se retrata,
vos en quien su pasión pinta,
vos en quien puso sus llagas,
venidme a ver y lloremos
los dos el ver cuál maltratan
los lobos nuestro Cordero. (p. 863 b, III, XV).

Para concurir señalamos que al final de la comedia, tras ese momento climático en el que la santa y Cristo se encuentran en el mismo plano elevado del escenario, el personaje del Salvador, recurriendo a ese lenguaje amoroso propio de los místicos, le dice a Juana:

Abrázame, prenda amada. (p. 864 b, III, XVII).

c) *La santa Juana III*⁴³⁸

La tercera parte de la trilogía hagiográfica dedicada a la beata Juana de la Cruz, que expone escénicamente la apoteosis final de la santa popular, fue censurada precisamente por mostrar una santidad no declarada oficialmente por la Iglesia católica, pero que era lógica desde la dimensión dramática teniendo en cuenta las otras dos partes. La faceta de la protagonista, que obra milagros, como resucitar a una muerta, o aparecerse a unos y a otros, como si ya fuese santa, no debió gustar y no consiguió pasar la censura eclesiástica.

La obra, por otra parte, tiene menos presencia del personaje de Juana, que ya no está involucrada en los episodios de acción mediante los que la comedia avanza, como es todo lo relativo al tema del burlador, con los correspondientes avisos y la conversión de D. Luis. El personaje de Juana ha ido abandonando su dimensión mortal y todo lo que pertenece al mundo efímero, y es ahora un personaje estático, semidivino, cuyo papel es el de mediar e interceder por los personajes que sí se desenvuelven en el ámbito de lo humano.

La obra concluye con la escena habitual de apoteosis de las comedias de santos, pero el problema es que se ofrece una declaración de santidad sobre las tablas, que no es tal según la Santa Sede. Este tratamiento del personaje sería castigado por la censura.

La comedia que cierra la trilogía hagiográfica se inicia en la primera jornada con la discusión de César y Luis a causa de que ambos aman y pretenden a doña Inés. D. Diego, padre de D. Luis, sale al oír la pendencia e impide que los rivales se batan en duelo, quedando la riña emplazada para el día siguiente. D. Luis se marcha. César va a irse, cuando es retenido por D. Diego, que le pregunta acerca del motivo de la pendencia. Cuando se entera de quién es César, alaba su fama, y cuando descubre que su hijo, D. Luis, intenta seducir a Inés, a quien César lleva cortejando un año para hacerla su

⁴³⁸ Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Blanca de los Ríos, Molina, 1946.

esposa, le promete a este alejar a su hijo de tal pretensión. César no confía mucho en ello, tras contemplar el desprecio con el que Luis trata a su padre, como consecuencia de haberlo consentido tras la muerte de su madre. Diego, solo, expresa el amor que un padre tiene a un hijo, que es su manera de sobrevivir a la muerte y que ha ocasionado que le consienta todo a su descendiente. Aparecen entonces Lillo y Luis. El primero muestra su valor para ayudar al segundo en su empresa amatoria. Diego, por su parte, intenta reprender a su hijo, que se muestra insolente y consentido, para que abandone la seducción de Inés y la pendencia con César, aludiendo al fallecimiento de su esposa y a la acogida que hizo Juana de Luis cuando era pequeño tras quedarse huérfano. El hijo, aunque al principio le responde negativamente, aconsejado por Lillo, promete a su progenitor hacerle caso, pero sabiendo que es una mentira. Le dice que se va a jugar, cuando en realidad va a ver a Inés. Diego recrimina a Lillo que aliente y participe en las fechorías de Luis tras haberlo acogido en su casa al morir D. Jorge. Le dice que, de continuar así, no le pagará, y el otro jura cambiar. Diego le ordena ir a Cubas a llevar una carta a Juana, en la que le pide ayuda para enmendar a Luis. Lillo siente miedo de ir a la villa, dado que, los labradores sienten odio hacia él después de su participación en las fechorías de D. Jorge. Aparece Cristo, en su ascensión, conversando con Juana, y le informa que, llegado ese momento, el Viernes Santo, ya le puede quitar las llagas. Le da la corona de espinas, la cruz y tres clavos, que la santa acepta con mucha humildad. Se produce una despedida en tono místico-amoroso. Desaparece Cristo, la santa baja y se le aparece entonces el Ángel, que le dice que le guardará los tres elementos del martirio que Cristo le ha regalado, y se marcha. Sale Aldonza, labradora, que le cuenta su historia a Peinado: D. Luis y ella se criaron juntos y surgió el amor, no pudiendo ella resistirse, pero, cuando el padre del noble se enteró, puso distancia de por medio, y ahora D. Luis anda tras otra mujer, Inés. La labradora quiere hablar con la dama para explicarle que ella es la auténtica esposa de D. Luis. Peinado se marcha citándose con Aldonza en Santa Cruz. D. Luis y D^a Inés conversan. Ella, llorando, se queja de que César la haya deshonrado en público, lo que parece ser una mentira de D. Luis, que aprovecha para consolarla y enamorarla. Aldonza, presa de los celos, observa la escena. Aparece la labradora vendiendo zarzamoras. Inés se queja de su impertinencia.

Aldonza expone de manera velada sus quejas a D. Luis, que, aunque afirma conocerla, la rechaza y se va. Aldonza le explica a Inés que D. Luis es un mentiroso, que la deshonró y luego se marchó. Inés, sola, se queja de D. Luis y dice que va a volver a los brazos de César. Crespo, con otros villanos, se reúne con la santa. El labrador le cuenta cómo se empecinó su esposa en darle de cenar olla, tanto, que le pegó, y ahora le pide a la santa que la cure. Ésta expone que a la mujer honrada es deber cuidarla. Aparece Lillo, que le da una carta a Juana de D. Diego. La santa reprende al criado por su complicidad en las fechorías de sus amos. Los campesinos quieren vengarse del criado, pero la santa los detiene al tiempo que promete curar a la esposa de Crespo. Juana y Lillo se marchan. Crespo les dice a sus compañeros que van a vengarse de Lillo dándole una purga. Se va. El criado aparece y quiere irse, pero los villanos lo retienen. Llega Crespo con la purga y, aunque Lillo intenta negarse, al final termina bebiéndosela y, ante las risas de los villanos, teniendo grandes dolores y movimientos intestinales.

La segunda jornada comienza con Aldonza, que intenta que D. Luis cumpla su promesa de amor, pero éste la rechaza, a lo que la otra le cuenta que Inés lo desprecia y ha decidido regresar junto a César. D. Luis, para que Aldonza se lo cuente todo, le miente diciéndole que la ama. La otra le dice que Inés y César han quedado para amarse esa noche y casarse al día siguiente. D. Luis abandona a la labradora, y solo, alaba el dinero envidiando a su rival por tenerlo. D. Diego, que ha leído la contestación de Juana a su carta, le dice a su hijo que ha sido blando con él en su educación, que le contesta defendiéndose y atacando a la santa, a la que su padre defiende. La discusión concluye cuando el hijo le pide al padre que le consiga que César esté preso esa noche, a lo que el consentidor padre acepta. En medio de todo ello, Lillo narra su experiencia con la purga. Se marchan. María le expone a Juana la situación de D^a Ana Manrique, viuda de D. Jorge, que está muriéndose, y le pide que rece por ella, a lo que la santa accede gustosa. María se va. Juana, sola, le pide a Dios que le cuente qué ha sido del alma de D. Jorge. Se le aparece entonces un toro echando fuego y le pide a su Ángel que se le aparezca. Aparece Laurel, que le muestra a D. Jorge dentro del toro. El alma del fallecido le revela a Juana que está en el Purgatorio, y le pide que rece por él. La santa pide por el alma del noble y por la de su esposa. Entra la madre

María con tinta y papel y encuentra a la santa arrobada. Juana le dice a la otra que va a ver a D^a. Ana y desaparece. Lillo le pregunta a D. Luis que por qué ha hecho que encierren a César, a lo que responde que el genovés había quedado esa noche para gozar a Inés, que es doncella, y que él se va a hacer pasar por César. Lillo le dice que él irá delante fingiendo ser criado del rival. Inés está asomada a la ventana esperando a su amado. Lillo se hace pasar por el criado de aquél e Inés deja que D. Luis entre sin darse cuenta del ardid. Lillo queda solo. D. Diego, temiendo alguna fechoría de su hijo, ronda la calle donde vive Inés. A pesar de que se entera de que su hijo está con la dama, prefiere no hacer nada para no contrariar los gustos de su hijo. Decide irse. La santa, sola, que siente cansado su cuerpo, dirigiéndose a él, le recrimina y le ordena que continúe. Se le aparecen la Virgen, el Niño, el Ángel de la Guarda y otro ángel más. La Virgen le pregunta si quiere reunirse con ellos y Juana responde que sí. Jesús le revela que el momento está cerca, pero que, con sus oraciones, unas monjas lo han retrasado. Juana le ruega por el alma de D. Jorge, para que lo libere del Purgatorio y para que enmiende a D. Luis. Jesús acepta.

Por último, la última jornada que cierra la trilogía se abre con D. Diego, que recrimina a su hijo por la vida disipada que le ha conducido a la ruina. D. Luis se defiende atacando a su padre y advirtiéndole de que se hará soldado y se irá a la guerra, a lo que el padre le contesta que le pedirá al rey un cargo para él. D. Luis tira a su padre al suelo y lo desprecia. Crespo, Berrueco y Mingo, al ver salir tan aprisa a D. Luis entran en la casa y ven a D. Diego en el suelo. Se quejan de lo malvado que es su hijo. El padre dice que va a buscar consuelo junto a la santa. Se va con Lillo. Crespo se refiere a los padres que malcrían a sus hijos y luego informa a sus compañeros de que va a volver a su casa junto a su hija, que está muriéndose. Llega César, a quien los villanos le relatan las tropelías de D. Luis con su padre, que este no cree al principio por tratarse de un delito tan grave. Se van. César se queda solo hablando sobre el enfrentamiento que contra D. Luis va a tener. La santa, sola, expresa su alegría porque pronto va a morir y a encontrarse con su amado Cristo. Aparece el Ángel que, ante la alegría de Juana de morir al día siguiente, le informa de que la víspera es el día de la Cruz, día en que le han ocurrido todos los sucesos dichosos. La santa le pide que le devuelva los elementos del martirio que Cristo

le dio y que el Ángel le estaba custodiando. Laurel le dice a su protegida que le aguarda una sorpresa y se va. Juana llama a todas las monjas, pues quiere abrir el arca para ver cuál es la sorpresa de la que le ha hablado el Ángel, y que las monjas sean testigos. María y las demás religiosas acuden al llamamiento de Juana, que les explica el motivo de haberlas llamado, y les pide que se arrodillen mientras ella abre el arca, en el que encuentran el Sacramento de la Eucaristía, ante el que Juana expresa gran alegría y devoción. Se aparece el Ángel para revelar a la santa que, con esa hostia, comulgó un hombre muerto en pecado y que ahora es suya. El Ángel y el arca desaparecen. María y otra monja comentan la gran Gracia de Juana. Se marchan. Crespo, con los demás campesinos, llega ante Juana para pedirle que resucite a su hija Elvira, que murió al comer una planta venenosa entre los berros. Sale D. Diego que, arrepentido, confiesa a la santa que, aunque ella fue una buena influencia en la infancia de D. Luis, él lo ha consentido y ahora, como consecuencia, es un tirano. La santa explica la lección moral que se desprende de la historia de D. Diego y su hijo. Este y Crespo le piden a Juana que interceda por sus respectivos hijos ante Dios, a lo que accede. Traen el cadáver de la niña. La santa reza por ella y por D. Luis y habla sobre los padres que yerran consintiendo demasiado a sus hijos. Elvira resucita, pero explica que está mejor en el lugar en el que se encuentra ahora tras su muerte, y D. Luis, según le dice a Juana y a D. Diego, va a enmendarse. Berrueco y Mingo, ante los hechos de los que han sido testigos, dicen que, a partir de ese momento, serán duros con sus hijos. Crespo, por su parte, informa de que va a enterrar a su hija. Se van. Lillo, que teme que el cielo, castigando a su amo D. Luis, lo castigue también a él, le dice a este que se despide de él y le pide que le pague lo que le debe. El noble se niega a pagárselo en dinero, pues dice habérselo pagado en conocimientos sobre ardidés y triquiñuelas. Lillo se marcha y D. Luis, solo, escucha una voz que le infunde temor. D. Luis descubre que la voz pertenece al ánima de su antiguo amigo D. Juan, que le avisa del destino al que le pueden conducir sus actos, ya que él está en el Purgatorio por sus fechorías y su desobediencia hacia su padre. El ánima le coge la mano a D. Luis, que siente un fuego que lo abrasa. La voz desaparece. D. Luis, solo, se siente contrariado, y quiere enmendarse para no ser condenado. Se va. Los campesinos, D. Diego, César e Inés, ante el convento, llaman a las monjas

para que les dejen ver a Juana, que está agonizando. Sale una monja que descubre una cortina tras la cual está Juana rezando arrodillada. Los otros le piden que no los abandone. Aparece D. Luis en ese momento que, arrepentido, pide perdón a César y a su padre, rogándole a la santa que interceda por él, a lo que la otra acepta. Lo perdonan y lo prometen con Inés. La santa aparece para despedirse de los presentes y reunirse con su amado. Aparece el Niño Jesús, con quien Juana intercambia unas palabras amorosas. La santa sube para reunirse con él en la silla y ponerse la corona que señala el Ángel mientras D. Luis exalta sus grandes virtudes.

En el argumento podemos ver que uno de los aspectos que destacan en esta tercera parte de *La santa Juana* es que ya no es necesario insistir tanto en las virtudes y atributos de Juana, pues el público la conoce y no es necesario presentarla y describirla. Todas estas virtudes se dan por conocidas, y aunque, por supuesto, se sigue aludiendo a ellas, se realiza de una manera más explicativa que especificativa, como atributos que se ensalzan pero que no se descubren.

Se sigue insistiendo en la humildad de la santa, que es profunda e hiperbólica en algunos casos, como cuando, no sintiéndose digna de las llagas de Cristo, le expone a este:

Eterno Esposo: no están
en mí con vuestra licencia
con la debida decencia
que a su inmenso valor dan. (p. 873 b, I, VII).

Ante unos pastores, Juana se autodefine expresando que:

Nada valgo y poco puedo. (p. 877 b, I, XIV).

La humildad de la santa es comparable a la que mostró María Magdalena cuando se encontró con Jesús y, reconociendo su naturaleza divina, le lavó y secó los pies con sus lágrimas y sus cabellos. En el caso de la protagonista de la trilogía, besa los pies de Cristo para ponerse a los pies de la Virgen, posteriormente, como declara:

En vuestra compañía
todo será recreación.
Dejadme, mi Dios, besar
estos soberanos pies,
porque a los vuestros después,
Virgen, me pueda postrar. (p. 895 a, II, XV).

Es ya imposible, a estas alturas de la trilogía, que alguien pueda dudar de la Gracia de Juana, aunque se siguen haciendo demostraciones de la misma que preparan al espectador en un *in crescendo* para el momento final de la apoteosis. Para corroborar su Gracia, Cristo va a colocarle una corona de espinas, elemento de la isotopía del martirio que veremos más adelante, sobre la cabeza causando un gran impacto visual en el público. Dice Cristo al coronar a la santa:

No hallo fuera de mí
quien como tú las merezca. (p. 874 a, I, VII).

D. Diego, padre de D. Luis, que quiere que Juana le ayude a enmendar la conducta disoluta de su hijo, ensalza la virtud y la Gracia de la santa cuando la caracteriza como:

Juana no más por humildad se firma,
que es cifra Juana y la abundancia es tanta
de gracia en Juana, que a su letra vista
la puede acreditar San Juan Bautista. (p. 885 a, II, III).

No sólo D. Diego alaba las virtudes de Juana, sino también el Ángel, que tiene menor presencia en esta conclusiva parte, realiza un elogio hiperbólico de la Gracia y la Gloria de Juana, que lo ha llamado para saber qué ha sido de don Jorge, si está en el Purgatorio o en el Infierno, contestándole Laurel:

¿Cuándo fué el enamorado
de la dama que pretende,
si llamado importunado,
pues que viene y condesciende

luego a su amor y cuidado?
Aunque yo no he merecido,
Juana mía, el ser tu amante,
Dios es por quien he venido,
y en tu amoroso semblante
su paje de guarda he sido. (p. 888 a, II, VI).

A pesar de su extenuación causada por el ayuno y el intenso trabajo, y aunque su cuerpo flaquea, su voluntad, reflejo de su Gracia inimpedible, es inquebrantable. Por este motivo, a la vez que expone todas las tareas que debe realizar un religioso conventual exponiendo el manual del perfecto monje o monja, ordena a su cuerpo seguir con su trabajo:

¿No sabremos, cuerpo bajo,
qué cansancio o aflicción
os da pena? Mas no son
ruines para el trabajo.
¿Diréis que andáis todo el día,
lo que el coro da lugar,
ocupado, ya en curar
monjas en la enfermería,
ya en los ejercicios santos
del fregar y del barrer,
ya en ir al horno a cocer
el pan para pobres tantos,
ya en llevar de la obediencia
el yugo, y querréis decir
que ya no podéis sufrir
tanto ayuno y penitencia,
que os dé descanso de hoy más. (p. 893 b, 894 a, II, XIV).

Y continuando con la exposición de su voluntad inquebrantable, Juana habla con su propio cuerpo, aunque parece un recurso que utiliza Tirso para que, hablando en segunda persona, la protagonista avise a los espectadores preguntándoles:

¿Y parecerá muy bien
que, cual los hijos de Efrén,

volváis la cabeza atrás,
cuando la victoria espera
el premio que merecéis,
y que cansado os paréis
en mitad de la carrera?
No, cuerpo, hasta la victoria,
si la queréis alcanzar,
todo ha de ser pelear,
que al fin se canta la gloria.
Quien quiere tener caudal
cuando el alma se despida
en el día de la vida
ha de ganar el jornal
que en la noche de la muerte,
como el jornalero, cobra;
que no ha de alzar de la obra
hasta la noche el que es fuerte.
Caminad, que se apresura
la noche, y si tenéis cuenta,
a vista estáis de la venta,
si es venta la sepultura;
si viene el cansancio, echadle,
y anímeos el interés
porque no os digan después
que tomáis el pan de balde. (p. 894 a, II, XIV).

Y, como ha demostrado durante toda la trilogía, aumentando cada vez más por las apariciones y prodigios con los que ha sido bendecida, la santa hace alarde de su Fe, muestra de su Gracia, ante el arca en la que el Ángel le ha dicho que guarda un tesoro, expresando antes de abrirla:

fe tengo, con ella creo
lo que sin ver en ti adoro;
salga de su mina el oro
que a mi ventura prevengo,
que, pues a gozalle vengo
sin saber lo que es diré:
Tan rica estoy que no sé,
gran Señor, lo que me tengo. (p. 901 a – b, III, IX).

Por otra parte, en el proceso de progresiva santificación escénica del personaje de Juana, esta va a adquirir un poder y una misión especiales, propias de la Virgen y de los santos, como es la labor de intercesión entre Dios y los hombres, pues, al estar más cerca de este, pueden rogarle por los pecados de los mortales. De esta manera, ante la petición de la madre María de que rece e interceda por doña Ana Manrique y su esposo don Jorge, la santa accede y, al hacerlo, alude al martirio de Cristo y a los estigmas diciendo:

y Dios será importunado
de mí, pues siempre me atrevo
a su llaga de el costado
en cuya fuente divina
la experiencia y la esperanza
salud y vida imagina,
que aún al dueño de su lanza
le sirvió de medicina. (p. 887 a, II, IV).

Cuando decide interceder por doña Ana y, sobre todo, por su esposo, don Jorge, que le causó grandes males, además de su labor mediadora, Juana cumple la máxima cristiana de poner la otra mejilla ante la ofensa y de perdonar al que le ofende, pues con sufrimientos se gana el reino de los cielos. Así lo expone la santa:

En su costado pondré
el dolor que en él padece
doña Ana, y Jesús le dé
la salud que ella merece,
si no por mí, por su fe;
que fué su perseguidor
Don Jorge, y por su persona
la debo tener amor,
pues me labró la corona
de tanto precio y valor. (p. 887 a – b, II, IV).

Si intercede por el personaje pecador de la segunda parte, también lo hace por el de la tercera, mencionando la conversión de San Pablo al pedirle a Jesús:

Un muerto vivo:
muerto en vicios vino al mundo.
Es, mi Jesús, Don Luis,
y si Vos le reducís
tendréis un Saulo segundo. (p. 895 a – b, II, XV).

Merced a la Gracia de la santa y a su profunda fe, así como a la cercanía de Jesús, su labor intercesora da frutos, y el Niño Jesús le promete a Juana que don Jorge abandonará pronto el Purgatorio para subir al Cielo, al punto que don Luis cambiará de vida rechazando su camino de pecado por otro cristiano.

Un poco más adelante, la santa es reclamada por partida doble para realizar su misión mediadora entre Dios y los pecadores, pues, don Diego le ruega que pida que su hijo enmiende su vida, al tiempo que Crespo ruega que pida a Dios que resucite a su hija recientemente fallecida, obrando un auténtico milagro. La santa lo explica cuando extiende sus peticiones a Jesús suplicándole:

Dos padres piden, mi Dios,
a vuestro amor excesivo
por dos hijos: uno vivo
y otro muerto; pues sois Vos
camino, verdad y vida,
dádsele a los dos, que en calma
están, al uno en el alma,
que en vicios muerta y perdida
pide por ella su padre,
y a la otra en el cuerpo. En esto
haréis, Señor, manifiesto
que me amáis. (p. 903 b – 904 a, III, XIV).

El amor de Cristo hacia Juana se manifiesta en que escucha sus súplicas y las atiende.

La santa no sólo realiza una labor intercesora de los pecadores, sino que llega más lejos y, en un momento dado, quiere ponerse en lugar de don Jorge para sufrir ella el castigo en lugar de este, es decir, quiere realizar una misión redentora, la misma que caracteriza a la Orden Mercedaria y que aparece una y otra vez durante toda la trilogía erigiéndose en una auténtica isotopía, pues las tres obras hablan de la redención de Cristo, lo que sirve para que Tirso de Molina defienda su Orden. Expresa Juana al respecto:

Alma, pacífica en medio
de tantas penas espera,
que yo por darte remedio
estas penas padeciera.
¡Si hallar pudiera algún remedio!. (p. 888 a, II, VI).

Es importante durante toda la trilogía las referencias y caracterizaciones de los santos, de la Virgen, de Cristo, etc., aunque, en esta tercera parte, tienen menor presencia, ya que la santa ocupa ya el ámbito divino y desplaza, en sentido figurado, estas referencias.

Como sucediera tanto en la primera como en la segunda parte, se destaca la presencia del santo fundador de la Orden en la que Juana profesa, aunque en esta tercera parte, San Francisco de Asís no aparece en escena, sino que la santa realiza un elogio del santo mencionando los estigmas:

Francisco, que es capitán
de vuestra iglesia, ese sí
que es digno de el carmesí
de esa amorosa librea,
porque el mundo en ella vea
el fuego que encierra en sí;
en él sus joyas engasta
justamente vuestro amor. (p. 873 b, I, VII).

A causa de la isotopía de la Redención, que encuentra en los elementos del martirio unos símbolos recurrentes en la trilogía, la santa se compara con Santa Elena, comparación basada en la búsqueda que la madre del emperador

Constantino y personaje de la comedia hagiográfica ya analizada *El árbol del mejor fruto* que de las reliquias realiza en Tierra Santa:

Parezco una Santa Elena. (p. 874 a, I, VII).

Por su parte, el Ángel de la guarda, que ha tenido una gran importancia en la primera y, sobre todo, en la segunda parte, con multitud de intervenciones y diálogos con la santa, ve reducido su papel en esta tercera parte, aunque sigue apareciendo. De él, como ya se hiciera anteriormente, se nos dice que es muy bello, que su belleza es una especie de luz, la cual simboliza la Gloria de los que están cerca de Dios y pueden contemplarlo, y son bañados por esa luz que es Dios. Le dice Juana a Laurel:

Con la quietud y reposo,
Ángel mío, que estáis vos,
sereno el rostro y hermoso,
bien dice que veis a Dios
y que le gozáis glorioso. (p. 888 a, II, VI).

Esa luz cegadora, que emana de Dios, que simboliza la Gracia y la Gloria del que la posee, y que indica la cercanía del ser con Dios, es puesta de relieve de nuevo al exclamar la santa:

¡Que tanto Dios regale
un alma! La luz que sale
de su hermoso rostro es tanta
que nos deslumbra y espanta. (p. 902 a, III, XI).

La Virgen, por el contrario, tiene una mayor presencia en la obra, llegando a aparecer, algo que antes no había hecho, pues sólo se la había mencionado. Para referirse a ella, Juana utiliza multitud de símbolos del ámbito de los astros o del mundo de la botánica:

Virgen amorosa,
luna, sol, palma en Cadés
plátano, cedro, ciprés,

lirio, clavellina, rosa. (p. 894 a, II, XV).

La santa recurre a la Virgen María, que representa un estrato superior, para que interceda en sus ruegos, aludiendo a que su padre es muy devoto de ella, y pidiendo:

Sí, sí, mi Dios,
que es mi devoto su padre;
pues sois su divina Madre,
Virgen, pedídselo Vos. (p. 895 b, II, XV).

Pero ninguno de los personajes del ámbito divino tiene la presencia e importancia de Jesús, ya sea como Cristo o como Niño. El Ángel ha ido perdiendo presencia y es ahora Jesús el que mantiene una estrecha relación con la santa, lo que representa el proceso de santificación escénica del personaje protagonista.

Para caracterizar a Cristo, la santa recurre a una de las tres misiones de este, la de pastor, cuando le pregunta:

¿Vaisos, Pastor verdadero?. (p. 874 a, I, VII).

Jesús tiene una doble caracterización, que resulta paradójica en un principio, como pastor, que conduce al rebaño, pero también como cordero, que realiza el sacrificio para la redención de los pecados. La primera de las misiones la indica, en el siguiente diálogo, Cristo, al llamar a la santa «oveja», mientras que la segunda la señala la santa, como podemos comprobar al escuchar:

C: ¡Ay mi oveja!
S: ¡Ay mi cordero!. (p. 874 b, I, VII).

Más adelante, para referirse nuevamente a su esposo, Cristo, Juana va a enumerar una serie de atributos o símbolos con los que se le suele identificar, como son:

Eterno amante,

David, Salomón, Asuero,
hombre Dios, león, cordero,
pastor, Rey, niño, gigante,
siempre he de subir a veros
amor, con santa ventaja. (p. 894 a – b, II, XV).

Si con «eterno amante» se insiste en la utilización del código amoroso-místico, al que ya hemos aludido y volveremos a comentar, los tres reyes que aparecen tiene en común haber sentido un especial amor por alguna mujer. También se menciona la doble dimensión o unión hipostática que se produce en la persona del hijo de Dios, que, paradójicamente fue niño, pero también es un gigante.

En cuanto a las intervenciones divinas, como ya hemos señalado en varias ocasiones, la trilogía de Juana de la Cruz tiene muchos más efectos de tramoya que la mayoría de las comedias hagiográficas del mercedario, lo que podría explicarse por tratarse de una obra de encargo. Por este motivo es un ejemplo de la dimensión espectacular del género de las comedias de santos, dimensión que alcanzará su momento cumbre con Calderón y sus seguidores.

La obra se abre ya con la santa y con Cristo resucitado. Desde el arranque de la comedia hay efectos de tramoya y apariciones divinas, con lo que se intenta conseguir la atención inmediata del público espectador. Informa la acotación de todo ello cuando leemos:

Tocan chirimías. Arriba se aparece CRISTO con una tunicela encarnada, como resucitado, y la SANTA JUANA junto a él. Música. (p. 873 b, I, VII).

La primera intervención de Cristo sigue la obra anterior, por lo que las tres partes tienen continuidad. En esta intervención divina, Cristo le informa a la santa de que ha llegado el momento de su Ascensión y que, por tal motivo, va a retirarle las llagas. Todo ello recalca la isotopía de la Redención que caracteriza la trilogía. Avisa Cristo a Juana de que:

Ya llegó de mi Ascensión
el día por ti esperado;
ya las llagas te he quitado
de mi sagrada pasión.

Si por tu importunación,
esposa cara, no fuera,
de por vida te las diera;
mas no las quieres y, así
quiero volvellas a mí,
que soy su divina esfera. (p. 873 b, I, VII).

Una aparición sobrenatural diferente a las que hemos visto hasta ahora en la trilogía y que, de haberse estrenado la obra, habría resultado impactante y, al principio desconcertante, es la del toro echando fuego, animal que procede del Purgatorio y que lleva en su interior a don Jorge. Informan las acotaciones de que:

(Aparécese un toro, al parecer de bronce, echando llamas). (p. 887 b, II, V).

(Sacan al toro echando fuego). (p. 887 b, II, V).

Confirmando la Gracia de la santa, se produce una escena en la que hay apariciones múltiples en la parte elevada del escenario ofreciendo como un retablo encima de la santa:

La VIRGEN NUESTRA SEÑORA, el NIÑO JESÚS, el ÁNGEL DE LA GUARDA y otro ÁNGEL arriba; la SANTA. Toquen chirimías. (p. 894 a, II, XV).

Al finalizar esta intervención divina, el Niño Jesús, en un alarde de efectos de tramoya y señalando ese proceso de santificación escénica de la protagonista, se la lleva volando con él.

Como es frecuente en las obras del fraile mercedario, la siguiente intervención sobrenatural se reduce a una voz, recurso de una gran economía, que, como se aparece a Enrico y a Paulo en *El condenado*, avisa al pecador de las consecuencias que sus actos van a acarrearle. A don Luis le llama la VOZ:

Hombre. (p. 905 b, III, XVI).

Y produce en él una serie de efectos característicos, como es el temor y una gran inquietud, como explica:

El paso, la persona,
el movimiento, la voz,
todo pienso que pregona
temor. ¿Qué lengua feroz
el aire denso inficiona?. (p. 905 b, III, XVI).

Tras mostrar don Luis un cambio en su actitud, que lo aleja del personaje de don Juan en *El burlador*, la misteriosa voz revela su identidad, que no es otra que la de don Juan, antiguo amigo de don Luis y compinche en sus aventuras, que se erige en ejemplo *ex contrario* tanto para el personaje como para el espectador, a quienes se presenta:

Soy Don Juan, el que en la corte
en tierna edad y con vos,
hice de mi gusto el norte. (p. 906 a, III, XVII).

Durante el diálogo que mantienen los antiguos camaradas, don Luis le pregunta al otro en qué lugar se encuentra, respondiéndole que en el Purgatorio y alegando:

Allí estoy por atrevido,
por libre, por descortés
a mi padre. (p. 906 a, III, XVII).

Lo que constituye un gran aviso para don Luis y una enseñanza moral, pero ejemplificada de manera práctica, para el espectador. El personaje de don Juan en esta obra podría ser la continuación del protagonista de *El burlador de Sevilla*, que, tras condenarse, se ha arrepentido e intenta que otros no caigan en sus mismos pecados, aunque, claro está, el personaje de la tercera parte de esta trilogía se encuentra en el Purgatorio, mientras que el burlador termina en el Infierno y, por las palabras del primero, parece que se aleja de la maldad de la representación del mito de don Juan. Eso sí, tanto los dos don Juan como don Luis cometen el pecado de no obedecer a unos padres, que, a veces, se muestran permisivos y poco autoritarios con sus hijos.

El alma de don Juan, posteriormente, expone a su amigo cuál es el motivo de que haya sido enviado para manifestársele, que es, debido a la intervención y a los ruegos de Juana, el de avisarlo de las consecuencias de sus actos, para que se enmiende y no se condene:

Tantas tengo, que al momento
me acordé de vos y quise
daros algún sentimiento,
y aunque no dejan que avise
su gente el Rico avariento,
yo, que en más noble lugar
estoy, por la Santa Juana
os he venido a avisar,
que experiencia soberana
y memoria os pienso dar. (p. 906 b, III, XVII).

En esta intervención podemos ver, además, una referencia a la parábola del Rico Avariento, que Tirso dramatiza en la comedia bíblica *Tanto es lo de más como lo de menos*. El autor se refiere a los versos 981-94, de la tercera jornada, en los que el patriarca bíblico Abraham niega a Nineucio, personaje que encarna al Rico Avariento, la posibilidad de avisar con su ejemplo a sus familiares del mal que acarrea llevar una vida dedicada exclusivamente a los bienes terrenales y evitar que corran la misma suerte que él.

Finalmente, el momento climático de la obra, que supone la santificación escénica de la protagonista, se produce cuando el personaje del Niño Jesús, que aparece con los recurrentes atributos del martirio, aparece para llevarse a la santa al cielo con él:

Con las joyas soberanas
de mi cruz, corona y clavos,
te recibo. (p. 908 b, III, XXII).

Para, en el momento inmediatamente posterior, declarar el Ángel la santidad de Juana señalando los elementos que Juana ha ganado:

Aquesta corona y silla

es para la Santa Juana. (p. 908 b, III, XXII).

Otro de los aspectos más destacables de esta tercera parte, y de toda la trilogía es la importancia que adquieren los símbolos religiosos, que apuntan a esa dimensión visual del teatro y que están utilizados de manera recurrente creando una auténtica isotopía, la del martirio y la redención, pues, desde el mismo nombre de la santa, Juana de la Cruz, o la importancia del Viernes Santo, todo en la trilogía evoca la muerte y resurrección de Cristo, siendo la tercera parte la que más símbolos incluye e incidiendo en esa pérdida de la dimensión humana que se opera en la protagonista.

La importancia de la Redención es fundamental para el cristianismo, pero adopta un matiz especial para la Orden Mercedaria, que basa parte de su identidad y carácter en el sacrificio por el otro, por lo que suele aparecer con insistencia en las obras religiosas de Tirso de Molina.

Ya en la primera jornada, Cristo, corroborando la Gracia de la santa, le deja los tres elementos que simbolizan el martirio, la corona de espinas, la cruz y los tres clavos, informándole de que:

Y pues hoy es mi Ascensión
y al cielo glorioso vuelo,
quiero dejarte en el suelo
de mi sagrada pasión
las insignias; éstas son.

(Aparécese la Cruz y sobre ella la corona de espinas y tres clavos). (p. 873 b, I, VII).

Anteriormente, Cristo, señalando la importancia que para Juana van a tener los viernes, dado que, en viernes se produjo el martirio y la pasión de Cristo, a pesar de haberle quitado los estigmas, le revela de que los viernes sentirá dolor en las antiguas llagas:

Juana humilde, esposa casta,
aunque sin llagas estás,
mis dolores sentirás
todos los viernes que vivas. (p. 873 b, I, VII).

Cuando le hace entrega de los elementos del martirio, Cristo le va diciendo a Juana, realizando un juego verbal típico del Barroco, que los clavos que lo ataron a la cruz, paradójicamente, son los que liberan a los esclavos del pecado, a todos los hombres mediante la Redención:

Esta cruz, esposa amada,
te doy por más noble prenda.
Los tres clavos, Juana cara,
son estos que a mis esclavos
libraron. (p. 874 a, I, VII).

Para insistir más en los elementos que simbolizan el martirio y la Gracia de Juana, se recurre a la dimensión visual del teatro, en una escena cargada de significado, en la que Cristo cede y coloca los tres símbolos en Juana:

(Pónele la corona de espinas en la cabeza). (p. 874 a, I, VII).
(Dale la cruz en la mano derecha). (p. 874 a, I, VII).
(Dale los tres clavos en la mano izquierda). (p. 874 a, I, VII).

Además de hacer referencia al motivo de la Redención, clave de la obra, los símbolos del martirio sirven para defender la tesis tridentina que, en contra de lo que decían los reformadores, advertía del poder de las reliquias y de su necesaria veneración. En este sentido, Cristo, al darle a Juana los elementos del martirio, le dice que ellos le darán fuerzas para aguantar el sufrimiento, sea cual sea, y le harán su ausencia más soportable. Expone el personaje del Redentor:

Todos tres clavos
poned, Señor, en mi cara,
que ya mi ventura es clara,
pues para que esté a mis pies
la fortuna, que al través
da con todo, hacéis que pueda,
mi Dios, poner en su rueda,
en lugar de un clavo, tres.
Para alivio de la pena
que siento ausente de Vos,

buenas memorias, mi Dios,
me dejáis. (p. 874 a, I, VII).

En una de sus intervenciones, el Ángel expone nuevamente el valor simbólico que tiene el viernes por ser el día de la Pasión de Cristo, y la importancia que en la vida de Juana tiene, ya que tal día nació, tomó los hábitos y en tal día, se nos avisa, ascenderá a los cielos. De ahí el nombre de Juana de la Cruz y la importancia del símbolo por excelencia de la cristiandad. Le cuenta Laurel a su protegida:

La Invención sacrosanta,
mañana, de la Cruz celebra y canta
todo el mundo, y en ella
te quiere Dios llevar a su Sión bella.
En semejante día
naciste al mundo para su alegría,
el hábito tomaste
y en este santo día profesaste.
Juana eres de la Cruz, pupila mía,
la Cruz adoras y en su día subes
pasando estrellas y pisando nubes. (p. 900 a, III, VII).

De nuevo el Ángel hace referencia a los símbolos del martirio, que, salvo la cruz, ha guardado en custodia para Juana, revelándole a la santa que, además de estos, en el arca encontrará una sorpresa, que no es otra, que el pan eucarístico que ha conducido a la salvación al alma de don Jorge. Como esposa de Cristo que es Juana, siempre tiene cerca los símbolos de su martirio:

La Cruz de Cristo, dama,
está a la cabecera de tu cama;
los clavos y corona
que el reino de tu Esposo y bien pregona
por único Monarca,
guardados tengo, Juana mía, en el arca
de tus joyas divinas
donde tienes cilicio y disciplinas,
y otra prenda de amor que en cuanto abarca

el sol no la hay más rica ni más bella,
en el arca te espera; corre a vella. (p. 900 a – b, III, VII).

Precisamente el siguiente símbolo del ámbito cristiano que aparece es el pan eucarístico, que también es índice de la Redención de Cristo. Juana explica la significación de este símbolo atribuyéndole las características de la leche, alimento esencial para la vida del hombre desde su nacimiento, y la de los ojos, ya que es el pan que se identifica con Cristo en clara metonimia. Además de todo esto, Juana vaticina que al día siguiente comerá pan eucarístico, morirá y subirá al cielo:

Fin de mis enojos,
pan de leche, pan con ojos,
Vos cumplisteis la esperanza
de mi bienaventuranza;
mañana os comulgaré
y la gloria alcanzaré,
pues llevo en Vos la libranza. (p. 902 a, III, X).

El siguiente símbolo que aparece en la obra es totalmente diferente a los anteriores, pero no ajeno a otras obras del mercedario. Se trata del fuego que se refiere al Infierno, pues, ante la pregunta de don Luis al alma de su antiguo amigo don Juan de si el fuego del Purgatorio quema tanto como el del Infierno, el ánima le da la mano, motivo que aparece de manera reiterada en *El burlador de Sevilla*, como estudia Ignacio Arellano en su edición de la comedia⁴³⁹:

Hermano:
aunque regalado y tierno,
llegad la vuestra a mi mano.
(*Danse las manos y sale dellas una llama de fuego*) (p. 906 b, III, XVII).

Los efectos que siente don Luis al estrechar su mano con la de don Juan, experimentado el fuego del Purgatorio y exclamar:

⁴³⁹ Molina, 2009, pp. 23-26.

¡Ay, que me abraso y que me quemo,
no sólo la mano y palma,
sino el alma! Morir temo. (p. 906 b, III, XVII).

Son similares a los que siente don Juan cuando, sin mostrar Santo Temor de Dios, le da la mano al espectro del Comendador:

¡Que me abraso! ¡No me abrases
con tu fuego!. (vv. 2749-2750).

Por otra parte, acercándose ya el final de la comedia, se produce una escena de gran impacto visual y consagración de la santificación escénica de la santa en los momentos previos a su muerte y ascenso a los cielos. Juana aparece arrodillada, como suele ser habitual en las comedias hagiográficas, coronada y acompañada de sus compañeras. La escena, como describe la acotación, parece un cuadro barroco, con lo que se ejemplifica la relación entre la pintura y el teatro áureos españoles:

(Déscubrese una cortina y aparecerá la SANTA de rodillas con un Cristo en la mano y coronada la cabeza como la pintan, y las monjas a sus lados, y estén sobre una tarima a forma de cama). (p. 907 b, III, XX).

Tal y como se abriera la obra, con los símbolos del martirio, se cierra la misma. La santa, que asciende al cielo, haciendo referencia a su propio nombre, alude a la importancia de la Cruz, que simboliza el sacrificio y el sufrimiento que conducen a la salvación, y del que ella es ejemplo:

Joyas santas.
Cruz mía, con vos nací,
Juana de la Cruz me llama
el mundo, y es justa cosa,
Cruz, pues sois mi joya amada,
que vos me llevéis al Cielo,
y porque segura vaya,
en vuestras manos, Señor,
os encomiendo mi alma. (p. 908 b, III, XXII).

En el mismo sentido que la utilización de los símbolos cristianos o la dimensión escénica del teatro barroco que se alía con la pintura, se encuentra la cuestión de la misión catequética o de adoctrinamiento católico que posee el teatro religioso áureo y que, en el caso de la tercera parte de esta trilogía, continúa la línea ya abierta por las dos anteriores partes.

Vinculada a los símbolos de la isotopía del martirio y la Redención, Tirso insiste en la tesis de la necesidad del sufrimiento para alcanzar la salvación, como ya enseñó Cristo muriendo en la Cruz y resucitando al tercer día. El cristianismo se basa en la fusión del sacrificio y del amor, que conducen a la salvación, lo que puede verse en el símbolo del Cordero. Así lo enseña Cristo diciendo:

Esta corona de espinas
sembró en mi cabeza amor. (p. 874 a, I, VII).

El sufrimiento no puede ser negativo, pues Dios envió a su único Hijo a sufrir al mundo, siendo martirizado y muerto. Refiriéndose al dolor, argumenta Cristo:

Mayor que el que en ti imaginas
sintió en mis sienes divinas
mi cabeza delicada. (p. 874 a, I, VII).

Otra lección que ofrece en la obra al espectador es la guía de los buenos esposos que Juana expone a Crespo, cuando el rústico le cuenta a la santa los problemas que tiene con su esposa a causa del carácter tozudo y empecinado de su cónyuge. La santa explica que, siendo honrada, respetando al esposo, los demás defectos deben pasarse por alto, por lo que se prima el honor y el respeto a todo lo demás. Aconseja Juana:

Crespo: el hombre que se casa
a sufrir está obligado
los defectos de su estado
y las faltas de su casa.
La cabeza no maltrata
ni menosprecia los pies;

curalda, y ved que no es
mala la mujer que trata
bien su honor y le respeta,
y llevad con más amor
faltas que no son de honor;
que no hay cosa tan perfeta
que alguna falta no tenga
en el mundo; regalalda,
hermano Crespo, y curalda,
porque a morirse no os venga. (p. 878 b, I, XIV).

Para adoctrinar al público, nada mejor que un ejemplo práctico de las consecuencias de obrar bien y de obrar mal, haciéndolo todavía más vívido y terrorífico introduciendo a un personaje que, desde el propio Purgatorio, expone el motivo de encontrarse allí. Don Jorge es un ejemplo «ex contrario» para el espectador, si Juana es el ejemplo en positivo de la perfecta cristiana. Además de todo ello, esta escena se erige en transmisora de lo defendido en el concilio de Trento, pues, defiende la existencia del Purgatorio y la necesidad de la oración para salvar a las almas que allí se encuentran, tesis rechazadas por los reformadores. Le pide el alma de don Jorge a la santa:

Vuelve, Juana, el pensamiento,
que en penas de penas llenas
excedo al Rico avariento;
mas, por lo mucho que alcanza
tu oración, de los favores
de Dios espero bonanza,
que entre las llamas mayores
es céfiro la esperanza.
En el Purgatorio estoy
por tu favor y merced;
pues de mí te acuerdas hoy
y es tan terrible mi sed,
piadosas voces te doy...
Madre Juana: la ocasión
tienes de pagar agravios
con piadoso galardón;
recrea mis secos labios

con agua de tu oración. (p. 888 a, II, VI).

Todo lo cual viene precedido de la impactante y sobrecogedora salida de don Jorge del interior del toro que echaba fuego, como describe la acotación:

(Ábrese por un costado el toro y esté dentro DON JORGE). (p. 888 a, II, VI).

Tras la petición de don Jorge a la santa, el Ángel expone al espectador, otra vez contra las tesis de la herejía protestante, la lección de que la labor intercesora de los más cercanos a Dios da su fruto, ya que, informa de que la mediación de Juana ha salvado a don Jorge del sufrimiento del Purgatorio. Mediante este ejemplo, al público se le transmite la idea de que deben rezar a los santos y tenerles devoción para que les ayuden en sus ruegos a Dios. Señalando todo esto, le comunica Laurel a su protegida:

Basta el deseo que tienes
para que a Don Jorge valga
la ayuda que le previenes;
por ti querrá Dios que salga
a gozar, Juana, sus bienes. (p. 888 b, II, VI).

Nuevamente, se defiende la existencia del Purgatorio, a la vez, que vuelve a mostrarse la labor intercesora de aquellos, generalmente los santos y la Virgen, que por su cercanía a Dios pueden ser escuchados y pedirle cosas más fácilmente. La santa, en este sentido, reza a Cristo por el alma de su antiguo enemigo:

Pido
dos cosas no más, mi Dios;
mas siendo tan largo Vos
corta en el pedir he sido.
Un muerto y un vivo son
los que por intercesora
me han puesto, y de Vos agora
tienen de alcanzar perdón.
El alma, Esposo divino,

de Don Jorge está penando
y entre llamas apurando,
como metal rico y fino,
los quilates de aquel oro
que en vuestra mesa ha de estar;
yo le vi, Señor, penar
dentro de un ardiente toro,
con un tormento excesivo;
alcance yo destos pies
que esté ya libre. (p. 895 a, II, XV).

Por otra parte, y como se produce tanto en la primera como en la segunda parte, hay una exaltación de la humildad, que es una de las virtudes más destacables y destacadas de la protagonista de la trilogía. Como argumento de autoridad divina, irrefutable, Cristo explica que la Gloria se alcanza con la humildad recurriendo a la siguiente paradoja cristiana:

Así ensalzo al que se abaja. (p. 894 b, II, XV).

La obediencia filial que, aunque, como vimos, Juana debe dejar a un lado por obedecer a un orden superior, a Dios, es fundamental, pues, como ya vimos al analizar *Tanto es lo de más como lo de menos* y como defiende Naïma Lamari⁴⁴⁰, el padre actúa en la comedias religiosas como el trasunto de Dios Padre en la tierra, por lo que, desobedecerle conlleva desobedecer a Dios y la consiguiente condenación, como casi le sucede a don Luis, como salva a Enrico y como condena a don Juan. Señala el Niño Jesús:

Hijo que desobedece
a su padre, Juana mía,
y en sus pecados porfía
obstinado, no merece
mi perdón. (p. 895 b, II, XV).

Como símbolo del catolicismo y destacando la importancia de los elementos visuales para la insistencia de la misión catequética del teatro áureo español, se produce la aparición milagrosa de la Eucaristía, que es la gran

⁴⁴⁰ Lamari, 2010.

sorpresa que el Ángel le ha prometido a Juana, ante la admiración y el asombro del espectador:

(Ábrese el arca y sale entre nubes doradas el Santísimo Sacramento). (p. 901 b, III, IX).

La santa exalta el milagro y dogma de la Transubstanciación y de la Eucaristía, así como la necesidad de esta para salvarse. El personaje, justo antes morir y ascender al cielo, come la hostia sagrada, que es alimento del alma. Todo ello en un contexto histórico-religioso en el que la frecuencia de la asistencia a misa y la toma del pan eucarístico se había intensificado en consonancia con las crecientes manifestaciones públicas de devoción religiosa. Ensalza Juana la Eucaristía cuando dice:

Pan que fertiliza el año
de la celestial hartura;
maná de eterna dulzura,
blanco que señala Juan,
medalla de amor galán,
pues a mi arca habéis venido,
diré que habéis proveído,
mi Dios, el arca del pan.
Mas, decidme, Esposo amado:
¿a qué a mi arca venís?
¿De qué enemigos huís,
que os acogéis a sagrado?
¿Si porque os he celos dado
os escondéis para prueba
de mi amor? Ya sé que os lleva
a que acechéis almas fieles
por ventanas y cancelas,
mas por arca cosa es nueva;
mas como parto mañana
a la patria de la vida,
prevenísme la comida,
providencia soberana. (p. 901 b, III, IX).

Y el ejemplo práctico del valor de la Eucaristía lo expone el Ángel al relatar la historia del alma de don Jorge que, estando en el Purgatorio, comulgó y salió de allí, gracias a la intervención de la santa también:

Esta forma, amada Juana,
comulgó un hombre en pecado
que está muerto y condenado,
y saliendo de él se vino
a tu poder. (p. 901 b, III, X).

Una de las lecciones que se relacionan con la obediencia filial es su contrapartida, la misión educadora y justa del buen padre, que debe ser misericordioso, pero no consentidor, como es el caso del padre de don Luis, don Diego. La santa avisa, en este sentido, a los padres ofreciendo a los espectadores una gran lección:

Escarmentar
en este ejemplo pueden
todos los padres que exceden
la justa ley en amar
a sus hijos demasiado. (p. 904 a, III, XIV).

La última lección que se ofrece al espectador se expone a través de la intervención de la misteriosa voz, que luego descubrimos que pertenece a don Juan, antiguo amigo de don Luis y que, por sus muchos pecados, está en el Purgatorio. El alma de este hombre pone en aviso a todos los hombres de que abandonen sus vicios para no terminar como él:

¡Hombre: que os avisa un alma!
Mudad el vicioso extremo. (p. 906 b, III, XVII).

En cuanto a la influencia de la Mística en esta tercera parte de la trilogía, podemos decir que, a pesar de estar presente, no es tan fuerte como en la primera parte, reduciéndose al uso del código amoroso entre esposo-Cristo y esposa-Juana.

Con tono exclamativo e inflamado de amor, encontramos el diálogo entre Cristo y Juana, en el que se dedican cariñosos calificativos:

S: ¡Ay prenda querida!

C: ¡Ay mi esposa!

S: ¡Ay mi vida!

C: ¡Ay mi oveja!

S: ¡Ay mi cordero!. (p. 874 b, I, VII).

Imagen tópica del Barroco es la de la salamandra o la del ave Fénix, símbolo de Cristo, que renace de sus cenizas, que la santa utiliza en ese código lírico-místico de la poesía amorosa al contestar a su Ángel protector:

Mi Ángel fiel,

guardadamas de mi casa,

fénix de amor que se abrasa

como salamandra en él. (p. 874 b, I, VIII).

Para nombrar las llagas o estigmas de Cristo, haciendo uso del código amoroso, la santa las llama «joyas» y explica el sacrificio que por amor hizo Cristo encareciendo su valor:

Mi Laurel,

¿no lo he de estar, si me ha dado

las joyas mi enamorado

que costaron lo que El vale,

pues porque el precio le iguale

le han costado su costado?. (p. 874 b, I, VIII).

En el sentido del uso de un código amoroso para expresar la relación mística, el Niño Jesús va a referirse a Juana llamándola:

¡Dulce esposa!. (p. 894 a, II, XV).

Como dos enamorados de cualquier comedia profana del barroco español, la conversación entre los esposos Jesús y Juana se reduce a preguntarse cuánto se quieren:

NJ: ¡Ay, prenda cara, y qué dello
te quiero!

S: ¡Qué tal escucho!

¡Ay mi Dios!

NJ: ¿Quiéresme mucho?

S: Mucho.

NJ: ¿Cuánto?

S: Tanto dello.

NJ: Pídeme mercedes. (p. 895 a, II, XV).

Como les sucede a todos los que experimentan la unión mística, la protagonista de la trilogía hagiográfica del mercedario, siente una gran alegría al saberse a las puertas de la muerte, pues ello conlleva su reunión con su amado esposo Cristo. Con un lenguaje muy lírico y lleno de belleza, expresa su amor y su júbilo Juana al decir:

Albricias, alma mía,
que ya de vuestro bien se acerca el día,
y el destierro cumplido
que ausente de la patria os ha tenido,
el soberano Esposo
llamándoos a su tálamo amoroso,
con música os convida
a eterna paz, a enamorada vida,
al néctar de su vida deleitoso,
al real palacio, a la tranquila casa
donde no llega el mal ni el bien se pasa.
Con el salmista hebreo
cante, cual cisne, amor, vuestro trofeo;
decí a vuestro querido:
«Alegre estoy, mi Dios, de lo que he oído,
dichosa habitadora
seré de la ciudad donde el bien mora;
ya se pasó el invierno

ya se acerca el abril y el mayo tierno
que el cierzo no marchita ni desflora.
Jerusalén: tus calles infinitas
veré empedrar de jaspe y margaritas». (p. 899 b, III, VI).

Otro aspecto destacable de esta tercera parte tiene que ver con el personaje de la acción profana de la comedia, don Luis. Al respecto, podemos afirmar que esta tercera parte es en la que menos fusión entre la materia sacra y la materia profana encontramos, y que, esta materia profana pone en relación al personaje ya citado de don Luis con el de don Juan de *El burlador de Sevilla*. Si ya en la segunda parte teníamos en don Jorge un antecedente de don Juan, don Luis también lo es, aunque, a diferencia del burlador por antonomasia, aquel finalmente se salva. Si don Luis se salva es porque no es el protagonista de la obra, sino que su personaje está supeditado a la intención final de la obra, que no es otra que mostrar la Gracia-Gloria de Juana de la Cruz, algo que no sucede en el caso de don Juan.

La santa, en la historia de don Luis, actúa como portavoz de los avisos divinos, y no sólo asume este papel en el caso del malcriado hijo, sino que, anteriormente, como anuncio de su posterior misión, ya avisa a Lillo de que lleve cuidado con sus actos porque existe un Dios que lo juzgará:

¿No sabe que ha de dar cuenta
delante el tribunal mismo
de Dios?. (p. 879 a, I, XV).

Don Luis y don Juan, además de su afición por las mujeres, el juego y la mala vida en general, comparten también unos progenitores que los consienten y no los castigan cuando deben, aplicando una justicia similar a la de Dios en el cielo. Si la obediencia filial es tan importante para decidir la salvación o condenación del personaje masculino en el teatro religioso de Tirso de Molina, como afirma Naïma Lamari⁴⁴¹, desde luego que el padre se aleje del modelo de Dios Padre, provoca hijos irresponsables, que vulneran el cuarto mandamiento y que pueden terminar condenándose.

⁴⁴¹ Lamari, 2010.

Después de que don Diego haya avisado a su hijo, y de que este no le haya hecho caso alguno, Lillo, como hace Catalinón en *El burlador*, vuelve a avisarle de las consecuencias de sus actos cuando le dice:

Pienso que tu mal gobierno
nos va llevando al infierno
como recua a todos tres. (p. 887 a, II, III).

De la misma manera que el padre de don Juan no hace nada conociendo las fechorías de su hijo, incluso intercede por él ante el Rey para que perdone sus faltas olvidando sus deberes como monarca, o le pide que le dé un buen cargo en la corte, don Diego hace que encarcelen a don César injustamente para que su hijo tenga la oportunidad de engañar y aprovecharse de doña Inés, y, aún enterándose de que su hijo está en la casa de la joven al acercarse a la calle donde vive esta, prefiere no hacer nada para no contrariar los deseos de su hijo. El criado Lillo se da cuenta de que la conducta permisiva del padre acarreará el castigo divino del hijo y expone:

¡Oh padre tierno!
amoroso y tan sufrido
que, de amor desvanecido,
llevas tu hijo al infierno. (p. 892 a –b, II, VIII).

Don Diego trata de avisar a su hijo del terrible final al que lo conducen sus actos, pero ya es tarde para él, su hijo no le hace caso, pues, tras años de consentirlo, ha perdido toda autoridad. Don Luis desprecia a su padre y lo deja caer al suelo, ante lo que el padre expresa:

Con nueva razón me ofendo,
y ya mi pasión es ciega
si vengarme no pretendo.
Apartas con tanta ira
de tus brazos mi flaqueza
que he caído; ¿no te admira
que está a tus pies tu cabeza,
y que Dios te escucha y mira?. (p. 898 a, III, I).

Al verse humillado por su propio hijo, don Diego vuelve a avisar de las consecuencias que a este van a reportarle sus actos, pues, comparando su gastado cuerpo con un edificio, lo que nos recuerda a la metáfora de Cristo como templo o de San Pedro como Iglesia, lanza la amenaza de la justicia divina que reparará esa destrucción del edificio y condenará al impío hijo. Avisa el padre:

Llega el pie
que abrasen rayos de Dios.
Pon el pie aleve y escala
este ya violado templo
donde tu pie se señala.
Dios le corte para ejemplo
de quien en culpas te iguala.
Bien haces, traidor; levanta
contra mí, pues yo la he hecho,
esa mal trazada planta,
cuyo edificio deshecho
deje la venganza santa. (p. 898 a, III, I).

Como le sucede a don Juan en *El burlador*, muchos personajes avisan a don Luis del castigo al que se enfrenta de seguir con su actitud hacia su padre. El campesino Berrueco compara al padre en la tierra con Dios Padre en el cielo, porque el primero, como ya hemos comentado, es una emanación o señal que apunta al segundo. El rústico le pregunta a don Diego:

¿Quién os derribó y por qué,
que él se verá derribado
de Dios si le asienta el pie?. (p. 898 b, III, II).

Si hasta aquí el personaje de don Luis recuerda al de don Juan, hay un momento que marca la gran diferencia entre ambos personajes. Ante la misteriosa voz, que pertenece al alma del antiguo amigo de don Luis, se empieza a operar un cambio en este, porque sí tiene Gracia para salvarse, como no le sucede a don Juan que, aún reconociendo los avisos divinos, nunca enmienda su actitud. El temor de don Luis se aprecia cuando expresa:

Como crecen los agravios
va creciendo en mí el temor.
Decid, pensamientos sabios,
¿cómo no siento valor
en el pecho ni en los labios?
¿Yo, cuanto más ofendido,
más temeroso y turbado?
¿Qué nueva mudanza ha sido?
¿Quién eres? No te he llamado
hombre, ni lo has parecido;
porque un hombre igual a mí
solo y con armas iguales
no le temiera yo así. (p. 906 a, III, XVII).

Tras la visita del alma de don Juan, don Luis marca su definitiva distancia con el personaje protagonista de *El burlador*, pues cambia totalmente su actitud, enmendándose, demostrando toda la Gracia que había en él, pero que esperaba un aviso divino y la cooperación de la voluntad del personaje para salir. Este cambio de actitud, tan habitual en la comedia hagiográfica barroca española, que es un exponente de la doctrina tridentina frente a los reformadores, puede verse cuando don Luis expone:

Mano de fuego, esperad,
no os apaguéis; mas por Dios,
que con la luz que dais vos
descubro yo una verdad,
pero no tanta crueldad,
aunque es venganza forzosa,
haced dos luces piadosa;
sed justa viendo propicia,
misericordia y justicia,
que una sin otra es dañosa.
Dios mío: este fuego labra
nueva vida; desde luego
pondré la mano en un fuego
que he de cumplir mi palabra.
Vuestro tesoro se abra
de gracia, a quien llevó a aquellos

pecados por los cabellos,
que yo no puedo, mi Dios,
ir con ellos yendo a Vos,
ni sin Vos librarme dellos.
Vayan arrastrando, lleguen,
pues llevo en la mano luz,
al Rojo mar de la cruz
donde se limpien y aneguen.
Ningunos respetos nieguen
el bien que el alma ganó;
no hay inconvenientes, no,
que me estorben mi deseo,
pues siendo cambio Mateo
con cielo y tierra se alzó.
Padre de mi alma, espera,
que si a mirarte me atrevo,
Dios me dará un libro nuevo
y el del Cordero quisiera;
ya entiendo su verdadera
música y puedo enseñar
en esta mano a cantar,
que en esta mano si vive
se ve lo que no se escribe
sino es al Rey Baltasar. (p. 906 b – 907 a, III, XVIII).

Precisamente en ese cambio de actitud, que apoya la tesis católica de que el hombre puede salvarse siempre si se arrepiente de sus actos, realiza su contrición y enmienda su conducta, podríamos ver una conciliación entre la omnipotencia divina y la Gracia y la voluntad del hombre, ya que, para que don Luis pueda salvarse, debe poseer Gracia para ello, pero, frente a otros casos como el de don Juan o Paulo, tras los avisos divinos que el Niño Jesús le dice a la protagonista de la obra, Juana, que le dará:

Yo haré que, cual otro Saulo,
si a la virtud hace guerra,
caiga Don Luis en tierra
y imite después a Paulo. (p. 895 b, II, XV).

Don Luis debe libremente aceptar esos avisos y realizar una conversión, como hizo Saulo tras caer del caballo y transformarse para llegar a ser San Pablo. En todo ello podemos ver siempre el equilibrio que en la controversia de *auxiliis* muestra Tirso de Molina.

Un aspecto muy curioso de esta obra es el peculiar tratamiento que da Tirso de Molina al tan recurrente tema del honor en la comedia áurea. Como se ha puesto de relieve, el mercedario nunca escribió una auténtica comedia de honor, pues, si en *El celoso prudente* el personaje que debería vengarse ante la sospecha de infidelidad de su amada, decide adoptar una actitud de prudencia e investigar si realmente se han producido los hechos, antes de tomar una resolución equivocada aireando, con ello, su propia deshonra, en *La venganza de Tamar*, además de tratarse de una comedia bíblica, el que debe ejecutar la venganza es, al tiempo, padre de la víctima y del agresor de la ofensa, lo que lo sume en un duro conflicto que resuelve guiado por la misericordia paterna.

En la tercera parte de *La santa Juana* Tirso insiste en no seguir el código de la comedia de honor y, cuando César quiere vengarse de don Luis, prefiere dejar dicha venganza a la mano justa de Dios, cuya espada es mejor que la suya:

Y si pensaba Caín,
muerto ya su hermano Abel,
con ser menor culpa, en fin,
que la tierra iría tras él
hasta dalle un triste fin,
en Don Luis que dice o piensa
que está mi espada envainada,
mejor vengaré mi ofensa
estando contra él la espada
de Dios alzada y suspensa. (p. 899 b, III, V).

Creemos que el diferente tratamiento de la restitución del honor en las comedias de Tirso de Molina, así como el hecho de que nunca escribiera una al uso, se debe a que el mercedario, fiel a su espíritu religioso, defendía la ley de Dios por encima de la ley del hombre, ya que, a la justicia del ojo por ojo y

de la necesidad implacable de lavar con sangre la mancha de la deshonra, oponía la misericordia divina, la prudencia en el ofendido, y la posibilidad de enmendarse en el ofensor.

Finalmente, la última cuestión que vamos a abordar, que ya ha aparecido en las otras dos partes de la trilogía, es la de la unión entre la Fe y el Reino, entre la Iglesia y el Estado. Juana, en su momento previo a la ascensión, señala esta poderosa unión asegurando que ella intercederá por los bienes de España:

Hijos: adiós, que me llama
mi Esposo. Allá, en su presencia,
tendrá eternamente España,
y en ella este reino ilustre,
una propicia abogada.
Esposo, venid por mí. (p. 908 a, III, XXI).

d) Conclusiones

Tras analizar las tres partes de *La Santa Juana*, podemos concluir recapitulando algunas cuestiones interesantes contemplándolas en la panorámica de la trilogía.

Si las tres comedias sobre la vida de Juana Vázquez Gutiérrez son, como vimos que apuntaba Francisco Florit, una combinación de elementos religiosos con elementos profanos y de elementos cultos con elementos populares, esta diferente materia no se estructura de la misma manera en las tres obras, encontrándonos con un proceso de santificación escénica de la santa, como expone Vincent-Cassy, que tiene como consecuencias que la materia sacra y la profana estén cada vez menos entretajidas, ya que Juana, de ser la protagonista de ambas materias en la primera parte, pasa a un segundo plano en la segunda, cuya acción profana se corresponde con el tema del comendador malvado encarnado en don Jorge, y en la tercera, con la del mal hijo y burlador don Luis.

Este proceso de santificación dramática del personaje se relaciona con el hecho de que Tirso no escenifique sólo la vida del santo, sino también la de su culto, realizando una exaltación de la devoción de la santa y también de los

lugares que tienen que ver con ella, y puede verse en que Juana tiene, como acabamos de señalar, menos presencia conforme avanza la serie, interviniendo poco en la acción profana, alejándose de ella, asumiendo un papel más estático y contemplativo, para ir, poco a poco, cambiando de plano escénico, del ámbito de lo humano al de lo divino, para terminar asumiendo una misión intercesora para los pecadores, hasta llegar a una apoteosis final, lógica según la progresión del personaje en las dos anteriores comedias, pero desmesurada si se tiene en cuenta que Roma había paralizado la canonización y la santa no lo era. Por tal motivo la censura eclesiástica intervino.

La trilogía, por otra parte, constituye la representación de las comedias con más intervenciones divinas y, con ellas, más efectos de tramoya, del mercedario, no muy dado a estos efectos. Ahora bien, la distribución de las intervenciones no es simétrica y, si en la primera parte es el Ángel de la guarda el que tiene una presencia más significativa, en las siguientes partes, el Ángel pierde presencia para ser asumida esta por Jesús, en sus representaciones de Niño o de Cristo, con lo que se insiste en la idea de que Juana va acercándose a la Gloria y cada vez necesita menos la labor de intermediarios entre Cristo y ella, lo cual culminará en la tercera parte en la amorosa relación entre esposos. La Virgen, por su parte, que no tiene un papel destacado, aparece más en las dos últimas partes de la trilogía.

Respecto a la caracterización de la protagonista de las tres comedias, eje estructurador de las mismas, podemos afirmar que encarna a la perfección el papel de santa con un alto grado de Gracia desde el principio de la obra, incluso yendo más allá, desde el momento de su nacimiento, ya que siendo bebé da muestras de su vocación religiosa al ayunar los viernes. Asimismo, la rodean todas las virtudes cristianas: la humildad, la obediencia, la fe, la mansedumbre, etc., así como una gran prudencia a pesar de su juventud, que la hace apta para el cargo de abadesa, y una resignación cristiana ante todos los injustos infortunios que se le presentan causados por sus enemigos, el demonio, la Maestra de novicias o la Vicaria.

Una nota destacable de su carácter es su valentía, que la hace huir de su casa disfrazada de hombre para impedir un matrimonio que no quiere y que la aleja de su camino de entrega a Dios. Juana se muestra decidida, con un

carácter fuerte en sus decisiones, y con una tenacidad y una voluntad firmes de ser monja.

En esta decisión podemos ver dos aspectos de la personalidad de la «santa»: por un lado, su decisión de elegir los bienes celestiales frente a los mundanos y, relacionado con esto, su preferencia por la defensa de su vocación religiosa aunque ello pueda causarle una deshonra ante la opinión pública, al ser descubierta huyendo de su casa bajo traje de hombre. Fray Gabriel Téllez, como hemos visto y seguiremos viendo, no era partidario de las apariencias, sino de la pureza y la virtud del alma.

La Gracia de Juana se muestra, por otra parte, en su belleza física, rasgo común que caracteriza a las santas, pero también y más importante, en que es capaz de oír a Dios, de interpretar sus signos y de obedecerle ciegamente, asumiendo cierta condición que apunta a la Virgen. Señal de su Gracia es que el demonio sienta miedo ante ella cuando realiza un exorcismo imponiendo sobre la niña poseída el cordón de San Francisco, que posea el don de la profecía y el don de lenguas y que el Espíritu Santo hable a través de ella, como relata el personaje de Fonseca y como se afirmaba del personaje histórico de Juana Vázquez Gutiérrez.

Relacionado con el personaje de Juana aparece en la obra el tema del castigo corporal, que no es frecuente en las comedias de santos de Tirso, de hecho, su presencia se limita sólo a las santas y no a los santos, y, en concreto a dos santas, la que nos ocupa y Santa Margarita de Cortona, protagonista de *Quien no cae no se levanta*. Al respecto, dice la propia Juana que la disciplina del cuerpo es un buen medio para luchar contra los pecados y alcanzar la salvación. Todo ello muestra el cambio en la manera de vivir la religiosidad en el transcurso del siglo XV al XVI, pues de una relación más abstracta, basada en las ideas, se pasa a una relación más física y vivencial.

La obra, por otra parte, desarrolla la tesis de que el sufrimiento cristiano es bueno y, además, necesario para la salvación. Tirso realiza una apología del mismo en el ejemplo de Juana y a través de la isotopía de los elementos del martirio. Así, el propio nombre de la protagonista apunta al martirio y la redención, Juana de la Cruz, y el carácter simbólico del viernes en la obra y, sobre todo, del Viernes Santo. Pero también podemos ver esta recurrencia al martirio a través de los elementos de la Pasión de Cristo: los clavos, la corona

de espinas y la cruz que entrega Cristo a su esposa Juana y que esta pide a su Ángel que custodie, en las apariciones de San Francisco, la santa y el propio Cristo en la cruz, y, finalmente, en la presencia de los estigmas en el santo fundador de la Orden Franciscana y en Juana.

En esta relación que se establece entre Cristo y Juana observamos cierta influencia de la mística del siglo XVI, influencia más fuerte en la primera parte y que, poco a poco, va a ir reduciéndose para quedarse solamente en el código lírico-amoroso que utilizan los esposos.

Por otra parte, llama la atención la relación que la segunda y la tercera partes de la obra tienen con *El burlador de Sevilla*, pues ambas poseen personajes que son antecedentes de don Juan. En el caso de la segunda parte, nos encontramos con don Jorge, que encarna el papel de comendador abusador que no duda en raptar a las mujeres para gozarlas y abandonarlas, y que no siente ningún escrúpulo ante sus abyectos delitos. En la tercera, el personaje de don Luis, que lleva una vida licenciosa dedicada al juego y a burlar mujeres y que rechaza la autoridad de un padre consentidor, se parece mucho al de don Juan, más aún si tenemos en cuenta que tiene, como el burlador por excelencia, una aparición sobrenatural que le avisa de las consecuencias de sus actos y que, dándole la mano, le muestra el fuego del Purgatorio.

Hasta aquí las similitudes con el personaje de *El burlador*, dado que, como nos encontramos con personajes secundarios al servicio del mensaje principal de la obra, que no es otro que exaltar la santidad de Juana, ambos personajes no se condenan, muy al contrario, exponen la tesis católica de la conversión, gracias a la intervención intercesora de la santa, y muestran un equilibrio entre la onnipotencia divina y el libre albedrío.

Precisamente como defensa de las tesis tridentinas y del catolicismo frente a la amenaza de la herejía protestante, la trilogía expone una serie de ideas con las que demuestra su apología del catolicismo.

En primer lugar nos encontramos con la aparición del emperador Carlos V, que representa la defensa militar de la fe católica a través de sus batallas, de las que Juana anuncia sus futuras victorias. Si en la primera parte, la santa profetiza que Carlos V vencerá, en la segunda llora debido a la extensión del

protestantismo, pero es consolada por su Ángel de la guarda, que le dice que hay esperanza en la evangelización del nuevo mundo descubierto.

En segundo lugar, hay una defensa de la existencia del Purgatorio, pues en él se encuentran don Jorge, que aparece dentro de un toro que echa fuego, y don Juan, antiguo amigo de don Luis, que acude para prevenir con su ejemplo de las consecuencias de sus actos a este.

En tercer lugar, la trilogía defiende las propiedades de los símbolos religiosos, en este caso de los rosarios, que poseen el don, unidas a la oración, de sacar a las ánimas del Purgatorio.

La Eucaristía, en cuarto lugar, es también defendida como medio para ayudar a don Jorge a abandonar el castigo del Purgatorio.

En quinto lugar y, como ya hemos señalado, Tirso expone la posible conversión y salvación de los pecadores, en contra de la doctrina protestante de la predestinación.

Y finalmente, en sexto lugar, la trilogía es una apología de la labor intercesora que realizan los santos y que, como se muestra en todos los casos escenificados por el autor, da su fruto.

Por último, queremos destacar los mensajes o lecciones que Tirso ofrece al público espectador de su obra y que apuntan a esta misión catequética, adoctrinadora, del teatro áureo.

El espectador observa sobre las tablas que la humildad de Juana conduce a la protagonista a una paz y a una felicidad plenas, mientras que la Maestra de novicias es víctima de un desasosiego vital causado por su envidia hacia aquella.

Asimismo, como suele ser habitual en el autor y como característica esencial de su Orden, la Caridad es defendida en la segunda parte cuando Lillo le dice a su amo don Jorge que dando limosna, aun cometiendo otros pecados, podrá salvarse. En esa afirmación podemos ver la salvación de Enrico, que no se condena gracias a la caridad que demuestra con su padre, y también la postura del mercedario en la disputa sobre la mendicidad.

La obra ofrece, por otra parte, una breve guía de los buenos esposos, explicada por Juana, que destaca que lo más importante en una buena esposa es que sea honrada, y otra más extensa que tiene como objetivo prevenir a los padres de las perniciosas consecuencias de una educación permisiva.

Para ser buen cristiano y servir a Dios, nos dice Juana, otra lección para el espectador, es necesaria la Eucaristía, la humildad y el duro trabajo, exponente del pensamiento de lo que debía ser la vida de un religioso según Fray Gabriel Téllez.

En último lugar, Tirso insiste en que no hay que seguir el código del honor, el cual ordena lavar con sangre las manchas de la deshonra. Tal código, tan usado en el teatro áureo, nunca aparece en las obras del mercedario, ya que, como religioso convencido, el fraile ve en ese código una vulneración de las leyes divinas que, ante la justicia humana opone la justicia divina y la misericordia de Dios. Por este motivo, cuando don Luis burla a Inés, don César, lejos de tomarse la justicia por su mano, dice que deja el castigo del mancillador en manos de Dios.

II.3. 11. *Los lagos de San Vicente*⁴⁴²

La siguiente comedia de santos de Tirso de Molina en la que nos vamos a detener es la que, junto con *La joya de las montañas*, forma parte del subgrupo de comedias de moros y cristianos, pero con predominio del elemento hagiográfico, como señala Celsa Carmen García Valdés⁴⁴³.

Precisamente entre las protagonistas de *La joya de las montañas* y *Los lagos de San Vicente* se establecen múltiples similitudes, pues tanto Orosia como Casilda son jóvenes y bellas princesas paganas que se convierten al cristianismo, prometiendo su virginidad a Dios, aunque desde el principio de la obra se observan en cada una de ellas signos evidentes de un alto de Gracia. Las dos, asimismo, tienen en la fe de Mahoma a su enemigo, viven en un momento de cristianismo primitivo, muy del gusto del autor mercedario, y mediante su poder son capaces de obrar sucesos milagrosos transformando lugares de su entorno.

Al comentar la predilección de Tirso por santas poco conocidas o no canonizadas aún, Vincent-Cassy expone esta similitud entre ambas protagonistas afirmando que:

⁴⁴² Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Pilar Palomo: Tirso de Molina, 1970.

⁴⁴³ García Valdés, 1998.

En esta producción dispar, Tirso favoreció a las santas poco conocidas e incluso, como ya hemos apuntado, a santas no santificadas. Santa Orosia y Santa Casilda son dos doncellas cristianas enfrentadas a unos enemigos musulmanes. Las dos patronas, respectivamente, de Jaca y de Burgos, cuya vida se sitúa en una lejana y borrosa alta Edad Media, fueron objeto de un fervor renovado en el siglo XVII. Poco importaba que su leyenda no estuviera repleta de detalles. A través de estas figuras, las diócesis que protegían reivindicaban la antigüedad y la excelencia de su fe católica, aunque estas santas no fueran nunca reconocidas por la Congregación de Ritos⁴⁴⁴.

Este estudioso defiende, asimismo, que las santas, por las que parece sentir cierta inclinación especial el mercedario frente a los santos, sirven mejor al propósito de mostrar escénicamente la santidad, por una serie de razones, entre las que se encuentra que son más estáticas, como si de imágenes o iconos se tratara, y que, por su condición de mujeres, que las hace más susceptibles del pecado, como herederas de Eva que son, las obliga a ser más decorosas, virtuosas y honrosas que sus compañeros masculinos. Vincent-Cassy comenta este decoro del autor al mostrar a las santas explicando que:

Las comedias de *santas* son el lugar privilegiado de la «poética de la representación de la santidad». Porque sus protagonistas son figuras susceptibles de ser especialmente indecorosas, su representación es más arriesgada y se queda, por lo tanto, confinada a las rígidas convenciones de los arquetipos. Las santas, por decirlo de alguna manera, son más “icónicas” que los santos. Sus leyendas más milagrosas – que no milagreras – que las de sus correspondientes masculinos. En definitiva, primaba el concepto de que estas mujeres eran para mirar. [...] En el siglo XVII, las santas, incluso las penitentes, son y deben ser nada más que unos iconos crísticos. Son encarnaciones del cielo en la tierra. Juana, Margarita, Casilda, Orosia y Ninfa vienen definidas como representaciones de una belleza primero pagana o infiel y luego santificada, purificada, hasta el punto de fusionar con la imagen crística. [...] La perfecta imagen de la belleza humana deberá purificarse a lo largo de la obra para santificarse y ser, finalmente, una imagen sagrada⁴⁴⁵.

El inicio de la obra muestra al rey Fernando que se encuentra cazando y que requiere la ayuda de Pascual, un campesino, ya que se ha adentrado en

⁴⁴⁴ Vincent-Cassy, 2006, p. 50.

⁴⁴⁵ Vincent-Cassy, 2006, pp. 55-56.

una mala senda. El campesino muestra su asombro ante los guantes del monarca, pues no sabe quién es en ese momento. Agradecido por la ayuda, el Rey le regala un anillo de oro, tras lo cual se encuentra con Tello, que le dice que va huyendo porque ha herido de gravedad a don Diego, privado del Rey, el cual había ofendido a diversas personas. Tello le confía al monarca la custodia y el cuidado de doña Blanca, su amada. El monarca se encuentra con la dama, que hace un relato de su historia, contándole sus amores con Tello, y cómo, cuando este se marchó a la guerra, su amigo don Diego estuvo pretendiéndola, ofendiendo a Tello. Pascual descubre que el hombre al que ha ayudado es, en realidad, el Rey. Don García y don Gutierre le dicen al Rey que don Diego está herido, pero que se recuperará. El Rey comunica a doña Blanca su decisión de que se case con don Diego y la de desterrar a don Tello para castigarlo. Mediante este ardid, el monarca descubre que la dama ama a Tello, el cual le corresponde pero motivado por los celos. En otra parte, unos moros han capturado a Tello, que ha matado a varios de sus compañeros. Los moros quieren ejecutarlo, pero Alí Petrán, al ver su valor, lo impide. Tello se alía con el moro para participar en la batalla y poder matar, de esta manera, a su rival don Diego. Casilda le dice a Axa que va a llevar comida a los cristianos cautivos y expone las contradicciones que encuentra en la fe de Mahoma y su predisposición hacia la de Cristo. La joven realiza una reflexión acerca de la religión de sus padres y de la cristiana en la que se va decantando progresivamente por la segunda exponiendo dogmas esenciales. Escucha como dos cautivos hablan acerca de la Santísima Trinidad y uno de ellos pone como ejemplo para poder explicarlo el motivo de la fuente con la misma agua, pero tres salidas diferentes. Así se aclaran las dudas de la princesa mora. Los cautivos anuncian la llegada de Alí Petrán. Se produce la aparición sobrenatural de San Vicente a Casilda. El santo le revela a la mora que el reino de Dios se alcanza a través de los motivos del agua y del fuego, y le manda que busque los lagos de San Vicente para sanarse. Casilda se convierte al cristianismo.

La segunda jornada comienza con la queja del rey moro por la enfermedad de Casilda ante Tello, Alí Petrán y doña Blanca, enfermedad que parece incurable. Alí Petrán y Tello nos explican que doña Blanca, amada por el cristiano, lleva cautiva seis meses. Axa informa al Rey y a los otros tres

personajes que Casilda, enferma, se encuentra grave. El monarca, afectado, pregunta cómo puede curarse, a lo que la princesa mora le responde que se lo comunicará esa tarde a través del cristiano cautivo Tello. Doña Blanca siente entonces celos de Casilda. Axa conversa con la dama cristiana, la cual le revela que ama a Tello y que los celos han potenciado ese amor, pero que no se casaría con él de tener la oportunidad por estar en tierra árabe, pues parecería que lo hace por su situación de cautiverio. A las preguntas acerca del amor a don Diego, confiesa que lo cercano y cotidiano se ama menos que lo lejano e inalcanzable. La cristiana se queja de su amor. Casilda, por otra parte, expone los puntos dogmáticos más importantes de la doctrina cristiana a Tello, que se sorprende de que conozca esos dogmas sin haberlos estudiado nunca. Axa le insufla celos de Tello y Casilda a Blanca, ya que están conversando solos. Blanca decide entonces entregarse a don Diego, pero Axa, que lo ama, la amenaza si lo hace. La dama decide, en ese caso, entregar su amor al príncipe árabe Alí Petrán. Axa le cuenta a este todo lo que ha hecho para que doña Blanca lo elija como esposo. El Príncipe resuelve no ser fiel a su amigo Tello en sus amores, dado que piensa que él pretende a su hermana Casilda. El cristiano, por su parte, no sabe el motivo por el que su amada Blanca está rara con él. Habla con Alí Petrán, que le revela sus sospechas de que ha cambiado el amor hacia Blanca por el de Casilda. El Príncipe le ofrece a su hermana en matrimonio, pero Tello insiste en que a quien ama es a doña Blanca. Casilda conversa con el rústico Pascual, que le cuenta las virtudes de Blanca, a quien conoce. La princesa mora les lleva comida a los cautivos cristianos. Axa, por su parte, le dice al Rey que Casilda lo traiciona, pues ama a Tello, y alimenta a los cautivos a escondidas. Cuando llegan para comprobar tal falta, la comida que la mora lleva en una cesta se convierte milagrosamente en flores. El Rey le dice que le pida lo que quiera y Casilda le responde que quiere ir a los Lagos de San Vicente.

Finalmente, la tercera jornada nos muestra a la princesa mora, que ha ido con Tello a la corte castellana en busca de los Lagos de San Vicente para curarse. Allí el rey cristiano la acoge hospitalariamente y le pregunta a Tello por doña Blanca, a lo que el cristiano responde que la dama es ahora libre y que no se ha llegado a casar con ella por no contar con el consentimiento real. El Rey le advierte a Tello que don Diego también ama a doña Blanca. Axa quiere que

Casilda y ella regresen ya a su reino y considera vana la empresa de encontrar los Lagos del santo. Le dice a Casilda que, amando a Tello, traiciona su ley, a su familia y a doña Blanca. Tello explica que lo de su amor es mentira. En ese momento, una misteriosa voz responde a Casilda, que sale volando milagrosamente. Axa, enfadada, habla de lo que sucederá con los que ella cree amores entre Tello y Casilda. Alí Petrán quiere vengarse de lo que él considera una ofensa de Tello, la traición de este al rey moro y, además, el juego amoroso que se lleva, a la vez, con Casilda y con Blanca. Para ello decide atacar todas las ciudades bajo dominio del rey cristiano. Al príncipe se le aparece entonces la Virgen para comunicarle que su auténtica misión es la de acompañar a su hermana Casilda en la búsqueda de los Lagos de San Vicente. Alí Petrán se convierte en ese momento recibiendo el bautismo a manos de la Virgen. Se produce un diálogo entre campesinos en el que Pascual se queja porque Mari Pablos se va a casar con otro. Pascual se encuentra con la muchacha, que le dice que se iba a casar con Gilote porque pensaba que él, Pascual, cautivo hasta ese momento, había muerto, pero que, en realidad, no ama a su prometido. Doña Blanca le dice al rey cristiano que Tello ha huido con Casilda traicionándolo. Tello llega ante el Rey y Blanca para relatarles el milagro con que Casilda ha sido favorecido. La ha visto volar y descubrir los lagos de San Vicente, en cuyas aguas se baña, para posteriormente, hallar una cueva en la que levanta un lugar destinado a la veneración de San Vicente. Doña Blanca se da cuenta de que sus celos son totalmente infundados. Unos músicos y los campesinos cantan acerca de los efectos milagrosos de los Lagos de San Vicente. Pascual y Mari Pablos se unen. El rey Fernando le explica a doña Blanca los peligros de los celos y la inocencia de Tello y le comunica su decisión de que este y ella se unan en matrimonio en Burgos, a lo que ella accede muy gustosamente. Tello le cuenta al Rey los milagrosos sucesos que tienen como protagonista a Casilda y el monarca promete encomendarse a ella y hacerla su patrona.

Al detenernos en el argumento de la obra podemos comprobar, como suele sucederle a las santas de las comedias tirsianas, y señala Vincent-Cassy, aunque estos personajes femeninos cargan con el pecado de Eva, logran, gracias a un alto grado de Gracia y una gran Fe, rechazar esa corporeidad

introduciéndose en el ámbito de lo espiritual, llegando incluso a cambiar el entorno que les rodea. Expone el estudioso al respecto:

Tanto Juana como los demás personajes femeninos del teatro hagiográfico tirsiano cargan con el pecado de Eva. Pero la fuerza de su fe, mediatizada por la devoción a tal o cual representación sagrada (Cruz, Rosario, crucifijo, retrato de Cristo, imagen de San Vicente), logra “restaurarlas” en un cuerpo ya no sometido a las contingencias humanas. De este modo, tienen el poder, a su vez, de transformar la naturaleza de las cosas⁴⁴⁶.

Este alto grado de Gracia del personaje de Casilda, que posibilita este cambio del que habla Vincent-Cassy, se ve desde el inicio de la obra como una predisposición natural de la joven princesa árabe por la religión cristiana. La Gracia de la joven se muestra a través del ámbito teológico, oponiéndose aspectos de la fe cristiana a la de Mahoma.

Casilda comienza exponiendo a su prima que, mientras que los aspectos de compleja comprensión del cristianismo, como puede ser el dogma de la Hipostasis de Cristo, son explicados con ejemplos, permitiéndose en esta religión el debate, el islam no ofrece ninguna explicación a leyes controvertidas e, incluso, incongruentes, como lo es la que permite a un hombre casarse con tantas mujeres como pueda mantener. Así argumenta ante Axa:

Será prima frenesí
que quiere eclipsar mis años.
Mas nadie ya me persuade
después que en su escuela asisto
que si es falsa la de Cristo
no es su ley más concertada.
Hallo mil contradicciones
en la de nuestro Alcorán,
y que sus preceptos dan
licencias y no razones.
Si le pregunto a un cristiano:
“¿Cómo puede ser que Dios,
con naturalezas dos,
siendo divino y humano,

⁴⁴⁶ Vincent-Cassy, 2006, p. 57.

solo una persona sea?”,
con discursos y sentencias,
ejemplos y congruencias
me ocasiona a que lo crea.
No hay tan difícil secreto
en su ley que no permita
disputas con que acredita
su fe el cristiano discreto.
Pregunta tú a mi alfaquí,
O al morabito mayor,
¿por qué causa, siendo amor
unidad que enlaza en sí
dos almas, es bien conceda
Alá, contra su decoro,
ley para casarse el moro
con cuantas sustentar pueda?
Si le replicas diciendo
que el amor pide igualdad
y dando mi voluntad
al esposo que pretendo
es justo me satisfaga
con un alma toda unidad,
entera y no repartida,
que amor con amor se paga,
responderá: “No hay cuestiones
para eso en mi ley sagrada;
solo consiste en la espada
su verdad, y no en razones:
yo defiendo, y no disputo”.
Pues si no hay más fundamento,
Axa, nuestro entendimiento
¿en qué difiere del bruto?
Según aquesta quimera
que discursos no consiente,
el que fuere más valiente
tendrá ley más verdadera.
De donde, por que te asombres,
saco que es, en conclusión,
mejor ley la del león
que despedaza a los hombres. (vv. 796-849, I).

Para Casilda la religión árabe ofrece muchos puntos que son contradictorios e incongruentes, como son los excesivos lujos con que está descrito el Paraíso, un lugar para el deleite de los sentidos, de lo corporal, con ricos manjares, bebidas deliciosas y hermosas mujeres, todo ello para complacer el cuerpo y no el alma. Este espíritu crítico con la fe de Mahoma es señal de esa Gracia que se irá haciendo cada vez más evidente en la princesa árabe, y que le hace advertir a su prima:

Oye ahora.

¿Persuadiráste a creer
que Mahoma, para ver
los palaciones de Alá mora,
suba por una escalera
a los siete Paraísos
que nos vende; y que divisos
unos de otros, cada esfera,
conforme afirma en la suma
y en el Alcorán dilata
por ellos tanto oro y plata
que empobrece la fortuna?
¿Tanto diamante y topacio,
tanta multitud de perlas
que no hay ojos para verlas;
tanto jardín y palacio,
tanto arroyo cristalino,
que siete cielos regando
están perennes brotando
néctar, leche, miel y vino?
¿Aquel árbol que se nombra
tuba, tan grande y frondoso,
que descansa deleitoso
el cielo todo a su sombra;
de tanta felicidad
que cada hoja es un tesoro
y siendo la mitad de oro
es plata la otra mitad;
donde el nombre de Alá santo
y de Mahoma está escrito,

sin juzgarle por delito
que un hombre merezca tanto?
¿Para qué tapicerías
de púrpura y seda en redes
adornando sus paredes,
donde sin noches los días
no necesitan de abrigo?
¿Para qué alcatifas tantas,
si estrellas pisan las plantas
de Alá y de quien es su amigo?
¿Para qué, si la sed falta,
aquellas dos fuentes bellas
que con cada gota dellas
de plata, Apolo se esmalta?
¿Cómo podré yo crear,
sin que el seso se desmande,
que cada fuente es tan grande
que llega, prima, a tener
sesenta mil y más leguas?
¡Hay disparate mayor!
Y, ¿qué ofrece en derredor
por dar al cansancio treguas,
más tazas y vasos, prima,
que tiene estrellas el cielo,
donde bebe sin recelo
quien sus deleitas estima;
donde la torpeza goce
vírgenes, si es que lo son
las que en lasciva afición
el vicio torpe conoce;
dónde, comiendo de modo
que nunca el majar enfada,
para el alma no haya nada,
siendo para el cuerpo todo?
¿Persuadiráse el discreto
que es felicidad tener
necesidad de comer,
siendo en los vicios defeto?
¿Que necesite escalera
para subir a gozar

la gloria que le han de dar
el moro que en Alá espera?
Anda, prima. (vv. 855-926, I).

Para Casilda la mayor de las incongruencias o fallos de la fe árabe es la atención a lo corporal, que parece que está por encima de lo espiritual. La muchacha siente, en consonancia con su alto grado de Gracia, que es erróneo elegir los placeres mundanos, que son los relativos al cuerpo y a los sentidos, y no los divinos, que son los relacionados con el alma y lo intangible. Con visible tono de crítica e, incluso, caricaturesco, muestra el anhelado cielo de los árabes diciendo:

Consiste en que beba y coma
la gloria torpe del bruto,
no del alma, cuyo ser
es sustancia inmaterial
que estriba intelectual
en amar y en entender.
Ríete de aquel banquete,
donde coronando al vicio,
desde el día del juicio
nuestro Alcorán nos promete
tanto manjar sazonado,
tanto vino generoso,
tanto vestido curioso,
tanto joyel esmaltado,
dando por postre un limón
a cada moro que huela
y abriéndose (¿hay tal novela?)
salga dél, con perfección
extraña, una dama hermosa
que con su moro se enlace
y en fe que le satisface,
con vida torpe y ociosa,
sin dividirse los dos,
estén así cincuenta años;
¿son dignos estos engaños
de la pureza de Dios? (vv. 928-953, I).

Casilda continúa con la exposición de sus serias dudas acerca de la religión musulmana que, aunque tiene un único Dios, como la cristiana, algo que a ella se le revela como lo auténtico y verdadero, es cierto que ese dios, Alá, aparece descrito como demasiado corporal, como advierte la joven:

Pura esfera de cristal,
comuniemos las dos
a solas; un solo Dios
sé que hay, por luz natural;
píntamelo corporal
la ley de nuestro Profeta,
que a deleites se sujeta,
que come y bebe entre flores,
que en materiales amores
almas y cuerpos inquieta. (vv. 982-991, I).

La Razón, que acude siempre como auxiliadora de la Fe, pero siempre supeditada a ella, le dice a Casilda que un dios no debe ser corporal, sino trascender esa corporaenidad, superar todo lo tangible y temporal, siendo pura perfección y amor, inmaterial. Como defiende la Teología escolástica, tomando como base a Aristóteles, Dios es acto puro, porque en él no hay cambio, ni muerte, no hay potencialidad en él, sujeta a lo material, sino que es eterno e inmutable. Todo ello es explicado con gran claridad por una muchacha que sólo ha oído hablar de la religión cristiana a los cautivos, lo que induce a pensar que esta claridad de pensamiento y lucidez proceden de su enorme Gracia, como puede verse cuando argumenta:

Enseñame la razón
que si amor se comunica
aquí es porque se fructifica
la humana propagación;
no hay allá generación
de individuos, porque estriba
su gloria en que eterno viva
quien el alma le dirige,
pues ¿por qué lo torpe elige

y de lo casto nos priva?
Díceme la ley cristiana
que en estos cautivos miro,
misterios de que me admiro
y casi a su fe me allana,
una deidad soberana
pura, limpia y absoluta
me enseña con que refuta
del moro los fundamentos,
un cielo sin elementos
que el tiempo jamás disfruta.
Una inmaterial limpieza
que el alma llega a tener,
ocupada siempre en ver
de Dios la naturaleza;
la beatífica pureza
en que su gloria se funda;
una claridad que inunda
potencias, que deja en calma
sobrándole tanto al alma
que hasta en los cuerpos redunda.
No se come, no se bebe,
que allá fuera imperfección,
en fogosa suspensión
solo a ver su Dios se mueve;
lo eterno juzga por breve
sin que se canse en mirar
de Dios el inmenso mar
donde fin no se conoce,
porque por mucho que goce
le queda más que gozar. (vv. 992-1031, I).

Si hasta aquí Casilda siente una inclinación innata, pero apoyada por la razón, por el cristianismo, un punto se convierte en obstáculo para su completa conversión; se trata de la complejidad del dogma de la Santísima Trinidad, pues para la muchacha resulta inexplicable la conciliación de la misma sustancia pero bajo tres personas distintas. Sus dudas son ofrecidas al espectador cuando comenta:

Todo esto está bien fundado;
todo parece seguro,
porque lo casto y lo puro
me causan notable agrado;
solo inquieta mi cuidado
el persuadirme a entender
que un solo Dios pueda ser
uno y tres, sin que ninguno
de aquestos tres sea del uno
distinto: ¡extraño creer!
Un Dios simple y no compuesto
en tres personas me pinta
su ley, cada cual distinta
y cada cual un supuesto;
¿de qué suerte ha de ser esto
para que su fe me cuadre?
Una persona que es padre
y origen de todo el bien,
con un hijo, pues ¿en quién
le engendra, no habiendo madre?
¿Un hijo de luz sagrada
que siempre engendra este abismo
y siempre se queda el mismo
sin añadirsele nada?
¿Habrá quien me persuada
no ser el engendrador
en tiempo y edad mayor
que el hijo, y cuando le hereda,
que de uno y otro proceda
otro que todo es amor?
¡Tres con una voluntad!
¡Tres con un entendimiento!
¡Tres de un solo pensamiento
y en tres sola una deidad!
¿Quién me dará claridad
para no dudar después?
Cielo, que mis ansias ves,
enséñame destes dos
cuál es el verdadero Dios. (vv. 1032-1070, I).

La protagonista de esta comedia, que siente en su alma la intensa necesidad de encontrar la fe verdadera, como una especie de llamada de su Gracia, ofrece, mediante toda esta exposición, una auténtica lección de teología al público espectador de la obra que, de manera paralela, va aprendiendo a la vez que la muchacha.

Pero no sólo en su conocimiento espontáneo e intuitivo de las cuestiones más importantes de la teología cristiana demuestra la joven mora su alto grado de Gracia, sino que también este es corroborado por la aparición de San Vicente, en el reconocimiento que la joven siente de la divinidad del santo y de su determinación de obedecer con resolución y firmeza los mandatos del cielo, como podemos ver cuando responde a San Vicente:

Vivid, Señor; reinad vos.
¡Ay Lagos! Si a veros llego,
sabré que por agua y por fuego
se alcanza el reino de Dios. (vv. 1136-1139, I).

Ahora bien, además de los sucesos milagrosos de la comedia, uno de los momentos donde más evidente se hace el alto grado de Gracia de Casilda, el cual va casi siempre unido al conocimiento en Teología, es cuando, por ciencia infusa, sin haber estudiado, logra alcanzar una gran sabiduría en los aspectos más destacables de la religión cristiana.

Ante el cautivo Tello, Casilda realiza un largo parlamento que inicia con una caracterización de Dios, de clara raíz aristotélico-tomista, con una misión de enseñanza al público espectador. Dice la muchacha:

Oye, Tello: escucha ahora.
Dios, conforme me enseñaste,
que es principio sin principio,
substancia sin accidentes,
fin sin fin, todo infinito,
sólo una simplicidad,
un ser, un acto sencillo,
una forma sin materia,
una entidad, un distrito
sin límites, no causado,

no en tiempo, no producido,
de sí sólo dependiente,
de sí sólo comprendido,
antes que de los tesoros
de su amor diese al prodigio
de tantas esferas ser,
no forzado, porque quiso,
primero que eslabonase
con asombroso artificio
esos cielos, elementos,
planetas, astros y signos,
influencias, calidades
y especies que en individuos
se fuesen perpetuando,
ya insensibles y ya vivos,
estaba sólo en sí solo,
siendo asiento de sí mismo
su mismo ser, que nos ocupa
Dios lugares circunscritos. (vv. 370-398, II).

En los versos finales de este fragmento del largo parlamento de Casilda, la joven se refiere al Dios creador del universo, de todo lo sensible y lo insensible, pues, como explica a continuación, todo está contenido en Él:

Todo está en Dios y Él está
en sí, porque lo infinito
por esencia es necesario
que sólo de sí sea sitio. (vv. 399-402, II).

Deteniéndose en la creación de Dios, que sólo fue motivada por el amor y la voluntad divinas, lo que justifica que Dios nada deba a sus criaturas, tras explicar que esta no era necesaria, sino que fue libre decisión divina, y así, siendo Dios infinito, creó lo finito, realiza una enumeración arquetípica de lo creado:

Y aunque solo, no por eso
en sus eternos retiros
estaba incomunicable,

pues conversando consigo,
entendiéndose y amándose,
sin cansancio, sin fastidio,
obra necesariamente
(que el ocio en Dios fuera vicio).
Con todo eso, pudo tanto
en El su amor excesivo,
que para comunicarse
a lo mortal y finito
cuando fue su voluntad,
sin que hubiese más motivo
que su libre providencia,
crió todo el laberinto
de lo celeste y terreno;
sol, luna, planetas, signos,
estrellas, esferas, polos,
elementos, mares, ríos,
hierbas, plantas, flores, frutos,
selvas, prados, valles, riscos,
con todo lo que contienen;
y en la cumbre del Empíreo,
de sustancias incorpóreas,
nueve ejércitos distintos. (vv. 403-428, II).

En su repaso por la creación divina, Casilda se refiere a las nueve órdenes angélicas, ya descritas por la conocida obra durante la etapa medieval y moderna del Pseudo Dionisio Aeropagita⁴⁴⁷, deteniéndose en Lucifer, al que equipara con Narciso, pues su abominable pecado al rebelarse contra Dios es una consecuencia de su amor a sí mismo, de su soberbia. La princesa hace una descripción de la rebelión, de la guerra que entre los ángeles se produjo con la caída del Príncipe de la Luz:

Eran éstos de palacio
y la cámara continuos
del Monarca omnipotente
asistentes y ministros.
El más hermoso, pues, dellos

⁴⁴⁷ Nos referimos a *Sobre la jerarquía de los ángeles*.

(que con tantos requisitos
de gracias y perfecciones
naturales en el vidrio
de su estimación liviana
se miró primer Narciso,
de sí mismo enamorado),
contra su autor, presumido,
juzgó, necio, a menoscabo
dar el respeto debido
al Príncipe su señor
después de haberle previsto
un supuesto y dos substancias,
y que a fuerza de suspiros
y opresión de sus retratos
su deidad humana quiso.
Soberbio, pues el Lucero
contra el Sol, ¡qué desatino!,
osó amotinar parciales
y de rebeldes caudillo,
tocó cajas contra Dios
(cómplices de su delito
la tercer parte de estrellas
que ya sombran basiliscos),
dióse la campal batalla
en palestra de zafiros,
el *¿Quién como Dios?* Venciendo
del alférez paraninfo,
cayó el querube contumaz
relajado al sambenito
de llamas, que eternamente
son mordaza de precitos. (vv. 429-464, II).

Ante su caída y posterior castigo, Lucifer, por venganza y odio hacia Dios y para poder vencerle, ataca desde entonces al hombre, pues, al no poder hacer nada contra el Creador, quiere que su criatura caiga:

Como es incapaz de enmienda
el ángel nuestro enemigo,
y lo que una vez aprende
jamás lo pone en olvido,

y que no pudo vengarse
de quien le echó eternos grillos,
contra el hombre, su retrato,
fulmina flechas y tiros. (vv. 465-472, II).

La primera de las intervenciones del Demonio para hacer caer al hombre, en venganza hacia Dios, es la historia de los Padres, Adán y Eva, en el Paraíso. En ella se detiene Casilda, que define a Adán como la unión de cuerpo y alma y dotado de las tres potencias, según San Agustín, Memoria, Entendimiento y Voluntad, lo que lo relaciona con su Creador en esa concepción tripartita que emana de la divinidad, siendo el hombre un microcosmos en armonía con el macrocosmos. Si de Adán se nos dice que fue creado a partir del limo, de Eva se insiste en que surgió de la costilla de su compañero. Casilda menciona entonces la prohibición divina de comer del árbol del conocimiento del bien y del mal. Todo ello podemos verlo en el relato de Casilda:

Gozaba Adán, Vice-Dios,
aunque formado del limo
y organizado del polvo,
si la materia abatido,
de un espíritu inmortal,
de una alma, que siendo tipo
de la primera substancia,
ya en lo uno, ya en lo trino,
de una forma y tres potencias
imperaba en el dominio
de la ínfima redondez
amado como temido.
Acompañábale hermosa
aquel doméstico hechizo,
costilla antes, ya mujer,
uno y otro tan unidos,
que siendo hueso de huesos,
carne de carne indivisos
al conyugal sacramento
dieron fecundos principios.
La justicia original,

Sin fómite ni incentivo,
fue el privilegio rodado
con que tan nobles los hizo,
que sin pagar a las leyes
pecho, sólo les previno
con el reconocimiento
de un árbol del Paraíso
que les vedó reservado;
pena que si atrevido
el hombre le profanase
fuese mortal su castigo. (vv. 473-504, II).

Hace su aparición entonces la Serpiente en el relato de la princesa árabe, que narra la seducción de Eva, porque la mujer es siempre más débil y el Demonio no se atrevía con Adán que, instigado por Eva, come del prohibido fruto provocando su caída por amor; una caída que se extiende a todos los descendientes de los padres de los hombres marcándolos con el pecado original:

El ángel dragón entonces
envidiando el ver tan digno
lo humano que le heredase
las dichas que había perdido,
transformándose en serpiente
la torpe blasfemia dijo
de aquel "Seréis como dioses
si dais rienda al apetito".
Acometió a la mujer
como al más flanco portillo,
sin atreverse cobarde,
al consorte discursivo.
Comió Eva, y el amor,
más que el engaño, al fin vino,
con elocuencia de llanto
a despeñar al marido;
delinquieron contra Dios,
y como se opuso al mismo
la culpa (infinita ya
en cuanto lo relativo),

quedamos tan sin remedio
todos sus humanos hijos,
que los que mejor libraban
eran rehenes del Limbo. (vv. 505-528, II).

Y entonces Dios, en su infinita misericordia y amor, envió a su propio hijo para que se hiciese carne mortal, teniendo desde entonces esa doble naturaleza a la que se alude con el dogma de la Hipostasis, para, siendo Dios hombre, sufrir grandes calamidades y morir para salvar al hombre en su misión redentora. Dice Casilda al respecto:

Compadecióse el Amor,
y viendo que era preciso
que un Dios hombre a Dios le diese
por infinito infinito,
humanóse el Verbo eterno,
y redimiéndonos quiso
ser deudor, siendo acreedor,
pagándose a sí consigo.
Vistióse mortalidades,
trabajos, calores, fríos,
oprobios, persecuciones,
destierros, hambres, martirios,
en el intacto obrador
del más puro vellocino
de la más cándida oveja
que vio el sol, que adoró el siglo.
Dando, pues, ésta la lana
y el telar, si humano limpio,
organizó el Paracleto
aquella Paloma armiño,
toda amor, ternura toda,
al Verbo, el terreno hospicio
alojamiento de un alma
que unió Deidad consigo. (vv. 529-552, II).

Por su parte, María era virgen antes, durante y después de tener a Jesús, porque este fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo, como Casilda expone al relatar este dogma de fe:

Sólo el Espíritu amante
fue su autor, que no intervino
causa parcial eficiente
de varón así lo afirmo.
María dio materiales
y el amor tejió los hilos
quedando entera la pieza
de que se cortó el vestido.
Atropéllanse misterios
aquí, estórbanse prodigios
unos a otros que agotan
el discurso más activo.
Concibió virgen el Alba,
parió Virgen a Dios Niño,
quedó Virgen después desto. (vv. 553-567, II).

Continúa la narración de los misterios divinos con la encarnación de Cristo para seguir, más adelante, aludiendo a que este es una de las tres personas que forman, siendo la misma sustancia, la Santísima Trinidad:

que como era el Sol divino
el Hombre Dios, ilustrando
a aquel cristal, a aquel vidrio,
los rayos de su substancia
pudo, sin abrir camino,
penetrándose dos cuerpos,
desmentir nuestros sentidos;
tres substancias y una unión
formaron un solo unido,
la divina, la corpórea
y la del alma; ¿hay tal mixto?
Espíritu puro el alma,
barro el cuerpo quebradizo,
Dios el supuesto de entrambos,
¿quién vio en actos tan distintos
tal unidad de diversos?,
¿tal distinción de propincuos?
¿tal parentesco de extraños?

¿tal conformidad de abismos?
Tomó la naturaleza
humana el Verbo divino,
mas no la humana persona,
porque ésta halló ya impedido
por el eterno supuesto
su lugar, que a confundirlo
con dos personas no fueran
una cosa el Verbo y Cristo. (vv. 568-594, II).

Toca ahora hacer un repaso por la vida que como hombre tuvo Jesús, hijo de Dios, desde que nació, con la escena del pesebre, la adoración de los pastores y de los Reyes Magos, la huida a Egipto, el regreso, la presentación en el templo, su inicio en la vida pública a los treinta años, las tentaciones del Diablo, el milagro de las bodas de Caná y el bautismo de Cristo a manos de Juan Bautista, esto es, los sucesos más relevantes hasta su encuentro con los Apóstoles. Resume todos estos hechos Casilda:

En efecto, este Hombre Dios,
apenas se vio nacido,
cuando a precio de granates
compra de nosotros hizo,
derrámolos al día octavo,
adoráronle pellicos,
postráronsele coronas,
huyó amenazado a Egipto,
volvió después de dos años
y lloráronle perdido
su Virgen madre a los doce
trocó penas en jubilos
viéndole infante maestro
entre sabios aplaudido.
Catedrático por claustro
de tanto jurisperito
salió en público de treinta
a poner en ejercicio
la restauración del Orbe,
tentóle el dragón precito,
vencióle a los tres combates,

dio al tálamo patrocinio
honrando con su presencia
las bodas que antes bendijo.
Hizo aquel protomilagro
del agua, que vuelta en vino
tantos misterios encierra,
materia dio a tantos libros.
Santificó del Jordán
los raudales cristalinos,
dando testimonio el Padre
al mundo de que era su Hijo.
Soltó la presa después
su amor tierno y excesivo
a tanta suma de asombros,
milagros y beneficios,
que si todas las esferas
sirvieran de pergamino,
sus estrellas y caracteres,
tinta los mares y ríos,
manos cuantas nacen hojas,
plumas cuantas viven nidos,
desmayaron al sumarlos
pasmaron al escribirlos. (vv. 595-638, II).

Llega entonces el relato a los Apóstoles, de entre los cuales se destaca a San Pedro, la piedra sobre la que se erigió la Iglesia, y se menciona a Judas, al que su maestro, aun conociendo que lo iba a vender, permitió que así lo hiciera obedeciendo el plan divino. Aunque Cristo ascendió a los cielos, su mensaje, a través de sus muchos discípulos, quedó en la tierra:

Juntó los Legados doce,
los setenta y dos Discípulos;
Pedro, futura tiara,
los demás del Orbe Obispos.
Permitió que le vendiese
el Apóstol fermentado;
sacramento primero
y hallándose de camino

para su Padre, quedarse
e irse supo a un tiempo mismo. (vv. 639-648, II).

Sigue Casilda con su relato y alude al episodio de la oración en el huerto, al prendimiento, destacando que en ese momento Jesucristo quedó solo, al Vía Crucis, al martirio, al momento en que, desde la Cruz, encomendó a San Juan a la Virgen como hijo y a esta como madre, a la historia de los dos ladrones, el bueno y el malo, a las palabras quejasas que lanzó a Dios Padre, al odio y las humillaciones que el pueblo judío profirió contra él, al momento de su muerte con las palabras finales de Cristo rogándole al Padre el perdón de sus verdugos. Todo ello podemos verlo cuando la princesa dice:

Sudó en el huerto licores
purpúreos, que los delitos
humanos le antecedieron
aflicciones y fastidios.
Prendióle la ingratitud,
dejáronle sus amigos,
rasgaron su cuerpo a azotes,
dióle corona un espino.
Llevó en la Cruz nuestras penas,
vióle el rigor suspendido
rogando por sus contrarios.
¡Oh amor de Dios inaudito!
Dejó a su madre en custodia
de Juan, allí Vice-Cristo,
quedando con su adopción
mejorado en tercio y quinto.
Oyó al salteador infame
Blasfemias y desatinos,
ganando al bueno por serlo
el cielo de prometido.
Intimó su desamparo
al Padre, y el pueblo impío,
dándole vinagre y hiel,
delito añadió a delito.
Sed de pasar más tormentos
le obligó a decir el *Sitio*

de más hiel, de penas más.
Y viendo el plazo cumplido
de la redención del hombre,
libertando a sus cautivos.
“Acabóse”, dijo a todos,
del vil tirano el dominio. (vv. 649-680, II).

Se alude entonces a la Redención a través de ese «Acabóse» que dice Jesucristo desde la Cruz y que va a ser oído por el Padre desde los cielos, con lo que el delito de Adán y Eva ha quedado subsanado por la vida de Cristo, un sacrificio que tiene un efecto milagroso en toda la creación, en concreto, el Limbo se abre para todos aquellos hombres que debieron ir al cielo, pero que permanecían en el Limbo hasta la llegada de Cristo, como describe Casilda en este fragmento de su intervención:

Penetró su voz los cielos,
y con clamoroso grito,
el espíritu dio al Padre
y a los hombres finiquito
de tanto infinito empeño,
pues tácitamente dijo
al inclinar la cabeza:
“Pagado estoy, yo lo afirmo”.
Conmovióse lo criado;
sintió el sol aquel deliquio
sobrenatural, tan nuevo
que aun hoy asombra a Dionisio.
Ilustró los calabozos,
prisión de los bien nacidos,
despejando dadivoso
un seno de los dos Limbos. (vv. 681-696, II).

El relato prosigue con los tres días que estuvo el cuerpo de Jesucristo en el sepulcro:

Tres días durmió cadáver
sin ser hombre, dividido
lo corporal de su forma,

aunque uno y otro divinos. (vv. 697-700, II).

Y con la posterior resurrección al cabo de esos tres días:

Resucitó al cabo de ellos
ya impasible, ya vestido
de gloria y eternidad,
penas volvió en regocijos. (vv. 701-704, II).

Se le aparece entonces a los Apóstoles; se cita a Santo Tomás, que dudaba de que se les hubiera aparecido de verdad su maestro; e instituye los, tan importantes para los católicos, Sacramentos, destacándose el del Bautismo, que tanta importancia tiene en la presente comedia:

De su Iglesia y de su madre
incrédulos satisfizo,
instituyó Sacramentos,
puerta dellos el Bautismo. (vv. 705-708, II).

Cristo ascendió a los cielos para sentarse a la derecha de Dios Padre y, poco después, la divinidad, a través de trece lenguas de fuego, símbolos del Espíritu Santo, insufló a los doce Apóstoles y a la Virgen el don de la profecía en una lengua diferente a la suya el día de Pentecostés. Casilda insiste también en la institución del bautismo, primera Gracia que se concede al cristiano y que, como veremos, se defiende mucho en esta obra:

Subió a la diestra del Padre;
en lenguas de fuego vino
aquel tercero de amores
no engendrado, procedido.
Promulgó su ley a todos,
bañó el consagrado río. (vv. 709-716, II).

Ya casi al final, la princesa hace una somera alusión a los santos, a los doctores de la Iglesia, a los papas y a los concilios, pues ellos son los

encargados de pilotar la nave de la Iglesia con sus aclaraciones sobre el mensaje de Cristo y sus preceptos:

Congregación de los santos
tienen aquí, que son arrimos
de la barca militante,
pilotos de sus peligros,
doctores que nos enseñan
yugo leve con que unirnos,
preceptos que nos declaran
Pontífices y Concilios. (vv. 717-724, II).

La segunda venida de Cristo el día del Juicio Final es anunciada por Casilda cuando dice:

Volverá segunda vez
a juzgar muertos y vivos,
para premio de los buenos
y de los malos castigo. (vv. 725-728, II).

Finalmente, la princesa mora, tras todo este largo parlamento insuflado por el Espíritu Santo, realiza su sincera profesión de fe, pidiendo a Tello que le administre el sacramento del bautismo, del que hace poco destacaba su importancia:

Esto es lo que me enseñaste,
esto adoro, a questo elijo,
corrígeme en lo que yerro
y dame, Tello, el bautismo. (vv. 729-732, II).

Por si queda alguna duda de la elevada Gracia de la princesa, el personaje de Tello señala que todo el anterior parlamento tiene un origen milagroso, pues procede de ciencia infusa:

No adquirida, no estudiada
es la doctrina que has dicho,
ciencia infusa te dio el cielo,

por su doctora te admiro. (vv. 733-736, II).

Tello se convierte en testigo de los sucesos milagrosos que rodean a Casilda y en su difusor. Al rey don Fernando le relata los hechos de la joven alabándola y destacando siempre su virtud y su enorme Gracia. De la princesa advierte:

Esta, que del blasfemo barbarismo
del seudo Cristo, que idolatra Meca,
fénix renace sólo de sí mismo,
única y fresca flor de planta seca
para triunfos del Bautismo;
coronas pisa; por desiertos trueca
del solio augusto aclamaciones reales,
púrpuras ya en Casilda sayales. (vv. 726-734, III).

Con lo que se expone la profunda y auténtica conversión que ha experimentado la muchacha hacia la fe cristiana. Pero no se detiene aquí el relato que Tello hace de la excepcional mujer, sino que, más adelante, cuenta al rey el milagro de las aguas sanadoras de los Lagos de San Vicente:

Toca apenas cristales con la planta
cuando su enfermedad huye vencida,
santas sus aguas por Casilda santa
pues ya ofrecen salud, ya voz de vida;
su virgíneo contacto virtud tanta
al lago comunica, que se olvida
la sangre fugitiva o se restaña
de quien llega mortal y en él se baña. (vv. 775-782, III).

Tello continúa con su narración sobre el milagro de los Lagos de San Vicente con la construcción de un mausoleo donde venerar al santo, iniciativa de Casilda, en la que vuelve a reiterar la virtud de la joven, que posee el don de lenguas, cuya fama, así como la de las aguas santas, se ha extendido convirtiendo el lugar en un auténtico centro de peregrinación. Dice Tello:

En ella hallé a Casilda, en ella erige

mausoleo a Vicente donde pueda
su culto venerar que en ella elige
la habitación con que su amor hospeda;
convoca jornaleros y dirige
cuanto oro, plata, joyas, perlas, seda,
del poder de su padre son indicio
para que abrevie el premio su edificio.
Vuela la fama y los extremos toca
de España, que escuchándola se admira
multiplicada en lenguas, que una es poca,
verdad toda esta vez, la más mentira
a ver este prodigio se convoca
cuanta nobleza, cuanto vulgo mira
desde sus atalayas la Bureba,
sus valles población, corte su cueva.
Estos los Lagos son de San Vicente,
incógnitos hasta hoy, ya medicina
de toda enfermedad, todo accidente. (vv. 791-809, III).

La Gracia de la princesa árabe es tanta que Tello la compara con dos ejemplos cristianos de mujer que, aunque pueden parecer opuestos, no lo son tanto al final. Casilda es como María Magdalena, porque, si en un principio era una pagana que profesaba la religión de Mahoma, como la otra llevaba una vida pecaminosa, portaba dentro de sí la Gracia, la cual, ante el primer signo divino, la hizo convertirse de manera sincera y profunda. Pero también es como la Virgen en su decisión de no casarse y permanecer pura para Dios. Esta doble comparación aparece cuando explica el cautivo cristiano:

Ángel la Infanta de esta piscina,
Magdalena segunda penitente,
pero cándida virgen que encamina
al cielo afectos que la den corona
y España la venera por Patrona. (vv. 810-814, III).

Al final de la obra, tras la apoteosis de la santa, el propio rey don Fernando, en esa unión entre la fe y la corona tan típica del teatro áureo religioso, asombrado, alaba a Casilda declarando su fervor por ella:

¡Oh asombro de los milagros!
¡Oh Virgen, que porque vueles
águila, al trono del sol,
hasta su esfera te atreves:
patrón seré de tu casa! (vv. 965-969, III).

Otra cuestión importante que debemos destacar de esta comedia hagiográfica es la misión catequética que cumple el teatro religioso áureo y que, en este caso, va paralela al proceso de conversión de Casilda, por lo que, mientras esta va percibiendo las incongruencias de la fe musulmana, la expone al público para que este pueda verlas también.

Y, de la misma manera, cuando expresa que el único punto que no entiende del cristianismo y que le hace no convertirse es el de la Santísima Trinidad, un cautivo se lo explica, a la vez que se lo está explicando, de manera sencilla, al público:

¿No salen de aquella fuente
distintos los tres arroyos
que dan a estos cuadros vida? (vv. 1082-1084, I).
¿No es de la misma substancia
el agua en ellos unida,
aunque distintos los ves?
Luego siendo su pureza
una, en la naturaleza
serán uno siendo tres. (vv. 1086-1091, I).

El largo parlamento de Casilda en donde expone, en forma de síntesis, los puntos más importantes de la doctrina cristiana, y que ya hemos comentado, cumple también esa misión aleccionadora o catequética de mostrar y enseñar a los espectadores al tiempo que se deleitan con los aspectos visuales.

Por otra parte, en la comedia se reitera en varias ocasiones la importancia del sacramento del bautismo, como el más importante de todos, como aparece en el parlamento más extenso de Casilda, en el que se explica que, mediante él se concede al hombre la Gracia primera, y como la propia

santa expone con su ejemplo al pedirle a Tello que la bautice nada más convertirse.

También Alí Petrán menciona el sacramento del bautismo cuando la Virgen se le aparece, y explica la necesidad de la Eucaristía y del Bautismo, y la alianza entre las dos:

Iluevan los cielos maná
en que el pan de amor asista,
que es mazapán verdadero
que al Bautismo da eficacia;
la paloma toda gracia,
será la señal y el salero. (vv. 579-584, III).

Una importante lección que la obra ofrece al público es la necesidad de la fe para interpretar correctamente los signos divinos, pues, sin ella, el hombre puede dejarse engañar y no ver la mano de Dios detrás de sucesos milagrosos.

Así les sucede a Axa y a Tello que representan, respectivamente, la carencia de fe y la presencia de la misma y, por este motivo, ofrecen interpretaciones opuestas al hecho de que Casilda salga volando y una voz misteriosa le hable. Donde Axa ve hechicería:

Hechizos tuyos son; serán encantos
de tu ley que nos vende
traiciones por milagros; ya se entiende
el fin de tus cautelas. (vv. 330-333, III).

Tello ve la mano de Dios:

Paloma pura que amorosa vuelas
a la estación segura
donde vive sin riesgos la ventura,
¿por qué cruel conmigo?
Alas tiene mi amor, las tuyas sigo. (vv. 334-338, III).

Precisamente esta diferencia de interpretaciones se produce ante una intervención divina, que requiere de efectos de tramoya, que es otra de las cuestiones en las que queremos detenernos en este análisis, y que son signo evidente de la santidad del personaje al que van destinadas, que, en este tipo de comedias, reconoce, interpreta y obedece lo que estas apariciones le dictan.

De esta manera sucede en el caso de Casilda que ya en la primera jornada es bendecida con la aparición de San Vicente, mártir, representado con el elemento iconográfico de las parrillas, relacionado con su martirio. La siguiente acotación describe la escena:

Música. Todo el monte, desde la mitad arriba, se abre y queda como chapitel de una torre, levantado; descúbrese en su centro una sala adornada por arriba y por abajo de sedas y en medio, sobre unas parrillas, desnudo, San Vicente mártir, abrasándose. (Escena X, I).

La siguiente intervención divina es la que ya hemos mencionado cuando Casilda sale volando, de la que nos informa la acotación:

Vuela la Santa. (Escena II, III).

Y una voz misteriosa, ante el ruego de la joven que le pide que la aleje de su prima Axa, infiel, mentirosa y taimada, le dice que sí lo hará y le pide que confíe en ella:

Sí haré, Casilda mía.

No te merecen, ven, y en mí confía. (vv. 327-328, III).

Siguiendo con las intervenciones divinas que tienen como destinataria a Casilda, además de lo relatado por Tello acerca del milagro de la sanación de la princesa en las aguas de los Lagos de San Vicente y de la extensión de la fama de las aguas y de la muchacha, que ya hemos comentado, nos encontramos con el milagro de la reconstrucción del mausoleo que Casilda había edificado para venerar al santo, pero que, por la noche, los enemigos de la fe, quizás aludiendo al Diablo, habían derribado y que, por los ruegos de la princesa, vuelve a ser erigido de forma milagrosa. Así lo cuenta Tello, el

encargado de señalar la santidad de la joven y de los milagros relacionados con ella:

Mas el común enemigo,
envidioso de que herede
Casilda a Dios los milagros
con que esta tierra ennoblece,
lo que labrara de día,
de noche, torpe y aleve,
por el suelo derribaba
porque el edificio cese.
Pidió favor a su esposo,
Casilda, y entre la ardiente
suspensión de sus discursos,
éxtasis toda celeste,
inmóvil el cuerpo virgen,
oye que Dios la promete
su fábrica restaurarle
sobre ese risco eminente.
Juntarónse las ruínas
y por sí solas se mueven
(los ángeles de este alcázar
artífices solamente).
Toda la fábrica vuela
por las nubes, de la suerte
que de Palestina a Italia
la que en el Oreto tiene
asiento felices siglos.
Tanto Casilda merece
que ya las piedras son plumas,
por ella lo grave es leve. (vv. 937-964, III).

Y mediante un efecto de tramoya, siempre del gusto del público, se ofrece el milagro que Tello relata en su intervención, pues, con esa música que se utiliza para los momentos sacros de las comedias áureas, la ermita aparece volando, con la Santa en la actitud común de oración, arrodillada, invadiendo el espacio elevado del escenario, el ámbito de lo divino. De todo ello informa una acotación que explica:

Música. Sube una ermita toda, y en ella, abiertas las puertas, de rodillas, la Santa elevada, y asíéntase el edificio sobre lo más enriscado de las peñas.
(Escena XII, III).

Pero en *Los Lagos de San Vicente* no sólo el personaje de Casilda sufre una conversión al cristianismo y alcanza la Gloria, sino que, Alí Petrán, su hermano, también va a experimentar un proceso paralelo. Ahora bien, si en Casilda los signos de su futura santidad son evidentes desde el inicio de la obra, en Alí nada hace presagiar su conversión. Así, mientras que la de su hermana es un proceso natural sin cambios abruptos, la de Alí Petrán, muy similar a la de San Pablo, se convierte en un giro argumental brusco, inesperado y muy efectista.

Como le sucediera a Saulo en Tarso, a Alí Petrán, que, furioso, ha tomado la espada y el caballo y se dirige a ajusticiar a los que él cree rebeldes y traidores Casilda y Tello, tiene una aparición divina, en este caso de la Virgen, que, como hiciera a Dios con San Pablo, le pregunta que por qué la persigue:

Petrán, ¿por qué me persigues? (v. 480, III).

Todo ello acompañado visualmente de la aparición de la Virgen, como indica la siguiente acotación:

Quiere entrarse la espada desnuda; ábrese al paso una higuera, y entre las ramas se aparece Nuestra Señora. Cae Alí asombrado e hinca la rodilla; quédase con la espada como amenazando a la imagen. (Escena V, III).

Alí Petrán, aunque no lo sabíamos, tiene Gracia, pero permanecía oculta. Al ver a la Virgen, esta se manifiesta en su reacción, ya que, al describir los efectos que la visión de María le han producido, va a recurrir al código lírico-amoroso de la poesía petrarquista que suelen utilizar los místicos, con los juegos de contrarios y el tono dubitativo:

Todo el cielo sea conmigo,
¿qué hielo es el que me abrasa?

¿Qué fuego en nieve traspasa
el alma que en él mitigo?
¿Quién eres, luz milagrosa,
formidable y apacible,
süave cuando terrible,
tierna cuando rigurosa?
¿Quién eres, que tal espanto
has puesto en el alma mía
que tiembla? (vv. 481-491, III).

Por si la relación entre la conversión de Alí Petrán y la de San Pablo no ha quedado clara, el príncipe se va a referir a ella para insistir en dicha relación advirtiéndolo:

Saulo afirman que hizo paces
con Cristo postrado al suelo
cuando otro tanto le dijo,
si es bien que crédito dé
a ministros de su fe. (vv. 495-499, III).

También la Virgen María alude a esta relación con San Pablo al referirse a Alí Petrán como:

Un Saulo segundo. (v. 503, III).

Alí tiene Gracia porque es favorecido por una intervención divina a la que reconoce como auténtica, algo que no le sucede a su prima Axa; además de lo cual, tiene una misión cristiana que le va a encomendar la Madre de Dios y que es:

Cristiano quiero que seas,
que a servirme te apercibas,
que en esta soledad vivas,
que el amor que en Blanca empleas
lo mudes en mí. (vv. 505-509, III).

El príncipe demuestra su Gracia al acatar y obedecer los dictados divinos, al tiempo que exalta la belleza de la Virgen con elementos

pertenecientes a la isotopía del «blanco», para insistir en su pureza, así como compararla con un árbol, que es símbolo de fertilidad y fecundidad, y de alimento, pues ella es madre de Jesús, equiparado con el Sol. También menciona las estrellas que acompañan siempre a la Virgen, las doce estrellas de su corona, que muestran el Apocalipsis y que simbolizan las doce tribus de Israel y los doce Apóstoles. Alaba Alí a la Madre de Dios diciendo:

Favor
digno de esa mano franca
vos sois pura, vos sois blanca,
vos las medras de mi amor.
Con vos, cándida Señora,
la nieve que aurora pisa,
comparada es etiopisa;
la noche, ella; vos, la aurora.
Soldados, alcaides, gentes,
moros venid a admirar
un árbol que sabe dar
por fruto el sol en su Oriente.
Estrellas lleva por flores
que exhalan aromas samios,
celebrad epitalamios,
exagerad mis amores,
alcaides, moros cautivos. (vv. 509-525, III).

Resulta significativo que ahora sean los moros los que están cautivos, y no los cristianos, pues Alí Petrán no se refiere a la esclavitud del cuerpo, sino del alma. Los árabes viven prisioneros en una fe falsa, mientras que los cristianos viven libres siendo esclavos del único Dios, el Dios verdadero.

En lo que respecta a los cautivos, la Virgen, que ya vemos que aparece caracterizada mediante la isotopía de la pureza, también se muestra en su faceta maternal auxiliadora de sus hijos. Por este motivo, preocupada por los cristianos cautivos, los ha liberado del yugo de los árabes:

No te canses en llamarlos,
mi vista pudo asombrarlos,
pocos de ellos huyen vivos;

libres mis cautivos gozan
la patria que les negaste. (vv. 526-530, III).

Y, como ya se mostrara en la diferente interpretación que del vuelo de Casilda ofrecen Axa y Tello mediante el ejemplo de Alí y de los soldados árabes, se vuelve a insistir en la necesidad de la fe para comprender correctamente las señales divinas, dado que, mientras los soldados han salido huyendo temerosos ante la luz emanada por la Virgen, Alí explica:

Los rayos que fulminaste
enamorando destrozan;
causado han contrario efeto,
Señora, en ellos y en mí. (vv. 531-534, III).

La comedia presente estructuralmente dos uniones divinas paralelas a través de la conversión de Casilda y de su unión cristológica y la de su hermano, Alí Petrán, con la Virgen, mariológica. A estas dos uniones se refiere la Madre de Dios que, además, encomienda al príncipe que ayude a Casilda en su misión divina, al tiempo que le ordena que se dedique a bautizar, como él va a ser bautizado en ese momento por ella:

Quiérote yo solo a ti,
que el firme amor es secreto;
finezas son voluntades,
y éstas méritos subliman;
los que se aman más estiman
que imperios las soledades.
En ésta quiero que asistas:
tu hermana, de mi Hijo esposa,
sierras habita amorosa;
hoy sale en ellas a vistas.
Imítala tú oficioso,
pues por mi prenda te elijo;
ella es esposa de mi Hijo
y tú de su Madre esposo.
Aquí has de vivir, Petrán,
Para blasón del Bautismo,
conquistador de ti mismo,

de mi imagen capellán.

Yo propia he de bautizarte. (vv. 535-553, III).

Como podemos comprobar, la comedia destaca la importancia del sacramento del Bautismo, ya que, tanto Casilda como Alí Petrán son bautizados en el momento inmediatamente posterior a su conversión, y ambos bautismos se muestran escénicamente, de manera consciente, y los personajes reiteran la importancia de este sacramento, que defiende la propia Virgen, argumento de autoridad divino.

Precisamente, para que Alí Petrán pueda ser bautizado, la Virgen va a demostrar su poder y obrar el milagro de hacer brotar una fuente:

Más puedo yo que Moisés,

que soy de Jessé la vara;

fuelle milagrosa y clara

brotará el campo a tus pies.

Vente a bautizar en ella. (vv. 565-569, III).

Al referirse a su poder, que es mayor que el del patriarca Moisés, la Virgen se identifica con la vara del árbol de Jesé, padre del rey David, y cuyo árbol representa la genealogía que conduce al Mesías Redentor, Jesucristo. De ese árbol, según Isaías 11:1-2:

Una rama saldrá del tronco de Jesé, una flor surgirá de sus raíces. Sobre él reposará el espíritu de Yahvé.

Esa rama o vara se identifica con la Virgen María, que procedía del linaje del rey David.

Finalmente, en cuanto a las intervenciones divinas y a los efectos de tramoya que las sustentan, encontramos un complicado efecto de escenotecnia, muy efectivo visualmente y que se relaciona con la pintura barroca, pues aparecen dos nubes, seis ángeles, tres en cada una de las nubes, que portan una serie de elementos con un fuerte carácter simbólico para el bautismo de Alí. La acotación describe la escena de la siguiente manera:

Música. De dos nubes bajan al tablado seis ángeles, tres de cada una, con mazapán, vela, salero, fuente, cepillo y aguamanil. El mismo árbol baja hasta poner en el tablado a Nuestra Señora; éntranse en dos hileras; detrás Nuestra Señora, y a su lado el Príncipe. (Escena V, III).

Un último aspecto de esta obra en el que vamos a detenernos es en el de los fuertes símbolos del fuego y del agua, pues San Vicente, en su diálogo con Casilda, le explica a la joven, y al público:

Casilda, por agua y fuego
se alcanza el reino de Dios. (cc. 1122-1123, I).

El agua, como vimos, es un elemento fundamental en *Los Lagos de San Vicente*; no debemos obviar el significativo título que hace referencia a las milagrosas aguas sanadoras de Casilda, o el manatíal que la Virgen hace brotar para poder bautizar a Alí Petrán, pero, el agua mediante el que se alcanza el reino de Dios es el del bautismo, por lo que, como ya vimos, toda la obra es una defensa de este sacramento.

Por otro lado, el fuego tiene que ver con la propia historia del martirio de San Vicente tal y como relata Jacobo de la Vorágine en *La leyenda dorada*:

Vicente, en latín, *Vincentius*, etimológicamente deriva, o de *vitium incendens* (quemador del vicio), o de *vicens incendia* (extintor de incendios), o sencillamente de *vincens* (victorioso). Quemador de vicios, extintor de incendios o victorioso fue este santo. Quemador de vicios, en cuanto que por medio de la mortificación corporal prendió fuego a las inclinaciones desordenadas y logró reducirlas a pavesas; extintor de incendios, en cuanto la fortaleza con que soportó las pruebas a que fue sometido, apagó las llamas de los tormentos que sus perseguidores le aplicaron⁴⁴⁸.

El fuego, por lo tanto, tiene que ver con la disciplina que hay que aplicar sobre el cuerpo para no caer en la tentación de los pecados mundanos, y también con el propio martirio que sufrió San Vicente. Agua del bautismo y fuego, símbolo del sufrimiento, son los dos elementos que el santo muestra a Casilda y a todos los espectadores para que puedan alcanzar la salvación.

⁴⁴⁸ Vorágine, 2008, p. 120.

Para concluir, podemos decir que esta comedia hagiográfica se desenvuelve en el contexto histórico de la Reconquista, como también le sucede a *La joya de las montañas*, obra con la que guarda gran relación, pues ambas toman como personaje protagonista a una santa de culto popular, de la época medieval, pero cuyo culto alcanzó cierta importancia en el siglo XVII. Tanto Orosia como Casilda son jóvenes princesas, de gran belleza, de origen pagano, pero que, por su fuerte Gracia, que se muestra en evidentes signos desde el principio de la obra, se convierten al cristianismo. Ambas deben defender su fe de los enemigos árabes, prometen su virginidad a Dios y poseen la capacidad de obrar milagros cambiando su entorno. Quizás Tirso toma a estos personajes porque reflejan ese momento de primitivo cristianismo que tanto le gusta.

Toda la obra se estructura en una dualidad constante, que se muestra en oposiciones. La Gracia de Casilda se hace visible en las incongruencias que halla en la fe musulmana, que contrasta con la cristiana, que le parece más razonable. Esta es la primera de las oposiciones de la obra, la que enfrenta la fe árabe, que no permite la explicación de sus preceptos, sino solamente la obediencia; que habla de un paraíso basado en las riquezas y los placeres corporales; y que se basa más en lo corporal que en lo espiritual; con la fe de Cristo, que ofrece explicaciones y aclaraciones de los complicados dogmas y que se basa en la primacía de lo espiritual sobre lo físico.

En esta primera oposición, Casilda se decanta por la religión cristiana, aduciendo que la Razón, siempre auxiliadora de la Fe, le dicta que el cristianismo es la auténtica religión.

Otra oposición enfrenta a los dos hermanos árabes, Casilda y Alí Petrán. Los dos, aunque terminan convirtiéndose y tienen encuentros divinos paralelos, muestran los dos tipos de santos que aparecen en las comedias hagiográficas. Como les sucede a Santa Orosia o a Santa Juana también, Casilda es el ejemplo de la santa con Gracia ineludible, que se muestra desde el principio de la obra, con claros indicios de su futura Gloria, mientras que su hermano, Alí Petrán, como el de doña Beatriz, a pesar de tener Gracia, requiere de una intervención divina para poder cambiar una actitud y unos hechos que nada hacían presagiar su salvación final.

La tercera oposición que observamos en la comedia tiene como base la diferente interpretación que de los signos divinos hacen los personajes según tengan o carezcan de fe. De este modo, ante el vuelo de Casilda, Axa, sin fe, va a interpretarlo como un acto de hechicería, al tiempo que el cautivo Tello, con fe, va a ver la Gracia y la santidad de la princesa árabe. De la misma manera, ante la aparición de la Virgen, mientras los soldados árabes van a huir despavoridos, creyendo ver un signo diabólico, Alí Petrán va a sentir, gracias a su fe y a su Gracia, la divinidad de la presencia.

Los símbolos del agua y del fuego son los elementos de la cuarta oposición que se ofrece en la obra y tienen carácter adoctrinador, pues, mediante ellos, el mercedario ofrece a los espectadores el mensaje de que la salvación se alcanza a través del bautismo, metonimia de los sacramentos, y del sacrificio. Es San Vicente el encargado de mostrarle a Casilda que el reino de Dios se alcanza con el agua y el fuego, elementos relacionado con el santo pues, en la obra se va a producir el hallazgo milagroso de los lagos que llevan su nombre, y el fuego es uno de los martirios a los que fue sometido y que le condujo a la Gloria.

El agua es el elemento predominante de la comedia y sirve para hacer una apología del sacramento del bautismo, como se había expuesto en el concilio de Trento. Agua sanadora de los Lagos de San Vicente, agua milagrosa del manantial que brota por la mano de la Virgen, agua que bautiza a Casilda y a Tello.

Por último, queremos señalar otra oposición más. Para caracterizar a Casilda, Tello va a utilizar dos ejemplos femeninos que, aunque sirven para mostrar la obediencia a Dios, son contrarios en un aspecto. Casilda es como María Magdalena, ejemplo de reconocimiento innato de la divinidad de Cristo, de humildad y de conversión, como le sucede a la joven mora, pero también es como la Virgen María, ejemplo de pureza y de entrega, pues la princesa promete su virginidad y se entrega sincera y fielmente a la tarea que, por intermediación de San Vicente, Dios le ha encomendado. Casilda se relaciona, pues, con los dos personajes.

Los lagos de San Vicente es una comedia de santos con apariencias divinas, de estructura basada en las confrontaciones de dualidades y con una

misión catequética clara, pues, el camino de aprendizaje de Casilda sirve para que el espectador también aprenda los puntos cruciales de la teología cristiana.

II. 3. 12. *Quien no cae no se levanta*⁴⁴⁹

Como bien expone Lara Escudero en el estudio que realiza a la edición de la comedia hagiográfica *Quien no cae no se levanta*, dos son los personajes históricos que podrían haber servido de fuente para que Tirso de Molina elaborara el de la protagonista de la comedia: los de Benita o Bendita, o el de Santa Margarita:

La crítica baraja dos posibles fuentes y modelos en los que Tirso se pudo basar al escribir *Quien no cae no se levanta*: el de Benita o Bendita, mujer de costumbres ligeras que fue convertida por Fray Domingo de Guzmán (el futuro Santo Domingo), y el de Santa Margarita de Cortona⁴⁵⁰.

Ambas posturas podemos verlas en la oposición entre los tirsistas, Ruth Lee Kennedy, que defiende que el personaje está basado en Santa Margarita de Cortona, frente a Serge Maurel, que, apoyándose en la importancia del episodio del sermón de Santo Domingo, cree que Tirso se basó en Benita o Bendita, como así explica Escudero⁴⁵¹.

Respecto a Sor Bene, o Benita, que es el personaje real al que le sucede el episodio de la conversión tras escuchar a Fray Domingo de Guzmán, indica Lara Escudero que su historia está recogida en: la *Leyenda de Santo Domingo* de Constatino de Orvieto, tomada, a su vez, de la *Leyenda* de Pedro Fernando o de testigos, y que no aparece en las obras de Vorágine, Villegas ni Ribadeneyra, siendo las concomitancias entre el personaje real y el tirsiano: 1) la localización espacial en Florencia; 2) la intervención de Fray Domingo; 3) la conversión en la iglesia de los Predicadores; 4) y el hecho de que ambas mujeres pasen un año siguiendo el camino espiritual por el que el futuro Santo Domingo las guía hasta que vuelven a caer; por lo que Tirso toma de este

⁴⁴⁹ Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Lara Escudero: Tirso de Molina, 2004.

⁴⁵⁰ Molina, 2004, pp. 33-34.

⁴⁵¹ Molina, 2004, p. 34.

relato sólo el contexto espacio-temporal y el marco general de la historia, como expone Escudero.

Por su parte, la historia de Bendita aparece en un episodio de la *Historia eclesiástica* de Juan de Marieta, que es una versión libre y amplificada del relato de Orvieto. Entre este personaje real y el del mercedario se observan los siguiente puntos en común: 1) el lugar donde se desarrollan los hechos es Florencia; 2) los padres les permiten a ambas jóvenes todos sus caprichos durante su infancia; 3) llevan una vida licenciosa y se convierten tras escuchar el sermón de Fray Domingo; 4) vuelven a caer tras un año de penitencia y es necesario que se expulse a sus amantes, que están escondidos en sus respectivas casas; y 5) el Rosario y el Ave María tienen un papel fundamental en la conversión.

Tras esta confrontación, Escudero concluye exponiendo que existe más similitud entre Bendita y Margarita, lo que argumenta cuando dice:

En suma, hay más concomitancias entre Bendita y Margarita que entre sor Benita y Margarita. Quizás esto se deba a que el episodio de Marieta es una versión libre y más tardía (1594) que Tirso pudiera haber conocido (u otra versión similar), y adaptar para caracterizar a Margarita antes de su conversión, ya que el modelo que parece seguir el Mercedario, una vez que la protagonista se convierte, es Santa Margarita de Cortona⁴⁵².

En cuanto al referente histórico-religioso de Santa Margarita de Cortona, la estudiosa afirma que la historia inicial de la santa nada tiene que ver con la de la protagonista de *Quien no cae no se levanta*, y que los puntos de contacto se establecen a partir del momento de la conversión de la joven y son: 1) Santa Margarita sale una noche a la terraza de su casa y proclama a gritos sus pecados y su arrepentimiento, de la misma forma que el personaje tirsiano, después de oír el sermón de Fray Domingo y salir de la iglesia, expone públicamente su arrepentimiento; 2) las dos mujeres mantienen una relación indirecta con la Virgen; 3) ambas son comparadas con «María Magdalena», prototipo de «la pecadora arrepentida»; 4) las dos aluden a San Pablo y a su conversión; 5) el ángel de la guarda tiene una influencia decisiva en ambas; y 6) si la oración preferida de la Santa de Cortona es el rosario, este rezo es

⁴⁵² Molina, 2004, p. 37.

también un elemento importante en la conversión de la protagonista de la comedia.

Finalmente, en lo que se refiere al estudio de los referentes históricos que sirvieron de base para la construcción del personaje dramático de Margarita, no debemos desatender la dependencia de este con el tópico barroco de «la pecadora arrepentida», tal y como hace Escudero Baztán, que enumera los rasgos de Margarita que pertenecen al paradigma barroco de la caída y la conversión femeninas:

- todas las pecadoras convertidas son de extrema belleza. Siguiendo a María Magdalena, se les suele describir con el cabello largo y suelto;
- sus excesos suelen acabar con la muerte de diferentes amantes que luchan por sus favores ante la indiferencia de ellas;
- cuentan con la intercesión de algún personaje en la tierra, generalmente un religioso o una persona pía;
- la intercesión de la Virgen, como ejemplo supremo de castidad y pureza, es una constante en su conversión. La oración que dirigen hacia ella suele centrarse en el momento de la visitación del ángel Gabriel, aceptando su misión redentora mediante el sintagma *Ecce ancilla*, y en la alabanza hacia la naturaleza humana de Cristo;
- comparten elementos comunes aplicados a la Virgen como la rosa, la azucena, el lirio, símbolos de castidad y pureza;
- interceden también otros elementos sobrenaturales, generalmente la aparición de un ángel, y voces que exhortan a las mujeres pecadoras a cambiar de vida;
- alcanzan la unión definitiva con Dios⁴⁵³.

Respecto a la datación de la obra, los estudiosos fechan su composición entre los años 1623 y 1626. Fue publicada en la *Quinta parte* (1636) y no se conocen datos de que se representara⁴⁵⁴.

En lo referente a la manera de mostrar la materia hagiográfica, la obra representa la variante de la «vida licenciosa», que quiere decir, que la situación inicial de la futura santa es el pecado, en este caso el de la lascivia, para, tras una serie de avisos e intervenciones divinas, arrepentirse, dándose cuenta de

⁴⁵³ Molina, 2004, pp. 42-43.

⁴⁵⁴ Molina, 2004, p. 47.

su error, enmendando su conducta y convirtiéndose hasta alcanzar la Gloria. Dice Escudero al respecto:

En este caso Tirso desarrolla la variante de la «vida licenciosa», es decir, se parte de un momento negativo de la vida de la protagonista, opuesto al de la santidad. A propósito de la estructura de las leyendas hagiográficas, ver Baños, 1989, pp. 135-207, quien la aplica a la *Vida de Santa María Egipciaca*. Este esquema concuerda con la comedia tirsiana, aunque la adaptación de un relato hagiográfico al teatro se caracteriza por su integración en las coordenadas socioculturales de la época (creación de nuevos temas y personajes), y por la selección de la materia a partir de la libertad creadora del autor al manejar las fuentes. Ver a este respecto la introducción de Nider en *La caída para levantarse* de Quevedo⁴⁵⁵.

Todo ello podemos verlo en una comedia cuya primera jornada arranca con Clenardo reprendiendo a su hija Margarita por su conducta disoluta, que explica que condujo a la muerte a su santa madre, ante la mirada de la criada Leonela. El padre siente miedo de dejar a su hija sola al tener que ausentarse para visitar en Sena a su hermana moribunda. Margarita amenaza al padre con ingresar en un convento, ante lo que Clenardo, padre consentidor, le dice que hará lo que ella quiera, y que le traerá un collar de Sena. El padre se marcha con la promesa de su hija de que no saldrá de la casa. Cuando Margarita y Leonela se quedan solas, la señora le explica a la criada que todo ha sido un engaño para que su padre la dejara en paz, y se queja de lo fastidiosos que son los viejos. Leonela le aconseja que disfrute su juventud con los placeres mundanos, consejo que Margarita se propone seguir. Sale Alberto con objetos de buhonero para vender, se encuentra con las dos mujeres e intenta venderles su mercancía. Se marcha arguyendo que ha dejado la bolsa con el dinero de sus ventas abierta en la posada y dejándole la mercancía a Margarita. La dama y su criada descubren que el vendedor no es tal, sino que todo ha sido un ardid para que hacerle llegar una carta a Margarita de su amante Valerio, que, como tiene miedo del padre de esta, que ya lo encontró en su casa escondido, le dice que esa noche irán dos negros con una silla para llevar a la joven a su encuentro haciéndole promesa de matrimonio. La dama y

⁴⁵⁵ Molina, 2004, p. 64.

la criada conversan, y la primera le explica a la segunda que no se casará con su pretendiente, pues no tiene buenas referencias de las mujeres que se han casado con sus amantes. Se van. Clenardo, por su parte, sospechando que su hija puede deshonrarle en su ausencia, decide volver a Florencia y no visitar a su hermana. Cuando llega a su casa descubre un papel con la respuesta de Margarita a Valerio aceptando su invitación, tras lo cual, resuelve esperar a que traigan la silla y matar a los ofensores de su honor. Se marcha. Aparecen Lelio y Britón, disfrazados de negros, portando una silla. Ante las insistentes preguntas de Britón, Lelio le explica que, enterándose de la argucia de Valerio para poder gozar a Margarita, ya que la dama es de condición superior a la del joven, no ve la ocasión de casarse con ella sino tras la muerte de Clenardo. Por su parte, Lelio ha emborrachado a los negros que iban a portar la silla, vistiéndose él y Britón con sus ropas, para poder ser él el que pase la noche con la dama, a la que tiene afición. En ese momento aparece Alberto, y los dos hombres disfrazados disimulan haciéndose pasar por los criados mulatos ante el cómplice de Valerio. Margarita, ante Alberto, que pretende a Leonela, y esta, conversan. Alberto habla con Lelio y Britón, disfrazados, que intentan imitar el habla de los mulatos y que dejan la silla, dándose cuenta Alberto del engaño, el cual se marcha. Clenardo, solo, expresa su dolor e ira por la conducta de su hija y la de los que quieren dejarlo sin honor, a los que promete ajusticiar. Regresan Lelio y Britón, cogen la silla, creyendo que está Margarita y, cargando con ella, se ponen en camino. Sale Valerio que está quejándose de su amor y se encuentra con aquellos y empieza a requebrar de amores a su dama, aunque, en realidad, es su padre el que va en la silla. El pretendiente y los disfrazados discuten, y Clenardo sale avisando de su identidad y de que su hija le había revelado la treta de Valerio y no quería ir por defender su honor. Valerio huye, por lo que Clenardo se marcha. Britón se burla de Lelio por todo el incidente del cambio de Margarita por su padre, Clenardo.

En la segunda jornada Lelio quiere que su esposa, Lisarda, le dé un collar que lleva puesto, a lo que la dama se niega, explicando que antes su marido era honrado y fiel y ahora lleva una vida disoluta, y que quiere el collar para dárselo a Margarita. Tienen una riña, en la que interviene el criado Britón y que termina cuando Lelio le da una bofetada a Lisarda rompiéndole el collar. Aparece Roselio, tío de Lisarda que, aunque esta intenta convencer de que

nada ha pasado, descubre que Lelio la ha abofeteado, lo cual le recrimina, a lo que Lelio le revela toda la verdad de manera descarada para, luego, tirarlo al suelo y patearlo. Lelio y Britón se marchan. Roselio se queja de la conducta de Lelio, y Lisarda, honrada, lo defiende. La dama se va. Llega Valerio para pedirle a su padre, Roselio, dinero para comprar unas tierras, dándose cuenta el padre que lo quiere para Margarita, por lo que reprende al joven, y le cuenta todo lo sucedido con Lelio y Lisarda, a causa del amor de este por Margarita, tras lo cual se marcha, dejando solo a Valerio que, furioso por la afrenta doble de Lelio, contra él por Margarita y contra su padre, decide ir a buscarlo para vengarse. Aparecen Leonela y Margarita que, mientras cosen, hablan sobre Lelio, que pretende a esta última. Leonela le aconseja que no acepte a un casado, pero Margarita quiere hacerlo. Se queda sola y escucha una voz misteriosa que canta que ella es la maldición de Florencia, que su madre difunta arde al ver su conducta libertina y que amará a un hombre puesto en un palo, ante el asombro y el miedo de la joven. Aparece una escalera de flores con una silla y una corona de fuego, que la voz explica que es el camino del placer, sembrado de flores, pero que conduce a la condenación, y luego aparece otra escalera hecha de rosarios, una silla y una corona de oro, que la voz explica que es el camino de devoción de María, de la conversión y de la salvación. Margarita declara decantarse por el camino de la virtud y se marcha. Aparecen Lelio y Valerio acuchillándose y Leonela gritando. Valerio acusa a Lelio de haber pegado a Lisarda, su prima, y a Roselio, su padre. Leonela es testigo de la pelea. Se marchan. Aparecen Clenardo y Roselio discutiendo. Roselio no quiere que Margarita se case con su hijo, pues, aunque la joven es de condición superior, no tiene honor, a lo que Clenardo desenvaina la espada. Se marchan. Llegan Alberto y Britón discutiendo. Los dos criados se pelean por el amor de la criada Leonela. Aparecen entonces la criada y su señora, Margarita. Aquella insta a la otra a que intervenga en la pelea de su padre con Roselio, para que no lo maten. Alberto y Britón se van. Leonela informa a su señora de que Valerio, preso de los celos, se ha peleado con Lelio. Margarita ha vuelto a su vida disoluta a pesar de su anterior intención de enmendarse. Aparece Britón para informar a Margarita que, por su culpa, Valerio está muriendo por las heridas de Lelio, que ha tenido que acogerse a sagrado, Clenardo, su padre, está herido levemente por Roselio y detenido por su pelea.

Margarita quiere ver a Lelio, para lo que va a aprovechar el sermón de Fray Domingo de Guzmán y, así, hablar a su amado sin que nadie se entere. Se marcha. Cuando Britón se ve solo con Leonela, intenta seducirla, pero ella no se deja. Ambos se van y llegan Celio, Finardo y Ludovico, que han salido de la misa de Fray Domingo para comentar su auténtico motivo de ir a misa: ver a las damas, aunque a todas le sacan alguna pega. Comentan después la pelea entre Valerio y su cuñado Lelio, que la causa es Margarita y que Valerio está muriéndose malherido. Llega Pinabel para avisar de que Margarita está escuchando el sermón, ante lo que los otros se extrañan. Aparecen Andronio y Felicio, que relatan la conversión de la dama que, al oír las palabras de Fray Domingo, se ha ido despojando de cada una de sus joyas, quedando medio desnuda y llorando. En ese mismo momento, aparece la joven rodeada de gente y tal y como la han descrito. Margarita va anunciando las veleidades de los placeres mundanos y su profundo rechazo de estos, mientras Leonela y los caballeros citados intentan convencerla de que se calme y vaya a su casa y evite el escándalo, pero ella sigue gritando su rechazo a los placeres y su cambio de vida. La llaman loca y los demás se van dejándola sola, momento en el que Margarita reitera su conversión.

Por último, la tercera jornada se inicia con Leonela, vestida de beata y Lelio y Britón de peregrinos. La criada, ante las preguntas del antiguo amante de su señora, le explica el cambio de vida tan radical que ha dado, pues, asentada sobre el rosario y Santo Domingo, ahora es una mujer devota, pía y entregada a la oración y a la vida santa, lo que despierta aún más los deseos de gozarla en Lelio, que dice haber estado un año ausente tras matar a Valerio. Regalándole a Leonela una cadena de oro consigue el amante la complicidad de la criada en sus pretensiones amorosas con Margarita, y, así, al anochecer le abrirá la puerta. Los dos hombres se marchan. Queda Leonela sola y, al punto, aparece Margarita, que expresa su gozo ante su nueva vida y le dice a su criada que van a rezar el rosario. Margarita quiere repasar el rosario con Leonela y, a cada explicación de la señora, la criada, en un aparte, habla de los placeres carnales. Leonela menciona a Lelio y su sincero amor por Margarita, la cual rechaza a su antiguo pretendiente. Oyen ruido que viene de dentro y Margarita reprende a su criada por no prestar atención a la oración. Finardo y Alberto sacan a Valerio, que se ha desmayado. Finardo le pide a la dama,

atendiendo a su piedad cristiana, que auxilie a Valerio, informándole de que ha caído del caballo hiriéndose. Se va. Alberto le dice a Margarita que él y Leonela van a buscar agua y que cuide del herido mientras, pero a Leonela le revela que todo es un ardid de Valerio para volver con su amada. Se marchan. Margarita expresa su temor al tener tan cerca la tentación de estar con su antiguo pretendiente y, al intentar abandonarlo, hace que vuelve en sí y le declara su amor y su proposición de matrimonio, ante lo que la mujer lo rechaza poniendo el rosario como el camino elegido. Aparece entonces Lelio, lo que hace pensar a Valerio que el cambio de vida de Margarita es un engaño y así se lo hace saber, informándole de que va a pregonar su vida licenciosa por la ciudad. Lelio se encara con él y lo amenaza. Valerio se marcha. Lelio requiere a su amada e intenta convencerla diciéndole que, si lo rechaza, se matará con su daga y, al día siguiente lo encontrarán muerto con el consiguiente escándalo; además, si Valerio va a proclamar el pecado de Margarita, por lo menos que sea cierto. Ante la situación, la dama flaquea. Llegan Alberto y Leonela con el agua, descubren a Margarita en brazos de Lelio y se preguntan a dónde ha ido Valerio. Alberto, que quiere yacer con Leonela, le pide que lo esconda, y esta así lo hace. Aparece Clenardo y halla a su hija con Lelio, habiendo visto también a Valerio salir de su casa. Solo, en un monólogo, comenta el carácter veleidoso de las mujeres, de lo que se lamenta. Quiere coger un hacha para quemar su casa y descubre entonces a Britón, de peregrino, y a Alberto y a Leonela, escondidos. Los tres aducen como excusa que hacen lo mismo que sus señores. Clenardo se marcha expresando su gran dolor. Lelio le propone a Margarita huir juntos a Nápoles. Leonela quiere hablar con sus dos pretendientes, Alberto y Britón, que deciden marcharse. Margarita, avergonzada, pero también enamorada, no sabe qué hacer y, aunque le promete a Lelio ir con él, le pide que la deje sola, momento en que le habla a la Virgen, devolviéndole su rosario y pidiéndole perdón, cae al suelo, lo que interpreta como un símbolo de las caídas de su alma en el pecado. Se debate entonces entre huir con Lelio o quedarse, con el temor y la vergüenza de ver la cara de su padre. Resuelve quedarse y, en ese instante, aparece Lelio, que la llama. Margarita, dudando, porque Valerio la está difamando públicamente, porque Lelio la ha gozado otra vez, y porque su padre se ha enterado, duda qué hacer, mientras va cayendo y aludiendo a la caída-conversión de San

Pablo. Se le aparece su Ángel de la guarda que, ante el conflicto y la desesperación de la pecadora, que dice que ha caído tres veces, intenta convencerla de la infinita misericordia divina y de la Gracia con que Dios favorece a sus criaturas. Ante las preguntas de Margarita, el Ángel le explica que es su Ángel de la guarda, que la ha seguido desde siempre y que lo siga ella. Se marcha. La joven se siente insuflada de una nueva Gracia, y expresa su gozo, dándose cuenta de que el pecador puede caer, pero también arrepentirse y volver al seno de Dios. Tira entonces de una cortina y aparece el Ángel acostado en una cama. Margarita se entrega totalmente ahora a la voluntad divina y le da la mano al Ángel, que le dice que la lleva a unas bodas, saliendo volando hacia el cielo con ella, que expresa su alegría por su nuevo enlace celestial. Aparecen Lisarda, Roselio, y los rivales, Valerio y Lelio, con las espadas desnudas. Lisarda y Roselio intentan poner paz entre los enemigos. Llega Leonela, que exclama que se ha obrado un milagro en su casa. Salen Clenardo, Alberto y Britón. El padre de Margarita expone el relato de la conversión milagrosa de su hija que, aunque caída tres veces, ha sido bendecida con la aparición de un Ángel y ahora es una mujer santa. Ante tal suceso, Valerio y Lelio deponen las armas y Leonela expresa su intención de ser una mujer religiosa desde entonces. Aparece un jardín con rosas en el que yace Margarita y un Cristo. Clenardo alaba la virtud de su hija, y, junto con Roselio, dice querer profesar como religioso y los criados, también, aunque con cargos menores, Lisarda exalta el poder del Rosario y dice que va a ingresar en la Orden de los Hospitalarios. Lelio alaba a su esposa, a quien desde ese momento va a adorar. Lisarda comenta que a Valerio lo van a casar con su cuñada, Matilde, unión que este acepta.

Uno de los aspectos que más llama la atención de la obra son las referencias intertextuales, ya se trate de referencias bíblicas o a alusiones a literatura religiosa y profana, aunque, claro está, no se le concede la misma importancia ni el mismo significado a cada una de ellas.

Por un lado nos encontramos con las habituales referencias bíblicas que, en este caso, tienen una importancia central, ya que el fraile mercedario recurre a las parábolas de la mujer que barre su casa para encontrar una moneda, en *Lucas* 15, 8-10, y a la del mercader que vende su hacienda por una margarita, en *Mateo* 13, 45-46, para explicar la conversión de la protagonista tras

escuchar el sermón del futuro Santo Domingo. Explica el personaje de Margarita estas parábolas, que fusiona, cuando señala:

La parábola ignoráis
de la mujer afligida,
que, descuidada, perdió
la preciosa margarita,
y revolviendo la casa,
luz enciende, trastos quita,
cofres busca, suelos barre,
galas saca, cajas mira,
hasta que habiéndola hallado,
llama a voces las vecinas,
sale de sí, fiestas hace,
gasta, festeja, convida. (vv. 1925-36).

Otra referencia bíblica, de menor importancia, es la de Caín, al que Clenardo se refiere al relatar las tres caídas de su hija Margarita en el pecado, afirmando que los actos de la futura santa provocan rivalidades fraticidas con resultados como los del personaje veterotestamentario:

y cuando desesperada
imitar a Caín ordena. (vv. 3067-68).

En lo que respecta a santos, además de la importante presencia, aunque no escénica, de Fray Domingo de Guzmán, futuro Santo Domingo, nos encontramos con una alusión a Santa Catalina cuando Leonela, expresando su intención de llevar desde ese momento una vida de devoción, señala:

Señor de mi corazón,
desde hoy ha de ser Leonela
una Santa Catalina. (vv. 3103-05).

Aunque podría tratarse de Santa Catalina de Alejandría, que nació hacia el año 290 y cuyo martirio acaeció bajo la orden del emperador Majencio, el cual ordenó a todos los presentes hacer sacrificios a los dioses durante una celebración pagana, a lo que la mártir se negó haciendo la señal de la cruz y

convirtiendo al cristianismo a todos los que debatieron sobre el verdadero Dios, así como a sus prisioneros, siendo finalmente decapitada, lo más probable según indica Escudero⁴⁵⁶, es que se trate de Santa Catalina de Siena, 1347-1380, Doctora de la Iglesia, una de las grandes místicas y con gran veneración en la Orden Dominica.

En cuanto a las referencias literarias, cabe destacar la oposición que se establece entre la literatura religiosa, asociada a la virtud y a la Gracia-Gloria, frente a la literatura profana, de entretenimiento, que se identifica con la vida mundana y el pecado. Así, el padre de Margarita, Clenardo, recrimina a su hija su actitud licenciosa ejemplificándolo con la oposición entre los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola y el *Decamerón* de Boccaccio:

¿Qué oraciones y ejercicios
lees cuando estás despacio?,
las novelas del Boccaccio,
maestrescuela de los vicios. (vv. 111-14).

Ya comentamos en la primera parte de este estudio la gran importancia que adquirió la obra del fundador de la Orden jesuita y la gran proliferación y difusión que los manuales y guías espirituales alcanzaron en los siglos XVI y XVII.

Siguiendo esta línea de asociación de los pecados de Margarita con sus preferencias por la literatura profana, Clenardo aduce la lectura de las obras de Petrarca y del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto como explicación de la inclinación hacia la liviandad de su hija:

Tus mangas darán indicios,
escritorio, cofre o arca,
de los papeles que marca,
y con quien haces tu agosto,
el furioso de Ariosto
y las obras del Petrarca.
¿Con tal compañía quieres
que tu honor no ande en demandas?. (vv. 115-20).

⁴⁵⁶ Molina, 2004, p. 441.

Finalmente, Clenardo realiza una identificación de todo un género literario, el de la poesía, claro está, refiriéndose a la poesía profana de asunto amoroso, con la liviandad de su hija, a la que reprende por lo poco útil y provechoso que puede sacar de la lectura de versos:

De los amigos con que andas
podremos sacar quién eres:
¿qué gusto o provecho adquieres
de traer las faltriqueras
preñadas con las quimeras
de canciones y tercetos,
de liras y de sonetos,
de décimas o terceras?
Anda, que ninguno aprende
que no procure saber;
la poesía es mercader
que versos por honras vende;
es fuego sordo que enciende;
sus vanos tercetos son
terceros que al torpe son
de los sonetos que miras,
leyendo liras deliras
dando a tu afrenta ocasión. (vv. 123-40).

La última referencia a una obra tiene que ver con la importante y significativa presencia del símbolo mariano del rosario en la comedia. El criado Britón, intentando demostrar su falsa devoción y su vida virtuosa, que no es tal, al intentar sacar el rosario, saca también de su bolsa una baraja que va envuelta en el rosario y explica:

Siempre el rosario traigo en cuello o mano,
dentro mi faltriquera no se mete;
de Fray Luis, y porque veas si miento,
estas hojas dirán si soy cristiano. (vv. 1144-47).

Identificamos esta referencia con el capítulo final de la obra de Fray Luis de Granada, *Meditaciones de la vida de Cristo*, escrito en 1586, titulado: «De cuán excelente sea la devoción del rosario de Nuestra Señora y de los quince

misterios que contiene», exaltación del rezo del rosario y explicación de los misterios del rosario, que también aparecen en *Quien no cae no se levanta*, como ya veremos. Esta referencia se encuentra en la línea de la importancia de Santo Domingo en la obra y apunta a la especial relación que existía entre la Orden Dominicana y el rezo del rosario.

Otro aspecto en el que queremos detenernos en el análisis de la obra es el de las cuestiones filosóficas y teológicas que aparecen en la misma, como es el caso de la mención al Entendimiento que, junto con la Voluntad y la Memoria, conforman las tres Potencias del Alma según Santo Tomás. Pregunta Margarita al respecto:

¿Mujer de mi calidad
ha de estar sin lo mejor
del alma que es el juicio?. (vv. 1481-83).

Por otra parte, aunque parece una paradoja en principio, lo cierto es que según la doctrina católica, el hombre es más libre cuando más esclavo de Dios es, esto es, cuando más sigue y obedece los dictados divinos. Como expone San Agustín en el libro IV de *La ciudad de Dios*:

Todo el mal que a los justos infligen sus amos inicuos no es pena del pecado, sino examen y crisol de la virtud. Por ende, el bueno, aunque siervo, es libre; y el malo, por más que reine, es esclavo, y no de un hombre solo, sino, y esto es lo más grave, es esclavo de tantos déspotas, cuantos son sus vicios. Tratando de ello, la divina Escritura dice: «Cada cual es esclavo de quien triunfó de él»⁴⁵⁷.

Por este motivo, Margarita, explica que, antes de su conversión se encontraba perdida, y que, tras esta, ahora se ha encontrado:

Pues si Margarita soy,
y perdiéndome en mí misma
estaba fuera de mí
sin valor y sin estima,
y hoy dentro de mí me busco
la luz del sol encendida

⁴⁵⁷ San Agustín, 1953, p. 85 bis.

de la palabra de Dios,
que Fray Domingo predica,
¿qué mucho que para hallarme,
arroje galas malditas?
Barre el alma de sus culpas
y sin mirar quién me mira,
pues a mí misma me hallé
cuando en mí estaba perdida,
haga fiestas por las calles
y dé a los pobres albricias.
Margarita soy hallada,
de Dios sigo la doctrina. (vv. 1937-54).

Por último en lo que concierne a las cuestiones teológicas, podemos señalar la alusión que a la unión hipostática de Cristo hace Margarita al exclamar:

¡Mi Dios, mi humanado santo! (v. 2333).

El siguiente aspecto que vamos a analizar es el que tiene que ver con el personaje de Margarita, su situación inicial de pecado y su proceso de conversión y caída hasta la conversión y Gloria finales.

La protagonista de *Quien no cae no se levanta* se presenta al inicio de la comedia como una joven caprichosa, libertina, consentida por su padre, el cual no ha sabido ser justo y conducirla por la rectitud, sino que se ha doblegado a sus caprichos; la joven quiere disfrutar de sus años de juventud antes de que su belleza dé paso a la vejez, por lo que su conducta se relaciona con el tópico renacentista del *carpe diem*; de hecho, la actitud inicial de Margarita, con las lecturas que realiza, representa un estilo de vida renacentista, cortesano, de disfrute de los placeres mundanos, como expone con la lectura del *Decamerón* y de la poesía de cancionero al estilo petrarquista.

El pecado de libertinaje en la muchacha va asociado a su juventud, como ella misma intenta explicar:

Que varíe me has mandado.
Sabré a qué sabe un casado,
pues ya sé lo que es soltero. (vv. 1388-1390).

La inclinación de mi edad
más gusta oír cada día
sermón en la Compañía
que misa en la Soledad.
Sola estoy y no soy santa,
perdone mi padre viejo,
que no hay gusto con consejo. (vv. 1395-1402).

Precisamente el pecado de la protagonista, el de la lascivia, es un pecado que posee un gran atractivo, como señala Escudero citando fuentes fundamentales en la época, como San Agustín y Santo Tomás o Bartolomé de Carranza:

La lascivia, como señala San Agustín y Santo Tomás entre otros, es el pecado que implica una mayor atracción por parte de la naturaleza humana. Comp. Carranza, *Comentarios sobre el catecismo cristiano*, parafraseando a San Agustín: «nuestra naturaleza, por la corrupción que tiene por el pecado de Adán, está muy inclinada a los deleites de la carne y a la utilidad propia que alcanza con los bienes temporales»⁴⁵⁸.

Y aunque nada hace presagiar en un principio la futura santidad de Margarita, encontramos un eco anticipado de la misma en la rápida, pero también efímera y fugaz conversión de Valerio, su amante, que, al ver a Clenardo, en vez de a su amada, salir de la silla que le ha enviado, cree que se trata del demonio y decide enmendarse, pero, al poco tiempo, cuando descubre la verdad, vuelve a las andadas, siguiendo con su propósito de conseguir a Margarita en la segunda jornada. Dice Valerio:

No suelen reñir conmigo
fantasmas que andan de noche.
¡Jesús mil veces! No puedo
creer que Clenardo seas,
sino el diablo que deseas
ponerme de noche miedo.
Y no será maravilla
que, según el mal gobierno

⁴⁵⁸ Molina, 2004, p. 86,

de mi vida, del infierno
demonios traigan la silla.
¡Jesús infinitas veces!
¡La Margarita sois vos!
¡No más amores, por Dios! (vv. 1021-33).

Esta conversión fugaz apunta a la primera conversión de Margarita, pero a su posterior caída, que sucede cuando una voz misteriosa le habla y le enseña dos escaleras, una que conduce al infierno y otra al cielo. La protagonista, como Valerio, decide enmendarse y convertirse, pero pronto su propósito de enmienda desaparece ante los placeres que la juventud le ofrece, como ya veremos cuando comentemos las intervenciones divinas.

La segunda de las conversiones, de mayor calado y profundidad en el alma de Margarita ocurre durante el sermón de Fray Domingo de Guzmán y, aunque no se ofrece visualmente en escena al espectador, sino que es Andronio el que, mediante una ticoscopia, relata los cambios que se operan en la joven, el cuadro es de gran impacto visual en el público, al existir una correspondencia entre lo que sucede en el exterior de Margarita, el despojarse de sus joyas y sus caros ropajes, y lo que sucede en su alma, la liberación de los placeres y pecados carnales. Describe el personaje de Andronio:

Margarita, poco a poco
en el sermón convertida
de Domingo, a quien invoco,
o muda de estado y vida,
o la ha mudado un furor loco.
A cada voz que intimaba
el padre predicador,
una joya se quitaba
y sin mirar el valor
de su sangre y dónde estaba,
medio desnuda y llorando,
el sermón interrumpía,
voces y suspiros dando. (vv. 1860-72).

Margarita, poco después, una vez que ha salido a la calle y continúa proclamando su cambio de vida, explica su conversión aludiendo al paradigma masculino de la conversión, esto es, San Pablo y, en concreto, a la I Carta a los Corintios:

Qué bien en el uso estáis,
idiotas, cuya doctrina,
cuando os rodeáis de sabios,
la llama Pablo estulticia. (vv. 1921-24).

En esta carta San Pablo trata diferentes temas entre los que se encuentra la reprensión a algunas liberalidades que los corintios tenían en lo relativo al sexo, pero lo que se desprende de lo expuesto por Tirso a través de su protagonista es una referencia a *I Corintios* 1, 17-25, fragmento en el que se expone la oposición entre la sabiduría humana y la divina, y como la primera se muestra incapaz frente a la segunda:

No me envió Cristo a bautizar, sino a anunciar el Evangelio, y no con sabiduría de palabras, para no hacer ineficaz la cruz de Cristo. El mensaje de la cruz es necedad para los que están en vías de perdición; pero para los que están en vías de salvación, para nosotros, es fuerza de Dios. Dice la Escritura: «Destruiré la sabiduría de los sabios, frustraré la sagacidad de los sagaces.» ¿Dónde está el sabio? ¿Dónde está el escriba? ¿Dónde está el sofista de nuestros tiempos? ¿No ha convertido Dios en necedad la sabiduría del mundo? Y como, en la sabiduría de Dios, el mundo no lo conoció por el camino de la sabiduría, quiso Dios valerse de la necedad de la predicación, para salvar a los creyentes. Porque los judíos exigen signos, los griegos buscan sabiduría; pero nosotros predicamos a Cristo crucificado: escándalo para los judíos, necedad para los gentiles; pero para los llamados a Cristo, judíos o griegos, un Mesías que es fuerza de Dios y sabiduría de Dios. Pues lo necio de Dios es más sabio que los hombres; y lo débil de Dios es más fuerte que los hombres.

Margarita se mantiene virtuosa en su cambio de vida durante todo un año, pero tras este tiempo se le plantea un conflicto de difícil resolución, ya que Valerio, su antiguo amado y amante, fingiendo un desmayo, trata de conmovérsela para conquistarla. Ante esta situación, la futura santa,

evidenciando signos de su Gracia, aunque caiga posteriormente, no quiere volver a caer y, a diferencia de otros personajes, le pide al cielo que la ayude:

Quedarme no es buen consejo,
¡pues no irme ni quedarme
y consentir abrasarme!
Mi afrenta vuelvo a temer,
que estoy sola, soy mujer,
y no hay que poder fiarme. (vv. 2457-62).
Aconsejadme ¿qué haré,
cielos piadosos, aquí
huiré este peligro? Sí,
que si Valerio cayó,
no es razón que caiga yo
y que me lleve tras sí. (vv. 2467-72).

Y se mantiene en un principio firme en su decisión, mostrando su resistencia a caer en pecado nuevamente en los brazos de Valerio, aduciendo que ahora ella pertenece a Dios, que es amor más grande que el humano:

Valerio, volved en vos,
mudad de intento y estado,
por Dios solo os he dejado,
no hagáis competencia a Dios. (vv. 2503-06).
A Dios por amante encierro,
dentro del alma le oí
decirme «mi gracia os dí,
y pues que entre los del mundo
soy amante sin segundo,
“no dejéis por otro a mí”. (vv. 2517-22).

Pero el atractivo y la fuerza de los placeres carnales, así como el miedo a la opinión pública, son demasiado fuertes para Margarita que, ante las amenazas de Lelio, acaba cayendo y, de la misma forma que Alí Petrán en *Los Lagos de San Vicente* (vv. 495-499, III), como ya vimos, alude al ejemplo de la conversión de San Pablo:

¿Qué aguardo? Mas ¿qué pretendo?
Si en la primera caída,

Pablo su remedio funda,
cayendo yo la segunda,
¿qué espero en tal recaída? (vv. 2840-44).

La escena de la caída del caballo de Saulo y su conversión es un tópico recurrente en el teatro áureo religioso y en Tirso, que, en este caso, muestra a una protagonista que se siente perdida al darse cuenta de que ella no ha caído sólo una vez, sino que ha recaído tras su conversión.

Por otra parte, las dudas que siente Margarita de si debe marcharse con Lelio o no, el cual le ha propuesto irse a Nápoles juntos, proceden de la conciencia que tiene de que está obrando mal, de que es humilde y siente una gran culpa, a diferencia de lo que le sucedería si fuese un personaje negativo y no tuviese Gracia como para salvarse. Los remordimientos son signos de su futura santidad.

Aunque, como le sucede a Paulo, cree que no puede salvarse, el motivo es bien distinto al del protagonista de *El condenado por desconfiado*, y se acerca más a lo que le sucede a Ninfa en *La ninfa del cielo*; Margarita siente que sus pecados son enormes y que ha caído tres veces. Es humilde y reconoce su culpa:

Mejor fuera no caer,
pues aunque favor me ofreces,
si he caído ya tres veces,
¿cómo me podré tener? (vv. 2877-80).

Tres veces negó San Pedro a Cristo y luego se arrepintió y llegó a ser la piedra de la Iglesia católica. A pesar de este hecho, la protagonista de esta comedia de santos, no cree que pueda ser salvada habiendo pecado tanto, mostrando la humildad del pecador arrepentido, que no conoce la infinita misericordia divina. Haciendo referencia a *Proverbios* 24, 16⁴⁵⁹, expone Margarita ante el Ángel su conciencia de no ser digna del perdón:

Bello mancebo, ya sé

⁴⁵⁹ Pues siete veces caerá el justo, y siempre volverá a levantarse; al contrario, los impíos se despeñarán más y más en el mal.

que siete veces cae el justo,
mas no de caídas tales
que pierda en cada caída
la esperanza con la vida,
pues las tuyas son veniales
mas las mías son de muerte. (vv. 2887-93).

Pero después de que el Ángel dándole la mano le conceda a Margarita la Gracia de Dios, la joven muestra signos evidentes de ésta cuando, inflamada de amor divino, le dice a su guardián:

Tan perdida estoy de amor
que en lugar de arrepentirme
y a la enmienda reducirme
que me predica el temor,
sea dicha o sea desgracia,
a no tenerme tú, hiciera
amor que otra vez cayera
por solo caerte en gracia. (vv. 2909-16).

Si en un principio, la actitud inicial de Margarita no hacía presagiar su futura santidad, ésta va siendo anunciada de manera progresiva en la comedia, hasta alcanzar el momento climático, el de su definitiva conversión, la tercera, que es descrita por su padre, Clenardo, para lo cual utiliza una imagen muy sensual haciendo uso del amor humano para describir el amor divino. Expone el personaje:

Sueltos los cabellos de oro,
que como las almas suelta
que en ellos tuvo cautivas
y no quiere que más prendan,
los saca libres al aire
de una red de oro y de seda;
desmayada del amor
divino, en la cama se echa,
que mullen las mismas rosas,
sin que haya espinas en ellas. (vv. 3075-84).

Y como el arquetipo de la «pecadora arrepentida», María Magdalena, ejemplo de la caída y la posterior conversión, si atendemos a *Mateo* 26, 6-13, aparece Margarita al final de la obra, rodeada de rosas, símbolo del rosario y, por ende, de la Virgen, con los cabellos sueltos, imagen de gran sensualidad y con los ojos puestos en el suelo, como describe la siguiente acotación:

Descubren un jardín arriba con muchas rosas y en él echada Margarita, sueltos los cabellos con un Cristo como pintan a la Madalena, los ojos en el cielo. (v. 3109).

El proceso de conversión de Margarita concluye, no sólo, con su conversión final para alcanzar la Gloria, sino con una serie de conversiones múltiples, dado que Roselio, Clenardo, Britón y Alberto expresan su intención de ingresar en la Orden de los Dominicos, al tiempo que Leonela dice que se hará hospitalera para cuidar de los pobres.

De todas estas conversiones, la primera es la de Roselio, que expone:

De vuestro hábito y librea
tengo de ser, Orden santa. (vv. 3118-19).

Como aclaración a esta decisión del personaje, Escudero explica la relación entre la Orden de Santo Domingo y el rosario y, por supuesto, entre estos monjes y la Virgen:

v. 3119 *Orden santa*: la Orden de los Dominicos o Predicadores. Santo Domingo de Guzmán fue el creador del rosario tal y como se reza actualmente para combatir la herejía albigense, siglos XII-XIII, entre otras cosas enemigos declarados de la Virgen y de sus privilegios. La Orden también recibe el sobrenombre de Frailes de la Virgen, porque nació bajo el culto y amor a María. Sobre el origen del rosario, ver v. 2029. Para más detalle acerca de Santo Domingo, ver v. 1712. Tirso menciona la Orden de los Dominicos y su fervor hacia la Virgen en *La Peña de Francia*, *La madrina del cielo*, *La Santa Juana*.
Primera parte...

Si bien es cierto que existe esta mención de Tirso a la Orden de Santo Domingo en las comedias que cita Lara Escudero, también es verdad que no

hay una alabanza a la Orden, como sucede en otros casos, ni tampoco hay santos dominicos que protagonicen las comedias del mercedario. Conocida es la postura dominica contraria a la tesis inmaculista, su papel como censores e inquisidores, su intento de hacer depender a la Merced de su Orden defendiendo una fecha de fundación posterior a la que defienden los mercedarios, como vimos, todos ellos, aspectos que no hacían a la Orden de Santo Domingo muy del gusto del mercedario, como ya tuvimos ocasión de ver al estudiar el contexto histórico contemporáneo de Fray Gabriel Téllez.

Por otra parte, la obra, planteada como *El mayor desengaño*, en tres caídas y sus consecutivas conversiones, se organiza en una estructura tripartita, recibiendo la futura santa tres llamadas divinas que, según Escudero:

en su función estructural, implican una gradación ascendente⁴⁶⁰.

La primera de las intervenciones divinas es la de la voz misteriosa, primer aviso para que Margarita se arrepienta y enmiende su vida, le dice cantando:

Margarita, Margarita,
maldita fuera mejor
que te llamara Florencia,
pues eres su maldición. (vv. 1403-06).

Y reprende la actitud licenciosa de Margarita aludiendo al libre albedrío con el que nació la joven que, sin el concurso de la Gracia divina, la ha convertido en esclava del pecado:

Margarita te llamaron,
pero no conforma, no,
con tus obras tu apellido,
con tus vicios tu valor.
Libre te crió tu madre,
causando tu perdición,
pobre della cual lo paga,
de llamas es su prisión. (vv. 1419-26).

⁴⁶⁰ Molina, 2004, pp. 82-83.

La voz misteriosa, ante la actitud de Margarita, que no quiere enmendarse ante este primer aviso, sino todavía reforzar su actitud licenciosa, le vaticina su conversión con los elementos propios de esta, el sermón de Fray Domingo de Guzmán, el poderoso símbolo del rosario, y el hombre puesto en un palo que, aunque ella no lo entiende en ese momento, se trata de Cristo, ya que, Margarita, que opta aún por los bienes materiales, cree que la voz se refiere a un amante humano y no al esposo divino. Le profetiza la voz:

No harás porque antes de mucho
el infernal cazador
que caza almas con tus ojos
perderá tu posesión.
Aunque has perdido la cuenta
de tu vida, en un sermón
por la cuentas de un rosario
borrará tus cuentas Dios.
A un hombre puesto en un palo
has de tener tanto amor
que has de perder el juicio
en la vulgar opinión. (vv. 1465-76).

Margarita, como acabamos de comentar, en un principio, no entiende que lo que le está revelando la misteriosa voz es su conversión y su futura santidad, por lo que, a causa de su falta de Gracia divina, rechaza el vaticinio:

No es buena satisfacción
de mis culpas deshonrarme;
perdonarme el sermón,
si sermones han de ser
causa de mi conversión:
no he de oírlos en mi vida,
intente otros medios Dios,
que por ese no haya miedo
que me coja, pues desde hoy
no he de oír sermón ni misa;
vuélvome a hacer mi labor. (vv. 1486-96).

La voz, entonces, tras la no comprensión del mensaje divino por parte de Margarita, menciona el libre albedrío, el cual conduce a la condenación si no es conducido por la Gracia divina, como le va a suceder a la protagonista de la comedia si no se convierte:

Margarita, ¿de qué sirve
hacer piernas contra Dios,
ni tirar, cual dijo a Pablo,
coces contra el agujón?
Si de tu libre albedrío
siguieres la inclinación
y sus vicios no dejares,
darante mal galardón. (vv. 1501-08).

Para mostrar escénicamente lo que la voz divina le ha dicho a Margarita, y también al espectador, van a aparecer dos escaleras, la primera de ellas representa el ascenso al infierno, que es a donde la conduce, de momento, la conducta de la joven. La acotación dice lo siguiente:

Descúbrese al son de tristes instrumentos una escalera de flores y al cabo una silla y corona de flores. (p. 369).

Y la voz, para reforzar el mensaje, describe esta aparición y explica su sentido, exponiendo que el camino del vicio es agradable, lo que está simbolizado por las flores, pero termina en el fuego y la confusión, que es en lo que se convierten las flores:

En el reino del espanto,
entre fuego y confusión,
aquesta silla te espera,
si no excusas su rigor.
Aunque por flores se sube,
que el deleite es torpe flor,
este es el fruto que ofrecen
flores que de vicios son:
en vez de oro tiene fuego,
brasas sus follajes son,

su corona basiliscos,
azufre y pez es su olor. (vv. 1509-20).

La siguiente escalera que aparece es la que conduce al cielo, cuyo camino está hecho de rosarios, que simbolizan la oración, el sacrificio, y la devoción a la Virgen, que tan importante es en esta obra. En la acotación se describe la aparición:

Al son de música alegre se descubre una escalera hecha de rosarios y sobre ella una silla muy hermosa y sobre la silla una corona de oro. (p. 370).

Resulta curioso que la escalera de ascenso al cielo transcurra por un camino de rosarios, pero, sobre todo, que el trono y la corona que aparecen al final de él coincidan con los atributos de la Virgen, que, como aclara Lara Escudero ⁴⁶¹ es conocida como *Regina coeli*, siendo representada iconográficamente con el cetro y la corona. Como va a explicar la voz misteriosa, toda la aparición de la escala del cielo está relacionada con la Virgen y con el rosario:

El cordel que te remedie
las cuerdas divinas son
de esta escala, donde sirve
cada cuenta de escalón.
Por ella, para que suba
hasta el cielo el pecador,
da la mano poderosa
su admirable devoción.
Silla y corona de rosas
es quien paga el fruto en flor
a María, flor de gracia,
y intenta tu conversión.
Teje del rosal divino
del rosario y su oración
las rosas de sus misterios,
si alcanzar quieres perdón. (vv. 1529-44).

⁴⁶¹ Molina, 2004, p. 370.

Gracias a la vision de las dos escaleras, la de la virtud que conduce al cielo, y la del vicio que conduce a la condenación, y a la explicación que hace de ellas la voz, Margarita se decanta por la primera, lo que quiere decir que tiene Gracia para reconocer las visiones divinas, aunque no una Gracia inimpedible, ineludible, marcada desde el nacimiento, como otros personajes que hemos visto, ya que ella necesita de una gran ayuda divina para entender el mensaje. Eso sí, ante la visión de la escalera celestial siente un gran deleite, como puede verse cuando exclama:

¡Oh qué belleza de silla!
El alma me consoló,
encubriose su hermosura,
la voz dio fin a su voz.
Entre el consuelo y tristeza,
la esperanza y el temor
me tienen entre dos aguas,
y me cubre un frío sudor.
¡Cuánto va de silla a silla!
¡Válgame el poder de Dios!
¡Y de corona a corona,
de reino a reino! Venció
el temor aquesta vez,
¡viva la virtud desde hoy!,
¡salgan los vicios de casa!,
¡salid fuera torpe amor! (vv. 1545-60).

Pero poco le dura su intención de enmendarse, que ella achaca a su juventud, y, tras su primera conversión, se produce su segunda caída, y ante la pregunta de Leonela sobre su anterior propósito de cambio de vida, Margarita contesta:

Debieron de ser vanas fantasías.
Soy moza, no me pongas en cuidado.
Mal lograré mi edad en breves días,
si miro en disparates que he soñado. (vv. 1667-70).

El carácter inconstante de la caprichosa joven la hace caer de nuevo, pero entonces se produce su segunda conversión, de mayor calado y profundidad que la primera. Britón le cuenta a Margarita que puede ver a su amante Lelio en la iglesia, dado que este se ha acogido a sagrado después de haber malherido a Valerio. La joven se dispone a ir a la iglesia aprovechando un sermón de Fray Domingo de Guzmán, pero al oírlo, sus palabras van a penetrar en su alma y va a convertirse rechazando todos los placeres del mundo caduco.

Del futuro Santo Domingo, que funda la Orden de Predicadores o Dominicos, la cual es confirmada mediante bula del papa Honorio III el 22 de diciembre de 1216, resulta significativo para la comedia el hecho de que se le vincule a la conversión de algunas mujeres pecadoras a través de sus sermones y de su gran relación con la Virgen, puesto que el santo contaba que esta se le apareció sosteniendo un rosario, le enseñó a rezarlo y le ordenó que extendiera este rezo por el mundo para que los pecadores pudieran convertirse. Estos dos datos de su historia son los que Tirso de Molina va a usar en su comedia.

De hecho, Leonela, en la conversación de tono cómico-burlesco que mantiene con Lelio y Britón en la que ridiculiza la vocación de Margarita, menciona esta relación entre el santo fundador de los Dominicos y el rosario cuando comenta:

El rosario y Fray Domingo
han acabado esto y más. (vv. 2029-30).

En la obra, aunque no aparece Santo Domingo, ni se escenifica su sermón, se realiza una alabanza de las virtudes cristianas del futuro santo y de su don para la predicación y el sermón, algo tan importante durante los siglos XVI y XVII y que tanta relación tiene con el teatro religioso, como apuntamos en la primera parte del estudio. Tan buenos son los sermones del santo que hasta los galanes que van a la iglesia para ver a las mujeres los ensalzan, como le sucede a Celio, que dice:

Según recoleta el mundo,

si él prosigue en predicar,
antes de mucho me fundo
que al demonio le han de dar
de azotes por vagamundo. (vv. 1790-94).

Como ya explicamos, Margarita se convierte tras escuchar a Santo Domingo en una escena cargada de simbolismo, pero vuelve a caer tras un año de vida religiosa, yaciendo con su antiguo amante Lelio, en su tercera caída.

Si la primera intervención divina es la de una misteriosa voz, y la segunda es el sermón de Fray Domingo, la tercera es mucho más importante y cercana a Dios, puesto que se trata de un mensajero divino, esto es, del Ángel de la guarda de Margarita. Los avisos para que la protagonista enmiende su conducta y se decida por una vida de fe están en ascendente gradación, como podemos ver.

Lo primero que le dice el Ángel a su protegida es la necesidad de la Gracia divina para alcanzar la salvación, pues:

Por ti sola no podrás,
si la gracia no te ayuda. (vv. 2871-72).

Lo que conecta con las palabras de la voz misteriosa que avisaban a Margarita de que el libre albedrío, solo, sin la guía de la Gracia, la iban a conducir inexorablemente al pecado y a la condenación. Por este motivo, el Ángel, en clara referencia a Santo Tomás⁴⁶², le dice a la joven pecadora que Dios concede su Gracia a aquellos que llevan una vida virtuosa, refutando las tesis reformistas de la predestinación. Expone el Ángel:

Llega,
que Dios su gracia no niega
al que hace lo que es en sí. (vv. 2874-76).

Cuando Margarita se arrepiente sinceramente de su anterior vida pecaminosa, mostrando su gran humildad y su profunda conversión, el Ángel

⁴⁶² *Suma*, I, q. 109, a. 6.

pone en práctica lo que acaba de explicarle y, dándole la mano, le concede la Gracia divina advirtiéndole:

Dame la mano, que así
no volverás a caer. (vv. 2897-98).

Y le revela a Margarita quién es aludiendo para ello al concepto presente en Santo Tomás de los «méritos», que los Ángeles tienen desde el principio. Se descubre el Ángel diciendo:

Soy un Fénix del amor,
que muerto por los desvelos
con que mis méritos tratas,
hoy a tus manos ingratas
me rinden preso los celos. (vv. 2920-24).

Poco después, el ser divino le explica a Margarita que es el Ángel de la guarda que tiene como misión protegerla y guiarla desde su nacimiento, como le sucede también a Laurel Áureo, el Ángel de la protagonista de la trilogía de *La Santa Juana*:

¡Ay Margarita perdida!
¿No me has visto? Pues yo sé
hasta el menor pensamiento
de tu amoroso cuidado;
y, trayéndome a tu lado
en fee del amor que siento
y que le pagues aguarda,
tanto te he dado en celar
que me pudieras llamar
al propio tu ángel de la guarda. (vv. 2927-36).

Esta última conversión, gracias a la concesión de la Gracia a través de la mano del Ángel, es la definitiva para Margarita, que ya no va a caer más, estableciendo en tres el número de caídas, siendo la primera la situación inicial, y el de conversiones, porque el tres es un número ligado a la fe católica, y también al folclore popular.

Para que quede claro que esta es la conversión última, se produce el momento climático de la obra, en el que el Ángel asciende llevando a Margarita, en éxtasis místico, un gesto con el que el cielo corrobora la Gracia-Gloria de la santa.

Asociada a las conversiones de Margarita encontramos la cuestión de la oposición entre los bienes mundanos frente a los bienes celestiales, siempre presente en las comedias de santos tirsianas. La protagonista, encarnación del espíritu renacentista del *carpe diem*, opta abiertamente por los bienes efímeros y caducos del mundo terrenal, haciendo una apología de ellos, pero, tras escuchar el sermón de Fray Domingo de Guzmán, va a cambiar de opinión y va a rechazar exterior e interiormente estos bienes. Al salir de la iglesia, la joven ya no quiere joyas y se arrepiente de haberlas usado exclamando:

¡Fuera galas dañosas,
joyas torpes y lascivas,
plumas con las que la corneja,
prestada hermosura envidia!
Casa del demonio he sido
y porque al huésped despida,
en fee de mudarse a ella,
mi Dios la desentapiza.
Tomad, pobres de mis ojos. (vv. 1885-93).

No sólo rechaza los vestidos y joyas con los que adornaba hasta ese momento su belleza, sino también su propio cuerpo, y para ello se desnuda y pasea así por la calle, como si intentara con ello que la gente pudiera ver su alma pecadora y sucia. Rechazando la belleza vana y refiriéndose a los Santos Padres, explica a Leonela:

Leonela, el mundo avariento,
para quien por él camina,
puerto es de arrebatcapas
y así las ropas me quita.
Vestidos hizo el pecado
que a Adán y Eva ensambenitan,
la verdad anda desnuda,
adornada la mentira.

En la calle han de ver todos
que la hermosura fingida,
que en mí los encadenó,
prestada fue, que no mía.
Fue hermosura de alquiler,
pues claro está que la alquiler
quien con galas es hermosa
si sin ellas la abominan. (vv. 1897-1912).

Aunque se ha deshecho de los bienes mundanos, Margarita vuelve a caer en el pecado, porque aún no ha optado por el amor divino frente al humano, ello, unido al miedo que siente hacia la deshonra pública, le hace caer en los brazos de su antiguo amante Lelio, tras lo cual, se siente pecadora y llena de remordimientos. Ahora bien, una vez que el Ángel le da la mano, y con ella, la Gracia, al sentir el amor divino, ya no le vale el humano, y así lo expresa cuando dice:

Y no entiendo lo que es esto,
pues en tan dichoso paso
siento que por él me abraso,
y el fuego es santo y honesto.
Tan diferente motivo
me rinde la libertad,
que soy toda voluntad
sin tener el sensitivo
apetito entrada aquí. (vv. 2977-85).

En la relación amorosa que establece la protagonista de *Quien no cae no se levanta* podemos apreciar la influencia de la mística y toda su retórica para expresar el amor a Dios. De la misma manera que los místicos del XVI hablan del amor divino bajo términos del amor humano, Margarita también lo hace usando tópicos petrarquistas, como la llave, que es el símbolo petrarquista de la sumisión total del amante. El lenguaje lírico-amoroso de los místicos podemos apreciarlo cuando la joven pecadora expresa:

Solo en mi pecho hallará
entrada alegre y suave

tu amor, que por dueño queda,
y porque otro entrar no pueda,
cierra y llévate la llave. (vv. 2944-48).

El Ángel también se vale del lenguaje poético-amoroso para expresar la unión mística con Margarita; si no supiésemos que se trata del Ángel de la guarda con su protegida, pensaríamos que se trata del amante que, mediante hipérboles, exalta la relación carnal, ya que se utilizan términos como «gozar», «ocasión» y «tálamo». Todo ello podemos verlo cuando el ser de divina procedencia le dice a la joven:

Si tal reciprocación
halla en ti mi voluntad,
gozar quiero tu beldad
y no perder la ocasión.
En tu tálamo amoroso
me allanas. Sígueme luego. (vv. 2049-54).

El término «reciprocidad» hace referencia a un concepto presente en Platón y en Aristóteles usado por la teología cristiana para expresar la unión mística.

Una unión mística que es expresada como la unión entre Esposo y Esposa, símbolos de larga tradición, que ya aparecen en el *Cantar de los cantares*, y que suelen asociarse también a Cristo y al Alma del pecador, y a Cristo y a su Iglesia. En este caso, el Ángel, oponiendo la unión mortal, asociada a los lugares de guerra, a la unión mística, que se desarrolla en lugares de paz y deleite, le expone a Margarita:

Y si persuadida estás
a ser mi querida esposa,
no en tálamos de la tierra
donde amor no es paz que es guerra,
sino entre el jazmín y rosa
del deleite, que es eterno,
nos hemos de desposar. (vv. 2992-98).

El Ángel ya llama «esposa» a la protagonista de la comedia, cuando le pide:

Dame de esposa la mano. (v. 3003).

La Gloria de Margarita es expresada bajo la metáfora de la boda mística, en la que la Virgen, señalando siempre su importancia en esta y en otras muchas obras de Tirso, actúa como madrina y el tálamo nupcial es el rosario, poderoso símbolo mediante el que la antigua pecadora alcanza la salvación:

A unas bodas
donde es Virgen la madrina
y su tálamo un rosal,
cuyas rosas acrecientas
cuando rezas en sus cuentas. (vv. 3007-11).

Aunque la Virgen no aparece tanto como en otras obras, por ejemplo *La Peña de Francia* o *La dama del olivar*, su presencia e importancia es constante a través de múltiples símbolos y tradicionales atributos, como es el caso de flores como la rosa, el jazmín y el lirio, que son símbolos de pureza y que suelen estar presentes en las representaciones iconográficas de la Madre de Dios, y que aparecen en la descripción que la voz misteriosa hace de la escalera que conduce al cielo (vv. 1529-1544), pues toda la aparición se relaciona íntimamente con la Virgen y con el rosario. Los símbolos florales vuelven a repetirse en los vv. 2339 y 2996.

La fuerte presencia de la Virgen y del rosario está al servicio de la tesis tridentina de la importancia de la Madre de Dios en la misión salvífica del Redentor y de la utilidad de los símbolos y reliquias para alcanzar la salvación, ya que estas tesis eran atacadas por los reformadores, que habían limitado bastante el papel de la Virgen y eliminado el poder de los objetos sagrados.

Por otra parte, Fray Gabriel Téllez, siempre defensor de la tesis inmaculista, vuelve a insistir en ella al caracterizar a la Virgen como «flor de gracia» en los vv. 1538-1539, pues esta es imagen que señala la Inmaculada Concepción de María.

El mundo de las flores, asociado a la Virgen María y a su pureza, conforma una isotopía en la obra en la que, no puede pasar desapercibido el propio nombre de la protagonista, Margarita.

Los símbolos florales vuelven a aparecer al final de la comedia cuando el Ángel, para expresar la unión mística de la protagonista recurre a la unión entre esposo y esposa, pues la unión se realizará «entre el jazmín y rosa del deleite» (vv. 2996-2997), siendo el jazmín una flor blanca que simboliza la pureza de la Virgen.

También el árbol de Jesé, cuya vara o rama es la Virgen María, como veíamos al analizar *Los Lagos de San Vicente*, se menciona en *Quien no cae no se levanta*. El árbol de Jesé, que simboliza la genealogía de Cristo, es aludido bajo la expresión «rosal divino» (v. 1542), que, por un lado, apunta al árbol bíblico y, por otro, a la Virgen.

Citando de nuevo el árbol de Jesé y la rosa, y defendiendo la pureza de María, Margarita realiza una exaltación de la Virgen en la que se alaba su condición de *Ecce ancilla Domini*, pues es ejemplo de la entrega total a Dios sin condiciones ni reservas, como hará posteriormente la protagonista de la comedia.

Por otra parte, pero unido a la presencia constante de la Virgen a través de símbolos asociados a su iconografía, encontramos la importancia del rosario en la obra, pues sirve de elemento apologético del fundamental papel de la Virgen en la religión católica, con su papel de intercesora o mediadora entre Dios y los hombres, y a quien se debe culto de hiperdulía, todo ello frente a la merma de importancia que sufre en la religión de los reformadores. La Virgen, imagen más cercana y comprensible para el cristiano que la inmensidad, eternidad y magnificencia de Dios, es un estandarte de la Contrarreforma muy útil para acercar al pueblo a la causa católica, de ahí la proliferación de las representaciones artísticas marianas en la época barroca.

El rosario, además de destacar la importancia de la Virgen, también es un objeto de culto al servicio de la tesis tridentina de la defensa de la veneración de objetos y reliquias de santos. En *Quien no cae no se levanta* la presencia del rosario se asocia, asimismo, a la figura de Fray Domingo de Guzmán, futuro Santo Domingo, al que, como ya dijimos, se le apareció la Virgen con un rosario, le explicó cómo se rezaba y le encomendó la tarea de

enseñar por el mundo a rezar el rosario, y desempeña un papel fundamental en la conversión de Margarita. Todo ello es puesto de relieve por Lara Escudero cuando explica que:

La elección de Santo Domingo y el rosario como intercesores en la conversión de Margarita es muy coherente. La Virgen entregó a Santo Domingo en una aparición un rosario que se llama la corona de rosas de Nuestra Señora, devoción que se remonta al siglo XV. Ver Réau, 1997, tomo 2, vol. 3, p. 398. Para más detalles del origen del rosario ver Getino, 1925. En *La madrina del cielo, La peña de Francia y La Santa Juana. Primera Parte* también aparecen como intermediarios Santo Domingo y el rosario⁴⁶³.

No podemos olvidar que el milagro más popular de la protagonista de la trilogía de *La Santa Juana* tiene que ver, precisamente, con la bendición divina de unos rosarios que tienen luego propiedades salvíficas, o la lección que extrae el espectador de que el rezo del rosario puede sacar almas del Purgatorio.

El poder del rosario es expuesto por Finardo, uno de los caballeros que han acudido a la iglesia durante el sermón de Fray Domingo para observar a las damas, que como eco anticipado de lo que va a significar el rosario en la conversión de Margarita, dice:

Estas cuentas del rosario
píldoras de vicios son. (vv. 1795-96).

De hecho, poco después, cuando Margarita ha escuchado el sermón del futuro santo, y se ha convertido, alude al rosario, poderoso elemento simbólico religioso, destacando la importancia que tiene en su cambio trascendental de vida:

Rosario soberano, mi esperanza
en vuestras cuentas tiene un firme estribo. (vv. 2185-86).

⁴⁶³ Molina, 2004, p. 90.

Y en la última conversión de Margarita, la final y definitiva, con su apoteosis relatada por su padre Clenardo, aparece otra vez el símbolo del rosario, bajo la metáfora tópica de las rosas de la Virgen:

se le aparece y levanta,
y a un jardín bello la lleva,
donde transformando en rosas
está la Virgen sus cuentas. (vv. 3071-74).

Con las flores como símbolo de la Virgen, de su virtud y de su pureza, Clenardo reproduce las palabras de Margarita tras su conversión, en las que vuelve a aparecer la metáfora del rosario como cuentas de rosas de María, en la imagen de la unión mística entre esposo y esposa en una especie de *Locus amoenus* celestial y sinestésico:

y con la esposa diciendo
cuando con Dios se requiebra:
«cercadme, Señor, de flores,
rosas del rosario vengan
y sirvan de manzanillas
por fruto dulce sus cuentas.
En el sueño con que el justo
quiere su esposo que duerma,
quedo a las cosas del siglo,
pero para Dios despierta». (vv. 3085-94).

Por último, la esposa fiel, a pesar de que su marido la traiciona con Margarita y llega a abofetearla incluso, Lisarda, realiza una exaltación religiosa del símbolo del religioso, del que se confiesa muy devota:

Rosario, hazañas son vuestras,
no en balde os quiero yo tanto. (vv. 3116-17).

Por otra parte, y como ya hemos visto en todas las comedias de santos analizadas, el teatro religioso áureo tiene una vocación adoctrinadora muy importante, pues se convierte en un ámbito propicio para la extensión y defensa de las tesis defendidas en Trento.

En una obra en la que el rosario se convierte en un elemento simbólico constante, no resulta extraño, pues, que una de las lecciones que se ofrece al público sea, precisamente, la de enseñarle a rezar el rosario, tarea que explica Margarita a su criada, Leonela, al tiempo que ella hace comentarios de tono cómico-burlesco, en apartes (v. 2238 y ss.) en un claro ejemplo de *docere delectare*.

A la vez que enseña cuestiones cruciales de la religión cristiana a Leonela, Margarita está extendiendo esta enseñanza al público espectador. En clara misión catequética expone la Anunciación y se refiere a la Virgen utilizando el símbolo mariano de la concha, al que asocia los atributos de «reina» y de «virgen»:

La soberana embajada
del paraninfo Gabriel
contempla, que desde Abel
tan pedida y deseada
fue hasta este punto divino.
¡Qué lágrimas no vertían
los que a las nubes pedían:
«lloved, cielo cristalino,
el rocío celestial
que nuestras penas consuele
y en la concha se congele
soberana y virginal!». (vv. 2307-18).

De esta importante lección religiosa que la protagonista de la comedia ofrece al espectador, la editora de la misma, Lara Escudero, resalta varios aspectos, el primero de los cuales tiene que ver con el símbolo de la concha, del que aclara:

el significado simbólico de la concha se basa en su relación con el agua y, la luna, y también en la idea de que la perla se forma en la concha como el embrión en el cuerpo de la madre. La perla simboliza de manera excelsa la encarnación, el milagro de la concepción y del nacimiento de Cristo. Con toda lógica, Efrén el

Sirio comparó a María con una concha. También en el arte medieval, las conchas son un símbolo mariano⁴⁶⁴.

Siendo el segundo el de la oración mental, ya que, describe con gran viveza la escena de la Anunciación o la representación mariana de la *Ecce ancilla Domini* para que Leonela se la represente en su cabeza con gran realismo, como los tratados y guías espirituales indicaban. Dice San Ignacio de Loyola, cuyos *Ejercicios espirituales*, junto con la *Suma* de Santo Tomás y el Pseudo Dionisio, son los tres pilares de la Teología barroca española:

El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, la composición será con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesu Christo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la visible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos y animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo⁴⁶⁵.

Volviendo a la importancia que la Virgen tiene en esta comedia hagiográfica y en muchas de las obras de Tirso de Molina, y cumpliendo esa misión catequética del teatro áureo, Margarita intenta adoctrinar a Leonela y, con ella, al espectador, proponiendo el ejemplo de la entrega total de la Virgen en referencia a *Lucas 1, 38* («He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra»):

contempla aquel *Ecce ancilla*
de aquella humildad tranquila,
pues que tuvo fuerza tal
que al mismo Dios derribó,
pues el *Ecce* apenas dijo,
cuando el que era de Dios hijo
en su pureza encarnó. (vv. 2324-30).

⁴⁶⁴ Molina, 2004, p. 410.

⁴⁶⁵ San Ignacio de Loyola, 1982, pp. 221-222.

También sobre los ángeles ofrece Margarita una lección a su criada y al público, destacando la Gloria en la que se encuentran, pues contemplan a Dios, por lo que no están sujetos al dolor ni al trabajo, situación en la que se encontraban los Santos Padres hasta que pecaron:

Leonela, los que acá bajan
siempre gozan la presencia
de Dios y su eterna esencia,
no hay llanto allá, no trabajan. (vv. 2391-94).

Finalmente, el mensaje central de la obra y que da título a la misma, que se ofrece al espectador no sólo mediante la explicación discursiva, sino mediante la plasmación visual del ejemplo de Margarita, tiene que ver con el tópico de «la pecadora arrepentida» y de la conversión de San Pablo, y no es otro que el tan barroco binomio de la caída y la conversión mediante el arrepentimiento. Explica el Ángel, argumento de autoridad divino, que:

Quien no cae no se levanta:
no hay natural tan robusto
que pueda tenerse en pie. (vv. 2884-86).

Y como cierre de la obra, Clenardo, encargado de relatar la conversión y Gloria de su hija, señala que la enseñanza que se desprende de la misma es la de no desesperar ni desconfiar aunque se haya pecado, porque, más grande que cualquier pecado es la infinita misericordia divina:

No desespere el caído,
que aunque más pecados tenga,
quien no cae no se levanta:
Margarita ejemplo sea. (vv. 3149-52).

Por último, en este análisis de *Quien no cae no se levanta*, queremos destacar una cuestión final, que tiene que ver con la posición personal de Tirso de Molina frente al código de las comedias de honor. Como hemos venido advirtiéndolo, el fraile mercedario no es partidario de las leyes del honor que tan arraigadas en la comedia áurea española se encuentran, sino que tiene una

posición bastante alejada de ellas. Frente a la defensa del honor mancillado con sangre, Tirso escribe una comedia que es el ejemplo contrario, *El celoso prudente*, en la que la prudencia se alza por encima del coraje violento e impulsivo.

En *Quien no cae no se levanta*, por su parte, lo que observamos es un error de Margarita que, ante el conflicto que se le plantea cuando su antiguo amante Lelio aparece en sus aposentos y, para convencerla de que pase la noche con él, la amenaza con suicidarse y ensuciarla con un escándalo al día siguiente, opta por pecar pero manteniendo frente a la opinión pública cierta fama antes que por defender su virtud. Para el monje mercedario, la fama nada es ante la defensa de la virtud y del camino religioso, como podemos ver en el ejemplo de la protagonista de *La Santa Juana*, la cual, a pesar del miedo que le causa la exposición pública a que puede verse sometida al huir de su casa bajo disfraz de hombre, decide arriesgarlo todo por seguir los dictados divinos. Ambas mujeres muestran elecciones contrarias en la disyuntiva de la opinión pública frente a la virtud.

Como conclusión podemos señalar que, aunque es algo habitual en las comedias españolas del siglo XVII, en *Quien no cae no se levanta* hay claros anacronismos, pues, si la vida de Fray Domingo de Guzmán transcurre durante los siglos XII y XIII, y las de los posibles referentes históricos en los que Tirso se basa para crear a su protagonista, ya sean Sor Bene, Benita o Bendita, o Santa Margarita de Cortona, pertenecen también a los siglos XII y XIII, las primeras, y a la segunda mitad del XIII la última, las obras aludidas por Clenardo, padre de Margarita, cuando está reprendiéndola por su conducta disoluta, son posteriores en el tiempo: Petrarca y Boccaccio pertenecen ya al siglo XIV, *El Decamerón* fue escrito entre 1351 y 1353, mientras que Ludovico Ariosto es aún posterior, de los siglos XV y XVI, y su obra referida, el *Orlando furioso*, de 1516, San Ignacio de Loyola, por su parte, nace a finales del XV y muere a mediados del XVI, y Fray Luis de Granada es ya del siglo XVI, falleciendo en 1588, cuando Gabriel Téllez es un niño.

Además de esta incoherencia temporal, que no es tan extraña en el género, podemos señalar que el modelo que representa Margarita, con su encarnación del culto a la vida, al cuerpo, y a la juventud, en clara sintonía con el *Carpe diem*, se encuadra mejor con el espíritu renacentista de exaltación de

la vida del *Decamerón*, que con la época histórica de Fray Domingo de Guzmán.

La obra, por otra parte, es muy barroca, no sabemos si porque se trata de una de las últimas obras que compone el autor, ya imbuido del espíritu de la época, antes del episodio de la Junta de Reformación, pues sabemos que tras este capítulo tan aciago para Tirso de Molina, el autor sólo escribe, que sepamos, cinco comedias más, y ninguna de ellas posee elementos con que se le pudiera censurar o castigar⁴⁶⁶. Sea como fuere, este vínculo entre la obra y la época barroca puede cifrarse en los siguientes aspectos: 1) es una de las dos obras en las que Tirso toma el motivo tan barroco de la caída y la posterior conversión de «la pecadora arrepentida»; 2) la escena central con la segunda conversión de Margarita, medio desnuda, llorando, despojándose de sus antiguas galas y exponiendo públicamente sus pecados es una constatación de ese espíritu de religiosidad vivida de manera exterior tan propia del Barroco; 3) la aparición constante del símbolo del rosario, unido a Fray Domingo, y de vital importancia para la salvación de la protagonista, representa la ejemplificación de la tesis tridentina de la veneración de reliquias frente a los reformadores, así como la apología del necesario papel que la Virgen desempeña en la misión salvífica de su hijo; 4) finalmente, la obra se mueve en el territorio de la imagen sinestésica, pues las escenas de conversión y unión mística se desenvuelven siempre con metáforas muy sensoriales, en las que el oído, la vista y el olfato juegan un papel imprescindible.

Respecto a este último punto, no podemos obviar la dependencia que la obra tiene con esa manera barroca de entender la religiosidad cuyo ejemplo máximo son los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, obra citada por Clenardo, y que consiste en imaginar con toda exactitud y viveza los episodios bíblicos de Cristo y de la Virgen para sentirlos casi como propios. Ya vimos como Margarita intentaba introducir a Leonela, su criada, en estos ejercicios, a la vez que lo hacía con el público, pero no sólo en ese momento podemos observar la influencia de las guías y tratados espirituales de la época, sino en todas las imágenes místicas tan sensoriales que aparecen en la comedia.

⁴⁶⁶ Para obtener más información sobre estas comedias, véase Florit, 1997.

Por otra parte, uno de los puntos que llaman la atención de *Quien no cae no se levanta* es la ausencia escénica de Fray Domingo de Guzmán a pesar de la importancia que tiene para el desarrollo de la misma. La no inclusión del episodio del sermón del futuro santo resulta extraña y, aunque pudiera deberse a factores intrínsecos a la representación o no motivados ideológicamente, no deja de ser curioso que el santo fundador de la Orden Dominicana, a la que Fray Gabriel Téllez no tenía demasiado aprecio, no aparezca en escena, ni su Orden, en la que varios personajes dicen que van a ingresar al final de la comedia, no sea alabada como sucede en otros casos.

Lo que sí es cierto es que con la introducción del episodio del sermón de Fray Domingo, Tirso está señalando la gran aceptación, importancia y trascendencia que este subgénero religioso, pero también con elementos teatrales, tenía en su época. En la comedia, toda Florencia va a ver al futuro Santo Domingo por la elocuencia de sus palabras, incluso los caballeros cuya intención yendo a misa es la de observar a las damas no dudan en destacar la santidad y poder que se deducen de las palabras de Fray Domingo, y, por supuesto, la efectista conversión de Margarita es resultado de la fuerza de convicción de un sermón que está sustentado por la defensa de la fe verdadera.

Al respecto podría señalarse la vinculación existente entre el sermón y el teatro áureo, como ya vimos en la primera parte de este estudio.

En otro orden de cosas, podrían verse en la comedia elementos que harían pensar que la misma puede explicarse mediante la controversia de *auxiliis* que enfrentó a bañecistas y a molinistas. Lara Escudero, al estudiar la obra, no cree que esta pueda entenderse bajo estos términos y explica que:

La mayoría de los críticos analizan la conversión de Margarita desde el punto de vista teológico y doctrinal teniendo en cuenta, como base, la polémica *de auxiliis*. [...] Pero en mi opinión, la controversia *de auxiliis* no aparece específicamente en *Quien no cae no se levanta*, porque los distintos niveles de presencia en la comedia de la gracia y la libertad hay que integrarlos dentro de la doctrina general de la Iglesia, muy vulgarizada en la época. Sin embargo la tesis

teológica, que reflejaría la postura canónica de la Iglesia sobre la gracia, predestinación y libre albedrío, sustenta toda la arquitectura dramática⁴⁶⁷.

Si bien es cierto que la presencia del libre albedrío, al que se alude de manera explícita, es grande en la obra, y que se insiste en que su uso sin la Gracia divina conduce inexorablemente al pecado y a la condenación, lo que resulta evidente es que, como señala Escudero, Tirso no toma partido por ningún bando de dicha controversia, y se limita a ejemplificar la tesis canónica, que viene a decir que para alcanzar la Gloria es necesario el concurso del libre albedrío humano, pero, de manera fundamental, la cooperación divina a través de la concesión de la Gracia. De hecho, tanto *El mayor desengaño* como *Quien no cae no se levanta*, incluso *El condenado por desconfiado*, muestran esa necesaria concesión de la Gracia divina para que personajes que están, en un principio, alejados de Dios, como son Bruno, Margarita y Enrico, puedan arrepentirse de sus conductas pecadoras, rechazar el mundo de lo mortal y caduco y alcanzar finalmente el mundo de lo divino.

II. 3. 13. *Santo y sastre*⁴⁶⁸

La siguiente comedia hagiográfica, *Santo y sastre*, considerada obra menor dentro del catálogo de comedias de Tirso, como señala Jaume Garau en la introducción a su edición de la misma⁴⁶⁹, representa para Serge Maurel el tipo de comedia de santos más elemental⁴⁷⁰. Asimismo, si para Maurel, en las comedias de santos la unión entre lo profano y lo sacro se establece naturalmente por el hecho de que el mundo es condición necesaria de la santidad, pues en él se producen los obstáculos y las tentaciones a los que se ven sometidos los santos, el personaje protagonista de *Santo y sastre*, Homobono, viene a ser un ejemplo claro de este rasgo⁴⁷¹.

Probablemente encargada por el gremio de sastres, como así señala Garau⁴⁷², la comedia tiene como fuente principal el *Flos sanctorum* de Pedro de

⁴⁶⁷ Molina, 2004, p. 84.

⁴⁶⁸ Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Jaume Garau: Tirso de Molina, 1999.

⁴⁶⁹ Molina, 1999, p. 621.

⁴⁷⁰ Maurel, 1971, p. 112.

⁴⁷¹ Maurel, 1971, pp. 276-277.

⁴⁷² Molina, 1999, p. 621.

Ribadeneira⁴⁷³, obra en la que se destaca la Caridad del santo y que incluye, como ha explicado Garau los tres milagros que Tirso recoge en su comedia: la aparición milagrosa de los panes en el arca que antes estaba vacía; la conversión del agua en vino cuando Homobono se dirige a llevar comida a unos campesinos y le ofrece bebida y comida a un mendigo; y la apertura milagrosa de las puertas de la iglesia para que el santo pueda rezar⁴⁷⁴.

Del título, *Santo y sastre* afirma Manuel Delgado Morales que encubre cierto tono irónico, como si de una contradicción se tratara, como si fuese una especie de paradoja, que establece una estructura en la comedia que funciona a base de constantes oposiciones:

Tanto la comedia como el tono y el contenido cómicos de *Santo y sastre* se logran y establecen según un proceso continuo de oposición de elementos, a primera vista irreconciliables, pero que acaban armonizándose, reconciliándose o, al menos, yuxtaponiéndose a medida que avanza la obra⁴⁷⁵.

Quizás esa yuxtaposición de elementos en continuo contraste obedezca al hecho de que en la comedia de santos que nos ocupa, Tirso combina dos tradiciones de comedia diferentes, como son la satírica o condenatoria y la celebratoria o laudatoria, como explica Delgado al decir que:

Tirso yuxtapone en *Santo y sastre* dos formas o tradiciones distintas de comedia, la satírica o condenatoria, con la cual refleja y describe los valores y costumbres de la sociedad de su tiempo, y la celebratoria o laudatoria, cuyo propósito estriba en ensalzar la vida y virtudes de un santo, para proponerlas como modelo a la sociedad en cuestión⁴⁷⁶.

Garau, por su parte, coincide con Delgado en señalar que *Santo y sastre* es el resultado de la unión de dos tradiciones de comedias diferentes, aunque para él éstas son la satírica y la hagiográfica, produciéndose una combinación de amor humano y amor divino, como observamos al leer:

⁴⁷³ Maurel, 1971, pp. 119-124.

⁴⁷⁴ Molina, 1999, p. 622-623.

⁴⁷⁵ Delgado, 1998, p. 70.

⁴⁷⁶ Delgado, 1998, p. 79.

Mientras todos andan en la fiesta Homobono, desnudo, porque acaba de dar su ropa a un pobre, aparece en éxtasis provocando todavía las bufonadas de Pendón. Confluencia, pues, de amor divino y amor humano, en la cual Homobono apuesta por el divino, hasta convencer a Dorotea y a todos los demás de su conducta⁴⁷⁷.

Ahora bien, aunque en la comedia se produce esta unión de elementos cómico-satíricos con hagiográficos, lo cierto es que aparecen en cierta gradación; conforme avanza la acción, la sátira y el humor van dando paso a la comedia hagiográfica de tono más serio, algo que veremos al analizar el personaje protagonista, tal y como ha visto Jaume Garau.

Todo ello podemos verlo en una obra que comienza con el diálogo entre Dorotea y Pendón. El criado está advirtiéndole a su ama de la gran cantidad de hombres que la pretenden y que le han dado cartas a él para que las haga llegar a su señora, todo con tono cómico. La dama, que explica que sus padres murieron dejándole una gran herencia, dice necesitar un marido, y se debate entre Lelio, pobre aunque de condición hidalga, y Grimaldo, futuro letrado. Pendón saca dos cartas, una de cada pretendiente, se las da a su señora, que las lee, pero, una voz misteriosa le advierte de que no debe casarse con ninguno de los dos, sino que lo hará con un sastre, que será santo y sastre, ante la admiración de la joven y el consejo de su criado de no casarse, pues los sastres son de condición muy humilde. Aparece de improviso Homobono, creyendo que Dorotea lo había llamado para que le hiciera un traje. La dama y su criado se dan cuenta de que Homobono se ajusta a lo predicho por la voz, mientras que el sastre, que hace alarde de su gran virtud cristiana, al percatarse de que no lo han llamado para trabajar, quiere marcharse, pero lo retienen. Pendón se va. Dorotea le pide al sastre que le haga un vestido, para lo que Homobono comienza a tomarle las medidas. La joven quiere que utilice telas ricas y suntuosas, pero el sastre la va convenciendo de que es mejor huir de las ostentación y vestir galas humildes y, sobre todo, ser buena cristiana. Dorotea, que empieza a sentir afición por Homobono, le hace caso. El sastre le toma las medidas a la vez que expone cuestiones de la vida cristiana. Dorotea se tropieza y termina abrazada a Homobono, hablándole de su amor y de su

⁴⁷⁷ Molina, 1999, p. 625.

intención de que se casen, a lo que el sastre, asustado, se marcha. Dorotea da voces, provocando que Pendón salga y, ante las preguntas de este, le miente diciéndole que Homobono ha intentado deshonrarla. Sale Roberto, padre de Homobono, y al preguntarle a Dorotea qué le pasa, esta le responde que su hijo ha intentado forzarla, pero, cuando el anciano le responde que él castigará a Homobono, la joven le revela la verdad informándole de que ama al sastre y de que este ha huido ante su proposición de matrimonio. Roberto pacta el enlace entre ambos y le dice que al día siguiente irá su hijo a verla, y se marcha. Llegan entonces Grimaldo, de estudiante, y Lelio, de caballero, que exponen a Dorotea su proposición de ser sus esposos, a lo que la dama responde pidiéndoles que le den de plazo hasta el día siguiente en que resolverá a quién dará su mano. Se va. Quendando solos los rivales, ambos afirman que serán ellos los elegidos y se marchan.

En la segunda jornada nos encontramos con Homobono, al que está vistiendo Pendón, con su padre, Roberto, y su primo Valerio. El sastre no muestra emoción ante su casamiento, por lo que su padre alaba a la dama y su dote, como también hace Valerio, ordenando a su hijo que vaya a verla y que se case con ella, al tiempo que le da algunas indicaciones de cómo debe hablarle para cortejarla. Roberto y Valerio se van. Homobono se queja porque no quiere casarse, sino llevar una vida casta de vocación religiosa. Pendón, que lo está vistiendo, dialoga con él y, en tono hiperbólico y cómico, destaca los defectos de las mujeres y la vida de ayuno y entrega a los demás que quiere llevar el sastre. Ambos se marchan. Aparecen Dorotea, Sabina y Esperanza, criada. Dorotea está muy contenta a causa de su futura boda con Homobono, a quien ama y del que exalta sus virtudes. A Esperanza le parece mal que haya rechazado a caballeros tan galantes como Lelio y Grimaldo, y Sabina, prima de la dama, se muestra contrariada, ya que un sastre le parece poca cosa para su prima, además de señalarle que es posible que sea un santo sólo de puertas hacia fuera o que el hecho de que sea muy religioso lo hará un mal marido, poco dedicado a su esposa. Ninguna de estas razones pueden convencer a una enamorada Dorotea. Salen Homobono, Roberto y Pendón. Roberto le dice a Dorotea que le entrega a Homobono como esposo, pero este se muestra muy poco cómodo con las retóricas amatorias, motivo por el que es reprendido por su padre y ridiculizado por los otros. Homobono

defiende la virtud cristiana y que lo mejor y más sincero que puede desearle a su futura esposa es que sea una gran santa. Homobono y Dorotea se sientan juntos, mientras Roberto y Sabina hacen lo mismo. La prima de la novia le dice al padre del novio que este tiene poca pericia en relaciones amorosas, mientras Homobono reprende a Dorotea por jurar, mientras ella le jura su amor. Se produce un intento de seducción amorosa un tanto tosca y cómica del criado Pendón hacia Esperanza. Dorotea continúa intentando un acercamiento de Homobono y llega a darle la mano, acción que es rechazada por el sastre que advierte a su prometida de que el amor y la entrega son para Dios. Dorotea, ante las reticencias de Homobono, aún lo quiere más, sintiendo que Dios señala así que este debe ser su esposo. El sastre, por su parte, enumera las condiciones que debe cumplir su prometida para que él la quiera y que no son más que una guía de vida cristiana: vestir y vivir con humildad, ir a misa, dar limosna, etc. Dorotea acepta. Roberto y Sabina les desean una gran felicidad. Pendón, por su parte, insiste en sus pretensiones amorosas con Esperanza, que le propina una bofetada. Se marchan todos excepto el criado. Llegan Grimaldo y Lelio, discutiendo acerca de a quién va a elegir Dorotea como esposo, cuando Pendón les explica que la joven se ha enamorado y está a punto de casarse con el sastre Homobono. Los pretendientes, desdeñados, expresan su enfado más hondo aún por la pobre condición del novio. Pendón hace una defensa del trabajo de sastre uniéndolo con cuestiones de la fe cristiana, tras lo cual, se marcha. Lelio y Grimaldo, humillados, expresan que ellos eran grandes partidos para Dorotea y, aliándose, deciden ir a casa de la dama para vengarse de su rechazo. Se van. Sale Homobono y un pobre, que le cuenta sus penalidades y le pide limosna. El sastre se desnuda y trueca sus ropas con el pobre. Para asombro de Homobono, el pobre se transforma en Cristo, que le revela al futuro santo que será desde ese momento su sastre, que sufrirá penalidades, pero que alcanzará la Gloria, y desaparece. Homobono, extasiado, promete al cielo dar limosna a todo aquel que se la pida, y se queda arrodillado, momento en que aparece Pendón, que le pregunta por qué está en esa postura y desnudo, a lo que el sastre le pide que le traiga un traje menos lujoso. Se oyen voces gritando fuego y Homobono reconoce las penalidades de las que Cristo le informó. Aparece despeinada Dorotea, que pide ayuda a su prometido, el cual la saca en brazos. Aparece Pendón con un

cántaro, y Esperanza con otro y, al encontrarse, chocan quebrando ambos recipientes, dicen que no saben qué hacer ante el fuego, y se marchan. Llegan Lelio y Grimaldo, Homobono, Dorotea, Sabina, los dos criados, Valerio y Roberto. Por la conversación entre los antiguos pretendientes de Dorotea sabemos que ellos son los responsables del incendio con el que querían vengarse de esta, y de que, milagrosamente, todos se están salvando colocándose detrás de Homobono, ante quien las llamas se separan para que no se queme.

La última jornada se inicia con el diálogo entre Homobono y Dorotea, ya esposos, en el que la mujer reprende al marido por su afición a dar cuantiosas limosnas, lo que ha motivado que desaparezca la herencia de Homobono, pues su padre falleció, y que vivan muy humildemente. Ante estos argumentos, el sastre le responde advirtiéndole que este mundo es un viaje para el siguiente y que Dios siempre provee a sus criaturas. Dorotea entonces le echa en cara que pase tanto tiempo rezando fuera de casa y dejándola sola desatendiendo su honor. La esposa se marcha enojada. Homobono no sabe si continuar yendo a la iglesia con tanta frecuencia o quedarse en casa para guardar su honra y la de su esposa, y una voz divina le ordena seguir yendo a la casa de Dios pues Dios cuidará la suya. Aparece entonces Pendón que, como no tienen nada de comida que darle a los pobres, los despacha según le ha dicho Dorotea. Homobono le ordena que busque algo de comer y que se lo dé, pero el criado le advierte de que nada queda. Entonces el sastre le dice que vaya a buscar en el arca, donde hallará panes. El criado se marcha, y mientras Homobono le pide a Dios que le conceda alimento para dar limosna a los pobres. Sale Pendón gritando y Dorotea a sus gritos. El criado relata la aparición milagrosa de numerosos panes y dulces en el antes vacía arca. Dorotea le pide perdón a su esposo, el cual explica que todo procede de la infinita misericordia divina, y, expresando su intención de ser en adelante dadivosa, se va. Homobono manda a Pendón a llevar cecina y otros alimentos a los pobres, y, cuando el criado le dice que de eso no hay en casa, el sastre le dice que mire de nuevo en el arca, marchándose el criado. Homobono, mientras, debe coser un traje que una muchacha le ha encargado. Una voz divina entona una canción cuya letra utiliza metáforas del mundo de los sastres para referirse a Cristo. Aparece un Cristo que baja y al llegar a la altura de Homobono, se produce un abrazo entre

ambos, que provoca en el sastre una gran exaltación y fervor religioso. Desaparecen y salen entonces Lelio y Grimaldo, de noche. El primero quiere vengarse de Dorotea y de Homobono, robando a su antigua pretendida para hurtarles así su honor, al tiempo que el segundo intenta sin éxito convencerlo de que no lo haga atendiendo a la santidad de Homobono. Llegados a la puerta de la casa de los esposos, Lelio da una patada a la puerta, y esta se abre descubriendo a un Ángel blandiendo una espada de fuego, lo que provoca el desmayo de Lelio, la huida de Grimaldo y la aparición de Homobono. El sastre y su criado se encuentran a Lelio desmayado, Homobono siente piedad de él y Pendón lo reconoce intuyendo lo que lo había llevado a su casa. Cuando despierta, Lelio está enmudecido, se arrodilla y pide perdón. Una voz misteriosa deja que Lelio hable y, cuando lo hace, le pide perdón a Homobono y le revela cuál era su criminal intención, pero que, desde ese momento, enmendará su conducta y seguirá el ejemplo santo del sastre, el cual le pide, por humildad, que no le cuente a nadie lo sucedido. Lelio se despide y se marcha. Homobono se da cuenta entonces de que no ha terminado el traje de novia que le habían encargado y que van a recoger esa misma mañana, pero, cuando abren la puerta, él y Pendón, encuentran dos ángeles que están cosiendo el citado vestido, arrodillándose el sastre ante el milagro. Los ángeles le dicen a Homobono que el cielo le honra con este signo divino y se van volando. Homobono, que se marcha a la iglesia, dice que quería irse tras los ángeles. Pendón también se marcha. Aparecen Lelio, Grimaldo, Dorotea, Sabina y Esperanza. Dorotea expresa su júbilo por las grandes virtudes cristianas de Homobono, y, ante las alabanzas de los demás, cuenta la milagrosa conversión del agua en vino acontecida cuando el sastre iba a llevarles comida y bebida a unos campesinos y se quedó sin vino al darle de comer a un peregrino hambriento por el camino. Grimaldo cuenta que venció a un hereje en una disputa teológica convirtiéndolo y, Lelio, que las puertas de la iglesia se le abrieron milagrosamente para que entrara. Sale Valerio para contar que Homobono ha muerto y que, liberado de su parte mortal, su alma vuela ya hacia Dios para alcanzar la Gloria. Aparece entonces el santo, con larga túnica, unas tijeras y una cruz, ascendiendo. Pendón quiere que lo lleve con él; Dorotea también. El criado le dice a Esperanza que, en vez de casarse, ingresen en un monasterio. Lelio ofrece la lección final y cierra la obra.

Uno de los aspectos que llama la atención a la hora de leer la obra es la enorme cantidad de referencias bíblicas presentes en la misma, muchas de ellas puestas en boca del protagonista, Homobono, que parece adoctrinar al resto de personajes de la comedia, sobre todo a su esposa Dorotea, y, con ello, al público espectador, y, para lo cual, se apoya constantemente en las Sagradas Escrituras, primero de los lugares teológicos.

Una de las primeras referencias bíblicas que encontramos, puesta en boca de Homobono precisamente, se relaciona con el oficio de sastre y pretende dar un aviso sobre la soberbia y la necesidad de ser humildes cuando, citando *Génesis* 3, 21, expone:

porque de pieles vistió
Dios nuestros padres, y dio
con tal ropa aviso cierto
a los hombres que los males
del goloso y triste hechizo
por su soberbia los hizo
generalmente mortales. (vv. 623-628).

De nuevo, sobre la isotopía de la ropa, que tiene que ver, evidentemente con el oficio de sastre, Homobono alude a la Epístola de San Pablo a los Romanos, *Romanos* 13, 14, para lanzar el mensaje de que el hombre cristiano sólo debe pensar en seguir el ejemplo de Cristo, y nada más:

lo que San Pablo me manda,
que es que me vista de Cristo. (vv. 635-636).

Homobono, que realiza una apología a través de sus palabras y su vida de la vía ascética, recurre a *Génesis* 39, para ejemplificar con la historia de José y la mujer de Putifar la necesaria huida de la tentación, pues José huyó dejando su capa, pero mejor es dejarla y no pecar. Explica el santo sastre:

Tal vez lleva a pique el lastre
la nave y la gente toda.
Tormenta se ha levantado
que los apetitos ciega,

y cuando el alma se anega
remedio es echarse a nado.
Dichoso aquel que se escapa
del golfo y del mar se aleja;
adiós, que en la mano os deja,
tentación, Joseph la capa. (675-679).

Del *Eclesiastés* procede el personaje que encarna las veleidades del mundo y el tópico del *vanitas vanitatis*, que sirve para subrayar la primacía de los bienes divinos, que son eternos, frente a los mundanos, que son caducos. En este caso, de manera similar a como le sucede al personaje de Liberio en la comedia bíblica *Tanto es lo de más como lo de menos*, que representa al hijo pródigo que, queriendo disfrutar de su fortuna exprimiéndola en placeres mundanos, se ve privado de todo, pobre y mísero, aparece un personaje que mendiga limosna y le cuenta a Homobono:

Vime, señor, en estado
feliz y rico, otro tiempo,
las desdichas, ¿qué no mudan?
El mundo es mar lisonjero,
convida con las bonanzas,
embárcase el pasajero,
truécase en tormentas todo,
porque donde reinan vientos,
¿quién hay que firmeza aguarde?
Amores, fiestas y juegos,
trunvirato de los vicios,
mi sustancia consumieron
cuando rico tuve amigos;
cántanle al sol en naciendo
porque le ven caudaloso
de rayos de oro; mas luego
le ven pobre de luz
huyen aves, que en invierno
no perecen las hormigas
que al trigo el agosto fueron.
Solo, señor, me dejaron;
ya ni me conocen deudos,
ni estiman acompañarme,

sino llantos y escarmientos:
doleos de mi desnudez. (vv. 1656-1680).

El mensaje que ofrece este personaje de elegir siempre lo divino porque lo terrenal es efímero y está sujeto a cambio se hace más fuerte cuando se descubre que se trata de Cristo disfrazado.

Siguiendo en esta línea de elegir los bienes inmateriales, eternos, Homobono alude a Job, a quien quiere parecerse, y mediante la oposición cuerpo-alma, dejar que lo físico sufra, pero no lo espiritual, porque la lección que extrae de la enseñanza de Cristo le hace decidir:

Imite yo a Job agora,
padezca mi hacienda y cuerpo,
no el alma, la vida no;
sacarla en los brazos quiero
en vuestro favor fiado. (vv. 1824-1828).

Y si Homobono toma como ejemplo al santo Job, establece también un paralelismo entre su esposa y la del personaje veterotestamentario de la esposa de aquel, porque ambas no entienden la paciencia de sus esposos ante las continuas pruebas de Dios. Replica el sastre a Dorotea:

¡Qué imprudente,
Dorotea, has imitado
a la mujer de aquel santo,
prodigio de la paciencia!
¡Tú, reprendiendo mi llanto,
y ella la justa obediencia
que le medró nombre tanto!
«Bendice a Dios, le decía,
y muérete»; y tú también
reprehendes la pena mía. (vv. 2021-2030).

Aludiendo a *Mateo* 1, 18-20, Homobono propone ahora el ejemplo de otro esposo, el de José que, cuando se dio cuenta de que María, su esposa, estaba encinta y el bebé no era suyo, quiso dejarla en secreto para no

perjudicarla infamándola, pero un ángel entonces le reveló que la concepción había sido obra del Espíritu Santo:

y en Joseph a un tiempo cupo
seguridad y temor?
¿Él, santo, y se desvelaba,
desmintiendo lo que vía?
Dejar su esposa quería,
puesto que no la culpaba. (vv. 2091-2096).

El ejemplo de San José se le viene a la mente a Homobono cuando se ve ante el conflicto de elegir entre ir a la iglesia obedeciendo sus deberes de cristiano o quedarse en su casa defendiendo el honor de su esposa. Ante un caso de honor, el sastre no recurre a otros ejemplos que los ofrecidos por la Biblia que es para él una auténtica guía de comportamiento.

Esta búsqueda de ejemplos en las Escrituras vuelve a aparecer cuando, ante su miedo, recuerda al rey David y razona:

Pues si vos veláis por mí,
¿qué peligro me acobarda?
«Si Dios la ciudad no guarda,
defenderla es frenesí»,
Díjolo David así. (vv. 2113-2117).

Como señala Jaume Garau, la siguiente referencia bíblica confronta el opulento banquete que ofreció el rey Asuero durante siete días, relatado en *Esther* 1, 1-8, con el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, en *Marcos* 6, 37-44, que tan importante es para esta comedia, como podemos ver cuando dice Homobono:

Señor, que piadoso creces
cinco panes y dos peces
y, haciendo a Asuero ventaja,
a cinco mil das convite. (vv. 2188-2191).

Poco después el santo sastre alude al episodio de la transfiguración de Cristo en el monte Tabor, en *Lucas 9, 28-36*, aunque realmente tuvo lugar en el monte Hermón. Cita Homobono:

Una vez se transfigura
nuestro bien en el Tabor. (vv. 2237-2238).

También la conversión de San Pablo aparece en una de las intervenciones del protagonista de *Santo y sastre*, que se refiere a:

lo que Pablo, aunque lo vio,
a decir no se atrevió. (vv. 2248-2249).

No sólo Homobono menciona las Escrituras, sino que las propias intervenciones divinas se refieren a ellas y, en una de las mismas, para expresar la Gracia con que ha sido bendecido el futuro santo y su próxima Gloria, se parafrasean las palabras que Simeón dijo cuando Jesús niño fue presentado en el templo, todo ello en *Lucas 2, 34-35*:

En Vos enclava los ojos
traspasada del cuchillo,
que predijo Simeón
su corazón afligido. (vv. 2358-2361).

Cuando la Virgen María fue a visitar a su prima, Santa Isabel, encontrándose ambas embarazadas, San Juan Bautista gozó dormido con la presencia de Jesús, momento relatado por *Lucas 1, 44*, que es recogido por muchos pintores, y que Homobono menciona al decir:

A esotro lado tenéis
mi Dios, vuestro Juan querido,
que os llora agora despierto
y antes os gozó dormido. (vv. 2373-2376).

Homobono, cuando Lelio queda mudo como castigo a su intento de profanar la casa del sastre para deshorrar a su esposa por despecho,

intercediendo por su enemigo, alude a Zacarías, padre de San Juan Bautista, al que el arcángel San Gabriel avisó de que sería padre, en *Lucas* 1, 18-64, lo que podemos ver cuando expone:

vuestro amor rompa este nudo
y vuelva la voz suave,
porque con ella os alabe.
Cantará después de mudo
del modo que Zacarías
aquel *Benedictus* tierno,
himno de la Iglesia eterno
que entonan las jerarquías. (vv. 2572-2579).

Si en este fragmento encontramos esa alusión a los ángeles, que conforman las «jerarquías celestiales», poco después Lelio, explicando a Homobono que un ángel con una espada de fuego custodiaba la entrada a su casa, alude con ello al ángel que defendía la entrada al Paraíso y que aparece en *Génesis* 3, 24:

Paraíso fue tu casa,
quise entrar en ella ciego,
vibró un serafín de fuego
la espada que vista abrasa. (vv. 2596-2599).

Finalmente, la última de las referencias bíblicas que encontramos en la obra, que está en una de las intervenciones del ahora convertido Lelio, se refiere al episodio milagroso acaecido el día de Pentecostés, en el que trece lenguas de fuego se situaron en cada una de las cabezas de los Apóstoles y de la Virgen concediéndoles el don de lenguas para que cada cual predicase en un idioma diferente. Alaba Lelio a Homobono:

Callaré,
si bien la lengua quisiera,
en que bajó la paloma
divina, para alabaros. (vv. 2626-29).

Si en sus intervenciones Homobono recurre al apoyo de las Sagradas Escrituras, también podemos ver en las mismas alusiones a conceptos de los Santos Padres, como es el caso de la concepción del hombre como *homo viator*, que procede de San Agustín, pues expone el santo sastre:

Si aquí somos pasajeros. (v. 1923).

Y, poco después, vuelve a insistir en este concepto del hombre como viajero hacia el mundo celestial, al tiempo que identifica el mundo terrenal con una especie de tránsito y defiende la elección del mundo celestial, porque ese es el auténtico mundo:

Y dime: ¿qué peregrino
no admite, si no es que yerra,
el hambre y sed del camino
por vivir rico en su tierra?. (vv. 1939-1942).

Por otra parte, aunque Tirso tiene comedias de santos en las que la Virgen adquiere mayor importancia, porque en ellas el protagonista es un hombre que permanece célibe y se produce una unión mariológica, en *Santo y sastre*, obra en la que la esposa del protagonista es una mortal, encontramos una alusión a la Madre de Dios, cuando Homobono le dice a Cristo, con una nueva referencia a la isotopía de la ropa:

Si os vistió del sayal nuestro
vuestra Madre, dadivoso
pagáis el vestido nuevo
con hacerla Emperatriz
de los querubes supremos. (vv. 1743-1747).

Como la comedia conjuga los elementos cómicos con los hagiográficos, tenemos ejemplos de referencias cómicas a santos, como cuando Pendón, el gracioso, se encomienda a:

¡San Antón en los santelmos,
San Cristóbal en los rayos,

Santa Bárbara en los truenos,
te rogamus audi nos!. (vv. 1829-1832).

O a San Alejo, al que alude Lelio, cuando aún no se ha rendido a la fe de Cristo reconociendo la Gracia de Homobono, identificando a este con el santo, que se mantuvo mucho tiempo bajo una escalera de su casa:

ya es otro San Alejo en la escalera. (v. 2501).

En tono menos cómico, pero tampoco serio, casi al final de la comedia, el criado Pendón menciona a dos santos sastres:

Blasonen los zapateros
de que nos ganan de mano
San Crispín y San Crispiniano. (vv. 2692-2694).

Otra cuestión presente en las comedias religiosas del teatro áureo español es la alusión y presencia de imágenes y símbolos cristianos. En el caso de *Santo y sastre* encontramos la identificación de Cristo con el cordero, tan importante para el cristianismo y frecuente en el teatro de Tirso, pues la misión redentora del Salvador es el ejemplo que los frailes mercedarios siguen en su labor de redención de cautivos. Homobono, en este sentido, menciona el símbolo del Cordero y el dogma de la hipóstasis cuando dice:

y si es cordero,
Cristo lo fue verdadero,
ya humano, si antes divino. (vv. 630-632).

Ya comentamos que esta comedia hagiográfica, al escenificar la vida de un santo sastre, recurre a elementos propios del universo de los sastres estableciendo una auténtica isotopía de la confección de la ropa, pero que suele unirse al mundo de lo religioso. Por este motivo, cuando Dorotea le pregunta a Homobono la razón por la que besa las tijeras, él le responde que porque parecen una cruz:

Porque la cruz considera

el alma en ella. (vv. 639-640).

También enlazando los símbolos del cristianismo con los elementos del oficio de sastre, Homobono adoctrina a su esposa sobre la estrechez que los cristianos deben tener en el vestir, como Cristo la tuvo en la cruz. En esta equiparación del mundo religioso y del oficio de sastre puede apreciarse, además, la apología de la vida sencilla privada de lujos, que es condición necesaria para la ascensión del alma y que hace reconciliables los términos de santo y sastre del título, ya que, los sastres son humildes como así lo fue y lo enseñó Cristo. Advierte el protagonista a su esposa:

Estrechez pide también
Dios, señora, a la criatura;
ceñir nos manda y tener
en la mano ardiente luz.
Cristo se estrechó en la cruz
lo mismo habemos de hacer
para escapar de los lazos
donde el alma pierde pie. (vv. 643-650).

Refiriéndose a *Juan 1, 14*, Homobono expone la metáfora tan usada en los siglos XVI y XVII de la unión entre Cristo y su Iglesia, bajo los términos de esposo y esposa, aludiendo a la hipóstasis y al sacrificio del redentor, del que lo que le interesa es destacar la desnudez con que se enfrentó a tal misión, exponente de la humildad y sencillez que el sastre quiere imitar:

Desnudo en la cruz estuvo
mi Dios, humanado verbo,
cuando en tálamos de sangre
se desposó amante tierno
con la Iglesia; esposo soy,
cruz me ponen, y así quiero
en mi cruz estar desnudo,
por imitarle hasta en eso. (vv. 1700-1707).

También Homobono va a mencionar el más importante elemento del cristianismo, además de la cruz, el de la Eucaristía, cuando dice:

dame, mi Dios, qué te dé
a Ti mismo. (vv. 2203-2204).

Uno de los símbolos del cristianismo, el jacinto, flor de múltiples y llamativos colores y de magnífico olor, que representa la prudencia, la paz espiritual y el ansia del cielo⁴⁷⁸, aparece cuando la misteriosa voz ordena a Homobono:

alzad al cielo los ojos
y cubriaos de jacintos. (vv. 2402-2403).

Otro de los símbolos cristianos es del pelícano, pues se cree que el pelícano, cuando no tiene alimento que ofrecerle a sus crías, se abre el pecho para darle de beber su propia sangre. La relación con Cristo que ofrece su propio cuerpo y su propia sangre es evidente. Al respecto señala Homobono:

Pelícano de mi amor,
sol eclipsado divino. (vv. 2414-2415).

En lo relativo a las apariciones, presencias e intervenciones divinas, resulta significativo la ausencia de ratificación del cielo del deseo de Homobono de no casarse y permanecer, como otros personajes, célibe, para dedicar su vida a la fe. El sastre, como otros protagonistas tales como: Juana, el pastor Maroto, Simón Vela, Jacobo de Gracia, Orosia, Casilda, etc., le pide a Dios que le deje con su soledad y libertad, como apreciamos cuando el sastre ruega:

Yo estoy contento, mi Dios,
con mi quieta soledad;
aquí de Dios libertad,
¿por qué no volvéis por vos?. (vv. 1014-1017).

⁴⁷⁸ Pérez Rioja, 1988, p. 252.

Pero Dios, que en otros casos señala que ese celibato es un dictado divino mediante alguna señal, en este caso no interviene dando a entender que el matrimonio es el camino elegido para Homobono.

La primera intervención divina en la obra, que no requiere grandes alardes escenotécnicos ni de tramoya, pues la obra es bastante sencilla en este sentido, es la de Cristo que, tras aparecer disfrazado de mendigo y pedirle limosna a Homobono, recibéndola de este, se despoja de su disfraz, y confirma el alto grado de Gracia que posee el futuro sastre, al tiempo que le dice:

Homobono,
por escarnio me pusieron
púrpura, cual rey de burlas,
los ingratos de mi pueblo;
tú de veras me has vestido,
deudor soy, pagarte quiero
la ropa que me has cortado
al talle de mis deseos. (vv. 1716-1723).

La siguiente intervención divina tampoco requiere de ningún efecto de tramoya, pues se trata de la muy frecuente en las comedias hagiográficas tirsianas voz misteriosa que, ante el dilema del protagonista de elegir entre ir a la iglesia cumpliendo sus deberes cristianos o quedarse en casa defendiendo sus deberes de esposo, le insta a creer en Dios y a confiar en Él, pues su casa quedará guardada:

No temas, ve tú a mi casa,
que yo guardaré la tuya. (vv. 2111-2112).

Tampoco requiere de grandes alardes de escenotecnia el milagro de la aparición de numerosos panes y dulces en el arca, que recuerda al milagro que realizó Jesucristo al multiplicar cinco panes y dos peces para poder alimentar a la muchedumbre que se había reunido para escuchar el sermón de las bienaventuranzas, en *Mateo* 14, 13-21, *Marcos* 6, 30-44, *Lucas* 9, 10-17 y *Juan* 6, 1-15. Aclara Pendón sobre este suceso:

Acude al arca del pan
y hallarasla llena toda
de roscas, pan de tu boda;
de tortas de mazapán,
de rosquillas y de bollos,
de molletes de manteca. (vv. 2207-2212).

La misteriosa voz, de clara procedencia divina, de nuevo vuelve a aparecer y, tres veces, como sucede en otras comedias, como en *La elección por la virtud*, utilizando un lenguaje simbólico con elementos de los sastres, le dice a Homobono:

¡Ay Dios de amor, desnudo!
¡Ay pobre rico,
vestidme Vos agora
de Vos mismo!. (vv. 2335-2338), (vv. 2370-2372), (vv. 2408-2411).

Si hasta el momento no ha habido efectos de tramoya para escenificar las intervenciones divinas, en la tercera jornada sí que hay un efecto, que no es otro que el habitual *Deus ex machina*, pues Cristo baja al tiempo que Homobono asciende para reunirse a la misma altura y abrazarse. Se trata de un efecto que aparece en otras comedias de santo tirsianas, como *La Santa Juana*, y del que nos informa la siguiente acotación:

Baja muy despacio un Cristo crucificado, grande, desde lo más alto del vestuario, y va subiendo Homobono al mismo compás, sin reparar que sube, haciendo labor hasta que a la mitad de la pared se junta con él, y entonces se levanta y le abraza. (p. 723).

La siguiente intervención divina, de la que ya hablamos y que se relaciona con la entrada al Paraíso, es la del ángel que custodia y defiende la entrada a la casa de Homobono, que porta una espada de fuego y que impide la entrada de Lelio, al que advierte de que:

¡Blasfemo!, ¿que es el alcaide no conoces
Dios desta casa?. (vv. 2522-2523).

Por otra parte, la última vez que habla la misteriosa voz es para señalar la santidad de Homobono, pues indica la labor intercesora de este, labor que es propia de los santos. Así, gracias a los ruegos de Homobono, a Lelio se le concede de nuevo el don de la palabra. Dice la voz al respecto:

Hable por tu intercesión
puesto que no lo merece. (vv. 2582-2583).

Por otra parte y como si de un cuento del folkllore popular se tratara, cuando Homobono no puede terminar el vestido de novia que una muchacha va a ponerse al día siguiente, abre las puertas de su taller y encuentra a dos ángeles que están terminando su labor. El milagro es descrito en la siguiente acotación:

(Están asentados en dos banquillos cuando se abren las puertas, dos ángeles, cosiendo una ropa; hincado Homobono de rodillas, suena música). (p. 732).

Para que no queden dudas de la Gracia de Homobono y de su futura Gloria, un ángel explica al sastre que el milagro que ve es una confirmación de su santidad, pues:

Así honra el cielo
las virtudes de Homobono. (vv. 2674-75).

Aunque no se trate de una aparición divina, debemos mencionar que Dorotea ve como un designio divino la aparición de Homobono, pues parece que el cielo se lo está señalando como esposo. La intervención del cielo y cierto grado de Gracia de la joven pueden contemplarse cuando expone:

El cielo le trujo aquí
para que mi dueño sea,
y si el cielo lo ordenó
no he de resistirlo yo. (vv. 488-491).

Más adelante, Dorotea, por el amor que siente hacia Homobono, ratifica su presentimiento de que este es un designio divino, lo que demuestra explicando que:

Cuanto más secas razones
me dice, más le apetezco.
Dios debe de ser servido
que este hombre mi dueño sea. (vv. 1422-25).

Si en el personaje de Dorotea se observa cierto grado de Gracia, que se ve en los ejemplos anteriores y en que, aunque al principio presenta algunas objeciones al exceso de virtud y caridad de su esposo, finalmente cede ante la vida auténticamente cristiana, el personaje de Homobono es uno de esos protagonistas tirsianos con Gracia ineludible, que se muestra desde el principio de la comedia. Este hecho puede comprobarse en que siempre elige los bienes celestiales y rechaza los mundanos, como sucede cuando, al poco de conocer a la que será su esposa, destaca lo efímero y caduco de lo material y terreno al decir de la belleza física y externa:

Imagen de nuestra vida
es, señora, ese color
verde, que en breve se seca,
mar que sus bonanzas trueca
en naufragios: mar y flor
es la caduca hermosura
que en un instante se altera. (vv. 500-506).

Si desprecia la belleza física, también desprecia los lujos en el vestir, pues representan un símbolo de ambición y de pecado, para lo cual propone el ejemplo de Eva y de los Santos Padres, cuando avisa a Dorotea:

Qué frenesí
vestiros de eso será!
Vuestro honor ponéis en duda;
que galas son incentivos
del pecado. Advertid vivos
ejemplos: Eva desnuda

andaba cuando era santa,
y vistiese pecadora.
La culpa fue la inventora
de gala y soberbia tanta;
cortó ropas el delito,
¿y dél queréis componeros?
A nuestros padres primeros
se las dio por sambenito
Dios, que sus culpas señala
en el hombre y la mujer;
¿pues no es vanidad hacer vos
del sambenito gala?. (vv. 551-569).

Para ilustrar su apología de la humildad y la vida sencilla, eligiendo los bienes celestiales, Homobono expone el ejemplo del que se ahoga en el mar por llevar demasiada carga, hundiéndose en el fondo, metáfora de lo que le sucede al hombre al intentar entrar en el reino de Dios. Explica el sastre a raíz de lo que le ha contado el mendigo que es, en realidad, Cristo:

en el mar que os llevó a pique
echa a fondo el mucho peso
a quien de hacienda se carga. (vv. 1688-1690).

Demostrando su resignación cristiana, a la vez que su elección de los bienes celestiales, Homobono alecciona al espectador al mostrar con su ejemplo el desprecio de los bienes materiales frente al incendio que arrasa la herencia de su padre diciendo:

Ea, mi Dios, abrasada
la hacienda, mejor podremos
serviros, que siempre han sido
los bienes impedimentos
de la virtud. (vv. 1862-1866).

Incluso cuando su honra corre peligro, pues el santo ve peligrar el honor de su esposa, siente un conflicto en su interior entre ir a la iglesia a rezar por la

noche, obedeciendo así los mandatos de un cristiano, o cuidar de su casa, como un buen esposo. Por este motivo, pregunta al cielo:

Si de noche al templo voy,
mi Dios, es porque sosiego;
cuanto más a vos me llego,
tanto más cerca os estoy,
pero si así lugar doy
a que mi honor se destruya,
¿qué he de hacer?, ¿no es bien que huya
el riesgo que honras abrasa?. (vv. 2103-2110).

Como siempre en las obras de Tirso, la ley divina vence a la ley humana, por muy importante que el honor y su defensa sean en el código de la comedia áurea española, porque nuestro autor es un cristiano convencido de su fe y no puede supeditarla a un código humano.

Finalmente, haciendo uso de elementos de su profesión, Homobono vuelve a reiterar su defensa de la sencillez y, con ella, del mundo eterno, afirmando que:

Vístase amoroso amante,
al hombre torpe y lascivo,
sedas que el gusano teja;
que yo dichoso me visto
desta humilde desnudez,
destos cardenales ricos,
desta grana misteriosa,
desta púrpura de Tiro. (vv. 2420-2427).

Los elementos que utiliza el sastre para mostrar su elección de la fe de Cristo y su rechazo de los lujos y riquezas terrenales, se relacionan con elementos preciosos que se relacionan con la sangre del Redentor.

Precisamente esta elección de Homobono es signo de su alto grado de Gracia, inimpedible, infrustrable, como en otros personajes que ya hemos visto, como Juana, Casilda, Orosia, Beatriz, Maroto, Simón, Jacobo, etc., y que puede verse desde el inicio de la comedia, como Dorotea advierte cuando

explica que el sastre posee una enorme persuasión cuando habla para convencer a su interlocutor para que lleve una auténtica vida cristiana:

Persuasión la gracia os dio
con que eficaz convertís;
sastre santo, vos vestís
almas, que los cuerpos no. (vv. 593-596).

Otro personaje, el de Roberto, padre de Homobono, también informa de la virtud de su hijo, que se observa en sus actos hasta el presente día:

Mirad que en él no, hasta ahora,
vio la torpeza en su cara
señal por donde pudiese
la malicia murmurarla. (vv. 757-760).

Como les sucede a todos los protagonistas con Gracia ineludible en las comedias de santos de Tirso de Molina, tampoco Homobono quiere casarse, sino que, como lugar común, hace público su deseo de no contraer matrimonio, como Dorotea expone recurriendo a una metáfora del mundo de los juegos de cartas:

Mano le pedí de esposo,
ya sabéis vos si hacendada
le igualo en la profesión,
no digo le hago ventaja.
Despreciome, huyó y quedé
sin el dueño y con la capa
como al tahúr que ha perdido
le consuela la baraja. (vv. 801-808).

El sastre, un poco más adelante, expone a Dios su intención de seguirle sin el impedimento del matrimonio, que es algo terrenal, pero no se opone a la decisión paterna, porque es un hijo obediente. Lo que parece que hace Homobono es pedirle a Dios, si ese es su plan, que lo libere de la atadura de una esposa, como se ve en su siguiente intervención:

Mi Dios, serviros gustara
sin estorbos de mujer. (vv. 957-958).

Como buen hijo y como buen cristiano, el futuro santo, pide a Dios que le ayude a no desatender ninguna de las dos obligaciones que tiene:

Mi Dios, para que resista
tal violencia, dadme fuerza,
antes que mi padre tuerza
mi libertad y la doble,
que no es la voluntad roble
para dar fruto por fuerza. (vv. 1008-1013).

Aunque en su fuero interno lo único que quiere hacer es salir huyendo y dejar atrás un destino que no desea, por lo que exclama:

¡Ay plumas!, servidme de alas
y de una mujer huiré. (vv. 1118-1119).

Pero, como ya hemos señalado, y mostrando su obediencia hacia Dios Padre, Homobono es un hijo que, aún no queriendo casarse, obedece a su padre, y así le comunica:

Forzando mi inclinación,
aunque debo obedecerte,
padre, tu jurisdicción
agravias. (vv. 919-922).

De hecho, cuando su padre le ordena con vehemencia acatar su decisión de que se case con Dorotea, a pesar de su resistencia a dicho plan, acepta la orden paterna, como puede verse en el siguiente diálogo:

Roberto: Obedece a lo que mando
que, ¡vive Dios...!
Homo: Yo lo haré;
no jures. (vv. 1336-1338).

Si Homobono se asemeja a los protagonistas de las comedias de Tirso que tienen una Gracia ineludible, que no quieren casarse, aunque todos los demás ven ratificados sus deseos de no contraer matrimonio, el sastre, que le ha pedido a Dios que lo libere de tener esposa, no es respondido a su petición, porque quizás en el plan divino Homobono debe casarse y, mediante el matrimonio, desempeñar una misión cristiana. Todo ello parece deducirse del hecho de que, a pesar de que el protagonista ruegue a Dios, este, frente a otras situaciones similares, no le haga caso:

No haré cierto, yo estoy bien;
sentaos, mi señora, vos
(sacadme desto, mi Dios),
padre, siéntese aquí. (vv. 1344-1347).

Por todo ello, finalmente, Homobono acata totalmente la decisión paterna cuando expresa:

Yo, en fin, he de obedecer
mi padre. (vv. 1417-1418).

La virtud y la Gracia del futuro santo, por otra parte, le hace parecer, en ocasiones, un personaje ridículo, alejado de los usos y convenciones sociales. El sastre es una especie de antigalán, que no adula falsamente a su dama, porque la fe es su único motivo. Galantear a la dama y servir a Dios parecen ser facetas irreconciliables, como expone Homobono:

¿ni cómo podré afirmar
que perdido a verla vengo,
si no es porque el tiempo pierdo
de que he de dar a Dios cuenta?. (vv. 1306-1309).
porque yo no mentiré
por cuanto Dios ha criado. (vv. 1314-1315).

Por este motivo, lo primero que Homobono le desea a su futura esposa no tiene que ver con su belleza, ni con su amor, ni su próximo enlace, sino que se relaciona con su futuro como buena cristiana. La Gracia infrustrable del

sastre le hace querer que su prometida sea una santa, porque, para él, nada es mejor ni más deseable, aunque los demás personajes, cristianos no auténticos, no lo entiendan:

Dios, señora, os haga santa. (v. 1235).
¿Por necesidad juzgáis vos
el decir que la haga Dios
santa? ¡Jesús!. (vv. 1245-1247).

Más adelante, cuando comprende que debe casarse con Dorotea y que puede servir a Dios aún así, quiere que su matrimonio sea un ejemplo del matrimonio cristiano, por lo que a su esposa va a llamarla «hermana»:

Hermana. (v. 1913).

Otro de los signos del alto grado de Gracia de Homobono, y al que ya hemos aludido, es su resignación cristiana ante los infortunios que la vida le va deparando, pues es ejemplo, por su actitud, de tranquila y paciente asunción de los mismos:

Ya, mi Dios, vuestro trabajos
comienzan, y yo comienzo
con paciencia a recibirlos,
y con gusto a padecerlos. (vv. 1808-1811).

La Fe y la confianza en Dios son enormes en Homobono y evidencian su Gracia. Así, cuando la misteriosa voz responde a su conflicto entre ir a la iglesia o quedarse en casa defendiendo su honor, explicando que Dios defenderá su hogar, el personaje no lo duda ni un solo momento y afirma:

sin peligros que temer,
segura está la mujer
cuya casa guarda Dios. (vv. 2120-2122).

Nuevamente, su inquebrantable Fe se trasluce en sus palabras al decir:

Si eso y más de mi Dios fías,
no dudes, ve. (vv. 2307-2308).

La Gracia de Homobono es visible para el resto de personajes, como sucede con Grimaldo, antiguo pretendiente de Dorotea, que previene a Lelio el cual, cegado por el despecho, quiere ir a casa del matrimonio a deshonar a su antigua pretendida. Grimaldo le explica a Lelio y al público la devoción y vida cristiana que lleva el futuro santo e intenta convencerlo de que desista de su intención, pues Dios guarda la casa de Homobono:

El tiempo todo
gasta devoto en Dios, y quien desea
a su mujer (que yo no me acomodo
a pretensión tan bárbara) recelo
que intenta loco combatir el cielo.
Él, en maitines, salmos a Dios canta,
y Dios a socorrer su honor se obliga.
Dios vive en esta casa porque es santa,
y Dios si tal vez sufre, tal castiga.
Cuando él para alabarle se levanta,
¿osáis vos, Lelio, mientras le bendiga
ejecutar el vicio que os abrasa
y competir con Dios en esta casa?. (vv. 2443-2455).

Grimaldo, de nuevo, avisa a Lelio de la santidad de Homobono, de la superioridad de la santidad por encima de la fuerza y las armas, y le intenta disuadir de sus intenciones alegando que Dios protege al sastre, evidente signo de Gracia:

Competid con valientes, no con santos;
Homobono por tal es conocido,
que vence no con armas, mas con llantos.
Dios el alcaide de su casa ha sido;
sus ángeles la guardan; contra tantos
¿osaréis ser valiente?. (vv. 2473-2478).

Otro de los signos de la Gracia de Homobono y de su santidad es mucho más visible y evidente, pues se trata de los varios milagros que ejecuta el santo. El primero de ellos muestra la labor intercesora de Homobono, que, cuando por mandato divino Lelio queda mudo, ruega que le sea devuelta la palabra y, gracias a su intercesión, esta se le restituye, lo cual le agradece sinceramente el ahora convertido Lelio:

Pon, santo, en aquestos labios
los pies, pues los has abierto. (vv. 2584-2585).

Aunque la humildad de Homobono le impide contar los actos milagrosos que Dios realiza por su intercesión, gracias a Dorotea el espectador se entera de que el sastre operó un milagro similar al de las bodas de Caná, ya que, al quedarse sin el vino que llevaba para la merienda de unos campesinos, rellena los recipientes con agua que se convierte en vino. Menciona Dorotea:

porque muchos lo han sabido,
y aunque encubrirlo desea,
el cielo a su fe acomoda
el milagro de la boda
de Canán a Galilea. (vv. 2787-2791).

Grimaldo, por su parte, es el encargado de citar el episodio en el que, milagrosamente, Homobono, por ciencia infusa, alcanzó el conocimiento suficiente para poder debatir con un hereje venciendo en su dialéctica disputa, como así refiere el antiguo pretendiente de Dorotea:

Yo le vi, aunque no ha estudiado,
que una vez que disputaba
un hereje y afirmaba
un error desatinado,
le confundió con razones
de tan sutil teología,
que parece que tenía
ciencia infusa. (vv. 2796-2803).

El último de los milagros obrados por Homobono es mencionado por Lelio, que explica que, estando ya cerradas las puertas de la iglesia, al querer entrar el sastre, se abrieron solas:

Como a media noche va
a la iglesia, yo le hallé
una, a sus puertas llamando,
pero como no le oyeron,
ellas mismas se le abrieron. (vv. 2806-2810).

A pesar de que es capaz de obrar, o de rogar a Dios para que obre, grandes milagros, Homobono, también como signo de su Gracia, posee una gran humildad, la cual le hace guardar silencio sobre los milagros y pedir a los demás que no revelen estos sucesos, como se deduce de las famosas palabras de Cristo en *Mateo 6, 3*⁴⁷⁹. En este sentido, a Lelio le indica el sastre:

Lo que os pido es que en la boca
que abrió del cielo la ayuda
viva seguro el secreto
deste milagroso efeto;
esté en mi alabanza muda,
si en la de Dios pregonera,
que vuestro médico fue. (vv. 2619-2625).

Finalmente, para cerrar la comedia, en ese proceso de santificación del personaje, que es de progresión ascendente, Homobono muere uniéndose místicamente a Cristo y alcanzando la Gloria. Valerio es el encargado de relatar la muerte del sastre y lo hace, con clara influencia de la Mística, explicando que en el alma del santo había tanto amor a Dios, expuesto bajo la metáfora del «fuego místico», que al final tuvo que fallecer:

Oyendo aquel sacrificio
misterioso y inefable
en que obliga el sacerdote
que al pan Dios del cielo baje,
al entonar aquel himno

⁴⁷⁹ «Pero tú, cuando des limosna, que no sepa tu mano izquierda lo que hace tu derecha».

que ofrece glorias y paces
a los cielos y a los hombres,
cuando humano el verbo nace,
herido el pecho de amor,
como estrecho en él no cabe
tanta inmensidad de fuego,
en sus llamas naufragante,
cedió la vida a la muerte. (vv. 2832-2844).

La Gracia-Gloria de Homobono quedan también demostradas por la forma en que muere y como queda su cuerpo en ese instante final. De nuevo, relata Valerio:

Quedó hincadas las rodillas,
resplandeciendo delante
del altar mayor quien puede
ya calificar altares. (vv. 2852-2855).

Tras el relato de su muerte, se muestra escénicamente la apoteosis del santo, que asciende física, pero, sobre todo, espiritualmente, en la tónica imagen del santo elevándose que, en este caso, lleva una túnica y sus dos elementos iconográficos, la cruz y las tijeras, como describe la siguiente acotación:

(Corren una cortina y va subiendo con música el santo, vestido de una ropa larga de tela, con unas tijeras de sastre en la mano izquierda y en la otra una cruz). (p. 738).

Además de todos los signos que hemos visto, y que se sitúan en la obra de manera progresiva ascendente culminando en la apoteosis, las buenas acciones de Homobono no terminan aquí, sino que, como consecuencia del ejemplo de su vida y de su santidad, se producen, para finalizar la comedia, las profesiones de Dorotea, Lelio y Pendón.

Por otra parte, la misión catequética propia del teatro religioso áureo español es muy importante en esta comedia, en la que, al presentar a un santo que, en vez de permanecer célibe y mantener una unión mística con Cristo, tiene una esposa convencional, sirve para que, mediante el adoctrinamiento

concreto de Homobono a su esposa, el público reciba la lección de cómo debe ser el matrimonio cristiano. Se trata de una obra que es una especie de guía de los esposos virtuosos cristianos.

La primera lección que el futuro santo le ofrece a Dorotea es el desprecio que debe sentir hacia la ambición. Como si estuviera predicando, advierte Homobono:

¡Ah señora, y qué de vanos
trajes usa la ambición! (vv. 523-524).

Y, poco después, siguiendo la línea de ese desprecio a la ambición, expone que las mejores galas son las que conducen al cielo y no las terrenales. La elección de los bienes celestiales sobre los materiales, de la que ya hablamos, se realiza ahora sobre el símbolo cristiano tan importante del rosario, que aparece con fuerza en *La Santa Juana* y en *Quien no cae no se levanta*. Le dice el sastre a su prometida:

los pasamanos mejores
son en ellas el rosario;
que si las manos le pasan,
de pasamanos podrán
servir al alma, pues dan
pasaporte al cielo, y tasan
con discreción y medida
nuestras acciones violentas,
tomando cuenta sus cuentas
a los gastos de esta vida. (vv. 531-540).

Por boca de Homobono, Tirso realiza en *Santo y sastre* una apología del amor virtuoso en el matrimonio identificando la virtud desnuda con la belleza, que es la mejor y más preciada joya, frente al pecado, que se identifica con la fealdad, que sí necesita adornos. La sencillez en el vestir le sirve al sastre para explicar esta oposición a Dorotea en los siguientes términos:

Si lícitamente os ama,
más os querrá virtuosa;

quien os busca para esposa
no os pretende para dama,
porque en estas solicita
el vicio su torpe arreo,
que como el pecado es feo,
de las galas necesita;
pero en el tálamo justo
la virtud sola ha de ser
galas con que la mujer
dé seguridad al gusto. (vv. 577- 588).

Esta defensa de la humildad a través de la sencillez en el vestir, por un lado, da coherencia a una obra en la que se establece la isotopía del oficio de sastre, y, por otro, sirve para adoctrinar al público de cómo debe actuar en determinados momentos como un auténtico cristiano. Explica Homobono al respecto:

Las galas superfluas son
en el pobre sambenitos. (vv. 1438-1439).

Como también sucede en *El Caballero de Gracia*, Homobono señala el pecado de jurar y, como si estuviese sermoneando o exponiendo una guía cristiana, adoctrina a su futura esposa diciéndole:

y si se hace el casamiento
quíeroos, señora, avisar,
que nunca habéis de jurar,
porque es contra el mandamiento
segundo. (vv. 1356-1360).

Y continúa luego señalando que la más importante de las bellezas es la de la virtud:

No me parecéis muy bien,
mientras belleza no os den
los adornos verdaderos
que la virtud califican. (vv. 1413-1416).

En su misión de adoctrinar a su esposa y al público, Homobono, que es muy dado a apoyar sus lecciones con autoridades religiosas, recurre en este caso a San Pablo, concretamente el texto de *Efesios* 5, 23, en el que se exponen los deberes de los esposos, defendiendo que el esposo debe guiar a la esposa:

Cabeza
todo marido ha de ser
a quien siga su mujer. (vv. 1444-1446).

Para que Homobono ame a su esposa es necesario, como indica, que esta sea una buena cristiana, pues el amor entre los esposos, enseña el cristianismo, es un amor a tres, en el que Dios debe estar siempre presente. Para que Dorotea sea una buena cristiana debe obedecer el precepto de acudir los domingos y demás fiestas a la iglesia, y debe confesarse. Cuando el sastre expone esta preceptiva, no sólo está informando a su esposa, sino al público:

Querreos yo mucho
si los domingos y fiestas
os confesáis, porque en estas
andar las damas escucho
vagando por la ciudad,
y no habéis de querer vos
que días que son de Dios
se den a la vanidad. (vv. 1452-1459).

También, como sucede en muchas comedias religiosas de Tirso de Molina, la Caridad es un precepto fundamental que todo cristiano debe practicar. Es la virtud teologal más importante de las tres e implica a las otras dos, además de tener gran importancia para la Orden de Fray Gabriel Téllez. Por este motivo no resulta extraño que Homobono inculque esta virtud a Dorotea al decirle:

Habéis de ser limosnera
de modo que, aunque no hubiera
más de un pan que darne a mí,

o para comer los dos,
si llega un necesitado,
con respeto y con agrado
se le deis en él a Dios;
veréis como se acrecienta
después. (vv. 1461-1469).

En su adoctrinamiento de su esposa, que va a producir sus efectos en Dorotea, personaje que, por el amor humano hacia su esposo, va a alcanzar mayor virtud y amor divino, Homobono concluye haciendo una defensa de la fe, como camino preparatorio para las buenas obras usando la metáfora de la siembra y la cosecha, tan arraigada al cristianismo:

La fe nunca supo errar,
Dorotea; sin sembrar
jamás la cosecha hallaste. (vv. 2228-2230).

Uno de los aspectos más llamativos de *Santo y sastre*, por otra parte, es el que ha destacado Jaume Garau, de la crítica que en la obra se hace de la religiosidad popular y supersticiosa. Sobre esta cuestión señala el tirsista:

Ya al comienzo de la obra, Tirso critica la religiosidad popular y supersticiosa. Así vemos que la acción comienza la víspera de San Juan, fiesta tradicionalmente considerada de los enamorados, coincidente con la llegada del solsticio de verano, el 24 de junio. Aprovecha Tirso esta circunstancia argumental para calificar de supersticiosa la asociación popular de este día con una fecha propicia para que las doncellas encuentran marido⁴⁸⁰.

A pesar de esta crítica, resulta curioso que Dorotea encuentre marido, precisamente, el día de San Juan, aunque ello se debe a propias convenciones temporales del teatro áureo, y no a cuestiones ideológicas.

Lo que sí es cierto es que Tirso y, sobre todo, Fray Gabriel, como hemos tenido la oportunidad de comprobar, es defensor del cristianismo más primitivo, puro y sencillo, el auténtico, el de la época de los Apóstoles y de los primeros mártires, despojado de retórica, de complicados alardes teológicos y de

⁴⁸⁰ Garau, 1995, p. 154.

exteriorizaciones que se alejan tanto del espíritu de los Evangelios y que tan cómodo le era al espíritu barroco, siempre tendente al artificio y a lo exterior. Tirso se acerca a la *Philosophia christi* defendida por Erasmo de Rotterdam.

En este sentido, el cristianismo auténtico va a ser el vencedor, lo que podemos ver en la evolución del personaje de Dorotea. La joven, que comienza defendiendo esta religiosidad popular y supersticiosa, se irá convirtiendo poco a poco, gracias a Homobono y al amor que siente hacia él, en una buena cristiana. Al comenzar la obra, es ella la que defiende que en San Juan es cuando las doncellas encuentran marido:

Con el altar que acostumbran
enraman, pulen y alumbran;
tienen en el santo fe;
y cuando hacen la oración,
que en tales casos dispuso
la superstición o el uso, (vv. 181-191).

Pero Tirso no sólo realiza esta crítica a la religiosidad artificial y externa a través del personaje de Dorotea, sino que, usando al personaje del criado Pendón, puede realizar una crítica burlesca de este tipo de experiencia religiosa. Dice Jaume Garau al respecto que:

Tirso se vale de la figura del gracioso para exponernos su visión de lo que este tipo de religiosidad comporta.⁴⁸¹

Todo ello podemos verlo cuando Pendón refiriéndose en tono cómico a la religiosidad popular, identifica el matrimonio con el valor penitencial de la Semana Santa, equiparándolo con la cruz y a los esposos con los cofrades de luz, que son los que portan el hachón y se azotan en la procesión:

Como quien lleva la cruz
del matrimonio excelente,
tú serás el penitente
y yo el cofrade de luz. (vv. 1093-1096).

⁴⁸¹ Garau, 1995, p. 157.

Pero, sobre todo, se expone esta crítica cuando Pendón enumera las acciones que las personas que llevan una vida de religiosidad exterior practican cuando le dice a Homobono:

Diérante en ti andar de día,
de jubileo en sermón,
no dejar congregación,
no perdonar obra pía,
disminuyendo procesos,
consultando confesores,
reprehendiendo jugadores,
dando libertad a presos,
y a la noche en hospitales,
entre humildes ejercicios,
desopilando servicios
y bazucando orinales.
En oyendo el esquilón,
a pesar de lodo y vientos,
acompañar sacramentos
de Dios y su extremaunción;
volver a casa a lo mudo,
o royendo avemarías,
cenar dos lechugas frías
y un huevo entre asado y crudo;
dormir sobre una tarima
poco y mal, y aunque a maitines
fuiste acallando mastines
volver a la iglesia a prima,
que en este entretenimiento,
que otros llamarán castigo,
no estimarás en un higo
el más rico casamiento. (vv. 1043-1075).

Otro personaje del que se vale Tirso en la obra para criticar esta religiosidad externa es el de Sabina, prima de Dorotea, que, ante la extraña religiosidad del prometido de esta, cree que puede ser un hipócrita, un cristiano con una fe falsa, motivo por el que previene a su prima contra este tipo de «devotos»:

Informa antes la noticia,
si no es que ciega te abrasas,
porque ya como las casas
hay santos a la malicia:
unos fingen aspereza
y aforran, porque es más blanda
la jerga y sayal, de holanda,
que es virtud en la corteza;
otros muestran que a lo obscuro
no comen más que ensalada
con pan, y a puerta cerrada
son secuaces de Epicuro.
Guárdate no haga otro tanto
el esposo que te espera,
porque hay santos de hacia fuera,
no de hacia dentro. (vv. 1168-1183).

También Garau destaca la función de este personaje femenino, advirtiéndolo de que:

En algunos versos de la obra, la crítica hacia la falsa santidad la ejerce un personaje secundario, Sabina, una dama prima de Dorotea, que abunda en la ridiculización de la santidad fingida⁴⁸².

Finalmente, el propio Homobono, defendiéndose ante los demás personajes que, totalmente integrados en una sociedad donde los elementos religiosos han quedado convencionalizados perdiendo su auténtico valor consideran torpe y ridícula la manera de desenvolverse del sastre, explica que su actitud es más coherente con el cristianismo que la de esa sociedad llena de contradicciones y que ha perdido la fe auténtica. Argumenta Homobono:

Bésoos las manos, ¿por qué?
¿Necedad en mí llamáis
el decir que la haga santa
Dios, y en el mundo no veis
las necedades que hacéis

⁴⁸² Garau, 1995, p. 157.

ni su mal uso os espanta?
Estornuda un caballero
y los que le corresponden
«bésoos las manos» responden
en pie y quitado el sombrero,
y a los que «Dios os ayude»
dicen notan de villanos;
en fin, que besan las manos
al otro porque estornude.
Miren qué merced les hace.
Traen luces cuando anochece
y descortés les parece
el cuerdo que satisface
con decir que Dios les dé
buenas noches; solamente
al besamanos consiente
el uso necio, ¿por qué
si tú la luz no me has dado
besarte es bien que permitas
las manos y a dios le quitas
las gracias, que te ha alumbrado?
Ved si entre necesidad tanta
son términos más cristianos,
que no besarla las manos,
decir: «Dios la haga santa». (vv. 1258-1287).

Una cuestión final que queremos abordar en este análisis de *Santo y sastre* es la que tiene que ver con la defensa de la Caridad que se realiza en esta y en otras obras del Mercedario, como ya hemos visto.

En el presente caso, en el protagonista Homobono, destaca por encima de todas las demás virtudes cristianas, la de la Caridad, que se ve en múltiples ejemplos, no sólo en lo que dice el personaje, sino en sus obras, como sus continuas limosnas a pobres, aunque con ello casi no le quede para comer ni a él ni a su esposa y criados, o cuando le ofrece sus ropas a un mendigo, que resulta ser Cristo disfrazado. Esta apología de la caridad cristiana es expuesta por Manuel Delgado, que señala que se desarrolla en la forma de comedia laudatoria:

Si de virtudes y vicios se trata, hemos de decir también que frente a las formas amorosas satirizadas en la primera forma de comedia, Tirso propone en la segunda la caridad cristiana de Homo Bono, especialmente la que afecta directamente a los pobres y a su esposa. Ni que decir tiene que dicha caridad va más allá de la conveniencia personal o de intereses físicos y materiales, como pueden ser las riquezas o la gratificación sexual⁴⁸³.

La Caridad se esconde detrás de las palabras que Homobono le dice al mendigo, que luego resulta ser Cristo, cuando le cede sus ropas, como comprobamos al leer:

La compasión que yo os tengo
es tal, que no necesita
mi pobre de esos ejemplos,
¿Vos desnudo y yo vestido?
No lo permitan los cielos. (vv. 1681-1685).

Para dar a los pobres y no para él, a pesar de la humildad con que vive, pide Homobono a Dios, ofreciendo de nuevo una lección sobre la Caridad cristiana al rogar:

Dios fuiste entonces, Dios eres,
no permitas que mi casa
hambriento al pobre despida;
a Ti te diste en comida,
que tu amor no tiene tasa. (vv. 2198-2202).

Si en la obra hay una defensa de la Caridad cristiana, aunque en menor medida, también se defiende el sufrimiento como algo necesario para la salvación y es, precisamente, el personaje de Cristo, que es un argumento de autoridad divino, el encargado de señalar a Homobono el camino que debe seguir para alcanzar la Gloria, dándole ánimos para que no desfallezca, pues él mismo sufrió antes de subir al cielo:

Apercíbete a sufrirlos,
que, por el camino mismo

⁴⁸³ Delgado, 1998, p. 79.

que Yo, cobrarás en gozos
las usuras deste censo. (vv. 1732-1735).

La lección que Cristo ofrece a Homobono y al público es rápidamente asimilada por aquel, que asume que el dolor y el llanto son características del cristiano. Dice el sastre:

¿Risa, pecando, me ofreces?
Nadie a Dios riyendo vio,
más sí llorar muchas veces. (vv. 2035-2037).

A modo de conclusión, podemos decir que *Santo y sastre* ofrece a un protagonista, Homobono, convencional y arquetípico en las comedias de santos, que posee un alto grado de Gracia, como la mayoría de los protagonistas de las comedias hagiográficas del dramaturgo mercedario, pero, que, en este caso, a pesar de no querer casarse, al no mostrarse ningún signo divino que corrobore que el camino del sastre es el del celibato, acata la orden paterna y consiente en tomar esposa. Esta circunstancia aleja a Homobono del resto de personajes de las comedias de santos de Tirso, ya que, ninguno de ellos se une en un matrimonio humano. Quizás este hecho propicie que la obra no tenga tanta influencia de la mística ni utilice el código lírico-amoroso para expresar el amor a Dios, puesto que en Homobono no se produce una unión mariológica al tener una esposa humana.

Al mismo tiempo, el hecho de que el sastre tenga una esposa, le sirve a Tirso para elaborar una guía o manual de los esposos virtuosos cristianos. De esta manera, la obra parece afirmar que se puede servir a Dios estando casado y obtener así la santidad.

Precisamente Homobono es uno de los personajes tirsianos que mejor sirven al propósito de adoctrinamiento del público espectador, pues, para poder enseñar a Dorotea a ser una buena cristiana y una buena esposa, que, en realidad, es una misma cosa, está continuamente recurriendo a sentencias, al tono del sermón y al apoyo de los argumentos de autoridad, ya sean estos las Sagradas Escrituras o los Santos Padres.

Por medio de Homobono, por otra parte, el mercedario muestra su alejamiento de algunas de las convenciones típicas del género de la comedia

áurea española que tienen que ver con la defensa del honor. Como ya hemos señalado, la defensa del mismo choca frontalmente con las leyes divinas, motivo por el que un cristiano convencido y sincero como Fray Gabriel Téllez no puede regirse por estas leyes tácitas del código del honor, sino proponer en sus obras diferentes alternativas. En *Santo y sastre*, cuando el protagonista se debate entre ir a la iglesia para cumplir con sus obligaciones con Dios o quedarse en casa para cumplir con sus obligaciones como marido y defensor de la honra de su esposa, duda, y el cielo responde que Dios cuidará de su casa y que vaya tranquilo a la iglesia. Con ello Tirso está advirtiendo que las obligaciones divinas siempre anteceden a las humanas y que la fe y la confianza en Dios mantiene el honor de una casa limpio, sin necesidad de intervención humana y menos aún si requiere de sangre.

En lo referente a las intervenciones divinas, la obra es bastante sencilla y su puesta en escena no requiere de complicados efectos de tramoya, salvo para la escena de la apoteosis final del santo, que, a pesar de lo cual, sigue siendo menos artificiosa que en otros casos.

Santo y sastre es, como obra, la demostración palpable de que, aunque parece en principio contradictorio, se puede ser santo y sastre. Tirso ofrece para demostrarlo toda una isotopía que relaciona los elementos del oficio de sastre con símbolos religiosos, recurriendo en múltiples ocasiones a las Escrituras. A través del oficio de Homobono, el autor defiende la humildad y la sencillez como el auténtico camino hacia la salvación. A pesar de la sorpresa inicial porque se pueda ser santo y sastre, no hay que olvidar que el padre de Cristo, San José, tenía un oficio tan humilde como el de carpintero.

La obra también es una apología de la Caridad, virtud teologal recurrente en el teatro religioso de Tirso de Molina, que se relaciona evidentemente con el propio carácter de su Orden. Homobono es la encarnación del cristiano caritativo, para el que ofrecer limosna es una misión prioritaria, que antecede a su propia subsistencia. Además, Tirso ofrece una corroboración divina de la defensa de la Caridad a través de la aparición de Cristo, el mayor argumento de autoridad que existe, que, disfrazado de mendigo, le cuenta una historia al sastre y le pide limosna; cuando Cristo revela su auténtica identidad, está dando a entender al público que en cada pobre que pide se encubre Cristo.

En este sentido, podríamos deducir que Fray Gabriel Téllez está tomando partido en el debate sobre la mendicidad del que ya hablamos al analizar el drama bíblico *Tanto es lo de más como lo de menos*, que a mediados del siglo XVI surgió enfrentando a Domingo de Soto y a Juan de Medina, siendo el primero partidario de la limosna como deber de la Caridad cristiana y el segundo afrontando el problema desde una perspectiva más social. Nuestro autor se situaría más en la línea de Soto atendiendo al problema desde una perspectiva más cristiana.

Por otra parte, la obra es una apología del cristianismo más auténtico, sencillo y primitivo, tan del gusto del monje mercedario. Homobono, que parece un personaje ridículo y satírico al principio de la comedia, porque desconoce las convenciones y usos sociales, como le sucede también a Jacobo de Gratis, apareciendo como un antigalán cuando debería cortejar a Dorotea, pero que, poco a poco, va demostrando con sus obras que es un cristiano coherente con las enseñanzas evangélicas y que lo que es incoherente y extraño no es él, sino la sociedad, que adolece de una hipócrita y artificiosa religiosidad.

Para finalizar queremos destacar esta crítica que Tirso hace de la manera de vivir y experimentar la religión cristiana tan propia del Barroco, que redundaba en expresiones exteriores y alardes visibles, pero que siente el cristianismo más auténtico y puro, como es el caso de Homobono, como risible y caricaturizable. Dice Jaume Garau al respecto:

Aquella crítica hacia un tipo de religiosidad aparente y extrema por la que Tirso sufre animadversión, al sentirla alejada del sentido esencial y primigenio del cristianismo. Supone, pues, este tipo de comedia plasmar una aspiración común a muchos intelectuales de su tiempo, y a la que se suma con la pluma Tirso, al desbrozar, mediante su representación en la escena, lo accesorio de lo fundamental contrariamente a lo que sucedía en muchas de las prácticas religiosas de su tiempo⁴⁸⁴.

⁴⁸⁴ Garau, 1995, p. 158.

II. 3. 14. Conclusiones del análisis de las comedias hagiográficas

Tras analizar las quince comedias hagiográficas de Tirso de Molina que han llegado hasta nosotros, podemos elaborar el siguiente cuadro comparativo para extraer una serie de conclusiones:

Obra	Personaje histórico	Datos	Cronología	Procedencia	Orden	Rasgos de interés	Clasificación
<i>El mayor desengaño</i>	San Bruno	Necesita avisos conversión	XI 1514 (beato) 1623 (santo)	Alemania	Fundador Orden Cartuja	Hombre	Personajes necesitan avisos divinos para conversión
<i>Quien no cae no se levanta</i>	Santa Margarita de Cortona		XIII	Italia	Orden San Francisco	Tópico pecadora arrepentida	
<i>La ninfa del cielo</i>	Invención. Blosio		_____	_____	Laica		
<i>El árbol del mejor fruto</i>	Constantino Santa Elena	Gracia inimpedible	III-IV	Imperio romano	Laica	Cristianismo primitivo. Presencia Cruz	Comedia hagiográfica no convencional
<i>La dama del olivar</i>	Pastor Maroto	Exaltación y devoción mariana	XIII	Esteruel (Teruel)	Exaltación Orden Merced	Comedia devoción Virgen	
<i>La peña de Francia</i>	Simón Roland	Comedia mariana, mucha acción profana	XV	El Cabaco (Salamanca)	Santuario dominico		
<i>El Caballero de Gracia</i>	Jacobo de Grattis	Exaltación y devoción mariana	XVI-XVII	Italia	Orden Cristo. Funda convento Carmen		
<i>La elección por la virtud</i>	Papa Sixto V	Gracia inimpedible	XVI	Origen serbio, Italia	Orden de San Francisco	Hombre. No parecido con histórico	Comedia hagiográfica convencional. Gracia inimpedible
<i>Santo y sastre</i>	San Homobono	Gracia inimp.	XII	Italia	Laico	Hombre	
<i>Doña Beatriz de Silva</i>	Santa Beatriz de Silva	Gracia inimp. Defensa tesis inmaculista	XV	Portugal	Fundadora Orden Inmaculada Concepción	Mujer	
<i>La Santa Juana (I, II y III)</i>	Juana de la Cruz Vázquez Gutiérrez	Gracia inimp. Signos desde bebé	XVI	Azaña (Toledo)	Orden de San Francisco		
<i>La joya de las montañas</i>	Santa Orosia	Gracia inimp. Comedia Reconquista	IX	Bohemia. Patrona de Jaca	Mártir	Mujer. Comedia tema moro	
<i>Los lagos de San Vicente</i>	Santa Casilda		XI	Hija rey musulmán. Toledo			

La primera conclusión que se nos presenta al analizar y comparar las comedias de santos del fraile mercedario es que podríamos realizar una primera división atendiendo al grado de Gracia que el personaje protagonista posee, ya que este criterio marca el tipo de episodios que van a sucederle al personaje, el argumento y lo que se destaque como importante en la comedia.

En un primer grupo nos encontraríamos con las comedias cuyos protagonistas tienen un alto grado de Gracia, ineludible, «inimpedible», desde el inicio mismo de la obra, que anuncia y enuncia la futura Gloria del santo, por lo que el espectador sabe, desde el principio mismo de la primera jornada, la suerte final del protagonista. Este tipo de comedia se centra en destacar las virtudes cristianas del santo como ejemplo para todo cristiano, al que se le oponen siempre personajes antagonistas u obstáculos e injusticias, que el personaje debe afrontar para alcanzar a Dios.

Por otra parte, en un segundo grupo tendríamos las comedias en las que los actos y comportamientos iniciales de los protagonistas no hacen presagiar su futura santidad, porque la Gracia en ellos no es ineludible, sino que permanece oculta, como en estado latente, llevando el personaje una vida alejada del camino de la salvación, pero que, contrariamente a lo esperado, tras una serie de avisos e intervenciones divinas, se manifiesta tras la conversión del protagonista, el cual, desde ese momento, lleva una vida enfocada a la santidad.

Este segundo grupo, el menos numeroso, está conformado por tres comedias. La primera de ellas, *El mayor desengaño* escenifica la vida de San Bruno, fundador de la Orden Cartuja, mientras que *Quien no cae no se levanta* y *La ninfa del cielo* son dramatizaciones del barroco tópico de «la pecadora arrepentida».

Respecto al primer grupo de comedias de santos, aquellas cuyos personajes tienen un alto grado de Gracia, con carácter ineludible, hay varias obras con ciertas características que las apartan de la arquetípica comedia de exaltación de la vida de un santo. La primera de ellas es *El árbol del mejor fruto*, en la que la importancia no se centra en los personajes de Constantino o de Santa Elena, sino que estos están al servicio del poderoso símbolo de la cruz, que es el auténtico protagonista de la comedia. La defensa del poder de las reliquias y su veneración adquiere un especial relieve en esta obra, que

podría definirse como «comedia de reliquias», que se relaciona con las antiguas questes medievales y las leyendas de búsquedas de objetos preciados y milagrosos.

Por su parte, *La dama del olivar*, *La Peña de Francia* y *El Caballero de Gracia*, que comparten varias características, como el hecho de que sus protagonistas son hombres que, si bien no alcanzan la santidad, llevan una virtuosa vida caracterizada por su relación con la Virgen, podrían calificarse de «comedias devocionarias», pues la Madre de Dios tiene una gran importancia, dejando ver el autor en estas obras su postura inmaculista en el debate sobre la Inmaculada Concepción. Los tres protagonistas no quieren casarse, sino sólo con la mejor de las esposas, que es la Virgen, apareciendo aquí los conceptos de «mariogamia» y «mariofanía», sobre todo en las dos primeras. La finalidad de estas comedias es ensalzar a la Virgen y suelen concluir con el hallazgo de una imagen mariana y/o la construcción o fundación de algún convento dedicado a María.

Por su parte, *La elección por la virtud*, que toma como asunto la vida, bastante alejada de la realidad histórica, del futuro papa Sixto V, tampoco es una comedia hagiográfica al uso. El protagonista, Félix-Sixto, aunque posee una Gracia ineludible, no es un santo ni realiza milagros, de hecho, como señala el editor de la obra, Miguel Galindo, las intervenciones divinas podrían ser explicadas como casualidades, pues la mano de Dios no se ve claramente en ellas y todo reside en la interpretación que el personaje da a los diferentes signos. Galindo llamaría a este tipo de comedias, «comedias patológicas».

Las comedias hagiográficas más convencionales, cuyos personajes poseen una Gracia inquebrantable, «infrustrable», conforman el grupo más amplio, pues se trata de siete comedias, tres de ellas agrupadas en una trilogía. *Santo y sastre*, *Doña Beatriz de Silva*, *La Santa Juana I, II, y III*, *La joya de las montañas* y *Los lagos de San Vicente*, que son muy similares entre sí. Las siete tienen un personaje cuyas virtudes cristianas se presentan desde el inicio de la obra sin que el personaje caiga nunca o ceda a las presiones externas, sino que permanece siempre firme en su obediencia a los dictados divinos, sea cual sea la incompreensión o el castigo que pueda recibir por ello. Las obras presentan diferentes intervenciones divinas que suelen distribuirse

en importancia creciente conforme avanza la acción y que pueden concluir con la apoteosis final del santo.

Quizás la obra que se aleja un poco más del resto sea la de *Doña Beatriz de Silva*, cuya acción comienza como una comedia de capa y espada, con los galanteos de los pretendientes de Beatriz, los problemas derivados del poder político, etc., y no es hasta el episodio del simbólico encierro de la protagonista en un armario por parte de la reina cuando la acción profana cede su lugar y su importancia a la acción religiosa. También debe tenerse en cuenta que esta es una obra cuya finalidad no es sólo la exaltación de la santa, sino que, partiendo de la misma, se defiende la tesis inmaculista.

Analizando el conjunto total de obras que conforman este grupo de comedias de santos, percibimos la preferencia que siente Tirso de Molina por las santas en detrimento de los santos. Si tenemos en cuenta el número total de comedias, quince, ocho frente a siete están protagonizadas por mujeres, pero, si nos ceñimos a las obras protagonizadas por santos, que son nueve, siete son santas frente a dos santos, San Bruno y San Homobono⁴⁸⁵.

Puede que ello se deba a lo que ya advertíamos y que apuntaba Cécile Vincent-Cassy: las santas sirven mejor al propósito del autor para reflejar la santidad, porque:

En el siglo XVII, las santas, incluso las penitentes, son y deben ser nada más que unos iconos crísticos. Son encarnaciones del cielo en la tierra. Juana, Margarita, Casilda, Orosia y Ninfa así vienen definidas como representaciones de una belleza primero pagana y luego santificada, purificada, hasta el punto de poder fusionar con la imagen crística⁴⁸⁶.

Por otra parte, de las quince comedias hagiográficas de Tirso todas toman como punto de partida la vida de un personaje histórico, basándose en una u otra fuente, salvo el caso de *La ninfa del cielo* que, como también les sucede al drama bíblico *Tanto es lo de más como lo de menos* y al drama teológico *El condenado por desconfiado*, se basan en relatos ficticios.

⁴⁸⁵ No importa que Juana Vázquez, protagonista de la trilogía de *La Santa Juana* no fuese santa en realidad, pues en su caracterización como personaje y en la composición de la comedia, Tirso la trata como tal.

⁴⁸⁶ Vincent-Cassy, 2006, p. 55.

De todo el conjunto de comedias hagiográficas, las que mayor complejidad teológica presentan son *El mayor desengaño*, *La ninfa del cielo* y el extenso fragmento del monólogo de Casilda en *Los lagos de San Vicente*. La primera de ellas, quizás por el hecho de que el protagonista, San Bruno, no aparece individualizado, sino que más bien es un arquetipo al servicio de demostrar la tesis de la imposibilidad que tiene el hombre de conocer a Dios sin que este le haya concedido antes su Gracia, tesis que defiende el protagonista en la disputa teológica, se acerca más a los dramas teológicos, en concreto a *El condenado*, con el que comparte el tratamiento de ciertas cuestiones teológicas, la condenación de un hombre que en principio parecía santo, pero que pecaba de exceso de soberbia y de creer segura su salvación, así como la universalidad del mensaje que dramatiza cada una de estas dos obras.

Un aspecto interesante al estudiar la cronología de los personajes protagonistas de estas comedias es que algunos sí pertenecen al nuevo santoral creado a partir del concilio de Trento con santos o personajes virtuosos más cercanos en el tiempo a los devotos cristianos, como es el caso de las comedias *La Peña de Francia*, *El Caballero de Gracia*, *La elección por la virtud*, *Doña Beatriz de Silva* y la trilogía de *La Santa Juana*, mientras que otros, aunque más antiguos en el tiempo, se toman como protagonistas de una comedia por sus recientes beatificaciones o canonizaciones, como es el caso de San Bruno en *El mayor desengaño*. Los demás santos, salvo el caso de *Quien no cae no se levanta* y *La dama del olivar*, no cumplen con ese precepto de mostrar al público santos más conectados con su tiempo porque sirven al mercedario para mostrar el cristianismo primitivo, sencillo y puro de los primeros tiempos de la fe de Cristo. Por su parte, *La dama del olivar*, es una obra que escenifica un milagro relacionado con una imagen de la Virgen de la Merced y cuya finalidad es la exaltación de la Orden de nuestro autor.

Es destacable, precisamente, esa defensa del cristianismo más puro, más auténtico, en la línea de la *Philosophia Christi* erasmiana, que aparece de manera constante en las obras dramáticas de nuestro autor, pero también en su *Historia de la Orden de la Merced*. Si se insiste en la crítica que hace Tirso de los entresijos de la Corte que suele oponer a la apología de la vida retirada, desarrollada en el entorno bucólico, esta podría estar vinculada a su predilección por la vivencia de la fe de una manera sencilla y pura, como puede

ejemplificarse en *La Peña de Francia*, en la que la naturaleza rural es un trasunto del cielo y los campesinos lo son de los ángeles. Tirso reivindica el regreso a las fuentes primitivas del cristianismo y a su auténtico espíritu, frente a la artificiosidad y exteriorización de la religiosidad barroca.

Una de las cuestiones que se pueden observar al analizar las comedias de santos del fraile mercedario es el poco aprecio que este sentía hacia la Orden de Santo Domingo, y que obedecía a varias razones. En primer lugar, no podemos olvidar la pugna que existía, y que ya comentamos, entre la Orden de Fray Gabriel y la Dominica a la hora de datar la fundación de la Merced, pues al retrasarla, como defendían los frailes de Santo Domingo, la hacían dependiente de su Orden, dado que San Raimundo de Peñafort, era dominico en ese momento. En segundo lugar, Felipe II había encargado a los dominicos la reforma de la Orden Mercedaria, lo que, podemos pensar, no sentó bien a toda la Merced. En tercer lugar, y como hemos señalado en varias ocasiones, los dominicos eran los únicos que defendían la tesis maculista, frente al resto de órdenes, hecho que les hizo mantener encendidas polémicas y tensos debates. Finalmente, y por si los tres puntos anteriores no eran suficientes, los dominicos ostentaban un gran poder político, pues eran censores, formaban parte de los tribunales en los procesos inquisitoriales, eran confesores de la familia real, etc., esto es, todo aquello que creemos que Fray Gabriel no sentía como propio de la auténtica fe cristiana según defiende en sus obras.

Por este motivo, ninguno de los protagonistas de las comedias hagiográficas de Tirso es dominico. La presencia de esta Orden se reduce a las siguientes apariciones: 1) en la primera parte de *La Santa Juana* aparece Santo Domingo junto con San Francisco, y ambos luchan porque Juana ingrese en una de las dos órdenes, perdiendo Santo Domingo a favor de San Francisco, lo que resulta una clara declaración de adhesión de Tirso a la Orden Franciscana y un cierto desdén hacia la Dominica; 2) en *Quien no cae no se levanta* aparece citado Santo Domingo de Guzmán, de quien se alaban sus persuasivos sermones, pues, precisamente Margarita, la protagonista, se convierte tras escuchar uno de ellos, pero el santo no aparece en escena, lo que puede deberse a múltiples motivos, aunque resulta curioso; y 3) en *La Peña de Francia* el monasterio que se construye en el citado lugar al que accede Simón Vela y donde encuentra la imagen de una Virgen, pertenece a la

Orden Dominica, en la que ingresa Simón, pero ningún elogio se hace de la Orden, sino que Tirso casi no se detiene para dedicar unas brevísimas palabras a los dominicos a diferencia de lo que hace en otras obras.

Es evidente que, con la elección de los protagonistas de sus comedias y con sus silencios, el autor deja clara su nula inclinación por esta Orden, al contrario de lo que le sucede con la Orden de San Francisco, por la que siente gran aprecio y, por este motivo, cinco de sus comedias, de las ocho protagonizadas por religiosos, tienen como protagonistas a miembros de la Orden Franciscana: Santa Margarita de Cortona en *Quien no cae no se levanta*, el papa Sixto V en *La elección por la virtud* y Juana en la trilogía de *La Santa Juana*. Además, en esta última obra las constantes apariciones y alabanzas al santo fundador de la Orden son significativas en este sentido.

Lo que también debe tenerse en cuenta es que en la época la Orden Franciscana se había extendido por todos los ámbitos y sectores de la sociedad, porque era una Orden que entraba en contacto con todos los niveles sociales y se fusionaba con ellos.

Como acabamos de indicar, uno de los factores que puede explicar la poca simpatía que los Dominicos despertaban en Tirso era la posición de defensa de la tesis maculista de estos, frente a otras muchas órdenes, entre ellas, la Franciscana y la Mercedaria. Fray Gabriel Téllez era un adepto de la causa inmaculista y un defensor de la misma, como puede comprobarse mediante el hecho de que el 30 de septiembre de 1618 en Toledo firmase con la comunidad de Santa Catalina, en el convento de la Merced, en el *Registro de adhesiones al Misterio de la Concepción inmaculada de María*, y de que el 9 de agosto de 1623 lo hiciese con la comunidad de Madrid en el *Libro de cofrades de la Purísima Concepción*, como señala Luis Vázquez⁴⁸⁷.

En buena parte de las comedias de Tirso se desliza siempre algún verso que, de manera metafórica o simbólica, defiende la tesis inmaculista, en otras esta defensa es mucho más clara, como sucede con las que hemos denominado comedias devocionarias, *El Caballero de Gracia*, *La dama del olivar* y *La Peña de Francia*, obras que exaltan a la Virgen apareciendo los conceptos teológicos de «mariogamia» y «mariofanía», y en los que la Madre

⁴⁸⁷ Molina, 1996, pp. 21-27.

de Dios se representa como la mejor de las esposas, todo lo cual puede relacionarse con el destacadísimo papel que la Virgen tiene en la fundación y en la historia posterior de la Merced y que, como vimos, marca el rito de profesión de los novicios.

Si bien todas estas obras reflejan esa importancia de la Virgen y contienen versos cargados de tesis inmaculista, en *Doña Beatriz de Silva* Tirso va más allá, dado que la obra, si en un primer nivel, exalta a Santa Beatriz, en un segundo nivel la comedia es la defensa de la tesis inmaculista, que se expone y defiende de manera clara y directa.

También la defensa de su Orden, de la que Fray Gabriel se sentía muy orgulloso, se deja ver en sus obras, sobre todo en *La dama del olivar*, en la que se vale de un argumento de autoridad divino como es la propia Virgen María, tan vinculada a la Merced, para relatar la fundación de la Orden, los sucesos más importantes de su historia, su misión redentora, sus votos, y alabar a los santos más importantes. Mediante las apariciones de la Virgen al pastor Maroto, que terminará vistiendo los hábitos mercedarios, el autor puede construir esta exaltación y defensa de su Orden.

Otro aspecto que se aprecia al analizar y contrastar las comedias de santos de Tirso de Molina es la influencia que la poesía mística de la segunda mitad del siglo XVI ejerce en varias de ellas, y que se deja ver en la utilización de un lenguaje lírico-amoroso propio de la poesía de amor humano para expresar la unión mística entre los esposos, que siempre son, la santa o el santo, y Cristo o la Virgen. Las comedias en las que esta influencia es más fuerte son: *La joya de las montañas*, *La Peña de Francia*, la trilogía de *La Santa Juana* y *La ninfa del cielo*, esta última con un monólogo de la protagonista de gran lirismo, que recuerda a San Juan de la Cruz.

La aparición de símbolos cristianos, por otra parte, remite a la defensa de poder de las reliquias que los reformadores habían puesto en duda y que Trento había promulgado. Así, nos encontramos con hallazgos de imágenes milagrosas de la Virgen en *La Peña de Francia* y en *La dama del olivar*, pero también con el destacadísimo papel que el rosario desempeña en *Quien no cae no se levanta* y en la trilogía sobre la beata Juana de la Cruz. Precisamente la cruz está presente en muchas de las obras, como en la trilogía anteriormente citada, pero, sobre todo en *El árbol del mejor fruto*, comedia en la que la más

importante de las reliquias es el objeto que da sentido al desarrollo de la misma. Otros elementos que suelen aparecer son los propios del martirio, con los que los santos quieren sufrir para alcanzar la salvación, a imitación del Redentor. A este respecto señala Ignacio Arellano:

De los múltiples valores y funciones posibles del objeto teatral, destaca, claro está, en las comedias de santos, el valor simbólico religioso en dos matices básicos, muy relacionados entre sí: por un lado abundan los objetos propios del ámbito de la vida religiosa, connotados de sacralidad: crucifijos, imágenes sagradas, custodias, rosarios, objetos rituales del culto, insignias de la Pasión...; por otro tenemos los objetos activados por el contexto y la acción con un valor de simbolismo penitencial o ascéticos, como las galas y armas sustituidas por los vestidos de pieles o de palma de penitentes de ermitaños. No obstante, hay que señalar que en el clima de estas comedias, cualquier objeto aparentemente neutro o cotidiano puede activarse en sentidos simbólicos⁴⁸⁸.

Precisamente una de las ideas recurrentes en estas comedias es la de que el sufrimiento es un paso hacia la salvación, lo que justifica los padecimientos del santo. Ejemplos los tenemos en casi todas las obras, pero podemos poner alguno de ellos: Cristo le explica a Homobono que el sufrimiento es bueno porque mediante él se alcanza la Gloria, Ninfa asume su muerte con gran resignación, Jacobo se ve desnudo y robado y también lo asume cristianamente, Casilda y Orosia llegan a complacerse en su martirio por defensa de su fe, doña Beatriz vive una simbólica muerte y resurrección, como Cristo, encerrada en el armario y privada de sustento, pero las más barrocas en este sentido, las que expresan mejor y más externamente esta defensa del sufrimiento son Juana y Margarita, las cuales disciplinan su cuerpo como exponían y enseñaban los manuales de su época, prácticas en las que se llegaba a extremos enfermizos.

La Caridad es otras de las cuestiones que asoma tras el argumento de muchas de las comedias de santos tirsianas. Al respecto queremos centrarnos únicamente en dos, *Santo y sastre* y *El Caballero de Gracia*, cuyos protagonistas parecen ridículos y excesivos al principio por llevar hasta el final de sus consecuencias la práctica de la Caridad. Si su hiperbólica generosidad

⁴⁸⁸ Arellano, 2001, p. 305.

es motivo de risión y de alejamiento de los personajes de la sociedad, como se va a apreciando poco a poco, los equivocados no son los protagonistas, sino una sociedad enferma de hipocresía y de falta de una fe auténtica, en la que concuerden las enseñanzas de Cristo y los actos de los cristianos.

Para finalizar, queremos advertir que todas estas ideas que se deslizan bajo la acción y los diálogos de los personajes muestran la misión catequética característica del teatro religioso áureo, que está presente en la dramaturgia de Tirso. Ya hemos hablado en el análisis de cada una de las comedias de esta función de extender las enseñanzas cristianas por medio del teatro, pero queremos destacar que esta misión está muchas veces relacionada con la exposición en el escenario de la piedad o la santidad del personaje, así como con las apariencias divinas que enseñan y confirman la Gracia de aquel.

En este sentido, señala Arellano que es muy habitual en las comedias de santos de Tirso el gesto y la postura esencial de arrodillarse con las manos en oración e indica su presencia en la segunda parte de *La Santa Juana*, en *La ninfa del cielo*, en *La dama del olivar*, en *Los lagos de San Vicente* y en *Santo y sastre*. También menciona otros gestos, que mueven al espectador, como los llantos o el asombro cuando se revela la divinidad, y destaca la importante composición gestual del arrobo místico, tan frecuente en las comedias hagiográficas del mercedario, o las composiciones que evocan cuadros, lo que ejemplifica la evidente relación entre la pintura y el teatro barrocos. Arellano continúa con este repaso y se detiene en uno de los efectos más habituales y económicos en el teatro religioso de Tirso de Molina, como son los efectos sonoros de las voces de naturaleza divina procedentes del cielo, de los que advierte, y con cuya cita concluimos este capítulo:

Dos efectos sonoros destacan (entre otros más ocasionales de ruidos varios, etc.): las voces del cielo, pronunciadas por un actor dentro (detrás de las cortinas), y la música. El primero supone la irrupción del mundo celeste en la experiencia terrena, en una continuidad análoga a la implicada por otros recursos escénicos, como el pescante. Las voces del cielo orientan, avisan, profetizan, y en general revelan la existencia de un mundo y sus valores que no puede ignorarse por los personajes. La dimensión sobrenatural de estas voces probablemente se resaltaría con efectos paralingüísticos de entonación, timbre o velocidad del recitado, y se subraya a menudo por el segundo de los efectos, el

de la música (*Santo y sastre*, p. 81; *La Santa Juana*, primera parte, p. 801). Tirso apela a las voces del cielo como recurso en casi todas sus obras de santos: *La joya de las montañas* (p. 170), *La Santa Juana* (primera parte, pp. 791, 794; tercera parte, p. 905); *Los lagos de San Vicente* (p. 43)...⁴⁸⁹

II. 4. DRAMAS TEOLÓGICOS

Las siguientes obras que vamos a comentar representan dos excepciones muy significativas dentro del teatro áureo español; nos referimos a los dos dramas teológicos de Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* y *El condenado por desconfiado*. Ambas obras, las que poseen mayor hondura y universalidad dentro de las comedias del mercedario, destacan por presentar a dos protagonistas que, alejados del espíritu tridentino que manda defender la posible salvación de cualquier cristiano, por malvados que sean sus pecados, mediante el arrepentimiento, la confesión y la penitencia, van a condenarse, porque no van a ser capaces de atender a ninguno de los reiterados avisos que desde el ámbito humano y del divino van a ofrecérseles.

Dos obras maestras del genio madrileño, cuya autoría, fuentes, y posición del autor respecto a cuestiones teológicas de su época han sido puestas en duda y debatidas ampliamente, lo que demuestra la complejidad de ambas y su vigencia. Analizándolas podremos extraer una serie de conclusiones de cada una de ellas para, posteriormente, compararlas.

II. 4. 1. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*⁴⁹⁰

El mito universal de don Juan, cuya primera representación literaria es obra del fraile mercedario, ha trascendido disciplinas artísticas, épocas y latitudes, para erigirse en uno de los personajes más tratados por la literatura en sus diversos géneros, por la pintura, por la música y, más recientemente, por el cine. Ofrecer un listado de las obras que tratan este mito sería tarea inabarcable dada la enorme cantidad de ellas, las cuales comparten el mismo

⁴⁸⁹ Arellano, 2001, p. 310.

⁴⁹⁰ Para el análisis y las citas utilizamos la edición de Francisco Florit: Tirso de Molina, 2003.

origen folclórico y tienen como punto de partida la creación de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

Ya en el título, Tirso indica que el personaje es fruto de la unión de dos tradiciones populares, por un lado el motivo folclórico medieval del burlador, un personaje cuya justificación se basa en engañar mujeres deshonrándolas para, así, «burlarlas» dejándolas sin honor y jactándose de sus actos, y, por otro, del motivo también de la tradición medieval popular del convidado de piedra, que aparece en un romance del que existen muchas versiones en diversos puntos de la geografía española y que narra como un «galán», al ir a misa, se tropieza con una calavera, a la que propina un puntapié, riéndose de ella, e invitándola a cenar esa noche en su casa. La calavera, entonces, de manera prodigiosa, habla invitando ella al galán a cenar. El hombre regresa a su casa atemorizado y, cuando llaman a la puerta, descubre que se trata de la calavera que pretende llevárselo a una sepultura abierta para cumplir su invitación. El galán, lleno de pavor y arrepentido, se encomienda a Dios, motivo por el que la calavera decide no cumplir su promesa y dejarlo libre⁴⁹¹.

Respecto a la genealogía de don Juan, José Ricardo Morales⁴⁹² hace una arriesgada propuesta al vincular al burlador con el personaje mitológico de Ixión, un perverso rey de Tesalia, que va sembrando el caos allá donde va. Casado con Día, asesina a su suegro, el rey Deyoneo, lanzándolo a unas brasas incandescentes tras reclamarle la dote de su hija. En este asesinato de su suegro ve Morales una relación con don Juan, ya que este mata a don Gonzalo de Ulloa, el que, aunque él no lo sepa, estaba destinado a ser su padre político. Pero los malvados actos del rey de los lapitas no acaban aquí, sino que, por su malsano deseo sexual, pretende unirse con Hera, lo cual impide Zeus colocando una nube con la forma de su esposa, a la que se une Ixión, y de la que procede la raza de los centauros. El progenitor de esta biforme estirpe es castigado por el padre de los dioses a rodar atado a una rueda envuelta en llamas durante toda la eternidad. Como podemos ver, tanto el desmedido deseo sexual como el castigo ígneo podrían relacionarse con el protagonista de la comedia de Tirso de Molina.

⁴⁹¹ El romance está en Menéndez Pidal, 1920, p. 92.

⁴⁹² Morales, 1998, pp. 11-16.

Morales, que cree que Ixión es el precedente mítico de don Juan, por su encarnación de la fogosidad juvenil, el desprecio por los ancianos, y la contemplación de la muerte como algo lejano y ajeno a ellos, expone que el burlador tirsiano pretende mediante sus actos:

destruir la institución del matrimonio arcaico⁴⁹³.

Todo ello puede analizarse en la obra del fraile mercedario, cuya acción se inicia en la primera jornada con don Juan e Isabela, la cual cree que el otro es el duque Octavio, conversando tras haber compartido lecho en un aposento del palacio del rey de Nápoles. Al iluminar la estancia, Isabela descubre el engaño y grita, con lo que alerta al Rey, que llega ordenando que prendan a don Juan, mientras la dama se lamenta de la pérdida de su honor. Aparecen don Pedro Tenorio, embajador de España y tío de don Juan, y un guarda. El Rey ordena a don Pedro que aprese al galán, con lo que este se entera de lo sucedido. El monarca se marcha. Don Pedro entra en el aposento y, tras ordenar a los soldados que se queden con la dama, interroga al misterioso hombre descubriendo que se trata de su sobrino, el cual ha seducido a Isabela haciéndose pasar por el duque Octavio y, haciéndose cómplice de sus fechorías, el tío del burlador decide encubrirlo dejándolo escapar. Don Juan se va y entra el Rey, al que don Pedro le cuenta que el ofensor ha escapado por la ventana y ha huido. El monarca llama a un criado para ordenarle que traigan a Isabela a su presencia. La dama se avergüenza de sus actos ante el Rey, el cual decide encerrarla a ella y apresarse secretamente al duque Octavio, pues la dama afirma que el hombre que estaba con ella era el noble. El Rey se va. Isabela le dice a don Pedro que si el duque se casa con ella todo quedará resuelto. Ambos se marchan. En el palacio del duque Octavio, el noble y su criado conversan sobre el amor de aquel e Isabela. Ripio le pregunta a su amo entonces por qué no se casan si ambos se aman, a lo que el duque responde que porque no son de baja condición. Sale un criado avisando de que don Pedro quiere ver y arrestar a Octavio. El embajador y sus guardas entran. Don Pedro le cuenta al duque lo sucedido en los aposentos del Rey y que Isabela afirma que el hombre que estaba con ella era Octavio. El duque, sorprendido y

⁴⁹³ Morales, 1998, p. 11.

apenado por la traición, se lamenta. Don Pedro le dice que el Rey ha ordenado apresarlo, pero que, si quiere, él lo encubrirá si huye. Octavio decide hacerlo así. En la playa, en Tarragona, la pescadora Tisbea, sola, habla sobre su libertad, su desprecio hacia el amor, y explica que hay un joven al que todas las muchachas aman, pero que la pretende a ella, mientras ella lo desprecia. En ese momento, ve a dos hombres que se ahogan y llama a los pescadores para que los socorran. Los dos náufragos son Catalinón y don Juan, que son rescatados por los pescadores. El criado se queja del mar y se encuentra con Tisbea, que le pregunta por don Juan, que está inconsciente. El gracioso le explica quién es. Catalinón se va quedando solos Tisbea y don Juan, que recupera el conocimiento en brazos de la joven y la galantea y, aunque ella le avisa de que no debe engañarla, va dejándose conquistar. Aparece el criado con los pescadores Coridón y Anfriso, a quienes Tisbea relata el naufragio y ordena que lleven a don Juan y a Catalinón a su casa, los vistan y acomoden, y hagan fiesta esa noche, algo que los pescadores, muy solícitos con la joven, aceptan. Mientras, don Juan advierte a su criado de que no revele su identidad, pues se propone burlar a la muchacha y huir. Se marchan todos. En el palacio real, en Sevilla, el rey don Alfonso de Castilla le pregunta a don Gonzalo de Ulloa, comendador, cómo ha sido su visita a Lisboa, a lo que este responde haciendo una descripción ensalzando la ciudad. El Rey le pregunta entonces si tiene hijos, y el comendador contesta que tiene una hija, a la que don Alonso decide casar con don Juan Tenorio. Don Gonzalo se marcha para dar la noticia a su hija. La acción regresa a la playa de Tarragona, en la que don Juan manda a Catalinón preparar dos yeguas para huir al amanecer tras haber gozado a Tisbea. Durante el diálogo entre ambos se descubre la afición por burlar mujeres y luego abandonarlas del noble. Se va el criado y llega la pescadora. Don Juan le dice palabras amorosas a Tisbea, que, aunque va a entregarse, se muestra reticente por la diferencia social entre ambos, que don Juan desprecia, y luego previene al noble de que existe un cielo y un castigo para los pecadores. Finalmente le indica la cabaña donde pueden pasar la noche juntos y se van. Aparecen Coridón, Anfriso, Belisa y músicos, que conversan sobre Tisbea y los huéspedes y luego cantan. Sale Tisbea gritando «fuego», pues don Juan ha escapado tras yacer con ella previa palabra de matrimonio. La pescadora, desesperada, se arrepiente de haberse burlado de

los hombres y se queja amargamente de su burla. Anfriso quiere vengarla y ordena que vayan tras ella para que no cometa una locura.

La segunda jornada se inicia en el palacio real, en Sevilla, en el que don Diego Tenorio, padre de don Juan, informa al Rey, mediante la carta de su hermano, del engaño de don Juan a Isabela. El monarca resuelve desterrar al joven y casarlo con la dama, informar de todo al rey de Nápoles, exonerando al duque Octavio y, para resarcir a don Gonzalo, a quien había prometido casar a su hija con don Juan, nombrarle mayordomo mayor. Entra un criado avisando de la llegada del duque Octavio, que provoca temor en don Diego, el cual ruega al Rey que impida un duelo entre este y su hijo, respondiendo el monarca que no tenga cuidado, que él lo evitará. Entra el duque exponiéndole al Rey la injusticia cometida contra él y este le contesta diciéndole que mandará una carta al rey de Nápoles para explicarle lo sucedido y que le dará como esposa a la hija de su comendador, don Gonzalo de Ulloa. El duque queda muy agradecido. El monarca y don Diego se retiran y llega Ripio interrogando a Octavio sobre lo sucedido. Este le cuenta las novedades y alaba la ciudad de Sevilla, patria de su prometida. Salen don Juan y su criado. Catalinón previene a su amo de la presencia del burlado duque, pero don Juan, lejos de sentir temor, se acerca al noble y conversa amigablemente con él, y lo deja para ir a saludar al marqués de la Mota. Los dos criados se marchan y aparecen el marqués y su criado. El noble y don Juan dialogan animadamente sobre cómo se encuentran antiguas amantes y mujeres de vida licenciosa, para posteriormente contarle el marqués su amor imposible, aunque correspondido, por su prima doña Ana, hija de don Gonzalo de Ulloa, prometida a un caballero del que se desconoce la identidad. Catalinón, en apartes, hace bromas sobre la futura burla de su amo al marqués. El noble y su criado abandonan la escena. Don Juan ordena a Catalinón que siga al marqués, el cual acaba de entrar en palacio. El criado acata la orden y se va al tiempo que aparece una mujer tras una reja para darle un papel a don Juan confiando en que este, al ser amigo del marqués de la Mota, se lo entregará. Don Juan queda solo y ufanándose de su condición de burlador, abre la carta, en la que doña Ana, lamentándose de su mala suerte al haber sido prometida por su padre, avisa al marqués de que esa noche dejará la puerta abierta para que pueda entrar a las once y tener un encuentro amoroso ordenándole que lleve una capa de color. Don Juan,

exultante, decide hacerse pasar por su amigo y burlarse de la dama y el pretendiente. Llega Catalinón y, al informarle don Juan de su plan, intenta prevenir de las consecuencias que sus malvados actos pueden acarrearla, a lo que el seductor contesta aludiendo al deber de servidumbre de su criado. Entra en escena el marqués, al que don Juan informa de lo sucedido con la carta, pero mintiéndole al decirle la hora, ya que le avisa de que la cita es a las doce, no a las once. El marqués se siente eufórico, mientras don Juan se complace de su malvado plan. El noble se va y aparece don Diego que reprende a su hijo por sus fechorías. Don Juan no muestra arrepentimiento ni signos de querer cambiar; ante los avisos de su padre que lo previene del castigo divino, se muestra soberbio. El anciano se marcha. Don Juan insta a Catalinón a ponerse en marcha para llevar a cabo la burla del marqués. El criado llama a su amo «burlador de España», apelativo que complace a don Juan. Aparece el marqués con unos músicos. Don Juan habla con su amigo, que le cuenta que está esperando a que se haga la hora para reunirse con su amada, indicándole la dirección. Don Juan, por su parte, le dice que quiere engañar a una prostituta, para lo cual el marqués, de manera ingenua, le ofrece su capa de color. Quedan en verse más tarde. Don Juan, sin que su camarada se percate, manda a su criado que le siga a la casa de doña Ana. Ambos personajes se van y el marqués y los músicos lo hacen poco después. Doña Ana grita que el hombre que está con ella no es el marqués de la Mota, despertando a su padre, don Gonzalo, que acude espada en mano, y que se dirige a matar al que según su hija es el ofensor de su honor. Salen entonces Catalinón y don Juan armados con espadas. Don Juan y don Gonzalo luchan, siendo herido mortalmente el padre de la dama y muriendo. El homicida y su criado huyen mientras el comendador jura vengarse con el último aliento vital. Llevan el cadáver de don Gonzalo y sale el marqués con los músicos, expresando sus ansias de que llegue la hora de su cita. Aparecen don Juan y Catalinón. El burlador devuelve su capa al marqués que, inocente, pregunta por el engaño a la prostituta. Amo y criado se marchan con intención de huir velozmente. El marqués, solo, oye alboroto y ve unas hachas encendidas y se interesa por el motivo. Salen a escena don Diego y la guarda, que ordenan al marqués que se identifique y, cuando lo hace, lo prenden, informándole de que tal es la orden del Rey, el cual sale con su acompañamiento, para ordenar que se ejecute su

decisión de cortarle la cabeza al marqués, que no sabe qué está sucediendo, y que se erija un suntuoso sepulcro al comendador con la leyenda de su venganza hacia su ofensor. Don Diego informa al monarca de que doña Ana está en los aposentos de la reina. Todos abandonan el escenario. La acción se traslada al pueblo de Dos Hermanas, en el que Batricio se ha desposado con Aminta, los cuales salen a escena, junto con Gaseno, Belisa y unos pastores músicos, que cantan la belleza de la novia en estrofas intercaladas entre los discursos amorosos que se lanzan los esposos. Aparece Catalinón para preguntar si pueden tener como huésped de la boda a don Juan, hijo del camarero del Rey. Gaseno, padre de Aminta, se siente honrado ante la presencia de tan notable personaje, Batricio, por el contrario, ve en todo ello un mal presagio. Sale don Juan, al que Gaseno agasaja. Se sienta en el lugar del novio, que presiente el aciago futuro, y, en apartes, como también Catalinón, expone sus malas intenciones. Le coge la mano a la novia, cuya belleza ha alabado, ante el asombro de Batricio y la complicidad de Catalinón, que ya sabe qué va a suceder.

La tercera jornada se abre con el monólogo de Batricio, que se queja de la actitud de don Juan con su novia. Sale entonces el burlador que le miente a Batricio contándole que ha tiempo que él y Aminta están juntos y que la muchacha perdió la honra con él, que le escribió diciéndole que se iba a casar y que fuera a su lado. Batricio, quejándose de la poca fidelidad de las mujeres, se marcha. Don Juan, solo, se complace de su éxito y prepara el engaño para que el padre de Aminta deje que pase con él la noche y pueda abandonarla después. Se va. Aparecen Aminta y Belisa. La novia se lamenta de que la llegada del noble don Juan haya provocado la actitud melancólica de su esposo y la poca atención que le ha prestado. Ambas se marchan y llegan don Juan, Catalinón y Gaseno. Por el diálogo entre el noble y el padre de Aminta deducimos que este último ha dado su consentimiento a don Juan para que pase la noche con su hija bajo palabra de matrimonio. Gaseno se va. Don Juan ordena a su criado que vaya ensillando los caballos, pues piensa gozar a la joven y huir. Catalinón le previene de las consecuencias de sus malvados actos, pero el noble se muestra soberbio y altanero y esgrime el argumento del amparo de su padre. El criado se marcha. Don Juan, solo, expresa su urgente deseo sexual. Sale Aminta, que cree que el que ha llegado es Batricio. Don

Juan se presenta sacándola de su error e intenta seducirla, y, aunque al principio la muchacha se muestra reacia a consentir tal relación, el burlador, explicándole que su padre ha consentido en esta unión e inventando que Batricio la desprecia, consigue que Aminta finalmente acceda a sus pretensiones, no sin conquistarla con su condición noble. La pareja abandona el escenario y la acción se traslada a Tarragona, en la que la condesa Isabela y Fabio van de camino a Sevilla. La dama llora la desdicha de verse privada de su honor al tiempo que Fabio intenta animarla con las etapas de su viaje, Valencia y Sevilla, y alabando la nobleza de su prometido, don Juan, con el que el Rey ha mandado que se case y razón por la que se dirige a la capital hispalense. Se encuentran entonces con Tisbea, que llora en la playa. El criado se marcha. Isabela, que llega ante una Tisbea que se está quejando de su suerte, siente simpatía por la pescadora debida a que ella ha corrido una suerte similar. Cuando le pide que la acompañe a Sevilla, Tisbea le explica lo que le sucedió y, cuando Isabela escucha que el culpable es su futuro esposo, don Juan, primero se encoleriza y luego le pide a la muchacha que vaya con ella. Ambas mujeres se marchan. Ya en la catedral de Sevilla están don Juan y su criado. Catalinón le cuenta a su amo que Octavio, conocedor del engaño, viene a batirse en duelo con él y que el marqués de la Mota también se ha enterado de la verdad. Don Juan, en vez de sentirse temeroso, se muestra bravucón y se ríe al pensar en Batricio y en que Aminta tardará por lo menos dos semanas en darse cuenta de la verdad. En esto están cuando descubren el sepulcro de don Gonzalo de Ulloa con la leyenda que reza que el muerto se vengará de su asesino, que despierta la risa de don Juan a pesar de los avisos de Catalinón. Los dos personajes abandonan el escenario, que se traslada a la casa de don Juan, donde dos criados están poniendo la mesa para su señor, el cual entra acompañado de Catalinón. El amo pregunta al criado si ha cerrado la puerta, se dispone a cenar cuando se oye un golpe, y manda a un criado a ver quién es. El criado regresa presa del miedo y don Juan ordena a Catalinón a ver quién es; el criado va lleno de malos temores y regresa más turbado y atemorizado que antes, sin saber explicar lo que ha visto, por lo que don Juan resuelve ir él mismo. Con una espada y una vela, don Juan llega a la puerta para contemplar con espanto el espectro del comendador, al que pregunta por su identidad, a lo que el otro responde indicando que es la sombra del hombre

que mató, y que acude a su invitación de cenar. Don Juan ordena que todo sea preparado y le dice a Catalinón que se siente con ellos, mostrando el criado gran temor, como también les sucede a los otros sirvientes, que interrogan al espectro sobre el lugar de donde viene, respondiendo con un movimiento de cabeza. Don Juan ordena que haya música, y unos músicos entonan una canción con el «tan largo me lo fiáis» como verso central. Catalinón va enumerando a su señor sus triunfos y burlas amorosas, hasta que, llegando a doña Ana, don Juan ordena que guarde silencio por encontrarse allí don Gonzalo, el cual manda que quiten la mesa y lo dejen solo con su anfitrión, como así hacen. Don Gonzalo invita a cenar a don Juan la noche siguiente a las diez en la capilla donde está enterrado, aceptando el burlador la invitación. El espectro se marcha sin requerir la ayuda de la luz, poco a poco, hasta que desaparece lo que provoca el pavor en don Juan, que expone el fuego que ha sentido, pero que pronto lo olvida para seguir en su empeño de que crezca su fama de hombre valiente y audaz. Se va. En el palacio real de Sevilla se encuentran el Rey, don Diego y el acompañamiento. El monarca pregunta al padre de don Juan por Isabela, que está en un convento, ordena que se hospede en los aposentos de la reina y luego expone su decisión de casarla con don Juan, al que va a conceder el título de duque, y de casar a doña Ana no con el duque Octavio, como había decidido, sino con el marqués de la Mota, al que va a perdonar. Don Diego le avisa del gran enojo de Octavio con su hijo don Juan, momento en el que irrumpe el propio duque para informar al monarca de cuáles fueron los auténticos hechos acaecidos en el palacio del Rey de Nápoles y pedir licencia para poder batirse con don Juan, lo que provoca que don Diego intervenga amenazando a Octavio, poniendo paz don Alfonso de Castilla, que aplaza toda decisión hasta la boda del duque. El Rey y don Diego se marchan, quedando Octavio, que ve llegar a Aminta y a Gaseno, los cuales le preguntan acerca del paradero de don Juan, informándole de la promesa de matrimonio que el noble le hizo a la joven, en lo que Octavio ve la ocasión de poder vengarse del burlador. Se van los tres. Aparecen don Juan y Catalinón en la catedral de Sevilla dialogando acerca de la belleza de la futura esposa de don Juan, Isabela, y de su próximo enlace. Al encontrar la puerta cerrada, Catalinón quiere que se marchen, pero su amo le manda que llame, y, al hacerlo, ven que está abierta, y entran. Sale el espectro de don Gonzalo a su

encuentro, que expresa su sorpresa de que don Juan se haya atrevido a aceptar su invitación y le pide que levante una tumba, al tiempo que aparecen dos negros pajes con sillas. Ante la terrible comida y bebida, Catalinón se muestra atemorizado y don Juan valiente y soberbio. Don Gonzalo ordena a unos músicos que canten una canción con un aviso divino para don Juan, advirtiéndole el sentido y el peligro, pero no así don Juan que, terminada la cena, al pedirle don Gonzalo la mano, se la da sintiendo entonces el fuego del infierno y, aunque pide un confesor, muere sin el santo sacramento, siendo arrastrado hacia abajo, mientras su criado huye espantado y el comendador exclama que su venganza ha sido concluida. La acción se traslada al palacio real de Sevilla, en el que el Rey es informado de que el marqués de la Mota quiere verlo y ordena que vaya don Juan, ya nombrado conde. Salen Batricio y Gaseno para acusar a don Juan ante el monarca de su delito. También aparecen Tisbea, Isabela y su acompañamiento para relatar sus crímenes. Aminta y el duque Octavio hacen lo propio. Y finalmente el marqués de la Mota aparece para revelar que fue don Juan el que mató a don Gonzalo engañando al marqués para gozar a su amada. Ante tales crímenes, el Rey ordena que prendan al burlador y lo ejecuten. Llega Catalinón para narrar los terribles hechos que tienen como protagonista a su señor: su desafío al espectro del comendador invitándole a cenar en su casa y aceptando la invitación de este, así como su funesto final. Todos agradecen al cielo su justicia y expresan su intención de casarse como lo habrían hecho de no haber perturbado sus vidas don Juan, Octavio con Isabela, el marqués con doña Ana y Batricio con Aminta.

El personaje de don Juan, como podemos comprobar al leer el argumento de la comedia, es la encarnación de la soberbia y del egocentrismo, del desprecio y el desafío de las normas establecidas. Francisco Florit dice, precisamente, de don Juan en el prólogo a su edición de la obra, que es:

Soberbio, jactancioso, infame, irrefrenable en su sexualidad, vanidoso, corrompido, contumaz, colérico, arrogante, ansioso de fama, orgulloso de su linaje y burlador⁴⁹⁴.

⁴⁹⁴ Molina, 2003, p. 28.

El rasgo de la soberbia, que seguramente sea el predominante en don Juan, le hace desafiar constantemente las normas, como ya veremos, y podemos verlo en el leitmotiv con el que responde cuando alguien le previene de las consecuencias de sus actos:

¡Qué largo me lo fiáis! (v. 905; v. 945; v. 961).

¡Tan largo me lo fiáis! (v. 1445).

Si tan largo me lo fiáis

vengan engaños (vv. 1978-1979).

Aurora Egido, por su parte, coincide en destacar que es la soberbia la característica que ordena los malvados actos de don Juan, erigiéndose por encima de las demás:

Al margen de la mentira y el perjurio, o del crimen y la lujuria que caracterizan sus obras, don Juan encarna fundamentalmente la práctica del soberbio que aspira a convertirse en dios, único juez y señor de su vida⁴⁹⁵.

La actitud de don Juan está siempre llena de arrogancia y de desafío. Así sucede cuando se dispone a traicionar a su amigo, el marqués de la Mota, fingiéndose él para gozar a doña Ana, y le dice a Catalinón:

Ya de la burla me río.

Gozaréla, ¡vive Dios!,

con el engaño y la cautela

que en Nápoles a Isabela. (vv. 1341-1344).

Y nuevamente se aprecia su desacato y desafío al pedir a las estrellas, astros relacionados con la noche, que, como veremos, es el tiempo en el que comete don Juan sus actos, le ayuden en su plan para deshonar a Aminta:

Estrellas que me alumbráis,

dadme en este engaño suerte,

si el galardón en la muerte

tan largo me lo guardáis. (vv. 1913-1916).

⁴⁹⁵ Egido, 1988, p. 37.

La maldad de don Juan no sólo consiste en realizar actos malvados sin importarle las consecuencias que, o bien para él, o bien para los que le rodean, pueden acarrear, sino que, además, se complace en ella, lo que le convierte en un sádico. Este aspecto se aprecia cuando Catalinón expone que deberían advertir a las doncellas contra su amo:

«Guárdense todos de un hombre
que a las mujeres engaña,
y es el burlador de España». (vv. 1482-1484).

Y don Juan contesta:

Tú me has dado gentil nombre. (v. 1485).

También es don Juan, como advertía el tirsista Francisco Florit⁴⁹⁶ y como le sucede a Ixión, un ser sujeto a un gran apetito sexual, tan grande, que es capaz de fagocitar a todas sus víctimas devorando su honra y su futuro.

Este deseo carnal puede comprobarse cuando se queda solo y, justo antes de llamar a Aminta, a la que va a engañar y deshonar, expresa:

La noche en negro silencio
se extiende, y ya las cabrillas
entre racimos de estrellas
el polo más alto pisan.
Yo quiero poner mi engaño
por obra, el amor me guía
a mi inclinación, de quien
no hay hombre que se resista.
Quiero llegar a la cama.
¡Aminta! (vv. 1989-1997).

En relación con su soberbia, encontramos en el don Juan tirsiano una necesidad de fama, nutrida por una intensa vanidad que lo va a cegar no dejándole ver el acuciante y aciago destino que se va acercando. Si en algunos momentos, como sucede cuando el espectro de don Gonzalo de Ulloa acude a

⁴⁹⁶ Molina, 2003, p. 28.

la cita a su casa, el burlador siente un miedo que lo previene de lo que le va a suceder, su hambre de reconocimiento público le hacen ser temerario y osado, no valiente, y proclamar:

Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor. (vv. 2482-2485).

Incluso, yendo más allá, su altanería, soberbia y bravuconería, le hacen ser desafiante cuando, en la iglesia, el espectro del comendador le pide que levante una tumba para poder cenar, acto que haría que cualquiera sintiera ese ancestral miedo a los muertos y a lo desconocido, pero que él elude con gran arrogancia contestando:

Y si te importa
levantaré esos pilares. (vv. 2704-2705).
Tengo brío,
y corazón en las carnes. (vv. 2706-2707).

Y no tiene ningún reparo en comer los terribles platos que el ya fallecido don Gonzalo le tiene preparados desafiándolo al retarle:

Comeré,
si me dieseis áspid y áspides
cuantos el infierno tiene. (vv. 2722-2724).

Las arrogantes palabras con las que el personaje de don Juan desafía constantemente a los demás personajes, representantes de los diferentes órdenes, incluso del orden sagrado, resuenan, para que quede bien claro cuál es el crimen del burlador, en los oídos del espectador a través de los músicos, que cantan:

*Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesta suerte,
el galardón en la muerte,
¡qué largo me lo fiáis!* (vv. 2378-2381).

Reproduciendo el discurso de don Juan, para, poco después, avanzar en el desarrollo de la tesis de la comedia, e indicar el castigo al que conduce el sentido de las palabras del burlador:

*Mientras en el mundo viva,
No es justo que diga nadie
¡qué largo me lo fiáis!,
siendo tan breve el cobrarse. (vv. 2738-2741).*

En ese «qué largo me lo fiáis» se esconde la excusa del carácter soberbio de don Juan y la justificación a su vulneración de las normas y órdenes establecidos para el mantenimiento del equilibrio social. Este desafío a las normas se estructura en la comedia como un proceso con carácter ascendente, pues, confiado en su impunidad, don Juan, cada vez, se siente más valiente y atenta contra normas más elevadas.

Podemos agrupar los diferentes ámbitos que desafía don Juan en: 1) normas reales o del ámbito real; 2) normas morales o relativas a la moralidad; 3) normas sociales o del ámbito de los diferentes estratos sociales; y 4), las más importantes, normas divinas o relativas a Dios y a su justicia.

En el primer grupo, el de las normas reales, nos encontramos con el desafío y la audacia de engañar a la condesa Isabela en los aposentos del Rey de Nápoles, por una parte, y con el incumplimiento de la orden de destierro del rey don Alfonso de Castilla, por otra.

En el segundo grupo, el de las normas morales, se sitúan los cuatro casos de burlas a mujeres, Isabela, Tisbea, doña Ana y Aminta, vulneraciones del código del honor que alcanzan su momento cenital con el asesinato del padre de la tercera de ellas, y la mayor expresión de dolor, humillación e ira en el monólogo de Tisbea, que comienza con el tan importante elemento del fuego:

*¡Fuego, fuego, que me quemo,
que mi cabaña se abrasa! (vv. 986-987).*

También vulnera el código moral cuando engaña a su amigo el marqués de la Mota, exponiendo con su traición que no reconoce el vínculo de la amistad y, yendo un paso más allá en su maldad, mostrándose cínico y sádico al reírse de la desgracia que él mismo va a provocar en su «pretendido» amigo y compañero de andanzas. Dice para sí don Juan cuando le da equivocada la hora al marqués:

(Bien se conoce,
mas yo bien sé que a las doce
harás mayores extremos). (vv. 1411-1413).

Y luego hace una broma de dudoso gusto después de que su amigo le haya prestado la capa que utilizará para traicionarlo:

No, el toro me echó la capa. (v. 1547).

Pero el peor acto de desobediencia y vulneración de las normas morales es el que atañe a su padre, don Diego, porque, desafiando el poder de su progenitor está desafiando el poder de Dios Padre, tal y como ha estudiado Naïma Lamari⁴⁹⁷. Don Juan usa a su padre a su antojo, pues no le obedece, lo menosprecia incluso utilizando la vejez de este, pero no duda un instante de servirse de su poder y amparo real.

En lo que respecta a las normas sociales, don Juan atenta contra una de las convenciones más importantes del siglo XVII, no respetar los diferentes órdenes, estamentos o clases sociales, extendiendo sus burlas tanto a mujeres de alta condición social, Isabela y doña Ana, como a mujeres de sencilla cuna, como Tisbea y Aminta. Precisamente a las de humilde condición ofrece palabra de matrimonio engañándolas a pesar de la diferencia social, mientras que a las dos damas nobles las engaña haciéndose pasar por sus auténticos amantes, lo que marca una diferencia entre estratos sociales a la hora de elaborar el plan para burlar mujeres.

A pesar de que los anteriores actos de don Juan son despreciables, ninguno de ellos son los que le conducen de manera inexorable al infierno, sino

⁴⁹⁷ Lamari, 2010.

que son los que atentan contra el orden divino los que lo van a condenar. Entre ellos se sitúa el de asesinar a don Gonzalo de Ulloa y, además, como atenuante de su crimen, burlarse de su estatua funeraria, acto mediante el que entra en juego el motivo del convidado de piedra.

Despreciable para la ley de los hombres, pero, sobre todo, para la ley divina es mofarse de un hombre muerto, como hace don Juan cuando pregunta:

¿Y habéis vos de vengar,
buen viejo, barbas de piedra? (vv. 2250-2251).

Y no termina aquí su arrogancia, soberbia y actitud desafiante, sino que invita al, fallecido por su mano, comendador, a cenar a su casa esa misma noche:

Aquesta noche a cenar
os aguardo en mi posada;
allí el desafío haremos,
si la venganza os agrada,
aunque mal reñir podremos,
si es de piedra vuestra espada. (vv. 2254-2259).

Don Juan desprecia la paz de los muertos y, con ello, el reino de Dios, lo que supone la mayor de sus insolencias, agravios y desafíos. Asimismo, es destacable también su actitud ante los avisos divinos, ya que los desoye abiertamente con arrogancia, lo que traduce un desprecio de los auxilios divinos que podrían salvarle. Su actitud de fanfarronería llega a la inconsciencia de desafiar a los muertos, respondiéndole al espectro de don Gonzalo cuando le pide que le dé su mano:

¿Eso dices? ¿Yo temor?
Si fueras el mismo infierno
la mano te diera yo. (vv. 2443-2445).

Es, precisamente, la vanidad de don Juan, esto es, la necesidad que tiene de alcanzar la fama y la notoriedad, unida a su faceta de burlador, de

engañar a las mujeres, lo que lo va a hacer condenarse, impidiéndole arrepentirse a tiempo y enmendar su conducta.

Por otra parte, en su faceta de burlador, don Juan no busca la satisfacción mediante el acto sexual en si mismo, sino que lo importante es burlar, engañar, a las mujeres. Aclara Francisco Florit al respecto que don Juan es:

Un burlador, un personaje que hace de la mentira y el engaño su ideario vital. En modo alguno vale calificarlo de seductor o de amante cortés, ya que ese es un perfil esbozado por las versiones románticas que nada casan con la verdadera identidad del Tenorio tirsiano⁴⁹⁸.

Don Juan es el primero en afirmar su condición de burlador, de la que se siente orgulloso, cuando Catalinón reprende su conducta al hilo de la próxima burla de Tisbea:

Si burlar
es hábito antiguo mío,
¿qué me preguntas, sabiendo
mi condición? (vv. 892-895).

Conforme avanza la acción, la impunidad de don Juan crece y, con ella, la maldad de sus actos, y su vanidad. Por ello, su orgullo de burlador aumenta y su necesidad de notoriedad y fama le hacen afirmar:

Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejalla sin honor. (vv. 1309-1313).

En estas palabras, el personaje deja claro cuál es la intencionalidad de sus actos y la característica que mejor le define: la de burlador, que no siente placer yaciendo con mujeres, sino doblegando su voluntad, vencéndolas y mostrándose más inteligente que ellas, al someterlas y humillarlas. Para él, ver

⁴⁹⁸ Molina, 2003, p. 28.

cómo las pobres víctimas creen y confían en sus palabras, mientras él sabe la auténtica verdad, dotándolo del poder del conocimiento, es una sensación placentera de dominio y control. Así, cuando Aminta se declara suya, tras conseguir que ceda a sus deseos, demuestra el placer que siente engañando y su faceta más negativa al decir en un aparte:

(¡Qué mal conoces
al burlador de Sevilla!). (vv. 2095-2096).

Después de burlada, cuando ya ha huido, don Juan vuelve a experimentar placer al imaginar el momento en el que Aminta descubra que ha sido engañada y deshonrada por él. Don Juan la ridiculiza al comentarle a Catalinón:

¿Viste
al novio de Dos Hermanas? (vv. 2230-2231).
Aminta estas dos semanas
no ha de caer en el chiste. (vv. 2233-2234).
Graciosa burla será. (v. 2237).

El móvil que sustenta los actos de don Juan no es el acto sexual, sino la deshonra y la mofa privada y pública de las mujeres burladas. El burlador no tiene ningún problema en afirmar tal móvil ante las preguntas de su criado:

De todas me río,
amigo, en esta ocasión. (vv. 2400-2401).

El otro personaje, además del de don Juan, que conoce los hechos auténticos y la verdadera alma de su amo, califica a este de «burlador» y suele anticipar cómo van a suceder los hechos, como puede verse en el caso de la traición al marqués de la Mota, pues anuncia en un aparte:

(No prosigas, que te engaña
el gran burlador de España). (vv. 1279-1280).

Para Catalinón su amo es una auténtica plaga bíblica para las mujeres:

Y tú, señor, eres
langosta de las mujeres. (vv. 1475-1476).

Por otra parte, el burlador debe poseer, para alcanzar sus planes, un gran manejo del lenguaje, para poder manipular con las palabras a sus pobres víctimas. Esta cualidad consustancial en el burlador es puesta de relieve por Aminta en pleno proceso de seducción cuando la aún doncella alude a las mentiras de don Juan y a su gran dominio lingüístico para persuadir:

No sé qué diga,
que se encubren tus verdades
con retóricas mentiras. (vv. 2052-2054).

Su faceta de burlador, su autocomplacencia en el engaño, su egocentrismo y su vanidad, su desprecio hacia todo lo que no sea él, y su sadismo convierten a don Juan en un agente del caos al servicio de la subversión, que va provocando el infortunio de aquellos que tienen la desgracia de cruzarse en su camino. Apunta Ignacio Arellano al respecto:

Sin duda el burlador reclama para sí la condenación. Rebelde consciente y heroico (como creen algunos estudiosos) o simple malvado sin más objetivos que cumplir sus objetivos (como a mí me parece), don Juan es agente del mal y del caos⁴⁹⁹.

En su papel de provocador de la subversión del orden, don Juan, además de burlar a cuatro mujeres, dejándolas sin honor y sin posibilidad de tener un futuro dichoso, ocasiona, aunque de manera indirecta, la condena del duque Octavio, que debe huir de Nápoles y buscar el amparo del rey don Alfonso de Castilla, conecedor y consentidor de las fechorías de don Juan. También es el burlador el culpable de la condena a muerte del marqués de la Mota, en principio amigo suyo, aunque por sus actos no esté tan claro, pues, al engañarlo, no sólo goza a su amada ocupando su lugar, sino que, además, asesina al padre de esta y todos creen que ha sido el marqués.

⁴⁹⁹ Molina, 2009, p. 37.

Todos estos perjuicios que causa don Juan son graves, aunque, luego, son resueltos y nadie se ve perjudicado hondamente. El caso del comendador don Gonzalo de Ulloa es distinto, su muerte no puede ser reparada volviéndolo a la vida, por lo que don Juan sólo puede morir a manos del espectro de su víctima para poder restituirla del mal que le ha causado.

En la siguiente intervención del rey don Alfonso podemos ver cómo don Juan va provocando la desgracia allá donde va al dar las órdenes pertinentes tras el asesinato de don Gonzalo, según él cree, a manos del marqués de la Mota:

Fulmínesele el proceso
al marqués luego, y mañana
le cortarán la cabeza.
Y al comendador, con cuanta
solenidad y grandeza
se da a las personas sacras
y reales, el entierro
se haga en bronce y piedras varias. (vv. 1650-1657).

En este sentido, resulta curioso que uno de los pocos personajes que no muestran ninguna faceta negativa o condenable, el de Batricio, esposo de Aminta, sea capaz de intuir las malas intenciones y las posibles adversidades que la llegada de don Juan traerá. Batricio, de manera iterativa, expone el mal presentimiento que tiene ante la presencia del burlador y que, posteriormente, se verá corroborado desgraciadamente:

Téngolo por mal agüero;
que galán y caballero
quitan gustos y celos dan. (vv. 1717-1719).
Imagino
que el demonio le envió. (vv. 1722-1723).
Mas, con todo, un caballero
en mis bodas, ¡mal agüero! (vv. 1727-1728).
(Todo es mal agüero
para mí, pues le han de dar
junto a mi esposa lugar.
Aun no gozo, y ya los cielos

me están condenado a celos.
Amor, sufrir y callar). (vv. 1744-1749).
(Yo, que soy el dueño dellas,
digo entre mí que vengáis
en mala hora). (vv. 1756-1758).

Si para gozar a las demás mujeres, don Juan aprovecha la ocasión, aunque también deba intervenir con sus malas artes, para seducir a Aminta elabora un plan más complicado, que requiere convencer al padre de esta y a la propia Aminta. Para deshonar a la campesina, primero quiere crear la discordia entre los esposos, diciéndole a cada uno que el otro no le quiere y, en segundo lugar, sembrando la codicia en Gaseno y en Aminta.

Por todo ello, aunque don Juan no se rebela contra Dios, como comentaremos posteriormente, se acerca bastante a lo demoníaco por sus actos, aspecto que destaca Aurora Egido al señalar que el personaje tirsiano:

Une la hazaña sexual (la burla y la posesión repetida de mujeres; el engaño de los hombres, padres, prometidos, que las defienden o aman), el sadismo y el cinismo con que desempeña su irrefrenable – esencia semántica de «burlar» -; la convicción maligna y el valor inusitado que le confiere su total indiferencia hacia las leyes sociales o divinas; su ciega competitividad en el mal, que raya en lo demoníaco, su apetito irrefrenable⁵⁰⁰.

Esa cercanía de don Juan con lo demoníaco se advierte en la importante presencia de elementos infernales, sobre todo cuando se va acercando el final de la comedia y la condenación del protagonista, aunque se aprecia desde el principio, como cuando, desconociendo que se trata de su propio sobrino, don Pedro identifica al hombre que se esconde en los aposentos del palacio del rey de Nápoles y que ha gozado de Isabela con el demonio:

pero pienso que el demonio
en él tomó forma humana. (vv. 300-301).

Si don Pedro compara a don Juan con el demonio sin saber de quién se trata, tiempo después Catalinón, el personaje que mejor conoce al burlador,

⁵⁰⁰ Egido, 1988, p. 54.

sus actos y las intenciones que detrás de ellos se encubren, vuelve a identificarlo con Satanás, mostrando que esta identificación no es fruto de la mera casualidad, sino que hay elementos sobrados que la justifican. Exclama el criado refiriéndose al futuro novio burlado Batricio:

¡Desdichado tú, que has dado
en manos de Lucifer!) (vv. 1774-1775).

Otro elemento relacionado con lo demoníaco que aparece en la obra es el de la noche y la oscuridad, pues don Juan utiliza la ausencia de luz para ocultar su rostro y encubrir sus actos. La oscuridad y la noche lo ayudan a burlar a Isabela y a doña Ana como si de máscaras que velasen su auténtica identidad se tratase, pues los actos criminales suelen cometerse cuando la luz del día ha abandonado su misión delatora. Don Juan, que conoce la complicidad de la noche y se vale de ella, reconoce:

Éstas son las [horas] mías. (v. 2004).

Resulta evidente que la oposición entre el día y la noche, la luz y la oscuridad, conlleva las connotaciones de Gracia-Gloria frente a condenación, pues la luz es símbolo convencionalizado del don de Dios hacia los hombres, y de presencia de Gracia en éstos, mientras que la oscuridad simboliza el alejamiento del ser humano de su creador.

Además de la identificación de don Juan con Lucifer y de la presencia de la noche y la oscuridad, en la obra también encontramos otros elementos del imaginario infernal, como son los relacionados con el banquete que el espectro de don Gonzalo le ofrece a don Juan, en el que aparecen serpientes y alacranes como manjares y vinagre y hiel como bebidas, ante los que don Juan, obcecado por su orgullo y vanidad, insiste en su actitud de inconsciente desafío:

Comeré,
si me dieses áspid y áspides,
cuantos el infierno tiene. (vv. 2722-2724).

Además de los ofidios, de las salamandras y demás elementos señalados, resulta significativo que los prostíbulos a los que se refieren en su conversación acerca de sus travesuras don Juan y el marqués de la Mota estén ubicados en la calle de las Serpientes.

Ahora bien, el elemento del mundo infernal más importante en la obra no es otro que el fuego, cuya presencia adquiere un papel destacado en la comedia. Fuego que puede ser relacionado con el castigo de Ixión en su rueda ígnea en eterno movimiento, y que tiene un papel cambiante, pues, de servir de símbolo a la pasión sexual, pasa a ser el fuego de la vergüenza, de la deshonra, y, finalmente se convierte en el fuego que siente don Juan ante la presencia del espectro del comendador y del que lo circunda y abrasa en su descenso, ya cadáver, al Erebo.

Esta transformación que experimenta el significado del elemento fuego en la obra es explicada por Francisco Florit cuando advierte que:

Algo parecido sucede con la presencia en la obra de los conceptos de «abrasarse» y «quemarse». Aquí lo que se da es una traslación irónica desde el sentido metafórico al sentido literal, pues el burlador, que suele expresar – muy en la línea de la tradición poética – su pasión sexual a través de la imagen del fuego y del ardor, morirá abrasado interiormente, siendo sus últimas palabras: «¡Que me quemó! ¡Que me abrasó! ¡muerto soy!»⁵⁰¹.

El poderoso elemento del fuego aparece asociado también al personaje de la otrora desdeñosa del amor Tisbea, cuya pasión amorosa por su ofensor, expresada por el símbolo ígneo, se transforma en un fuego que denota su vergüenza, su mancha y la ira al ver reducidos a ceniza el edificio de su cuerpo y su mayor tesoro, su honor. El fuego del que habla Tisbea en su vehemente monólogo es un eco anticipado del que castigará a don Juan.

Ignacio Arellano ha comentado este aspecto del elemento del fuego en la comedia tirsiana exponiendo que:

las imágenes de Troya se relacionan con el motivo del fuego y su poder destructivo, que resulta a su vez símbolo de la pasión amorosa [...] y del castigo eterno. De nuevo, las reiteraciones de imágenes y vocablos refuerzan la

⁵⁰¹ Molina, 2003, pp. 32-33.

coherencia estructural: su fuego será para Tisbea expresión del amor [...] pero también de su desesperación en el abandono deshonroso [...] Don Juan, responsable de estos dos fuegos perecerá a su vez abrasado, en justa correspondencia. [...] el discurso de Tisbea integra toda una serie de motivos premonitorios que expresan irónicamente lo frágil de su libertad y preparan el marco de la burla⁵⁰².

Unido al elemento del fuego, en el monólogo de Tisbea también aparece su contrario, el elemento del agua, y, si el primero simboliza la vergüenza de su falta, su deshonra y su ira, el segundo es el que debe aplacar, calmar y lavar el primero, purificando. Podría estudiarse la presencia de estos dos elementos relacionándolos con su importancia en la comedia hagiográfica ya analizada *Los lagos de San Vicente*, en la que el santo le dice a Santa Casilda que, mediante ambos elementos alcanzará el reino de los cielos⁵⁰³.

Como hemos advertido, el fuego de Tisbea es un eco anticipado del que sentirá don Juan en dos momentos de la obra, el primero de los cuales se corresponde con el instante posterior a la marcha del espectro de don Gonzalo de la casa del burlador; siente don Juan entonces un calor en sus entrañas que describe al espectador de la siguiente manera:

¡Válgame Dios! Todo el cuerpo
se ha bañado de un sudor
y dentro de las entrañas
se me yela el corazón.
Cuando me tomó la mano,
de suerte me la apretó,
que un infierno parecía;
jamás vide tal calor. (vv. 2462-2469).

El orgullo, la soberbia y su enfermiza necesidad de fama no dejan ver a don Juan el claro aviso y anuncio que tal calor supone y decide osadamente desoír la señal de su futura condenación, lo que le conduce al segundo y último momento en el que aparece el fuego asociado al personaje del burlador. Cuando el espectro del comendador toma la mano de su asesino, don Juan

⁵⁰² Molina, 2009, pp. 25-26.

⁵⁰³ Casilda, por agua y fuego/ se alcanza el reino de Dios. (vv. 1122-1123, I).

siente ya el fuego de la condenación y, aunque intenta justificar su falta, no puede:

¡Que me abraso, no me aprietes!
Con la daga he de matarte.
Mas, ¡ay que me canso en vano
de tirar golpes al aire!
A tu hija no ofendí,
que vio mis engaños antes. (vv. 2759-2765).

Y finalmente, abrasado por el fuego del infierno, muere don Juan exclamando:

¡Que me quemo! ¡Que me abraso!
¡Muerto soy! (vv. 2770-2771).

Por otra parte, uno de los aspectos que hemos encontrado en casi todas las comedias de asunto religioso de Tirso de Molina es el de los avisos, señales y advertencias que se hacen a los personajes para que sigan los dictados divinos y puedan alcanzar, así, la Gracia-Gloria de Dios. Ahora bien, en el caso de los dos dramas teológicos estos avisos no son reconocidos por los personajes de don Juan y de Paulo, que se obcecán en seguir sus apetencias y, por desoír los avisos del cielo, van a ser condenados para toda la eternidad.

En el caso de don Juan, Catalinón es el personaje que más veces previene a su amo de las consecuencias de sus actos, erigiéndose unas veces en la conciencia externa de este, ya que el personaje del burlador no posee una conciencia propia interna, y otras en el glosador y vaticinador del futuro de su amo. Ya en el episodio de la burla de Tisbea, el moralizador criado previene al burlador de que será en la muerte cuando pague sus actos delictivos, pues:

Los que fingís y engañáis
las mujeres de esa suerte,
lo pagaréis en la muerte. (vv. 902-904).

Pero don Juan, creyendo que la muerte no llegará, no le hace caso y continúa la burla.

Nuevamente, cuando don Juan se dispone a traicionar a su amigo el marqués de la Mota deshonorando a su amada doña Ana, Catalinón muestra, desde su rara condición de autoridad moral, su desaprobación de tan vergonzosa conducta, avisando de que sus pecados no quedarán impunes:

No lo apruebo.
Tú pretendes que escapemos
una vez, señor, burlados;
que el que vive de burlar
burlado habrá de escapar
[pagando tantos pecados]
de una vez. (vv. 1348-1354).

A Catalinón, además, le produce temor que los delitos de su amo, en los que él debe ser cómplice por su obligación de criado aunque no se sienta conforme con ellos, le acarreen también a él terribles consecuencias, pues, quien vive cerca del crimen puede verse salpicado por él:

De los que privan
suele Dios tomar venganza,
si delitos no castigan,
y se suelen en el juego
perder también los que miran.
Yo he sido mirón del tuyo,
y por mirón no quer[r]ía
que me cogiese algún rayo,
y me trocase en cecina. (vv. 1962-1970).

Y cuando su amo, desoyendo los consejos de su prudente criado y, sobre todo, desobedeciendo la orden real de destierro, ordena a Catalinón ensillar los caballos para dirigirse a Sevilla, este le recuerda que existe la vida eterna, que hay un cielo y un infierno, dado que, anulado por su aferramiento al mundo terreno, don Juan ha olvidado el divino:

Mira lo que has hecho, y mira

que hasta la muerte, señor,
es corta la mayor vida;
que hay tras la muerte imperio. (vv. 1974-1977).

Pero no es Catalinón el único que intenta prevenir a don Juan de las consecuencias de sus delitos, sino que el burlador es avisado de manera reiterada por múltiples personajes, entre los que se cuenta su tío, que, ya en la corte de Nápoles, tras reconocer la identidad de su sobrino como el criminal que ha deshonrado a Isabela y las habitaciones del rey, lo amenaza con el castigo divino, dejando la justicia en manos de Dios, pues él, de manera hipócrita, en vez de ejercer esa justicia, es cómplice de las fechorías de don Juan. Exclama don Pedro:

¡Castíguete del cielo, amén! (v. 84).

También las mujeres que va a deshonrar el protagonista le previenen de los efectos que tendrían sus palabras si fueran mentira, como es el caso de Tisbea que, aludiendo al poder divino, restituidor final de su honor, repite constantemente, dejando también todo el peso sobre la justicia divina:

¡plega a Dios que no mintáis! (v. 612). (v. 636).
Mucho fuego prometéis,
¡plega a Dios que no mintáis! (vv. 619-620).

Intentando convencer a don Juan de que si sus palabras son mentira, Dios lo castigará, para, evitar ser deshonrada por un lado, y estar más tranquila por otro, Tisbea vuelve a depositar la justicia en manos de Dios cuando previene a su futuro amante diciéndole:

Advierte,
mi bien, que hay Dios y que hay muerte. (vv. 943-944).

Finalmente, antes de entregarse, las últimas palabras que Tisbea pronuncia son un dejarse vencer por la habilidad lingüística y retórica de don Juan, pero siempre con ese resquicio de duda sobre la autenticidad de las

intenciones del burlador, aludiendo al poder divino. Tisbea sintetiza todo ello aclarando:

Esa voluntad te obligue,
y si no, Dios te castigue. (vv. 959-960).

También su padre, que no ha sido justo con su hijo, sino que lo ha encubierto solicitando el favor real por su cercanía con el monarca, se ve incapaz de disuadir a don Juan de su delictiva conducta y de reconducirlo por un camino que no le conduzca a la condenación eterna, por lo que deja el castigo en manos de Dios:

Traidor, Dios te dé el castigo
que pide delito igual.
Mira que, aunque al parecer
Dios te consiente y aguarda,
su castigo no se tarda,
y que castigo ha de haber
para los que profanáis
su nombre; que es jüez fuerte
Dios en la muerte. (vv. 1436-1444).

Nada hace cambiar de actitud a don Juan que, ante semejante aviso en tono amenazante procedente de un progenitor, trasunto de Dios Padre en la tierra, sigue convencido de la impunidad de sus crímenes y lanza su «tan largo me lo fiáis», a lo que replica don Diego sentenciando:

Breve te ha de parecer. (v. 1447).

Refiriéndose a la distancia habida entre el momento actual y el de la muerte y el juicio de don Juan.

De manera similar a Tisbea, Aminta también utiliza a Dios como aval en el caso de que don Juan no cumpla su promesa matrimonial tras haber gozado de sus beneficios maritales, el problema es que la muchacha cree que la alusión al poder divino causará miedo y, por lo tanto, sinceridad en don Juan,

algo que el espectador sabe que no es así. La, en ese momento doncella, de Dos Hermanas le hace jurar a su burlador:

Jura a Dios que te maldiga
si no la cumples. (vv. 2072-2073).

Con lo que lo está avisando de su terrible final alejado de la misericordia y el amor divinos.

Si, por casualidad, las palabras pronunciadas tienen menos validez, don Juan es avisado nuevamente de las consecuencias de sus actos a través de la eternidad de la piedra esculpida, ya que el epitafio de don Gonzalo de Ulloa es una nueva señal desoída por don Juan, que reza:

«Aquí aguarda del Señor
el más leal caballero
la venganza de un traidor». (vv. 2246-2248).

Los músicos, que parecen acompañar al espectro del comendador, también avisan a don Juan de lo que les sucede a los que creen poder actuar libremente sin temer las consecuencias divinas tras la muerte. Lo que sucede es que en este momento en el que don Juan es el huésped de don Gonzalo, se hace evidente que el burlador no va a salvarse, por lo que, cuando se oye a los músicos cantar:

*Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos grandes,
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague.* (vv. 2730-2733).

La lección que se desprende de sus palabras, ejemplificada un momento después por don Juan, quizás no vaya ya dirigida a este, sino al propio público espectador, que sigue siendo adoctrinado mediante los estribillos de los músicos:

*Mientras en el mundo viva,
no es justo que diga nadie*

*¡qué largo me lo fiáis!,
siendo tan breve el cobrarse.* (vv. 2738-2741).

Como podemos observar y suele ser habitual en el teatro áureo, los avisos en la obra están dispuestos en orden creciente, siendo cada vez más abundantes, más precisos sobre lo que va a suceder y procedentes de ámbitos más elevados y con mayor autoridad. A pesar de todos ellos, don Juan adopta una actitud hedonista o de exaltación de los placeres ante la vida. Para el burlador sólo importa el yo y las coordenadas del aquí y del ahora.

A este respecto, Trubiano señala que don Juan encarna al hombre renacentista, que posee una perspectiva egocéntrica de la vida, la cual es rechazada por Tirso de Molina, que quiere mostrar en esta comedia la condenación a la que conduce este tipo de conductas:

El hombre renacentista – y Don Juan es un hombre renacentista – abandona definitivamente esta postura y adopta una postura egocéntrica de la vida, es decir, ve su vida desde y a partir de sí mismo, relegando a Dios en tiempo y en espacio, remoto y lejano, a un lado. De ahí la repetida, irónica y trágica exclamación «Qué largo me lo fiáis» de Don Juan. Tirso de Molina, hombre barroco de formación post-tridentina, vio esta nueva y radical postura del hombre renacentista como base y esencia trágica que llevaría a Don Juan y al hombre moderno a la perdición⁵⁰⁴.

Don Juan se siente joven y percibe la muerte muy lejana. Sólo piensa en el momento presente, sintiendo que el futuro no va a llegar. Asimismo, la impunidad de sus actos lo confirman en esta actitud. Cabría relacionar este tipo de conductas dentro del ámbito literario hispánico con la del protagonista del cuento «Lo que sucedió al que se hizo amigo y vasallo del demonio», pues este hombre, que había pactado con don Martín, en realidad el Diablo, conseguía impunidad y ayuda para cometer sus delitos, y cada vez se arriesgaba más, a la vez que Don Martín tardaba más en librarlo del castigo, hasta que lo encuentra en la horca y no lo salva, sino que lo deja que se condene⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ Trubiano, 1985, p. 202.

⁵⁰⁵ Se trata del cuento XLV, Don Juan Manuel, 1996, pp. 170-174, que finaliza con la moraleja: «El que en Dios no pone su confianza/ tendrá muy mala muerte; sufrirá malandanzas», que puede ser aplicable a don Juan.

El problema de don Juan, como veremos más adelante, y como les sucede a otros muchos personajes de las comedias religiosas tirsianas analizados anteriormente, es que elige lo terrenal frente a lo eterno y celestial, y lo hace así porque mide las consecuencias a corto y no a largo plazo.

Precisamente Trubiano se detiene en este aspecto de la conducta del burlador para afirmar que su impunidad le conduce a creerse por encima de la eternidad divina y es por este motivo que recibe un castigo de Dios. Indica el estudioso que:

Don Juan, pues, se hace y se cree dominador absoluto del tiempo y del espacio. Como nadie ni nada pudo con él, a partir de este momento se lanza ciegamente confiado a disfrutar del tiempo hecho por él intemporal. No es ninguna coincidencia, pues, que después de haber matado a Don Gonzalo, en su intento de gozar a su hija, y de haberle expresado éste su «furor» sea precisamente Catalinón quien le califique, al final de la segunda jornada, de «Lucifer». El «furor» de Don Gonzalo le lanza en los umbrales de la muerte y del más allá y la caracterización de «Lucifer» en boca de Catalinón, su *alter ego*, elevan el drama de Don Juan, y la obra, a un plano todavía más trascendentalmente trágico. Don Juan ha crecido dramática, amoral e inmoralmemente a tal altura, que se atreve con la eternidad, lo cual fuerza la inevitable justicia de Dios⁵⁰⁶.

Envuelto en la capa de oscuridad que le propicia la noche, elevando su rostro altivamente al cielo, pide a las estrellas que le ayuden en su nueva burla, esta vez a Aminta, mostrando esa actitud desafiante, crecida, que se cree capaz de todo:

Estrellas que me alumbráis,
dadme en este engaño suerte,
si el galardón en la muerte
tan largo me lo fiáis. (vv. 1913-1916).

Por todo ello cabe preguntarse si existe una actitud de rebelión hacia Dios en don Juan. De este parecer es Américo Castro, que subraya:

El aspecto trágico del burlador, verdadero héroe de la transgresión moral⁵⁰⁷.

⁵⁰⁶ Trubiano, 1985, p. 210.

⁵⁰⁷ Molina, 2009, p. 34.

Pero frente a esta opinión, otros estudiosos, como Arellano, no ven tal transgresión ni rebelión. Para este investigador del Siglo de Oro, don Juan cree en Dios, pues este aspecto es una convención del teatro áureo, lo que le sucede al personaje es que no posee una condición de creyente operativa, esto es:

No se opone a Dios: Dios le es indiferente⁵⁰⁸.

Cuando don Juan se burla de la estatua del, fallecido a sus manos comendador, no creemos que actúe así para rebelarse contra Dios, sino porque es un fanfarrón, un soberbio, vanidoso y ególatra, cuya egolatría ha ido creciendo con la impunidad de sus actos, y cuyo mayor miedo en ese momento es que los demás piensen que es un cobarde. No es que don Juan obre contra Dios, sino que lo hace al margen de Dios, como si su relación con el creador estuviera en una especie de pausa, en estado latente, dormido. Es por ello que no siente miedo ni arrepentimiento de sus actos.

Por sus crecientes crímenes don Juan va a ser castigado por la mano de Dios a través de la mano del espectro de don Gonzalo de Ulloa, algo que se muestra como inusual en el teatro áureo, así lo expone Francisco Florit en su edición al señalar que:

Todo ello, inlectulablemente, le llevará a la condenación. Cosa por cierto, nada frecuente en el teatro español del Siglo de Oro⁵⁰⁹.

Resulta curioso que, a diferencia del final del romance medieval en el que se inspira Tirso para componer la obra, su burlador no se arrepienta finalmente, sino que se condene porque su tremenda soberbia y su enorme orgullo le impidan hacerlo a tiempo. En un teatro como el del siglo XVII español, que es escaparate de las tesis tridentinas, resulta curioso que un protagonista no ejemplifique la tesis del arrepentimiento, la conversión, el perdón y la salvación. Quizás querría nuestro autor dejar claro que, aunque a diferencia del protestantismo, en el catolicismo existe la posibilidad de

⁵⁰⁸ Molina, 2009, p. 35.

⁵⁰⁹ Molina, 2003, p. 28.

enmendarse y salvarse a pesar de la gravedad de los crímenes, también se castigan los pecados y un hombre incapaz de arrepentirse a tiempo puede condenarse al fuego eterno.

Lo cierto es que la condenación de don Juan, como la de Paulo en *El condenado*, otorgan a las obras una profundidad aleccionadora que no tienen otras obras con personajes que cometen malvados crímenes, como pueda ser vender su alma al diablo.

Por otra parte, en esa elección que hace don Juan de lo terrenal y efímero frente a lo celestial y eterno, se contrapone a la figura del espectro del comendador. Esta contraposición puede verse en el hecho de que don Juan siempre aparece envuelto de oscuridad, pues sus actos requieren de la noche y de la ausencia de luz, por el contrario, la sombra de don Gonzalo rechaza la luz de don Juan diciéndole:

No alumbres, que en gracia estoy. (v. 2461).

Si el burlador se relaciona con la oscuridad, es porque está muy lejos de la luz de Dios, pues ha pecado y errado con ello el camino a la salvación. Don Gonzalo, por su parte, está en estado de Gracia, que suele expresarse como luz. Si don Juan encarna los bienes caducos, don Gonzalo encarna la justicia divina. Al «Tan largo me lo fiáis» de don Juan, el espectro opone su «¡quien tal hace, que tal pague».

Resulta curioso, en otro sentido, y hasta ciertamente irónico, que las propias mentiras de don Juan provoquen su final y que, en ellas, Dios deje ver algo de verdad, y se anticipe el desenlace del burlador. Así sucede cuando le miente a Aminta jurándole amor y advirtiéndole que si falta a su promesa, un hombre muerto lo matará:

Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía,
me dé muerte un hombre... (muerto;
que vivo, Dios no permita). (vv. 2073-2078).

Si hasta ese momento don Juan se ha reído de las consecuencias de sus actos, porque nunca las ha tenido, el espectro del comendador le recordará que Dios es omnipresente, que todo lo oye, que todo lo ve, y que, como bien había pedido el burlador que lo matase un hombre muerto si faltaba a su palabra, así va a cumplirse, pues Dios sí cumple sus promesas:

Las maravillas de Dios
son, don Juan, investigables,
y así quiere que tus culpas
a manos de un muerto pagues.
Y si pagas desta suerte
[es porque así lo juraste]. (vv. 2752-2757).

La lección de la obra es demostrar que es Dios y nadie más quien gobierna en última instancia lo humano aplicando siempre, de manera inexorable, la ley divina. De esta opinión es Trubiano, quien, además, indica que en la obra se expone la tesis de que el hombre se salva por la Gracia de Dios, pero se condena por sus obras, caso este el de don Juan:

En *El burlador de Sevilla* Tirso se propone restablecer a Dios como centro y meta de la existencia del hombre, mostrando «el orden divino que rige la vida del hombre en el mundo». En el ámbito cristiano, esto significaría la reafirmación de que el alma humana, con la gracia divina y su libre albedrío, queda todavía regida por un orden moral pre-establecido por Dios, de quien depende y ante quien tendrá que responder inevitablemente. El hombre, pues, se salva por Dios y se condena por sí mismo, según su comportamiento⁵¹⁰.

El portavoz de la justicia divina y ejecutor de la misma, el personaje del espectro del comendador, de manera severa y sentenciosa señala cuál es la moral que se extrae de la obra, y de la que el espectador debe tomar nota si no quiere acabar condenado como don Juan:

Ésta es justicia de Dios:
«quien tal hace, que tal pague». (vv. 2758-2759).

⁵¹⁰ Trubiano, 1985, p. 204.

Si estas palabras tienen como destinatario a don Juan en el instante previo a su muerte, el repetir las una vez condenado el burlador⁵¹¹, parece tener como destinatario al público.

Por otra parte, si la muerte, y con ella el castigo de don Juan, ha venido del orden divino, porque ningún estamento humano había asumido tal obligación, cuando la pena es ejecutada, el orden real, a través de su representante, el Rey, confirma este castigo admitiendo:

¡Justo castigo del cielo! (v. 2860).

Resulta evidente que en la obra hay una oposición entre los bienes mundanos y terrenales, y los celestiales y eternos, encarnados respectivamente en los personajes de don Juan y del espectro de don Gonzalo, como ya veíamos. Trubiano va más allá y señala que la propia base y eje de la obra responde precisamente a esa confrontación entre lo divino y lo humano a través de la dimensión temporal. Explica el estudioso:

El burlador, por lo tanto, está concebido y estructurado con dos perspectivas opuestas y antagónicas: de un lado, la perspectiva del más allá, Dios y la muerte, o sea, la eternidad en conexión con lo temporal y abarcándolo; esta perspectiva está dramatizada y simbolizada en la obra por el personaje y estatua de don Gonzalo; de otro lado tenemos la perspectiva del hombre desde sí mismo y por sí mismo, o sea, el tiempo cronológico, temporal, pero alargado y ensanchado hasta la eternidad, que también quiere manipular, con desafío de Dios, y esto está personificado en Don Juan. La confrontación de lo temporal con lo eterno es, en efecto, «el conflicto y sentido de la obra», y la inevitable confrontación no es ni arbitraria ni impuesta a priori, según el parecer de un crítico, sino engendrada y forzada por Don Juan mismo; es su tragedia⁵¹².

Pero no sólo don Juan es culpable de sus crímenes, ni sus víctimas son inocentes. La sociedad que recrea Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla* es una sociedad alejada del auténtico sentido cristiano y moral de la vida, en la que el favoritismo, la parcialidad, el nepotismo, el desdén, la lujuria, la avaricia y el deseo de escalar socialmente dominan los actos de los personajes. En tal

⁵¹¹ Vv. 2774-2775.

⁵¹² Trubiano, 1985, p. 204.

oscuro panorama que pinta nuestro autor sólo un hombre venido de la tumba, cumpliendo una orden divina, puede restablecer el orden.

Esta ausencia de moral católica a la hora de actuar que tienen los personajes de la obra puede verse en los protectores de don Juan, su tío, don Pedro, que encubre de manera consciente a su sobrino, incluso cuando le ordenan que vaya a detener a un hombre inocente, el duque Octavio, convirtiéndose en cómplice del primer acto delictivo del burlador, y don Diego, su padre, que intercede por su hijo ante el Rey, aludiendo a su favor real, para que el monarca no cumpla con la ley y lo castigue justamente.

Por su parte, el poder real no aparece en la obra representado como ejemplo de buen gobierno y de justicia, sino que, como señala Ignacio Arellano⁵¹³, tanto el rey de Nápoles como el de Castilla resultan malos monarcas. Si por un lado, el rey de Nápoles no indaga sobre lo sucedido en las habitaciones de su palacio, ejerciendo un poder superficial y arbitrario, el de Castilla es cómplice de los excesos de don Juan al dispensarle su benevolencia y no evitar los subsiguientes crímenes que su impunidad para con el burlador van a permitir. Asimismo, don Alfonso de Castilla parece empeñado en casar a los involucrados en los crímenes donjuanescos, como si con ello les restituyera su pérdida. Para Arellano este monarca resulta ridículo⁵¹⁴, pues hasta olvida a quien ha prometido en matrimonio y a quien no.

Una sociedad basada en apariencias, ridícula y carente de valores éticos y morales parece querer denunciar con esta obra Tirso de Molina.

Respecto a los hombres ofendidos, desde luego el duque Octavio es inocente de haber yacido junto a la condesa Isabela en las habitaciones del palacio del rey de Nápoles, pero no lo es en grado de intención, sólo sucede que se le adelantan. Lo mismo que le sucede al marqués de la Mota que, si parece estar enamorado sinceramente de doña Ana, no es un ejemplo de virtud católica cuando narra sus hazañas y tropelías con mujeres de dudosa moral, ni resulta irreprochable su decisión de ir a gozar de su dama deshonorándola a ella y a su casa bajo la máscara de la noche.

Gaseno, padre de Aminta, es fácilmente manipulado por don Juan que utiliza el argumento del dinero y de la ascensión social, lo que provoca que el

⁵¹³ Molina, 2009, pp. 38-43.

⁵¹⁴ Molina, 2009, p. 41.

campesino llegue a convertirse en casi un proxeneta de su hija, a la que vende sin tener en cuenta la decisión de esta y, peor todavía, sin atender a que está casada ya con Batricio.

Precisamente, el novio de Aminta, el desdichado Batricio, que percibe al momento las intenciones de don Juan, es el único personaje, además del de don Gonzalo, que no resulta negativo. Para Arellano este personaje sirve a Tirso para mostrar la injusticia social:

Si hay un personaje en quien la crítica social contra la injusta actuación del poderoso pueda concentrarse, nadie mejor en *El burlador de Sevilla*, que el desdichado Batricio⁵¹⁵.

En cuanto a las mujeres deshonradas por don Juan, ninguna es inocente: Isabela iba a cometer el mismo delito que comete, sólo que pensaba que iba a ser con el hombre que realmente amaba; Tisbea es la desdeñosa que termina siendo desdeñada; Aminta es culpable de despreciar a su esposo, el que realmente la ama, Batricio, para acceder a un mejor puesto en la escala social desatendiendo su lugar en la sociedad; y doña Ana, de quien podría decirse que no es un personaje negativo, deja entrar en su casa a un hombre a escondidas para yacer con él, y con ello provoca, eso sí, de manera involuntaria, el asesinato de su padre.

En definitiva, ninguno de los personajes, excluyendo a Batricio, y a la mano ejecutora de la justicia divina, el comenador don Gonzalo de Ulloa, son inocentes, y todos merecen castigo por sus actos, aunque quizás sea demasiado el ser burlados por don Juan.

A modo de conclusión podemos afirmar que, si bien es cierto que don Juan es un ser despreciable, criminal y justo merecedor de su espantoso final, no es el único culpable de su condenación. El burlador es hijo de una sociedad que lo ha engendrado y que ha ido alimentando sus actos delictivos con su silencio, su cooperación, complicidad y mal ejemplo. Si los demás personajes actuaran de manera moral, don Juan no podría cometer sus crímenes, y, quizás, otro sería su final.

⁵¹⁵ Molina, 2009, p. 51.

Al respecto resulta significativo el hecho de que, aunque don Pedro, don Diego y el rey don Alfonso de Castilla conocen los delitos de don Juan, y son conscientes de la maldad de los mismos, ninguno asume su responsabilidad e imparte justicia, dejando todo el peso en manos de Dios. Las sociedades en las que las personas no se rigen por la moral cristiana y los que deben hacer cumplir la justicia, anteponen sus propios intereses, crean monstruos como don Juan, que destrozan todo lo que tocan, sembrando la desgracia y el caos allá donde van, y sólo Dios es capaz entonces de restituir el equilibrio, aunque sea un equilibrio convaleciente y tullido, mediante su faceta más terrible y severa. Y eso es lo que parece querer decir Tirso de Molina en esta obra denunciando con ello este alejamiento de los principios católicos más puros, sinceros y primitivos, que son los que él continuamente defiende en sus obras, como hemos tenido la oportunidad de comprobar.

Esta crítica social es la causante del final problemático de la obra, ya que, ni las tópicas bodas entre los diferentes personajes, y eso que esas eran las parejas del inicio, pueden hacer que el orden impere, porque este no existía ya en las intenciones de unos personajes que, en la situación inicial, no respetaban el código moral.

En esta crítica, además, los que peor parados van a salir son los miembros de las clases altas. Por supuesto, el Rey es el más culpable de todos, después de don Juan, por ser su responsabilidad y su poder mayores, pero también puede verse este aspecto en la diferencia existente entre el modo de burlar don Juan a las dos damas nobles y a las dos de más baja condición. Si para seducir a Aminta y a Tisbea necesita darle palabra de matrimonio, a Isabela y a doña Ana sólo necesita engañarlas en lo que respecta a su identidad, pues ambas iban a cometer ya el pecado de yacer con un hombre que no era su esposo.

En este sentido, las palabras del duque Octavio a su criado explicándole⁵¹⁶ que los nobles que se aman no se casan, sino que se aman de manera furtiva y a escondidas, es una crítica de Tirso a esta práctica de la clase noble.

⁵¹⁶ El diálogo lo encontramos en los vv. 191-242.

De don Juan, por su parte, además de todo lo señalado anteriormente, de su soberbia, vanidad, orgullo, jactancia, egocentrismo, vulneración de las normas de todos los órdenes, de su hedonismo e inconsciencia, de su seguridad en sus delitos por su creciente impunidad, de su complacencia en sus malvados actos, y de su necesidad patológica de reconocimiento y fama que lo obceca no dejándole ver su próxima condena, es importante su rechazo de los auxilios divinos.

El burlador, hijo de esta sociedad que hemos descrito, va a despreciar en aras de su juventud y deseo de agotar los placeres mundanos la ayuda celestial que, a través de los avisos, Dios le ofrece. Dice Trubiano sobre este aspecto de la obra:

En conclusión, Tirso nos hace ver con ello que Don Juan arde en las penas eternas, porque quiso resistir y frustrar un auxilio que era en sí de grado eficaz, y con él hubiera podido salvarse, pues con el mismo evita el infierno Catalinón, su *alter ego*. Dentro del ámbito de una desdoblada existencia sin embargo, cual es la de Don Juan, resplandece la doble verdad teológica de la providencia divina, su voluntad salvífica y su justicia reprobatoria, y todo ello mediante el instrumento de la gracia, según la concepción que hemos venido señalando⁵¹⁷.

En la obra, como acabamos de señalar, existe un importante peso del aspecto teológico, como también ha indicado Francisco Florit anotando el verso 2868, con el que se cita el nombre de la comedia al final de la misma, pero sólo con la segunda parte del título. Advierte el tirsista:

Resulta muy interesante que al final de la obra se titule la misma con el rótulo de *El convidado de piedra*, que es el sintagma que figura en segundo lugar en el título completo de la pieza: *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. No lo creo casual, sino que Tirso voluntariamente quiere prestarle más atención al asunto religioso-teológico que a la historia de las burlas de don Juan⁵¹⁸.

Si las dos primeras jornadas son las del burlador, la tercera, la más importante de las tres y la que suele marcar el sentido y la intención de la obra, es la del convidado de piedra. Asimismo, don Juan no se condena por

⁵¹⁷ Trubiano, 1985, p. 220.

⁵¹⁸ Molina, 2003, p. 183.

deshonrar a mujeres, sino por atentar y desafiar al mundo divino en su asesinato, mofa y actitud soberbia ante el espectro de don Juan.

La lección de la obra, de carácter universal, como suele suceder con el ámbito de lo teológico, es que la justicia de Dios alcanza a todos los hombres y siempre llega, y parece estar más cerca de lo que parece, pero también, que el hombre se salva por Dios, pero se condena por sus obras.

II. 4. 2. *El condenado por desconfiado*⁵¹⁹

En cuanto al otro drama teológico atribuido a Tirso de Molina, aunque ya sabemos que no hay un consenso total sobre la cuestión de la autoría, Menéndez Pidal realizó un exhaustivo trabajo en lo que a sus fuentes se refiere⁵²⁰. Pese a ello, Ciriaco Morón defiende como fuente a San Roberto Belarmino, como veremos. Lo que queremos destacar respecto al personaje de Paulo es que, no sabemos si como fuente o como antecedente, pero estamos seguros de que existe una relación enorme con el personaje histórico de San Pablo. Paulo desarrolla en la obra el camino inverso al que realiza San Pablo. El personaje de Tirso es un devoto creyente al inicio de la obra, mientras que San Pablo era un pagano perseguidor de cristianos; a Paulo se le aparece en sueños un ángel que, en realidad es el Diablo, tras preguntarle a Dios si va a salvarse, ya convencido de ello, mientras que a San Pablo se le aparece Dios para iluminarle; tras ambas apariciones, Paulo decide terminar con su vida pía y lanzarse a los placeres mundanos, mientras que San Pablo comienza su vida cristiana; el final de Paulo es la condenación, mientras que el final de San Pablo es la máxima gloria divina, ya que asciende al Cielo y se convierte en uno de los más importantes santos del Cristianismo, con el poder de interceder ante Dios por los hombres. De esta manera, Paulo recorre el camino inverso al de San Pablo. Su propio nombre, Paulo, no es más que otra muestra de esta vinculación del personaje con el santo, en el que se mezclan los dos nombres del santo cristiano, Saulo y Pablo. Todo ello, creemos, demuestra que Tirso tenía en mente a San Pablo a la hora de concebir a su personaje desconfiado.

⁵¹⁹ Para el análisis y las notas utilizamos la edición de Ciriaco Morón y Rolena Adorno: Tirso de Molina, 1974.

⁵²⁰ Menéndez Pidal, 1946.

Según Menéndez Pidal, por otra parte, la fuente que toma Tirso para elaborar su obra *El condenado por desconfiado* es la siguiente según el cuadro-esquema que hemos realizado partiendo de la reconstrucción realizada por el estudioso.

<p>1º. Cuento indio que aparece en el <i>Mahabharata</i>.</p>	<p>La historia es la de un brahmán que se cree superior moralmente frente un hombre de vida despreciable y que practica un oficio muy bajo para la mentalidad india, la caza. Al final del poema, sin embargo, el brahmán debe reconocer la superioridad del cazador porque este cumple su misión proveyendo de carne a todos y vive honrando a sus padres. El brahmán, por su parte, ha abandonado a los suyos para buscar su propia perfección.</p>
<p>2º. Adaptación árabe, recogida por un morisco español.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Personajes: Jacob (el pobre carnicero) y Moisés. - Cambio: ya no se menciona que el sabio abandonara a sus padres; este hecho pierde importancia.
<p>3º. Versión hebrea.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Personajes: sabio Rabí Josué ben Ilén y el carnicero Nannas. - Cambio: ya no se menciona que el sabio abandonara a sus padres; este hecho pierde importancia.
<p>4º. Segunda versión hebrea, titulada: <i>Hibbur Yafé Mehayeschua</i>, de rabí Nisim.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Cambio: al sabio ya le molesta tener que compartir su suerte con un ser que considera despreciable.
<p>5º. Versión romana: <i>Vitae Patrum</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Personajes: beato Antonio y un curtidor de Alejandría. - Al final se inserta una moraleja, el ermitaño le dice al otro: «en verdad, hijo mío, que tú dentro

	<p>de tu casa, como buen operario, te has ganado descansadamente el reino de Dios, y yo, como indiscreto, gastando todos mis días en la soledad, aún no he llegado a tu altura».</p>
<p>6°. Versión romana: se la contaron en el 372 a Rufino de Aquilea y Melania Romana al visitar el monasterio de San Pafnucio en la Tebaida.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ya aparece el ladrón. - Están los elementos de la obra de Tirso: Pafnucio, comparado a un ladrón y libertino, es el antecedente de Paulo; se sugiere la comparación entre un anacoreta, que no acata los juicios divinos, sino que se escandaliza ante estos (Paulo) y un ladrón de mala vida (Enrico).
<p>7°. Versión en <i>El conde Lucanor</i>. Exemplo LI, «Lo que contesció a un rey poderoso et muy soberbioso».</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Compara los méritos del ermitaño con los del rey Ricardo, corazón de león.
<p>8°. Leyenda medieval leída en la época de Tirso.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Cambio: el ermitaño ya se condena.
<p>9°. Adaptación de Tirso de Molina.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Vuelve al tema del amor filial (estaba también en el relato morisco); Enrico se salva por la intercesión de su padre. - Cambio: Paulo pregunta si se salvará al perseverar en su virtud. - Cambio: es el Demonio el que responde. - Estos cambios están sujetos al momento histórico que vive Tirso; la <i>Controversia de auxiliis</i> y la importancia que tiene el Demonio en el teatro del siglo XVII.

Según Ciriaco Morón, como vimos, la fuente en la que se basa Tirso de Molina para elaborar *El condenado por desconfiado* es el capítulo 10 del libro II de la obra *De arte bene moriendi* de San Roberto Belarmino, obra escrita en el año 1620. San Roberto Belarmino, a su vez, había utilizado como fuente a San Beda.

Finalmente, el padre Ortúzar asegura que Tirso se preparó teológicamente para escribir *El condenado* leyendo algún texto de la Escuela de Salamanca, pero no puede precisar exactamente cuál.

Sea cual sea la fuente o fuentes en las que se inspiró el mercedario, este drama teológico se abre en la primera jornada con un monólogo del ermitaño Paulo, que se deleita en la contemplación de la obra de Dios, a la vez que le pide a este que le siga manteniendo en el camino de la salvación. Entra en una gruta abandonando la escena. Aparece Pedrisco, criado de Paulo, llevando un haz de hierba y, en un monólogo, se queja del hambre que pasa con su amo desde que hace diez años este decidiera llevar vida de ermitaño. Se va. Aparece nuevamente Paulo que acaba de despertarse de un mal sueño en el que ha visto la muerte y a Dios condenándole por sus malos actos. Ante la inquietud que tal visión le produce, le pide a Dios que le revele si va a salvarse o a condenarse. El Demonio, que dice haber estado acechando a Paulo diez años sin encontrar un momento de flaqueza en el ermitaño, ve la ocasión propicia para condenar su alma. Disfrazado de ángel se le aparece a Paulo para ordenarle que, si quiere saber cuál será su destino, vaya a la Puerta del Mar, en Nápoles, lugar en el que hallará a Enrico, y que su final será el mismo que el de este hombre, y luego el Demonio desaparece. Paulo, creyendo que el tal Enrico debe de ser un santo varón, decide ir a buscarlo. Llega Pedrisco, al que su amo le indica su próximo viaje a Nápoles, noticia que llena de contento al criado, y también al amo, que cree que allí le va a ser revelada su salvación. Ambos se marchan. El Demonio expone su alegría ante el éxito de su engaño a Paulo, cuyo culpable es el propio ermitaño. Se va. La escena se traslada a la puerta de la casa de Celia, ante la que Lisandro señala su interés por la fama de la dama, que es muy hermosa y hábil en el arte de los versos, al tiempo que es prevenido por Octavio de lo interesada que es Celia, que se vende a cualquiera con dinero, y el peligro que supone relacionarse con ella, pues es la amada de Enrico, un malvado criminal, cuyo padre, Anareto,

está encamado. Los dos caballeros deciden entrar en la casa a pesar del peligro. Dentro de la casa, Celia y Lidora conversan acerca de la carta amorosa de un galán, que parece no tener mucho acierto en estas artes, cuando ven a los dos caballeros, los cuales se presentan y dicen requerir a Celia para que escriba dos cartas, para sendas amadas de los caballeros. Celia, haciendo alarde de su maestría, les dice que escribirá las tres cartas a la vez, la de los dos caballeros, y la de Severino, el galán que no sabe componer cartas amorosas. Enrico y Galván aparecen de repente, y el primero increpa a los dos caballeros, preguntando la razón de la visita de estos. A pesar de las súplicas de Celia y de las explicaciones de Lisandro y Octavio, el carácter violento de Enrico, que se deja ver en sus palabras, provoca que este y Galván acuchillen a los otros dos, que huyen de la casa de la dama. Cuando Enrico y Galván quedan solos con Celia y Lidora, se ufanan de su pelea. Enrico expone a su dama su disgusto al ver hombres ricos rondándola en su casa y, cuando Celia le contesta argumentando las joyas que le dan sus admiradores, como la cadena y la anillo que los anteriores pretendientes le han regalado, Enrico se los quita para quedárselos él. Celia le pide que las lleven a la Puerta del Mar esa tarde y los hombres aceptan. Cuando quedan solos, Galván recuerda a Enrico que tiene pendiente el encargo de matar a un hombre, a lo que este responde que no hace falta tener prisa, porque con las joyas de Celia tiene dinero. A la Puerta del Mar llegan Paulo y Pedrisco. El amo le ha contado al criado la aparición y la revelación del supuesto ángel, y ambos esperan que Enrico sea un buen cristiano. Paulo, echándose al suelo, le pide a Pedrisco que le pise para disciplinar el cuerpo, cuando oyen voces que llaman a un tal Enrico, que parece querer lanzar a un hombre al mar. El ermitaño y su acompañante escuchan la historia de cómo Enrico, al pedirle un mendigo limosna, lo coge y lo arroja al mar. Escondidos, ambos viajeros, siguen de cerca a Enrico y a sus compinches. Estos deciden realizar una competición, la cual ganará el que más y peores crímenes haya cometido. Escalante y Cherinos cuentan los suyos, que son superados con creces por los de Enrico, que explica que, después de haber sido rico y haberse aficionado al juego, cuando su padre quedó pobre, decidió robar y delinquir. Tras el relato de sus múltiples delitos, menciona a su padre, Anareto, enfermo en cama, al que demuestra afecto y caridad. Los malhechores se marchan. Paulo se da cuenta

de que el que acaba de marcharse es el Enrico del que le había hablado el ángel, por lo que, desesperado, creyéndose condenado por Dios de manera injusta, se decide a abandonar su vida ascética para convertirse en un bandolero, como Enrico. Pedrisco es testigo de todo ello.

La segunda jornada nos lleva a la casa de Anareto, en la que Enrico conversa con Galván acerca de la gran suma de dinero que ha perdido en el juego, por lo que debe aceptar el encargo del hermano de Laura de asesinar a Albano y, además, decide adelantarse a Escalante y a Cherinos y robar en casa del noble Octavio. Galván deja solo a Enrico, que en un monólogo, cuenta que su padre, Anareto, está enfermo y encamado desde hace cinco años, y que él lo ha mantenido y cuidado privándose de alimento incluso. Descorre las cortinas y se ve al convaleciente acostado y dormido, al que su hijo despierta. Ambos tienen un diálogo cariñoso y tierno. Al comprobar que su padre no ha comido, Enrico le da comida, luego Anareto le pide que se case y aquel, para que este sea feliz, le dice que así lo hará. Mientras aconseja a su hijo sobre su futura esposa, se queda dormido y Enrico lo arroja. Aparece Galván para recordarle el encargo de matar a Albano, pero Enrico no puede ante la presencia, aunque sea dormida, de su padre, por lo que Galván corre la cortina desapareciendo los reparos del malhechor. Albano aparece en escena y Enrico, viendo que es de la edad de su padre, no puede matarlo, dejándolo vivo, ante el asombro de Galván. Llega Octavio quejándose de que no han matado a Albano según lo pactado y, durante la discusión, Enrico lo mata. Aparece entonces el gobernador y sus esbirros que intentan apresar a Enrico y a Galván, los cuales luchan contra ellos, hiriendo de muerte al primero al gobernador y dándose a la fuga, dudando si deben lanzarse al mar o no, pues ven imposible su huida por tierra. Enrico piensa en su padre y, al final, saltan al mar. La acción se traslada a una selva, en la que unos bandoleros conducen a tres caminantes a los que han asaltado ante la presencia de Paulo, que es su jefe, para preguntarle qué hacen con ellos. El antes ermitaño les ordena ahorcarlos y, luego, cuando queda solo con Pedrisco, le explica que, como va a condenarse como Enrico, ha decidido ser tan malo como él. Se oye una misteriosa voz que habla sobre la infinita misericordia divina y, aunque Paulo ordena a los bandoleros que busquen el origen, no consiguen encontrarlo. Sale entonces un pastorcillo, al que Paulo pregunta acerca de la misteriosa canción

y este le explica que Dios perdona los peores pecados si el hombre se arrepiente, y le cuenta que ha perdido una oveja y el mayoral le ha ordenado que vaya a buscarla. Cuando Paulo intenta detener al pastorcillo, se marcha de manera milagrosa, quedando el ahora bandolero solo y, en monólogo, reconociendo la naturaleza divina de la aparición e interpretando el sentido de las palabras aplicándolo a Enrico, pensando que debe intentar que este se enmiende para que él pueda salvarse. Sale Pedrisco para contar a su señor que han recogido de la playa a dos hombres, que no son otros que Enrico y Galván. Paulo le explica a su criado lo que debe hacer. Traen a los dos prisioneros ante Pedrisco. Enrico y Galván protestan violentamente, pero nada pueden hacer. Pedrisco manda que los aten a un árbol y les venden los ojos. A ellos les dice que los van a asaetear, pero a sus hombres les dice que eso es fingido. Paulo, otra vez vestido de ermitaño, aparece para intentar convencer a Enrico, al estar a punto de morir, de que se arrepienta de sus pecados y pida perdón a Dios, pero el malhechor no quiere hacerlo, ante el enfado de Paulo, que les retira las vendas de los ojos a los dos hombres, e intenta convencer nuevamente a Enrico de que se enmiende presionándole ante la inminente muerte. Cuando se da cuenta de que no va a conseguir lo que desea, Paulo desespera, y, tras desatar a los dos cautivos, Enrico le pide que le cuente lo que le sucede. Paulo se lo explica y Enrico le dice que debe arrepentirse, pues Dios, en su infinita misericordia, lo perdonará y no se condenará, algo que al antiguo ermitaño le cuesta aceptar. El bandolero napolitano les dice que necesita regresar a su ciudad, pues ha dejado allí una joya de gran valor. Pedrisco, tomando las ropas de Galván, se dispone a acompañarlo.

Por último, la tercera jornada arranca en una cárcel en Nápoles, en la que Enrico y Pedrisco se encuentran arrestados esperando su ejecución. En su conversación, Pedrisco, que ha sido encarcelado al ser confundido con Galván, se queja de su suerte, mientras Enrico le reprende por su actitud y su desesperación. Celia y Lidora llegan ante la ventana de la cárcel. Enrico se alegra hasta que su antigua amante le revela que mañana van a ajusticiarle junto a Pedrisco y que ella se ha casado con Lisandro. El bandido estalla ciego de ira. Las dos mujeres se marchan. Cuando quedan solos, Enrico, presa de los celos, quiere romper las cadenas. Llegan dos porteros a ver qué sucede. Enrico rompe sus cadenas y con ellas persigue a los porteros, hiriendo a uno.

Ante el estruendo, acuden el alcaide y los carceleros. El primero manda que sujeten a Enrico, que está fuera de sí, y ha matado a uno de los porteros. El alcaide avisa de que al día siguiente será ejecutado y ordena que se lo lleven. Da también la orden de que les lleven la comida, lo que alegra a Pedrisco. Enrico, en su celda, solo, escucha una misteriosa voz que lo llama y que despierta pavor en su alma. Se trata del Demonio, que intenta convencer al reo de que huya abriéndole un postigo en la pared, al tiempo que una divina voz intenta, por su parte, convencerlo de que se quede y asuma su castigo. Enrico decide hacerle caso a la segunda voz. El alcaide entra en la celda para leer la sentencia condenatoria de Enrico bajo la pena de ahorcamiento al día siguiente. Enrico se llena de furia mientras el alcaide intenta que se ponga bien con Dios ante la proximidad de su muerte. El sentenciado a muerte, cuando se queda solo, se queja de haberle hecho caso a lo que le dijo la voz, pues ve que va a morir. Los porteros avisan a Enrico de que hay unos frailes aguardando por si quiere poner su alma en paz con Dios, pero él rehúsa; ahora bien, a pesar de sus muchos crímenes, confía en la piedad divina. Pedrisco insiste en que Enrico acepte la visita de los fraile, pero este la rechaza violentamente. El bandido se queda solo, momento que aprovecha para maldecir la voz misteriosa que le aconsejó que no huyera. Uno de los porteros le dice a Anareto, que ha ido a visitar a su hijo, que intente convencerlo de que se reconcilie con Dios antes de morir. Anareto mantiene entonces una tierna y emotiva conversación con su hijo, consiguiendo que este quiera enmendarse. Enrico se da cuenta de que la voz misteriosa era de procedencia divina y la sombra era, en realidad, el diablo. La acción se traslada a la selva, en la que Paulo habla con la naturaleza y se queda dormido. Aparece entonces el pastorcillo deshaciendo la corona de flores, y en un monólogo cuenta la desaparición de una de sus ovejas, su tristeza y la tarea encomendada por su mayoral de recuperarla. Paulo, despierto, dialoga con el pastorcillo, que le expone, en clave metafórica, la infinita misericordia divina. El ahora bandolero, cuando queda solo, ve un alma dichosa, que dos ángeles llevan al cielo. Galván corre a avisar a Paulo de que vienen muchas gentes a por ellos, y este decide hacerles frente y no huir. Llega un juez, que le dice a Paulo que van a hacer justicia con él, mientras los villanos persiguen a Galván, que intenta huir y hieren a Paulo. Aparece Pedrisco, que ha conseguido escapar de Nápoles y

ve a sus compañeros perseguidos por los villanos, encuentra a Paulo, a punto de expirar, y le revela que Enrico ha muerto, pero que lo ha hecho cristianamente, arrepintiéndose y encomendándose a la piedad de Dios. Paulo hasta el momento final cree que no es posible la salvación para él. Fallece. Llegan al lugar, el juez, los villanos y Galván, que va preso. El juez y los villanos buscan a Paulo, topan con Pedrisco, que les dice que aquel ha muerto. Retirando unas ramas descubren al antiguo ermitaño, que, envuelto en llamas, les advierte que se ha condenado por exigirle a Dios que le revelara cuál iba a ser su final y por no confiar en la misericordia divina, tras lo que, se hunde en el infierno. Los presentes comentan lo sucedido. El juez libera a Galván y a Pedrisco y este último cierra la comedia citando la fuente de la misma en una obra de San Roberto Belarmino.

Podemos abrir el análisis con una de las cuestiones que más se ha tratado y debatido acerca de *El condenado por desconfiado*, que es la que tiene ver con la Controversia de *auxiliis* y con si la obra del mercedario refleja este debate teológico, incluso, si la misma deja ver la postura del autor en esta polémica y cuál es dicha postura. Podemos realizar un breve repaso por las opiniones y teorías que diferentes estudiosos han ofrecido al respecto.

Menéndez Pidal, en el artículo que le dedica a *El condenado por desconfiado* en su libro *Estudios literarios*⁵²¹ afirma, en primer lugar que la obra no sólo refleja las disputas teológicas de su época, que por supuesto que las refleja, sino que también señala la universalidad de la obra, destacando su dimensión y alcance. Menéndez Pidal opina que, más importante que lo religioso en la comedia tirsiana, se encuentra el valor moral de la obra, dado que Tirso está hablando en ella de la esperanza, como así afirma el filólogo lamentándose de que este valor se olvide en muchos estudios, pues:

La tradición dio la trama entera de la obra, la teología añadió en ella algunos pormenores, y así el drama tiene, por encima del aspecto dogmático ortodoxo o de tal o cual escuela, un valor moral universal lastimosamente olvidado por los críticos. Ya la idea de la esperanza, que es la capital del drama, es más bien moral que propiamente teológico; sabemos que está formulada en un cuento morisco.⁵²²

⁵²¹ Menéndez Pidal, 1946.

⁵²² Menéndez Pidal, 1946, p. 46.

Aunque lo importante para Menéndez Pidal es ese valor moral universal que pasa de tradición a tradición⁵²³, no duda en asegurar que Tirso hace una defensa del molinismo en esta obra oponiendo el Dios terrible que no deja libertad a los hombres, que es el Dios de Paulo y que se identifica con el Dios de los bañecianos, con el Dios que es Buen Pastor, y que deja a sus noventa y nueve ovejas para buscar a su oveja descarriada, que en este caso es Enrico y que es el ejemplo de la tesis molinista.

Distinta opinión sostiene el padre Norberto del Prado, fervoroso molinista, que, al aparecer el estudio anteriormente citado de Menéndez Pidal, no duda en escribir en 1907 una crítica contra este en la que defiende que Tirso era tomista.

Con una opinión similar a la que mantiene Ciriaco Morón, editor de la comedia, el padre Rafael María de Hornedo en 1940 dice que lo mejor es olvidar esta polémica para enfrentarse a la obra desde un plano ascético-moral. De la misma manera piensa May.

Los Mercedarios, que aportan además pruebas a su tesis, señalan, por su parte, que Tirso había estudiado con el maestro Merino⁵²⁴, que era, a su vez, discípulo del padre Zumel, y que en la conversión final de Enrico se ve la influencia zumeliana, pues a este personaje, según el padre Ortúzar, se le concede una Gracia especial al final de la obra, mientras que su vida anterior la había vivido bajo la Providencia general. Paulo, por su parte, no recibe esta Gracia a pesar de haber tenido numerosos avisos divinos intentando conducirlo por el camino de la salvación. Por este motivo Paulo es culpable de sus actos y de su posterior condenación. Toda esta explicación vincula la obra con la tesis de Zumel, que, como veremos el padre Ortúzar suscribe⁵²⁵. Morón señala esta opinión de los mercedarios al afirmar que:

⁵²³ Ya vimos las fuentes y antecedentes de *El condenado* en el riguroso estudio de Menéndez Pidal.

⁵²⁴ Molina, 1973, p. XLIV. El padre Penedo dice que Tirso, después de profesar pasa a Salamanca, ciudad en la que estudia los tres cursos de artes de 1601 a 1603, siendo su maestro el padre Merino.

⁵²⁵ Ortúzar, 1948.

lo que nos explica esta doctrina es la clara intención que Tirso tiene a través de todo el texto de mostrar que la condenación de Paulo es efecto exclusivamente de su culpa [...] él se condena «porque quiere».⁵²⁶

Por su parte y, en contra de lo que afirman Menéndez Pidal y el padre Ortúzar, para Ciriaco Morón, Tirso se muestra como un tomista convencido en esta obra, lo que se puede ver en elementos de otras de sus obras también. Asimismo, Morón, que dice que no se le debe prestar demasiada atención a la Controversia de *auxiliis* en la obra tirsiana, sí que menciona el final de la comedia y destaca la importancia que tiene que Tirso diga apoyarse en la autoridad de San Roberto Belarmino, más concretamente en su obra *De arte bene moriendi*, del año 1620, porque para Morón ahí está la clave de la obra. Según este estudioso, Belarmino distingue entre los conceptos de Fe y Confianza, que Tirso recoge haciendo que Paulo pierda la Confianza en Dios, pero no la Fe, lo que no carece de sentido.

Esta fuente sobre la que, según Morón, se apoya Tirso para elaborar la estructura en la que se asienta su obra, se encuentra en el capítulo 10 del libro II de la obra de Belarmino citada, quien toma el ejemplo de San Beda.

Por otra parte, para Morón, la obra de Tirso, defiende la idea de que la misericordia divina es infinita, dado que, un hombre se puede salvar arrepintiéndose en el último momento, como es el caso de Enrico. Y esta es la diferencia sustancial entre el Catolicismo, que reconoce esa voluntad y libertad del hombre en su salvación/condenación frente a la predestinación que afirma el Protestantismo. Como ejemplo de esto, Morón propone el paradigmático caso de San Pablo, ya que:

San Pablo fue cambiado de perseguidor en predicador. Él mismo lo escribió para que todos los pecadores se conviertan con su ejemplo, y nadie, por muy criminal que sea, desespere de la misericordia de Dios⁵²⁷.

Siguiendo con nuestro recorrido por distintos tirsistas y estudiosos que se han pronunciado sobre la obra del mercedario, destacamos a Trubiano, quien realiza un espléndido trabajo sobre los conceptos teológicos de la época

⁵²⁶ Molina, 1974, p. 30.

⁵²⁷ Molina, 1974, pp. 41-42.

en la obra de Tirso⁵²⁸ y que ilumina con lucidez el pensamiento teológico del dramaturgo. Trubiano defiende con convicción que Tirso se vale de la teología de su época a la hora de concebir *El condenado por desconfiado*. Para ello aporta un dato histórico; si *El condenado* se fecha en 1621⁵²⁹, el momento de gestación de la obra se produce muy poco tiempo después de que el fraile se encuentre dando clases de teología escolástica, puesto que Tirso estuvo desde 1618 hasta 1620 en Toledo como lector de teología, como así aduce Trubiano al destacar:

cuán poca distancia media entre esta fecha [1621, año posible de redacción de *El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla*] y la de su temporada como lector de teología en Segovia, desde 1618 a 1610, «dando lecciones de Teología escolástica de una hora diaria, por lo menos, conferencia todas las noches, conclusiones los domingos y presidir un Acto público al año»⁵³⁰.

No sabemos si la fecha de composición es 1621 o es algo posterior, lo que no debemos obviar es la relación que existe entre *El condenado* y *El burlador* por plantear dos personajes, el de Paulo y el de Don Juan, que no confían en Dios, por razones bien distintas, y que son finalmente condenados por desafiar el poder divino. Todo ello sí que nos parece, al igual que a Trubiano, que se enmarca en un contexto que refleja abiertamente los conceptos teológicos del libre albedrío y de la Gracia divina.

Ante la hipótesis del padre Penedo, que afirma que *El condenado* es claramente una obra tomista, y que asegura que, tanto esta obra como *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra* son sátiras contra el padre Franco de Guzmán, sacerdote de clara tendencia molinista, Trubiano discrepa, puesto que para él las preocupaciones de Tirso de Molina sobre el libre albedrío no son una preocupación temporal provocada por un suceso puntual o un personaje de la época, sino que son algo más profundo que se puede rastrear ya en las primeras obras del mercedario. Con este argumento, Trubiano continúa defendiendo la importancia de lo teológico en la obra de Tirso.

⁵²⁸ Trubiano, 1985.

⁵²⁹ Por supuesto no hay consenso a la hora de fechar esta obra.

⁵³⁰ Trubiano, 1985, p. 33.

Frente a Morón, que como vimos, pensaba que Tirso se había basado en la obra de San Roberto Belarmino, *El arte de bien morir*, para componer su *Condenado*, y no en la *Controversia de auxiliis*, Trubiano defiende que dicha polémica religiosa está en esta obra y en muchas otras obras, como veremos en algunos ejemplos. Así de tajante se muestra Trubiano al defender su postura:

Hemos dicho que lo que se nos impone por la fuerza interna y constante en las obras del mercedario es la presencia consciente de la temática de la *Controversia de auxiliis* desde sus primeras creaciones hasta después de las dos obras en cuestión⁵³¹.

Por supuesto, en clara correspondencia con la defensa de la *Controversia de auxiliis* como fundamento de sus obras, Trubiano también destaca el lugar tan importante que en las obras de Tirso tienen la libertad y la Gracia, posicionándose en el bando opuesto al de Morón, al asegurar vehementemente que:

la libertad y la gracia según se desarrollan en la *Controversia de auxiliis* desempeñan, en efecto, un papel manifiesto y decisivo en el teatro de Tirso de Molina⁵³².

La justificación que ofrece Trubiano para explicar el porqué Tirso trata estos conceptos teológicos tan polémicos en su obra hace referencia a la doble dimensión del propio Tirso: por un lado, nos encontramos con la faceta de Tirso como hombre religioso, y como tal, debía de estar informado de las disputas teológicas que, a pesar de lo que dicen otros autores, seguían candentes en la fecha de composición de *El condenado*, pues, aunque Paulo V había legitimado el molinismo, los dos bandos continuaron debatiendo en torno al mismo tema sin llegar a ninguna conclusión; y, por otro lado, como hombre de teatro, Tirso debía sentir que una polémica tan importante y de tan candente actualidad debía ser llevada a las tablas, aunque eso sí, transformada por el genio creador de un dramaturgo del siglo XVI.

⁵³¹ Trubiano, 1985, p. 36.

⁵³² Trubiano, 1985, p. 42.

De hecho, en la misma línea de Trubiano, el padre Ortúzar, quien también defiende que la obra se asienta sobre una tesis religiosa, explica que Tirso para tratar esta tesis recoge las convenciones de un género popular para hacer la obra interesante y agradable a un público que no se caracterizaba precisamente por su ánimo calmado, como pregunta y responde el padre Ortúzar al plantear:

¿Por qué el autor evita con cuidado los enunciados de escuela? Porque estaban en el ambiente. Nadie procura repetir lo que todos saben; el interés de una narración o poema está en la novedad del asunto o expresión⁵³³.

Lo que habría sucedido con muchos autores que han tratado esta obra de Tirso es que se habrían perdido en los aspectos teatrales y habrían considerado que la obra no era teológica precisamente por haber pasado por el filtro genial del dramaturgo, no sólo del religioso, Tirso de Molina.

Como ya expusimos, el padre Ortúzar señala la relación de la obra con el pensamiento de los teólogos de la Escuela de Salamanca, tanto es así, que defiende la tesis de que Tirso debió leer algo de esta escuela para preparar los aspectos religiosos de esta. Al mismo tiempo que defiende esta posibilidad, niega que la libertad del hombre sea un aspecto fundamental de la comedia, como defiende Trubiano, sino que lo que realmente le importaría al mercedario sería destacar la misericordia divina y su carácter infinito, como expone al afirmar que:

la tesis que se desarrolla en el drama es que la bondad o misericordia de Dios es la que arregla todo el negocio de la salvación, sin que aparezca por parte alguna huella de habilidad humana, que está bien escondida. La libertad hace un papel poco brillante⁵³⁴.

Si para el padre Ortúzar la libertad del hombre tiene tan poca importancia en la obra, lógicamente, para él, Tirso se muestra en *El condenado por desconfiado* como un tomista convencido, oponiéndose a lo que defendía Menéndez Pidal, el cual creía ver en la obra una defensa del molinismo, y, por

⁵³³ Ortúzar, 1949, pp. 321-336.

⁵³⁴ Ortúzar, 1949, p. 323.

tanto, afirmaba que la libertad del hombre sí que tenía un importante papel. El padre Ortúzar defiende su tesis poniendo como ejemplo la conversión final de Enrico, en la que ve la única participación de la Gracia eficaz y no de la voluntad de Enrico, como expone el religioso al destacar que:

el drama no habla expresamente de la gracia intrínsecamente eficaz, pero en cambio la pinta con rasgos de vigor soberano en la conversión fulminante de Enrico. El único agente visible es la divina misericordia. Las maldades de Enrico resisten a toda influencia, a las intimaciones de la última hora cuando iba a ser flechado; acaba de rechazar a los Padres de San Francisco, pero es tan fuerte la gracia de Dios, que en un instante transforma en manso cordero al lobo sangriento⁵³⁵.

Admitiendo este ejemplo, Tirso adoptaría la perspectiva bañeciano-tomista, que no negaba realmente la libertad del hombre, sino que era secundaria, siendo lo importante la Gracia divina y el poder de Dios, que, según Ortúzar iría más allá, puesto que la obra vendría a ser una sátira contra la libertad que defendía el padre Luis de Molina. Trubiano, por su parte, defiende que la libertad del hombre y la Gracia de Dios están en la obra y son importantes ambas.

Como podemos comprobar, muchas son las posturas acerca del significado de la obra y de si su autor, Fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, quería con ella tomar partido por uno de los bandos generados a raíz de la controversia teológica de *auxiliis*, y algunas de ellas, son opuestas. Salvando este debate, podemos afirmar que, fuera de una controversia del siglo XVII, la obra posee aspectos universales, que están vigentes para el espectador actual.

Centrándonos ya en el análisis de la obra, una primera cuestión que queremos abordar y que se encuentra también en *El burlador de Sevilla*, como tuvimos ocasión de comprobar, es la presencia del fuego como símbolo de la condenación, del infierno, pues, aunque su presencia no es tan fuerte y constante como en el otro drama teológico de nuestro autor, sí que aparece rodeando a Paulo para indicar visualmente que este no se ha salvado, de lo cual informa la siguiente acotación:

⁵³⁵ Ortúzar, 1949, p. 329.

(va a apartar los ramos, y aparece Paulo rodeado de llamas). (p. 213).

También aparece en la obra otro elemento que simboliza el infierno y que está presente en *El burlador*, como es el de las serpientes, que también cercan el cuerpo ya sin posibilidad de enmienda del personaje de Paulo, como él mismo expone a los espectadores exclamando:

Si a Pablo buscando vais,
bien podéis ya ver a Pablo,
ceñido el cuerpo de fuego,
y de culebras cercado. (vv. 2935-2936).

El siguiente aspecto de nuestro análisis del drama teológico del hombre que se condena por desconfiar de Dios es el de los espacios que aparecen en la obra, que son muy significativos y están cargados simbólicamente.

En la obra, como muy bien destaca Ciriaco Morón en el prólogo a su edición de *El condenado por desconfiado*, existe una relación entre los lugares que aparecen en la obra y los estados del alma de los protagonistas, Paulo y Enrico. La obra es muy simbólica en este aspecto, pues, como señala Morón:

los escenarios del drama responden a los estadios del proceso interior de Paulo.⁵³⁶

Y, de esta manera, se produce la identificación entre monte – huella de Dios, que podría relacionarse con otras obras que hemos visto, como *La peña de Francia* o *La ninfa del cielo*, obras, como podemos observar, con ese tono e influencia de la mística del siglo XVI.

También puede resaltarse la oposición campo vs ciudad, que es una constante en las obras de Tirso y que responde al tópico «menosprecio de corte – alabanza de aldea», y que en la obra quiere decir que Paulo no debería haberse marchado a la ciudad abandonando el monte al seguir al Diablo, pues en nuestro autor el lugar de los encuentros con la divinidad suele ser de manera muy habitual la naturaleza, mientras que la ciudad es un lugar de corrupción y vicio.

⁵³⁶ Molina, 1974, p. 19.

La ciudad de Nápoles, como acabamos de explicar, se identifica entonces con Babilonia, símbolo de los pecados terrenales, lugar en el que Enrico y sus compinches realizan sus fechorías robando, violando y asesinando personas, se comercia con el sexo y con la muerte. Nápoles es la ciudad en la que se produce la conversión negativa de Paulo alejándose de esa naturaleza evocadora del paraje divino de la que nunca debería haber salido.

Precisamente este lugar en el que Paulo había llevado una vida de ermitaño durante diez años, a su regreso, se ha convertido en una selva, símbolo de la naturaleza salvaje, en cuya espesura las almas se extravían y no saben volver a la senda que conduce a Dios.

La cárcel, por el contrario, es el lugar donde Enrico puede expiar los pecados, siendo, por tanto, un camino de redención, lo que nos recuerda, por tratarse de un espacio cerrado, en el que el personaje se encuentra recluido, al armario en el que doña Beatriz de Silva, de la comedia homónima, permanece tres días encerrada, tras los cuales, es liberada habiéndose producido su conversión. Ambos encierros apuntan ineludiblemente a los tres días que pasó Jesucristo después de su muerte en el sepulcro, tras los que resucitó y ascendió a los cielos. Debemos tener presente que Enrico también va a morir transcurrido su encierro y su alma va a ascender al cielo habiéndole sido concedida la Gloria.

Por otra parte, en este drama teológico el fraile mercedario va a realizar una crítica a una manera de vivir la experiencia religiosa, la que va a adoptar Paulo, que conduce a la condenación, pues es falsa y se aleja de ese cristianismo primitivo y sencillo tan del gusto de nuestro autor.

En *El condenado por desconfiado* nos encontramos, pues, una crítica, en primer lugar, a la vida religiosa entendida como vida ascética alejada de la sociedad, que es una postura egoísta, que sólo se centra en el provecho propio. Paulo es un hipócrita que actúa sólo para conseguir un fin, su salvación, pero al que no le importa el camino cristiano en sí. Su postura choca frontalmente con la actitud humilde de los místicos españoles del siglo XVI, como Santa Teresa o el propio San Juan de la Cruz, el cual, precisamente, defiende una vida monacal en sociedad con un director espiritual que actúe como guía. La postura de Paulo también está dentro de ese falso cristianismo que atacara Erasmo, que se centraba en los aspectos materiales y no en los

espirituales. El personaje ha mercantilizado la relación con Dios, dado que, exige un beneficio tras haber realizado lo que él cree que es un trabajo o sacrificio.

Otra crítica, esta mucho más velada, que encontramos en la obra del mercedario tiene como objeto la corte de su época. Cuando Enrico le ha expuesto a Paulo y a Pedrisco todos los actos criminales que ha cometido durante su vida, el gracioso, aludiendo a la degeneración moral de la corte, señala con ironía:

cielo, padre de mi vida,
que son servicios tan buenos,
que puede ir a pretender
éste a la corte. (vv. 887-891).

Es posible, se ha insistido en esta idea, que Tirso compusiera *El condenado* y *El burlador* por las mismas fechas, y que en ambas obras hubiese una crítica a la corte a causa de su destierro. En la presente obra quizás esta crítica esté más atenuada que en *El burlador de Sevilla*, pero, como vemos, sí que existe una referencia a la escasa moral de la corte, aunque esta idea de la corte como lugar de corrupción, de degeneración moral y de luchas e intrigas por el poder aparece en muchas otras obras de Tirso.

En otro sentido, podemos señalar que una de las claves para comprender la teología española del siglo XVI, que permanece durante el siglo XVII, es la defensa que se hace del libre albedrío del hombre, con sus correspondientes polémicas, frente a la predestinación que predica Lutero. De hecho, como vimos al hablar de la situación de la España del siglo XVI, la auténtica misión que caracteriza a los representantes españoles en el Concilio de Trento es, precisamente, esta defensa de la libertad del hombre. Pues bien, en la obra de Tirso *El condenado por desconfiado* se tratan estos temas adoptando una postura que rechaza frontalmente la predestinación.

El catolicismo afirma que la misericordia divina es infinita y, como no existe la predestinación, sino que el hombre es libre, este puede arrepentirse en el último momento de su vida y alcanzar su salvación. San Roberto así lo asegura tajantemente cuando expone que:

el Espíritu Santo nos dice clarísimamente por el profeta Ezequiel que Dios está siempre preparado a abrazar a aquellos que se convierten del pecado a la penitencia⁵³⁷.

Y propone el ejemplo paradigmático de San Pablo, que, como vimos, sirve de base para construir el personaje de Paulo, al asegurar que:

San Pablo fue cambiado de perseguidor en predicador. Él mismo lo escribió para que todos los pecadores se conviertan con su ejemplo, y nadie, por muy criminal que sea, desespere de la misericordia de Dios⁵³⁸.

Esta misericordia divina y la posibilidad católica de alcanzar la salvación en el último momento, pues, están ejemplificadas en la obra en el personaje de Enrico, quien, a pesar de haber llevado una vida de constantes pecados, y gracias a la misericordia de Dios, puede salvarse al final.

Por su parte, Paulo, cuya pérdida de confianza en Dios conlleva también la pérdida de confianza en su infinita misericordia, adopta una postura herética para el catolicismo, dado que se cree «predestinado» por una visión que ha tenido en un sueño. Por este motivo es castigado y no consigue la salvación, porque el pensamiento de Paulo se corresponde más con la predestinación protestante que con la libertad del hombre y la misericordia divina que defiende el catolicismo. A causa de esto, Paulo, al contrario de lo que él piensa, no está predestinado a la condenación, sino que si se condena es por sus actos, por su propia culpa. El propio Demonio así lo demuestra cuando dice que:

bien mi engaño va trazado.
Hoy verá el desconfiado
de Dios y de su poder
el fin que viene a tener,
pues él propio lo ha buscado. (vv. 329-333).

La obra de Tirso, por lo tanto, sirve de ilustración para demostrar que los hombres no están predestinados, que se condenan por sus actos, y que la

⁵³⁷ Molina, 1974, p. 41.

⁵³⁸ Molina, 1974, p. 41.

misericordia de Dios es infinita. El personaje de Paulo no se condena hasta el final de la obra, su destino, como el de Enrico, son un enigma para ellos mismos así como para el espectador. De hecho, la condena y la salvación respectivas, son sorprendentes para el público teniendo en cuenta cómo el autor había presentado a dichos personajes.

Lo que, en otro orden de cosas, es indudable, es que Paulo comete muchísimos errores y no sigue la doctrina católica en muchos puntos. En primer lugar, destacamos que uno de los errores de Paulo consiste en no darse cuenta de que lo único infalible para el Catolicismo son los Evangelios, que precisamente son el primer lugar teológico para el teólogo de la Escuela de Salamanca, Melchor Cano, como lo eran para Santo Tomás y es doctrina de la Iglesia, y no así los sueños. Paulo yerra al hacerle caso a una revelación que ha tenido en un sueño y al no entender lo que esta quiere decir. En este sentido, el personaje tirsiano razona:

faltar no puede
la palabra de Dios: el ángel suyo
me dijo que si Enrico se condena,
yo me he de condenar; y si él se salva,
también me he de salvar. (vv. 627-631).

El segundo error de Paulo es la mala interpretación que hace del sueño que ha tenido, porque al hombre no le es dado entender los designios divinos; nadie conoce el plan de Dios y, sin embargo, Paulo cree ver en la vinculación de su destino al de Enrico su propia condenación, como expone Pedrisco al decir, refiriéndose a Enrico:

pues aqueste ya está ardiendo
en los infiernos. (vv. 917-918).

En tercer y último lugar, Paulo desconoce la doctrina católica, lo que puede verse en que no se da cuenta en absoluto de la existencia de la misericordia divina que, como hemos señalado ya, es infinita. Esta postura contrasta, por ejemplo, con la que tiene Cipriano en *El mágico prodigioso*,

personaje que, aún siendo pagano, al darse cuenta de la bondad de Dios sabe que, si este quiere, puede ser salvado⁵³⁹.

Tanto en la obra de Tirso como en la de Calderón aparece el personaje del Demonio, que intenta crear confusión en el alma de los respectivos protagonistas de sendas obras, y que en *El condenado* deja claro el poder superior de Dios, al que está supeditado. Así lo demuestra cuando el maligno personaje expone que, para poder tentar y engañar a Paulo, ha necesitado el permiso divino, y Dios le ha autorizado para realizar tal misión:

el Juez más supremo y recto
para que con mis engaños
le incite agora de nuevo. (vv. 230-232).

Otro de los tópicos del teatro áureo sobre la presencia del Demonio es la de los efectos perturbadores que esta causa en los personajes a los que se les aparece⁵⁴⁰. Ahora bien, si ningún signo de este efecto puede verse en Paulo cuando el Demonio bajo forma de ángel se le aparece, en Enrico se produce la normal reacción de inquietud y desasosiego en su alma:

¿Quién llama?
Esta voz me hace temblar.
Los cabellos erizados
pronostican mi temor;
mas ¿dónde está mi valor?
¿Dónde mis hechos pasados?
Muchos cuidados
siente el alma. ¡Cielo santo!
¿Cúya es voz que tal espanto
infunde en el alma mía? (vv. 2240-2249).

⁵³⁹ Podemos ver esta actitud de confianza en la misericordia divina que tiene Cipriano, en Calderón, 2006, en los vv. 2731-2733, después de haber sido testigo de la salvación de Justina: Mas ¿qué digo? Quien de tí/ librar a Justina pudo/ a mí no podrá librarne?, y un poco más adelante en los vv. 2748-2750: El que es poder absoluto/ y no depende de otro/ vencerá mis infortunios.

⁵⁴⁰ En *El esclavo del demonio*, Mira de Amescua, 2004, don Gil expresa ante la aparición del demonio, en este caso llamado Angelio: Después que a este hombre he mirado,/ siento perdidos los bríos,/ los huesos y labios fríos,/ barba y cabello erizado./ Temor extraño he sentido./ Alma, ¿quién hay quien te asombre?/ ¿Cómo temes tanto a un hombre/ si al mismo Dios no has temido? (vv. 1428-1435).

Precisamente la enseñanza que se desprende de *El condenado por desconfiado* es ejemplificada por su autor en la pareja de protagonistas de Paulo y Enrico. El primero de ellos, un ferviente católico, que se supone que lo deja todo, pues nada sabemos de la vida anterior de Paulo, para llevar una vida ascética de oración, ayuno y abstinencia en la soledad de la naturaleza, y así transcurren diez años hasta que, inseguro de si con ese esfuerzo logrará la salvación, exige que Dios le revele su futuro.

El primero y el más acentuado de los pecados de Paulo es el de la soberbia, en lo relativo a la cual, podemos destacar en primer lugar, que los errores que ocasionan que este personaje no pueda salvarse son, precisamente, los que lo apartan de las enseñanzas de los místicos españoles del siglo XVI, como: 1) Paulo vive apartado y solo, mientras que en la época se insiste en la idea de la reclusión en un convento bajo la supervisión de un superior, que sea su guía espiritual; 2) reza con autocomplacencia, sin tener temor de Dios, con una actitud soberbia; 3) demuestra demasiado goce al contemplar lo que le rodea. En el monólogo inicial de la obra, además de poder rastrear una posible postura herética panteísta, se muestra una concepción egoísta que contrasta con la humildad de Santa Teresa o de San Juan.

Paulo, que es presentado al inicio de la obra solo, aislado del mundo, como si no perteneciera a él, sin vínculos familiares ni de ningún otro tipo, realiza un monólogo, en el que llama la atención la autocomplacencia que demuestra con su situación de ermitaño, frente la humildad de los místicos del XVI, como puede observarse cuando exclama:

¡Dichoso albergue mío!
¡Soledad apacible y deleitosa,
que en el calor y el frío
me dais posada en esta selva umbrosa,
donde el huésped se llama
o verde yerba o pálida retama! (vv. 1-7).

Esta autocomplacencia revela un egocentrismo en Paulo, el cual cree que la Naturaleza está hecha para él, como él mismo defiende al decir:

Naturaleza eleva,

y a las errantes nubes hace señas
para que noche y día,
ya que no hay otra, me hagan compañía. (vv. 15-19).

Y además, en Paulo existe un deseo de conocer más allá de lo que debe. El personaje, inconformista y lleno de dudas y temores, quiere saber lo que no le está permitido alcanzar al hombre. Su honda necesidad de conocimiento le conduce a un estado de desasosiego, muy alejado de la paz de los místicos:

¡Quién, oh celeste velo,
aquestos tafetanes luminosos
rasgar pudiera un poco
para ver...! ¡Ay de mí! Vuélvome loco (vv. 21-24).

En estas palabras, parece que Paulo muestra un excesivo deleite en la contemplación de la Naturaleza, como si se sintiera muy cerca de Dios, tanto, que creyese borrada la distancia infinita entre él y su creador. Como veremos más adelante, resulta evidente que el personaje tirsiano concibe su relación con la divinidad de una manera menos jerárquica y con unos límites desdibujados, quizás ello pueda deberse a lo que explica Ott en su manual de teología al negar:

No debemos entenderla [la gracia santificante] en sentido *panteístico*, como si la sustancia del alma se transformara en la divinidad. A pesar de tal participación, seguirá existiendo una distancia infinita entre el Creador y la criatura; Dz 433, 510, 1225⁵⁴¹.

Su autocomplacencia y su intenso egocentrismo llevan a Paulo incluso a creer, de manera orgullosa, que ya está salvado por Dios, como comprobamos al escuchar a Paulo preguntarle a Dios:

¿Cuándo, Señor divino,
podrá mi indignidad agradeceros
el volverme al camino,
que, si no lo abandono, es fuerza el veros,

⁵⁴¹ Ott, 2009, p. 393.

y tras esta vitoria,
darme en aquestas selvas tanta gloria? (vv. 37-42).

Pero su seguridad en su salvación no es tan fuerte como la necesidad que tiene de saber si sus esfuerzos en el mundo terreno le conducirán al mundo divino. Paulo, que actúa motivado por la recompensa y no por la obediencia a Dios, al soñar que va a condenarse, sufre y siente la enorme necesidad de conocer su destino, por lo que pregunta a Dios:

Vos, Dios santo,
me declarad la causa de este espanto.
¿Heme de condenar, mi Dios divino,
como este sueño dice, o he de verme
en el sagrado alcázar cristalino? (vv. 183-187).

Inmediatamente después, utilizando el argumento de sus diez años de vida ascética en la que ha seguido los preceptos divinos, según él cree de manera obediente y fiel, necesita corroborar que tanto sacrificio merece la pena, en lo que es un pecado de arrogancia, ya que Paulo no pregunta a Dios algo que no conoce, sino que espera que conteste lo que él cree. Todo ello podemos verlo cuando dice:

¿Qué fin he de tener, pues un camino
sigo tan bueno? No queráis tenerme
en esta confusión, Señor eterno.
¿He de ir a vuestro Cielo o al infierno?
Treinta años de edad tengo, Señor mío,
y los diez he gastado en el desierto,
y si viviera un siglo, un siglo fío
que lo mismo ha de ser: esto os advierto.
Si esto cumplo, Señor, con fuerza y brío,
¿qué fin he de tener? Lágrimas vierto (vv. 189-198).

Es entonces cuando el Demonio, dándose cuenta de esta soberbia de Paulo, va a hacer su aparición para tentar al ermitaño, como él mismo afirma al señalar que en Paulo hay un resquicio por el que el mal puede penetrar:

éste, aunque ha sido tan santo,
duda de la fe, pues vemos
que quiere del mismo Dios,
estando en duda, saberlo.
En la soberbia también
ha pecado: caso es cierto. (vv. 213-218).

Y el Demonio no duda ni un solo momento que el pecado de Paulo es el de la soberbia, pecado que conoce muy bien, porque fue el mismo pecado que le privó a él de la visión de Dios, como así ilustra al decir que:

nadie como yo lo sabe
pues por soberbio padezco. (vv. 219-220).

La actitud soberbia y envanecida del anacoreta se corrobora aún más tras la visión que tiene durante el sueño, porque es tan fuerte su convicción de que ha de salvarse, que cree, en consonancia con lo anterior, que Enrico debe de ser un auténtico santo varón, como así expone al decir que:

¡Oh misterio soberano!
¿Quién este Enrico será?
Por verle me muero ya.
¡Qué contento estoy, qué ufano!
algún divino varón
debe de ser, ¿quién lo duda? (vv. 285-290).

Paulo yerra totalmente porque cree conocer el plan divino y merecer la salvación por sus diez años de sacrificio. Pero, debajo de su alegría inicial, que delata esa falta de humildad, que se percibe cuando exultante exclama:

pues Vos me mandáis que vaya
a ver al dichoso Enrico.
¡Gran santo debe de ser!
Lleno de contento estoy. (vv. 319-322).

Se esconde uno de los grandes errores que en materia teológica comete Paulo que es el de creer infalible lo que él cree que ha sido una revelación,

pues lo único que tiene esa infalibilidad son los Evangelios, la palabra de Dios, que ocupa el primero de los lugares teológicos para Santo Tomás, pero también para el gran teólogo de la Universidad de Salamanca, Melchor Cano. Así de contundente se muestra Paulo con la revelación, mientras que luego, paradójicamente, nunca hace caso a los avisos divinos:

Faltar no puede
la palabra de Dios: el ángel suyo
me dijo que si Enrico se condena,
yo me he de condenar; y si él se salva,
también me he de salvar (vv. 627-631).

Paulo conoce a Enrico, un ladrón y asesino, criminal que se jacta de sus delitos, y, en vez de asumir los designios divinos, se aparta de Dios, lo aleja de sí y cuestiona sus decisiones al afirmar:

que no es bien que yo en el mundo
esté penitencia haciendo,
y que él viva en la ciudad
con gustos y con contentos,
y que a la muerte tengamos
un fin. (vv. 972-977).

Porque lo que siente Paulo al encontrarse con Enrico es un sentimiento de frustración de quien siente que ha pasado grandes penalidades y que estas no le sirven para merecer la salvación, y, por ello, parece reclamar a Dios:

¡Gran Señor! ¡Señor eterno!
¿Por qué me habéis castigado
con castigo tan inmenso?
Diez años y más, Señor,
ha que vivo en el desierto
comiendo yerbas amargas,
salobres aguas bebiendo,
sólo porque vos, Señor,
Juez piadoso, sabio, recto,
perdonarais mis pecados.

¡Cuán diferente lo veo!
Al infierno tengo de ir.
¡Ya me parece que siento
que aquellas voraces llamas
van abrasando mi cuerpo!
¡Ay! ¡Qué rigor! (vv. 933-948)

Paulo se equivoca al confiar en una revelación que procede del Demonio, en creerse capaz de interpretar correctamente su significado, en olvidar la existencia del libre albedrío y, con él, la responsabilidad sobre sus actos y su posibilidad de enmendar su conducta, y, finalmente, la infinita misericordia divina.

El ermitaño mostrando su falta de humildad, cuestiona los designios divinos y no los acepta, lo que puede verse en su abandono de la vida religiosa y de entrega a Dios. Al creer que el mundo celestial le está privado, Paulo opta entonces por la vida terrena, por el placer humano, en una especie de revancha por su supuesta condenación:

Señor, perdona
si injustamente me vengo.
Tú me has condenado ya:
tu palabra, es caso cierto
que atrás no puede volver.
Pues si es así, tener quiero
en el mundo buena vida
pues tan triste fin espero.
Los pasos pienso seguir
de Enrico (vv. 1002-1011)

Es entonces cuando Paulo cae en el peor de sus errores, que incluso se puede tachar de herejía, ya que cree que, como su destino ya está escrito, sus actos están justificados a causa de su segura condena, y así desafía a Dios diciendo que:

perdone Dios si le ofendo;
que si uno el fin ha de ser,
esto es justo, y yo me entiendo. (vv. 1409-1411).

El error de Paulo, como podemos observar, es el de confundir los efectos con las causas y el de malinterpretar una visión teniendo una actitud soberbia en la que se equipara a Dios. Pero, además, para poder justificar sus actos, Paulo elude toda responsabilidad sobre ellos culpando de todo a la revelación cuyo significado interpreta como condenatorio. El ermitaño no reconoce su participación en su elección, sino que se aleja de la vida cristiana que había llevado en un acto de rebelión ante Dios porque cree que este no le ha recompensado justamente, como demuestra cuando exclama:

¡Que a mí, que a Dios adoraba,
y por santo me tenían
en este circunvecino
monte, el globo cristalino
rompiendo el ángel veloz,
me obligase con su voz
a dejar tan buen camino,
dándome el premio tan malo!
Pues hoy verá el cielo en mí
si en las maldades no igualo
a Enrico. (vv. 1416-1426).

En lo que respecta a confundir los efectos con las causas, resulta significativo que Paulo exponga su razonamiento de justificación de sus malos actos a causa del conocimiento que de su condenación tiene, cuando es, precisamente, al contrario y, más aún, en un Catolicismo defensor del libre albedrío frente a la predestinación del Protestantismo, la salvación o condenación procede de la infinita misericordia divina y de los actos del hombre. Yerra Paulo al decir:

pues cuando Dios, Juez eterno
nos condenare al infierno,
ya habremos hecho por qué (vv. 1470-1472).

De la misma manera, al no asumir la responsabilidad de sus actos, Paulo culpa de todo a Enrico, como si este fuese la causa de su condenación, y

no su cuestionamiento de las decisiones de Dios, su falta de confianza, su actitud materialista ante la religión, etc., por lo que, en vez de intentar arrepentirse y enmendar su actitud y lograr así la salvación, intenta convecer a Enrico para que se arrepienta y así él no sea condenado. Paulo se inmiscuye en el plan divino y, además, expone su alto concepto que de sí mismo tiene al creer que la culpa es de Enrico. Exclama el cínico Paulo:

¡Qué desdichado que soy!
¡Ah Enrico!, nunca nacieras,
nunca tu madre te echara
donde, gozando la luz,
fuieste de mis males causa. (vv. 1908-1913).

Es precisamente el personaje de Enrico el que intenta avisar a Paulo del error que ha cometido al explicarle que los hombres no pueden entender los designios divinos. Enrico le dice a Paulo que:

las palabras que Dios dice
por un ángel, son palabras,
Paulo amigo, en que se encierran
cosas que el hombre no alcanza. (vv. 1963-1966).

El segundo gran rasgo que se destaca del personaje de Paulo es el de la desconfianza, que tanta importancia tiene que da nombre al título de la obra y que es el motivo de su condenación. Esta desconfianza en la misericordia divina es la que produce la desesperación del personaje al no poder tener la certeza de su salvación.

La desesperación se produce por su desconfianza hacia Dios, al que pide que le revele su final, aunque Paulo lo que realmente pretende es que Dios corrobore su, ya segura según él, salvación. Al malinterpretar este personaje los designios divinos, todo su mundo se desmorona, y pasa de la desconfianza a la desesperación, y decide llevar una vida pecaminosa de reafirmación de los placeres terrenales como rechazo a Dios.

Es precisamente la desconfianza de Paulo que le lleva a preguntarle a Dios acerca de su salvación/no salvación, lo que despierta al Demonio, quien

ve una posibilidad de ganar un alma más para el infierno, puesto que, como dice San Juan de la Cruz en la *Subida al monte Carmelo*, el Demonio gusta de oír almas que buscan revelaciones divinas:

el demonio gusta mucho cuando un alma quiere admitir revelaciones y la ve inclinada a ellas, porque tiene él entonces mucha ocasión y mano para ingerir errores, y derogar en lo que pudiere a la fe, porque, como he dicho, grande rudeza se pone en el alma que las quiere, acerca de ellas, y aun a veces, hartas tentaciones y impertinencias⁵⁴².

Tras la revelación que se le hace a este durante el sueño, y la posterior visita a Enrico, el personaje desespera de Dios, planteándose en la obra el llamado *vulgaris casus*, caso vulgar, que viene a plantear si el hombre puede desesperar si Dios le revela que se va a condenar. Por supuesto, casi todos los teólogos niegan esta posibilidad, pues Dios no le revela a nadie su condenación, pero llegado el caso, el hombre debería actuar de la siguiente manera según Gabriel Biel, para quien entonces sí sería lícito pecar: 1) no tendría porqué esperar, y 2) por otro lado, podría esperar un auxilio divino si hiciese buenas obras. Por el contrario, el padre Suárez afirma que si en algún caso pecar es lícito, deja de ser pecado, por lo que el hombre que se encontrase en dicha situación no debería desesperar por tres razones: a) no tendría necesidad de desesperar, porque podría abstenerse de pecar; b) debería creer que su condenación no es causada por la falta de misericordia divina, sino por sus propios actos; c) tendría que desear la bienaventuranza de Dios, nunca odiarla, y por tanto, buscarla siempre. El mayor error de Paulo es que olvida la infinita misericordia divina.

Esta desesperanza de Paulo es fruto de una postura renacentista ante la vida. Paulo, como bien sabemos, desea saber más de lo que debe, más de lo que le está permitido conocer al hombre. Esta necesidad de conocimiento de lo vedado, actitud que entraña una gran soberbia humana, es la que ocasiona el pecado de Paulo de preguntarle a Dios por su salvación/condenación. La incertidumbre, como vimos antes en las palabras de Paulo, le produce una gran desazón interna.

⁵⁴² Molina, 1974, p. 34.

Como ya hemos comentado anteriormente, Paulo no se muestra en absoluto humilde, sino que cree que con la penitencia que durante diez años ha realizado, con su vida retirada de la ciudad y de los placeres, su salvación es prácticamente segura. Paulo ha creído hasta el momento de encontrarse con Enrico que iba a salvarse.

Esta desconfianza de Paulo es reiterada por el Demonio, quien explica la ofensa de Paulo hacia Dios cuando dice:

y con la desconfianza
le ha ofendido, pues es cierto
que desconfía de Dios
el que a su fe no da crédito. (vv. 221-224).

O que ejemplifica esta falta de confianza con la elección de Paulo, que se fía más de un sueño que de la fe, al declarar que:

un sueño la causa ha sido
y el anteponer un sueño
a la fe de Dios, ¿quién duda
que es pecado manifiesto? (vv. 225-228).

Una vez que Paulo cree entender la revelación del sueño como la señal de que se va a condenar de manera inevitable, se muestra su gran egoísmo, pues lo que siente es que ha pasado una serie de penalidades y que estas no le han servido para nada, dado que no le han hecho conseguir la salvación. De esta manera parece que Paulo le reprochase a Dios su inútil esfuerzo durante diez años. Lo que siente el personaje es el hecho de haber pasado penalidades que no le han servido para merecer la salvación. La penitencia, ahora que piensa que va a condenarse, carece de sentido. Así lo expone Paulo al decir:

Que allá volvamos pretendo;
pero no a hacer penitencia,
pues que ya no es de provecho (vv. 961-963).

Tal es la desconfianza de Paulo, por otro lado, que, a pesar de que reconoce que el Pastorcillo que se le aparece es un enviado de Dios, que le

está avisando de que la misericordia divina es infinita, concluye con que ni Enrico ni él se pueden salvar. Este convencimiento de su propia condenación y de la de Enrico se trasluce cuando Paulo le contesta al Pastorcillo preguntándole:

¿Por qué, pastor, queréis vos
que en la clemencia de Dios
halle su remedio medio?
Alma, ya no hay más remedio
que el condenarnos los dos. (vv. 1644-1648).

A pesar de esta desconfianza, en un momento de crisis, Paulo intenta conseguir la salvación, pero, como no es capaz de reconocer su responsabilidad, lo que hace es presionar a Enrico para que se arrepienta y así él no vaya al infierno. Todo esto en vez de luchar él por su propia alma. Pero es que, además de no reconocer sus propios pecados, Paulo se inmiscuye en el plan divino al intentar que Enrico se arrepienta, lo que revela otra vez la falta de confianza de este negativo personaje en Dios.

Al ver fallida la que él creía última posibilidad de salvación, Paulo cae en la más honda de las desesperaciones y, al creer que su salvación es del todo imposible, se rebela contra Dios y le entrega el alma al Diablo, como él mismo asegura cuando dice:

más mi parecer condeno,
porque yo desecho el bueno,
mas ella desecha el malo.
Mi adverso fin no resisto,
pues mi desventura he visto
y da claro testimonio
el vestirme de demonio,
y el desnudarme de Cristo. (vv. 1886-1893).

Por todo ello, como Enrico mismo desvela, el pecado por el que se condena Paulo es la desconfianza hacia Dios, que le ha conducido a la total desesperación, pues:

desesperación ha sido
lo que has hecho, y aun venganza
de la palabra de Dios,
y una oposición tirana
a su inefable poder. (vv. 1971-1976).

Y esa desesperación obceca a nuestro protagonista y no le permite ver nada más, porque su ruptura con Dios ha sido total. Paulo no quiere salvarse. El ermitaño es culpable de su condenación, pues, como asegura el Pastorcillo, quien, aunque llama a su alma:

no quiere ella
volver a mis voces,
en sus vicios ciega. (vv. 2696-2698).

Esta terquedad llega a su punto máximo cuando Paulo no cree a Pedrisco al contarle este que Enrico se ha salvado. La desconfianza y la desesperación han marcado tan profundamente a Paulo que no puede salvarse. Todo ello puede verse en el diálogo que mantienen ambos personajes:

Pedrisco: ¿De aquesto te espantas, Paulo,
cuando es tan piadoso Dios?
Paulo: Pedrisco, eso ha sido engaño:
otra alma fue la que vieron,
no la de Enrico (vv. 2878-2882).

Hasta el momento final, previo a su muerte, Paulo sigue desconfiando de la misericordia divina de Dios, motivo por el que le está vetada la entrada al cielo. Aunque duda, no cree que Dios pueda perdonar algunos actos criminales:

Dios
es piadoso... (vv. 2889-2890).
Pero no con tales hombres.
Ya muero, llega tus brazos (vv. 2891-2892).

Esta desconfianza de Paulo, que genera una gran desesperación y que le conduce al infierno, expone una actitud del que ha roto la tradicional relación jerárquica con Dios y le exige a este que le revele si va a salvarse o no, es más, cree poder entender los desingnios divinos y, además, se siente capacitado para juzgar si sus actos merecen o no la Gloria divina. Esta actitud revela un cierto antropocentrismo renacentista, que relaciona al personaje con el de don Juan, como veremos cuando confrontemos ambas obras.

Podemos ver esa mentalidad renacentista en la concepción que Paulo tiene de la muerte como algo espantoso, como una ruptura trágica con lo anterior, frente a la actitud de los místicos, de la que tanto se aleja, que querían llegar a la muerte para estar cerca de Dios. Exclama el condenado por desconfiado:

Siguióse al fin, ¡ay, Dios!, el ver la muerte.
¡Qué espantosa figura! ¡Ay desdichado!
Si el verla en sueños causa tal quimera,
el que vivo la ve, ¿qué es lo que espera? (vv. 149-152).

Otro aspecto que encontramos en Paulo y en otros personajes tirsianos que se condenan, como don Juan, o que están a punto de hacerlo, y que está relacionado con su desconfianza y desafío a Dios es su elección de la vida terrenal frente a la gloria eterna. Paulo, tras romper con Dios, decide lanzarse a disfrutar los placeres humanos rechazando así la vida eterna. Esta elección está originada por la creencia del personaje en su condenación, por lo que, si nada puede hacer por salvarse, sólo le resta disfrutar de esta vida, como así declara:

Señor, perdona
si injustamente me vengo.
Tú me has condenado ya:
tu palabra, es caso cierto
que atrás no puede volver.
Pues si es ansí, tener quiero
en el mundo buena vida
pues tan triste fin espero.
Los pasos pienso seguir

de Enrico. (vv. 1002-1011).

En Paulo, que constantemente alude a su desconfianza de Dios y su condenación, hay una actitud rebelde contra esa condena que considera injusta, que se manifiesta en el no acatamiento de los preceptos divinos e, incluso, en su voluntad firme de realizar actos que contravienen manifiestamente las normas de Dios.

En relación con todo lo expuesto, podemos afirmar que el mayor de los pecados de Paulo es el de no creer infinita la misericordia divina, erigiéndose la obra en una demostración de que esta así lo es. A diferencia de otros personajes que hacen caso del Demonio, pero que, al percartarse de la infinita misericordia divina, como le sucede a Cipriano en *El mágico prodigioso*, se arrepienten, se enmiendan y, tras su conversión, se salvan, Paulo se cree ya condenado y decide vengarse de la injusticia cometida contra él:

Tan malo tengo de ser
como él, y peor si puedo;
que pues ya los dos estamos
condenados al infierno,
bien es que antes de ir allá,
en el mundo nos vengemos (vv. 984-989).

Y por más que el cielo intenta avisar a Paulo de que puede salvarse si confía en la misericordia divina, el personaje no termina de creerlo. La comedia insiste de manera reiterada en esta idea de la infinita misericordia de Dios, como sucede cuando aparece el personaje del Pastorcillo, encarnación del Buen Pastor, que aún sin verse, intenta avisar a Paulo de que:

No desconfíe ninguno,
aunque grande pecador,
de aquella misericordia
de que más se precia Dios (vv. 1473-1476).
Con firme arrepentimiento
de no ofender al Señor
llegue el pecador humilde:
que Dios le dará perdón (vv. 1481-1484).

Aunque Paulo, que hizo caso de una sueño y de una visión demoníaca, paradójicamente no va a hacer caso del aviso divino, el mensaje de este emisario de Dios es claro e insistente y se centra en subrayar la misericordia divina, defendiendo que el hombre, sean cuales sean sus pecados, si se arrepiente, podrá ser salvado merced a la infinita misericordia de Dios. Así lo expone una y otra vez:

Su majestad soberana
da voces al pecador,
porque le llegue a pedir
lo que a ninguno negó (vv. 1489-1492).
Aunque sus ofensas sean
más que átomos hay del sol,
y que estrellas tiene el cielo,
y rayos la luna dio,
y peces el mar salado
en sus cóncavos guardó,
es tal su misericordia,
que con decirle: “Señor,
pequé, pequé”, muchas veces,
le recibe al pecador
en sus amorosos brazos;
que en fin hace como Dios (vv. 1515-1526).

Si Dios le dio al hombre libertad y fragilidad también le dio la posibilidad de arrepentirse y le concedió su infinita misericordia para perdonarlo y volverlo a acoger en su seno:

Diole Dios libre albedrío,
y fragilidad le dio
al cuerpo y al alma; luego
dio potestad con acción
de pedir misericordia,
que a ninguno le negó (vv. 1537-1542).

De manera aún más directa, vuelve a repetir el personaje del Pastorcillo que, frente a lo que cree Paulo, esto es, que ya está condenado, todavía puede salvarse si confía en Dios y se arrepiente, pues a nadie le niega ese don:

porque este triste ofensor
con la imperfección que tuvo,
le ofenda una vez o dos,
¿se había de condenar?
No, señor, aqueso no;
que es Dios misericordioso,
y estima más al pecador (vv. 1554-1561).
El que a Dios tiene ofendido,
pídale perdón a Dios,
porque es Señor tan piadoso,
que a ninguno le negó (vv. 1611-1614).

El Pastorcillo, que de manera evidente representa la imagen del Buen Pastor, señala esta condición relatando que va buscando una oveja perdida, descarriada, por esos lugares:

que ando por estos valles
recogiendo con amor
una ovejuela perdida
que del rebaño se huyó. (vv. 1601-1604).

Paulo no se da cuenta de que la oveja perdida es él y que el Pastorcillo es un enviado de Dios que viene a rescatarlo del pecado y a conducirlo de nuevo al buen camino. La desconfianza del personaje es mayor y sólo cree las visiones que se acomodan a sus pensamientos y creencias.

De esta manera, al final de la obra, casi antes de morir, Paulo vuelve a tener la posibilidad de salvarse, ya que el Pastorcillo, que explica la tristeza de su mayoral, metáfora de Dios, desde que perdió a su oveja, Paulo, le dice a este que si se arrepiente, Dios le perdonará:

Pero desde el día
que una, la más buena,
huyó del rebaño,

lágrimas me anegan (vv. 2639-2642).

Enojado estoy,

mas la gran clemencia

de mi mayoral

dice que aunque vuelvan,

si antes fueron blancas,

al rebaño negras,

que les dé mis brazos,

y sin extrañeza

requiebros les diga

y palabras tiernas (vv. 2683-2692).

Como podemos observar, la comedia está plagada de avisos divinos que intentan convencer a sus dos protagonistas, Paulo y Enrico, aunque con diferentes resultados, de la posibilidad y necesidad de arrepentirse y volver el rostro hacia Dios. Aunque hemos comentado alguno de estos fragmentos, proponemos una tabla con los avisos que a Paulo se le ofrecen para observar la gran cantidad y claridad de los mismos, que sirve para demostrar la terquedad de Paulo en su actitud pecadora y la infinita bondad y misericordia divinas:

1°. Pedrisco.	Intenta avisar a Paulo de sus actos.	Así al otro le decían/ que la escalera rodaba, otros que rodar la vían. (vv. 1413-1415).
2°. Personaje enigmático.	Avisa a Paulo de que puede salvarse.	Una voz: no desconfíe ninguno, aunque grande pecador, de aquella misericordia/ de que más se precia Dios. (vv. 1473-1476).
3°. Personaje enigmático.	Avisa a Paulo para que se arrepienta y cambie de vida.	Una voz: con firme arrepentimiento/ de no ofender al Señor/ llegue el pecador humilde: que Dios le dará perdón. (vv. 1481-1484).

4°. Pastorcillo.	Dice que Dios a ningún hombre le niega nada.	Su majestad soberana/ da voces al pecador,/ porque le llegue a pedir/ lo que a ninguno negó. (vv. 1489-1492).
5°. Pastorcillo.	Alude a la infinita misericordia de Dios.	Aunque sus ofensas sean/ más que átomos hay del sol,/ y que estrellas tiene el cielo,/ y rayos la luna dio,/ y peces el mar salado/ en sus cóncavos guardó,/ es tal su misericordia,/ que con decirle: "Señor,/ pequé, pequé", muchas veces,/ le recibe al pecador/ en sus amorosos brazos;/ que en fin hace como Dios. (vv. 1515-1526).
6°. Pastorcillo.	Dice que Dios le dio al hombre libertad y fragilidad, pero también la misericordia divina.	Diole Dios libre albedrío,/ y fragilidad le dio/ al cuerpo y al alma; luego/ dio potestad con acción/ de pedir misericordia,/ que a ninguno le negó. (vv. 1537-1542).
7°. Pastorcillo.	Paulo cree que está condenado, pero el aviso le dice que Dios es perdón.	Porque este triste ofensor/ con la imperfección que tuvo,/ le ofenda una vez o dos,/ ¿se había de condenar?/ No, señor, aqueso no;/ que es Dios misericordioso,/ y estima más al pecador. (vv. 1554-1561).
8°. Pastorcillo (representación del	Va recogiendo a la oveja descarriada, que	Que ando por estos valles/ recogiendo con

Buen Pastor).	es Enrico, pero Paulo también.	amor/ una ovejuela perdida/ que del rebaño se huyó. (vv. 1601-1604).
9º. Pastorcillo.	Habla otra vez de la misericordia divina.	El que a Dios tiene ofendido,/ pídale perdón a Dios,/ porque es Señor tan piadoso,/ que a ninguno le negó. (vv. 1611-1614).
10º. Pastorcillo – Buen Pastor.	Habla de la oveja descarriada.	Pero desde el día/ que una, la más buena,/ huyó del rebaño,/ lágrimas me anegan. (vv. 2639-2641).
11º. Pastorcillo – Buen Pastor.	Le dice a Paulo que si se arrepiente, se salvará.	Enojado estoy,/ mas la gran clemencia/ de mi mayoral/ dice que aunque vuelvan,/ si antes fueron blancas,/ al rebaño negras,/ que les dé mis brazos,/ y sin extrañeza/ requiebros les diga/ y palabras tiernas. (vv. 2683-2692).

Tirso, colocando tantos avisos divinos, quiere que para el espectador sea evidente la idea de que el único culpable de la condena de Paulo es él mismo, y así lo dice el Pastorcillo, aunque en clave metafórica, hablando de su oveja perdida:

pero no quiere ella
volver a mis voces,
en sus vicios ciega (vv. 2696- 2698).

Y de manera literal y personal, es el propio Paulo el que termina exponiendo al espectador, como ejemplo *ex contrario* que es, que su condenación es exclusivamente culpa suya y de nadie más:

No doy la culpa a ninguno
de los tormentos que paso:
sólo a mí me doy la culpa,
pues fui causa de mi daño (vv. 2397-2940).

Pero el drama teológico tiene dos protagonistas, que conforman una antítesis continua, en la que, de manera paradójica, el personaje malvado al inicio de la acción, consigue salvarse por su confianza en Dios y a través de la Caridad y amor filiales, mientras que el personaje que lleva una vida ascética, termina condenándose por su ceguera y obstinación. Por este motivo es necesario contrastar las actitudes de los dos personajes mediante las que nuestro autor quiere demostrar la infinita misericordia divina que se extiende al peor de los pecadores.

Enrico, el personaje que se opone al de Paulo, a pesar de haber sido un auténtico criminal, obtiene la gloria eterna por la Caridad que siente hacia su padre y porque nunca deja de creer en Dios, aunque haga su vida al margen de los preceptos católicos. Paulo no hace su vida al margen de Dios, sino que la va a hacer desobedeciendo y alejándose de Dios de manera consciente.

Lo que primero nos llama la atención de Enrico y que contrasta con la actitud de Paulo, es que, a pesar de todas las malas acciones que ha realizado, se muestra humilde y tiene confianza en Dios, como podemos comprobar cuando dice:

mas siempre tengo esperanza
en que tengo de salvarme;
puesto que no va fundada
mi esperanza en obras mías
sino en saber que se humana
Dios con el más pecador,
y con su piedad se salva. (vv. 1994-2002).

Enrico no desespera porque tiene fe en la infinita misericordia divina, pues, a pesar de haber matado y robado afirma refiriéndose a Dios:

tengo confianza
en su gran piedad, porque siempre

vence a su justicia sacra. (vv. 2014-2016).

La oposición entre Enrico y Paulo es la que se produce entre la confianza/ desconfianza de ambos personajes respectivamente. Y para que quede claro, ambos personajes se posicionan al asegurar que:

Enrico: aunque malo, confianza
tengo en Dios.

Paulo: Yo no la tengo
cuando son mis culpas tantas.
Muy desconfiado soy. (vv. 2042-2046).

Mientras que Enrico se da cuenta de que Paulo se va a condenar por su desconfianza, ya que él sabe que todos los hombres pueden salvarse si se arrepienten y confían en Dios, Paulo, que rechaza la libertad del hombre, cree que todo está decidido ya, y se cree condenado. Esta confrontación de posturas se observa cuando Enrico y Paulo dicen:

Enrico: aquesa desconfianza
te tiene de condenar.

Paulo: Ya lo estoy. (vv. 2046-2048).

Enrico, al contrario que Paulo, tiene una confianza plena en la piedad de Dios, y así afirma:

es verdad; mas la esperanza
que tengo en Dios, ha de hacer
que haya piedad de mi causa. (vv. 2050-2052).

Asimismo, otra diferencia entre la actitud de Enrico y la del condenado, es que Enrico no se va con el Demonio cuando este le ofrece su ayuda para escapar de la cárcel en la que se encuentra recluido, sino que en ese momento, acepta su culpa responsabilizándose de las consecuencias de sus actos, como así declara:

no importa, ya estoy aquí

para el mal que me viniere. (vv. 2332-2333).

Una de las diferencias que ya vimos entre Enrico y Paulo es que el primero tiene padre en la obra, al que, además profesa un entrañable amor filial, mientras que Paulo no tiene familiares, sino que aparece solo y aislado. Las tres virtudes teologales, Fe, Caridad y Esperanza, no se conciben separadas, sino que si una está, las otras dos también. Por este motivo, como Enrico demuestra tener Caridad al encargarse de mantener y cuidar a su padre, por ende, debe tener también Fe y Esperanza, que se observan en su confianza en la misericordia divina. El arrepentimiento de Enrico y su posterior salvación se producen gracias a Anareto, su padre, que le insta a elegir la gloria eterna antes que la vida terrenal al decirle:

¡Venturoso del que acá
pagando sus culpas, va
con firme arrepentimiento;
que es pintado este tormento
si se compara al de allá! (vv. 2443-2447).

Y que nos recuerda inevitablemente al padre de don Juan en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* porque previene a su hijo de las consecuencias que sus actos pueden acarrearle, como se observa cuando afirma:

Enrico, ved que hay infierno
para tan larga esperanza. (vv. 2476-2477).

La diferencia entre Enrico y don Juan es que Enrico sí que hace caso de su padre, lo que supone una traslación de la obediencia del hombre hacia su padre Dios.

Enrico, como buen hijo, y, como buen cristiano, hijo de Dios, se arrepiente de sus pecados, gracias al consejo de Anareto y dice:

confieso, padre, que erré;
pero yo confesaré

mis pecados, y después
besaré a todos los pies,
para mostraros mi fe.
Basta que vos lo mandéis,
padre mío de mis ojos. (vv. 2503-2509).

Y, tras realizar la confesión de sus pecados y arrepentirse sinceramente de ellos, apela a la misericordia divina con una actitud humilde, que lo aleja de Paulo, para ponerse en manos de Dios, pues, como él mismo asegura:

yo he sido el hombre más malo
que la luz llegó a alcanzar
de este mundo; el que os ha hecho
más arenas que tiene el mar
ofensas; mas, Señor mío,
mayor es vuestra piedad. (vv. 2527-2532).

Esta fe y humildad que se observan en Enrico en materia divina, que contrasta con la actitud soberbia de Paulo, son las que permiten que reconozca quién es el Demonio y quién el Ángel, es decir, a diferencia de Paulo, Enrico sí que descubre el Bien y el Mal, como él mismo declara diciendo:

la enigma he entendido ya
de la voz y de la sombra:
la voz era angelical,
y la sombra era el demonio. (vv. 2562-2565).

Mediante su confianza en Dios y su acto de arrepentimiento, Enrico ha alcanzado un estado de Gracia, en el cual es capaz de distinguir las voces divinas de las demoníacas. Algo que nunca le sucede a Paulo.

Finalmente, podemos decir que Enrico se opone al «desconfío de Dios» de Paulo o al «creo en Dios, y aún así desespero» mediante su: «en Dios confío» (v. 2575).

Desde luego, como acabamos de comprobar, al enfrentar los dos personajes centrales de *El condenado por desconfiado*, parece muy significativo que Paulo, que no tiene padre en la obra, resulte al final

condenado, mientras que Enrico, que sí que tiene padre, al que además muestra un claro amor filial, se salve precisamente a causa de ese amor hacia su progenitor. Este amor de Enrico hacia su padre se demuestra constantemente, como cuando Enrico dice de él:

cinco años ha que le tengo
en una cama tullido,
y tanto a estimarle vengo,
que con andar perdido,
a mi costa le mantengo. (vv. 1055-1059).

O demuestra que cumple sus deberes filiales al asegurar:

en mi vida le ofendí,
ni pesadumbre le di:
en todo cuanto mandó,
siempre obediente me halló
desde el día en que nací. (vv. 1075-1079).

El amor hacia su padre es tan grande que incluso impide que mate a Albano porque en el mismo lugar yace su padre:

no me atrevo, aunque mi nombre
tiene su altivo renombre
en las memorias escrito,
intentar tan gran delito
donde está durmiendo este hombre. (vv. 1217-1221).

O a causa de que esta frustrada víctima es anciana y le recuerda a su propio padre, como así asegura:

miro un hombre que es retrato
y viva imagen de aquél
a quien siempre de honrar trato. (vv. 1252-1254).

Que no puede asesinarlo, a pesar de haber aceptado el encargo y de haber asesinado a muchos otros antes.

El cuarto mandamiento es tan grande para Enrico que llega incluso a asegurar que, teniendo cerca a su padre, nunca mataría, como se comprueba en su intervención al decir que:

si conmigo le llevara
siempre, nunca yo intentara
los delitos que condeno,
pues fuera su vista el freno
que en la ocasión me tirara. (vv. 1227-1231).

O bien cuando va a lanzarse al mar, lo que le detiene es su amor hacia su padre, pues no quiere dejar solo a un pobre inválido al que ha cuidado siempre. Es por este amor hacia su padre por el que vemos la Caridad de Enrico, una de las tres virtudes teologales, como así demuestra al decirle a Dios:

tened misericordia de mi alma.
Señor inmenso; que aunque soy tan malo,
no dejo de tener conocimiento
de vuestra santa fe. Pero ¿qué hago?
¿Al mar quiero arrojarme cuando dejo
triste, afligido, un miserable viejo?
¡Ay Padre de mi vida! Volver quiero
a llevarle conmigo y ser Eneas
del viejo Anquises. (vv. 1354-1362).

Como ya expusimos, según la doctrina católica las tres virtudes teologales, Fe, Caridad y Esperanza, no pueden darse solas, por lo que, si Enrico practica la Caridad con su padre, de ello se desprende que también tiene las otras dos, la Fe y la Esperanza. Por este motivo, el amor hacia su padre es la causa de su salvación.

Otra diferencia que opone el personaje de Enrico al de Paulo es el tipo de pecados que comete. Enrico roba a los hombres, asesina por encargo o por voluntad propia, pero nunca duda de la existencia de Dios, ni de su piedad y misericordia infinitas. Los pecados de Enrico atentan contra el hombre, contra el mundo terrenal, pero nunca son pecados contra la divinidad de Dios o sus

atributos. Y, además, como hemos destacado en varias ocasiones, en Enrico se da una de las virtudes teologales, la Caridad, y, posteriormente, las otras dos, la Fe y la Esperanza.

Frente a los pecados de Enrico, los de Paulo son pecados cometidos contra la divinidad de Dios. Paulo, aunque durante diez años vive en perpetua penitencia, como se demuestra tras conocer a Enrico, sólo acata los preceptos religiosos para alcanzar la salvación. Paulo lleva una vida de sacrificio sólo para obtener un fin. Por ello, cuando cree que su condenación es segura, se aparta de Dios y elige una vida llena de pecado. Paulo comete, pues, pecados que atentan directamente contra Dios, pues se equipara a él al pedirle una visión que le aclare su destino, desconfía de él, desespera y rechaza la doctrina cristiana. Como Ciriaco Morón afirma, los pecados de Paulo son:

tentación de Dios, soberbia espiritual, presunción, desesperación e impenitencia final⁵⁴³.

Enrico se salva porque sus pecados nunca atentan directamente contra la divinidad de Dios; Paulo, por su parte, se condena porque sus pecados están dirigidos conscientemente contra Dios.

Para finalizar este análisis del drama teológico de Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, y a modo de conclusión, queremos proponer una interpretación de la obra tomando como punto de partida la obra de San Juan de la Cruz, *Subida del monte Carmelo*. Aunque no sabemos si Fray Gabriel pudo leer la obra aunque fuera en copia manuscrita, lo cierto es que al revisarla se hace evidente que muchas de las interpretaciones que en materia teológica hace el místico son totalmente aplicables al personaje de Paulo.

El primero de los errores de Paulo, como ya advertimos anteriormente, era el de exigir una revelación a Dios, lo que San Juan considera que no es la manera adecuada de conocer los designios divinos y que son las «almas bobas» las que terminan intentando que, mediante revelación, Dios les desvele algún hecho futuro. Dice el místico al respecto:

⁵⁴³ Molina, 1974, pp. 43-44.

Y no solo eso, sino que ellos mismos [los confesores] , como ven que las dichas almas tienen tales cosas de Dios, les piden que pidan a Dios les revele o les diga tales o tales cosas tocantes a ellos o a otros, y las almas bobas lo hacen, pensando es lícito quererlo saber por aquella vía. Que piensan que, porque Dios quiere revelar o decir algo sobrenaturalmente como él quiere o para lo que él se quiere, que es lícito querer que nos lo revele y aun pedírsele⁵⁴⁴.

Pero el error de Paulo no se queda aquí, sino que, una vez revelado lo que él cree el «mensaje divino», comete otro grave error, que delata su gran soberbia y vanidad, que no es otro, que el de creer que es capaz de interpretar el significado de la revelación, porque, lo que suele suceder cuando el hombre intenta entender un mensaje divino sobre un hecho futuro, explica San Juan, es que el resultado no se parece en nada a lo que había imaginado el hombre, como le sucede a Paulo:

Y si acaece que a su petición lo revela Dios, asegúranse más, pensando que Dios gusta de ello y lo quiere, pues que responde; y, a la verdad, ni Dios gusta ni lo quiere. [...] Naturalmente gustan y naturalmente se allanan a su modo de entender; y yerran mucho muchas veces, y ven ellos que no les sale como habían entendido, y maravillanse; [...] Pensaban ellos primero dos cosas: la una, que era de Dios, pues tanto se les asentaba primero, y puede ser el natural inclinado a ello que causa aquel asiento, como habemos dicho; y que, la segunda, siendo de Dios, había de salir así como en ellas entendían o pensaban⁵⁴⁵.

San Pablo continúa desarrollando esta misma idea enseñando que el hombre no puede ni, por lo tanto, debe, intentar interpretar las revelaciones divinas, porque, aunque parezcan claras, es posible que, o sus causas, o algún matiz se le escape. El gran error de Paulo parece responder a esta explicación de San Juan:

Y aquí está un grande engaño, porque las revelaciones o locuciones de Dios no siempre salen como los hombres las entienden o como ellas suenan en sí. Y así no se han de asegurar en ellas ni creerlas a carga cerrada aunque sepan que son revelaciones o respuestas o dichos de Dios. Porque, aunque ellas sean ciertas y

⁵⁴⁴ De la Cruz, 2009, p. 169.

⁵⁴⁵ De la Cruz, 2009, pp. 169-170.

verdaderas en sí, no lo son siempre en sus causas y en nuestra manera de entender⁵⁴⁶.

Además de esto, las revelaciones poseen una profundidad, oscuridad y complejidad que procede de su origen divino, que el hombre no es capaz de aprehender, enseña el poeta místico:

De donde se ve que, aunque los dichos y revelaciones sean de Dios, no nos podemos asegurar en ellos, pues nos podemos mucho y muy fácilmente engañar en nuestra manera de entenderlos; porque ellos todos son abismo y profundidad de espíritu, y quererlos limitar a lo que de ellos entendemos y puede aprehender el sentido nuestro no es más que querer palpar el aire y palpar alguna mota que encuentra la mano en él; y el aire se va y no queda nada⁵⁴⁷.

Todo ello sucede porque las revelaciones divinas se apoyan en factores o circunstancias sujetas a variación, por lo que, si estas cambian, también cambia lo que parecía en un principio evidente al hombre. Este es, precisamente, el caso de Paulo que, creyendo que Enrico se va a condenar y él con el criminal, se sorprende enormemente cuando se entera de que va a salvarse y, tal y como le había dicho la revelación, espera correr la misma suerte que él, pero esto no es así, porque algo ha cambiado, además de que la revelación no procede de Dios, sino del Demonio. Expone San Juan:

Ahora nos conviene probar la segunda causa por que las visiones y palabras de parte de Dios, aunque son siempre verdaderas en sí, no son siempre ciertas cuanto a nosotros; y es por razón de sus causas, en que ellas se fundan. Porque muchas veces dice Dios cosas que van fundadas sobre criaturas y efectos de ellas, que son variables y pueden faltar, y así, las palabras que sobre esto se fundan también puede ser variables y puede faltar. Porque, cuando una cosa depende de otra, faltando la una, falta también la otra⁵⁴⁸.

Como le sucede a Paulo, San Juan explica un poco más adelante que las visiones que parecen proceder de Dios pueden ser, en realidad, un engaño del Demonio, que ofrece datos que pueden ser verdaderos confundiendo al

⁵⁴⁶ De la Cruz, 2009, p. 170.

⁵⁴⁷ De la Cruz, 2009, p. 176.

⁵⁴⁸ De la Cruz, 2009, p. 178.

hombre para que crea lo que le está diciendo. Toda esta explicación de San Juan de la Cruz resulta iluminadora en el caso del personaje de Tirso de Molina como podemos comprobar al leer:

Porque allende de la dificultad que hay en saber no errar en las locuciones y visiones que son de Dios, hay ordinariamente entre ellas muchas que son del demonio; porque comúnmente anda en el alma en aquel traje que anda Dios con ella, poniéndole cosa tan verosímil a las que Dios le comunica, por ingerirse él a vueltas, como el lobo entre el ganado con pellejo de oveja (Mt. 7, 15), que apenas se puede entender. Porque como dice muchas cosas verdaderas y conformes a razón y cosas que salen verdaderas, puédense engañar fácilmente pensando que, pues sale verdad y cierta en lo que está por venir, que no será sino Dios. Porque no saben que es cosa facilísima, a quien tiene clara la luz natural, conocer las cosas, o muchas de ellas, que fueron o que serán, en sus causas. Y comoquiera que el demonio tenga esta lumbre tan viva, puede facilísimamente colegir tal efecto de tal causa, aunque no siempre sale así, pues todas las causas dependen de la voluntad de Dios⁵⁴⁹.

Como si de la actitud de Paulo estuviese hablando el místico español, San Juan afirma que Dios se enfada con los hombres que hacen caso de estas visiones, porque es peligroso hacerlo y porque en ellos hay un deseo de conocer más allá de lo que le es permitido al hombre, una gran soberbia y vanagloria, y un desprecio de las cosas divinas. Asegura San Juan:

Por lo cual justamente se enoja Dios con quien las admite, porque ve es temeridad del tal meterse en tanto peligro, y presunción y curiosidad, y ramo de soberbia y raíz y fundamento de vanagloria, y desprecio de las cosas de Dios, y principio de muchos males en que vinieron muchos. Los cuales tanto vinieron a enojar a Dios, que de propósito los dejó errar y engañar, y oscurecer el espíritu, y dejar las vías ordenadas de la vida, dando lugar a sus vanidades y fantasías, según lo dice Isaías (19, 14)⁵⁵⁰.

Si uno de los problemas que tiene el personaje de Paulo, que se relaciona con su condenación final, es su soledad y aislamiento, pues vive la religión como algo individual y egoísta, San Juan, como ya se había defendido

⁵⁴⁹ De la Cruz, 2009, p. 186.

⁵⁵⁰ De la Cruz, 2009, p. 188.

en Trento como rechazo de la tesis protestante de la libre lectura de las Escrituras por cada hombre, destaca la necesidad de que haya, por lo menos dos hombres, para entender el mensaje divino, con lo que se subraya el papel de la Iglesia en la labor de interpretación de la revelación, aunque es probable que el místico se esté refiriendo al guía espiritual, como podemos percibir cuando expone:

Y es de notar que no dijo: Donde estuviere uno solo, yo estoy allí, sino, por lo menos, dos: para dar a entender que no quiere Dios que ninguno a solas se crea para sí las cosas que tiene por de Dios, ni se confirme ni afirme en ellas sin la Iglesia o sus ministros, porque con este solo no estará él aclarándole y confirmándole la verdad en el corazón, y así quedará en ella flaco y frío⁵⁵¹.

Esta idea de la necesidad de que otro hombre explique el sentido de la revelación y no sea tan solo el destinatario el que intente interpretarla, va a ser ejemplificada por San Juan en el caso de San Pablo, del que asegura que, hasta que San Pedro y los Apóstoles no le aclararon el mensaje que de Dios había recibido, no tuvo seguridad de su origen y de su interpretación:

con haber mucho que San Pablo predicaba el Evangelio que dice él había oído, no de hombre, sino de Dios, no pudo acabar consigo de dejar de ir a conferido con San Pedro y los Apóstoles, diciendo (Gl. 2, 2): *Ne forte in vanum currerem, aut cucurrissem*, que quiere decir: No por ventura corriese en vano o hubiese corrido; no teniéndose por seguro hasta que le dio seguridad el hombre. Cosa, pues, notable parece, Pablo, pues el que os reveló ese Evangelio, ¿no pudiera también revelaros la seguridad de la falta que podíades hacer en la predicación de la verdad de él?⁵⁵²

Otra vez aparece el personaje de San Pablo al analizar el de Paulo, y, como siempre, parece que el condenado es una versión negativa de la trayectoria del converso Saulo. Mediante el ejemplo de este, San Juan vuelve a insistir en que el hombre puede equivocarse en la interpretación de una revelación divina y, por ello:

⁵⁵¹ De la Cruz, 2009, p. 196.

⁵⁵² De la Cruz, 2009, pp. 196-197.

Aquí se da a entender claro cómo no hay de qué asegurarse en las cosas que Dios revela, sino es por el orden que vamos diciendo; porque, dado caso que la persona tenga certeza, como San Pablo tenía de su Evangelio, pues le había comenzado ya a predicar, que aunque la revelación sea de Dios, todavía el hombre puede errar acerca de ella o en lo tocante a ella. Porque Dios no siempre, aunque dice lo uno, dice lo otro; y muchas veces dice la cosa, y no dice el modo de hacerla, porque, ordinariamente, todo lo que se puede hacer por industria y consejo humano no lo hace él ni lo dice, aunque trate muy afablemente mucho tiempo con el alma. Lo cual conocía muy bien San Pablo; pues, aunque sabía le era revelado por Dios el Evangelio, le fue a conferir⁵⁵³.

El Demonio, que aprovecha estas ocasiones en las que el hombre le pide a Dios que le revele un hecho futuro, suele engañar de manera frecuente a los hombres, y lo hace porque estos no son humildes, porque, de serlo, el Demonio no podría conseguir que cayesen en su trampa. Esta falta de humildad de la que habla San Juan es, precisamente, el mayor de los pecados del Paulo tirsiano. Se pregunta el místico en relación a todo lo expuesto:

¿cuánto más necesario será no admitir ni dar crédito a las demás revelaciones que son de cosas diferentes, en las cuales ordinariamente mete el demonio la mano tanto, que tengo por imposible que deje de ser engañado en muchas de ellas el que no procurase desecharlas, según la apariencia de verdad y asiento que el demonio mete en ellas? [...] Por tanto, el alma pura, cauta, y sencilla y humilde, con tanta fuerza y cuidado ha de resistir y desechar las revelaciones y otras visiones, como las muy peligrosas tentaciones; porque no hay necesidad de quererlas, sino de no quererlas para ir a la unión de amor. Que eso es lo que quiso decir Salomón (Ecli. 7, 1) cuando dijo: *¿Qué necesidad tiene el hombre de querer y buscar las cosas que son sobre su capacidad natural?* Como si dijéramos: Ninguna necesidad tiene para ser perfecto de querer cosas sobrenaturales por vía sobrenatural, que es sobre su capacidad⁵⁵⁴.

Como Paulo es soberbio y se cree, por ello y por su penitencia de diez años, cerca de Dios, el Demonio consigue engañarlo con gran facilidad. Pero es que, según va a exponer San Juan, más importantes que las revelaciones divinas son la humildad y la caridad:

⁵⁵³ De la Cruz, 2009, p. 197.

⁵⁵⁴ De la Cruz, 2009, p. 220.

Lo segundo, han menester advertir que todas las visiones y revelaciones y sentimientos del cielo y cuanto más ellos quisieren pensar, no valen tanto como el menor acto de humildad, la cual tiene los efectos de la caridad, que no estima sus cosas ni las procura, ni piensa mal sino de sí, y de sí ningún piensa, sino de los demás (1 Cor. 13, 4-7). Pues, según esto, conviene que no les hinchen el ojo estas aprehensiones sobrenaturales, sino que las procuren olvidar para quedar libres⁵⁵⁵.

El personaje de Paulo de *El condenado por desconfiado* no va a conseguir salvarse porque ha puesto el gozo de la voluntad en los bienes morales, lo que le provoca una serie de daños, como son la vanidad, la soberbia, la presunción, la autocomplacencia, la hipocresía de creerse mejor que los demás, obrar sólo para que los demás lo vean y alaben, no conseguir por ello el galardón de Dios, no buscar la perfección cristiana, sobrevalorar sus actos y su terquedad en su error. Todos estos daños son enumerados por San Juan y explicados, y todos son un análisis de la conducta de Paulo como podemos ver al leer:

El primer daño es vanidad, soberbia, vanagloria y presunción; porque gozarse de sus obras no puede ser sin estimarlas. Y de ahí nace la jactancia y lo demás, como se dice del Fariseo en el Evangelio (Lc. 18, 12), que oraba y se congraciaba con Dios con jactancia de que ayunaba y hacía otras buenas obras. [...] El segundo daño comúnmente va encadenado de éste, y es que juzga a los demás por malos e imperfectos comparativamente, pareciéndole que no hacen ni obran tan bien como él, estimándolos en menos en su corazón, y a veces por la palabra. [...] El tercero daño es que, como en las obras miran al gusto, comúnmente no las hacen sino cuando ven que de ellas se les ha de servir algún gusto y alabanza; [...] El cuarto daño se sigue de este, y es que no hallarán galardón en Dios, habiéndole ellos querido hallar en esta vida de gozo o consuelo, o de interés de honra o de otra manera, en sus obras; [...] Deben, pues, estos para huir este daño, esconder la obra, que solo Dios la vea, no queriendo que nadie haga caso. Y no solo la ha de esconder de los demás, más aún de sí mismo, esto es: que ni él se quiera complacer en ella, estimándola como si fuese algo, ni sacar gusto de toda ella; [...] El quinto daño de estos tales es que no van adelante en el camino de la perfección; porque, estando ellos asidos al gusto y consuelo en el obrar, cuando en sus obras y ejercicios no hallan gusto y consuelo, que es ordinariamente cuando Dios los quiere llevar adelante – dándoles el pan duro, que es el de los

⁵⁵⁵ De la Cruz, 2009, p. 253.

perfectos, y quitándolos de la leche de niños, probándolos las fuerzas, y purgándolos el apetito tierno para que puedan gustar el manjar de grandes -, ellos comúnmente desmayan y pierden la perseverancia de que no hallan el dicho sabor en sus obras. [...] El sexto daño de estos es que comúnmente se engañan teniendo por mejores las cosas y obras de que ellos gustan que aquellas de que no gustan, y alaban y estiman las unas y desestiman las otras: [...] El séptimo daño es que, en cuanto el hombre no apaga el vano de las obras morales, está más incapaz para recibir consejo y enseñanza razonable acerca de las obras que debe hacer⁵⁵⁶.

La conclusión de todo lo anterior, es que Paulo no posee Caridad, como, por el contrario, sí tiene Enrico. La obra es, en este sentido, una defensa de la necesidad de la Virtud teologal de la Caridad, tan importante para nuestro autor y para su orden, y que en Paulo, por su actitud egoísta a la hora de vivir la fe, no existe, lo que le conduce a su condenación eterna. Dice San Juan sobre este tipo de hombres:

Estos aflojan mucho en la caridad para con Dios y el prójimo, porque el amor propio que acerca de sus obras tienen les hace resfriar la caridad⁵⁵⁷.

Paulo, que cree tener Gracia santificante, prueba de ello es que se muestre soberbio y se sorprenda tan negativamente cuando, ante la revelación, interprete que no va a salvarse, cuando, según él, en justicia por sus actos, ha conseguido la salvación, no posee Caridad ni tampoco esa Gracia santificante, porque, aunque no son la misma cosa, hay una estrecha relación entre ambos dones divinos, como explica Ott:

Nada hay comparable a la caridad (San Juan Crisóstomo, *In actus Apost. hom.* 40, 2). Aunque la virtud infusa de la caridad no se identifique realmente con la gracia santificante, como enseñan los escotistas, sin embargo, se hallan las dos unidas por una vinculación indisoluble. El hábito de la caridad se infunde al mismo tiempo que la gracia y se pierde con ella; cf. Dz 1031 s. Los hábitos de la fe y de la esperanza son separables de la gracia santificante. No se pierden por cada pecado mortal, como ocurre con la gracia y la caridad, sino únicamente por los pecados que van contra la misma naturaleza de estas virtudes, a saber: la fe por

⁵⁵⁶ De la Cruz, 2009, pp. 298-301.

⁵⁵⁷ De la Cruz, 2009, p. 301.

el pecado de incredulidad y la esperanza por el de incredulidad y desesperación; cf. Dz 808, 838. Por ser la fe y la esperanza separables de la gracia y la caridad, suponen varios teólogos (v.g., Suárez) que estas virtudes son infundidas como *virtudes informes* antes de la justificación, siempre que haya disposición suficiente⁵⁵⁸.

La Caridad y la Gracia santificante se pierden por el grave pecado, tan connatural al personaje de Paulo, de la desesperación:

La virtud teologal de la esperanza puede subsistir sin la caridad (cf. Dz 1407), pero no sin la fe. Se pierde por el pecado de desesperación, que va dirigido contra su misma naturaleza, y el de incredulidad⁵⁵⁹.

Tras este análisis en el que creemos que se ve claramente una relación entre las explicaciones de San Juan y la justificación de los errores y la condenación del personaje de Paulo, podemos destacar del drama teológico de *El condenado por desconfiado* tres puntos esenciales, siendo el primero de ellos la crítica que Tirso de Molina, Fray Gabriel Téllez, desarrolla contra la manera de experimentar la relación con Dios como algo individual, egoísta, que casi se convierte en un tú a tú, totalmente alejado de la relación jerárquica, adoleciendo de una falta de humildad que conlleva hipocresía, soberbia, demostración externa únicamente, y ausencia de Caridad. Paulo se condena por su ceguera al no ser capaz de ver sus pecados, desesperar y no confiar en la infinita misericordia divina.

La religión es, para nuestro autor, además de una manera de entender la existencia, un servicio a los demás, erigiéndose la Caridad como uno de los pilares de las obras religiosas de Tirso de Molina. Una Caridad, segundo punto esencial de este drama, que los Mercedarios poseen como un voto propio y exclusivo, y que Enrico demuestra hacia su padre Anareto y que va a ser, precisamente, lo que va a provocar su salvación.

Esta salvación de Enrico va a producirse, además, gracias a la intervención de su padre, pues es el momento en el que Anareto va a visitar a su hijo en la celda cuando el antiguo criminal se arrepienta y convierta a la fe de Cristo. En esta conversión podemos ver cómo Anareto funciona como una

⁵⁵⁸ Ott, 2009, p. 398.

⁵⁵⁹ Ott, 2009, p. 403.

especia de Dios Padre en la tierra, y Enrico como un hijo obediente, que respeta finalmente las leyes divinas, mientras que Paulo, aislado de todos y de todo, que vive la religión sólo para perfeccionarse y no ayudar a nadie, no tiene padre en la obra y va a condenarse.

Finalmente, el tercer punto esencial de la obra es la infinita misericordia divina, que se expone de manera reiterada una y otra vez en los múltiples avisos divinos que van dirigidos sobre todo a Paulo, pero que este desoye. En la paradójica historia de un, en principio, hombre santo que, por su falta de confianza en Dios, de manera sorprendente e inesperada, se condena, oponiéndose a un criminal, que comete los más terribles crímenes humanos, pero que, por su amor, obediencia y Caridad filiales, termina salvándose, Tirso enseña que nadie debe nunca intentar comprender el plan divino, porque sólo Dios conoce el futuro del hombre, y, asimismo, que en la infinita misericordia divina todos los hombres pueden ser salvados si confían en Él.

II. 4. 3. Conclusiones del análisis de los dramas teológicos

Una vez analizados los dos dramas teológicos de nuestro autor, *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado* podemos señalar a modo de conclusión una serie de puntos comunes o divergentes entre ambas obras.

Destacamos como primera cuestión que en ambas obras aparecen dos elementos ligados al infierno y a la condenación de las almas de, respectivamente, don Juan y Paulo, como son el fuego y las serpientes, aunque el poderoso símbolo del fuego tiene una mayor presencia y carga en *El burlador*, pues no sólo se trata del fuego del infierno, sino que también aparece el fuego del deseo amoroso y de la vergüenza que, poco a poco, como un eco anticipado, va a convertirse en el fuego de los condenados.

Ambas obras sirven a Tirso de Molina para realizar una gran crítica a una sociedad degenerada que ha perdido los auténticos valores cristianos y que sólo se mueve por unos intereses egoístas y falsos. En el caso de *El burlador*, aunque es don Juan el mayor monstruo que esta sociedad pervertida ha creado, todos los miembros de la misma contribuyen a esta degeneración, permitiendo, como vimos, e incluso siendo cómplices, de todos los crímenes del burlador. Por su parte, en *El condenado* hay una recreación de la ciudad de

Nápoles como si de una Babilonia de pecado y crimen se tratara, en la que los compinches de Enrico campan a sus anchas, pero no es esta la crítica principal de la obra. Paulo, representante de una fe egoísta e individual, al que no le interesa ayudar a los demás, ni realizar buenas obras, ni siquiera conseguir la auténtica salvación del alma, a través de una experiencia religiosa íntima, profunda y sincera, es el ejemplo de la fe exterior, que busca un lucimiento delante de los demás, que se erige como «santo» con la única autoridad de su propio autorreconocimiento, y que sólo busca la salvación, por lo que, cuando cree que no puede alcanzarla, se rebela contra Dios y abandona el camino de la fe para elegir el de los placeres humanos.

La tercera cuestión mediante la que podemos relacionar los dos dramas es la de la oposición de los bienes mundanos frente a los bienes celestiales. Tanto en el caso de don Juan como en el de Paulo, ambos personajes optan por los primeros, aunque en el caso del antiguo ermitaño sea una decisión tomada a raíz de la creencia que tiene de que se va a condenar. Enrico, por su parte, había optado por los placeres terrenales, más aún, por los pecados y crímenes de los hombres, pero su Caridad hacia su padre le hace elegir finalmente los bienes divinos.

En don Juan, precisamente, vemos una suma de los pecados de Paulo y de Enrico, ya que, posee una necesidad de agotar los placeres humanos hasta el final, como le sucede a Enrico, a pesar de que con ello atente contra las normas humanas, a la vez que es soberbio y su altanería y vanidad van a llegar a desafiar las normas y preceptos de Dios, como es el caso de Paulo. Si don Juan vulnera el código divino al aceptar la invitación del espectro de don Gonzalo y entregarle su mano, Paulo lo hace al exigir de Dios una revelación, creer que es capaz de interpretarla, no hacer caso de los avisos divinos, desconfiar y desesperar.

De los tres personajes, Paulo es el peor, pues sus crímenes atentan de manera consciente contra Dios. Si Enrico cree en Dios, confía en él, pero necesita una Gracia especial para alcanzar la salvación, don Juan actúa al margen de Dios, como si el castigo estuviera lejos de llegar, fuera ajeno a él, pero Paulo sí que conoce los preceptos de Dios, de hecho, durante los últimos diez años ha vivido según ellos, y, presa de la inquietud, requiere una señal o visión divina que le asegure que su penitencia tendrá recompensa, olvidando

que la salvación del hombre es un don gratuito de Dios, que nada debe a los hombres; esta inquietud se transforma en desesperación cuando cree que va a condenarse, y es entonces, cuando, en una especie de revancha, decide actuar desoyendo los preceptos divinos.

En este sentido, ambos personajes, don Juan y Paulo, son avisados constantemente de las consecuencias terribles que les van a traer sus actos, pero, mientras que los avisos de don Juan proceden casi siempre de la esfera humana, salvo en el caso del espectro del comendador, en el caso de Paulo proceden casi siempre de la esfera divina, salvo en el caso de Enrico, que llega a mostrarle su error y señalar la infinita misericordia divina. A pesar de estas pequeñas diferencias, los resultados son los mismos, ya que, ni don Juan ni Paulo van a hacer caso de los insistentes y cada vez mayores avisos, mostrando una gran terquedad en sus pecados.

Otro punto destacable en ambas obras es la presencia de la figura paterna, que, como tuvimos ocasión de ver, suele ser una especie de trasunto de Dios Padre en la tierra, por lo que, obedecerle o no obedecerle significa seguir los mandatos de Dios y, por ende, la salvación o la condenación. Al respecto, podemos indicar tres posturas graduales: Enrico es el buen hijo, pero que ha abandonado la senda correcta, es la encarnación de la oveja descarriada, pero siempre es caritativo y cariñoso con su padre, cuando este le pide que vuelva su rostro a Dios, el otrora criminal lo hace y, así, consigue la salvación de su alma. Don Juan, por su parte, tiene un padre, pero que ha sido un progenitor consentidor que lo ha malcriado y que continúa, aún ahora, intentando ocultar sus crímenes. Aunque don Diego intenta prevenir a don Juan, ni tiene suficiente poder sobre su hijo, ni autoridad moral, como sí la tiene Anareto, ni un hijo capaz de obedecerle. Finalmente, Paulo, el peor de los tres, aparece solo, aislado, sin padre ni madre, ni familiares. El ermitaño es la encarnación de la soledad egoísta y egocéntrica, que cree que todo el universo gira en torno de sí, que sus actos son buenos y su alma es pura.

Por último queremos destacar el punto más llamativo de ambas obras y que las hacen ser una *rara avis* en el catálogo de la comedia áurea española, y que no es otro que la condenación de sus personajes protagonistas, don Juan y Paulo. Si bien es cierto que la defensa del libre albedrío, de la confesión, arrepentimiento y conversión del pecador, frente a la predestinación, puede

verse en las comedias barrocas españolas, *El burlador* y *El condenado* suponen un límite a esta defensa, pues en las condenas de don Juan y de Paulo se encuentra el mensaje de que la misericordia divina es infinita, pero el hombre puede llegar a condenarse a pesar de esta si abandona tercamente el camino hacia Dios desoyendo conscientemente los mensajes y advertencias divinos. En ambas obras se defiende la doctrina católica de que el hombre se salva por Dios, pero se condena por sus obras, porque el Catolicismo defiende el arrepentimiento y el libre albedrío del hombre, niega la predestinación, pero no la condena del pecador. Don Juan y Paulo son culpables de sus actos y si no se salvan, no es porque Dios no haya intentado prevenirles.

II. 5. OTRAS OBRAS RELIGIOSAS

Además del teatro religioso, ya se trate de comedias de asunto bíblico, hagiográfico, de dramas teológicos o de autos teatrales, para estudiar en profundidad el pensamiento religioso de nuestro autor, Tirso de Molina, Fray Gabriel Téllez, resulta necesario añadir tres obras más en el corpus de estudio: la *Historia general de la orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, la miscelánea el *Deleitar aprovechando* y la fragmentaria obra de la *Vida de la Santa Madre doña María de Çervellón*.

Como la primera de estas tres, la *Historia*, ya la tratamos en la primera parte de esta investigación para acercarnos a la biografía intelectual del mercedario, sólo esbozaremos algunos puntos interesantes que no analizamos con anterioridad.

II. 5. 1. *Historia general de la Orden de nuestra señora de las Mercedes*

De la prosa de Tirso de Molina llama poderosamente la atención su rigor histórico, citando siempre múltiples fuentes, que conoce a la perfección, y ofreciendo una nota aclaratoria que da cuenta del proceso de supresión, reducción, transformación y, en fin, alteración de la fuente original para que el lector sepa en cada momento a quién pertenece el fragmento que está leyendo. En este sentido, el Padre Vázquez dice sobre la *Historia*:

Respecto al valor histórico, baste decir que - como amante de la verdad - comienza por hacer crítica de cuantos falsificaron nuestra *Historia*; así, un tal Pedro Ricordat, benedictino; el Volaterrano (de nombre Rafael) y cuantos le siguen; también Antón Beuter y Cassáneo, el franciscano Pineda, Pedro Matheo y el licenciado Rada. Ahora bien, los documentos que encuentra en los archivos de la Merced tampoco son, en ocasiones, de fiar. Se trataba de ensalzar a esta Orden⁵⁶⁰.

Las páginas de esta obra, exhaustiva y llena de detalles y fuentes que la sustentan, están repletas de comentarios y aportes personales del autor, Fray Gabriel Téllez que, de manera solapada a veces, deja ver sus opiniones y sus pensamientos sobre aspectos relativos a su Orden.

Como ya analizamos esta obra en la primera parte del estudio, sólo vamos a detenernos en citar algunas referencias o fragmentos que tienen que ver con la composición de algunas de sus obras.

En este sentido, el Padre Penedo, editor de la obra, que relaciona siempre la composición de *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado* con la figura del Padre Guzmán, indica la semejanza que une la segunda obra y la biografía de Sor Magdalena de la Concepción, pues en ella nuestro autor inserta:

una contundente censura de las falsas revelaciones, aludiendo allí mismo al deplorable y célebre engaño del Santo Fr. Luis de Granada (Segunda Parte, págs. 80-84)⁵⁶¹.

También pudiera ser, como destacan algunos estudiosos, que la historia del condenado Paulo fuera una crítica contra las falsas revelaciones tan abundantes en la época. Penedo expone que, de manera similar, Santa Teresa habla de un caso de sugestión demoníaca tomado de Casiano (pp. CCLXXXIV-CCLXXXV).

Por otra parte y, aunque la alegoría del colmenero, la abeja, la miel y el oso forman parte de la tradición patristica, resulta curioso que uno de los primeros milagros que obra San Pedro Nolasco, siendo niño, tenga que ver con las abejas. En ello podría verse una influencia sobre el auto sacramental del

⁵⁶⁰ Vázquez, 2015, p. 238.

⁵⁶¹ Molina, 1973, p. CCLXXXIV.

Deleitar aprovechando, El colmenero divino. Fray Gabriel narra el milagroso episodio diciendo:

Apenas, pues, recién nacido gozaba la vsura de esta vida, quando en la mesma cuna, colmena prodigiosa la palma de su mano diestra, fabricó sobre ella vn enxambre de auexas misteriosas vn panal de deleytoso y sazonado almíbar, con que atrajo a la Yglesia tantas almas. Conjeturaban desto sus progenitores y vecinos, presagios celestiales que no salieron vanos. (24).

Más evidente es la intención que tiene el mercedario de componer una obra sobre la Madre María de Cervellón, de la que informa en su *Historia* que recibió en 1624 el hábito, citando al muy famoso fraile de la Merced, Bernardo de Corbaria, personaje que, por otra parte, va a aparecer en sus otras dos obras en prosa, para finalmente expresar ese deseo de escribir una obra sobre ella, como comprobamos al leer:

Salió este año, en que andamos, felicíssimo para nuestra religión, por receuir en él y en nuestro monasterio real de Barcelona, por mano de su prelado el sancto fr. Bernardo de Corvaria, nuestro sagrado hábito, la milagrosa y venerabilíssima virgen María de Cervellón o Socós, lo mismo es que socorro. Quédanos mucho que escreuir de su admirable vida y prometemos, quando su sazón llegare, herborizar con ella los espíritus apetitosos de lecturas semejantes. (p. 129).

Por último queremos destacar la presencia en la *Historia general* del padre Téllez de un episodio que tiene que ver con el tema de su obra, *La dama del Olivar*, comedia importante porque es la única con un asunto totalmente mercedario, que sirve de alabanza a dicha Orden, la cual es puesta en boca de un criterio de autoridad nada despreciable, la Virgen María.

En la *Historia*, nuestro autor relata un milagro que le aconteció al venerable y santo padre fray Matheo de Lana y que tuvo lugar en 1512 con esta milagrosa imagen de la Virgen como protagonista:

Sucedióle vna Navidad cantar la misa de la media noche – de el Gallo la llamamos -, que le encomendó el prelado por el amor y respecto con que le veneraba, y dejándose lleuar en el primer Memento de sus affectos amorosos, todo engolfado en el océano de aquel Verbo diuino hecho hombre por los hombres, salió de sí para mayores medras de sí mismo, tan vañado de gozossas lágrimas, que le

humedecieron la casulla y corporales, apareciéndose vna luz marauillosa a la traza de vna estrella coronada de esplendores, que conuirtió la yglessia en mediodía. Dio causa tan alegre asombro a que los religiosos suspendiesen el officio y canto, dando el concurso admirativas voces y reparando la atención de muchos que la milagrossa ymagen – patrona de esta cassa y aparecida muchos siglos ha sobre las ramas de vn oliuo, que asta hoy verde, hace retablo y honrra las mayores aras, por donde la intitulan Nuestra Señora de El Olivar – repararon, pues, en que la estrella en medio de la frente de la ymagen encaminaba sus rayos al rostro del célebre santo, reberberando en él como en espejo y que las claridades de que el templo se vañaba procedían de el uno y otro extremo, comunicándose no a la yglessia sola, sino a los circumbecinos campos. Restauróse en sí mismo, entonces, el elevado amante y acauado de celebrar el sacrosancto sacrificio, por huir los aplausos de la gente, apenas pissaba desde aquella noche díalos vumbrales de el convento. Suplió su fama lo retirado de su presencia amable, pues asta oy le publica por varón angélico y despertase con deboción más ferborosa el affecto en todos a la soberanísima ymagen, refugio de aquel reyno. Tratan de este milagro y otros muchos que alcanzaron los patrocinios de este bendito religioso, los obispos nuestros de Rossen / y Jaca, el maestro Bargas, y le sigue Ramón, nuestro coronista, concluyendo todos en que sucedió esta favorable marauilla en el año quinientos y doce y en que falleció el sancto Matheo lleno de canas y excelencias, que agora se multiplican en la presencia de Dios y de su Virgen Madre, que le faborecieron tanto. (p. 441).

Para conocer al Tirso maduro, al hombre de fe defensor de su Orden, aunque no ciego a los fallos de algunos de sus compañeros, es necesario leer con profundidad su *Historia*, y comprobar como esta obra se relaciona con las otras dos redactadas en prosa en el período final de su vida como comprobaremos a continuación.

II. 5. 2. *Deleitar aprovechando*⁵⁶²

La segunda y última miscelánea que escribe Tirso de Molina, el *Deleitar aprovechando*, es una obra de madurez, compuesta en 1632, año en el que inicia la redacción de la *Historia*. La obra guarda similitudes tanto con esta como con la *Vida de la Santa Madre doña María de Çervellón*, como ya veremos, y como señala Paloma Fanconi cuando afirma que:

⁵⁶² La edición utilizada para el análisis y las citas es Tirso de Molina, 1994.

Las últimas obras de su vida creadora, ya retirado de las tablas, fueron obras de profundo pensamiento y esfuerzo demorado⁵⁶³.

La estructura tripartita de esta miscelánea, tres partes que se dividen cada una de ellas en una novela hagiográfica, un auto y un certamen poético, simboliza las tres personas de la Santísima Trinidad.

La primera parte está conformada por la novela *La Patrona de las Musas* sobre la vida de Santa Tecla, el auto de *El Colmenero divino* y un certamen poético en honor de los santos jesuitas San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

La segunda parte la integran la novela *Los triunfos de la verdad* acerca de San Clemente, el auto de *Los hermanos parecidos* y un certamen poético en honor de la Virgen.

Por último, la tercera parte está formada por la novela *El bandolero*, que narra la vida de San Pedro Armengol, hasta su ingreso en la Merced, el auto *No le arriendo la ganancia* y un certamen poético para alabanza de los santos mercedarios San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato.

La estructura gira en torno de la Eucaristía, según Nathalie Dartai-Maranzana, que defiende que hay una progresión en la materia narrativa que tiene que ver con la historia de la Iglesia, que podría verse entre las dos primeras novelas, que tratan sobre momentos iniciales de la misma, avanzando hacia su consolidación con los primeros pontífices:

Todos los elementos que constituyen la miscelánea parten del deseo del Mercedario de presentar modelos de vidas que sean edificantes para el lector y sobre todo de ilustrar el proceso de la revelación de la fe cristiana y de la gracia divina mediante tres novelas que cuentan las vidas de tres santos de la Iglesia católica, tres autos sacramentales con sus alegorías y tres certámenes poéticos que glosan las mismas temáticas. Por decirlo de otro modo y en términos de Palomo en su prólogo a *Deleitar aprovechando* (p. XV), todo gira en torno a la Eucaristía, la cual aparece como la causa que genera el conjunto, la preocupación central del proyecto de Tirso. Además, la construcción de la obra es cronológica en un intento de presentar la historia de la Iglesia católica desde la evangelización de los primeros tiempos (las dos primeras novelas) hasta la consolidación con los

⁵⁶³ Fanconi, 2015, p. 64.

primeros papas (segunda novela: *Los triunfos de la verdad* y tercera novela: *El bandolero*)⁵⁶⁴.

Para Pilar Palomo, editora de la obra, la estructura del *Deleitar* muestra tres tipos de santidad diferentes, la de una virgen, Santa Tecla, la de un papa, San Clemente, y la de un confesor, San Pedro Armengol, pero unidos los tres por el martirio. Así lo asegura cuando explica:

La narración hagiográfica se nos aparece, entonces, como un primer estado, histórico-expositivo, de una visión religiosa del hombre. Se nos narran hechos ajenos y distintos, como tres tipos de santidad (virgen, papa y confesor), unidos por un común denominador: su aceptación del martirio, consumado en Clemente⁵⁶⁵.

Desde luego, queda claro que la temática de las dos primeras novelas es muy del gusto de Fray Gabriel Téllez, siempre defensor, como ya vimos en sus comedias religiosas, de estos primeros tiempos del cristianismo, exponentes de una fe sincera, pura y sencilla, al tiempo que la tercera novela es una alabanza a uno de los más importantes santos de su Orden, San Pedro Armengol, que se extiende a toda la Merced con un final en el que se exaltan las figuras del fundador, San Pedro Nolasco, y uno de los primeros santos, San Ramón Nonato, canonizados ambos en el siglo XVII, aunque, si bien nuestro autor pudo ver la del primero, que tuvo lugar en 1628, no así la del segundo, que ocurrió en 1657, aunque el proceso ya habría sido iniciado.

La intención de la obra, enmarcada dentro del espíritu religioso barroco, queda clara en las palabras del propio autor, que no duda en explicar al lector que su miscelánea refleja la máxima latina *Prodesse et delectare*, y lo hace mediante el símil de la abeja, cuando afirma:

Pues buen remedio – proseguía mi discurso -, doremos esta píldora, hagamos una miscelánea provechosa y, a imitación de la abeja que, con su artificio y las flores de los romerales, saca un tercer mixto que, saludable y dulce, ni es totalmente tomillo ni romero, ni del todo degenera de sus virtudes y sustancia, novelemos a lo santo y, entre lo marañoso y entretejido de lo raro de sus vidas, fabriquemos estos

⁵⁶⁴ Dartai-Maranzana, 2015, p. 27.

⁵⁶⁵ Molina, 1994, p. XIV.

tres panales que, lisonjeando el apetito enfermo, comuniquen confitado lo medicinal de sus ejemplos. (p. 9).

Tirso se propone escribir sobre un asunto religioso, para poder adoctrinar al público lector, pero hacerlo de manera apetecible y entretenida, algo que se convierte en una auténtica obsesión, que puede verse en sus continuas interrupciones y comentarios metaliterarios, pues para él es fundamental que el vulgo quiera acceder a lo provechoso mediante lo ameno. Dice casi al final del *Deleitar* este autor intruso:

Determináronse, en fin, los seis, de dar a la imprenta las de estos tres soberanos héroes del martirio, dilatando la pluma por el espacioso campo de sus hazañas, sin ir contra la verdad de ellas, para que, de este modo, los gustos con que tanto fastidio se muestran desganados a lo espiritual y provechoso, y con tanto hipo se dejan arrebatarse de lo profano y quimérico, con la apariencia de esto disfrazada la medicina, se eslabonasen lo entretenido y lo útil. (p. 949).

Para despedirse y, como es habitual en la literatura barroca, prometiendo una segunda parte, Tirso insiste en esta mixtura de elementos ficticios de la literatura profana con una finalidad de educar en la fe cristiana mediante la imitación de los personajes que en su obra aparecen, finalidad que espera pueda extenderse a todo tipo de público:

Ojalá consigan sus deseos y este libro vuestro agrado, que si hazañas impropias en los de caballerías, amores vanos en los pastoriles, sucesos inútiles en las novelas y transformaciones alegóricas en las fábulas, entorpecen costumbres y tiranizan tiempos, gozando en los semejantes a éste, lo apetecible de los otros, medrarán universalmente, el sabio, el religioso, la dama, la recogida, el niño y el viejo, noticias de los más vitoriosos capitantes, más celebradas y felices hermosuras que despacharon las condutas de la Gracia y, provocándolos su imitación, empeñarán sus agradecimientos a que prodiga en la segunda parte, con lo que en ésta he comenzado, como lo promete su dueño, si consigue este libro lo que en el título insinúa, que es «deleitar aprovechando». (p. 949).

Uno de los aspectos de esta obra que más llama la atención es la presencia constante a lo largo de toda la narración de la aparición del autor para exponer diferentes aspectos, hacer comentarios sobre la materia histórica,

las fuentes, el proceso de ficcionalización, etc. Esta intromisión del autor relaciona la obra con la *Vida de la Santa Madre doña María de Çervellón*, porque también se hace presente en ella el autor de manera continuada.

Los comentarios de Tirso en su obra son de diversa naturaleza, pero podemos englobarlos en varios tipos. El primero de ellos es el que tiene que ver con la referencia de autores clásicos, pues el mercedario cita a multitud de autores del mundo clásico greco-latino, como son: Horacio, Séneca, Teócrito, Safo, Ovidio, Catulo, Apolodoro, Homero, Aristóteles, Alciato, Justiniano, Ovidio, etc., y también a algún otro autor más cercano a su tiempo, como Petrarca, a quien toma como modelo para componer una canción real como lo explica en el texto al decir:

A la ponderación de tanta dicha, obligó una canción real de a catorce versos, a imitación de las del Petrarca, a que en cuatro estancias y su contera, se realizase, como el asunto, sobre el ordinario estilo. (p. 249).

Asimismo, para defender el asunto de su obra, que es real a diferencia del de muchas otras obras que han alcanzado un lugar destacado en la literatura de su tiempo, lo compara con estas realizando un breve catálogo de los autores que tenían especial relevancia y éxito en el siglo XVII:

Si tanto se recrea el común gusto con lo peregrino de los cuentos, lo enmarañado de los amores, lo temerario de la valentía, lo ingenioso de las trazas y lo quimérico de las aventuras, ni en cuanto el Boccaccio, el Giraldo, el Bandelo y otros escribieron en toscano, Eliodoro en griego, en portugués Fernán Méndez Pinto, Barclayo en Francia, los autores de los Belianises, Febos, Primaleones, Dianas, Guzmanes de Alfarache, Gerardos y Persiles en nuestro castellano, pueden compararse (puesto que todos son patrañas), con los sucesos portentosos, raros y verdaderos de estos tres sujetos. (p. 9).

Como podemos comprobar, para Tirso, las historias de Santa Tecla, San Clemente y San Pedro Armengol son superiores a las de las obras profanas, pues, conteniendo sucesos del todo portentosos, ninguno de ellos puede tacharse de falso.

En este sentido, hay una voluntad consciente del autor de realismo y transparencia a la hora de componer su miscelánea, lo que le lleva a citar sus

fuentes y a advertir a los lectores de aquellos episodios que se alejan de las mismas, o que se reducen o transforman. Ya al inicio del *Deleitar*, Tirso informa al respecto exponiendo que:

Cotejé *La Patrona de las Musas* con lo que escribió en tres libros de la milagrosa santa Tecla su devotísimo obispo seleuciense. *Los triunfos de la verdad*, con lo que en diez san Clemente dedica al primo de nuestro Dios, el menor Santiago, y intitula de las *Recogniciones*. *El bandolero* nuestro, con lo que las crónicas de su Orden refieren del Armengol divino. (p. 9).

Más adelante, en la novela *Los triunfos de la verdad*, vuelve el mercedario a citar la fuente de la que toma la vida de San Clemente y emplaza al lector ávido de conocer más detalles de este personaje a su lectura, como comprobamos cuando aconseja:

Quien codicioso de ellas las apeteciera, lea todo el décimo libro de las *Recogniciones*, que el soberano pontífice Clemente (principal asunto de esta historia) dedicó al apóstol divino, el menor Diego, siendo coronista de sí mismo. (p. 474).

Exhaustivo en el estudio de sus fuentes, Tirso no sólo las cita, sino que las comenta y expone abiertamente los episodios que se encuentran en ellas y los que no, como cuando informa al lector interesado de que todo lo que acaba de contar no está en las obras del protagonista de su relato, San Clemente:

No escribe estas maravillas nuestro coronista soberano, Clemente, ni en ninguno de los diez libros que nos dejó (dedicados al menor Diego, primero patriarca de Jerusalén, apóstol, y primo de Dios hombre, en que por extenso refiere todo lo que en este discurso hemos sumado) hace mención de Flavio, su tío, desde la ausencia de su madre y destierro voluntario de su esposo. (p. 486).

Y como en esta fuente el lector no puede encontrar aquellos episodios que menciona nuestro autor, le ofrece otra, que cita de manera muy detallada y a la que remite a aquel que quiera profundizar en esos sucesos que él omite o resume. Refiere Tirso:

Pero el doctísimo veneciano, obispo equilano, Pedro de Natalibus, en el Catálogo de los Santos, que nos ferió su católico celo, libro décimo, capítulo ciento y trece, pone la vida de Clemente Flavio. [...]lea al referido Pedro de Natalibus en la vida de este beatísimo pontífice, lo que, por no ser prolijo, remito a su elocuente pluma. (p. 486).

Ahora bien, aunque el mercedario toma lo esencial de sus fuentes, esto es, lo imprescindible para entender la lección que los tres santos ofrecen al católico devoto, de manera consciente, omite, reduce, transforma lo accesorio para realzar la narración haciéndola más amena y atractiva al lector y, de esta manera, conseguir lo que es su propósito con esta miscelánea, que no es otro, que adoctrinar en la virtud cristiana a la mayor cantidad de lectores, de diferentes tipos.

Blanca Oteiza advierte esta combinación entre el manejo de fuentes y la propia invención del autor cuando afirma al comentar *La Patrona de las Musas* que:

Por tanto, de la fuente de la vida de Tecla (que escribiera en griego Basilio y él leyera en latín) toma la sustancia, lo inmutable) – lo que parece que cuenta también don Luis – pero no los accidentes (lo mudable), porque lo accesorio es creación de Tirso. De ahí, ese novelar nuevo, esta novela a lo santo, que suma la historia hagiográfica de Tecla y la ficción e ingenio creador de Tirso⁵⁶⁶.

Tirso va dejando constancia en el *Deleitar* de este proceso de selección y creación de la materia novelesca en unos comentarios o referencias metaliterarias que conforman una especie de armazón o esqueleto de la narración. Estos comentarios forman un grupo de referencias dentro de ese aspecto tan cursioso de la intromisión del autor en su obra.

Este se hace presente para exponer que presupone un hecho que, aunque no aparece en las fuentes, puede deducirse de la historia, pues, refiriéndose a Falconila, la hija fallecida de Trifena, la rica dama que acoge a Tecla en su casa, Tirso afirma que debió morir cristiana y bautizada, a pesar de que este dato no aparezca en los textos. Explica el mercedario:

⁵⁶⁶ Oteiza, 2015, pp. 118-119.

Colijo de lo dicho, que la dichosa socorrida murió cristiana, pues aunque la historia no lo afirma, parece que lo supone; y supuesto que el clavero mayor de los cielos había ya consagrado en aquella ciudad al bautismo blasón primero y título cristiano, con multitud de fieles, es consecuencia forzosa el confesarlo que estaba bautizada cuando murió, esta doncella, pues a no ser así, pusiéramos su salvación en la misma duda que la de Trajano, patrocinada por el Magno Gregorio. (p. 159).

Un poco más adelante, el autor cree necesaria su intervención para hacer una precisión de la historia de Tecla para que las palabras de la santa no sean malinterpretadas por el lector creyendo que ha incumplido un precepto de la Iglesia, que es el de no poder oficiar uno mismo su propio bautizo. Para aclarar este aspecto, interviene Tirso:

No imagine, empero, el considerado que, porque la virgen hazañosa dijese que a sí misma se bautizaba, creyó por cierto ser bastante aquella amorosa resolución para efectuar el primero sacramento, pues discípula de Pablo, y ya con ciencia infusa, no ignoraba requerirse ministro idóneo para la primera gracia bautismal y que no podía serlo una persona de sí misma. Exageración fue de su enamorado pecho, abrasársele el incendio de su esposo, y dijo que, para templarle, determinaba darse un baño, echándose a pechos todo aquel lago. (p. 165).

Como comentábamos anteriormente, Tirso selecciona los episodios, realizando omisiones, síntesis y reelaboraciones de los mismos, pero, por su voluntad de realismo, de fidelidad y rigor hacia sus fuentes, deja constancia de cuando se aleja de las mismas, por ello son tan frecuentes las intromisiones del autor como cuando comenta:

Innumerables son las maravillas que impetró la virgen tutelar de su poseído dueño; pero de éstas, las más notables, que eternizadas con relieves de piedras peregrinas y encajadas en las paredes sacras del templo referido, admiraban deleitando, pintaré, no todas las que el pontífice coronista su devoto refiere, sino las que el tiempo nos permita y la novedad escoja. (p. 178).

Como criterios de selección de episodios, el mercedario aduce el del tiempo, pues la novela hagiográfica impone unos límites, pero sobre todo el de la novedad, ya que no quiere ser repetitivo y, con lo muy conocido y poco

portentoso, no alcanzar su propósito de amenidad y entretenimiento. Así disculpa la elisión de algunos sucesos de la vida de Santa Tecla:

Este milagro, que será el último de nuestro discurso (aunque son muchos más los que el pontífice santo su coronista y devoto escribe que hasta su tiempo hizo) se llevaba los ojos de cuantos en el templo entraban. Grabóse en cristalino alabastro, cuyo remate era este epigrama, que el dará a mi obligación, si mal cumplida, no a lo menos en el afecto con que, mientras viviere, pregonaré devoto alabanzas de doctora tanta. (p. 187).

Por su parte, en la novela *Los triunfos de la verdad*, sobre San Clemente, vuelve a aparecer este autor implícito para explicar que ha transformado la extensa narración de la disputa entre San Pedro y Simón el Mago en un diálogo más breve, exponiendo como motivo el del interés y deleite del lector, como así argumenta:

Pero para que disputa tan digna de advertirse, lleve lo sabroso del estilo con lo útil de su consecuencia, me pareció reducirla a un diálogo entre el divino apóstol y su infernal opuesto. Porque de tres que los dos tuvieron sólo éste (por no dar entrada al fastidio) ha de hacernos hoy el plato; no se le quitará cosa sustancial, antes le aliñaremos con lo apetitoso de las musas. (p. 356).

Avanzando en el relato de la vida de San Clemente, vuelve a aparecer el autor para explicar, utilizando el símil del viaje, el proceso de síntesis y elaboración de la materia narrativa asegurando:

Pero porque en un viaje largo, para hacerle alivioso, importa que el camino, no todo sea cuevas, ni valles todo, sino que, ya extendiendo la vista por éstos, ya venciendo dificultades de las otras, disminuya la variedad sus fastidios, me pareció reducir lo más sustancial de tres disputas que el anciano filósofo tuvo con los tres hermanos, presidiéndolos el catedrático de prima de la Iglesia, a otro diálogo, que entre los cinco, con la diversidad de trajes y personas, disfrace entre lo apacible de los versos lo difícil de la materia. Y así, salgan agora los prevenidos para esta acción estudiosa y recreable. (p. 421).

Por otra parte, pero en la misma línea de las intervenciones del autor, nos encontramos con un comentario de Tirso, que relaciona esta obra con la

Vida de la Santa Madre doña María de Çervellón, y es que expone el mercedario su labor de creación de poemas, pero que podrían corresponderse con lo que los personajes dirían realmente, realzando siempre ese aspecto de verosimilitud y realismo que tanto le importa en sus obras en prosa. Comenta Tirso:

la séptima noche del octavario festivo, coronaron el sepulcro mártir diversidad de gentes, que en regocijadas velas, a coros le cantaban epitalamios y himnos; algunos de los cuales, a mi parecer, serían de este modo. (p. 493).

Aún en la historia de San Clemente tenemos otra intervención del autor, que, en un guiño al lector erudito, se refiere a un proverbio⁵⁶⁷:

(ya sabe el leído el suceso que nos dejó el proverbio de las Vísperas Sicilianas). (p. 563).

En la tercera y última de las novelas, *El bandolero*, continúan las intervenciones del autor para explicar la transformación de sus fuentes y, en este caso, al reproducir las palabras del personaje de Laurisana, comenta que, aunque estas estaban en prosa, ha decidido versificarlas:

y ella, pidiendo treguas a sus animosas imaginaciones, propuso en prosa esta dificultad, que yo traduje en verso. (p. 707).

Otra vez, pero en este caso al relatar un milagro de la vida de San Pedro Armengol, Tirso vuelve a entrometerse en la narración, para, esgrimiendo una tópica humildad, justificar la reducción de los sucesos milagrosos a uno solo. Dice el mercedario:

Milagros hizo en aquellas partes asombrosos que piden más devoción para sentirlos que la mía, más delgada pluma para escribirlos, más elocuencias para contarlos y más espíritu para que se trasladen de mi lengua a vuestros corazones.

⁵⁶⁷ Se refiere al proverbio: «Líbrenos Dios de las Vísperas Sicilianas», en referencia al episodio ocurrido durante el reinado de Carlos I de Sicilia (1266-1285), en el que, a causa del gran control francés en la zona y por ser el rey de origen galo, los sicilianos resolvieron asesinar a todos los franceses que había en Sicilia, incluidos los aún no nacidos.

Uno sólo referiré, que por prodigioso admire, por nuevo deleite y por enamorado os enterezca. (p. 847).

Como señalábamos antes y, como veremos que sucede con la obra sobre la vida de María de Çervellón, el autor aparece para explicar su creación de versos puestos en boca de Pedro Armengol, santo mercedario:

Atrevida mi devoción con estos versos, los imagino en los amorosos labios del favorecido Pedro, presentándooslos en nombre suyo. (p. 850).

Finalmente en el análisis de esta cuestión, para no aburrir a sus lectores, Tirso decide dejar los demás poemas del certamen poético en honor de San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato para otra obra, aunque no indica cuál, o simplemente, para otro momento u otro ámbito más propicio a la polijidad. Interviene el autor explicando:

aunque no haré poco en acabar conmigo el defraudaros la noticia de los demás, que reservo para estudio de por sí, donde, sin límites del tiempo, que nos da prisa, se les dé el lugar que merecieron. (p. 910).

Por otra parte, una de las funciones que tienen estas intervenciones del autor dentro del transcurso de la narración es la de convertirse en foro desde el que criticar diferentes aspectos del mundo literario de su época. Todos estos comentarios nos permiten conocer mejor al escritor mercedario que, conforme va cumpliendo años y recibiendo duros e inmerecidos golpes, va abandonando el verso dramático para manejar la prosa en relatos verídicos, y, ya maduro, volcar de manera consciente sus opiniones y críticas.

Como no podía ser de otra manera, el otrora dramaturgo, comienza su miscelánea con una queja hacia el teatro religioso de su tiempo, que le sirve de justificación a no haberse servido de este género para contar las historias de estos tres santos. Se queja Tirso del poco aprecio y valor que el público de las comedias ofrece a lo sacro, al tiempo que critica los excesos de tramoya en este tipo de teatro que desvirtúan el auténtico espíritu de lo religioso.

Contundente se muestra el fraile cuando expone:

Buscaba, pues, mi pluma, alguna disposición nueva, que la medrase crédito con tales asuntos; tal vez imaginaba fiarlos al teatro en otras tres comedias; pero apenas me las consultaba el pensamiento, cuando, retrocediendo, él mismo me advertía cuán desganado el auditorio a todo lo sagrado amenazaba atrevimientos ya envidiosos, ya ignorantes (si los unos de los otros se distinguen), lo contingente del aplauso, lo peligroso de las ostentaciones carpinteras y pintoras (a donde han dado en acogerse, como a portería de convento, las penurias de las trazas y sentencias), la poca fe que ganan las verdades con los ensanches mentirosos que en semejantes argumentos añaden las musas, pues no hay comedia de las de esta especie, en que no pongan más prodigioso de su casa que encierra un *Flosanctorum* (como les venga a cuento a las tramoyas), sin que escrupulicen los poetas las censuras que el Concilio sacrosanto Tridentino fulmina contra los que fingen milagros nunca sucedidos. (p. 8).

Parece que el momento teatral de Tirso de Molina ha pasado ya, y no solamente por los castigos que recibe a causa de su afición a tal género, sino porque siente que lo que el gran público demanda no es lo que él quiere y defiende.

Además de lo cual, otro de los problemas que denuncia sobre el teatro de santos es el de la corta presencia en cartel de estas obras que, contando sucesos tan importantes y elevados, se ven relegadas al ostracismo al poco tiempo de su estreno. Esta realidad de su tiempo puede verse cuando comenta:

Y últimamente, recelaba el saber por experiencia lo poco que permanece en la memoria de los varones célebres que, por este camino, se manifiestan al concurso, pues la que más duración goza, es en la Corte quince días y en los demás pueblos tres o cuatro, quedando al tercer año sepultados sus cuadernos en los legajos, cuando mucho, de algún tratante papelista. (p. 8).

Aunque en este caso no es el propio autor el que interviene para ofrecer su opinión sobre aspectos literarios, creemos interesante reproducir una opinión que el mercedario pone en boca del personaje del relato marco, doña Beatriz, a través de la que se declara la superioridad de las vidas de santos sobre las novelas italianas, que defiende doña Estefanía. Dice aquella:

– Poca necesidad tenemos de novelas – replicó doña Beatriz – habiendo vidas de santos, en lo prodigioso de tanta más admiración que en lo fingido, cuanto más se aventajan sus verdades a las fábulas, que, por mucho que quimericen, no las igualan. (p. 24).

En el certamen poético de la primera parte, el fraile realiza una interesante valoración negativa de los entremeses a partir del público inculto que, apreciándolos, despreciaría los versos que ha incluido en su obra. Con vehemencia y claridad, advierte el autor:

La propiedad de la alegoría satisfizo a los discretos, las autoridades de la Escritura, no violentadas, a los doctos, lo vistoso y regocijado, a los entretenidos, y todo junto a todos, con que fue general el aplauso, que, como faltaba chusma plebeya, cohechada de la envidia y la ignorancia, no hubo atrevimiento que desluciese ingenios; pidió lo más vulgar entremés, no permitiendo que se les defraudase este plato, que sólo introdujo el abuso y no la proporción. (p. 239).

Si le disgustan las comedias de santos de su tiempo, considera superiores las novelas hagiográficas a las italianas, y desprecia al público inculto y zafio que sólo valora los entremeses, los ataques más contundentes de Tirso no van para ninguno de ellos, sino para cierto tipo de autores de su época.

Tirso ataca duramente a los poetas contemporáneos a él que, de manera consciente, optan por crear una poesía abiertamente oscura, quizás para aparentar con ello cierta erudición. Dice al respecto:

no sé yo por qué causa, los que agora le suceden afectan obscuridades desabridas y, preciándose este planeta de manifestar a todos, no sólo la belleza de sus esplendores, pero aun lo más retirado a las tinieblas, los que agora versifican, adulterando su claridad, tienen por desaire que los entiendan: aves nocturnas, fugitivas de la luz hermosa, quizá porque con ella temen manifestar las manchas y lunares de su aparente estudio. (p. 633).

Y un poco más adelante, insiste en esta crítica para aquellos autores de su tiempo que deturpan la lengua española deformándola para aparentar una sabiduría y un talento inexistentes. Arremete contra estos autores cuando señala:

Y pararé nuestra jornada, como si fuera de comedia, en el entremés ridículo de estos exagerantes paladiones de Apolo, doctos por fe, que, con lenguaje mestizo, adulteran la legítima pureza de nuestro idioma y, al contrario de la babilónica confusión, hacen de muchas lenguas una, para echarlas a perder todas. (p. 635).

Aunque no es el propio Tirso el que habla en la siguiente intervención, quizás porque, siendo el personaje del rústico el que lo hace, resulta más fácil exagerar en tono jocoso su crítica, es muy significativo el tan despectivo ataque que el mercedario realiza contra algunos de los autores dramáticos de su época, creadores de obras religiosas del todo absurdas. Describe el rústico:

Que ya yo he visto representar comedia de un poeta, cuya corpulenta fama, a poder de consonantes arménicos, nos echa pullas, en que, cuando le daba no sé qué mensajero cierta mala nueva a un rey moro, dijo santiguándose: *Válgame Jesucristo ¿que eso pasa?* Y en otra pintó a Caín martirizando a Abel, porque en el juego de los naipes le quitó una primera, con cincuenta y cinco de copas. (p. 638).

Utilizando como comparación la celebración de las festividades religiosas, que, como ya advirtieran los personajes del relato marco del *Deleitar* y comentaremos más adelante, se han convertido en grotescos excesos profanos, Tirso ataca a los autores de su época en razón a su exterior, su forma, retorcida, ostentosa y complicada, pero con un interior pobre, sin fondo. Advierte el mercedario llamando la atención del lector más culto y devoto:

reparen todos en la propiedad con que comparo a nuestros versificadores de ensamblaje. Yo digo que el boato de su fanfarrona perspectiva se parece a todas estas cosas: a los gigantones del día del Corpus que, fanfarrones y adornados en los exterior de damascos y brocateles, si examinan sus interiores, hallarán en un papelón pintado una alma de atocha o heno; digo más, que sus poetas son los ganapanes que, a poder de sudores y zancadillas, hacen que parezcan lo que no son, llevándolos a cuestras, aplaudidos de la admiración vulgacha un día no más, porque todos los otros del tiempo sirven arrinconados de albergue a arañas y ratones. (p. 638).

Resulta interesante al leer todos estos fragmentos comprobar que Tirso es consciente de que, sin un público cómplice de estos vanidosos poetas,

como sucede en el caso de las celebraciones religiosas, esta mala literatura no tendría cabida, concediendo al espectador su importancia y su responsabilidad.

Son los poetas de su tiempo, continúa, todo apariencia, oscuridad en el lenguaje, artificio, horror vacui, pero vacío de contenido, de tema, de talento auténtico. Mediante la metáfora de las capas de la alcachofa, se desquita Tirso de estos autores cuando asegura:

que no hallo comparación más propia para los sicofantes, sus opuestos, que la de la alcachofa presumida, faldas sobre faldas, a la apariencia ostentativas, pero insípidas al gusto, pues al cabo de hojearlas una a una, viene a parar su corpulencia en pelusa y borra, hijas, en fin, de cardos intratables que, vestidos de espinas, sólo son a propósito para los pesebres. (p. 639).

La idea de que la composición de muy diferentes elementos, de distinta naturaleza y sin un eje vertebrador, aliñada con la soberbia ignorancia del poeta, da como resultado algo incoherente, estridente y de poca calidad, queda claro cuando lanza el fraile esta pregunta al lector:

Porque ¿qué otra cosa son los versos hilvanados de tanto emplasto de vocablos hermafroditas, sino capa de pobre socarrón que, con diferentes hilos, cose retazos de toda color y materia, sin reparar en que el sayal se ladee con la raja, ni el paño con el lienzo, eslabonando cláusulas, ni en romance, ni en latín, pendón de sastre jaspeado de todo género de sisa? (p. 639).

Para finalizar esta crítica hacia los poetas deliberadamente oscuros de su tiempo, pero sin talento, ni buen manejo del lenguaje y, sobre todo, sin fondo, Tirso se apoya en un criterio de autoridad clásico, como es Aulo Gelio, lo que confiere mayor peso a toda su argumentación literaria. Expone el ejemplo el autor cuando dice:

– Ya lo hizo mucho antes que yo – respondió él – Aulo Gelio, en persona de Favorino filósofo, cuando reprehendió a cierto crítico, que toda su humildad fundaba en bachillerías oscuras y exquisitas, sin autorizarlas con sentencias, ni corresponder sus ambages a sus costumbres. (p. 640).

Otro aspecto que destaca al analizar los comentarios que Tirso inserta en el transcurso de su narración es la relación que la miscelánea del *Deleitar aprovechando* tiene con sus otras dos obras finales en prosa, la *Historia*, pero, sobre todo, *Vida de la Santa Madre doña María de Çervellón*. En las tres obras el autor tiene una manera muy particular de ficcionalizar, de transformar la materia de sus fuentes para poder satisfacer al público lector. Tirso se deja ver en sus páginas, como nunca antes había hecho en su teatro, pues no era un género adecuado, y expone cómo ha seleccionado los episodios, sus fuentes, con citas, comentarios y remisiones a ellas, e introduciendo valoraciones y aportaciones propias.

Ahora bien, si la relación entre las tres obras es grande, la miscelánea y la obra sobre la religiosa catalana aún están unidas por un aspecto más: el del contexto histórico, la cronología de los hechos, y los personajes. Toda la introducción que Tirso realiza a la vida de María de Çervellón, como veremos a continuación, es una ampliación de la que hace al relato de la vida de San Pedro Armengol. Tenemos que tener en cuenta que ambos personajes pertenecen al reino de Cataluña y que sus vidas son contemporáneas, pues si la santa nace en 1230 y fallece en 1290, el santo lo hace en 1238 y 1304 respectivamente. Asimismo, toda la historia de los dos capitanes que reconquistan Cataluña y de las nueve familias que van a formar la nobleza catalana es común a las dos obras. Si los Cervellón descienden de los Guerao, los Armengol lo hacen de los Dapifer, esto es, las dos familias herederas de los dos capitanes que estuvieron bajo las órdenes de Oger, encargado de la reconquista de la zona.

Al respecto, informa el escritor mercedario acerca de la ascendencia de Alberto Armengol y su hijo, el futuro San Pedro, asegurando:

Señor, de la Guardia de Momblanc, en la diócesis de Tarragona, en el principado de Cataluña, era Alberto Armengol, caballero, si rico, no tanto como su sangre, sus hazañas y sus virtudes merecían, porque descendía de los primeros condes de Urgel, y éstos de Dapifer de Moncada (uno, y el principal de los nueve capitanes que Oger, gobernador de Aquitania, nombró por compañeros para la restauración de Cataluña, cuando oprimida de los sarracenos, comenzó en ella segunda vez a respirar el bautismo por los montes Pirineos). (p. 561).

Otro dato que se repite en ambas historias es la aparición del mercedario Bernardo de Corbaria, cuya figura desarrollaremos al analizar la *Vida de la Santa Madre doña María de Çervellón*, pero del que adelantamos que, tanto en la historia de San Pedro Armengol como en la de Santa María de Çervellón desempeña un papel destacado de consejero de los padres de ambos, pues, si al padre del primero le avisa de que su hijo está destinado para el cielo, a los segundos les aconseja que no fuercen a su hija al matrimonio y consientan en su decisión de ser religiosa. En el primer caso, describe Tirso al mercedario:

que fue un varón santo y religioso, que en la Milicia Redentora desde el bozo primero mereció canas y milagros; su nombre Bernardo de Corbaria, no poco deudo de nuestro Alberto. (p. 564).

Por otra parte, la siguiente cuestión que queremos abordar y que ha sido un punto importante en nuestro estudio del resto de obras tirsianas religiosas es la que tiene que ver con los personajes protagonistas, con el grado de Gracia que poseen y con la manera en que esta se manifiesta.

En el *Deleitar* los tres protagonistas de cada una de las tres novelas hagiográficas que, para emulación de los lectores devotos, escribe Tirso, poseen una Gracia de carácter ineludible, infrustrable, lo cual puede verse en evidentes signos, pero que requiere de esa Gracia que sólo Dios puede insuflar para que el hombre alcance la Gloria.

En el caso particular de Santa Tecla los atributos iniciales con que cuenta nos hacen pensar en un dirigismo divino, pues, desde que nace parece tener una inclinación hacia la vida religiosa muy fuerte que se manifiesta en su negación total a permanecer virgen. Tirso no escatima en elogios al presentárnosla como un dechado de virtudes cristianas, que exalta describiéndola como:

Tecla, envidia de Asia, presunción de Europa, corona de Iconio, prodigalidad de la naturaleza, hipérbole de la hermosura, prodigio de la discreción, mayorazgo de la honestidad y tiranía deleitosa de los sentidos. (p. 51).

El principal rasgo en el que se muestra la Gracia inicial de Tecla es, precisamente, su voluntad de permanecer virgen, como también les sucede a muchos protagonistas de comedias hagiográficas tirsianas, como Juana, Homobono, Maroto, Simón Vela, etc., pero, sobre todo, a María de Cervellón. En el caso de Tecla, la muchacha llora cuando se entera de que la van a casar con Tamírde y, por ello, perdería su pureza, como nos informa el autor:

Lloraba Tecla la cercana ruina de lo más precioso de su desvelo; amaba por natural inclinación a la pureza, de suerte que se lastimaba del raro uso de ella. (P. 62).

Pero, a pesar de esta predisposición hacia la Gracia-Gloria, Tecla necesita que Dios le insuffle la Gracia suficientemente eficaz para salvarse, momento que aparece de manera muy clara en el relato de *La patrona de las musas* cuando la joven escucha a San Pablo predicar sobre la virtud de la virgindad, estando hospedado en casa de Onesíforo, un vecino cuya casa se ubica en frente de la suya (p. 86 y ss.).

De esta súbita conversión llama la atención y es un signo de la Gracia de Tecla, el hecho de que esta entienda las palabras de San Pablo a pesar de no hablar su idioma, lo que significa que la palabra de Dios es tan fuerte que traspasa cualquier lengua si el que la oye tiene puro el corazón y es receptivo. Así defiende esta idea el mercedario al explicar que:

(puesto que, por privilegio concedido del amoroso espíritu a los apóstoles, en cualquiera que Pablo hablase le entendían todos). (p. 88).

Precisamente las palabras del santo en el susodicho sermón son una defensa de la virtud de la virgindad, pero no contra el matrimonio, sino contra los vicios del cuerpo, tan habituales en la época y en el ambiente en el que Tecla desarrolla su vida. El personaje de San Pablo advierte a todo aquel que le que le esté escuchando que:

Logrará esta dicha sólo aquel que, echando a censo sus acciones, las diere a usura a la resistencia laureada de los acometimientos ilícitos, permaneciendo

casto (caudal de Dios que hipotecó su palabra eterna a su saneamiento); como al contrario, quien pusiere compañía con los fallidos créditos de los vicios, quebrando míseramente, granjeará infamia perpetua, que sin fin le haga infelice. (p. 89).

A partir de ese momento y de manera súbita, Tecla se convierte al cristianismo de una manera valiente, decidida y total. En su negativa a entregar su cuerpo a un hombre ha encontrado el camino de la Gracia, y con las palabras de San Pablo, Dios le ha abierto el camino de la Gloria, pues esta defensa de su virginidad es una de las rutas que conducen al cielo. Todo ello lo explica Tirso al contar que:

dejando lo menos por lo más (a Teoclea, digo, por Christo), se dispuso a cuantos riesgos de honra y vida se le atravesasen, antes que perder el interés precioso que la virginidad heroica la prometía. Tiene esta excelencia, entre otras, la gracia eficaz con que señala Dios gajes eternos a los predestinados que, sin oponerse a sus inclinaciones, no sólo se las destruye, sino que, excluyendo y limpiando lo defectuoso de ellas, las apura y perficiona, acomodándose industriosamente a las condiciones individuales de cada justo. (p. 90).

El personaje de Tecla parece entonces una mística de los siglos XVI y XVII. Tirso cita el *Cantar de los cantares* en repetidas ocasiones, libro que expresa ese amor entre los Esposos como alegoría del amor entre Dios y los hombres. La joven, dentro del ambiente místico, sale en búsqueda de San Pablo, portador de la palabra de Dios, como la Esposa que busca ardorosamente en la noche a su Amado (p. 117; p. 118).

Además de lo cual, para reforzar este mensaje, el autor recurre a la autoridad de San Bernardo de Claraval, el Doctor Meliflúo, y su sermón IX sobre el *Cantar* (p. 118).

Una vez que Tecla encuentra a San Pablo se produce una identificación entre la futura santa y la imagen icónica de María Magdalena lavándole los pies a Cristo, como también hace aquella con San Pablo, indicando Tirso la enorme humildad de Tecla. Así lo señala cuando describe:

acometió la prisión, paraíso donde Tecla, imagen de la enamorada reducida que a los pies de Christo escogió la mejor parte (ella a los de su apóstol), trasladaba al corazón avisos que, satisfaciendo sus deseos, se los acrecentaban. (p. 124).

Si no es evidente la Gracia-Gloria de Tecla, el cielo viene a apoyar esta condición de la futura santa con varios milagros, entre los que se encuentra la salvación que de la muchacha se hace cuando su pueblo la ha condenado a perecer devorada por las llamas a causa de su fe en Cristo. Con gran emoción y devoción relata Tirso el milagro diciendo:

Tan afectuoso fue el ímpetu de su amor, tanto el impulso de quien le estimulaba que, sin esperar las diligencias sacrílegas de los verdugos, los brazos en cruz, invocando el nombre de su adorado esposo, se arrojó con intrépidos pasos por el escuadrón ardiente de las formidables brasas. Temióla el consumidor elemento, pues, abriéndose en dos coros y recibéndola en su centro, se volvió a cerrar de modo que, sumiller de cortina, corrió las de su luz, para que, oculta entre ellas, se negase a los profanos ojos del idólatra concurso. (p. 137).

A continuación sigue contando cómo se abre la tierra para tragarse a muchos de los allí congregados que asistían como espectadores al macabro castigo y milagros de similar naturaleza que son la prueba más palpable y definitiva de la Gracia-Gloria de Tecla.

Por su parte, centrándonos ya en la novela *Los triunfos de la verdad*, podemos apreciar la presencia de un personaje muy negativo, que se opone a los preceptos cristianos, y que sirve de contraste a la virtud del resto de personajes, sobre todo al de San Pedro. Nos referimos al famoso Simón el Mago, hechicero pagano, al que se ha identificado con un precedente de Fausto por su venta del alma al Diablo a cambio de poderes sobrenaturales.

Al hablar de la suerte de Faustino y Faustiniano, los hijos mayores de Fausto, cuando, tras naufragar, son vendidos como esclavos, pero luego educados en la Filosofía, Tirso incluye esta nota sobre Simón el Mago, informando sobre su castigo final:

En una cosa sola fueron desdichados (a no guardarles socorro el cielo), y fue el tener por condicípulo a Simón Mago (aquel encantador sacrílego, cuyos embustes tanto dieron en que entender a toda el Asia y después a Europa, si bien al cabo, precipitado de las nubes a la imperiosa notificación de Pedro, estropeado aunque no reducido, lastó los daños que a tantos hizo). (p. 315).

Frente a este defensor de la mentira, de la falsa fe y de la brujería, el personaje de Clemente muestra una predisposición hacia la fe cristiana antes de conocerla que se muestra en su búsqueda de la verdad. Su Gracia ineludible reside en esa búsqueda de la verdad, sobre todo en la doctrina platónica, pero que, para él, resulta insuficiente. Dice Tirso sobre todo ello que:

Discurriendo, pues, Clemente, entre la confusión de sectas, la guerra y emulación con que unas a otras se contradecían, sin hallar en ninguna certidumbre que le sosegase el espíritu, dio en melancolizarse días y noches, anhelando por averiguar con evidencia el fin que las almas, desvanecidas del corporal hospicio, tenían. (p. 327).

No obstante, como sucede en el caso de Tecla, esta predisposición natural no es suficiente para convertirse y alcanzar la Gloria, sino que requiere del concurso de Dios, que, en este caso, y de manera similar al de la anterior protagonista, va a insuflar su Gracia a través del sermón de Bernabé. Si los filósofos se ríen de la simpleza del apóstol, el futuro santo en base a su humildad, búsqueda de la verdad y Gracia, enseguida cree en ese mensaje y lo defiende.

En esta aceptación de Clemente de la doctrina que por boca de Bernabé se le muestra, percibimos la defensa que Tirso hace del cristianismo sencillo y puro de los primeros tiempos frente a la complejidad teológica. Argumenta el futuro santo ante los incrédulos y vanidosos filósofos:

Justísimamente la omnipotencia soberana escondió los secretos de sus disposiciones a los humanos, en fe de que, indignos de tesoro tanto, no hiciésemos burla de lo que precisamente nos importa. ¿Por qué os reís de vaticinios celestiales por la lengua de este forastero milagroso? ¿Es acaso porque, casero en el estilo, vitupera tácito la fastidiosa compostura de la retórica?. (p. 336).

Pero en *Los triunfos de la verdad* no sólo en el personaje de Clemente hallamos estos signos de Gracia ineludible, también en sus hermanos y, sobre todo en su madre están presentes siempre esos primeros atisbos de virtud que necesita del concurso divino. Al respecto resulta curioso que Matidia, que no es cristiana, nunca ha creído en ninguna de las deidades de su pagana religión, y

que ha seguido los preceptos de la ley de Cristo sin conocerla. Afirma el personaje:

Si la guarda de la honestidad es condición precisa en tu ley santa, ¿quién más que yo observante suya, pues entre las tinieblas de mis errores, por conservarla pura, voluntariosa me desterré de mi patria, esposo, familia y veneración patricia?; ¿quién sino ésta me condujo a las miserias que te son notorias? Huyendo atrevimientos torpes, propuse a mi dueño oráculos fingidos; un hijo dejé, y en él la tercera parte de mi vida; de modo que la vigilancia de esta virtud majestuosa, me ha privado de dos hijos y un esposo. (pp. 416-417).

En el último caso, el de Pedro Armengol en *El bandolero*, los signos de la Gracia inicial son menos evidentes, pero vienen avalados por un destacado personaje mercedario de indiscutible virtud, Bernardo de Corbaria, el cual, cuando Pedro va a nacer, le dice a Alberto su padre:

«Estimad, sobrino generoso, las primicias de vuestro estado, que las destina el cielo para tuyas». (p. 564).

Lo que viene a desacreditar el vaticinio de que Pedro se hará bandolero y será ajusticiado, que debe ser siempre matizado, en una clara enseñanza tirsiana de que los anuncios, avisos, y presagios no están hechos para que un simple hombre los interprete.

La siguiente cuestión que vamos a tratar en este análisis del *Deleitar aprovechando* es la que tiene que ver con las ideas o conceptos teológicos que aparecen en la misma, aunque no se trata de una obra en la que se expongan grandes temas teológicos o de gran complejidad, sino que su intención es la de mostrar a los lectores ejemplos de personajes cristianos a los que seguir.

A pesar de ello, sí encontramos rastros de ideas teológicas, como es el caso de la reflexión que hace don Luis, personaje del relato marco con grandes conocimientos sobre religión cristiana, acerca del mundo terreno como camino hacia la morada eterna, tópico convencionalizado en literatura, pero, en este caso, añadiendo la analogía con la creación que Dios hizo del mundo, pues trabajó durante seis días y al séptimo descansó, como le toca ahora hacer al hombre (pp. 20-21).

También el personaje de don Luis es el encargado de citar a San Agustín en una descripción que hace de los atributos de Dios, inserta en la analogía que acabamos de comentar, y que dice lo siguiente:

pues, como dice el Doctor Africano: «Quien quisiera conocer al Maestro de obras del universo, de la perpetuidad y duración de sus criaturas, le llamará eterno; de la grandeza del edificio, le juzgará omnipotente; de la disposición, planta y orden de su arquitectura, le intitulará sabio, y de la providencia y gobierno con que da a todo lo producido que le pertenece, le confesará bueno». (pp. 20-21).

Muy importante resulta la explicación de la diferente interpretación que a unos mismos hechos pueden dársele dependiendo de si se tiene fe o no. Cuando Tecla es salvada de las salvajes fieras, lo que para unos es un milagro, para otros es, en cambio, fruto de la hechicería, dado que, aunque los sucesos son los mismos, cambia la fe o ausencia de fe en las personas. Podemos leer tal explicación cuando el narrador relata:

apenas extendió los vedejudos brazos para satisfacción de sus garras y colmillos, cuando en un instante, rendida a Tecla la princesa de los brutos, cordera la leona, lamiéndola los pies y lisonjeándola amigable, ocasionó segundas voces que en confusos ecos se contradecían diciendo a un tiempo mismo, los unos «milagro, milagro», y los otros «encatamento, encantamento», intérpretes tan opuestas aclamaciones de la contrariedad de los ánimos que les intimaban. (p. 161).

Dentro del aspecto teológico, pero también con una misión catequética de enseñar la fe católica a los lectores, Tirso realiza una recapitulación de los dogmas católicos a través del personaje de Tecla, que expone a su maestro San Pablo los conocimientos que gracias a él ha adquirido diciéndole:

– Por ti – proseguía –, maestro mío, conozco el misterio inagotable de la Trinidad beatífica, la unidad divina, con la multiplicidad de sus personas. Por ti, la asombrosa fuerza del amor con que el engendrado *ab eterno*, en tiempo engendrado en la oficina intacta de su fecunda virgen, se hizo hombre; su vida, sus milagros, su predicación y misterios desde la cuna pesebre, hasta el sepulcro, como su madre, virgen. Su resurrección triunfante, ascensión festiva, comunicación flamígera a su Colegio santo de la paloma lenguas. (p. 171).

Aunque no es un referencia teológica, sino filosófica, podemos incluir la exposición que hace Tirso de muchas de las ideas de los filósofos clásicos, contemporáneos a Clemente y a su familia, a través de las cuales, bien sea refutándolas o negándolas, puede demostrar la auténtica verdad, la cristiana.

Así sucede con la referencia a la filosofía epicúrea, de la que Fausto se declara un seguidor, y que cree en la influencia de las estrellas sobre los hombres, algo que negará San Pedro de manera rotunda demostrándolo mediante una sólida argumentación. Enjuicia el autor los errores del epicureísmo cuando cuenta que Fausto:

seguía con tenacidad notable los errores de la epicúrea, negando la divina providencia y la libertad del alma, defendiendo que, necesariamente, los hombres, como los brutos, necesitaban la influencia inevitable de las estrellas, sin estar en su mano el huir lo que los hados y las constelaciones disponían en cada humano nacimiento. (p. 272).

Precisamente estos filósofos y muchos de sus seguidores son el objeto mediante el cual San Pedro quiere aleccionar a Clemente acerca de la soberbia de los hombres sabios que se creen capaces de alcanzar el conocimiento, como le sucede al vanidoso Simón el Mago. Explica el más importante de los apóstoles:

De la soberbia, la torpeza, la superstición y la avaricia, nació la ignorancia presumida de los que el mundo adula sabios, y creciendo su arrogancia, se dilató el error como humo, que cubrió de tinieblas toda la habitación del orbe. (p. 340).

Un error este que Tirso condena de manera frecuente en sus obras y que podemos ejemplificar en el personaje de Dión de *El mayor desengaño* y en el de Paulo de *El condenado por desconfiado*, como ya analizamos, y que son, precisamente, condenados por esta soberbia y vanidad. Tirso siempre defiende la fe pura y sencilla de personajes como Homobono, como Maroto, como Jacobo de Gracia, los cuales, en principio no parece que vayan a alcanzar tanta Gloria.

En la historia de San Clemente la mayor carga teológica se encuentra en la disputa que mantienen San Pedro y Simón el Mago, donde se desarrollan

algunas cuestiones de gran importancia, entre las que se encuentra el problema del mal en el mundo y de si Dios es el creador de este, como así afirma el hechicero. San Pedro, por el contrario, mediante el ejemplo del árbol del bien y del mal, expone que para conseguir dicho fruto Adán requería de méritos, que no había conseguido, como así asegura:

Sin méritos no se dan
premios, porque el merecer
es sólo el que ha de vencer;
por eso le vedó a Adán
su omnipotente Criador
el fruto de aquella planta
que le causó ruina tanta. (p. 379).

San Pedro continúa explicando que la maldad no reside en las cosas, como en el caso del árbol del paraíso, sino en la mano y en los actos del hombre, como sucedió cuando Adán decidió por soberbia comer del fruto prohibido. Alecciona al primer pontífice diciendo:

solamente estuvo el mal,
en no usar Adán bien de ellas.
Porque sin tener defecto
la planta y fruto vedado,
del bien y el mal fue llamado,
no más de en cuenta el efecto. (p. 381).

Uno de los aspectos que se destacan siempre en las obras religiosas de Tirso como respuesta a la doctrina tridentina de la defensa de los sacramentos, fundamentalmente el del bautismo, es la defensa que de él siempre se hace en sus obras. En el *Deleitar* la imagen del bautismo y su necesidad aparecen constantemente: los personajes de las tres novelas son bautizados, hasta el recién nacido Pedro Armengol recibe las aguas bautismales de mano de su padre antes de ser intercambiado por otro bebé fallecido, hijo de unos campesinos.

Respecto al sacramento del bautismo en la historia de San Clemente, se expone que aquellos que no han sido bautizados no pueden sentarse a comer

con los que ya lo han sido. Por ello el santo y sus hermanos no pueden tomar asiento a la mesa de San Pedro como comprobamos al leer:

Once eran solos los comensales, porque a Clemente, Aquila y Nicetas, con otros catecúmenos, no, empero, bautizados, no se les permitían asientos entre los que lo estaban. (p. 393).

Y ya en la novela de *El bandolero*, como advertíamos, Alberto Armengol bautiza él mismo a su recién nacido hijo Pedro antes de asesinarlo, para no condenarlo al limbo, aunque luego no lo mata, sino que lo intercambia por otro niño recién nacido hijo de unos criados suyos, muerto al nacer. La insistencia en la necesidad del bautismo se percibe cuando leemos:

Emboscóse, alumbrado de la luna, por un cerro vestido de espesuras, y dándole voces la murmuración de una fuente precipitada, le advirtió cuán fácil podía restaurarle a la suerte que nos defraudó en todos la ambición primera. Acercóse, entonces, y bañó al infante en sus aguas, pronunciando al tiempo mismo la forma por la Iglesia establecida. (p. 569).

Otra cuestión que defiende el apóstol San Pedro en la obra es la de la primacía de los bienes celestiales sobre los terrenales y, como señal de la elección de los primeros sobre los segundos, se defiende la necesaria humildad en los segundos. Enseña San Pedro a los tres hermanos y, por ende, al público lector del *Deleitar*:

Mis augustas galas, ya te consta que son una pobre túnica, un manto humilde, pero limpio. Esto me satisface, porque reservo lo delicado y ostentativo para la patria a donde peregrinamos. (p. 406).

Nuevamente San Pedro debe sostener una disputa dialéctica de carácter teológico con otro personaje, en este caso con Fausto, padre de Clemente, que ha permanecido aprendiendo y creyendo en la doctrina de los filósofos.

Como ya sucederá con Simón el Mago, vuelve a aparecer el asunto de la maldad existente en el mundo como si esta fuera creación divina, de lo que se deduciría que Dios no es todo bondad. El apóstol refuta esta falacia

explicando que el mal del mundo es culpa del hombre y no de Dios, ya que aquel tiene libertad para obrar:

Si el hombre no pecara,
de todos sus influjos se librara,
porque en la edad primera,
privilegiada el mundo vio su esfera
de todos estos daños,
viviendo el hombre cerca de mil años. (p. 442).

Tras demostrar que el mal no es efecto de Dios, sino del hombre, San Pedro refuta la idea de Fausto de que las estrellas ejercen cierto control y poder sobre los destinos de los hombres, pues es Dios el que creó las estrellas y ellas están bajo su dominio como todo lo que existe. Expone el santo personaje:

Luego, no son las estrellas
de tan fuerte actividad,
que la humana libertad
cautiven. Dios que es sobre ellas,
las rige a su arbitrio y gusto,
pues si los astros reinaran
y nuestras almas forzaran,
no se llamara Dios justo
en mostrar severidad
contra quienes sus leyes trueca
por los vicios, que no peca
quien no tiene libertad. (p. 464).

En otro sentido, debe advertirse que la prosa de las novelas, como la del relato marco, permite a nuestro autor volcar sus ideas religiosas y profanas mucho mejor, de manera más directa y personal, que el teatro. En el *Deleitar* nos encontramos con un Tirso de Molina más personal, o quizás al que se deja ver es a Fray Gabriel Téllez que, mucho más maduro, con la madurez de la edad y de los muchos golpes que sufrió en su vida, la mayoría inmerecidos, se deja ver desvelando sus auténticos pensamientos, como comentábamos al analizar esas constantes intromisiones del autor.

En cuanto a sus ideas, está claro que la defensa de la virginidad es una constante en todas sus obras, tanto es así, que es para los personajes que la defienden un evidente signo de la Gracia y una promesa que les conduce a la Gloria.

Ya comentamos al respecto la defensa tan clara y concisa que sobre ella hace el personaje de San Pablo en la historia de la futura Santa Tecla (p. 89).

Otro de los temas recurrentes en nuestro autor, fruto del ambiente de exaltación mariano de la época barroca, pero aún más en un autor cuya Orden, la de la Merced, tanta relación tiene con la Virgen, es la importancia que la Madre de Dios tiene siempre. En este sentido, debemos recordar que el certamen poético de la segunda parte del *Deleitar* está dedicado a la defensa de la Inmaculada Concepción.

Asimismo, Tirso destaca un aspecto que él conocía muy bien por su estancia de tres años en la isla de Santo Domingo, que es la importancia que la Virgen tiene en el nuevo mundo y que no duda en hacer presente aportando datos como el siguiente:

Agradecida, pues, su Real Cancillería, su eclesiástico cabildo y su noble regimiento, a tan prodigiosa tutela, la juraron de mancomún, por patrona de aquellas islas que llaman de Barlovento, en la principal fiesta con que sus hijos cada año la veneran, que es la de su Natividad alegre. (p. 541).

Como defensor a ultranza de la ausencia de mácula de la Virgen, como ya hemos comprobado por datos concretos de su biografía y por referencias explícitas o implícitas que hace en sus obras, el mercedario vuelve a insistir en la tesis immaculista sobre todo en los versos de la segunda parte de su miscelánea, como en los que recogemos a continuación:

en vos busca primero,
aquel lunar o mancha,
que en el hombre sus límites ensancha,
con que nos parecemos
al proto pecador de quien nacemos,
mas no halla en vos ninguna,
porque vos, sin lunar, pisáis la luna. (p. 545).

Aunque ya no de manera exclusiva, la última de las tres partes también destaca la importancia de la Virgen, al tiempo que defiende su falta de mancha al hablar de la Orden de la Merced, pues María tiene un papel fundamental en la Orden. Por este motivo no resulta extraño que en la novela *El bandolero* se inserte un poema de defensa de la Inmaculada Concepción como el que sigue:

Tan limpia, tan Gracia plena,
que en vuestros labios difusa,
tiran los querubes gajes,
de la que de ellos redundo;
redimida, mas no absuelta,
que no necesita nunca
de absolución la inocencia,
mientras en manchas no incurra. (p. 840).

Por otra parte, como ya hemos visto a lo largo del análisis de sus obras religiosas, Tirso siempre opta por destacar la sabiduría natural y sencilla, alabando los conocimientos humildes y puros del que aprende de la contemplación de la naturaleza y se admira de ella, frente al mero conocimiento libresco, que suele pecar de vanidoso en base a su erudición. La alabanza del medio rústico, de su vida y de la sabiduría que en él se adquiere se perciben cuando expone:

Contigo te trujiste de la universidad las musas a los montes. ¿Qué más librerías que tus pensamiento? Biblioteca gozas en el alma de mayor estima que la del monarca egipcio. Por las sierras sé yo que te acompañan cuadernos, ya propios, ya adquiridos, con que ferias al tiempo lo que sabes, vituperando el ocio de los que sepultan los espíritus en la ignorancia de los vicios. (p. 630).

Siguiendo en la misma línea, Tirso rechaza la vanidad y la ambición del hombre que se dispone a alcanzar renombre mediante el reconocimiento de su sabiduría y erudición, aunque sean falsos y no propios. Se pregunta el autor a sí mismo y también a los lectores:

¿Es posible que sea tan primogénita la ambición de la ignorancia, que haya quien compre, con lástima de su dinero, libros de mano para imprimirlos en su nombre? (p. 630).

Un tema recurrente en las obras de Tirso, recordemos al respecto la comedia *Privar contra su gusto* o la segunda jornada de *El mayor desengaño*, es el de la privanza, de la que suele mostrar sus peligros y lo mal privados que son aquellos que quieren serlo y el aciago final que suelen tener los que intentan aconsejar con justicia y verdad.

En el caso del *Deleitar* encontramos una referencia a la privanza, pero no se trata de los casos anteriores, sino que esta vez alude a la envidia que generan en el pueblo los privados del rey y las ansias y deseo que aquel posee de ver caer al consejero del monarca. Por este motivo, refiriéndose a Alberto Armengol cuando su hijo ha huido tras ser acusado falsamente, comenta:

exagerando los insultos del conde mísero, cuando no los mereciera, bastara a ser privado para que la plebe hiciese suertes en su fama. (p. 832).

La siguiente cuestión en la que queremos detenernos es la defensa y alabanza que el fraile mercedario Fray Gabriel Téllez realiza, ya sea como Tirso o como Gabriel, de su Orden, la mercedaria, de la que se siente orgulloso, aunque no siempre se le tratara justamente dentro de ella, porque lo que alaba son sus auténticos valores, los que proceden de sus primeros tiempos, el espíritu de su fundación.

Por ello, aprovecha el momento de la narración en el que Pedro Armengol decide ingresar en la Orden para exaltar la Merced y a la Virgen, que tan importante es para los frailes mercedarios. La labor de redención de cautivos, con el gran esfuerzo y sacrificio, a veces llegando a la muerte, que implica el ser un monje mercedario, es el aspecto que ensalza Tirso esta vez, al tiempo que señala a la Madre de Dios como patrona de estos salvadores de prisioneros cristianos. Elogia Tirso cuando dice:

No por sola su disposición la Orden de los Redentores aligeró tormentos y alentó esperanzas a los cautivos, que en opresión horrible arriesgan las almas por socorrer los cuerpos. La Augusta Reina, fecunda Virgen, corporalmente apareciéndosele, le constituyó patrón y amparo de esta superior milicia. Todos los que con la toga cándida, por esencial voto, ofrecen su sangre, con sus vidas, por la libertad de los que menos la esperan, son alumnos de tu corona. (p. 836).

En lo relativo a esta exaltación del espíritu inicial de la Merced, la historia de Pedro Armengol remite a la fundación de la Orden, pues varios puntos se relacionan entre sí, como el hecho de que sea Jaime II, nieto de Jaime I, el rey que fundó la Orden, el encargado de exonerar de toda culpa a Pedro. Esta relación con la Merced la indica el propio monarca cuando, alabándola, explica al futuro santo:

– No fuera yo su nieto – respondió enternecido el aragonés monarca – si no condecendiera con acción tan digna de envidiarse. Ni vos podíades escoger medio más lícito para añadir los créditos que, de algún modo, vuestros verdes años han desbaratado. (p. 837).

El rey, además, destaca la importancia de la misión redentora que desempeñan los mercedarios, aludiendo a la redención de Cristo, a su madre, la Virgen, y exaltando la Orden a la que asegura querer imitar cuando expresa:

por imitar el blasón más honroso que Dios hombre adquirió en la tierra. Redentor le intitulaba la sangre con que nos franqueó su patria. Redentores fundó su Madre en nuestra corona que, imitándole, compran con la suya cuerpos maltratados y almas en contingencia de perderse; seré vuestro padrino, y los dos un retrato de los primeros fundadores de esta milicia sacra. (p. 837).

Los paralelismos entre la historia de Pedro Armengol y la de la fundación de la Merced prosiguen: si todo comenzó en Barcelona, en tierras catalanas también se desarrollan estos sucesos; si fue un rey, Jaime I, el monarca fundador, su nieto, Jaime II, es ahora el padrino de profesión; si un Pedro fue el fundador, un Pedro ingresa en la Orden; una serie de paralelismos que el rey subraya:

Jaime la dio principio en Barcelona, Pedro, su patriarca, recibió las nevadas insignias a que le destinó la cándida pureza de su patrona Virgen. Jaime Segundo me intitulo para renovar en vos su investidura; Pedro os llamáis, imagen verdadera de vuestro patriarca; Jaime el Primero honró con sus armas el pecho de san Pedro Nolasco; Jaime el Segundo, con las mismas, ilustrará el de Pedro Armengol, su hijo; y esto ha de ser el día primero que la Iglesia abra las puertas (ahora están con llave) al amoroso Sacramento, después de Pascua. (p. 837).

Para concluir con la alabanza de su Orden, Tirso compone los poemas del último certamen poético a los dos primeros santos de la misma, San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato:

que a la canonización de sus dos primeros héroes, el fundador y patriarca de esta cándida Milicia, san Pedro Nolasco, y su primogénito en la gracia, san Ramón Nonato o no nacido, celebró la mayor Atenas y católico Paraíso, Salamanca. (p. 909).

Fray Gabriel deja entonces sentir su asombro ante el hecho de que ambos santos hubiesen permanecido tanto tiempo, más de cuatrocientos años, sin ser canonizados, y lo deja escrito:

Pidióse en la proposición primera una canción real, que ponderase el misterio de haber la Providencia inescrutable dilatado la canonización de estos dos prodigios Redentores más de cuatrocientos años. (p. 909).

En muchos momentos asistimos a las opiniones o posturas que, sobre aspectos determinados, deja constancia el autor, como ya veíamos en sus comentarios, pero no sólo en ellos o en la referencia que acabamos de reproducir Tirso se pronuncia, sino que también respecto a la cuestión de la religiosidad quiere expresar lo que piensa, ya sea a través de sus personajes o por sí mismo.

Común es a todos los personajes del relato marco la queja de que en las fiestas establecidas por la Iglesia católica, sobre todo en España, los hombres se lanzan a goces paganos olvidando lo religioso. La paganización y vulgarización de las festividades sacras es una crítica constante de Tirso, que establece como vértice de su vida y de su obra el espíritu cristiano auténtico. Frente a esta manera de entender lo religioso, exponen los personajes:

- Opóngase – dijo Beatriz -, en cuanto nos fuere posible, nuestra recreación lícita, a los reprobados festines de los profesores del siglo, y usando de lo deleitable y honesto, que en la diferencia de los tiempos, para aliviar fastidios, nos señaló la Iglesia, entretengámonos de suerte que, imitando lo regocijado de estas Carnestolendas, cercenemos los vicios que las profanan. (pp. 22-23).

Precisamente la historia de Tecla apoya la queja tirsiana de los excesos cometidos en fiestas de carácter religioso, pues la joven, a pesar de desarrollar toda su vida en un ambiente pagano de desenfreno, se siente:

menos inclinada que las otras a solemnidades lascivas, tuvo por mejor jubilar sentidos que aplaudir deshonestidades, aunque disfrazadas en cultos religiosos. (p. 52).

En el *Deleitar* encontramos una alabanza a otra orden religiosa, la Jesuita. Puede ser que Gabriel Téllez estudiara en un colegio de esta Orden, como ya comentamos, o, simplemente, que admirara a los dos santos, San Ignacio y San Francisco Javier por sus misiones evangélicas en otros continentes⁵⁶⁸. Además, no debemos olvidar nunca que San Ignacio y su manera de entender la experiencia con Dios es uno de los pilares que sustenta la religión católica barroca. Sea como fuere, Tirso realiza un elogio de la Orden, dedicando el primero de los certámenes poéticos a estos dos susodichos santos. De los Jesuitas ensalza su labor de reformación de las fiestas religiosas, como así explica:

Debemos la reformación devota de estos días (tan ocasionados a lo contrario, y ya tan frecuentados de la piedad, sermones, jubileos y culto debido al Proto Sacramento), a la en todo considerada religión jesuita; sus hijos, los primeros, ajustaron los ejercicios de estos tres días con el nombre que los aplicó el uso: *Carnestolendas* se intitulan, cláusula latina, que en nuestra lengua significa *carnes que se han de quitar*. Quitaron ellos, como tan discretos reformadores, las descomposturas licenciosas de la carne, que tan a tienda suelta disponían con sus juegos y liviandades a más ilícitas prevenciones de lo que pide el miércoles siguiente y los demás días dedicados al ayuno y a la cosecha fértil de los sacramentos. (pp. 239-240).

Continúa el mercedario justificando el motivo por el que se dedican los poemas del certamen a estos dos santos, a los que elogia. Criticando de nuevo los entremeses, que prefiere ver sustituidos por poemas laudatorios a ejemplos de virtud cristiana, dice de ellos:

⁵⁶⁸ Hay que tener en cuenta la cercanía de la fecha de canonización de ambos santos, el 12 de mayo de 1622, con la de composición de esta obra, 1632.

Siendo, pues, acreedores de cuantos en estos espirituales recreos los imitamos, paguémosles siquiera réditos de tan provechoso empeño, y llene el vacío de los entremeses la alabanza de sus dos patronos, Ignacio fundador divino suyo, Javierre, primogénito en su evangélico mayorazgo; quedará con menos deudas nuestro agradecimiento, y felizmente concluida nuestra obligación festiva. (p. 240).

De San Ignacio en concreto destaca el haber servido como soldado a Carlos V, en una batalla en la fue herido, para, más adelante, cambiar esta vocación por la vida monacal y, así, poder extender el mensaje divino por los cuatro puntos cardinales. Dice nuestro autor:

El gran patriarca Ignacio, sirvió célebre al máximo Carlos Quinto, defendiendo de los franceses la plaza de Fuenterrabía, capitán de aquel presidio; quebráronle en uno de sus asaltos una pierna, y salió de aquel peligro y enfermedad (como Jacob de la lucha con el Ángel) cojo, pero reducido a milicia de mejores triunfos; trocó la del siglo por la de su religión. Patriarca y fundador de la más atenta familia que fertilizó los extendidos campos de la Iglesia. (pp. 240-241).

Esta es quizás la faceta que más agrada a Tirso de ambos santos jesuitas, la de evangelizadores de pueblos que se mantenían ajenos a la palabra de Dios. Por este motivo, oponiendo a San Ignacio y a San Francisco Javier, por sus patrias y los lugares que evangelizaron, alaba su labor señalando:

El soberano vizcaíno y el apostólico navarro, fueron dos polos, aquél del Occidente, y éste del nacimiento del sol; éste, patriarca en lo más remoto de Asia, aquél conquistador para el bautismo de las regiones de Europa y de América. (p. 246).

Para finalizar su elogio de la Orden de Jesús, Tirso alude a la casa jesuita en Toledo, que debía conocer por las grandes temporadas que pasó allí nuestro autor y el gran cariño que debió profesarle a la ciudad como se ve en sus obras, a la vez que exalta la labor que sus frailes realizaban asistiendo a los presos, como se puede ver cuando señala el escritor:

Tiene la casa profesa de esta ínclita familia, una congregación devota con título de Anunciada. Y sus hermanos son de lo noble, rico y virtuoso de Toledo. [...] y cuando los llevan a la última desdicha a que los condenó, en el mar, su descamino, los visten y señalan uno de los más compasivos de su congregación, para que, con dineros, regalos y licencia de los jueces, los acompañe, saque de la cadena si enferman, los provea de bagaje, y asista a todo lo que posiblemente puede permitir tan necesaria riguridad. (p. 255).

La última cuestión que vamos a abordar sobre el *Deleitar aprovechando* tirsiano es la que tiene que ver con las huellas biográficas que pueden rastrearse en su obra y de la que ya hemos citado algunas, como la posible relación del autor con la Orden Jesuita que se retrotraería a sus estudios en el Colegio Imperial, o la referencia a la casa de esta Orden en Toledo, ciudad tan querida para él, aunque algunas merecen un espacio aparte.

En un comentario del personaje del relato marco llamado don Francisco se percibe la estancia de nuestro autor en Santo Domingo destacando la importancia de la Virgen en el nuevo mundo y la Merced, enlazando los tres elementos, como comprobamos al leer:

y yo, siguiéndole en esto, proseguiré su estilo, con otros que en la ciudad Primada de América (primogénito albergue del bautismo; primero desahogo a las perdidas esperanzas de un ginovés descubridor y primera causa a los laureles inmortales, nunca dignamente ponderados de sus conquistadores), dedicó a la prodigiosa imagen de la universal restauradora de los hombres, que en la isla Española, en la ciudad de Santo Domingo y en el monasterio de los Redentores, alumnos del ínclito patriarca san Pedro Nolasco, sin saberse de dónde, ni cuándo, vino a patrocinar todo aquel nuevo mundo. (p. 538).

Otra referencia de su paso por el continente americano lo encontramos en una mención a una justa poética celebrada en las islas de Barlovento dedicadas a la Virgen en el año 1615 y, aunque Fray Gabriel Téllez se embarca rumbo a América el 10 de abril de 1616⁵⁶⁹, es posible que estando en Santo Domingo tuviera noticia de esta justa, de la que se nos dice en la miscelánea:

Ejecutóse este devoto reconocimeinto, en el de mil y seiscientos quince, y entre las demostraciones que los tres referidos tribunales hicieron, dignos todos de su

⁵⁶⁹ Según asegura el Padre Luis Vázquez en Molina, 1996, p. 19.

generosidad católica, no fue menos célebre el de una justa literaria, que autorizó la solenidad con el crédito de los ingenios de aquel nuevo orbe, no inferiores a los que en el nuestro desempeñan desvelos de las Musas. (p. 541).

Finalmente, llama la atención un comentario que, entre parentésis, hace el autor y que realmente se corresponde con las lecciones que la vida le fue dando en forma de golpes. Advierte el mercedario:

(pues, para engendrar enemistades, basta lucir y ganar inclinaciones, aunque sea un pedazo de vidrio frágil). (p. 644).

A modo de conclusión podemos afirmar que la miscelánea *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina es una obra fruto de una profunda y meditada reflexión, con una clara vocación de adoctrinar, pero haciendo entretenida la obra para poder captar mejor y a más público lector, que se erige como una celebración alternativa de los festejos religiosos, pues, en toda la obra existe una crítica a la desacralización de las fiestas de carácter religioso, que los protagonistas del relato marco intentan corregir, de la misma manera que el mercedario lo hace proponiendo tres ejemplos de virtudes cristianas dignos de imitar, tres certámenes poéticos y tres autos sacramentales.

La obra no tiene una gran complejidad teológica, ya que debe servir de modelo de conducta a los devotos cristianos, que deben poder acceder a su mensaje, en el cual aparecen los temas habituales en las obras religiosas del autor: la defensa del cristianismo de los primeros tiempos, puro, sencillo, sincero y auténtico, con rechazo de la religiosidad libresca, erudita y falsa; defensa de la virginidad, del papel destacado de la Virgen, con un posicionamiento claro y explícito dentro del inmaculismo; elogio de su Orden, la Mercedaria; y recurrencia del sacramento del bautismo.

Por último, uno de los aspectos más destacados es la continua presencia del autor, que se entromete para citar fuentes o autores destacables, para defender la obra que ha escrito esgrimiendo el argumento de que se basa en historias reales, su enorme voluntad de realismo y transparencia del proceso de novelización, y la crítica hacia la literatura y los autores de su época. Todo lo cual viene a apoyar la tesis de que en la prosa nuestro autor se muestra más cercano, dejándonos descubrir su personalidad, sus ideas,

pensamientos y reflexiones, entre las que parece estar el reconocimiento de que su momento teatral ya ha pasado, porque ni puede ya acercarse a los escenarios por mandato de sus superiores, ni parece interesarle ofrecer comedias a un público que no parece valorar lo más elevado, sino que más bien alienta a los escritores más vacíos de contenido, más zafios o más incoherentes.

II. 5. 3. *Vida de la Santa Madre doña María de Çervellón*⁵⁷⁰

La fecha de composición de esta obra que nos ha llegado de manera fragmentaria coincide en el tiempo con el momento de mayor recrudescimiento de la Orden contra las posibles aficiones literarias profanas de los frailes, pues, según señala el padre Luis Vázquez cuando expone lo sucedido a nuestro autor en el año 1640:

El 20 de setiembre fray Marcos Salmerón visita el convento de Madrid y prohíbe escribir a los frailes “versos algunos de coplas en forma de sátira o cartas, aunque sean en prosa contra el gobierno público”⁵⁷¹.

Tras este suceso, Fray Gabriel es trasladado al convento de Cuenca, como continúa relatando el investigador mercedario:

Poco después Tirso es confinado al convento de Cuenca. Lo sabemos por el *poder* que otorga a Diego de Ávila – agente de negocios del Duque de Albuquerque – para que acuda al Nuncio, querellándose contra el P. Marcos Salmerón y proclamando su inocencia⁵⁷².

Fray Gabriel Téllez compone, pues, en 1640 una obra dedicada a la primera mujer de la rama femenina de la Orden de la Merced, Santa María de Cervellón o Cervelló, también conocida como de Socós, o del Socorro, cuya fiesta se celebra el 19 de septiembre. Los acontecimientos que se van sucediendo en la vida del fraile mercedario marcan así su obligado alejamiento

⁵⁷⁰ La edición utilizada es la única conservada, editada por Menéndez Pelayo: Tirso de Molina, 1908.

⁵⁷¹ Tirso de Molina, 1996, p. 42.

⁵⁷² Tirso de Molina, 1996, p. 43.

del teatro al tiempo que la temática de su obra responde plenamente a su faceta de religioso y a su pertenencia y dedicación a su Orden.

María de Cervellón, protagonista de la última obra que se tiene constancia que compuso Fray Gabriel, nació el 1 de diciembre de 1230 y fue bautizada el 8 de este mismo mes en la iglesia de Santa María del Mar, lo que no carece de significado, ya que la santa será luego protectora de los navegantes, y además bajo el sarcófago de Santa Eulalia, mártir muy importante para la ciudad de Barcelona, y por la que María siente especial devoción, como les sucede a los mercedarios⁵⁷³.

Desde niña, María siente una gran devoción e inclinación por la vida religiosa, y se dedica a socorrer a los pobres, imbuida por el gran clima de la ciudad de Barcelona a raíz del espíritu redentor de cautivos que emana de la recién fundada Orden de la Merced por San Pedro Nolasco. El 25 de mayo de 1265 profesa como hermana de esta Orden.

Fallece el 19 de septiembre de 1290, y sus restos incorruptos son trasladados a la iglesia de los mercedarios en Barcelona, actualmente la Basílica de la Merced. Su culto es aprobado por el papa Inocencio XII en 1692, aunque se la tiene por santa de manera popular desde mucho tiempo antes, pues, es vista tanto en vida como después de muerta, sobre las alas del viento protegiendo de las terribles tempestades marinas a los barcos que navegan en misión redentora.

Por este motivo, los atributos con los que se la suele representar son un barco, el mar en tempestad y un lirio, cuya simbología cristiana es la pureza, la castidad y la inocencia.

Todos estos sucesos y datos de la vida de la santa son recogidos y ampliados por nuestro autor, que estructura su obra en las siguientes partes, siempre teniendo en cuenta el carácter fragmentario del texto que ha llegado hasta nuestros días:

- Una dedicatoria: «A los muy Ilustres Señores Consellers y Ciudad de Barcelona».
- Una dedicatoria: «Al Devoto y Atento».

⁵⁷³ En la primitiva iglesia de Santa Eulalia, hoy desaparecida, se celebra, según la tradición, la primera misa en la ciudad de Murcia, organizada por San Pedro Nolasco.

- EXELENCIAS DE CATALUÑA, Y SU CORTE BARCELONA, PATRIA DE NUESTRA SANCTA.
- GENEALOGIA, Y ASCENDENCIA DE NRA S.TA MADRE.
- PADRES DE LA SANCTA Y NACIMIENTO SUYO.
- CANCIÓN REAL AL NACIMIENTO DE NRA. S.TA NIÑA.
- NIÑEZ Y EDUCACIÓN S.TA DE ESTA VIRGEN.
- ENDECHAS.
- PRIMERA JUVENTUD DE NUESTRA SANCTA.
- SONETO.
- DETERMINAN SUS PADRES DARLA ESPOSO.
- DÉCIMAS.
- QUIEN FUE EL CONFESSOR DE NRA VIRGEN Y EL VOTO QUE ESTA S.TA HIZO DE SU VIRGINIDAD.

Respecto a la dedicatoria «A los muy Ilustres Señores Consellers y Ciudad de Barcelona», se trata de un encendido elogio a la protagonista de la obra, que también se extiende a los primeros años de la Merced, citándose al monarca Jaime I, del que se destaca su relación con la ciudad de Barcelona, y a los primeros mercedarios, que eran catalanes, como San Ramón Nonato, Fray Bernardo de Corbaria y San Pedro Armengol.

Relatar la vida de esta santa, permite a Fray Gabriel exaltar los inicios de su Orden y, así, exaltar al mismo tiempo el lugar donde estos ocurrieron, la ciudad de Barcelona y el reino de Cataluña. En este sentido, concluye nuestro autor citando al fundador San Pedro Nolasco y al objeto de su obra, Santa María de Cervellón.

Tras todo ello, invoca a Dios, a la Virgen y al santo fundador, y pasa a enumerar y a ofrecer algún dato pertinente sobre las ciudades patronato de San Pedro Nolasco, como son: Mecina, en Sicilia, Lorca, Olmedo, Burceña, y menciona la ciudad de Murcia, que guarda un día como fiesta solemne en el que conmemora la primera misa que mandó ofrecer Jaime I en la primitiva iglesia de Santa Eulalia, y que ofició el propio San Pedro Nolasco. Finalmente alude a las ciudades de Guadalajara y Málaga y fecha esta relación de ciudades en el año 1636.

Después de esta primera dedicatoria, se sitúa otra, pero, en este caso, «Al devoto y Atento», en la que Fray Gabriel se disculpa por los errores de expresión que el texto pudiera tener, defendiendo que lo importante del mismo es la parte que tiene que ver con la devoción, lo que explica resaltando que la importancia se encuentra siempre en el interior y no en el exterior.

El siguiente apartado de la obra es el de las EXELENCIAS DE CATALUÑA, Y SU CORTE BARCELONA, PATRIA DE NUESTRA SANCTA, que supone un elogio y una alabanza al reino y a la ciudad que vieron nacer la Merced. Para comenzar dicha alabanza se refiere a la creación de Dios, resaltando que la mayor de todas ellas, en la que se concentra todo lo creado con anterioridad, es el hombre, que es el microcosmos, un mundo completo en sí mismo o una síntesis del universo o macrocosmos, concepto de larga tradición, que comienza en los filósofos griegos, como Demócrito. Dice el mercedario al respecto:

De manera, que no sin propiedad diremos, ser el mundo un hombre giganteo, y casi sin medida; pero la criatura humana, un pigmeo, un átomo, y resumpta de todo lo que en elotro se contiene. (6).

Para apoyar con un criterio de autoridad esta tesis, Fray Gabriel añade una cita del padre de la Iglesia, San Gregorio Magno, y concluye explicando que el hombre es una síntesis de todo lo creado, pues posee rasgos de las demás creaciones de Dios, lo que nos lleva a la idea aristotélica del alma humana, que se divide en: alma intelectual, propia sólo del hombre y la parte más elevada de su alma, la sensitiva, que comparte con los animales y le permite el conocimiento inferior o sensible, esto es, la percepción, el apetito inferior, los deseos y apetitos y el movimiento local, y la vegetativa, también en plantas y animales, que posibilita las actividades vitales más básicas, es decir, la reproducción, el crecimiento y la nutrición.

Más adelante la influencia aristotélica vuelve a aparecer cuando el mercedario habla del hombre y de su cabeza, donde se encuentra su voluntad, y que rige todo lo demás. Entonces se refiere a tres conceptos presentes en el Estagirita: entendimiento, memoria y sentidos. Si la percepción, los sentidos, también está presente en los animales inferiores, como medio de conocimiento,

el hombre posee, además, el recuerdo o memoria, que, gracias a su repetición, puede crear una experiencia, que es el principio del entendimiento. Fray Gabriel expone los tres conceptos al escribir:

El entendimiento, que es su valido y consejero. La memoria, que es la casa o el erario de todos sus tesoros. Los sentidos, que son sus ministros o oficiales. (7).

Siguiendo con los símiles, establece entonces una comparación entre las regiones de cada uno de los cuatro continentes con cada una de las especies, y de las naciones con el cuerpo, lo que le permite identificar las diferentes regiones españolas con las partes del cuerpo, siendo Cataluña la parte más importante, la cabeza.

Ya centrado en la cuna de los mercedarios, Fray Gabriel realiza una descripción orográfica de la misma, continuando con la identificación de Cataluña con la cabeza de España. Resulta destacable que mencione que esta región ha resistido la herejía procedente de Francia, a pesar de tener la amenaza del reino galo tan cerca, como así expresa advirtiendo que:

Puesto que ha tenido y tiene siempre a sus umbrales tantos siglos ha, la contagion de Francia. Los Albigenses sus antiguos Docmatistas y agora los Hugonotes sectarios de Lutero, y de Calvino. Antes las catolicas verdades huyendo las francesas contogiones, se retiraron entonces al castillo, sagrado, y fortaleza inexpugnable de nro incorrupto Principado. (9).

Tras este elogio de Cataluña, el fraile se refiere a la relación que existe entre Barcelona y su Orden, la Mercedaria, puesto que en dicha ciudad se fundó el primer monasterio de la misma. De las palabras de Fray Gabriel se deduce que ningún otro lugar habría sido mejor para se erigiese la Orden de San Pedro Nolasco, siendo Cataluña fiel en la fe de Cristo, obediente, como así defiende:

Todo lo perteneciente a la Fe Apostolica obgeto de el entendimiento, está connaturalizado en la corona catalana, y desde ella se derivan, como desde la caveza a los miembros inferiores, lo observante en su ley, lo ovediente a sus Pontifices, lo leal a sus Monarcas, lo hazañoso contra sus enemigos, lo seguro y sabio contra los herrores, lo generoso y noble de los que dominan. (9-10).

Continúa el autor con su extensa y laudatoria introducción sobre Cataluña, comentando su escudo y los monarcas de su historia, deteniéndose en el período visigodo y en la pérdida del reino por el rey Rodrigo, para después exponer el importante papel que el reino catalán desempeñó durante la Reconquista.

Tanta es la importancia de Cataluña, que ni Toledo le hace sombra. El santuario de Montserrat es exaltado por encima de muchos otros, como también lo es la nobleza catalana, que, afortunadamente, llevó su noble sangre a otros lugares de la geografía ibérica, propagando así sus grandes virtudes.

Se centra ahora el mercedario en la historia de Barcelona, de la que menciona a su fundador, Hércules el Libio, con diferente genealogía del griego, pues es hijo de Osiris, y el encargado de fundar diferentes ciudades españolas. Todo ello surge en el siglo XVI, como señala Agustín Redondo cuando asegura que:

No obstante, Hércules, como antepasado legendario de los soberanos españoles, volvía a cobrar nueva vida en el siglo XVI gracias a las intervenciones de Annio de Viterbo quien, en 1498, publicaba en Roma sus *Antigüedades*, dedicadas precisamente a los Reyes Católicos, Fernando e Isabel. [...] Por ejemplo, Noé es idéntico a Jano, Cham es también Zoroastro, Pan, Silvano y Saturno; Osiris se llama también Júpiter y Amón, siendo Hércules su hijo. Se trata de un Hércules diferente del griego: sale de Egipto (o de Libia, como se decía entonces). Pertenece pues a una antigua y brillante civilización y ha venido a España (como su padre Osiris) antes de ir a otros países (especialmente a Italia y Galia) y de fundar Troya⁵⁷⁴.

En su repaso por la historia de la ciudad, menciona su período como colonia romana, bajo el imperio de Octavio Augusto, el de metrópoli del reino visigodo, para pasar a ensalzarla geográficamente destacando su puerto al mar. Pero lo más importante para el autor es la lealtad de Barcelona en la Fe católica que se demuestra en la defensa que de ella hicieron sus mártires, como Santa Eulalia. Dice Fray Gabriel Téllez:

⁵⁷⁴ Redondo, 2007, pp. 69-70.

La integridad de nra Fe, jamas en ella obscurecida, nunca en ella profanada, siempre en ella su culto venerado; sin padecer eclipses. Fecunda en mártires, que naturales suyos, fertilizaron con su sangre la viña de la Iglesia su tutelar la imbencible Eulalia. (12).

También se refiere el mercedario a santos vinculados con su Orden, como San Ramón Nonato, San Pedro Armengol y San Pedro Nolasco, y al dominico, aunque fundador de la Merced, San Raimundo de Peñafort, tras lo cual hace un rastreo por las obras clásicas que han ensalzado la ciudad de Barcelona.

Todos estos elogios hacia Barcelona y Cataluña son extensibles, por una suerte de metonimia a la protagonista de su obra, María del Socorro.

El siguiente apartado de la obra, GENALOGIA, Y ASCENDENCIA DE NRA S.TA MADRE comienza citando el II libro de la *República* de Aristóteles, para, después, resaltar la virtud de la inocencia, y aludir a las cartas de San Bernardo de Claraval, para explicar qué es lo importante de un linaje.

Para nuestro autor, la auténtica virtud de un linaje debe conjugar dos aspectos, la calidad de la sangre, esto es, la de los ascendientes, pero también, algo que es muy propio del pensamiento tirsiano, la de las costumbres, pues no sólo la sangre confiere la virtud, y así lo defiende cuando advierte:

Por que presunciones de ascendencias y demas Alcuñas, sin prendas personales son desvanecimientos de alamos sin fructo, Dijolo el Poeta sazoadamente == No el marfil diamantes y oro dan a la nobleza estima, mientras no la sublima == la virtud q' es su tesoro. (14).

María de Cervellón es un ejemplo de todo lo que acaba de exponer el mercedario, pues la muchacha es un ejemplo de las virtudes que destaca San Bernardo, y que son: la ascendencia, la angélica hermosura, el entendimiento delicado, ser maestra de doctrinas celestiales, las costumbres admirables y las acciones milagrosas.

Para demostrar uno de los dos aspectos que deben conjugarse para ser una persona auténticamente virtuosa, la nobleza de sangre, Fray Gabriel va a

pasar ahora a relatar los orígenes del linaje de María trasladándose al momento en el que España es invadida por los musulmanes, lo que califica de:

Bestial pestilencia de Mahoma. (15).

Período en el que, refugiados en los montes, los cristianos piden ayuda a Oger Gotlán, gobernador de Aquitania o de la Gascuña en nombre de Carlos Martel. Oger se decidió a ayudarlos, para lo que reclutó un ejército de veinticinco mil hombres, que estaba bajo el mando de nueve capitanes, que luego serán los fundadores de las nueve familias nobles catalanas, estando entre ellas la futura familia Cervellón. Se inició así la Reconquista de los territorios catalanes, siendo la primera ciudad importante ganada para el bando cristiano la de Urgel.

Muere Oger y le sucede en su cargo de dirigir el ejército para reconquistar Cataluña uno de los nueve capitanes, el de la familia Dapifer. El bando cristiano reconquista Barcelona y Ludovico Pío, rey de Francia, nombra gobernadores de la ciudad a dos de los nueve capitanes, dándoles el título de condes, a Bara y a Bernardo, aunque el que mayor poder tuvo fue Ubifredo. Mediante el casamiento del último de los condes por linaje, don Ramón Berenguer, con doña Petronila, hija del rey de Aragón y heredera del mismo, se unieron los dos reinos.

Finalmente se reconquista toda Cataluña y recibe el título de Principado.

El relato continúa en el momento en el que los catalanes, ya reconquistados, se hacen vasallos de Ludovico Pío, y este les concede dos castillos para proteger a los cristianos a dos de los nueve capitanes, el primero de ellos, el castillo de Moncada, y el segundo, el de Cervellón. Ambas fortalezas van a dar nombre a los descendientes de ambos capitanes, y van a permanecer invencibles durante los asedios. Los Dapifer serán desde ese momento los Moncada, mientras que los Guerao serán los Cervellones. Las dos familias recibirán su blasón y poseerán los castillos del año 802 hasta el 1297.

A finales del siglo XIII, ante el poder de los Cervellón, que habían conseguido aumentar sus posesiones, Jaime II conmuta el castillo por otro y por muchos beneficios.

En medio del relato, el mercedario realiza un elogio de la familia de la madre María de Cervellón, y cita las fuentes a las que ha recurrido para poder escribir su obra sobre ella, que son los *Annales* de Çurita y el libro que sobre la primera religiosa de la Orden de nuestro autor compuso Estevan de Corbera. El último autor es la fuente principal de Fray Gabriel.

Siguiendo con la introducción histórica, el autor cuenta que en el período comprendido entre los años 1035 y 1114, la familia Cervellón va aumentando su grandeza y emparentando con otras nobles familias.

El abuelo de María, un hombre lleno de virtudes, combate bajo el mando de Jaime I, y tiene dos hijos: Guerao, a quien corresponde el mayorazgo, pero que muere en la conquista de Mallorca, pues su padre hizo que se dedicase a las armas, y Guillén, padre de la protagonista, que se dedicó a las letras. Los hermanos, como señala Fray Gabriel, con caracteres totalmente opuestos, guerrero, el mayor, y pacífico, el menor, se oponían por sus inclinaciones, uno hacia las armas y el otro hacia las letras.

D. Guillén, que iba a llevar una vida eclesiástica, pues tenía gran vocación religiosa, vio truncado su deseo cuando su padre decidió que tomase esposa, ya que, como D. Guerao se dedicaba a la guerra, temía que muriera dejando sin heredero el linaje.

Por este motivo, el padre de María se casa. Debido al lugar donde establece su residencia el matrimonio, los cónyuges van a ser feligreses de la iglesia de Santa María del Mar, y van a conformar una unión tranquila y dichosa, ejemplo de virtud cristiana. Su felicidad, no obstante, se ve empañada porque no consiguen tener descendencia, aunque rezan mucho pidiendo por ella.

El matrimonio Cervellón dona parte de su dinero a San Pedro Nolasco en su misión de rescate de cautivos en tierra infiel. La esposa de D. Guillén visita al futuro santo para pedirle consejo y ayuda en su problema para concebir descendencia. El matrimonio sospecha que ello es un castigo por el cambio de vida de D. Guillén, que estaba destinado para la vida religiosa.

Fray Gabriel, durante este episodio, como no podía ser de otra manera en un mercedario tan sincero como él, alaba al fundador de su Orden como redentor.

San Pedro Nolasco, por su parte, le profetiza a la esposa de D. Guillén que tendrá una hija, llena de virtudes, semejante a la Virgen María, y así sucede, pues, poco después, la mujer se queda embarazada y lleva una gestación sin molestias, lo que indica la naturaleza virtuosa de María.

Nace esta y, aunque lo normal es que el ser mujer hubiese decepcionado a sus padres, no sucede así, quizás por la intervención de San Pedro Nolasco. Fray Gabriel incluye entonces una gran alabanza a la misión que María tendrá en un futuro:

Nacio en fin para ser honrra de sus antecesores, Gloria de sus posteridades, esposa de su infinito dueño, luz de Barcelona, refugio de los afligidos, remedio de los encarcelados, Blason de nra Orden, y en fin para todos Maria de el socorro, impetrada por Maria, que lo es y fue de los hermanos, vecina y feligresa de santa María de la mar, para que desde entonces el mar reconociese una subdelegada de Dios y de su Madre que hollasse como el sus tempestades, caminase a ñe enjuto por sus olas y a pesar de sus tormentas condujese sus recomendados a la seguridad de el puerto. (253).

La futura misión de María viene anunciada por la dificultad de su madre en concebirla, pues, como expone el mercedario, hay múltiples ejemplos en la Biblia, ya en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, de grandes patriarcas o santos nacidos de madres infecundas. María es, como todos ellos, una mujer llena de virtudes y carente de imperfecciones humanas.

Es bautizada el día 8 de diciembre de 1230, doce años después de la fundación de la Orden de la Merced.

Al poco tiempo se produce la conquista de Barcelona en la que, como ya sabemos, perece su tío D. Guerao. Tras ofrecer estos datos, nuestro autor deja verse con dos comentarios que ponen el texto en relación con su biografía.

El primero de ellos, que surge para explicar que la falta de una cosa hace que el deseo por ella aumente, tiene que ver con su estancia en la isla de Santo Domingo, a la cual alude cuando dice:

La penuria de una cossa, por vil que sea, la hace, las mas veces, deseable subiendo su valor a precios exquisitos == ya yo he visto algunas en las Indias costar un pliego de papel, mas que otras una resma (tanto encarece la falta sus mercaderías!). (255).

El segundo, todavía más interesante, se relaciona con la faceta de autor teatral del mercedario, en un momento de su vida en el que su pasión por la comedia había sido frustrada de manera vehemente. El autor se queja y realiza una crítica al poco valor que se da a las obras teatrales al haber tantas. En el comentario se percibe su amor por el teatro así como su conocimiento de la situación de las obras dramáticas de su momento:

Digo esto == por que está fecundo de manera nro siglo de versos y pohemas == y tan communicable Apolo a nras Musas, quanto esteril y avariento con las de nros antecesores == a cuya causa esta proffession, que se veneraba por divina; ha llegado a ser poco menos, que contemptible == o por la numerosidad de los versificadores == o por lo poco autorizado de sus rebendedores, que en los teatros son buhoneros de estas joyas acosta de la opinión de los que se las malvaratan. (255).

Como autor teatral, Tirso no puede dejar de quejarse de que, al haber un número tan elevado de escritores, muchos de ellos con gran talento, aunque otros no, una profesión de unos pocos, se ha mercantilizado, lo que ha supuesto también la desvalorización de sus obras, que, en el caso de las comedias, son vendidas y revendidas por los autores de compañías sin tener un mínimo respeto por el arte literario.

Asimismo, en el mismo ámbito de la literatura, el mercedario continúa defendiendo ahora la inserción de obras más amenas en obras mayores de intención más elevada, un principio este bastante barroco, aunque de tradición clásica, para el que pone el ejemplo de la combinación de distintos géneros litúrgicos de los oficios.

Precisamente tras esta defensa teórica se realiza su puesta en práctica, ya que Fray Gabriel inserta aquí la CANCION REAL == AL NACIMIENTO DE NRA. S.TA NIÑA, que inicia con una especie de introducción en la que enumera las distintas versiones de Venus, siendo la primera aquella en la que es virtuosa, pues es la estrella, hija del cielo, que alumbró el empíreo, mientras que la segunda, que aparece en Cicerón y en Ovidio, de naturaleza lasciva, es hija de Júpiter y Juno, y sus mitos más destacables son la infidelidad con Marte

y su trágica historia de amor hacia el joven Adonis; la última de las versiones es la hija de Ciro, ramera de Sidón y Tiro, cuyo nombre era Astarte.

La protagonista de su obra se relaciona con la primera Venus, la estrella, y se opone a las otras dos Venus. María es caracterizada mediante las flores que suelen simbolizar a la Virgen, como son el jazmín y la azucena, flores blancas y muy olorosas, que representan la pureza, pero también las flores atributos de Venus, la rosa y el narciso.

María del Socorro, como protectora de los barcos en mares tempestuosos se relaciona con la Virgen y se opone, por otra parte, a Venus, que también tiene una relación con el mar, pues nació de él.

El poema, de 159 versos, concluye con una exaltación de María de Cervellón en la que compara a la joven con diferentes diosas romanas.

El siguiente apartado de la obra es el titulado NIÑEZ Y EDUCACIÓN S.TA DE ESTA VIRGEN, y en él Fray Gabriel realiza una crítica contra las madres nobles de su tiempo que no amamantan a sus hijos, sino que encomiendan tal labor a una nodriza o ama de cría. Para nuestro autor es más madre aquella que amamanta que la que da a luz. En este sentido, pone el ejemplo de un rey que, cuando fue coronado, sentó a su lado a su nodriza y no a su madre.

Por su parte, la madre de María de Cervellón fue madre por tres veces: la primera por haberla alumbrado; la segunda por amamantarla; y la tercera por encargarse ella misma de su educación. Eso sí, el bebé no ofrecía grandes complicaciones, pues ya desde su más tierna edad, era muy bueno y apacible y, como aparece en el Evangelio de San Lucas que le sucedía a Jesucristo, la niña crecía en sabiduría y Gracia, motivo por el que todo el mundo la quería.

Un detalle que ya marcaba su futura vocación es que de pequeña sus juegos eran religiosos, y esto era así, además de por la Gracia que era grande en la niña María, porque los niños juegan imitando lo que ven en sus mayores, y si la santa jugaba a los conventos, era porque su madre la llevaba con ella cuando realizaba tales visitas.

En este momento, Fray Gabriel realiza un comentario metaliterario acerca de los relatos hagiográficos. El mercedario explica que los escritores de vidas de santos añaden detalles que imaginan conociendo el carácter y la vida de estos, por lo que, en estas historias se encuentran episodios ficticios, pero

verosímiles. El mismo autor reconoce que él también lo hace, tras lo cual cita a tres escritores de relatos hagiográficos, que son:

Ansí, sant Ambrosio en la llustre Inés virgen y Mártir == Ansí sant Basilio de Selencia en la de S.ta Tecla; sant Fulgencio en la de sant Cipriano. (268).

Toda esta explicación tiene que ver con la vida de María de Cervellón porque su madre leía vidas de santos, como el *Exemplo grande de sucesos exemplares*, que describe unos tiempos antiguos en los que «triunfaba la verdad y la inocencia». En ellos la educación de los hijos era encomendada a los monasterios, que desarrollaban una gran labor.

Precisamente, la obra narra la historia de carácter ejemplificador de un héroe que encomienda la educación de su hijo a los monjes de un monasterio en Flandes. El niño crece virtuoso con gran devoción hacia el Niño Jesús, cuya imagen creía que era la de un niño auténtico, motivo por el que preguntó al Abad la causa de su inmovilidad, a lo que este respondió haciéndole un relato de quién es el niño, pero adecuado a un infante, insistiendo en que le rezara. El niño, desde ese momento, le llevaba comida y le hablaba a la imagen. El Abad lo oyó un día en que el pequeño le pedía a la Virgen que dejara al niño jugar con él. Dios, de manera milagrosa, se sentó entonces con el niño y comió con él. Le reveló que el día del Espíritu consolador eterno, durante el canto, tanto él como el Abad, se reunirían con Dios, como así sucede.

Los padre de la futura santa y ella misma aprovechan la enseñanza de esta historia. El padre expresa a su hija el deseo de que sea también convidada a la boda del Señor.

En este ambiente tan virtuoso y devoto, María crece sintiendo de manera sincera y fuerte el deseo de servir a Dios.

Dentro de este apartado de la vida de la religiosa, Fray Gabriel vuelve a insertar un poema, en este caso unas endechas, en el que el mercedario finge que es la santa la que habla alabando a la Virgen y a Dios.

En el poema María dice que las demás niñas pueden entretenerse en juegos festivos florales, que ella todo lo tiene en la Virgen, a quien se elogia utilizando para ello las flores que suelen asociársele: el jazmín, el narciso, la azucena, el azahar, la violeta, la retama y el clavel, para, después de aludir a la

Eucaristía, pedir la niña tener la misma suerte del infante y del Abad que se reunieron con Dios, pidiéndole al Señor el don de la Gracia y que la lleve con Él.

Fray Gabriel, que se desliza de vez en cuando en su relato como un autor intruso, puntualiza que lo que dice este poema es probable que lo refiriera la santa durante un arrobo, pues, aunque ella no lo escribió, es lo que debía pensar y sentir atendiendo a su carácter y gran devoción.

El siguiente apartado de la vida de María de Cervellón es el que lleva el título de PRIMERA JUVENTUD DE NRA SANCTA, y en él el fraile cuenta que la futura religiosa llega a la adolescencia y continúa siendo muy virtuosa, como una especie de combinación de María y de Marta de Betania, hermanas de Lázaro, que acogieron a Jesús en su casa de manera muy hospitalaria y escucharon con gran atención las palabras del Mesías, según el Nuevo Testamento⁵⁷⁵.

La joven se dedica a labores muy religiosas para remediar a pobres o adornar iglesias, al tiempo que dedica sus momentos de ocio a la lectura de hagiografías, por lo que no desperdicia ni un momento. Por otra parte, debido a su mansedumbre, sus criados le tienen un gran cariño. María juega con ellos a juegos religiosos y demuestra una gran dignidad hasta cuando los ayuda en las tareas más bajas.

En lo que respecta a su aspecto físico, su enorme belleza no decrece por los continuos castigos, ayunos y penitencias que se daba, sino que la aumenta.

Su vida en esta época transcurre en su casa, donde vive recluida, aunque acude solícita y demostrando gran dedicación a cuidar a cualquier pariente enfermo. No conoce la envidia.

La virtud que más se destaca de María de Cervellón es la Caridad, tan importante para la Orden de la Merced y para Fray Gabriel Téllez, como hemos ido viendo a lo largo del análisis de sus obras. Por medio de la Caridad, la vida religiosa es entendida como un servicio a los demás. La joven, por este motivo, junto a su madre, visitaba tres veces a la semana los hospitales, cuidando, sirviendo y reconfortando a los enfermos. En esta vocación de entrega al

⁵⁷⁵ *Lucas* 10, 38-42.

prójimo, los padres de María le daban todo lo que requería, gastando su hacienda en favorecer a los pobres.

Antes de finalizar el apartado mediante la inserción de un poema, Fray Gabriel explica la relación de la joven con el mar, pues fue bautizada en la iglesia de Santa María del Mar, y va a ser, tanto en vida como en muerte, protectora de las naves que tienen misión redentora de cautivos, señala que lo que él cuenta es lo que han recogido los autores de su Orden, y dice que en el momento de la composición de su obra se espera que María de Cervellón sea canonizada, algo que no sucede hasta 1692, siendo papa Inocencio XII.

El soneto que sitúa a continuación es un poema laudatorio que se inicia con el tópico del árbol de la vida.

A continuación nos habla el autor del momento en que DETERMINAN SUS PADRES DARLA ESPOSSO a María. La muchacha, por su belleza, sus grandes virtudes y su dote, tenía mucho éxito y pretendientes. Antes de continuar el relato, Fray Gabriel reflexiona acerca de la auténtica belleza, pues esta no es tal si no va acompañada de un alma pura.

Sigue la narración explicando que había padres que buscaban para sus hijos una esposa noble, rica y virtuosa, y que muchos de estos hijos eran grandes candidatos para esposos, pues, elogiando a Barcelona, dice el mercedario que:

Abundó siempre Barcelona de juventudes al mismo passo illustres que virtuosas.
(145).

Aunque muchos pedían a D. Guillén la mano de su hija, él no la daba porque conocía la vocación de esta, pero D. Guerao, anciano y muy respetado primo hermano de aquel, insistía en el casamiento de María, lo que provoca el conflicto de los padres, que no saben si decantarse por su deseo de perpetuar su linaje a través de su hija o de respetar la vocación religiosa de esta, optando finalmente porque el tema del matrimonio lo trate D. Guerao.

Este personaje, primo del padre de María, habla entonces en primera persona a su sobrina, a quien expone sus obligaciones de perpetuar su linaje, lo que está por encima de sus inclinaciones individuales. Se menciona a Abrahám y su enorme descendencia. Sigue D. Guerao elogiando la virginidad,

ya que los ángeles y la Virgen lo son, pero Dios hizo al hombre para que tuviera compañera, lo que apoya su postura en esta situación. También le explica a la muchacha que a su padre le pasó lo mismo, pero que se casó para que su apellido tuviera continuidad. Insiste en esta idea aportando la visión que tuvo San Juan Evangelista en Patmos, mediante la que se expone que se puede servir a Dios y alcanzar la Gloria desde diferentes caminos. Finalmente, para convencer a su sobrina, el anciano, declara que la virginidad puede ser entendida más bien como algo relacionado con la virtud, y no sólo como algo físico.

A continuación encontramos la reacción que el discurso tiene en María y su respuesta. La joven argumenta que su voluntad pertenece a Dios, por lo que sólo Él puede dar respuesta a lo que debe hacer ella.

Ante tanta elocuencia, virtud y obediencia cristiana, D. Guerao queda convencido de la vocación de su sobrina, se despide de D. Guillén y de su esposa, y se marcha.

La futura santa se dispone a hablar con Dios, y lo va a hacer mediante un poema en el que, de manera ficticia, Fray Gabriel adopta la perspectiva de la muchacha. Se trata de unas décimas en las que se exalta el amor de Dios, se describen los dones divinos usando elementos muy ricos y exquisitos, se alude a la generosidad divina, y se establece la tradicional identificación entre Dios – Esposo y devota – Esposa, propios del *Cantar de los cantares* y de la poesía mística del siglo XVI.

La voz de la futura santa aparece y menciona la llamada de Dios que tuvo, para luego pedirle al Señor que la proteja y la ayude para que sus parientes no la obliguen a casarse, pues, insiste, no quiere verse casada con un hombre, atada a todo lo que de ello se desprende. Y es que el amor divino es tan grande que el amor humano nada es a su lado. Con esta idea y con la unión con Dios de toques místicos concluye el poema.

Por su parte, el apartado finaliza relatando que los padres de María, al escuchar estas palabras de su hija, llenas de virtuosa elocuencia, se plantean su decisión de darle un marido y resuelven hablar con su confesor, lo que introduce el siguiente apartado, que es el último que conservamos: QUIEN FUE EL CONFESSOR DE NRA VIRGEN Y EL VOTO QUE ESTA S.TA HIZO DE VIRGINIDAD.

En estas páginas finales Fray Gabriel se cita a sí mismo, aludiendo a su *Historia general*, pues en ella trata la vida de Fray Bernardo de Corbera, el que va a ser confesor de María de Cervellón, notable mercedario. Dice el cronista de la Orden:

Escrevi en la primera parte de la historia general de nra Orden la milagrosa vida de el santo fray Bernardo de Corbaria, puesto que en estilo compendioso, con lo precissamente sustancial que pude recoger de nras coronicas antiguas y quadernos manuscritos. (154).

Fray Gabriel dice seguir a Fray Bernardo como fuente, como ya hizo desde el principio de esta obra. De él dice que era pariente de la futura santa, que combatió contra los infieles bajo el mando de Jaime I, que se ordenó sacerdote, y que fue antes grande en las armas y luego en las letras.

Un dato muy concreto sobre la biografía de Corbera es que el que ofrece cuando señala que:

Le escogio nro s.to Patriarca entre los demas de su familia, para que, acompañandose de fray Arnaldo de Aymeric, fuesen con el gloriosso sant Raymundo de Peñafort a la corte Sacra y solicitassen la confirmacion de nra orden y instituto con el santiss.º Gregorio nono. (155).

Como podemos ver, Fray Bernardo fue un mercedario ejemplar, algo que Fray Téllez reitera, por ejemplo cuando refiere que fue uno de los primeros en poner en práctica el cuarto voto de la orden, estando dos años cautivo en su misión redentora. Aunque fray Gabriel realiza un gran elogio de este mercedario, dice no querer extenderse porque no está contando la historia de fray Bernardo, sino la de María de Cervellón.

A pesar de ello, todavía incluye un detalle más destacable de este mercedario que lo relaciona con la santa de la que fue confesor, y es que, tras cuatrocientos años enterrado, el cuerpo de fray Bernardo fue hallado incorrupto. Este fraile mercedario, nos dice el autor, fue el que eligió María de Cervellón como confesor.

Fray Bernardo, ante la problemática que se presenta a los padres de la futura santa, les aconseja que acaten la decisión de su hija, consejo que

aquellos asumen, aunque, al tiempo, al ver que su linaje va a perderse, vuelven a su propósito inicial. Aparece entonces un pretendiente rodeado de grandes virtudes, que quiere a María como esposa de manera sincera. Los familiares de la joven tratan de convencerla usando para ello todos los métodos de persuasión.

María acude a misa y escucha un sermón de Fray Bernardo el día de Santa Eulalia sobre la virginidad, y es en ese momento cuando concluye la fragmentaria obra que sobre la vida de la Madre Santa María de Cervellón compone el maestro de la Orden, Fray Gabriel Téllez.

De todo lo expuesto en nuestro análisis podemos hacer una recapitulación de los aspectos más destacables a modo de conclusión, comenzando por las fuentes que utiliza el autor para escribir esta biografía hagiográfica y que él mismo se encarga de citar; éstas son: los *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo Zurita, obra compuesta entre 1562 y 1580, y la obra del historiador mercedario Esteban de Corbera, que murió en 1635, sobre María de Cervellón, titulada *Vida i echos maravillosos de doña María de Cervellon, llamada María Socós, Beata profesora de la Orden de nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos con algunas antigüedades de Cataluña*, obra en la que treinta y seis capítulos están dedicados a la santa y ventiséis a la historia de la Orden.

Expone también el autor que Esteban de Corbera tomó como fuente la obra que Juan de Láes y Guillermo Vives, aunque sólo cita al primero, escribieron sobre la mercedaria⁵⁷⁶.

Además de estas fuentes principales, en la obra de Fray Gabriel se encuentran citados otros autores, entre los que destaca Aristóteles, cuya influencia se deja sentir fuertemente en las páginas iniciales y del que se cita explícitamente el libro II de la *República*. Otros dos autores clásicos que aparecen mencionado son Cicerón y Ovidio, que son utilizados como autoridades para tratar mitos clásicos.

En lo que respecta a autores cristianos, es importante destacar la mención al Padre de la Iglesia San Gregorio Magno, y las cartas de San Bernardo de Claraval.

⁵⁷⁶ Tirso de Molina, 1908, p. 157: «Ansi lo afirma Esteban de Corvera aver leído en un codice antiguo de mano, su autor fray Juan de la es, que resumió la milagrosa vida de esta sancta».

En cuanto a los relatos hagiográficos, sobre los que Fray Gabriel realiza comentarios metaliterarios acerca de la conveniencia de mezclar diferentes géneros para que el texto sea más ameno, o de la frecuencia con que los escritores de este tipo de obras incluyen episodios ficticios, pero acordes con la naturaleza y carácter del personaje protagonista, aparecen interesantes obras citadas: el tratado de San Ambrosio *De Virginibus*, escrito en el año 377 sobre Santa Inés; los dos libros de San Basilio de Seleucia sobre Santa Tecla titulados *Sobre la vida y milagros de la protomártir Santa Tecla*; la obra que San Fulgencio escribió sobre San Cipriano⁵⁷⁷ y la colección de vidas de santos, *Exemplo grande de sucesos exemplares*⁵⁷⁸.

Otra cuestión interesante para nuestro estudio es el motivo por el que Fray Gabriel elige a Santa María de Cervellón como protagonista de su obra. Está claro que es la primera mujer que profesa en la Orden Mercedaria y, como tal, es de gran relevancia para la Merced, a la vez que remite a un tiempo fundamental en la historia de la misma, el de su fundación, que nuestro autor describe como un tiempo de fe sincera, de auténtico espíritu cristiano, de Caridad y de entrega a los demás. La exaltación de Barcelona y de Cataluña, en general, debería ponerse en relación con el momento de la escisión entre la Merced Calzada y la Descalza, por si el autor pretendía algún fin con la escritura de esta obra o, como es probable, fuera un encargo de su Orden.

Sea por un motivo u otro, está claro que la biografía de María de Socós tiene dos partes, una primera, introductoria, sobre Cataluña y Barcelona, y otra, la principal, sobre la propia mercedaria. La primera parte es un hiperbólico elogio del reino catalán y de la ciudad de Barcelona, elogio que tiene su explicación en se trata de la cuna de los Mercedarios y de la virtuosa y santa religiosa de la que se dispone a hablar. Lo que más llama la atención de toda esta gran alabanza es la defensa de la fe católica que dice Fray Gabriel que hicieron los catalanes a pesar de tener tan cerca la amenaza hereje.

Sobre el personaje de María de Cervellón, resulta interesante la idea del mercedario, que se deja ver en varias de sus obras, como es el caso de *El caballero de Gracia*, de que la auténtica nobleza no reside en la sangre, sino

⁵⁷⁷ No hemos encontrado la obra. La hagiografía sobre la vida de San Cipriano de Cartago la escribió San Poncio de Cartago.

⁵⁷⁸ No identificamos la obra a la que se refiere Fray Gabriel.

que procede de la conjugación de la noble sangre, pero unida a un comportamiento noble. Tirso se convierte en un defensor de la virtud que se justifica en los actos y no en la sangre.

También destaca de María su dirigismo, del que ya hablamos cuando analizamos el personaje de la Santa Juana, con el que la primera mercedaria guarda cierta relación. Ambas poseen un alto grado de Gracia, que se muestra ineludible, y que puede apreciarse desde que se encuentran en el vientre materno. En el caso de María, hay notables signos de su futura santidad en su etapa de bebé, de niña y de adolescente. Asimismo, su destino como destacada religiosa viene señalado por la dificultad que sus padres tenían para concebirla, lo que les ha sucedido a grandes santos bíblicos.

El personaje de María aparece constantemente identificado con el de la Virgen, lo que puede verse en su mansedumbre, su entrega total a Dios, su actitud piadosa y de servicio a los demás, su misión como protectora de los barcos, su defensa de la virginidad y la atribución de símbolos tradicionalmente marianos, como son determinadas flores.

Por medio de la protagonista de la hagiografía, Fray Gabriel vuelve una vez más a insistir en la importancia de la Caridad, que es vital en la vida de la futura religiosa, que entiende su vida de manera coherente con el espíritu mercedario, como entrega, servicio y sacrificio a los demás.

Otro signo de la Gracia de María de Cervellón es su negativa a tomar esposo, sino a ser esposa de Cristo. Este aspecto la relaciona con muchos personajes con Gracia ineludible de las comedias hagiográficas tirsianas, como el de Juana Vázquez, y también con la mística del siglo XVI, lo que podemos ver en el último de los poemas que incluye el escritor mercedario.

Una última cuestión muy interesante respecto a esta obra es la intromisión del propio autor en el texto para aportar su visión sobre aspectos metatextuales, como ya vimos, o sobre su vida y su obra. Llama poderosamente la atención al respecto su referencia explícita a su estancia en la isla de Santo Domingo, la crítica hacia el poco valor que en su siglo se le concede a los poetas por la gran cantidad de estos y su queja por el desprecio con el que los autores de compañías malvenden las comedias, así como la autocita de la primera parte de su *Historia*.

Todo ello nos remite a un Fray Gabriel, Tirso, maduro, experto y quizás cansado por las terribles penitencias que su vocación y su carácter le acarrearón, cuyos comentarios, opiniones y críticas se deslizan cada vez más por sus obras. Conforme avanza su vida y llega a su etapa final, cada vez queda menos de Tirso y más de Fray Gabriel.

Eso sí, ello no le impide ensalzar su Orden siempre, aunque sea remitiendo al espíritu de sus inicios, el de San Pedro Nolasco, San Ramón Nonato, San Serapión, Fray Bernardo de Corbera y, por supuesto, María de Cervellón, que tanto anhela en tiempos de pérdida de la sencilla y pura fe cristiana.

III. CONCLUSIONES DEL PENSAMIENTO RELIGIOSO DE TIRSO DE MOLINA

Tras establecer el contexto religioso de la España contemporánea a nuestro autor, ofrecer una pequeña reconstrucción de la fundación, historia, y bibliografía mercedaria más destacada, y haber analizado el catálogo de obras religiosas de Tirso de Molina, comparándolas entre sí, podemos realizar una recapitulación de los resultados obtenidos, destacando, a modo de conclusión, los aspectos más significativos, interesantes o paradigmáticos.

III. 1. Historia y defensa de la Orden Mercedaria

A la hora de acometer la tarea de elaborar las conclusiones en nuestra investigación, debemos exponer que la realidad teológica y religiosa mercedaria en la España de finales del siglo XVI y principios del XVII, estuvo marcada por seis hechos capitales, que influirían en su hijo, Fray Gabriel Téllez, y que son:

- 1) la renovación que se produce en las órdenes y en muchos aspectos de la vida religiosa y que viene definida por el espíritu tridentino;
- 2) las constituciones de Fray Gaspar de Torres y de Francisco Zumel;
- 3) la influencia de la Mística desarrollada en el siglo XVI, pero que influye también a través de uno de los pilares de la teología del XVII, que es la obra del Pseudo Dionisio;

- 4) la renovación teológica tan importante que se produce en el seno de la Universidad de Salamanca, que en muchas ocasiones tiene como protagonistas a monjes de la Orden de la Merced;
- 5) la expresión exterior y física de la religiosidad, tan del gusto barroco, que es favorecida por otro de los pilares de la época, San Ignacio de Loyola;
- 6) las continuas y encendidas controversias teológicas.

La influencia del concilio de Trento en la Orden Mercedaria es grande y puede verse en diversos ejemplos. Por una parte, debemos recordar que Fray Gaspar de Torres intenta realizar una reforma de la misma en sintonía con el espíritu de Trento, que se materializa en el encargo que el rey Felipe II le hace de redactar una constitución, pues el monarca no veía con buenos ojos la primacía e independencia de las provincias aragonesas dentro de la Orden. Precisamente, Torres, respetando los dictados canónicos y reales, en la primera página de su obra señala de manera explícita, para dejar constancia de ello, su sometimiento a Trento.

Más adelante, porque la constitución de Torres no entró en vigor, su sucesor, Fray Francisco Zumel, cuya constitución sí entró en vigor, insiste, por su parte, en la dependencia tridentina de su obra cuando se refiere a la educación de los novicios, dado que dice seguir las indicaciones del concilio, que subrayaban la importancia que la tarea educadora tenía sobre los que posteriormente profesarían como miembros de las órdenes seculares.

En cuanto al aspecto tan difícil de rastrear los estudios que un novicio y luego monje mercedario debía realizar en la época, ya ofrecimos algunas pautas; de entre todas ellas, nos detenemos en la nota ofrecida por Fray Alonso Remón en su *Historia*, que exponía que el Maestro General Pedro Carrillo hizo que se extendiesen los estudios de Artes y Teología a muchos conventos mercedarios, un dato este que corrobora la tesis defendida por Luis Vázquez de que Tirso de Molina no pasó nunca por la universidad.

Más importante nos parece, cuando nos centramos en el catálogo de mercedarios ilustres que hace nuestro autor, el vehemente y apasionado elogio que dedica Tirso a Francisco Zumel, y que contrasta con la frialdad con que lo trata Remón. Está claro que el amor por su vocación y hacia su Orden

provocan esa pasión que muestra Fray Gabriel a la hora de hablar de uno de los teólogos más importantes del ámbito mercedario.

No sabemos si Tirso fue alumno de Zumel, lo que sí sabemos por su *Historia*, es que conocía las obras de este y, lo que es más, las había leído, lo que se desprende de la manera en que las cita, comenta y exalta. Si hay influencias de Zumel en la obra de Tirso no es necesario que fuese a través de una docencia directa, sino de la lectura de las obras del teólogo por parte de nuestro autor.

En este contexto, encontramos, tras haber analizado sus escritos, a un Fray Gabriel, Tirso de Molina, con una vocación religiosa auténtica y sincera, volcado en su Orden, a la que respeta y obedece, aunque, en ocasiones, no entienda que sea injusta con él. La Merced tiene una enorme importancia en la vida, pero también en la obra de Tirso de Molina, sobre todo en la manera que el autor tiene de entender la religiosidad como servicio y entrega a los demás, que es, precisamente, una característica identificativa de los mercedarios. Los valores de su Orden, los auténticos, los de los primeros tiempos que nuestro autor tanto añora, se ajustan a la perfección con su carácter. Por ello, Tirso de Molina siempre defiende, unas veces de manera implícita y otras explícita, la Merced.

En el drama bíblico *La mejor espigadera* se realiza una auténtica apología del voto de pobreza, como sucede también a través del personaje de Lázaro en el, también drama bíblico, *Tanto es lo demás como lo de menos*, o en las comedias de santos *Santo y sastre* o *El caballero de Gracia*, por citar algunas.

En el auto de *Los hermanos parecidos* la misión redentora de Cristo aparece bajo el argumento del intercambio de hermanos, pues uno de los hermanos, por su enorme parecido con el otro, se intercambia con él para recibir su castigo. Ese intercambio recuerda de manera evidente al intercambio que realizaban los monjes por cautivos en tierra infiel.

Más accidental, aunque no fortuito, es el guiño de nuestro autor a su Orden en el auto *No le arriendo la ganancia*, en el que uno de los personajes usa un hábito blanco al final de la obra y dice que es símbolo de Caridad y de Gracia. Con ello el mercedario sigue insistiendo en la defensa de los valores de su Orden.

Ahora bien, la obra en la que Tirso expone de una manera más explícita y evidente su apología mercedaria es *La dama del olivar*. La comedia hagiográfica es una exposición de la historia de la Orden, un repaso por sus votos, que son bellamente exaltados, un catálogo de santos y un elogio de los mismos. Además, todo ello es puesto en boca de la Virgen, lo que dota a todo el argumento de una naturaleza divina. También es cierto que la obra se desenvuelve en ese momento idílico para nuestro autor, dentro de la Merced, de sus primeros tiempos, que nada tenía que ver con su época, en la que acababa de producirse una escisión.

La otra obra que sigue a *La dama del olivar* en defensa y exaltación de la Orden Mercedaria es la miscelánea el *Deleitar aprovechando*. La tercera y conclusiva parte de la obra, lo que le confiere a lo tratado mayor importancia aún, es un elogio de su Orden. La historia hagiográfica es la de uno de los primeros y más importantes santos de la Merced, San Pedro Armengol, *El bandolero*, y, además, el certamen poético está dedicado a los dos santos clave en el ámbito mercedario: San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato. Por supuesto Tirso, cuya opinión deja ver en sus obras en prosa, producto ya de un autor maduro, expresa su queja de que estos dos santos no hayan sido canonizados antes.

Finalmente señalamos el caso de otra de sus obras finales y en prosa, la que dedica a la santa María de Cervellón, pues sólo ya con la elección de este personaje se muestra la defensa de los santos de su Orden, pero es que, además, en la obra, como también sucede en *El bandolero*, aparece el mercedario Bernardo de Corbaria, figura muy importante para la Orden, así como San Pedro Nolasco, que sólo aparece en la primera de ellas.

Por todo ello, podemos concluir asegurando que nuestro autor, aunque incomprendido y, a veces tratado injustamente por las jerarquías mercedarias, era un mercedario convencido, que comulgaba totalmente con los valores identificativos de su Orden y que la defendió y elogió desde el primer momento hasta el final plasmando siempre el espíritu mercedario auténtico.

III. 2. Sobre las órdenes de su tiempo

Si Fray Gabriel se mostraba orgulloso de su Orden, no le sucedía así con la de Santo Domingo, por la que siente poco aprecio, como podemos comprobar tras leer sus obras. Esta antipatía puede encontrar su justificación a través de diversos motivos. El primero de ellos es el enfrentamiento entre Dominicos y Mercedarios a la hora de fechar la fundación de la última de las dos órdenes. Los de la Merced reivindicaban que esta fue en 1218, mientras que los de Santo Domingo la retrasaban hasta 1222 ó 1223, año en el que San Raimundo de Peñafort ya había profesado como dominico. Tal retraso no era inocente, pues, al defender este año se hacía depender la fundación de la Orden de la Merced de la de Santo Domingo. La disputa se vivió de manera más intensa durante la época de la canonización de San Raimundo, en 1601, año en el que, precisamente, profesaba Fray Gabriel Téllez, por lo que nuestro autor debió vivir intensamente esta pugna.

Además de este motivo, los Dominicos eran una Orden con mucho poder: eran consejeros y confesores reales, censores, jueces en procesos inquisitoriales, como el del Padre Bartolomé Carranza y, por si fuera poco, los únicos que se oponían a la tesis inmaculista, que tan ardorosamente defendió en sus obras y en su vida Fray Gabriel, Tirso.

Su poco aprecio por la Orden Dominica puede apreciarse en la escasa presencia de santos de esta Orden en las comedias hagiográficas de nuestro autor, pero también en referencias o alusiones concretas que vierte en sus obras.

En este sentido, en *Doña Beatriz de Silva*, obra de tesis que Tirso escribe para defender la Inmaculada Concepción, el autor se refiere, aunque sin nombrarla, a la Orden de Santo Domingo, al exponer que sólo una orden permanece contraria a la tesis inmaculista. Por supuesto, en el clima de la época, no era necesario nombrarla para que todo el mundo supiera de qué orden se trataba.

Resulta curioso al respecto que, en *La dama del olivar*, cuando la Virgen realiza el relato de la fundación de la Merced, mencione a Jaime I y a San Pedro Nolasco, pero, casualmente, olvide a San Raimundo de Peñafort.

Por su parte, en *La peña de Francia*, aunque la imagen hallada por el protagonista, Simón Vela, es entregada a la Orden de Santo Domingo para que la custodie, y el propio personaje ingresará en la citada Orden, se presta poca atención a la misma y no hay, como en otros casos, elogios hacia ella.

Quizás se deba a motivos estrictamente escénicos, pero también es cierto que en *Quien no cae no se levanta* resulta extraño que no se muestre a Santo Domingo en escena, ya que tanta importancia tiene él, pero sobre todo su sermón, para la conversión de la protagonista.

Más claramente se expone este poco aprecio por los Dominicos en la primera de las tres comedias que componen la trilogía de *La Santa Juana*. En escena muestra Tirso a los santos fundadores de los Dominicos y de los Franciscanos, Santo Domingo y San Francisco de Asís, luchando para que Juana ingrese en su respectiva orden. Es una auténtica declaración de intenciones de nuestro autor mostrar esta escena, pues, la protagonista se decanta finalmente por la Orden Franciscana.

Tampoco se mostraba muy partidario nuestro autor de la rama de los Mercedarios Descalzos, que se había escindido de la suya. El rechazo a esta Orden lo muestra eliminando todo rastro de ella en su *Historia*, atacando al Padre Guzmán y defendiendo en su magna crónica mercedaria su hábito frente al de los Descalzos.

Respecto a las órdenes por las que siente afinidad y simpatía Fray Gabriel, podemos afirmar que el dramaturgo siempre sintió predilección por la Orden Franciscana. Como vimos, muchos santos de esta Orden protagonizan las comedias de nuestro autor, además San Francisco de Asís tiene un importante papel en la trilogía de *La Santa Juana* y es citado en *Doña Beatriz de Silva*, obra en la que aparece el también santo franciscano San Antonio de Padua.

La otra Orden por la que Tirso siente cierta afición es la Jesuita. Sabemos que dicha Orden se hizo cargo de la educación en la España barroca, pues la mayoría de los colegios estaban en manos de la Compañía de Jesús. Su enseñanza se basaba en la obra del gran teólogo jesuita, el Padre Suárez, y en desarrollar una Teología de tipo moral basada en la casuística. No sabemos si Gabriel Téllez estudió en un colegio jesuita o no, pero sí que realiza un elogio de las eucaristías de esta Orden en *Cigarrales de Toledo* y que el

segundo certamen poético del *Deleitar* está dedicado a los dos santos más importantes de la Orden, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

Por otra parte, no sólo a órdenes concretas se refiere Tirso en sus obras, sino que también encontramos comentarios más generales, como sucede en *La elección por la virtud* con el elogio que Marcelo hace de la observancia en detrimento del carácter claustral de las órdenes, con lo que se alude a la reforma que de las órdenes realizara Felipe II a instancias de Trento.

En la misma comedia de santos, se trata el tema de la envidia que, en el seno de las órdenes religiosas, se producía, porque había rencillas entre hermanos y se mentía y calumniaba para ascender dentro de ellas. No sabemos si algo de esto tendría que ver con su propia situación personal, lo que sí sabemos es que tanto Félix-Sixto, protagonista de la comedia en cuestión, como Juana, protagonista de *La Santa Juana* son víctimas de estos entresijos.

Finalmente en *El caballero de Gracia* señalábamos la crítica que Tirso hace de las órdenes que se disputan a los fieles. Con todo ello queremos mostrar que las opiniones, aficiones y antipatías de nuestro autor hacia las órdenes religiosas de su tiempo se dejan ver en sus obras.

III. 3. La defensa de la Caridad Mercedaria

En un autor tan defensor del espíritu de su Orden, no resulta extraño que conceda un papel tan destacado a una de las notas más identificativas de la Merced, como es la Caridad. De todos es sabido que este cuarto voto se le añade a la Orden por medio de la arriesgada misión que desempeña, como es la Redención de cautivos en tierra infiel. Debemos recordar al caso, que la Virgen en *La dama del olivar*, como vimos, explicaba este cuarto voto y hacía un elogio de él.

Vimos como en la *Historia*, Fray Gabriel dice que la Caridad es muy importante desde los mismos inicios de su Orden, y subraya su papel destacado porque es la más importante de las virtudes teologales.

Ya en sus obras literarias, Tirso alude o trata directamente el tema de la Caridad, ya sea de manera consciente o inconsciente, de manera habitual. Lo podemos ver en sus dramas bíblicos, como en el caso de *La mejor espigadera*,

obra en la que se refleja una situación de hambre epidémica, con un ambiente de violencia y sucesos de gran truculencia y horror, aspecto que comparten las cinco obras de este apartado. Ante este panorama, se desliza un tema de candente actualidad en la época de nuestro autor, que no es otro que la disputa entre Domingo de Soto y Juan de Medina acerca de la mendicidad en la época. Parece que nuestro autor es partidario de su existencia, como así aparece reflejado en varias de sus obras, siendo una de ellas, este drama.

También en *La mejor espigadera* la Caridad se alza como uno de los grandes temas, lo que puede verse en el trato que ofrece Rut a su suegra, caracterizado por el amor incondicional y caritativo, de manera similar al que vemos en Enrico hacia su padre Anareto en *El condenado* o el de Félix-Sixto por Pereto en *La elección por la virtud*. La Caridad puede verse asimismo en la relación de Noemí con los pobres, pues siempre les da limosna y se muestra como una madre caritativa, trasunto de la Virgen. Por el contrario, como contrapunto para resaltar aún más la Caridad de ambos personajes femeninos, nos encontramos con el personaje de Elimelec, esposo de Rut, que es avaricioso y desprecia a los pobres, motivo por el que será duramente castigado.

Sobre esta obra resulta también significativo que se desenvuelva en un contexto en el que, mientras los ricos nadan en la abundancia, los pobres pasan grandes carestías.

Por su parte, aunque es menos claro que en el drama bíblico que acabamos de ver, podría verse el tema de la Caridad en *La venganza de Tamar* a través del conflicto que el rey David, padre de la ofendida y del ofensor, sufre hondamente y que tiene que resolver. En su decisión de perdonar a su hijo Amón podemos ver la Caridad cristiana y la infinita misericordia, tal como actúa Dios Padre, pues el rey David, como Dios, también es padre del pecador y del justo.

La presencia de la Caridad en esta obra puede verse también en la referencia al Cordero de Dios en la jornada III mediante la imagen de las ovejas que van a ser esquiladas, y, sobre todo, mediante el sacrificio de Amón, que será asesinado por su hermano Absalón en la mesa del banquete donde iba a ser servido un cordero, dado que, estas dos referencias apuntan a la interpretación neotestamentaria de Jesucristo como cordero sacrificial en la

infinita misericordia y Caridad divina hacia los hombres capaz de entregar a su único hijo para el perdón de los pecados.

Como sucede en los cinco dramas veterotestamentarios, *Tanto es lo de más como lo de menos* se sitúa en un momento terrible, en este caso se trata de una epidemia de hambre que azota Egipto. En este ambiente, el tema de la Caridad aparece a través de Lázaro, personaje que, rechazado por la mujer a la que amaba, sufre un proceso de transformación, en el que se va a convertir en un hombre caritativo, que lo va a dar todo a los pobres, hasta quedarse pobre sin sustento que llevarse a la boca, aunque luego será recompensado con la Gloria. Por el contrario, el personaje de Nineucio, que se asemeja mucho al Elimelec de *La mejor espigadera*, actuará de contraste-oposición, ya que, por su egoísmo, avaricia, gula, pereza y sadismo, se complacerá en no dar nada a los pobres y en contemplar su sufrimiento al tiempo que él se deleita con ricos manjares; eso sí, con su correspondiente condenación final. Liberio, personaje intermedio entre los dos extremos, aunque liberal y hedonista, es caritativo y, por ello, puede darse cuenta de su error, arrepentirse, enmendarse y, finalmente, salvarse.

En este drama bíblico es posible que esté también expuesto la problemática sobre la mendicidad que ya mencionábamos, y parece ser que Tirso se declaraba a favor de ella.

En los autos tirsianos encontramos el tema de la Caridad cristiana bajo la imagen del Buen Pastor a través de una cancioncilla en la que aparece un pastorcillo, dentro de *El colmenero divino*. Precisamente uno de los temas principales de este auto es la infinita misericordia y Caridad divinas, que se ven en la figura del colmenero, trasunto de Dios.

En cuanto a las comedias hagiográficas, la defensa de la Caridad que siempre hace nuestro autor puede verse de manera más evidente en *El caballero de Gracia* y en *Santo y sastre*. Los protagonistas de ambas comedias parecen en un principio ridículos por llevar el precepto de la Caridad cristiana hasta sus últimas consecuencias, pero, conforme avanza la acción, dejan de parecer ridículos, pues ellos siguen obedientes la fe de Cristo; el problema real es que la sociedad se ha alejado totalmente del espíritu cristiano. En ambas obras, Tirso defiende la mendicidad, como veremos.

En *Santo y sastre*, auténtica apología de la Caridad y de la limosna, Cristo aparece disfrazado de mendigo y Homobono le da limosna, tras lo que le revela su divinidad. El mensaje de Tirso en esta obra es que hay que ver a Cristo en cada pobre que mendiga, por lo que su postura frente a la controversia de la mendicidad parece muy clara.

Por su parte, en *La elección por la virtud* el tema de la Caridad se asocia al cuarto mandamiento: «Honrarás a tu padre y a tu madre», pues el protagonista, Félix-Sixto, demuestra una enorme Caridad hacia su padre Pereto, unida a un gran amor, obediencia y respeto.

En la trilogía de *La santa Juana* se repiten las imágenes del Pastor-Cordero para referirse a Cristo.

Ya en los dramas teológicos no podemos dejar de mencionar la defensa que de la Caridad se realiza a través de *El condenado por desconfiado*. Esta virtud teologal es tan importante que, a pesar de todas las fechorías perpetradas por Enrico, por la Caridad demostrada hacia su anciano y enfermo padre Anareto, va a ser salvado finalmente, gracias al concurso divino.

Finalmente, también podemos ver esa defensa de la Caridad en la obra que Fray Gabriel escribe sobre la vida de Santa María de Cervellón, *Vida de la santa madre doña María de Çervellón*, pues este personaje se muestra siempre caritativo con los más desfavorecidos.

Todos estos ejemplos, que no son los únicos en la obra de nuestro autor, muestran la importancia que la defensa de la Caridad, tan vinculada con la Orden Mercedaria, tiene en la vida y en la obra de Tirso de Molina. Esta defensa parte de la concepción que el autor tiene de la religión como servicio a los demás, como darse y ofrecerse, de la misma manera que lo hizo Jesucristo en la Cruz.

III. 4. Fuentes, lecturas e influencias teológicas y religiosas

El contexto religioso en el que se desenvuelve Fray Gabriel Téllez está caracterizado por un rechazo de la Teología escolástica, la cual es sustituida por otra, más espiritual, existencial y vivencial, en la que, partiendo de una vivencia, esto es, de lo particular, se va a lo general, surgiendo una Teología moral y de la casuística.

Todo ello, que supone un lento cambio, pero que ya empieza a percibirse en el paso del siglo XV al XVI, cristaliza en dos obras que abren la puerta a un sinfín de guías para que el creyente se inicie en la nueva devoción, y que son: *Carro de dos vidas* de Gómez García y *Exercitatorio de la Vida Espiritual* de García de Cisneros.

Además de este cambio en la perspectiva teológica, es importante subrayar que la Teología del siglo XVII se asienta sobre tres bases fundamentales, que son: 1) en lo referente a la Teología dogmática, la *Suma* de Santo Tomás de Aquino; 2) en lo relativo a la Teología mística, la obra del Pseudo Dionisio, del que se ven claras influencias en San Juan de la Cruz y en los místicos; 3) y en cuanto a la vivencia de la religiosidad, esto es, una Teología más práctica, el concepto de «meditación imaginativa de la humanidad de Cristo» de San Ignacio de Loyola.

Respecto a la poderosa influencia del Aquinate en el ámbito teológico barroco español, pueden señalarse dos hitos trascendentales; por un lado, el Catecismo romano que surge de Trento es obra de tres dominicos y, por este motivo, se percibe en él una gran dependencia del tomismo, y, por otro, el cambio que se realiza en la Universidad de Salamanca de las *Sentencias* de Pedro Lombardo por la *Suma* como libro de texto.

Por ello, resulta lógico que la base teológica sobre la que se sustenta la obra de Tirso de Molina sea claramente tomista, pues esta era la postura canónica y el ambiente que se respiraba en la época.

Como acabamos de señalar, una de las tres bases para explicar el ambiente teológico barroco español es San Ignacio. No podemos olvidar que, en la gran relación que se establece entre la religión y las artes, un factor que influye es la importancia de la representación mental que expone el fundador de la Orden de Jesús. En este sentido, los predicadores, para hacer más vívidos y sinestésicos sus sermones, van a recurrir a elementos teatrales, como son: 1) la utilización de elementos escénicos y la declamación; 2) el uso de lo terrorífico, que podría haber influido en el teatro de Tirso en aspectos como el espectro del comendador y los elementos infernales en *El condenado por desconfiado* y la presencia del demonio en *El burlador de Sevilla*; 3) y, finalmente, la gran plasticidad del sermón.

No debemos olvidar en cuanto a la formación en materia teológica la importancia de la Orden Jesuita, ya que es la que se hace cargo de la educación y sus lecturas se convierten en fundamentales en conventos y noviciados, siendo los dos catecismos más importantes en la época: *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana* de Jerónimo de Ripalda y *Catecismo de la doctrina cristiana* de Gaspar de Astete.

Tampoco puede dejarse a un lado la importancia de la Orden con más poder en la época, la de los Dominicos, que reforman órdenes, como la de la Merced, que poseen y ejercen gran poder sobre la corona, como confesores y consejeros, que son peritos de la Inquisición y censores.

Si todas estas referencias deben ser tenidas en cuenta como las que conforman el contexto religioso y teológico en el que se desenvuelve la vida de Fray Gabriel, ya en un plano más concreto, debemos mencionar algunas fuentes o lecturas que de manera implícita o explícita se rastrean en sus obras.

En su *Historia* destaca por encima de todos los demás autores, Francisco Zumel, del que enumera y comenta con gran admiración sus obras, por lo que se nota que las había leído con detenimiento. Las ideas de Santo Tomás le llegan al autor mercedario a través de Zumel y de otro mercedario ilustre, Felipe Guimerán.

También en la misma obra dice que ha traducido un documento sobre la vida de San Pedro Armenol, que tenía más de trescientos años y que cita. Nos preguntamos si usó tal documento para componer la novela inserta en el *Deleitar, El bandolero*.

Dentro de las lecturas que hizo el mercedario y de las que da cuenta en su *Historia*, menciona el *Catálogo* de Mercedarios de Alonso de Roxas, compuesto en 1617 y, en el afán siempre crítico y riguroso de nuestro autor, comenta que Roxas sólo enumera a los personajes más destacados de la Orden, pero que no profundiza, por lo que esa misión le toca hacerla a él en la obra que le ocupa. Esta nota de la personalidad de Fray Gabriel puede explicar el hecho de que, viendo que la *Historia* del Padre Remón no era lo exhaustiva y concienzuda que él suponía debía ser una crónica de su Orden, decidiera rehacerla por completo.

En cuanto a los rastros de las lecturas, fuentes o influencias que podemos ver en las obras de Tirso de Molina, como hemos indicado cada una

de ellas en su respectivo análisis, sólo nos limitaremos a recordar aquellas que resultan más significativas o curiosas.

En el caso del auto de dudosa autoría *La ninfa del cielo* nos encontramos con muchas ideas teológicas de Santo Tomás y de Aristóteles, lo que es usual, pero también con ideas platónicas, sobre todo relacionadas con el concepto del Alma. Estas cuestiones, así como la idea del hombre como microcosmos, también pueden verse en la *Vida de la santa madre doña María de Çervellón*, que comentaremos un poco más adelante.

En el caso de los autos, además de las ideas ya señaladas, podemos mencionar la importancia de las alegorías patrísticas en *El colmenero divino*; las ideas agustinianas de la identificación del pecado con la enfermedad y de Cristo con el sanador, en el citado auto, o la necesidad del libre albedrío y la Gracia para alcanzar la salvación en *Los hermanos parecidos*.

Aunque Tirso utiliza diversas fuentes en sus autos, la mayor fuente sobre la que se asientan los cimientos teológicos de estos es Santo Tomás. Podemos citar algunos ejemplos, como *El colmenero divino*, cuya base son las cuestiones 2-43 de la obra magna del Aquinate, o de la primera parte de esta misma obra, la distinción entre los dos tipos de Gracia. Tanto en *Los hermanos parecidos* como en *La ninfa del cielo* aparecen las Pasiones, su división y clasificación. Por último, en *La ninfa del cielo*, obra con gran contenido teológico, aunque de discutida autoría, podemos rastrear la división que Santo Tomás adopta de Aristóteles del Alma, en vegetativa, sensitiva y racional, y la idea del cuerpo unido al Alma, que pertenece a Aristóteles, pero que la religión cristiana luego amolda a su fe añadiéndole el rasgo de la inmortalidad del Alma.

Una obra que por su densidad teológica y por el hecho de que el personaje protagonista aparece poco caracterizado o personalizado, y más bien es un ejemplo que muestra de manera práctica la tesis que defiende de manera teórica, podría considerarse como un drama teológico con apariencia de comedia hagiográfica, es *El mayor desengaño*. La base teológica de la obra es, como no podría ser de otra manera, Santo Tomás, lo cual se ve de manera clara en la disputa entre los personajes de Bruno y Roberto. También se cita a otros grandes teólogos, como Juan Duns Escoto, a varios Santos Padres griegos y al papa Clemente V.

Por su parte, en *Quien no cae no se levanta*, obra muy barroca en lo que a expresión de la religiosidad se refiere, con esa imagen de la «pecadora arrepentida», Margarita, despojándose de sus joyas y vestiduras en una conversión auténtica y física delante del espectador, se establece una fuerte relación con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio. Estos son citados por Clenardo, padre de la pecadora, como ejemplo de vida religiosa que se opone a las lecturas licenciosas y profanas, y, posteriormente, son explicados por Margarita a su criada Leonela, tras su conversión, para que los haga, con lo que los está enseñando también al público.

Precisamente en esta comedia de santos, a pesar de que no podemos verlo en el escenario, se cita esa relación entre el teatro y el sermón a través del sermón de Fray Domingo de Guzmán, futuro santo Domingo, que utilizaba recursos dramáticos para dar mayor viveza a sus enseñanzas, haciendo tan impactantes sus palabras, que los personajes elogian sus sermones y Margarita, en concreto, siente la necesidad de enmendar su vida al escucharlo.

En lo concerniente a las tres obras en prosa que analizamos en este estudio: la *Historia general de la Orden de nuestra señora de las Mercedes*, el *Deleitar aprovechando* y la *Vida de la santa madre doña María de Çervellón*, debemos resaltar el rigor y la escrupulosidad con que Tirso cita sus fuentes en un ejercicio de disección mostrando los contrafuertes sobre los que sustenta sus obras. Como un narrador intruso cita sus fuentes, las comenta cuando le parece necesario, las valora, enumera obras para que el lector ávido de más información pueda completar su conocimiento sobre el tema, indica qué episodios están en qué fuente y cuáles no, y, por supuesto, siempre anota cualquier desviación, transformación, supresión o ficcionalización que él haya hecho sobre sus fuentes.

De la obra sobre María de Cervellón podemos decir que destaca por su larga introducción en la que hay una gran presencia de ideas aristotélicas y de citas de autores clásicos, como también hace en su miscelánea del *Deleitar aprovechando*. Además de Bernardo de Corbaria, que aparece como personaje, cita las obras de dos importantes Padres de la Iglesia, como son San Gregorio Magno y San Bernardo de Claraval.

De todo lo expuesto, podemos asegurar que Santo Tomás es la base doctrinal y dogmática sobre la que construye su obra Tirso de Molina, aunque

aprendida seguramente a través de otros teólogos mercedarios, como el gran Francisco Zumel, del que Tirso había leído sus obras, como demuestra en su *Historia*. Asimismo, hay influencias de los otros dos pilares de la Teología barroca española; ya vimos la importancia de San Ignacio y sus *Ejercicios*, y veremos la del Pseudo Dionisio a través de la influencia de la Mística en algunas obras tirsianas. Respecto a nuestro autor, podemos señalar su rigor, exhaustividad y precisión a la hora de citar fuentes, lo que expone un religioso preparado para la labor teológica y con gran dedicación a ella.

III. 5. Defensa del Catolicismo y espíritu tridentino

La obra de Tirso de Molina, como acabamos de comprobar, no surge *ex nihilo*, sino que es fruto de un momento histórico y de un contexto religioso determinados. El arte barroco es un arte propagandístico fruto de la Contrarreforma, que debe luchar contra la amenaza de la herejía protestante y que lanza su mensaje a través de la pintura, la escultura, la arquitectura y también el teatro. Las obras religiosas de nuestro autor son un ejemplo de defensa del Catolicismo y muchas de las ideas emanan directamente de lo expuesto en el Concilio de Trento.

Uno de los puntos más importantes del citado concilio es la defensa de los sacramentos, ya que en la sesión VII, del 3 de marzo de 1547, se insiste en la necesidad de ellos. También respecto a esta cuestión, Trento elabora una lista de anatemas en la que han caído los protestantes, como es el poder que han otorgado a todos los cristianos para administrar los sacramentos. Tirso, en sus obras va a insistir en la necesidad de los sacramentos, sobre todo en el del bautismo y el de la eucaristía, y va a reiterar que el bautismo debe ser dado por otro y no por el mismo que va a recibirlo.

En cuanto a la presencia de estas cuestiones en sus obras, advertimos que en el drama bíblico *La venganza de Tamar* hay una alusión al sacramento del bautismo, pues en la III jornada, cuando Tamar, disfrazada, conversa con un campesino sobre la mancha que posee, este le contesta hablándole del agua de un río que lava todas las manchas. La evocación del bautismo es evidente.

La misma obra puede verse como una interpretación de la confesión y el perdón que Trento defiende a través de los personajes del rey David, que actúa como Dios Padre con su infinita misericordia divina, y de su hijo, el pecador que se arrepiente, Amón.

Otra obra en la que se defiende el sacramento de la penitencia, y se muestra paso a paso, rechazando la tesis de Lutero de que sólo requería arrepentimiento es la comedia *La ninfa del cielo*. En ella se producen las siguientes fases en el proceso de conversión de su protagonista, Ninfa: 1) el reconocimiento de sus culpas; 2) el arrepentimiento y el deseo de enmendarse; 3) la purificación mediante la disciplina del cuerpo; 4) y la unión final con Cristo.

En el *Deleitar aprovechando* hay una auténtica recurrencia del sacramento del bautismo, pues aparece en la historia de los tres santos de las novelas hagiográficas y siempre se señala como un hito importante en sus vidas. Así Tecla desea ser bautizada, en la historia de San Clemente se explica que los no bautizados no pueden sentarse a la mesa con los que sí lo están, y el padre de San Pedro Armengol, antes de abandonarlo, lo bautiza.

Si el bautismo y la penitencia son importantes en Trento, aún lo es más la eucaristía. En el concilio se defiende el dogma de la transubstanciación contra lo que opinaban los reformadores. De ahí la idea de que el Cordero nuevo es Jesucristo y de que todas las referencias del Antiguo Testamento que hablan del Cordero son prefiguraciones que deben ser reinterpretadas, como ya apuntamos que sucedía en *La venganza de Tamar*.

Por supuesto la eucaristía en la obra de Tirso encuentra su lugar privilegiado en los autos, como sucede en *El colmenero divino*, obra en la que, mediante el motivo de la boda mística entre el Esposo – Cristo y la Esposa – Iglesia se hace una defensa del Catolicismo, que culmina con la eucaristía. Además en la obra se defiende que para comulgar es necesario hacerlo con humildad y en estado de gracia, como Trento había expuesto frente a los reformadores, que afirmaban que sólo se necesitaba la fe.

También en la tercera parte de *La santa Juana* aparece la eucaristía como forma de salvar a las almas que están en el Purgatorio.

Por otra parte, en cuanto a la polémica cuestión de la Gracia, el concilio tridentino asegura que se trata de un don gratuito de Dios, por lo que nadie puede estar seguro de que sus pecados le van a ser perdonados y de que va a

alcanzar la Gloria eterna, como es precisamente el caso de Paulo en *El condenado por desconfiado*, que cree que sus actos merecen directamente la salvación, gran pecado de soberbia.

En el auto *Los hermanos parecidos*, tal y como Trento había defendido el libre albedrío que Lutero había negado, se insiste en la necesidad de los actos además de la fe para poder alcanzar la salvación.

Otro de los asuntos que el concilio había defendido era el de la veneración de las imágenes, eso sí, precisando siempre que se veneraban por ser un símbolo que representaba otra cosa, no en sí mismas. Las dos obras que más exponen esta postura tridentina en nuestro autor son *La dama del olivar* y *La peña de Francia*, pues ambas tramas giran alrededor del hallazgo de una imagen de la Virgen con características milagrosas, adecuadas para promover el culto y para exaltar la importante figura de la Madre de Dios, como se había afirmado en Trento.

El concilio y la extensión de sus ideas encontró en la hagiografía un medio eficaz para desarrollar su programa de respuesta contra la herejía, y así instó a los artistas a componer obras sobre santos para adoctrinar y servir de ejemplo a los devotos. Lo que sucedió, por otra parte, es que en la elección de un santo u otro aparecieron rivalidades entre las órdenes y que se conformó un santoral tras Trento con santos más contemporáneos, aunque, como vimos, Tirso no respeta siempre este dictado. En lo que sí permanece fiel es en mostrar unos hechos sobrenaturales en el nacimiento y/o muerte del santo o santa que indican su Gracia-Gloria.

Haciendo un repaso por otros ejemplos de defensa del Catolicismo y del espíritu tridentino por la obra religiosa de Tirso de Molina nos encontramos con que en el auto *El colmenero divino* se produce la boda entre Olalla Igreja con Cristo, siendo la novia hija de Pedro Pastor. Mediante esta alianza se establece la unión entre la Iglesia y el Papado, defendiéndose la herencia directa de la Iglesia de San Pedro y la idea de que el poder de Dios en la tierra debe recaer únicamente en una persona: el Papa.

En otro auto, *No le arriendo la ganancia*, se insiste en la apología de la figura papal, dado que la Sabiduría aparece vestida de papa con el Sacramento encima. Todo ello produciría gran impacto visual.

Ya en las comedias de santos podemos mencionar el contexto histórico en el que se desenvuelve la trama de *La joya de las montañas*, pues se establecen relaciones entre las amenazas a la religión católica: si en la obra se menciona a los idólatras, en el siglo XVII podría tratarse de los protestantes; si en la comedia existe el enfrentamiento contra los árabes, en la época de Tirso se luchaba contra los turcos.

En *La elección por la virtud* el contexto es mucho más claro, pues la acción se enmarca en la lucha contra la herejía protestante y la amenaza turca, motivo por el cual se insiste en las relaciones Iglesia – Estado, en este caso bajo la figura del rey Felipe II.

Sin duda, una de las obras donde más elementos de defensa del Catolicismo encontramos es la trilogía de *La santa Juana*. Los elementos que encontramos son: 1) el elogio de Carlos V, que aparece como personaje, por sus batallas contra los protestantes; 2) la alusión a la herejía protestante, que hace sufrir y penar a la protagonista; 3) la ilusión que representa el nuevo mundo, que es una tierra virgen que poder evangelizar; 4) la defensa de la existencia del Purgatorio, que en dos ocasiones aparece; 5) la apología del poder de los símbolos a través de las propiedades milagrosas de los rosarios; 6) el poder de la eucaristía para abandonar el Purgatorio; 7) la doctrina de la conversión/salvación ejemplificada en los personajes de Don Jorge y Don Luis; 8) y, por último, la defensa de la labor intercesora de los santos, que es la más importante defensa que en las comedias hagiográficas se hace.

Por su parte, en *Los lagos de San Vicente* se inicia una lucha o conflicto en el interior del alma de la doncella árabe Casilda entre la fe de sus padres, el Islam, y la que parece seducirla ahora, el Catolicismo. Los argumentos que escruta y su propia Razón le dicen que la fe de Cristo es la auténtica, como luego es corroborado por el cielo. Resulta una lección para el público contemplar el despertar de la fe de la joven.

En *El árbol del mejor fruto* podemos observar esa unión entre la Iglesia y el Estado en que todo lo que inventa Tirso, en lo que se aleja de las fuentes, sirve para insistir en esa poderosa alianza.

Finalmente en *El caballero de Gracia* vuelve a mostrarse esa unión Iglesia – Estado con la exaltación de la religiosidad de Felipe II y, sobre todo, de su hermana la Infanta.

Con todo ello podemos ver que Tirso de Molina sigue los dictados tridentinos en muchos de los aspectos más importantes, aunque se aleja del santoral reformado tras el concilio por el cariño que siente hacia los primeros tiempos del cristianismo, con su auténtica, sencilla y sincera vivencia de la fe. Pero, por otro lado, la defensa del Catolicismo es una constante en su teatro como un eco que se repite en muchas de sus obras.

III. 6. La Virgen: prefiguraciones, evocaciones, mariogamia y mariofanía

La Orden de la Merced, desde su fundación, aparece siempre muy ligada a la figura de la Virgen, algo que puede verse en la obra religiosa de Tirso de Molina, pero que también estaba en la manera de vivir la religiosidad en la España del Barroco. Al respecto debe recordarse la multitud de representaciones artísticas que se hacen de la Madre de Dios y el gran sentimiento de devoción que despiertan.

Ya Francisco Zumel, en el opúsculo *De initio* de su *Constitución*, señalaba este fuerte vínculo destacando que el rey Jaime I, uno de los fundadores de la Orden, había nacido el día de la vigilia de la festividad de la Purificación de María.

Más conocido es el dato de la aparición de la Madre de Dios a San Pedro Nolasco en la noche del 1 de agosto de 1218, para encomendarle la misión de fundar una orden de redención de cautivos. Más adelante, dato también muy famoso, el santo fundador y el monarca Jaime I encuentran una imagen de la Virgen donde luego fundarán el convento del Puig.

Esta dependencia de la Merced hacia la Virgen se muestra visualmente en el hábito blanco que llevan los Mercedarios, pues una de las razones de que sea de ese color es, precisamente, la devoción que sentía Pedro Nolasco por la pureza de la Virgen. Este dato es ofrecido por Fray Gabriel en su *Historia*.

La Merced, desde sus primeros tiempos, se declara inmaculista abiertamente, culto que defiende. Ya en las *Constituciones albertinas* (1327) se incluye el culto inmaculista en el oficio divino. El poeta mercedario en su *Historia*, insiste en la Inmaculada Concepción, para lo que se remonta a la fundación de su Orden y aporta un fragmento de una carta de San Raimundo

de Peñafort dirigida a San Pedro Nolasco, en la que menciona la no mancha de María.

En la misma obra, Fray Gabriel vuelve a reiterar la defensa que de la Inmaculada Concepción hace su Orden, para lo cual, alude al Capítulo general de 1576, en el que el Maestro general Fray Francisco Maldonado defiende el Inmaculismo y otro monje lee un fragmento de la *Leyenda áurea* de Jacobo de la Vorágine que apoya esta tesis.

Cuando se refiere al nuevo mundo, en este caso a la Isla Española, que conoce muy bien, afirma Téllez que son los Mercedarios los que inician el culto a la Inmaculada Concepción allí y que este tiene mucho éxito.

Por otra parte, además de la defensa de la tesis inmaculista, nuestro autor destaca más aspectos de la Virgen en su *Historia*. En este sentido dice de la Madre de Dios que es una imagen más accesible para el devoto que Dios, que se presenta como más lejano e ignoto. María es representada en su faceta maternal.

Por último, para señalar la fuerte unión que une a los Mercedarios con la Virgen, Fray Gabriel Téllez afirma que es María la auténtica fundadora de su Orden, algo que no les sucede a otras órdenes, y que marca una relación especial y una identidad propia de la Merced.

Todo lo que acabamos de comentar podemos verlo plasmado en sus obras. Así sucede con dos de los cinco dramas bíblicos del mercedario: *La mejor espigadera* y *La mujer que manda en casa*, en los que encontramos personajes femeninos que son prefiguraciones marianas. En el caso de la primera obra tenemos al personaje de Rut, que evoca a la Virgen porque de su vientre va a surgir el linaje de Cristo y porque acata obedientemente la voluntad divina; y al de Noemí, que aparece bajo su faceta más maternal y ampara y alimenta al hambriento. En la segunda obra tenemos a Raquel, que es, como la Virgen, casta, fiel y amante esposa.

En lo que se refiere a comedias hagiográficas, destaca *Doña Beatriz de Silva*, comedia escrita para defender la Inmaculada Concepción, con intención propagandística. Para mostrar la fuerza de esta tesis, Tirso menciona la adhesión de los Reyes a la devoción del Inmaculismo, pero, todavía representantes de un estadio superior, la propia Virgen y San Antonio de

Padua, argumentos de autoridad divinos, van a defender la Inmaculada Concepción.

Por otra parte, en la obra la Virgen aparece en su faceta maternal, que protege, cuida, ampara y libera a sus hijos. Cabe destacar su papel de auxiliadora de Beatriz, cuando la libera física y espiritualmente. Esta, por su parte, en su encuentro con la Virgen, va a adoptar rasgos y virtudes marianas que se pueden ver en su aceptación de la misión que le ha sido encomendada como una auténtica esclava.

En *El árbol del mejor fruto* volvemos a encontrar un personaje femenino que evoca a la Virgen porque comparte con ella algunos de sus atributos; nos referimos a Santa Elena, uno de los personajes que mejor anuncia y enuncia a la Madre de Dios por las siguientes razones: 1) es la madre de los cristianos y actúa como su intercesora; 2) es consejera de su hijo; 3) se muestra muy obediente en su misión; 4) es humilde y prudente; 5) y, lo más importante, es la madre de un hijo que va a ser fundamental para la cristiandad.

Sobre *El caballero de Gracia* ya comentamos que se trataba de una comedia devocionaria.

Por su parte, *La dama del olivar* tiene un doble propósito, pues, si por un lado es una obra que pretende defender y realizar una misión propagandística de la Merced, por otro, es una auténtica loa a la Virgen. Lo más curioso de todo, es que ambos propósitos, por el vínculo que existe entre la Orden y la Madre de Dios, casan a la perfección.

En esta obra nos encontramos con la línea teológica de la mariogamia, que es la representación de la vocación religiosa de un hombre virtuoso a través de su amor y de su matrimonio con la Virgen. En este caso, es el pastor Maroto el que se unirá finalmente con la Virgen profesando como mercedario.

La comedia, que se mueve dentro de los conceptos teológicos de mariología y mariofanía, resalta la importancia de la Virgen centrándose en los siguientes puntos: 1) defensa de la Inmaculada Concepción; 2) cooperación con Cristo en su misión redentora; 3) intermediaria con Dios, accesible y maternal; 4) y cercanía con las personas de la Santísima Trinidad.

Finalmente, con el hallazgo de la imagen de la Virgen, además de todo lo expuesto, se insiste en el poder de las imágenes, en su veneración y se

demuestra que la María es muy adecuada para promocionar el culto cristiano, como pretendía el concilio de Trento.

La princesa bohemia, Eurosia, de *La joya de las montañas* es, por su parte, una evocación que apunta a la Virgen, pues realiza una fuerte defensa de la virtud, expone una gran obediencia acatando los dictados divinos y participa en una escena con su Ángel de la Guarda que recuerda a la escena de la Anunciación.

En *La peña de Francia* se vuelve a producir esa mariogamia para explicar la vocación del protagonista, Simón Vela. La Virgen es la figura que da sentido a toda la obra, apareciendo en su faceta maternal y accesible, revelándose al final cuando hallan una imagen suya.

Si la importancia de la Virgen es fundamental en las comedias hagiográficas, como acabamos de ver, e incluso se desliza en prefiguraciones en algunos dramas bíblicos, en los dramas teológicos no hay referencias a ella. La razón es que el culto, la veneración y la devoción marianas pertenecen a la vivencia de la religiosidad, a la línea religiosa, no teológica, por lo que es lógico que no se mencione ni en *El burlador* ni en *El condenado*.

En la miscelánea el *Deleitar aprovechando* vuelve a aparecer la Virgen con un papel muy destacado, de hecho se sitúa en la parte central de la obra. El segundo certamen poético tiene, precisamente, como tema, la defensa del Inmaculismo.

Finalmente, en la *Vida de la santa madre doña María de Çervellón*, la protagonista posee rasgos marianos evidentes que se muestran de manera más notoria al describirla con flores que son símbolos asociados tradicionalmente con la Virgen.

Como podemos comprobar, la Virgen tiene un papel central en la fundación, la historia, la identidad y el culto mercedario. Nuestro autor, que de manera más teórica expone la importancia de la Madre de Dios en su *Historia* no dejará de aludir y apuntar hacia la Virgen una y otra vez, en prefiguraciones, en evocaciones, mediante la unión mariogámica..., y siempre mostrándonos a una Virgen cercana, y conocedora del dolor y de las necesidades de sus hijos, pues es la cara más próxima de Dios.

III. 7. Interpretación neotestamentaria, referencias, evocaciones y símbolos

Ya comentamos que tras Trento, se insiste en que hay que interpretar el Antiguo Testamento a través del Nuevo, y que hay que buscar esa interpretación en clave alegórica para alcanzar la auténtica revelación, que es el misterio de la redención de Cristo.

Tirso de Molina, en sus dramas bíblicos, es consciente en todo momento de que debe incorporar esta flecha que apunta desde los sucesos más remotos de la cristiandad a los hechos evangélicos. Por ello, las obras veterotestamentarias tienen un doble propósito: si, por un lado, explican cómo debe comportarse el buen cristiano en situaciones adversas; por otro, poseen un sentido alegórico-religioso. Asimismo, el mensaje que desde estas obras se lanza al espectador es que hay que tener paciencia, pues el plan de Dios sólo se observa en su totalidad.

En este sentido, *La mejor espigadera* ofrece a Rut alimentando a su suegra en momentos de carestía, como hará, y aquí se ofrece la interpretación neotestamentaria, Cristo a través de su imagen de Cordero, pero en un sentido figurado, pues si Rut cura el hambre del cuerpo, Cristo curará el del alma.

En *La vida y muerte de Herodes* hay una presencia del símbolo del Cordero, cuya interpretación acabamos de explicar, y que no es otra, que la misión redentora de Cristo a través de su entrega como víctima sacrificial para el perdón de los pecados. El símbolo del cordero aparece cuando una de las madres de los infantes judíos asesinados aparece con el cadáver de su hijo en brazos y lo llama «cordero inocente». Al final de la obra se identifica a Herodes con el lobo y a los niños judíos con corderos, con lo que se insiste en esta interpretación neotestamentaria.

También en *El árbol del mejor fruto* aparece el símbolo del Cordero, el cual es mencionado por Santa Elena conectando el sacrificio de Isaac con el de Cristo.

En esta comedia, por otra parte, adquiere una enorme fuerza e importancia el poderoso símbolo de la Cruz, isotopía y auténtica protagonista de la obra. A lo largo de la comedia van apareciendo cruces, como ecos anticipados, que anuncian el momento climático del hallazgo de la Cruz del calvario. La escena tiene un fuerte carácter alegórico, pues aparece

Constantino, que libera a los cristianos del paganismo, evocando a Cristo, que es quien redime del pecado, cargando la Cruz.

Otros elementos presentes en las obras de nuestro autor son, por ejemplo, el fuego de la condenación y el del purgatorio, que se muestran en la trilogía de *La santa Juana*, y que ya mencionamos. Más importantes son los elementos del martirio: la corona, la cruz y los clavos, que se muestran en la misma comedia de santos, y que insisten en la idea del sufrimiento cristiano para alcanzar la salvación. Además de todos estos elementos, también tienen una importante misión los rosarios milagrosos.

En *Quien no cae no se levanta* el rosario adquiere también una especial relevancia, siendo descrito con convencionales metáforas florales. La importante presencia del rosario, de su relación con la Virgen, de su rezo y de sus beneficios, tiene que ver con el espíritu tridentino.

El agua y el fuego, elementos antitéticos, aunque complementarios, son fundamentales en *Los lagos de San Vicente*. El agua apunta al bautismo, del que ya comentamos su importancia, mientras que el fuego se relaciona con el martirio de San Vicente y expone la tesis de que la salvación se alcanza mediante el sacrificio.

Muy diferente es el significado de este fuego del que aparece en los dos dramas teológicos, en los que se relaciona con la pasión amorosa, pero, que se transforma en el fuego de la vergüenza, de la infamia, y, finalmente, con el fuego de la condenación. Además de este elemento infernal, en ambas obras nos encontramos con la presencia de las serpientes.

Quizás el fuego que dice sentir el personaje de Nineucio en *Tanto es lo de más como lo de menos* pueda relacionarse con el de don Juan y el de Paulo.

Por último queremos destacar algunos de los símbolos que aparecen en la comedia de santos *Doña Beatriz de Silva* pues poseen un claro sentido alegórico. El armario – encierro de la protagonista evoca la muerte y resurrección de Cristo, pues Beatriz va a morir para el pecado y va a nacer para la Gloria. Además, para alcanzar este despertar en la auténtica fe, realiza un ayuno obligado, lo que apunta a la vía ascética necesaria para alcanzar la iluminación. Lo que vive doña Beatriz es un auténtico proceso místico.

Como conclusión podemos afirmar que Tirso sigue los dictados tridentinos y en sus obras deja ver símbolos o referencias que aluden a los dogmas más importantes del Catolicismo, sobre todo al de la redención que realiza Cristo.

III. 8. Ideas religiosas recurrentes en la obra de Tirso de Molina

Aunque muchas de ellas ya las hemos mencionado y comentado, hay algunas ideas religiosas de Tirso de Molina que son características de su obra y que aparecen de manera constante. Queremos ofrecer las que consideramos más importantes y significativas para conocer la auténtica personalidad del autor mercedario.

En primer lugar, Fray Gabriel hace siempre una defensa del cristianismo primitivo, como podemos ver en su *Historia*, en la que elogia los valores de este cristianismo auténtico, basado en la fe y con un carácter sencillo y puro. En este sentido, exalta a los padres fundadores de diferentes órdenes, porque se remontan a la época en la que ha habido más santos y más mártires, ya que el momento de espiritualidad era propicio para ello. Por el contrario, critica el exceso de retoricismo y la complejidad absurda de la teología por un sector del catolicismo, reclamando sencillez y un regreso a la observancia, al ascetismo y al misticismo, a una religiosidad vivencial, no dialéctica.

De manera anecdótica, pero reforzando este sentimiento de añoranza por un cristianismo primitivo, Fray Gabriel se siente apenado por el cambio del Breviario y del Misal que se hace en 1576 en su Orden para que sea más acorde con el espíritu de Trento, porque los anteriores reflejaban mejor el espíritu primitivo de la Iglesia.

Exponente de esta idea es *El árbol del mejor fruto*, que se sitúa en el momento de un incipiente cristianismo, que lucha para poder existir, y que posee unos valores sencillos, pero fuertes y sinceros.

Las protagonistas de *Los lagos de San Vicente* y de *La joya de las montañas*, Santa Casilda y Santa Eurosia, respectivamente, son santas medievales, de los primeros tiempos del cristianismo, que, aunque se alejan de lo defendido por Trento en cuanto a la cercanía temporal de los santos con el

público espectador, le ofrecen a nuestro autor ese momento de cristianismo primitivo, que tanto le gusta.

La misma defensa de este espíritu encontramos en el *Deleitar aprovechando*, en el que los tres personajes de las novelas hagiográficas, Santa Tecla, San Clemente y San Pedro Armengol, pertenecen a los primeros tiempos de la Iglesia. Asimismo, en la misma miscelánea, Tirso va a rechazar la religiosidad libresca, erudita y falsa, que es la que caracteriza, por otra parte, a personajes como Dión en *El mayor desengaño* o Paulo en *El condenado* y que serán condenados.

Esta defensa del cristianismo primitivo conecta con uno de los rasgos de la personalidad de Fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, que hemos señalado anteriormente; su profunda vocación religiosa y su sincera fe. Por este motivo el autor hace una apología de la religiosidad auténtica, coherente con los dictados de la fe cristiana, algo que puede verse en *El caballero de Gracia*, pues, aunque el protagonista, Jacobo, al principio parece ridículo, lo que realmente está mal no es él, sino la sociedad, que no vive de manera cristiana, porque ha perdido los valores y ha externalizado la vivencia de la fe. Frente a la ampulosidad y artificio exteriores, Tirso propugna una fe sencilla.

De igual manera, Homobono, protagonista de *Santo y sastre*, parece ridículo al inicio de la comedia, pero no es un problema suyo, sino de la sociedad, que, al perder el auténtico sentido cristiano, contempla como algo absurdo a alguien que vive su fe de manera coherente y hasta sus últimas consecuencias. Mediante la apología del cristianismo más sencillo y puro, Tirso también está criticando la religiosidad exterior.

En *El condenado por desconfiado*, por su parte, lo que critica nuestro autor es la manera de experimentar la relación con Dios como algo individual y egoísta, no jerárquico, además de no ofrecer ningún servicio a los demás, pues, para nuestro autor, la vivencia de la fe cristiana, siguiendo el carisma mercedario y, más aún, el ejemplo de la redención de Cristo, es una entrega a los demás.

Asimismo, en los dos dramas teológicos hay una fuerte crítica a estas sociedades que se han alejado de los auténticos valores cristianos. En *El burlador de Sevilla*, obra en la que se percibe más fuertemente esta crítica, los pecados de don Juan se realizan gracias a la complicidad de la sociedad que

ha engendrado a este enorme pecador. Tirso arremete contra una sociedad enferma, carente de valores cristianos, en la que Dios debe impartir justicia, puesto que nadie lo hace.

En la miscelánea del *Deleitar aprovechando* hay también una crítica, puesta en boca de los personajes, a la desacralización paulatina de las fiestas religiosas, que han perdido su sentido y se ven cada día más banalizadas. En esta obra, por otro lado, se insiste en que no se va a ofrecer una gran complejidad teológica, ya que lo que le interesa a nuestro autor, y dentro de su espíritu religioso sincero y sencillo, es servir de ejemplo a los devotos que lean la obra, que deben vivir la fe, no debatirla ni refutarla ni demostrar dogmas.

Esta preferencia de la condición humilde, no libresca, sino vivencial, se expone a través de la dignidad de personajes como Pereto de *La elección por la virtud* con su «*beatus ille*», o los entornos pastoriles o rústicos donde se enmarcan las revelaciones divinas, como sucede en *La dama del olivar* o *La peña de Francia*.

Otra idea menos trascendental, pero también significativa, es que se puede servir a Dios estando casado, por lo que, aunque la mayoría de los protagonistas tirsianos permanecen célibes, esta no es una condición imprescindible para alcanzar la Gracia – Gloria. Todo ello se ofrece mediante la intervención del tío de Eurosia que expone una serie de razones y de ejemplos al caso en *La joya de las montañas*, pero, sobre todo, a través del personaje de Homobono de *Santo y sastre*, pues es el único protagonista que se casa. Gracias a su matrimonio la obra ofrece una guía cristiana para los esposos, además de lanzar ese mensaje de la posibilidad del servicio a Dios bajo el sacramento del matrimonio. Ambos mensajes tienen como destinatario claro al público espectador.

Por último, queremos destacar una de las cuestiones más llamativas que encontramos tras leer las obras del mercedario. Se ha constatado que Tirso nunca escribe una comedia de honor al uso, pues si *El celoso prudente* antepone su prudencia y mesura a un carácter violento y vengativo, en *La venganza de Tamar*, además de encontrarnos con un drama bíblico, es problemático que el padre de la ofendida sea el mismo que el del ofensor, planteándose un conflicto muy tenso.

La explicación a todo esto es que para Tirso de Molina la ley divina siempre ocupa el primer lugar, estando por encima de la de los hombres. Por este motivo no escribe comedias de honor, porque su código atenta contra las leyes de Dios al ejecutar una justicia que sólo a Él le compete, y olvidar lo que es fundamental en el teatro de nuestro autor: la infinita misericordia divina.

Si la ausencia de comedias de honor en el catálogo del mercedario apuntan a esta hipótesis, algunos elementos de sus comedias también lo hacen. Así, en la trilogía de *La santa Juana*, en la tercera parte, cuando el antecedente de don Juan, don Luis, burla a Inés, amada de don César, este decide dejar el castigo del burlador en manos de Dios, y no ejecutar él mismo la venganza, con lo que Tirso está concediendo preeminencia a la justicia divina.

De igual manera, en *Santo y sastre* volvemos a encontrarnos con ese alejamiento consciente del código del honor cuando a Homobono se le plantea el conflicto entre ir a la iglesia, porque esa es su misión como cristiano, pero dejando sola su casa, o quedarse en ella para cuidar de la honra de su esposa. El santo sastre, actuando como debería hacerlo todo buen cristiano, se encomienda a Dios, que le envía el mensaje de que Él se encargará de proteger su hogar y su honor. Con ello Tirso vuelve a insistir en la preeminencia de la ley divina sobre la humana y a lanzar el mensaje de que Dios es quien debe encargarse de estos asuntos, no el hombre.

De todo lo expuesto obtenemos una imagen de Fray Gabriel Téllez como un monje con una auténtica vocación religiosa, crítico frente a la exteriorización de la vivencia religiosa, que opta por un cristianismo sencillo, puro y auténtico, rechazando la complicada teología que llega a envanecer a los hombres, y que defiende hasta sus últimas consecuencias la ley de Dios por encima de cualquier código humano.

III. 9. Temas más habituales en las obras religiosas de Tirso de Molina

Hemos ido ofreciendo temas, ideas, motivos y símbolos presentes en la obra del mercedario, pero a pesar de ello, se hace necesario mencionar algunos temas de gran trascendencia en su obra que han ido apareciendo durante el transcurso del análisis de cada una de sus obras.

Dos de ellos podemos verlos en el drama bíblico, de argumento inventado, *Tanto es lo de más como lo de menos*, ya que Tirso fusiona dos parábolas: la del hijo pródigo, que es una defensa de la misericordia y del perdón divinos, y la del rico avariento, que enseña mediante su moraleja a elegir siempre los bienes celestiales y no los materiales y efímeros. Ambos temas son constantes en Tirso de Molina.

Respecto a la infinita misericordia divina, podemos afirmar que el personaje del colmenero en el auto *El colmenero divino* es un reflejo de esta, mientras que las obras en las que los personajes caen una y otra vez, pero al final son perdonados por Dios y llegan a alcanzar la Gloria eterna son una constatación de este don divino. Así sucede con Ninfa en *La ninfa del cielo*, con Margarita en *Quien no cae no se levanta*, con San Bruno en *El mayor desengaño*, pero, sobre todo con Enrico en *El condenado por desconfiado*. Quizás al analizar esta última comedia siempre nos centramos en el motivo por el que Paulo se condena y olvidamos la razón por la que se salva Enrico, que es, precisamente, su confianza en Dios, en su infinito perdón y misericordia. Este drama teológico enseña al espectador que nadie conoce el plan de Dios y que la misericordia divina es infinita.

Misericordia, perdón y caridad son los rasgos distintivos de Clemente, el padre de Liberio en *Tanto es lo de más como lo de menos*, que, como veremos, es el personaje que más se parece a Dios Padre.

Por su parte, la oposición entre los bienes divinos y los bienes humanos tienen una enorme presencia en las obras del mercedario. Elegir los bienes caducos, efímeros y mundanos es lo que condena a Elimelec o a Nineucio en los dramas bíblicos; pero también es lo que condena a Dión y a Enrico, que optan por el reconocimiento en la tierra de sus actos o sabiduría en materia religioso-teológica, en vez de ser humildes y centrarse en la otra vida; elección de los placeres es lo que hacían don Luis o don Jorge en *La santa Juana* hasta que la santa no les ayuda a cambiar de vida; pero, sobre todo, es don Juan el que prefiere los bienes que el mundo mortal puede ofrecerle rechazando los divinos, que le serán negados en su desenlace final.

Por su parte, en *Doña Beatriz de Silva* es patente el tema de la oposición entre el amor divino y el amor humano. El amor divino es el que viene a poner orden en el caos que el humano ha organizado.

En *La ninfa del cielo* la oposición todavía es más notoria, dado que lo terrenal, efímero, se muestra a través de la unión carnal de la protagonista con el duque, que produce en ella un abandono, una enorme soledad, tristeza y vacío, que gracias a lo celestial, eterno y verdadero, representado bajo la unión de tipo místico espiritual con Cristo, ilumina su vida, la consuela, reconforta y guía en su camino para acceder a la Gracia – Gloria.

Por otra parte, en la obra de Tirso de Molina hay una defensa de la tesis de que el sufrimiento cristiano es bueno, pues Cristo sufrió y padeció por todos los hombres antes de resucitar, y es necesario para la salvación. La obra que en este sentido resulta paradigmática es la trilogía de *La santa Juana*.

Para finalizar podemos mencionar el gran tema de la Gracia, que hemos ido desgranando en el análisis de las obras, pero del que podemos ofrecer alguna idea más.

La Gracia aparece representada en *Tanto es lo de más como lo de menos* exponiendo tres casos diferentes en ascendente gradación: Nineucio, Liberio y Lázaro; tres personajes que representan tres opciones diversas, que los tres eligen libremente, sin verse forzados por ninguna presión externa. Cada uno de ellos recibe un aviso o mensaje divino, al que hace caso o no, y lo hace de diferente forma, con lo que se insiste en la idea de que el hombre sin la cooperación divina no puede salvarse, pero que se condena por sus actos.

En *El condenado por desconfiado* se expone la defensa de la cooperación del hombre en su salvación, pues es Enrico el que decide seguir la voz que le aconseja que se quede en la prisión, mientras que Paulo, también libremente, es el que elige no hacer caso a los constantes avisos divinos que se le ofrecen.

De similar temática, *El mayor desengaño* expone teórica y prácticamente la necesidad de que Dios conceda su Gracia para que el hombre pueda alcanzar la visión beatífica. De esta forma, Bruno lo argumenta de manera teórica, para luego comprobarlo de manera práctica en su vida. Precisamente, en esta preferencia por los actos y no sólo por los conocimientos, seguimos viendo al Tirso defensor de una vivencia de la fe humilde, sencilla y pura.

Respecto a la famosa controversia de *auxiliis*, sí es cierto que Tirso trata el tema de la Gracia divina y del libre albedrío en sus obras, pero no toma partido por un bando o por otro, como en el caso de la polémica acerca de la

Inmaculada Concepción. Si el tema de la Gracia está en Tirso es porque se trata de un tema crucial en la fe católica, pero no se hace defensa de un postulado, sino que el autor se muestra siempre dentro de la postura canónica, de conciliación entre ambos extremos, porque lo que le interesa no es expresar su adhesión a uno de los dos bandos, sino demostrar que cualquiera puede salvarse merced a la infinita misericordia divina, pero recordar también, que puede condenarse si no es capaz de escuchar y obedecer a Dios.

III. 10. Algunas notas sobre la personalidad de Tirso en sus obras

Si hemos visto ya muchos rasgos que caracterizan la personalidad del monje Fray Gabriel Téllez y autor de comedias Tirso de Molina, podemos recapitular algunas de ellas, como es el caso de su obediencia a su Orden, pero, al mismo tiempo, su carácter coherente con sus principios, que le hace olvidar de manera consciente citar y elogiar a Alonso Remón cuando compone su *Historia* siendo muy elocuente al respecto su silencio.

Una de las ideas más llamativas del autor es la defensa que de la nobleza de actos sobre la de sangre hace en varias de sus obras, como veíamos en *El caballero de Gracia*. Para Tirso, que no es partidario de los preceptos del código del teatro áureo que se contradigan con los preceptos divinos, como veíamos, la sangre no es tan importante.

En *La elección por la virtud* vuelve a defender esta idea, lo que podemos ver en la dignidad que confiere a los personajes de baja cuna, como son Pereto, Félix-Sixto y el propio papa Pío V, que son auténticos ejemplos de contención, medida, respeto, obediencia, fe y, en fin, valores cristianos, a los que se oponen los personajes nobles que, por el contrario, son personajes negativos, que quieren ascender mediante conspiraciones o que encargan o quieren ejecutar asesinatos para solucionar problemas.

Esta idea de que la auténtica nobleza no está en la sangre se muestra con el ejemplo de María de Cervellón, aunque, en este caso, hay una conciliación de la sangre y los actos. En María se produce la conjunción de la nobleza de la sangre con la de sus hechos, por lo que la virtud se ejemplifica a través de la actuación de la joven.

Dos aspectos sirven para cerrar esta recapitulación. El primero de ellos tiene que ver con sus obras en prosa, *Historia de la Orden de la Merced*, *Deleitar aprovechando* y *Vida de la santa madre doña María de Çervellón*, pues en ellas es donde más se deja ver la auténtica personalidad tanto de la persona como del escritor mercedario. Las tres son obras de madurez en las que el autor va dejando escapar comentarios sobre su vida, sus opiniones y carácter. Cuatro notas fruto de la intromisión de ese narrador tan especial que es Tirso en su prosa pueden dar cuenta de ello: 1) la referencia que hace de su estancia en Santo Domingo; 2) la crítica al poco valor que se da a los poetas por la gran cantidad que de ellos hay; 3) la queja por el desprecio que hacen los autores de compañías de las comedias al malvenderlas; 4) y la propia autocita que ofrece de su *Historia*.

Para concluir este apartado, centrándonos en la faceta de autor de comedias de Tirso de Molina, y siguiendo a Francisco Florit, podemos asegurar que es cierto que el autor, a partir de 1630, siente que su momento como dramaturgo ha pasado; de ello ofrecen ejemplos sus comentarios en el *Deleitar* y en la *Vida de santa María de Çervellón*. Para que Tirso de Molina abandone cansado su faceta de autor de comedias se han producido una serie de circunstancias: no sólo se trata de un alejamiento forzado por la sentencia de la Junta de Reformatión, ni por el recrudecimiento de las estrictas normas de su Orden; se trata también de un reconocimiento que hace el propio Tirso de que el teatro que él conoció, que amaba y para el que ofrecía todo su talento, ha cambiado, y él ya no se siente a gusto en esa situación. Por ello, además de que el autor ya no debía escribir comedias, por lo que expone en sus obras en prosa, tampoco quería hacerlo. Tirso se vuelca ahora en la composición de obras que considera más adecuadas para adoctrinar cristianamente mostrando modelos de conducta ejemplares para los devotos, un público el lector que puede aprovechar más sus enseñanzas.

III. 11. Influencia de la Mística

Cuando hablábamos del contexto religioso y teológico de la España contemporánea a nuestro autor, Tirso de Molina, exponíamos que esta se basaba en una triple dependencia: Santo Tomás en la Teología dogmática, que

ya vimos que era la base teológica de la obra tirsiana; la expresión de la religiosidad como la define San Ignacio, del que ya mencionamos las referencias que de él y de su obra hace Tirso en sus comedias; y en la Teología mística, el Pseudo Dionisio.

Pues bien, no sabemos si directamente a través de la obra del Aeropagita, o de las influencias de este en obras de místicos como San Juan de la Cruz, del que señalábamos la posible influencia en *El condenado por desconfiado* o *La peña de Francia*, lo cierto es que hay influencias de la mística en la obra de Tirso de Molina, algunas más tópicas y externas, pero otras más profundas, como veremos a continuación.

El final del drama bíblico *La mejor espigadera* ofrece al respecto un claro ejemplo a través del diálogo entre Rut y Bohoz como esposo y esposa, pero que apuntan, en esa vertiente de interpretación neotestamentaria, al diálogo de claro tono místico entre la Iglesia y Cristo, o entre el Alma y Cristo.

En la comedia de santos, aunque realmente es una comedia devocionaria, *La dama del olivar*, se expone esa línea ascética de la vida, que puede llegar a alcanzar cierto ascetismo, mediante el monólogo de Maroto, que hace una defensa y una hermosa exaltación de la vida sencilla y rústica. Ya señalamos que el entorno de una naturaleza humilde con unos personajes sencillos apunta directamente al cielo como eco del mismo.

La joya de las montañas, por su parte, posee un tono de gran lirismo y un lenguaje místico. La vocación de Eurosia, su Gracia, se muestra mediante la unión matrimonial con Cristo, esto es, la unión cristológica, que abunda en recursos de la poesía amatoria más honda y sentida como medio de expresar lo que, en realidad, es inefable.

También Juana, protagonista de *La santa Juana*, establece una relación de ascendente gradación con Cristo, que está asociada a su paulatino proceso de santificación escénica. En las ardientes palabras que se pronuncian Juana y Cristo, en su profunda pasión religiosa, hay influencias de la mística del siglo XVI.

Así sucede de la misma forma en el último poema de la *Vida de la santa madre doña María de Çervellón*, en el que se constata la unión de esta virtuosa muchacha con Cristo.

Si hasta aquí los ejemplos son más tópicos y superficiales, encontramos dos obras en las que la influencia de la mística cobra mayor profundidad y alcance. Nos referimos a *La ninfa del cielo* y a *La peña de Francia*.

En el primer caso es evidente el tono lírico-místico que aparece tras el abandono que siente Ninfa por parte del duque, pero, el tono no es una convención, sino que refleja realmente la experiencia religiosa y espiritual del personaje. Ninfa, en un monólogo de gran belleza y sentido alegórico, expresa su sensación de soledad, de orfandad y pérdida en mitad de la noche, por haberse entregado a los placeres mundanos. Si en una primera lectura, Ninfa está hablando del dolor y la vergüenza al verse deshonrada y desdeñada por su amante, en una lectura alegórica, el sentido se relaciona con la poesía mística del siglo XVI, como la de San Juan, pues alude al momento en el que la oscuridad, a veces símbolo de la lejanía con Dios debido al pecado, ha inundado al pecador, que se siente mal por su alejamiento de la divinidad, y que requiere de la luz que ilumine sus pasos y los conduzca, de nuevo, desde la oscuridad del pecado a la luz de la Gloria, como así sucederá. El alma de Ninfa recorrerá, entonces, todos los estadios hasta poder alcanzar la unión cristológica.

El segundo caso utiliza no la alegoría de la noche, sino la de la ascensión, la de la montaña. Simón Vela, sacudido por una voz que le manda salir de su casa, muestra una voluntad férrea en alcanzar la peña de Francia, porque allí encontrará a la mejor esposa. Si esa es la interpretación más literal, la interpretación alegórica muestra el alma del hombre, que es un constante viajero, en busca de su unión con Dios, que supone un ascenso desde el plano más bajo hasta el más alto, como antes en *La ninfa del cielo*, conducía de las tinieblas a luz. En su subida, que tanto recuerda a la *Subida del monte Carmelo* de San Juan de la Cruz, Simón tiene que pasar por la vía purgativa, por lo que no toma alimento ni bebe agua hasta alcanzar la cima. La peregrinación de Simón Vela, como la búsqueda de Ninfa del camino en la oscuridad, realmente muestran la peregrinación del alma.

Así pues, observamos en la obra religiosa del mercedario una influencia de la mística del siglo XVI, que es mucho más fuerte en dos de sus comedias hagiográficas, *La ninfa del cielo* y *La peña de Francia*.

III. 12. Los personajes de las comedias religiosas de Tirso de Molina

Ya analizamos los personajes de las comedias hagiográficas de Tirso de Molina elaborando un cuadro comparativo, del que se extraían una serie de conclusiones:

- 1) Al analizar las quince comedias de santos que Tirso compone, tres de las cuales conforman una trilogía, parece que el autor se decanta por los personajes femeninos, pues siete de las obras están protagonizadas por santas: *Quien no cae no se levanta*, *Doña Beatriz de Silva*, *La santa Juana I, II y III*, *La joya de las montañas* y *Los lagos de San Vicente*, mientras que sólo dos lo hacen por santos: *El mayor desengaño* y *Santo y sastre*. Las santas, por su inmovilismo, sirven mejor a la hora de mostrar la santidad.
- 2) Respecto al resto de obras, tres forman un grupo especial que podría denominarse «comedia devocionaria», en la que adquiere una especial relevancia la figura de la Virgen, que puede aparecer, y que suele finalizar con el hallazgo de una imagen suya y/o la construcción de un convento, hospital o templo de culto. Estas tres obras son: *La dama del olivar*, *La peña de Francia* y *El caballero de Gracia*.
- 3) En cuanto a *El árbol del mejor fruto*, el elemento más importante que da unidad a la comedia y que se convierte en una auténtica isotopía es el de la Cruz, por lo que la obra podía calificarse de «comedia de reliquias».
- 4) En lo que respecta al caso de *La elección por la virtud*, el propio editor de la misma, Miguel Galindo, como veíamos, se refiere a su atipicidad y la califica como «comedia patriológica».
- 5) Finalmente, destaca la poca presencia de santos de la Orden de Santo Domingo, por la que Tirso, como advertimos, no sentía precisamente mucho aprecio, y sí de la Orden Franciscana, que se había instalado en todos los ámbitos y niveles de la sociedad barroca y por la que Tirso sentía cierta inclinación. Al mismo tiempo llama la atención la presencia de santos o personajes tan alejados del momento actual del autor, lo que puede justificarse por su preferencia por los primeros tiempos del

cristianismo o por la cercana fecha de beatificación o canonización del personajes en cuestión.

Ampliando ya nuestro estudio a todas las comedias religiosas del mercedario, incluyendo también las obras en prosa que hemos incorporado al corpus, podemos aportar una serie de conclusiones.

La primera de ellas tiene que ver con los personajes que desafían conscientemente a Dios, y que aparecen tanto en el grupo de comedias hagiográficas, aunque ninguno en ellas es el protagonista y sólo uno termina condenándose, lo que resulta significativo, en el de los dramas bíblicos y en el de los dramas teológicos, donde adquieren mayor relevancia.

En *La venganza de Tamar* encontramos a Absalón, que es un ser ambicioso, vanidoso y soberbio, que desafía a su padre y rey, David, en una traslación del desafío hacia el propio Dios. En este sentido, Absalón se asemeja a don Juan por su desprecio hacia su padre, su narcisismo y su ambición.

Por su parte, Nineucio, del drama bíblico *Tanto es lo de más como lo de menos*, de manera similar a la del Elimelec de *La mejor espigadera*, duda de los plazos del cielo, pues su actitud de intenso hedonismo o exaltación de los placeres mundanos, sobre todo la comida, viene acompañada de un fuerte descreimiento en la existencia divina y en el castigo, como le sucede a don Juan.

Ya en las comedias hagiográficas nos encontramos con el personaje de Dion, en *El mayor desengaño*, que guarda una gran similitud con el Enrico de *El condenado*, pues su castigo procede de su soberbia, que le ha hecho creer que va a salvarse por sus grandes conocimientos en materia teológica y la vida que de cara a los demás lleva. Dion es una especie de Enrico al que el Demonio no le ha creado dudas, por lo que no desespera.

En la trilogía de *La santa Juana* nos encontramos con antecedentes del personaje de don Juan, como son: don Jorge, en la primera parte, personaje que encarna el arquetipo del comendador abusador, que rapta, goza y abandona doncellas campesinas y cuyos actos, gracias a la intervención de la santa, le conducen al Purgatorio y no al Infierno; y don Luis, auténtico burlador, que, como don Juan, desprecia a su padre, pero, a quien se le aparece un amigo, que está en el Purgatorio, para prevenirle de las consecuencias de sus

actos. Ambos personajes, don Luis y don Jorge, a diferencia de don Juan, gracias a la labor de Juana, se arrepienten y consiguen salvarse, porque así se afianza el mensaje de la obra, que es exaltar la figura y el culto de la santa Juana, además de defender el sacramento de la confesión – conversión y su posterior salvación.

También en *La dama del olivar* tenemos un ejemplo de mal comendador en la figura de don Guillén, que rapta y deshonra labradoras. Se asemeja al don Jorge de la trilogía y es soberbio, fanfarrón y llega a burlarse de la vocación religiosa, aunque todo ello es reparado por la intervención milagrosa de la Virgen.

En el caso de los dos dramas teológicos, tanto Paulo como don Juan desafían al cielo, y tanto uno como el otro desoyen de manera consciente los avisos divinos, aunque no movidos por los mismos motivos ni demostrando las mismas maneras de actuar. Si Paulo es el peor de todos, ya que se rebela de manera consciente contra Dios y actúa por rebeldía; don Juan actúa no contra Dios, sino al margen de Él, creyendo que el castigo está aún muy lejos, de manera ingenua e infantil; finalmente, Enrico siempre cree en Dios, en su misericordia y, a pesar de sus múltiples crímenes, es caritativo con su padre. Fruto de estas actitudes, Paulo y don Juan terminan condenándose para que Tirso pueda demostrar que, a pesar de la infinita misericordia divina, en el Catolicismo también puede descender al Infierno aquel que decide alejarse de Dios y no obedecer sus dictados.

En otro nivel encontramos los personajes que, a pesar de poseer una Gracia suficiente, caen en el pecado, se alejan de Dios, y necesitan de múltiples avisos divinos para, finalmente, alcanzar la Gloria.

En el caso de los dramas bíblicos nos encontramos con Liberio de *Tanto es lo de más como lo de menos*, que, aunque liberal, como indica su nombre, y hedonista, es caritativo y puede darse cuenta de su error, enmendarse, arrepentirse y salvarse. No debe olvidarse que este personaje, como Enrico, demuestra Caridad y, al final, se salva.

El personaje de San Bruno en *El mayor desengaño* requiere de tres avisos, número simbólico, para darse cuenta de que ha errado su camino. Cada uno de los tres avisos va aumentando en gravedad y efectividad, siendo el último las palabras pronunciadas por un alma condenada. Bruno yerra al

poner su deseo en el amor mortal, en el poder y en la sabiduría, y sólo sus continuos desengaños y los avisos divinos consiguen que regrese al camino de la Gracia – Gloria.

De manera muy similar, Margarita, en *Quien no cae no se levanta*, cae tres veces y tres veces se levanta gracias a los avisos divinos, insistiendo Tirso en el poder de la misericordia y el perdón divinos. La santa encarna el tópico de «la pecadora arrepentida», que sirve al autor para mostrar una escena central de gran impacto, como es Margarita de penitente, después de haberse despojado de sus joyas y riquezas, llorando y exponiendo sus pecados de manera pública. Todo ello ejemplifica ese tipo de vivencia de la religiosidad exterior y física, que estaba influida por San Ignacio, y que tanto le gusta al espíritu barroco. Las sinestesias de la comedia apoyan esta idea.

Por último, cierra este grupo la otra protagonista que encarna el tópico de «la pecadora arrepentida», Ninfa de *La ninfa del cielo*, eso sí, unido a la imagen de la bandolera. Ninfa se asemeja en un momento dado a Paulo, ya que ambos desesperan, además, a ambos se les aparece el Demonio; la diferencia entre ambos es que ella obedece a los avisos divinos a través del mensaje que le ofrece el Ángel y consigue salvarse, mientras que Paulo no. Por otra parte, la condesa también se asemeja al personaje de Enrico, dado que ambos son bandoleros, que cometen crímenes, pero que, al final, escuchan los avisos divinos, se arrepienten y alcanzan la Gloria.

Los demás protagonistas de las comedias hagiográficas son ejemplos de santos con Gracia ineludible, que se muestra desde el inicio de la obra, por lo que el espectador sabe que va a asistir a una comedia en la que el santo viva obstáculos o tormentos o injustos tratamientos, algunos de ellos casi sádicos, pero que servirán para alcanzar la santidad. De estos personajes podemos destacar algunas notas.

La primera de ellas es el hecho de que no querer casarse se convierta en un signo de Gracia, como podemos verlo en Jacobo, en el pastor Maroto, en Simón Vela, en el papa Sixto V, en doña Beatriz, en Juana, en Eurosia y en Casilda. También Homobono expresa su preferencia de permanecer célibe, pero ese no es un auténtico camino.

Un rasgo especial de algunos santos es el dirigismo, esto es, las muestras de la Gracia del personaje que se muestran ya desde antes de nacer

y siendo un bebé, y que marcan con obligatoriedad que el sujeto en cuestión va a alcanzar una gran santidad. Le sucede a Juana de la trilogía, pues ayuna siendo solo un tierno bebé, y también a María de Cervellón.

De Juana destaca, asimismo, su carácter fuerte y decidido, que le hace huir de casa disfrazada de hombre para cumplir con su vocación religiosa y con la tarea que Dios le ha encomendado y ratificado.

Por supuesto, la belleza es una constante en las santas y su belleza exterior es una muestra de la belleza de su espíritu. Juana es tan hermosa que los hombres se enamoran de ella, como le sucede a doña Beatriz, asediada por casi todos los galanes de la comedia, por Margarita se pelean los pretendientes, de Eurosia y Casilda se enamoran nada más verlas, y Ninfa conquista al duque sólo con su hermosura.

Otro rasgos de estos personajes, sobre todo de las santas, y que ya vimos en Margarita, es la complacencia y alegría que sienten al disciplinar su cuerpo o al sufrir el martirio, que conecta con el momento contemporáneo de nuestro autor, en el que proliferaban los manuales y las guías para someter al cuerpo a prácticas crueles y feroces, como vimos en el primer apartado de este trabajo.

En este sentido, en *La joya de las montañas*, Eurosia se complace en su martirio, de manera similar a la que Juana castiga su cuerpo para matar el pecado de su alma. En Tirso no hay mucho de este paso de una religiosidad más abstracta a otra más física y vivencial, pero, como podemos ver, sí hay algunos ejemplos.

Finalmente queremos detenernos brevemente en un aspecto que resulta interesante y que ya comentamos; se trata de la simbología de la figura del padre en las comedias religiosas de Tirso de Molina, porque va a marcar el destino final del personaje protagonista. Ya advertía Lamari que el padre es una especie de trasunto de Dios Padre en la tierra y de que, obedecerle o no conlleva, respectivamente, la salvación o la condenación del personaje. Podemos ofrecer algunos ejemplos significativos.

En el drama bíblico *Tanto es lo de más como lo de menos* Clemente, encarnación de la misericordia y el perdón divinos, es un gran ejemplo. Su hijo Liberio, al alejarse de él, se aleja de la Gracia y de la salvación, algo que no alcanzará hasta que no le pida perdón a su padre y este se lo conceda.

Otro padre de características similares, aunque de menor importancia, es Pereto de *La elección por la virtud*, por el que su hijo Félix-Sixto siente un gran respeto, obediencia, cariño y caridad, lo que son exponentes de la Gracia del personaje y de su ascenso final como papa.

Por su parte, en *El mayor desengaño* se subraya la importancia del padre, ya que es precisamente el padre Bruno el que le vaticina su futuro como santo, aunque este no le hace caso, yéndole siempre mal. Sólo consigue acertar el camino cuando vuelve a acatar las órdenes paternas.

Para terminar este epígrafe, podemos comparar los tres personajes de los dramas teológicos del mercedario tomando precisamente como base este aspecto del padre en las obras religiosas tirsianas. Enrico se muestra obediente, caritativo y cariñoso con Anareto, como si de la oveja descarriada se tratara, por lo que, al final, se salvará; por su parte, don Juan no hace caso a su padre, lo desprecia y, al mismo tiempo, se aprovecha de su poder, pues se trata de un padre consentidor, y al final se condena; finalmente Paulo aparece solo, aislado, al margen de todo, y su condenación parece y es inevitable.

III. 13. Misión catequética, intervenciones divinas y relación con otras artes

Ya hemos destacado en los análisis de las obras la misión catequética que cumplía cada una de ellas, lo que suele aparecer asociado a efectos visuales con intervenciones divinas, que avalan el mensaje, y, en ocasiones, se apoya o sirve de otras disciplinas artísticas. No puede ser de otra manera en el arte de la Contrarreforma, emanado de Trento, con ese espíritu propagandístico.

Para no extendernos demasiado, sólo mencionaremos algunos ejemplos llamativos y remitimos a los estudios de las obras para una mayor profundización.

La música desempeña un importante papel en el auto *El colmenero divino*, como elemento que refuerza la tesis doctrinal. Asimismo, a la música se le une la imagen con la tónica «Fons pietatis» o representación de Cristo manándole sangre de las cinco llagas.

Por su parte, *Doña Beatriz de Silva* es una obra especial porque en ella se muestra la utilización del teatro como ámbito donde defender una tesis, para

lo cual se apoya en lo visual y, del arte pictórico, muestra la Inmaculada Concepción con su iconografía habitual.

En esta comedia de santos la asociación entre la misión catequética y el arte de la pintura es muy fuerte y, por ello, nos encontramos con una especie de retablo y con una imagen que parece un cuadro que muestra a don Juan en hábito franciscano, con el tintero, escribiendo, con un águila encima, en clara referencia a San Juan.

Una obra que parece un discurso retórico acerca de la autenticidad de la fe cristiana sobre la fe musulmana es *Los lagos de San Vicente*, ya que Casilda va a exponer todos los puntos en los que se equivoca el Islam, oponiéndolos a la certeza del cristianismo.

En *La joya de las montañas* son significativas las argumentaciones que hace Eurosia para convencer a Bodoque, su criado, de que se convierta a la fe de Cristo, y que sirve de refuerzo para el público espectador.

Homobono, único protagonista de una comedia hagiográfica de Tirso que contrae matrimonio, sirve al autor para, aleccionando a su esposa sobre aspectos de la vida cristiana, enseñar al público. Resulta significativo que se apoye constantemente en las Escrituras y en los Santos Padres.

Un ejemplo, por citar alguno, de intervenciones divinas en una comedia hagiográfica, lo encontramos en *La peña de Francia*. De estas intervenciones podemos afirmar que, por un lado, son un signo que evidencia la Gracia del personaje de Simón Vela y de que, por otro, están siempre dispuestos en progresión ascendente. Estas intervenciones son: 1) la voz misteriosa, efecto de gran economía teatral y muy utilizado por Tirso; 2) los milagros: la aparición de la mesa con comida, el agua que brota de la peña y el trozo de peña que cae sobre la cabeza del personaje despertándolo, todos ellos situados en la tercera jornada; y 3) el hallazgo de la imagen de la Virgen, al tiempo que se recobra la justicia y el orden en la corte, como si todo fuera producto del hallazgo de la imagen.

Finalmente, la comedia que más intervenciones divinas y efectos de tramoya tiene de todo el catálogo tirsiano es la trilogía de *La santa Juana*. En su distribución podemos ver una mayor presencia del Ángel de la Guarda, Laurel, al inicio, pero que va disminuyendo siendo incrementada al tiempo la

presencia de Cristo, y la complicación de los efectos de escenotecnia, con lo que se expone el proceso de santificación escénica del personaje.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria:

- Calderón de la Barca, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Bruce W. Wardropper. Madrid, Cátedra, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, ed. F. Cantalapiedra y A. Rodríguez López – Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El purgatorio de San Patricio*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Los cabellos de Absalón*, Ed. De E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- León, Fray Luis de, *Obras completas I*, Madrid, BAC, 1991.
- Godínez, Felipe, *Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*, ed. Piedad Bolaños y Pedro M. Piñero Ramírez, Kassel, Reichenberger, 1991.
- Mira de Amescua, Antonio, *El esclavo del demonio*, en volumen IV, *Teatro completo*, coordinación de Agustín de la Granja, Universidad de Granada – Diputación de Granada, Granada, 2004.
- Moreto, Agustín, *El lego del Carmen*, ed. M^a. E. Ramos Fernández y H. Pizarro Lorento, Madrid, Ediciones Carmelitanas, 2008.
- Pseudo Dionisio Aeropagita, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1995.
- Remón, Alonso, *Historia General de la orden de la Merced*, Tomo I, Madrid, 1618.
- Remón, Alonso, *Historia General de la orden de la Merced*, Tomo II, Madrid, 1620.
- Rivadeneyra, Pedro, *Flos sanctorum o Libro de las Vidas de los Santos*, Madrid, 1604-1609.
- San Agustín, *La ciudad de Dios. Libros I-II*, Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1953.
- San Agustín, *La ciudad de Dios. Libros III-V*, Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1953.
- San Ignacio de Loyola, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1982.

- San Juan de la Cruz, *Mística del siglo XVI (tomo II)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2009.
- Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología I. Parte I*, Madrid, BAC, 2009.
- Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología II. Parte II-III*. Madrid, BAC, 2006.
- Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología III. Parte II-II (a)*, Madrid, BAC, 1990.
- Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología IV. Parte II-II (b)*, Madrid, BAC, 1994.
- Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología V. Parte III e índices*, Madrid, BAC, 2010.
- Tirso de Molina, *Amar por arte mayor*, ed. Enrique García Santo-Tomás, New York-Madrid, IET, IDEA/IGAS, 2015.
- Tirso de Molina, *Autos sacramentales y comedias hagiográficas*, ed. Pilar Palomo, Madrid, Atlas, 1970.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- Tirso de Molina, *Del enemigo el primer consejo*, ed. Eva Galar, Pamplona, IET, GRISO (Universidad de Navarra)-Revista Estudios, 2005.
- Tirso de Molina, *Desde Toledo a Madrid*, ed. Berta Pallarés, Madrid, Castalia, 1999.
- Tirso de Molina, *Diálogos teológicos y otros versos diseminados*, ed. Luiz Vázquez, Kassel, Reichenberger, 1988.
- Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Francisco Florit, Madrid, Bruño, 1996.
- Tirso de Molina, *Doña Beatriz de Silva, El árbol del mejor fruto, El mayor desengaño y cinco dramas bíblicos*, ed. Pilar Palomo, Madrid, Atlas, 1970.
- Tirso de Molina, *El amor médico*, ed. Blanca Oteiza, Pamplona, Revista Estudios – GRISO (Universidad de Navarra), 1997.
- Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. Luis Vázquez, Madrid, Estudios, 1989.

- Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. Francisco Florit, Barcelona, Área-Random House Mondadori, 2003.
- Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 2009.
- Tirso de Molina, *El castigo del penseque. Quien calla, otorga*, ed. Miguel Zugasti, Madrid, Cátedra, 2013.
- Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2005.
- Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, ed. Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Cátedra, Madrid, 1974.
- Tirso de Molina (atribuido a), Vélez, Luis, *El condenado por desconfiado. La Ninfa del cielo*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.
- Tirso de Molina, *El mayor desengaño y Quien no cae no se levanta (dos comedias hagiográficas)*, ed. Lara Escudero, Navarra, IET, 2004.
- Tirso de Molina, *El melancólico*, ed. Ángela Hualde Juvera, Madrid, Revista Estudios, 1992.
- Tirso de Molina, *El pretendiente al revés*, ed. Eva Galar, Pamplona, IET, GRISO (Universidad de Navarra)-Revista Estudios, 2005.
- Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Everett Hesse, Madrid, Cátedra, 2004.
- Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Barcelona, Real Academia Española – Galaxia-Gutenberg, 2010.
- Tirso de Molina, *Esto sí que es negociar*, ed. Víctor García Ruiz, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1985.
- Tirso de Molina, *Historia general de la Orden de nuestra señora de la Merced*, ed. Manuel Penedo Rey, Madrid, «Revista Estudios», 1973.
- Tirso de Molina, *La dama del olivar*, ed. E. J. A. Hormigón, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1970.
- Tirso de Molina, *La elección por la virtud*, ed. Miguel Galindo, Vigo. Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2013.
- Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*, ed. Victoriano Roncero, New York-Madrid, IET, IDEA/IGAS, 2016.

- Tirso de Molina, *La huerta de Juan Fernández*, ed. Berta Pallarés, Madrid, Castalia, 1983.
- Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, ed. Dawn Smith, London, Tamesis, 1985.
- Tirso de Molina, *La peña de Francia*, ed. Luis Vázquez, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990.
- Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2010.
- Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Pamplona, GRISO (Universidad de Navarra)-Revista *Estudios*, 2003.
- Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*, ed. Alan K.G. Paterson, Londres, Cambridge University Press, 1969.
- Tirso de Molina, *La villana de la sagra. El colmenero divino*, ed. Berta Pallarés, Madrid, Castalia, 1984.
- Tirso de Molina, *La villana de Vallecas*, ed. Sofía Eiroa, Pamplona, IET, GRISO, Universidad de Navarra – Revista Estudios, 1999.
- Tirso de Molina, *Los balcones de Madrid*, ed. Gisèle Cazottes, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Casa de la Cultura, 1982.
- Tirso de Molina, *Mari Hernández, la gallega*, ed. Sofía Eiroa, Pamplona, IET, GRISO (Universidad de Navarra) – Revista Estudios, 2003.
- Tirso de Molina, *Marta la piadosa*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 1988.
- Tirso de Molina, *Obras completas, II. Deleitar aprovechando*, ed. P. Palomo, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.
- Tirso de Molina, *Obras completas. Autos sacramentales I*, Navarra, IET, 1998.
- Tirso de Molina, *Obras completas. Autos sacramentales II*, Navarra, IET, 2000.
- Tirso de Molina, *Obras completas. Cuarta parte de las comedias I*, Navarra, IET, 1999.
- Tirso de Molina, *Obras completas Volumen I. Primera parte de las comedias, I*, Navarra, IET, Iberoamericana, Vervuert, 2011.

- Tirso de Molina, *Obras completas Volumen II. Primera parte de las comedias, II*, Navarra, IET, Iberoamericana, Vervuert, 2012.
- Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas. Tomo I*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946.
- Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas. Tomo II*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1952.
- Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas. Tomo I*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1962.
- Tirso de Molina, *Panegírico a la casa de Sástago*, ed. Luis Vázquez, Pamplona-Madrid, GRISO (Universidad de Navarra) – Revista *Estudios*, 1998.
- Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1994.
- Tirso de Molina, *Santo y sastre, La elección por la virtud, La peña de Francia, La santa Juana, El caballero de Gracia*, ed. Pilar Palomo, Madrid, Atlas, 1970.
- Tirso de Molina, *Vida de la Santa Madre doña María de Çervellón*, ed. Ménendez Pelayo, Madrid, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XVIII, 1908.
- Vega, Lope de, *La buena guarda*, Zaragoza, Ebro, 1964.
- Vega, Lope de, *La limpieza no manchada*, ed. M. Menéndez Pidal, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- Vega, Lope de, *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús*, Florencia, Casa Editrice D'Anna – Università degli Studi di Firenze, 1970.
- Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, 1, Madrid, Alianza, 2008.
- Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, 2, Madrid, Alianza, 2011.
- Zumel, Francisco, *Regula et constitutiones fratrum sacri ordinis beatae Mariae de Merced redemptionis captivam*, Salamanca, 1588.

Bibliografía secundaria:

- Alcázar, Jorge, (2010). «El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua y Calderón», *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Edición a cargo de Aurelio González,

- Serafín González y Lillian von der Walde Moheno. México: El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2010, pp. 563-576.
- Antonini, Ancila M^a, «Bruno y don Juan: desarrollo de dos protagonistas en la producción de Tirso de Molina interesados por la *Controversia de auxilliis*», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, (Alcalá de Henares 22 – 27 de julio de 1996), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 163 – 172.
 - Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
 - Arellano, Ignacio, «Aspectos cómicos en los autos de Tirso de Molina *Los hermanos parecidos, El colmenero divino y No le arriendo la ganancia*», *El ingenio cómico de Tirso de Molina: actas del II Congreso Internacional Pamplona*, Universidad de Navarra, 24-29 de abril de 1998, pp. 11-24.
 - Arellano, Ignacio, *Arquitecturas del ingenio*, Navarra, GRISO (Universidad de Navarra) – Revista *Estudios*, Madrid/Pamplona, IET, 2001.
 - Arellano, Ignacio, «Biblia y doctrina teológica en los autos de Tirso: un caso de intertextualidad privilegiada», *Tirso de Molina: Textos e intertextos. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma (Parma 7-8 mayo de 2001)*, 2001, pp. 39-56.
 - Belda Plans, Juan, *La Escuela de Salamanca*, Madrid, BAC, 2000.
 - Belda Plans, Juan, *Historia de la Teología*, Madrid, Ediciones Palabra, 2010.
 - Bravo Vega, Julián, «Los dramas bíblicos de Tirso y algunas de sus implicaciones ideológicas», *El escritor y la escena: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (1998, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp.63-77.
 - Casa, Frank P., García Lorenzo, Lucano, Vega García-Luengos, Germán, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.

- Copleston, Frederick, *Historia de la filosofía. II. De San Agustín a Escoto*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Dartai-Maranzana, Nathalie, «La poética de Tirso y su evolución a la luz de sus dos misceláneas», *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Madrid, Pamplona, Nueva York, Instituto de Estudios Tirsianos, 2015, pp. 25-42.
- Dassbach, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Ibérica, New York, 1997.
- De Armas, Frederick A., «Una galería de retratos: museo y memoria en *La vida y muerte de Herodes*», *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina: Actas del Congreso Internacional organizado por el Griso (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 23-34.
- Del Olmo, Gregorio, *La Biblia en la Literatura española. II. Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Trotta, 2008.
- Delgado Morales, Manuel, «Santo y sastre: comedia de contradicción y de celebración», *El ingenio cómico de Tirso de Molina : Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998*, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 69-82.
- Denzinger, Enrique, *El magisterio de la Iglesia*, Herder, Barcelona, 1963.
- Fernández, Xavier A., *Las comedias de Tirso de Molina: estudios y métodos de crítica textual*, Pamplona, Kassel, Universidad de Navarra, Reichenberger, 1991.
- Fanconi, Paloma, «Función de la poesía en *Los triunfos de la verdad*», *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Madrid, Pamplona, Nueva York, Instituto de Estudios Tirsianos, 2015, pp. 63-74.
- Fanconi, Paloma, «Las santas de Tirso: del teatro y la prosa», *La santa Juana y el mundo de lo sagrado*, Nueva York-Madrid, IGAS/IDEA, IET, 2016, pp. 157-168.
- Florit, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva: aproximación a una poética*, Madrid, Revista Estudios, 1986.

- Florit, Francisco, «El teatro de Tirso de Molina después del episodio de la Junta de Reformación», *La década de oro de la comedia española (1630-1630)*, F. Pedraza y R. Rodríguez Cañal, eds., (Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 85-102.
- Florit, Francisco, «La nómina del *Diccionario de Autoridades*: el caso de Tirso de Molina», *En torno al teatro del Siglo de Oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, 5-15 marzo 1998, pp. 71-84.
- Florit, Francisco, Madroñal, Abraham, «Aspectos de la comicidad de tradición oral en el teatro de Tirso de Molina», *El ingenio cómico de Tirso de Molina: actas del II Congreso Internacional Pamplona*, Universidad de Navarra, 24-29 de abril de 1998, pp. 83-96.
- Florit, Francisco, «La reescritura de lo popular en *La Santa Juana (Primera parte)*», *Tirso de Molina: Textos e intertextos. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma (Parma 7-8 mayo de 2001)*, 2001, pp. 89-110.
- Florit, Francisco, «*Ad devotionem excitandam: Doña Beatriz de Silva* de Tirso de Molina», *Estudios Románicos*, 16-17, Murcia, 2007-2008, pp. 441-450.
- Galindo, Miguel, «Lo divino en *La elección por la virtud*», *La santa Juana y el mundo de lo sagrado*, Nueva York-Madrid, IGAS/IDEA, IET, 2016, pp. 169-184.
- Garau, Jaume, «El tratamiento de lo hagiográfico en Tirso de Molina: el caso de “Santo y sastre”», *Estudios*, 189-190, Madrid, 1995, pp. 153-160.
- Garau, Jaume, «Catecismos en el teatro de Lope», *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Actas del XVI Congreso Internacional AITENSO, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015.
- García Oro, José, *Historia de la Iglesia III: Edad Moderna*, Madrid, BAC, 2005.
- García Santo-Tomás, Enrique, «Comicidad y máscara en los autos sacramentales de Tirso de Molina: *El colmenero divino, Los hermanos parecidos* y *No le arriendo la ganancia*», *El ingenio cómico de Tirso de Molina : Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de*

- Navarra, 27-29 de abril de 1998*, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 109-120.
- García Valdés, Celsa Carmen, «Comedias de moros y cristianos en el teatro de Tirso de Molina», *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998*, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 121-138.
 - Hesse, Everett W., *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia, 1972.
 - Ibáñez, Isabel, «En entramado teológico-religioso de *La santa Juana* de Tirso de Molina», *La santa Juana y el mundo de lo sagrado*, Nueva York-Madrid, IGAS/IDEA, IET, 2016, pp. 49-60.
 - Kaufmant, Marie-Eugénie, «Hacia una lectura estética de la reconstrucción temporal de la historia bíblica en *La venganza de Tamar* y *Los cabellos de Absalón*», *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Actas del XVI Congreso Internacional AITENSO, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015.
 - Kennedy, Ruth Lee, *Estudios sobre Tirso*, Madrid, Estudios, 1983.
 - Lamari, Naïma, «El padre en la dramática de Tirso de Molina», *Estudios*, Revista cuatrimestral, Orden de la Merced, número 244-245, Madrid, 2010, pp. 17-196.
 - Lamari, Naïma, «*La vida y la muerte de Herodes* de Tirso de Molina: historia y poesía», *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Actas del XVI Congreso Internacional AITENSO, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015.
 - Maurel, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de L'Université de Poitiers, 1971.
 - Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios literarios*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946.
 - Ortúzar, Martín, «*El condenado por desconfiado* depende teológicamente de Zumel» *Estudios*, 10, Madrid, 1948, pp. 7-41.
 - Ortúzar, Martín, «Teología del *Condenado*», *Estudios*, 5, Madrid, 1949, pp. 321-336.
 - Oteiza, Blanca, «Elaboración cómica tirsiana de la materia bíblico-religiosa», *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del Congreso*

- Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 185-296.*
- Oteiza, Blanca, «¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina?», *Varia lección de Tirso de Molina: actas del VIII Seminario del Centro para la edición de Clásicos Españoles, 5-6 de julio de 1999, 2000, pp. 99-128.*
 - Oteiza, Blanca, «Aspectos emblemáticos y pictóricos en el teatro de Tirso de Molina», *Tirso de Molina: Textos e intertextos. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma (Parma 7-8 mayo de 2001), 2001, pp. 57-87.*
 - Oteiza, Blanca, «Prosa y verso en *La patrona de las musas*», *Prosas y versos de Tirso de Molina, Madrid, Pamplona, Nueva York, Instituto de Estudios Tirsianos, 2015, pp. 117-132.*
 - Oteiza, Blanca, «Documentos y recreaciones de sor Juana. *El libro de la casa, La santa Juana y el mundo de lo sagrado*, Nueva York-Madrid, IGAS/IDEA, IET, 2016, pp. 15-36.
 - Ott, Ludwig, *Manual de Teología dogmática*, Madrid, Herder, 2009.
 - Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2009.
 - Paterson, Alan K.G., «*La santa Juana* de Tirso de Molina: espectáculo de la condición humana», *La santa Juana y el mundo de lo sagrado*, Nueva York-Madrid, IGAS/IDEA, IET, 2016, pp. 83-98.
 - Pedraza, Felipe, «La atribución de *La venganza de Tamar* a Calderón. Cuestiones de estilo», *Tirso de Molina: Textos e intertextos. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma (Parma 7-8 mayo de 2001), 2001, pp. 215-230.*
 - Primorac, Benislav, «Los elementos cómicos en *La venganza de Tamar*», *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 233-244.*
 - Prospero, Adriano, *El Concilio de Trento. Una introducción histórica*, Ávila, Junta de Castilla y León, 2008.

- Reale, Giovanni, Antiseri, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico. Tomo primero. Antigüedad y Edad Media*, Barcelona, Herder, 1995.
- Redondo, Agustín, *Revisitando las culturas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- Sánchez Lora, José Luis, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- Sánchez Lora, José Luis, *Arias Montano y el pensamiento político en la corte de Felipe II*, Huelva, Bibliotheca Montaniana, 2008.
- Sullivan, Henry W., *Tirso de Molina & the drama of the counter reformation*, Amsterdam, Rodopi BV, 1981.
- Taylor, Bruce, «La orden mercedaria: política, sociedad y forma religiosa bajo Felipe II», *Pedralbes: revista d'història moderna*, 13 (2), 1993, pp. 191-201.
- Trubiano, Mario, *Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1985.
- Vázquez, Luis, «Apuntes para una nueva biografía de Tirso Luis Vázquez Fernández Tirso de Molina», *Tirso de Molina, vida y obra: actas del I Simposio Internacional sobre Tirso*, coord. J. M. Solà-Solé y L. Vázquez Fernández, Madrid, *Estudios*, 1987, pp. 9-50.
- Vázquez, Luis, «Editar la prosa de Tirso», *Varia lección de Tirso de Molina: actas del VIII Seminario del Centro para la edición de Clásicos Españoles, 5-6 de julio de 1999*, 2000, pp. 163-175.
- Vázquez, Luis, «Influencia de Tirso en *El gran teatro del mundo* de Calderón», *Tirso de Molina: Textos e intertextos. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma (Parma 7-8 mayo de 2001)*, 2001, pp. 237-254.
- Vázquez, Luis, «Aspectos originales en la prosa histórica de Tirso de Molina», *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Madrid, Pamplona, Nueva York, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2015, pp. 231-245.
- Vázquez Núñez, Guillermo, *Manual de historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, Toledo, Editorial Católica Toledana, 1931.

- Vega García - Luengos, Germán, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986.
- Vilchis, Ana Elvira, «Funciones del milagro mariano en *La dama del olivar*», *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Actas del XVI Congreso Internacional AITENSO, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015.
- Vincent-Cassy, Cécile, «Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de santas de Tirso de Molina», *Críticón*, 97-98, 2006, pp. 45-60.
- Vossler, Karl, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965.
- Zugasti, Miguel, «Compañías, autores y actores en torno al estreno de la trilogía de “La Santa Juana” (1613-1614), de Tirso de Molina», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, núm. 6, 2012, pp. 31-81.
- Wardropper, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, Anaya, 1967.
- Zuriaga Senent, Vincet, *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*, Valencia, Universitat de Valencia Server de Publicacions, 2005.

