LA REESCRITURA DE LO POPULAR EN *LA SANTA JUANA* (*PRIMERA PARTE*)

Francisco Florit
Universidad de Murcia[1]

De la lectura de la trilogía de *La Santa Juana* se puede sacar sin demasiado esfuerzo la conclusión de que Tirso de Molina puso especial énfasis y empeño en llevar a cabo la moción de los afectos y sentimientos de los espectadores a través del relato dramatizado de la vida de Juana Vázquez, monja toledana que vivió entre los años 1481 y 1534, cuya canonización se pretende promover en el tríptico teatral tirsiano. Luego la intención y el fin son desde el principio bien claros. Para alcanzarlo el Mercedario elabora una trilogía, a partir de obras anteriores que narran la vida de Juana[2], en la que se sirve de una amplísima variedad de recursos, técnicas, motivos e ingredientes que tienen como propósito principal el poner sobre el

[1] Esta publicación se enmarca en el proyecto de investigación *Técnicas dramáticas de la comedia española. Tirso de Molina*, subvencionado por la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura de España (PB98-0314-CO4-03). Las referencias a las comedias de la trilogía de *La Santa Juana* se harán con las abreviaturas *SJP* (primera parte); *SJS* (segunda parte), y *SJT* (tercera parte).

[2] Son numerosas las biografías de Sor Juana Vázquez. Desde las escritas a fines del XVI, como la redactada por su correligionaria Sor Evangelista, que conoció personalmente a Juana, y que lleva por título *Comienza la vida y fin de la bienaventurada virgen Sancta Juana de la Cruz, monja que fue profesa de quatro botos en la Orden del señor san Francisco en la qual vivió perfeta y sanctamente*, hasta las biografías que aparecieron en los siglos posteriores. Cotarelo (1907, p. XXXVI) fue uno de los primeros en llamar la atención acerca de las semejanzas habidas entre la trilogía tirsiana y la biografía de Juana Vázquez publicada por Fr. Antonio Daza en 1610: *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la Bienaventurada Virgen Santa Juana de la Cruz, de la Tercera Orden de nuestro seráfico Padre San Francisco*. Maurel (1971, pp. 67-94) llevó a cabo un minucioso estudio comparativo en donde se reafirma la tesis de Cotarelo. Se cuenta con una reciente biografía de Juana publicada por Triviño (1999).

tablado los hechos admirables, la vida ejemplar y santa de una monja.

Así las cosas, ¿cabría hablar de encargo?, ¿le encarga a Tirso la Orden Franciscana, orden a la que pertenecía Juana, o alguien vinculado con ella, la redacción de una pieza o piezas teatrales que crearan –por decirlo con un lenguaje actual– un estado de opinión favorable a la beatificación y canonización de esta religiosa[3]? No es asunto al que se pueda responder con seguridad, ya que no se conserva –que se sepa– documento alguno que así lo atestigüe, ni tuvo por qué haberlo ya que el encargo, en caso de que se hiciera, pudo ser de viva voz. Con todo, como muy bien recuerda Zugasti[4], es muy probable que varias comedias de Tirso nacieran a partir de un encargo, por ejemplo: *Santo y sastre*, *La joya de las montañas*, *El caballero de Gracia* y la trilogía de los Pizarro, de modo que no estaríamos ante un hecho insólito, sino que sería un caso más dentro de la producción dramática tirsiana[5].

Sea como fuere, lo que sí que es cierto es que Téllez pone su arte literario al servicio de la empresa y elabora una trilogía teatral en la que *a natividate* la caracterización del personaje de la Santa está pensada para lograr su propósito, que no es otro, según se apuntó, que el de mover los ánimos de los espectadores, el de excitar su devoción y admiración hacia la monja toledana.

¿Cuáles son los mimbres utilizados por Tirso para construir la admirable historia de la religiosa franciscana? Dicho de otro modo: ¿de qué elementos se sirve Tirso para convencer, seducir, instruir y entretener al público de su trilogía? Pues sencillamente de los mismos de los que siempre hizo uso nuestro comediógrafo, los mismos que afloran una y otra vez en el *corpus* de sus piezas dramáticas, en su poética, en su sistema teatral[6]. Aunque es verdad que en esta trilogía algunos de ellos aparecerán de un modo más sostenido, no es menos cierto que buena parte de los que aquí se emplean ya están

[3] Hay un dato revelador en torno al interés que tuvo por aquellos años la vida y milagros de esta monja franciscana: el libro de Daza, citado en la nota anterior, se publica por primera vez en 1610, en 1611 ve dos ediciones (Valladolid y Zaragoza), vuelve a publicarse en 1614 (Madrid y Lérida) y en 1617 (Lérida). Parece claro, por consiguiente, que fue un libro de éxito en su momento. Nótese, por otro lado, que parte de estos años coinciden con los de la redacción de la trilogía tirsiana: 1613-1614.

[4] Zugasti, 1993, pp. 15-20.

[5] A esta nómina habría también que añadirle los títulos de *La huerta de Juan Fernández* y *Las quinas de Portugal*. Véase Florit, 1997.

[6] Sobre la cuestión de la finalidad del arte en Tirso y, en concreto, acerca de lo referente a las comedias hagiográficas véase Florit, 1986, pp. 115-34.

presentes en piezas anteriores y volverán a cobrar carta de naturaleza en las que escribirá posteriormente. Quiere decirse, en consecuencia, que el hecho de que *La Santa Juana* sea una trilogía hagiográfica, que pertenezca al género de comedia de santos, significa que las comedias que la forman tienen un evidente sentido religioso y que se asiste en ellas a la puesta en escena de un mundo sobrenatural; pero esta circunstancia en modo alguno impide que, muy a la manera de Tirso, esté presente el mundo natural, dándose la mixtura de lo sagrado y lo profano, o lo que es lo mismo, el que, por ejemplo –por citar un caso extremo–, se den sin violencia, casi formando un *continuum*, las dos acepciones del término «escatológico», pues de la ultratumba se pasa a un chiste en el que se habla de tapar «el lugar zaguero» de una persona; o que haya un buen número de escenas con una notable vis cómica, e incluso que se haga un empleo cómico de la materia religiosa como cabe apreciar en el siguiente pasaje del acto segundo pronunciado por el criado Lillo. Pasaje, por cierto, que fue tachado casi completamente por uno de los censores del manuscrito autógrafo, pero que se puede leer en el impreso de 1636. Dice así:

Entrè por la calle arriba,
y a poca distancia, cerca
de vn barbero, vi vna casa,
q aunque algo baxa, y pequeña,
El olor que despedia,
me confortô de manera,
que me obligò a preguntar
si algun Santo estaua en ella.
Respondiome vno, aqui viue
san Martin, hinque en la tierra
las rodillas, y crei
sin duda, que era su Iglesia
Todo vn Domingo de Ramos
vi encima de vna carpeta
a la entrada, y dixe, aqui
fiestas ay, pues ramos cuelgan,
Entrè muy deuoto dentro,
vi mil dançantes en ella
de capa parda vaylando,
ya de pies, ya de cabeça,
Estaua sobre vn tablero
vna gran vasija llena
de agua con muchas taças,
llegueme allà pense que era

Pila del agua bendita,
meti la mano derecha,
mojando el dedo meñique,
y salpiqueme las cejas,
Estaua alli vna muger,
mas gorda que vna Abadessa,
Cura de aquella Parroquia,
vna sobrepelliz puesta,
O deuantal remangado,
y recogiendo la ofrenda,
dada el San Martin diuino,
que estaua sobre vna mesa.
Y deuia de auer dado
a otro pobre la otra media
capa porque estaua en cueros,
dixo, la muger, no llega
Hermano? ya voy la dixe,
saquè de la faldriquera
medio real (que no doy menos
en limosnas como aquellas)
Y tomando vna medida,
me dio de sus propias venas
san Martin la blanca sangre,
q haze hablar en tantas lenguas.
Prosegui con mi camino[7].

Ahora bien, antes de continuar con este punto tal vez convenga que se recuerde aquí un aspecto, por lo que luego se verá, de no poco interés: el manuscrito de la trilogía de *La Santa Juana* se encuentra custodiado, como es sabido, en la Biblioteca Nacional de Madrid con la referencia «Res. 249», y en microfichas con las signaturas «Micros. 4295» y «7162». Este manuscrito es autógrafo en la primera comedia y la última, siendo los dos únicos autógrafos teatrales que se conservan de Tirso[8]. El manuscrito de la *SJS* no es au-

[7] Dado que uno de los aspectos que me interesa resaltar en este trabajo es el cotejo entre el manuscrito autógrafo y la *princeps*, reproduciré siempre los textos sin modernizar, es decir, tal y como figuran en los testimonios antiguos que manejo. Tomo la cita de la *Quinta parte de comedias del maestro Tirso de Molina* (Madrid, Imprenta Real, 1636), fols. 232v-233r. Manejo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de París (signatura Yg. 25). Ha estudiado muy bien este aspecto, el del uso profano de la materia religiosa, en otras comedias del Mercedario, Oteiza, 1998.

[8] Sobre este punto puede verse todo lo que dice Fernández, 1991, III, pp. 1199-1279. Para la bibliografía primaria de Tirso es muy útil la síntesis que lleva a cabo Zugasti, 1999.

tógrafo, pero sí que tiene letra del siglo XVII. *La Santa Juana* es la primera comedia de una trilogía que lleva el mismo título, su fecha de redacción la conocemos porque Fray Gabriel Téllez firma en Toledo el comienzo de la comedia a 20 de mayo de 1613, y el final del tercer acto a 30 de mayo del mismo año. La fecha de la *SJS* se ignora puesto que no figura en ese manuscrito no autógrafo. Por lo que respecta a la *SJT* las fechas que figuran son la del 6 de agosto de 1614 para el comienzo del primer acto, 12 de agosto para el segundo acto y 24 de agosto del mismo año para el tercero, también redactados en Toledo.

El manuscrito además presenta un folio de licencias previas de representación al final de la primera comedia y el resto tras la totalidad de la trilogía. Esta circunstancia indica, como se observa al examinar los manuscritos, que la trilogía fue sometida al proceso de censura previa. Los folios pertenecientes a estas licencias están erróneamente dispuestos porque los primeros son continuación de los últimos. Como conclusión en lo que respecta a las licencias para la representación cabe decir que en las primeras licencias –las dispuestas al final de la *SJP*– la fecha es de finales del año 1613, por lo que suponemos que la representación tuvo que tener lugar a principios del año siguiente, así como también hallamos una licencia para Sevilla en 1615. En los folios finales del manuscrito que aúna la trilogía continuamos con las licencias de 1613, tras las que leemos otra de 1615 para una nueva representación en Valladolid, y después comienzan las de 1616 para la representación en Córdoba, Granada, Málaga y Jaén, para concluir con las correspondientes al año 1617 en Cádiz.

La licencia relativa a 1613 lleva añadida en el texto unas «s» que hacen extensivo el permiso de representar una sola comedia a las tres. Esto es, la licencia de 1613 solo se refería a una comedia, suponemos que la primera del manuscrito, puesto que Tirso no había escrito las siguientes en esas fechas.

También deberíamos tener presente que el motivo por el que no aparecen todas las remisiones y las consiguientes aprobaciones en las dispuestas al final de las tres comedias hagiográficas es el de la pérdida de folios y la alterada disposición de estos. En cualquier caso, lo que queda patente es que la comedia, representada individualmente o junto con las otras dos comedias de la trilogía, fue llevada a los tablados de un buen número de ciudades demostrando así el interés que la vida y milagros de Sor Juana tenían entre el público de entonces. Y los encargados de hacerlo fueron dos compañías teatrales de la época: la de Baltasar Pinedo, casi con seguri-

dad el autor de comedias que estrenó la *SJP*, y la de Antonio Llorente, cuya compañía representó la trilogía entera. Así consta en los dos listados que figuran a la derecha y a la izquierda respectivamente de la lista de personajes de la *SJP*.

En cuanto a la impresión de la trilogía cabe señalar que, como también se sabe, la *SJP* y la *SJS* vieron la luz por primera vez en letra de molde en la *Quinta parte de comedias del maestro Tirso de Molina* (Madrid, Imprenta Real, 1636). Ocupan los lugares décimo y undécimo del volumen, es decir, el penúltimo y último, porque lo curioso aquí es que esta *Quinta parte* está formada por once comedias, no por doce, y no figura en ella, como sería lógico, la *SJT*[9].

De modo y manera que contamos con el manuscrito autógrafo de la *SJP* y el de la *SJT*, manuscritos que fueron sometidos a la censura previa de representación y a las manipulaciones de los autores de comedias que llevaron a los tablados de varias ciudades españolas la trilogía tirsiana[10]. Y, por otro lado, el texto de la *princeps*, el de 1636, que recoge en edición muy probablemente cuidada por Tirso las dos primeras partes de la trilogía. Reténganse estos datos puesto que tienen mucho interés para todo lo referente al proceso de reescritura y recepción de estas comedias del Mercedario, especialmente en el caso de la *SJP* en el que conservamos el autógrafo y el texto impreso en vida de Tirso.

Quedó dicho arriba que este tríptico hagiográfico está formado por los mismos elementos encontrables en el resto de la producción dramática de Tirso, que su sustancia principal nace de la mezcla voluntaria de lo sagrado y lo profano, así como de lo popular y lo culto, rasgo constante en las comedias de asunto religioso del Mercedario. Pues bien, si se quisiera elaborar un inventario de estos elementos constitutivos de las piezas que forman la trilogía habría que señalar los siguientes: la presencia del mundo campesino con sus canciones, bailes, refranes y cuentos de clara estirpe popular; la comicidad verbal y visual protagonizada, fundamentalmente, por los integrantes de ese universo rústico; los pasajes y escenas de carácter costumbrista; la dimensión espectacular surgida del uso de apariencias y tramoyas en las escenas de índole religiosa en las que los espectadores, entre otras cosas, contemplan imágenes que res-

[9] No es este el momento de explicar los motivos de tan sorprendente ausencia. Están siendo examinados por Marta Muñoz Aznar y por el autor de este trabajo en un estudio amplio acerca del proceso de elaboración y transmisión de la trilogía. Sobre este punto puede, no obstante, consultarse el trabajo de Greer, 1991.

[10] Sobre la fortuna de los autógrafos de la trilogía que estaban en manos de las compañías que representaron las comedias véase Santana, 1996.

ponden a la tradición de la imaginería barroca; la presencia del mundo del amor y de sus efectos, así como el de la honra; un fondo doctrinal e ideológico donde no solo se trata de ponderar los altísimos valores humanos y espirituales de una mujer digna de alcanzar la santidad o de plantear la cuestión medular de la salvación, sino también de escenificar la perversión de la tiranía, encarnada en el comendador don Jorge; el menudeo de referencias a la sociedad de la época (puntadas contra los escritores gongorinos, sátira de las costumbres, burlas contra los médicos y venteros); en suma, un mosaico de temas y motivos cohesionados por la argamasa proporcionada por la historia ejemplar de una monja castellana.

De entre todos los aquí reseñados, quiero prestarle atención al mundo de lo popular, especialmente al de las canciones de raigambre tradicional entreveradas en la trilogía, sobre todo en la *SJP*. Y quiero hacerlo porque, en primer lugar, ocurre que Tirso de Molina, al igual que sucede con buena parte de los escritores del Siglo de Oro, tiene una amplia cultura popular –buena parte de ella anclada en la vida campesina[11]– que aprende, por un lado, merced a su contacto directo con la realidad social de su tiempo[12] y, por otro, gracias a las lecturas de obras que recogen testimonios de la tradición popular. Esta circunstancia le permite asimilar y volcar posteriormente en su producción dramática parte del riquísimo caudal de canciones, romances, patrañas, burlas, refranes, consejas y cuentecillos que circulaban oral y literariamente por la España del Barroco, hasta el punto de que el *corpus* teatral de Tirso, como el de Lope y el de otros comediógrafos, se configura como un preciado depósito de la literatura popular gracias al cual ha llegado hasta nuestros días[13]. La sostenida presencia, por ejemplo, de canciones de mayo, de segadores y espigaderas, de trébol y de flores, de molino, de bodas, de veladores, de alba, de bienvenida y enhora-

[11] En el fundamental libro de Salomon (1965) es Tirso uno de los comediógrafos a los que se le presta más atención.

[12] Vázquez, 1988, p. 162, señala que «¡Tirso venía del pueblo, y sabía, saboreaba, la riqueza sapiencial que, matricialmente, había nutrido su existencia!».

[13] Para la presencia del refranero en Tirso véase Florit, 1984 y 1991. Con respecto a los cuentecillos puede consultarse F. Florit y A. Madroñal, 1998. En el caso concreto de las canciones populares que aparecen en el *corpus* dramático del Mercedario se cuenta con dos antologías: la de López Fernández, 1958, y la de Jareño, 1980. En cuanto a la presencia de la lírica de tipo tradicional en las comedias de otros comediógrafos sirva de ejemplo lo publicado sobre Lope de Vega: Umpierre, 1975, Díez de Revenga, 1983, y J. M. Alín y M. B. Barrio, 1997. El propio Díez de Revenga tiene una muy útil síntesis general acerca de esta cuestión (1989).

buena, no solo cumple en las piezas donde aparecen estos cantares una función ornamental y ancilar, sino que en no pocos casos forman parte principalísima del tejido de la comedia, integrándose perfectamente en la obra al recrear un ambiente, al servir para presentar a unos personajes, para manifestar sentimientos y emociones, en fin, para no defraudar las expectativas del público que se enfrentaba a una comedia ambientada en el mundo campesino con lo que eso suponía de tipos, faenas del campo, fiestas, canciones, vestidos, lenguaje rústico.

Lo verdaderamente interesante además es que estas canciones aparecen reiteradamente en las comedias tirsianas sin importar cuál sea el género al que pertenezcan. Quiero decir que, si bien es verdad que en las llamadas piezas villanescas hay una cierta inflación de cantares tradicionales, no es menos real que el Mercedario se sirve de la materia popular a lo largo de toda su producción teatral. De modo que cabe encontrar, por ejemplo, canciones de siega y «mayas» en comedias hagiográficas, villancicos tradicionales en las bíblicas, seguidillas de inspiración popular en los autos sacramentales, albadas en piezas de capa y espada, en fin, tréboles en comedias tan «literarias y cultas» como *La fingida Arcadia*.

Es mi propósito, en segundo lugar, centrarme en este aspecto de la literatura popular porque «una de las cosas –en palabras de García de Enterría– que primero se observa es el auténtico juego intertextual que es la literatura popular: las interacciones se dan continuamente entre lo oral y lo escrito, entre lo letrado y lo iletrado, entre lo visual y lo auditivo, y, en conclusión, se podría hablar de un juego intercultural que se hace más visible que en cualquier otra parcela de lo literario»[14]. Quiere decirse, por consiguiente, que el universo de lo popular tiene tanta importancia como el ámbito de lo culto. De modo que si es posible en el juego de la intertextualidad rastrear los ecos de la literatura cortés, de la lírica amorosa, de la Biblia, del pensamiento teológico y filosófico, de los clásicos grecolatinos, de otros escritores y obras auriseculares, de igual manera se puede perseguir la fortuna e historia textual de un cuentecillo o de una canción tradicional.

Esto es lo que me propongo. Ahora bien, no quiero limitarme a llevar a cabo únicamente un inventario de los elementos populares en la trilogía de *La Santa Juana*, sino que mi intento es realizar un cotejo entre el manuscrito autógrafo de la *SJP* y el texto impreso en

[14] García de Enterría, 1995, p. 10. Este trabajo incluye una amplia y útil bibliografía acerca de la literatura popular.

vida de Tirso[15] con el fin de mostrar la recepción de las canciones tradicionales en dos estadios textuales distintos, diferentes no solo en su concepción, sino también en su intención, pues es claro que el manuscrito está pensado para la representación y el impreso para la lectura, habiendo además un espacio de veintitrés años entre ambos testimonios.

Seis son los momentos en la *SJP* en los que el Mercedario echa mano de la tradición popular para embutir canciones en el cuerpo de su comedia[16]. En clara sintonía con el tono y el propósito de la obra, así como por lo que respecta a la función de las mismas en la estructura de la pieza, cuatro de esas canciones se adscriben sin asomo de duda al universo de la religiosidad popular. De manera que, al ser las cuatro últimas en orden de aparición, cabe hablar de una progresiva presencia del mundo religioso en el desarrollo argumental de la obra. Circunstancia que no solo se puede ver en la primera pieza de la trilogía, sino en toda ella ya que el foco de interés se va centrando con más claridad e intensidad en el asunto principal de la trilogía: la santidad de Juana Vázquez. Con todo, no se ha de pensar que en las dos siguientes partes no se encuentra materia profana que engolosine y entretenga al espectador, pero lo cierto es, por ejemplo, que en la *SJT* no hay ni un solo momento en que aparezcan motivos procedentes de la literatura popular, aunque sí que hay comicidad rústica, asuntos amorosos, etcétera[17].

Buena muestra de la importancia que Tirso le concede a la materia popular en el proceso de elaboración de la *SJP* se tiene al comprobar que esta comedia, y consecuentemente la trilogía, arranca con un cantar de boda que tiene unas innegables raíces folklóricas. Así comienza la obra:

[15] La razón es bien sencilla: solo en el caso de la *SJP* conservamos manuscrito autógrafo y texto impreso en vida de Tirso. De la *SJS* tenemos impreso antiguo, pero no autógrafo; y de la *SJT* conservamos autógrafo, pero no impreso antiguo.

[16] Quede claro que la materia popular en la *SJP* no solo tiene que ver con la lírica tradicional, sino que también es posible rastrear la presencia, por ejemplo, de refranes y frases proverbiales: «al que a buen árbol se arrima / le cobija buena sombra», «has hablado por boca de ganso», «porque dejes la ocasión / que dicen hace al ladrón»; verdaderos intertextos que se insertan en el cuerpo de la comedia.

[17] En la *SJS* hay cancioncillas de inspiración popular que no pertenecen al campo de lo religioso. Así, por ejemplo, la canción de bienvenida, a modo de *carmina triumphalia*, que los labradores le cantan a don Jorge, el nuevo comendador, y que comienza de este modo: «El Comendadore, / bendígavos Dios, / la Virgen de Illescas, / Señor San Antón» (I, vv. 357-60). Jareño, 1980, pp. 73-74, y J. M. Alín y M. B. Barrio, 1997, pp. 366-67, recogen ejemplos paralelos de esta canción.

(*Salen Eluira*, *y Gil de las manos*, *la Santa al lado de Eluira*, *como su madrina*, *Iuan Vazquez su padre padrino*, *Crespo*, *Toribio*, *y Llorente*, *musicos cantando todos de Pastores con mucha grita*.)

Cant. Nouios son Eluira, y Gil,
el es Mayo, y ella Abril,
para en vno son los dos,
ella es Luna, y el es Sol.
Tor. Eluira es tan vella.
Todos. Como vn Serafin.
Tor. Labios de amapola.
Todos. Pechos de jazmin.
Tor. Carrillos de rosa.
Todos. Hebras de alelis.
Tor. Dientes de piñones.
Todos. Y aliento de anis.
Tor. Gil es mas dispuesto.
Todos. Que alamo gentil.
Tor. Tieso como vn ajo.
Todos. Fuerte como vn Cid.
Tor. Ella es yerua buena.
Todos. Y el es peregil.
Tor. Ella la altemisa.
Todos. Y el el torongil,
Nouios son Eluira, y Gil,
el es Mayo, y ella Abril,
para en vno, &c[18].

La comedia se inicia, pues, marcando un tono de fiesta y alegría generalizada, en donde se canta un villancico epitalámico propio de las bodas aldeanas[19]. Lo cierto es que Tirso no hace más que seguir uno de los tópicos del teatro aurisecular, según recordó hace tiempo el hispanista francés Salomon[20], consistente en crear sobre las tablas un ambiente de fiesta y regocijo, de triunfo de la naturaleza con su esplendor primaveral, al sacar a escena a unos novios aldeanos acompañados por músicos que cantan canciones tradicionales de boda. Recuérdese, por ejemplo, que en la escena primera de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* ocurre lo mismo con ocasión de la boda de Peribáñez y Casilda. Allí se inserta, siempre

[18] *Quinta parte*, fols. 215r-215v. La única diferencia, aparte de la que se señalará más adelante, es que en el manuscrito se desarrolla el estribillo.

[19] Véase Placer, 1979-1980, para la presencia y función de la música en la obra de Tirso. Para la relación entre música y teatro en el Siglo de Oro puede verse con provecho M. A. Virgili, G. Vega y C. Caballero, 1997.

[20] Salomon, 1965, pp. 684-711.

en un ambiente de alegría, un estribillo popular en un romance bailado[21]. En otras comedias de Tirso, por ejemplo en *Los lagos de San Vicente*, en *La madrina del cielo* o en *No le arriendo la ganancia*, también se asiste a las representaciones de estos cantares y bailes epitalámicos, que sin lugar a dudas serían del gusto del público, seguro que buen conocedor de los estribillos tradicionales. Por cierto, que a este respecto señala también Salomon que no es descabellado imaginar que Tirso, cuyo texto de *La Santa Juana* escribió en Toledo y cuya acción la sitúa en la Sagra toledana, pudo inspirarse no solo en la tradición literaria sino directamente en los cantos populares de la zona[22].

Así y todo, lo verdaderamente significativo es que la parte popular y tradicional de este cantar de bodas está en el bordón «para en uno son los dos», estribillo de enorme fortuna en las letras áureas si se observan los numerosos ejemplos que recoge Frenk en su monumental *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*[23]. De modo que Tirso inicia su trilogía con un villancico epitalámico a partir de un estribillo tradicional, de un intertexto, al que le añade una glosa en romancillo hexasilábico (*-í*) vertebrada, muy a la manera del Mercedario, coralmente. Se sirve, en consecuencia, de un bordón popular y el resto lo pone de su propia minerva dándole un color tradicional. En esa glosa se realiza la *descriptio* de la novia y del novio ponderando muy elogiosamente su hermosura.

Comienzo, pues, propio de comedia villanesca, aunque la pieza irá luego por otros derroteros. Es, ciertamente, un arranque espectacular, lleno de sonido y color, que funciona a modo de pórtico festivo y alegre, y en el que el autor echa mano de su cultura popular en consonancia con lo que hacían por el mismo tiempo otros dramaturgos del Seiscientos.

Poca cosa, por otra parte, se puede sacar en esta escena del cotejo entre el autógrafo y el impreso. La acotación inicial del manuscrito es menos explícita:

> *Eluira y Gil de las manos. La sta. y Juº vazquez su P*[*adre*], *a los lados*, *mussicos y llorente y crespo y toribio Pastores con grita y fiesta*.

Cosa lógica si se piensa que el manuscrito está destinado a la representación, a la puesta en escena, con lo que no hacen falta de-

[21] Dice así el estribillo de la comedia lopesca: «Y a los nuevos desposados / eche Dios su bendición; / parabién les den los prados, / pues hoy para en uno son» (véase J. M. Alín y M. B. Barrio, 1997, pp. 386-87).

[22] Salomon, 1965, pp. 708-11. Véase también Jareño, 1980, pp. 65-68.

[23] Frenk, 1987, núms. 1412-1416.

masiadas indicaciones ya que los espectadores verían sobre el tablado a Elvira y a Gil vestidos de novios.

El siguiente texto que nos interesa es otra canción de bodas que funciona como refuerzo de la anterior:

(*Cantan, y baylan tres, o quatro.*)
Cant. A la boda, y velacion
que haze Eluira de Añouer,
con Gil, de quien es muger,
cantò el pueblo esta cancion.
La zagala, y el garçon
para en vno son.
Y despues de auer cantado,
viendo a la madrina al lado,
que es para alabar a Dios,
bailaron de dos en dos
los zagales de la villa:
Que si linda era la madrina,
por mi fè que la nouia es linda.
Y por el viento sutil,
los pajaros, a quien llama
el canto de mil en mil,
saltando, y bolando de rama en rama
pican las flores de la retama,
y las hojas del torongil.
Prendò amor a Gil Pascual,
(que es Alguazil del que mira)
de la hermosura de Eluira,
y a ella del otro que tal,
y al desposarse el zagal,
leuantan esta cancion.
La zagala, y el garçon, &c[24].

Sobre el bordón popular «La zagala y el garzón / para en uno son»[25], y en un ambiente aldeano de fiesta, los músicos cantan una nueva canción de bodas donde se elogia a los novios y a la madrina, que no es otra que Juana Vázquez, la protagonista de la trilogía. Lo tradicional del estribillo queda atestiguado por las numerosas ocasiones que aparece en las letras auriseculares[26], incluso con una ligera variante en el segundo verso acabamos de verlo en la canción

[24] *Quinta parte*, fol. 218v.

[25] Obsérvese que los músicos antes de cantar el estribillo popular dicen en concreto: «cantó el pueblo esta canción», lo que parece un dato inequívoco de su tradicionalidad.

[26] Véase la nota 21.

anterior. También son populares estos dos versos: «que si linda era la madrina, / por mi fe que la novia es linda», recogidos, entre otros, por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*, Lope de Vega y autores anónimos[27]. Así pues, una vez más, asistimos al juego intertextual, al juego de recepción de unos versos populares embutidos en una ensalada destinada al canto y al baile.

Con todo, lo interesante aquí es ver cómo Tirso elaboró en el manuscrito autógrafo una versión distinta de este cantar que ofrece notables y enjundiosas variantes. Dice de este modo la versión del autógrafo:

(*Cant.*)
A la voda y velacion
que haçe eluira de añouer
con gil de quien es mujer
canto el pueblo esta cançion
La çagala, y el garçon
que garridos son[28]
el garçon y la çagala
y despues de auer cantado
viendo a la madrina al lado
que es para alabar a Dios
vaylaron de dos en dos
los çagales de la villa
que si linda era la madrina
por mi fe que la novia es linda
que si linda era la nouia
la madrina es una rossa
viua la nouia viua viua
viva la novia y la madrina
uno. viva la madrina vella
todos. viva la novia con ella
uno. viva gil el despossado
todos. mil agostos y mil mayos
uno. con hijos y sin cuydados
todos. por que contento rreçiua
viua la nouia viua viua
viua la nouia y la madrina.

De la comparación entre las dos versiones, la del autógrafo y la del impreso, se deduce sin esfuerzo que la de aquel tiene un sabor más popular y bullicioso, de ahí que se estructure coralmente, que

[27] Así lo señalan Jareño, 1980, p. 68, y Frenk, 1987, núm. 1423.

[28] Nótese que este segundo verso del estribillo popular varía del que figura en el impreso. No lo he encontrado en la antología de Frenk.

se dupliquen y reiteren machaconamente ciertos vocablos, sobre todo los «vivas» lanzados en honor de los novios y la madrina –que funcionan además como estribillo o *ritornello*[29]–. En suma, que su tono sea indudablemente más teatral y espectacular, con más fuerza escénica, cosa lógica en un texto destinado a la representación y no a la lectura. Mientras que la versión impresa, la de 1636, a pesar de servirse de versos de raíz folklórica y, en consecuencia, populares, tiene un aire más culto, más literario y poético, sin que eso quiera decir que no haya un indudable sabor tradicional. Pero lo cierto es que no es lo mismo decir:

> Y por el viento sutil[30],
> los pájaros, a quien llama
> el canto de mil en mil,
> saltando y volando de rama en rama
> pican las flores de la retama,
> y las hojas del torongil,

donde hay un evidente registro, más o menos culto, de poesía lírica, que:

> la madrina es una rosa:
> ¡viva la novia viva, viva,
> viva la novia y la madrina!
> *uno*. ¡Viva la madrina bella!
> *todos*. ¡Viva la novia con ella!
> *uno*. ¡Viva Gil el desposado
> *todos*. mil agostos y mil mayos
> *uno*. con hijos y sin cuidados!
> *todos*. Porque contento reciba:
> ¡viva la novia, viva, viva!
> ¡Viva la novia y la madrina!,

[29] Estribillo que guarda relación y parentesco, precisamente por su condición de popular, con otros que se pueden encontrar en el teatro barroco. Véase, por ejemplo, el que aparece en *Fuenteovejuna*: «¡Vivan muchos años / los desposados! / ¡Vivan muchos años!». Lo recogen Frenk, 1987, núms. 1411-1412, y J. M. Alín y M. B. Barrio, 1997, pp. 129-30.

[30] Este mismo verso, con igual rima, figura en el auto sacramental tirsiano *Los hermanos parecidos*: «y por el viento sutil / serafines de mil en mil» (1998, p. 247). Pertenece a la canción «Alegrías, albricias, pastores», canto de alegría por la bajada de Dios a la tierra en la Hostia eucarística. Canción, por cierto, que «adopta un registro de poesía lírica con aspectos cultos», según señalan los editores, I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, 1998, p. 54.

donde, como quedó dicho arriba, se observa un aire más popular, menos ordenado y compuesto, más simple, llano y directo, una yuxtaposición de interjecciones.

Ejemplo precioso, pues, de la manera tirsiana de reescribir una canción de bodas a partir de un intertexto popular. Aquí no se trata tanto de un proceso de variación como de ofrecer dos versiones, una para el teatro y otra para la lectura, una más lírica y trabajada, y otra más rústica y espontánea.

Hacia el final del primer acto de la *SJP* volvemos a encontrarnos con dos canciones de inspiración tradicional. La primera de ellas hunde sus raíces en la importante zona de la religiosidad popular, ya que se trata de una canción con motivo de la vela de la Virgen de la Cruz en plena Sagra toledana. Cantan y bailan, pues, labradores y villanos en un ambiente de fiesta popular:

(*Salen labradores a la vela cantando con grita y fiesta*.)
Cant. Que la Sagra de Toledo mil fiestas haze
a la Virgen de la Cruz, que es Virgen madre.
Vno. Que la Sagra de Toledo contenta embia,
vuestros hijos y deuotos, Virgen Maria,
y con fiestas y alegria van los lugares.
Tod. A la Virgen de la Cruz, &c[31].

El manuscrito tirsiano no presenta variación alguna en cuanto a las palabras utilizadas, pero sí en lo que respecta a la *dispositio textus*:

cantan que la sagra de toledo
novenas haçe
a la virgen de la cruz
que es virgen madre
Vno que la sagra de toledo
contenta enuia
vuestros hijos y deuotos
virgen maria
y con fiestas y alegria
van los lugares
todos a la virgen de la cruz, &c.

Todas las ediciones modernas reproducen la disposición gráfica que de esta canción llevaron a cabo los componedores de la *princeps*. Circunstancia que ha hecho, por ejemplo, que se interprete erróneamente la métrica de esta canción. Así, Torre en su análisis

[31] *Quinta parte*, fol. 223r.

métrico de la *SJP* señala que esta canción forma una estrofa zejelesca vertebrada en versos de trece sílabas[32]. No hay tal. Lo único que ocurre es que era práctica corriente entre los impresores disponer a veces ciertas letras para cantar en una sola columna, de modo que se componían líneas que daban versos de doce o trece sílabas surgidos de aglutinar dos versos de siete y cinco o de ocho y cinco. Esto es lo que sucede en este caso. Lo correcto es lo que escribió Tirso en el autógrafo, que no es otra cosa que una seguidilla estructurada en octosílabos y pentasílabos[33].

Muy pocos versos después vuelve Tirso a insertar una canción. En este caso se trata de un cantar de bienvenida e himno coral a la primavera:

(*Salen mas labradores con grita, y musica.*)
Cant Nora buena vengays Abril,
si os fueredes luego, bolueos por aqui.
Vno. Abril cari alegre.
Tod. Muy galan venis.
Vno. El sayo de verde.
Tod. Muy galan venis.
Vno. La capa, y sombrero.
Tod Muy galan venis.
Vno. De flor de romero.
Tod. Muy galan venis.
Vno. Blancos los çapatos.
Tod. Muy galan venis.
Vno. Morados los laços.
Tod. Muy galan venis.
Vno. Pues que soys tan bello, risueño, y gentil.
Tod. Nora buena vengays Abril.
si os fueredes luego, &c[34].

A partir de una serie de bordoncillos populares («Norabuena vengáis, abril»; «Muy galán venís»[35]) elabora el Mercedario una vistosa escena presidida por la música y el canto, y protagonizada por labradores. Todo ello crea, una vez más, una atmósfera de fiesta

[32] Torre, 1976, III, p. 425.

[33] Cuando el equipo editor del Instituto de Estudios Tirsianos edite críticamente la *SJP* deberá tener en cuenta esta circunstancia y disponer esta canción tal y como figura en el manuscrito. Por cierto que Jareño, 1980, p. 51, sí que reproduce correctamente esta canción en su antología, mientras que no lo hace López Fernández, 1958, p. 24.

[34] *Quinta parte*, fol. 223v.

[35] Véase Jareño, 1980, pp. 72-73, y Frenk, 1987, núms. 1266-1274. Puede verse una variante en el auto tirsiano *El colmenero divino*, vv. 161 y ss.

y regocijo de indudable poder seductor para el público que contempla entretenido la escena, donde el juego de la intertextualidad se pone al servicio de la construcción teatral como materia principalísima y venero inagotable de inspiración.

Más allá de las variantes que ofrece el autógrafo, que en este caso son de poco interés, lo que quiero resaltar es que las dos canciones que se acaban de destacar preceden a unos versos en los que villanos de la Sagra se lanzan pullas pueblerinas en ese ambiente de alegría, desenfado y celebración. Así, podemos leer lo siguiente:

> Esso yo os lo dire: vieron vn dia
> parado vn coche orillas de vn arroyo,
> y juzgando por pies las quatro ruedas,
> alas las puertas, y la lança cola,
> como jamas huuiessen visto coches,
> y el encerado fuesse todo verde,
> creyeron ser dragon, que se comia
> las mulas que tirauan, y tocando
> a prisa la campana del Concejo,
> fueron con chuzos a matar el drago,
> y viendole despues, que le lleuauan
> las mulas, y sabiendo que era coche,
> todos al fin cayeron de sus burras,
> No es verdad esto hermanos de las Torres?[36]

Obsérvese que de lo que se trata es de motejar a los habitantes de un pueblo de «dragos» por haber confundido a un coche, artilugio que nunca habían visto, con lo que ellos imaginaban que podía ser un dragón que amenazaba, según ellos, con comerse a las mulas. Lo cierto y verdad es que Tirso le prestó especial atención a este curioso mundo de las pullas aldeanas[37] y en no pocas de sus comedias asistimos a estas disputas entre labradores de diferentes pueblos o lugares. Pullas y chascarrillos, por cierto, que con seguridad respondían a una realidad social y que circularían oralmente entre los aldeanos y los habitantes de las ciudades de la España del Siglo de Oro.

Sea como fuere, lo que ocurre aquí es el hecho de que Tirso ensarta tres pasajes de estirpe popular que contribuyen eficazmente a recrear un ambiente festivo, verdadero banquete para los sentidos

[36] *Quinta parte*, fols. 223v-224r.

[37] Así lo reconoce Salomon, 1965, p. 675: «Tirso, plus que nul autre dramaturge de son temps, nous paraît avoir aimé ce thème des rivalités villageoises se manifestant dans le cadre des fêtes et "romerías"». Véase también F. Florit y A. Madroñal, 1998, p. 92.

de los espectadores. Todo ello hace que estemos ante un precioso ejemplo del sostenido interés del Mercedario por servirse de la materia tradicional a la hora de elaborar sus piezas dramáticas. Hasta tal punto es así que este acto primero de la *SJP*, en acertada simetría, se cierra del mismo modo que se abrió: con música y canciones, según constata la acotación última «*Vanse cantando como al principio*».

En el acto segundo no aparecen canciones hasta transcurridos dos tercios del mismo. Sí que afloran otros elementos encontrables en la trilogía: comicidad verbal y visual, doctrina, tramoya y el desarrollo de la acción principal, la de Juana, junto a otra secundaria –que ya venía del acto primero–, la de Marco Antonio y Leonor. Se mezcla, en consecuencia, lo sagrado con lo profano, cuyo mejor ejemplo pueda estar en el hecho de que Juana se sirve del vestido masculino para huir de su casa y encaminarse al convento de la Cruz. Por cierto que, lo poco decoroso de su actitud, que casa mal con su férrea vocación religiosa, lo justifica con estas palabras:

> No serè yo la primera,
> que con varonil vestido
> busquè a Dios, otras ha auido
> que abrieron esta carrera.
> Vna Eugenia en trage de hôbre,
> su casa, y padres dexò,
> y con los Monjes viuio,
> mudando en Eugenio el nôbre[38].

Pues bien, en el último tramo de este acto, cuando Juana vestida de hombre llega a las puertas del convento con la firme decisión de profesar en él, Tirso hilvana tres canciones de bienvenida y «norabuena» a lo divino:

> (*al tiempo que quiere entrar cantâ dentro.*)
> *Can.* Nora buena venga
> Iuana a mi casa,
> que la tierra se alegra,
> y el cielo canta.
> […]
> *Can.* Entra a desposarte
> con Dios que te aguardan
> de Francisco Santo
> las humildes galas.
> […]

[38] *Quinta parte*, fol. 229v.

Can. Paloma escogida,
tu Esposo te llama,
para aposentarte
dentro de su alma[39].

Lo que hace Tirso no es otra cosa que un *contrafactum*, es decir, volver a lo divino una letra profana, en este caso además de inspiración tradicional, un cantar de bienvenida que arranca con un verso popular de enorme fortuna en las letras áureas: «Norabuena venga»[40]. Recuérdese que en el acto primero el Mercedario había ofrecido precisamente la versión profana: «Norabuena vengáis, abril».

De modo que en uno de los momentos más importantes de la comedia, el de la llegada de Juana al convento, Tirso vuelve a echar mano de un intertexto popular, de un verso tradicional, para exornar su escena. A partir de ese estribillo nuestro autor elabora una canción de índole y contenido religiosos sacada de su propia capacidad para crear letras que se canten.

La versión primera de este *contrafactum*, la del autógrafo, dice así:

(*al tiempo que quiere entrar cantan de dentro al son de mucha musica*.)
uno. nora benga juana a mi cassa
todos que la tierra se alegra
y el çielo canta
cantan. entra juana Bendita
que dios te aguarda
y el seráfico santo
te da sus galas.
cantan paloma escojida
no temas nada
que el amor de tu esposo
todo lo allana.

[39] *Quinta parte*, fol. 234r.

[40] Frenk, 1987, núms. 1226-1235, recopila varios testimonios. Recuérdese que Tirso utiliza otra vez el cantar de bienvenida a modo de *contrafactum* en su auto sacramental *El colmenero divino*: «Norabuena, venga, venga, / el Colmenero a la tierra» (vv. 161-62). Recuérdese, asimismo, que esta celebración sacramental se abre con una canción de bodas a lo divino –«Contaros quiero las bodas»–, verdadero *contrafactum* de una canción de bodas rústica del tipo, por ejemplo, de la que aparece, como se ha visto, al principio de la *SJP*. Sobre este punto véanse los acertados comentarios de los editores, I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, pp. 15-17.

Como se ve, el tenor y la intención de estos versos son los mismos que aparecerán en el impreso: un canto de parabién y bienvenida a lo divino. El verso inicial del manuscrito «nora benga juana a mi cassa» recoge el tema de las canciones de «norabuena» y el resto del texto autógrafo ofrece algunas variantes con relación a la versión impresa, pero no veo que sean sustanciales ni pertinentes. Es un caso más de reescritura de lo popular en donde el texto destinado a la representación transita por un sendero más llano y sencillo que el que figura en el impreso.

El último caso de presencia de la materia tradicional en la *SJP* se encuentra en el acto tercero. Pertenece al ámbito de la religiosidad popular y se da en una escena en la que Juana –nombrada tornera del convento– está sola en el tablado. Llevada por su encendido amor a Dios, imagina que el torno es el pesebre de Belén y le canta una nana al recién nacido mientras mece el torno como si fuese la cuna. El arranque de la canción es un bordoncillo popular: «¡A la mú, Niño, a la mú!»[41], propio de las nanas infantiles que con sus variantes figura en un buen número de testimonios[42].

Ahora bien, lo que aquí me parece digno de resaltarse es la circunstancia de que esta nana a lo divino, esta canción religioso-popular, se acompaña de un alarde escénico, de una serie de recursos espectaculares y plásticos que refuerzan ante los ojos de los espectadores las palabras recitadas por la protagonista. Dicen así las acotaciones: «*Vuélvese el torno*, *y estará en él un Niño Jesús desnudo*, *entre heno y copos de nieve*»; «*Rásguese la pared*, *y detrás está un cáliz con un Niño Jesús*»[43]. Así las cosas, la imaginería barroca, que conoce bien el espectador aurisecular, se despliega para mover, para conmover la devoción del auditorio.

De manera que, como tantas veces sucede en el teatro del Siglo de Oro, el tablado se convierte de nuevo en una fiesta para los sentidos donde la música, la palabra y la imagen se ponen al servi-

[41] *Quinta parte*, fol. 239r. El impreso transcribe «a la mu, niño, a la mu».

[42] Véase Frenk, 1987, núms. 2047-2053C, y Jareño, 1980, p. 87. Los motivos populares centrados en los niños, en su crianza, en sus juegos, en su educación, volverán a aparecer en la trilogía, en concreto en la *SJS*. Allí Tirso elabora un romance en el que inserta diversos estribillos tradicionales. Los recoge y comenta Jareño, 1980, pp. 85-87.

[43] Las acotaciones correspondientes en el manuscrito, cuyo texto modernizo ahora, rezan así: «*Vuélvese el torno y en él esté entre mucho heno un Niño Jesús*, *recién nacido*, *el buey y el jumento*, *y un portal encima lleno de romero y copos de algodón*»; «*Cae abajo la delantera del teatro y detrás*, *sobre un altar*, *esté un caliz*, *y sobre él un Niño Jesús*». Nótese que, lógicamente, las acotaciones del texto para representación son más explícitas en este punto, en el de la puesta en escena.

cio de la moción de los sentimientos religiosos, y en este caso concreto de la exaltación de Juana de la Cruz. Lo popular aquí, y en buena parte de los ejemplos que se han señalado, no es un simple adorno, sino que tiene una función bien definida y meditada por Tirso: conmover, emocionar y adoctrinar al público teatral con sus propios instrumentos y medios, es decir, ponerle delante de él, a modo de eutrapelia, las formas más logradas de la poesía popular, pero no solo para entretener, sino también para promover un sentimiento religioso. Habida cuenta del largo itinerario teatral de la trilogía, parece evidente que Tirso alcanzó su intento.

Bibliografía citada

Alín, J. M. y Barrio Alonso, M. B., *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis Books, 1997.

Cotarelo, E., ed., *Comedias de Tirso de Molina*, II, Madrid, Bailly-Baillière e Hijos (NBAE, 9), 1907.

Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.

Díez de Revenga, F. J., *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad, 1983.

— «Teatro clásico y canción tradicional», *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, pp. 29-44.

Fernández, X. A., *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1991, 3 vols.

Florit, F., «Tirso de Molina y el uso teatral del refranero», *Monteagudo*, 84, 1984, pp. 21-27.

— *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Revista *Estudios*, 1986.

— «Refrán y comedia palaciega: los ejemplos de *El perro del hortelano* y de *El vergonzoso en palacio*», *Rilce*, 7, 1991, pp. 25-49.

— «El teatro de Tirso de Molina después del episodio de la Junta de Reformación», en *La década de oro de la comedia española*: *1630-1640* (Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro), F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, eds., Almagro, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 85-102.

— y Madroñal, A., «Aspectos de la comicidad de tradición oral en el teatro de Tirso de Molina», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 83-95.

Frenk, M., *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (*siglos XV a XVII*), Madrid, Castalia, 1987.

García de Enterría, M. C., «De literatura popular», *Anthropos*, 166-167, 1995, pp. 8-16.
Greer, M. R., «"Authority" in *Comedia* Editions: Tirso de Molina's *Santa Juana*», en *Editing the Comedia II*, M. McGaha y F. Casa, eds., Ann Arbor, The Michigan University, 1991, pp. 67-95.
Jareño, E., *Tirso de Molina. Poesías líricas*, Madrid, Castalia, 1980.
López Fernández, Á., *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Artes Gráficas H. de la Guardia Civil, 1958.
Maurel, S., *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971.
Oteiza, B., «Elaboración cómica tirsiana de la materia bíblico-religiosa», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 185-206.
Placer, G., «Uso y presencia de la música en las obras de Tirso de Molina», *Estudios*, 127, 1979, pp. 350-81; 128, 1980, pp. 39-69; 129, 1980, pp. 179-212.
Salomon, N., *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret&Fils, 1965. Hay edición española con el título *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
Santana, C., «María de Morales, propietaria de los autógrafos de Tirso», *Estudios*, 195, 1996, pp. 203-11.
Tirso de Molina, *El colmenero divino*, ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, en *Obras completas. Autos sacramentales I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998.
— *La Santa Juana. Segunda parte*, ed. X. A. Fernández, Kassel, Reichenberger, 1988.
— *Los hermanos parecidos*, ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, en *Obras completas. Autos sacramentales I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998.
— *Quinta parte de comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta Real, 1636.
— *Trilogía de la Santa Juana*, Biblioteca Nacional de Madrid, Res. 249.
Torre, M., *Cuestiones de métrica y de datación en las comedias de Tirso de Molina*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1976, 4 vols. Tesis doctoral inédita.
Triviño, M. V., *Mujer, predicadora y párroco. La Santa Juana (1481-1534)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.
Umpierre, G., *Songs in the Plays of Lope de Vega: a Study of their Dramatic function*, London, Tamesis Books, 1975.
Vázquez, L., «La expresión oral en el teatro de Tirso de Molina», *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 161-71.
Virgili, M. A., Vega, G., y Caballero, C., eds., *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750* (Actas del Congreso Internacional, Va-

lladolid, febrero de 1995), Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997.
Zugasti, M., *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina*, I, *Estudio crítico*, Kassel, Reichenberger, 1993.
— «Tirso de Molina: bibliografía primaria», *Anthropos*, núm. extraordinario, 5, 1999, pp. 29-36.