

AD DEVOTIONEM EXCITANDAM:
DOÑA BEATRIZ DE SILVA DE TIRSO DE MOLINA

Francisco Florit Durán
Universidad de Murcia*

Abstract: In his play *Doña Beatriz de Silva* Tirso employs a number of highly radical theatrical devices and techniques in order to transmit to his Golden Age audiences a clearly defined message: the doctrine of the Immaculate Conception. What Tirso does is to draw on his wit and his powers as a playwright to produce a play that is to be performed by actors and in which the spectacular dimension of stage art with its enormous capacity to seduce the audience visually and aurally is put to the service of an idea. It is, consequently, a perfect example of how the art of the theatre can, like the painting, architecture and sculpture of the Spanish Baroque, can function as part of the Counter-Reformation.

Resumen: Tirso se sirve en su pieza *Doña Beatriz de Silva* de una serie de mecanismos y recursos teatrales, radicalmente teatrales, para alcanzar su propósito, para hacer llegar al espectador aurisecular un mensaje bien definido: 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 Barroco.

* **Dirección para correspondencia:** Facultad de Letras, Campus de la Merced. c/ Sto. Cristo, 1. 30001-Murcia. fflorit@um.es

1. LA PASIÓN DEL HOMBRE BARROCO POR EL TEATRO

No cabe duda de que la afición preferida de los habitantes de las grandes ciudades de la España barroca fue el teatro, que llegó a convertirse en un espectáculo de masas que llenó los ocios de los madrileños, sevillanos o valencianos del Seiscentos. Hasta tal punto fue así que el Estado y los municipios tomaron a su cargo la ordenación de la actividad teatral cuando las cofradías, sociedades de asistencia benéfica y primeras impulsoras del fenómeno escénico, se vieron desbordadas por la extensión y el peso del espectáculo.

Las representaciones se llevaban a cabo en los llamados *corrales de comedias*, los patios interiores de los edificios urbanos. El corral, de planta rectangular, tenía un escenario elevado y adosado a la pared, enfrente del cual se situaba la puerta de entrada. En el centro estaba el patio, donde se acomodaban de pie los espectadores más bulliciosos y vocingleros, conocidos con el nombre de *mosqueteros*, y a los lados gradas y bancos para los de más categoría social que podían pagar una entrada más cara. Los nobles se colocaban en los aposentos o palcos. Las mujeres, excepto las nobles que acudían a los palcos, ocupaban la *cazuela*, situada enfrente del escenario a la altura del primer piso del corral. Como el patio, la cazuela también era un espacio bastante ruidoso¹.

Al corral de comedias, por consiguiente, acudía un público heterogéneo desde el punto de vista económico, social y cultural, aunque homogéneo por lo que respecta a su sistema de ideas y creencias. Todo ello lo tenía muy presente el comediógrafo que escribía sus piezas con el fin de contentar a todos y a cada uno de los espectadores desde el noble de más alta alcurnia hasta el pícaro que de pie en el patio silbaba o aplaudía los pasos de la comedia y a los actores que los representaban. Y es que el peso de la representación en los corrales públicos, muy pobres en escenografía y tramoyas, recaía sobre los actores y sobre el director de la compañía teatral, llamado en la época *autor de comedias*. El actor se enfrentaba a la representación teniendo casi como única arma la seducción sonora y conceptual de los versos escritos por el poeta, la maestría de su arte interpretativo, la habilidad para provocar en el espectador la emoción, el llanto, la risa, para hacerle pasar un rato ameno y divertido². No se puede olvidar que el público iba al teatro a divertirse, ya que no eran muchas las posibilidades de hacerlo en la España barroca, y para ello se le ofrecía un espectáculo en el que había de todo: poesía, música, escenas cómicas, enredos, actrices hermosas, lances de

1 Véase sobre este punto: José María Díez Borque, (ed.): *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de teatro clásico*, 6, 1991; J. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994 y Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, y Elena Marcello (eds.), *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004)*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2006. En los últimos años se han publicado varios estudios en donde se examina por lo menudo las características de los corrales de diferentes ciudades españolas. Para el caso de Murcia véase Francisco Florit Durán y Rafael Sánchez Martínez, «Teatro barroco en Murcia: el corral de comedias del Toro (1609-1633)», en Concepción de la Peña Velasco (ed.), *En torno al Barroco. Miradas múltiples*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 29-41.

2 Todos estos aspectos están bien tratados tanto en el libro de J. Oerhlein: *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, como en el de Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998. Del primero también puede consultarse su artículo «Las compañías de título: Columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época», en Ch. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Ibero-americana, 1998, pp. 246-262.

espadas, en suma un espectáculo global donde además de la comedia había loas, entremeses y bailes a lo largo de tres horas.

Esta nueva manera de entender el teatro recibió, precisamente, el nombre de *comedia nueva* y fue su inventor y monarca Lope de Vega, quien en su tratado el *Arte nuevo de hacer comedias* señaló, tras varios años de experimentación en las tablas, los principios doctrinales sobre los que se asentó su arte teatral: la mezcla de los elementos trágicos y cómicos, convirtiéndose casi todas las piezas en tragicomedias; no respetar las unidades de lugar y tiempo, aunque sí la de acción, lo que supone que todos los elementos de la acción se encaminen a un único objeto, por lo que puede haber acción secundaria; la comedia se distribuye en tres actos o jornadas; el lenguaje ha de adecuarse a la situación y al personaje, es decir, el rey ha de hablar con la gravedad propia de su condición y el gracioso hacerlo según se espera de él: con chistes y frases ingeniosas; los temas son muy amplios desde asuntos históricos hasta hechos cotidianos; el establecimiento de una tipología de personajes: dama, galán, poderoso, viejo, gracioso³.

2. EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA

Estos principios fueron seguidos por los demás dramaturgos del Siglo de Oro, también por Tirso de Molina quien supo como pocos manejar la fórmula lopesca hasta alcanzar una perfección sorprendente en la construcción de los mundos cómicos y en la organización de la materia escénica.

Lo primero que se puede destacar es el hecho de que nuestro escritor supo armonizar a la perfección su condición de fraile mercedario y de escritor de comedias, tanto profanas como de asunto religioso. Es verdad que a ojos de algunos de sus contemporáneos este maridaje no fue bien visto, hasta el punto de que tuvo no pocos problemas con sus compañeros de orden y con el mismísimo Consejo de Castilla que le aconsejó a Felipe IV que desterrara al mercedario de la Corte por dedicarse a escribir «comedias profanas y de malos incentivos». En una época de fuerte presión antihedonista y teatrófoba no es de extrañar que no gustara el que un fraile mercedario entendiera la misión del dramaturgo como aquella que consiste fundamentalmente en entretener, divertir, admirar por espacio de más de dos horas al heterogéneo, ruidoso y exigente público de los corrales de comedias.

Para alcanzar semejante propósito Tirso se sirvió, aparte de una amplia gama de recursos dramáticos, de conocimiento del oficio y de un repertorio de recetas teatrales, de una rica y variada temática. En sus comedias se encuentran elementos villanescos, hagiográficos, históricos, bíblicos, cortesanos y religiosos, que aparecen conjuntados armoniosamente en buena parte las mismas y en las que es frecuente la mixtura de ingredientes profanos y sagrados. Tal vez aquí resida uno de los aspectos más destacables del arte del mercedario: la conjunción, en no pocas comedias, de materias tan dispares. Circunstancia que le lleva a unir —como bien demostró Maurel⁴— temas, asuntos y motivos procedentes del universo profano y del religioso, creando así no una simple yuxtaposición de elementos disímiles, sino una íntima fusión, una unidad teatral superior que se configura como rasgo, si no pertinente, sí sobresaliente del teatro tirsiano.

³ Dos libros de José María Díez Borque desarrollan este punto: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, y *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

⁴ Serge Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971.

Ahora bien, hay un hecho incuestionable y es el de que no pocas piezas del corpus dramático tirsiano pertenecen a la zona de lo que se puede llamar de modo general «lo religioso». La verdad es que no podía ser de otra manera en virtud de la propia índole de Tirso, es decir, de su condición de fraile mercedario que ejerció el laboreo artístico en la España de la primera mitad del XVII. Esta circunstancia, sin embargo, no debe hacernos pensar que Tirso planteó sus dramas religiosos a modo de sermón, pues, aunque es cierto que todos ellos tienen un claro tono didáctico, no es menos verdad que en todos los casos estamos ante obras destinadas a la representación por parte de actores y actrices que buscaban fundamentalmente el entretenimiento, que no quiere decir siempre la risa, de los espectadores.

Buena prueba de ello lo tenemos en las cinco comedias bíblicas escritas por el mercedario: *La mujer que manda en casa*, *La mejor espigadora*, *La venganza de Tamar*, *La vida y muerte de Herodes* y *Tanto es lo de más como lo de menos*. En todas ellas lo que sobresale es el hecho de que nos enfrentamos con piezas caracterizadas por un vigor dramático admirable que, si bien siguen de cerca el texto bíblico, destacan por dar vida escénica —fundamentalmente las tres primeras, basadas en el Antiguo Testamento— a personajes (Jezabel, Ruth, Tamar, Herodes) de enorme fuerza teatral e incluso trágica.

Los mismos mecanismos y las mismas técnicas dramáticas encontrables en las comedias bíblicas tirsianas aparecen en las comedias hagiográficas, pues en estas también se trata de armonizar un ambiente sobrenatural y un mundo natural, o lo que es lo mismo, lo religioso con lo profano, aunque aquí los protagonistas no son personajes de las Sagradas Escrituras, sino hombres y mujeres, algunos de ellos cercanos en el tiempo a Tirso, escogidos por Dios en función de sus virtudes para mostrar a la humanidad la misericordia y la justicia divinas. Entran en este número piezas tales como *La joya de las montañas*, *Santa Orosia*; *La Dama del olivar*; *Santo y sastre*, que escenifica la vida de San Homobono, patrón de los sastres, y que bien pudo tratarse de un encargo de este gremio; *Doña Beatriz de Silva*, de la que inmediatamente me voy a ocupar; *El caballero de Gracia*, donde se narra la vida de Jacobo de Gratis, muerto en 1619; y, entre otras que podrían citarse, la trilogía de *La santa Juana*, en donde el mercedario compone un tríptico en torno a la vida y milagros de Juana Vázquez, monja franciscana que vivió entre los años 1481-1534, y a quien las gentes llamaron santa sin que en ningún momento llegara realmente a ser canonizada por la Iglesia, no obstante la fama de santidad que alcanzó en la España del Siglo de Oro.

Dentro de este apartado de los dramas religiosos descuella *El condenado por desconfiado*, pieza de hondo alcance teológico montada sobre conceptos como el de la predestinación, el libre albedrío, la gracia, la confianza en la misericordia divina que fueron objeto de disputas y debates entre destacados teólogos —Suárez, Molina, Báñez, Zumel— no sólo en España sino también en el resto de la Europa renacentista y barroca.

3. DOÑA BEATRIZ DE SILVA

3.1. Tirso y la doctrina de la Inmaculada Concepción

Dicho todo lo cual, creo que conviene centrarse ya en la comedia tirsiana *Doña Beatriz de Silva*. Lo primero que es necesario resaltar es el hecho de que no debe sorprendernos que

Tirso escribiera una pieza teatral en la que se relata la vida secular —Tirso prometió al final de la obra una segunda parte, donde se escenificaría la vida religiosa de Beatriz, que no nos ha llegado— de esta dama portuguesa pionera en la defensa de la Inmaculada y fundadora de la Orden de la Inmaculada Concepción. Y esto es así porque nuestro dramaturgo áureo siempre colaboró muy activamente en difundir la devoción a la Inmaculada. Así lo hizo, por ejemplo, durante los tres años que estuvo en la Isla de Santo Domingo, tal y como él mismo lo cuenta en su *Historia de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*:

«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 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»⁵.

No todo queda ahí. Durante su permanencia en la isla participa en una justa poética en honor de la Natividad de María y de su Concepción Inmaculada. Los poemas se incluirán luego en su miscelánea *Deleitar aprovechando* (1635). También conviene destacar su adhesión a la defensa pública de la Inmaculada Concepción cuando firma, junto con los demás miembros de la comunidad mercedaria de Toledo, en el libro de Sor Luisa de la Ascensión. Lo hace el 30 de septiembre de 1618, al poco de regresar de Santo Domingo, y lo vuelve a hacer, ya en Madrid, el 11 de agosto de 1623. Como muy bien señala Luis Vázquez: «Tirso, pues, tuvo especial interés en inscribirse como defensor de la Inmaculada en dos ocasiones mostrando así su fe ferviente en dicha creencia»⁶. No podía ser de otro modo. Recuérdese que, según la propia historia de la Orden de la Merced, «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 original»⁷.

De modo y manera que ese juramento de «creer, sostener, defender y enseñar» lo llevará a cabo Tirso de Molina de dos maneras. Por un lado, tal y como se acaba de ver, a través de su magisterio en tanto que mercedario y, por otro —y es lo que ahora me interesa más—, en virtud de su condición de comediógrafo en la España del Siglo de Oro. En ambas circunstancias la función propagandística y divulgadora de la doctrina inmaculista y el sostenido empeño

5 *Historia de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, edición de Manuel Penedo Rey, Madrid, Imprenta Sáez, 1973-1974, 2 tomos. La cita en el tomo II, pp. 357-358.

6 Luis Vázquez, «Doña Beatriz de Silva, de Tirso de Molina: aspectos literarios e inmaculistas», en su libro *Evangelizar liberando (Ensayos de historia y literatura mercedaria)*, Madrid, Revista Estudios, 1993, págs. 241-264. La cita en la pág. 260.

7 *Orden de la Merced. Espíritu y vida*, Roma, Instituto Histórico de la Orden de la Merced, 1986, págs. 279-280.

por promover una devoción entre sus contemporáneos se van a desarrollar a través de cauces distintos, aunque no estaría de más señalar que aquí volvemos a encontrarnos con un nuevo y precioso ejemplo en el que púlpito y teatro cumplen la misma misión catequética.

3.2. Datación y fuentes

Todo ello no contradice la hipótesis de que *Doña Beatriz de Silva* pudiera haber sido una pieza de encargo. Desde luego no sería la primera vez en la que Tirso se ve en estas circunstancias: la trilogía de la *Santa Juana* y la trilogía de los Pizarros —por citar sólo dos casos— tienen también todo el aire de haber sido comedias de encargo.

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)⁸ 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 original⁹. De modo que la redacción de la obra tiene que ser necesariamente posterior al breve de Paulo V.

Sea como fuere lo que también conviene ahora señalar es que para la redacción de la pieza Tirso tuvo que manejar una serie de fuentes documentales que han sido bien estudiadas por un buen número de críticos, especialmente por Manuel Tudela¹⁰. Estas fuentes irían desde las de historia general hasta las de la propia biografía de Beatriz encontrables en documentos internos de la Orden de la Concepción.

3.3. *Ad devotionem excitandam*

Pero todo esto no nos dice nada de relevancia con relación al asunto principal de mi trabajo, que no es otro que el de mostrar cómo 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 Barroco.

8 Citaré siempre por la edición de Manuel Tudela, recogida en el tomo *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*. Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999. Edición crítica del I.E.T dirigida por Ignacio Arellano.

9 Se han barajado otras fechas, que irían entre 1617 y 1621. Véase la edición de Tudela, págs. 835-836.

10 Tudela dedica un documentadísimo epígrafe a estudiar las fuentes principales y secundarias en las que se basó Tirso. Remito al curioso lector a ese apartado de la introducción, que puede encontrar entre las págs. 838-841 de la edición ya citada.

Y esta referencia a otras artes no es en modo alguno casual porque cuando en acto III, que es donde se acumula verdaderamente toda esta fuerza escénica, Tirso elabora la siguiente tramoya: «Abréñse las puertas [del armario en donde la reina Isabel, la mujer de Juan II, había encerrado por celos a Beatriz] 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», está, como se ve, diciéndole al *autor de comedias* que vista a la actriz que va a hacer el papel de Virgen María según se representa en los cuadros sobre la Inmaculada de la época. Y aquí viene bien recordar lo que dejó escrito Francisco Pacheco en su tratado *El arte de la pintura* (1649):

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. [...]. Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa. [...]. Vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco que cerque toda la imagen [...]; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores [...]. Una corona imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas¹¹.

Y esa Virgen niña —que se aparece ante el espectador barroco con una imagen que reproduce fielmente la que él estaba acostumbrado a ver en los cuadros, con lo que eso supone de establecimiento de una corriente de cercanía, de simpatía entre la actriz que hace de Inmaculada y el público— dice, entre otras cosas, lo siguiente:

Yo soy la privilegiada
cuya cándida creación,
hecha por Dios *ab initio*,
para su Madre eligió,
que, habiéndose de vestir
la tela que eligió amor,
quiso preservar sin mancha
en mí limpio este jirón
al poner el pie en el mundo
donde el hombre tropezó.
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.
Por eso el vestido escojo
con que he venido a verte hoy

11 Tomo la cita de la edición de Tudela, págs. 947-948.

cándido, limpio, sin mota,
sin pelo de imperfección.
[...]
También es lo 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. 2127-2166)

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 Inmaculada.

Pero esto sólo es un ejemplo de lo que vengo sosteniendo. Poco después la cosa se hace más espectacular, más grandiosa, más sorprendente, en un claro propósito de dejar la apoteosis hagiográfica para el final. Ciertamente, la intención es la misma: producir admiración, mover el ánimo del público, excitar su devoción, pero el alarde escénico es mucho mayor y tiene que ver en no poca medida con lo que quedó dicho antes de la influencia del arte religioso (retablos, pasos procesionales, pintura) en buena parte de las comedias de santos áureas¹².

Recuérdese que estamos en el acto tercero y último, que es donde Tirso acumula y concentra voluntariamente la carga didáctica y espectacular de la pieza, aunque es verdad que el acto segundo se cierra con la conversión de don Juan de Meneses, el hermano de Beatriz, que tras el bofetón que le da la reina Leonor, esposa del emperador Federico III, por galantear con ella, decide apartarse del mundo cortesano y no volver a poner sus afares en asuntos mundanos, hasta el punto de profesar, con el nombre de fray Amador, en la Orden franciscana, y así se le presenta a su hermana en una «apariencia» del acto tercero: «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»¹³.

12 El primero en llamar la atención sobre la escena que voy a comentar fue José María Ruano de la Haza en su libro con John J. Allen, ya citado, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, págs. 457-458. También se refiere a ella Ignacio Arellano en su artículo «Escenario y puesta en escena en la comedia de santos de Tirso de Molina», *Cuadernos de teatro clásico*, 8, 1995, págs. 157-180, que se incluye posteriormente en su libro *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Revista Estudios-Universidad de Navarra, 2001, págs. 295-314.

13 Edición citada, pág. 954.

Obsérvese, una vez más, cómo el empeño tirsiano por adoctrinar a través de la imagen hace que aparezcan colgados de un árbol los atributos mundanos del que en el siglo se hacía llamar don Juan de Meneses: «espada, daga, sombrero con plumas y otras galas», mientras que la música, elemento fundamental en las comedias de santos, acompaña el cuadro ideado por el mercedario.

Pero vayamos al momento de la obra en la que Tirso ingenia una escena que viene a ser claramente una imitación de la disposición de las figuras en un retablo. Como se sabe la representación de una comedia barroca en un corral de comedias no se hacía sólo y fundamentalmente en el tablado, sino que se aprovechaban con mayor o menor frecuencia los nueve huecos (con sus cortinas) disponibles en la llamada fachada del teatro. En las comedias de santos suele, en consecuencia, utilizarse íntegramente el escenario con sus diferentes elementos (huecos, cortinas, etc.), de modo que se dispone de tres niveles que representarían el cielo (los huecos altos), la tierra (los huecos intermedios y el tablado) y el infierno o el purgatorio (el nivel inferior del foso, comunicado a través del escotillón practicado en el tablado).

Pues bien, la escena que me interesa comienza cuando se encuentra doña Beatriz sola en el tablado. De pronto, suena la música y una acotación señala que «en lo alto, en medio del tablado, San Antonio de Padua». El santo le vaticina a la dama portuguesa que será la fundadora «de una religión que vista/lo blanco de su pureza,/lo azul del cielo a que aspiras.» (vv. 2919-2921). A partir de ese momento san Antonio le irá enumerando a Beatriz una serie de personajes, todos ellos caracterizados por su acérrima defensa de la doctrina inmaculista, que paulatinamente aparecerán en los distintos huecos de la fachada del teatro y que permanecerán mudos, como si de tallas se tratara, hasta componer un retablo en el que se distribuyen con buscada simetría Papas, ciudades y reyes. Todo ello para mayor gloria de la Inmaculada Concepción:

*Música, y en una silla carmesí, sentado a una parte, Sixto cuarto, Papa.
Al otro lado frontero de Sixto, se descubrirá a Paulo quinto del mismo modo. Música.*

Más abajo, a los dos lados, Toledo y Sevilla con sus armas. Música.

Al lado derecho, más abajo, el rey don Jaime, armado, con capa de la Merced y una tarjeta de sus armas.

Al lado izquierdo, el rey don Juan armado, con otra tarjeta de las mismas armas.

En lo alto de todo, entre unas peñas estará don Juan de Meneses de fraile franciscano, con una pluma en la mano, contemplando arriba en una imagen de la Concepción, y un libro abierto y blanco en la otra, en que parece que escribe, y una águila que con el pico le tiene el tintero.

Música y desaparece todo.

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, palabras, música, imágenes, gestos, movimientos los pone el mercedario al servicio de la causa inmaculista.