

DE MARCO ANTONIO

Crítica Hispánica

TEATRO Y PODER



1994

DUQUESNE UNIVERSITY

VOL. XVI

NO. 1

LA MAQUINA DEL PODER EN EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA

IGNACIO ARELLANO

Universidad de Navarra-Dartmouth College

1. Un examen completo de los mecanismos del poder en las comedias de Tirso, exigiría observar con atención las circunstancias en que se emiten los distintos parlamentos, y tener en cuenta a los locutores que expresan las distintas visiones del poder, así como establecer una descripción lo más completa posible a través del análisis de las conductas de los personajes y de la estructura global de las piezas dramáticas.¹ Haría falta también ocuparse de un punto relativamente debatido en la crítica tirsiana, que es el de la relación de ciertas comedias con sucesos y personajes históricos a los que supuestamente denuncia y critica. Este segundo aspecto, exagerado obsesivamente por Blanca de los Ríos² y aducido a menudo por otros estudiosos me parece muy difícilmente demostrable en el nivel de concreción que tales críticos defienden, y lo dejaré al margen en lo que sigue. De haber ataques concretos en Tirso serían en conjunto muy poco significativos: las críticas a determinados aspectos del poder se mantienen en un nivel generalizante, y, avanzo ya, mucho menos virulento de lo que Blanca de los Ríos se empeñaba en ver, suavidad relacionada en buena parte con la visión optimista y fundamentalmente a-trágica que se desprende de toda la obra del mercedario, lo cual no quiere decir que la crítica política y social esté ausente de sus comedias.³

Por las comprensibles limitaciones de espacio, en estas páginas me voy a ceñir a un esbozo de tipo general, en un plano descriptivo, de los principales aspectos relacionados con la "máquina del poder", sin entrar en el examen específico de las estructuras individuales de cada comedia, ni del conjunto de la obra de Tirso. Mis observaciones, pues, tendrían que ser adaptadas según principios metodológicos que tuvieran en cuenta los géneros, las situaciones de emisión de los diálogos, la relación de afirmaciones verbales y

conductas de los personajes, etc. Por poner un ejemplo, la visión de la privanza difiere si la expone un privado leal, sus enemigos, un privado corrompido, un rey confiado, un tirano, etc. Incluso hallamos, como en *Cautela contra cautela* la ficción de una caída de la privanza tramada entre el valido y el rey, que instaura un doble nivel en las relaciones de los personajes, una "comedia dentro de la comedia" (comedia todo al fin y al cabo) en la que las fronteras se disuelven a veces más ambiguamente de lo que parece. Otro ejemplo ilustrativo de las diversas modulaciones que recibe el tratamiento del poder puede verse en el auto sacramental *No le arriendo la ganancia*, donde el género impone una visión moral del poder que no puede ser sino negativa. Todos los rasgos que caracterizan al Poder en este auto llevan el sema de 'violencia' y 'arbitrariedad': el deseo, la mudanza, la opresión, el capricho... forman una constelación negativa definitoria del concepto de 'poder' desde su primera aparición en escena armado con una pistola, hasta su propio discurso ("*Poder.- Donde hay Poder / poca falta el Honor hace*", I, 652) o el discurso de otros personajes positivos como el Honor:

¡Ah, Poder, tirano en todo!
 ¿Qué no derribas y ultrajas,
 qué no postras, qué no pisas? (I, 658)

Hay pues, distintos enfoques y modalidades del poder, pero ahora me limitaré a exponer un conjunto elemental de los principales aspectos que me parece hallar en el teatro de Tirso, y que podría establecerse, grosso modo, en los puntos que siguen.

2. *El modelo del poder legítimo*

Una constante de la literatura (y el teatro) aurisecular, en los terrenos de la política y el gobierno, es la descripción de un modelo de monarca. Abundan las obras específicamente dedicadas a la ilustración del príncipe cristiano, en diversos niveles de concreción y con diversas técnicas expositivas:⁴ el problema del recto ejercicio del poder constituye también un tema básico en las comedias que inciden en argumentos y personajes políticos. Habrá, en la reducción cortesana del último teatro barroco, poetas como Bances Candamo que hagan de este tema del príncipe perfecto y de la educación regia el núcleo de su teatro palaciego y cortesano.⁵

También en Tirso se puede establecer un definido modelo de actante

'poderoso' (monarca, duque, conde, etc.) que responde a los tópicos habituales en el Siglo de Oro. Quien posee el poder no es libre de usarlo arbitrariamente: siendo el poder legítimo emanación de Dios, el monarca está obligado a poner su actividad al servicio de la fe. La Reina Católica en *Todo es dar en una cosa*,⁶ responde a este ejemplo de dedicación religiosa en su guerra contra el infiel:

Contra el hereje fundé
la divina Inquisición,
la Hermandad contra el ladrón,
los judíos desterré.

Vuelva la fe a su decoro

...

Yo he de asistir en persona
hasta ver esta Granada
que de cruces coronada
es timbre de mi corona

(*Todo es dar*, vv. 3387 y ss.; ver también 2490 y ss.)

Raíz y cimiento del orden y de la vida pública, imitación de Dios⁷ (sustentador del Universo), el rey justo es el alma que vivifica los súbditos y sustenta al reino, como señala el pobre Aser en *La mejor espigadera*:

Es alma el rey, que del modo
que vida al cuerpo apercibe,
y estando toda en el todo
toda en cualquier parte vive,
así el rey tiene que estar
dando a todo el reino ser,
y en cualquier parte o lugar
todo lo ha de socorrer
y sus miembros sustentar (I, 982)

La idea es tópica y se encuentra en los repertorios de doctrina moral y política del tiempo: Solórzano Pereira⁸ refleja en el emblema "Sapientia Principis, Salus Populis", (el XXI de su colección) este concepto; el grabado representa a Apolo (símbolo del rey) de cuya undosa cabellera caen lluvias de hierbas salutíferas: "Prudens Apollo Rex populi erit"; en el emblema XII, "Symbolum Regum" es la vela (la luz) la que representa al rey "de cuya luz se sustentan muchos";⁹ análogas imágenes se encuentran en Saavedra Fajar-

do, Juan de Horozco y otros. El mismo sentido tiene la fuente que riega de beneficios "a todos sus vasallos, que son plantas del jardín de la república",¹⁰ ilustración que recoge, por ejemplo, el emblema 40 de Saavedra Fajardo,¹¹ en cuya glosa escribe: "A los príncipes llaman montes las divinas letras [...] también por la liberalidad con que sus generosas entrañas satisfacen con fuentes continuas a la sed de los campos y valles, vistiéndolos de hojas y flores, porque esta virtud es propia de los príncipes".

Ligado, pues, al desarrollo de su patria, la presencia y buena conducta del señor es necesaria para la felicidad pública, y hasta para la renovación de la naturaleza: la ausencia provoca el languidecimiento de animales y plantas, y la tristeza de los súbditos, como los villanos sujetos al amable poder de don Gastón (*La dama del olivar*, I, 1177: "Secábase el prado ameno, / donde el hato flores paca / de luto y tristeza lleno, / porque todo este mal hace / la ausencia de un señor bueno").

El poder crea y sostiene: "da ser a lo que es nada" (*El celoso prudente*, I 1237), y en el contexto de la ideología aurisecular, el rey da especialmente, honor (*Siempre ayuda la verdad*, III, 486; *Quien habló pagó*, I, 1488). Otón, en *La ventura con el nombre* (III, 965) retrata al príncipe ideal con una serie de virtudes: apacible, grave, severo, temido, pero amable, templado en las paces y formidable en la guerra, obligado a escuchar a los vasallos, etc., cualidades que remiten a las mismas concepciones de los tratados políticos citados.¹² Sólo las limitaciones de la propia legitimidad y el deber superior del rey operan sobre su poder absoluto.¹³ Como era de esperar, la monarquía de las comedias tirsianas posee un poder absoluto que debe someterse, sin embargo, a la razón y a la justicia, aunque no siempre lo haga en la práctica.

Los textos sobre las dimensiones del poder y sus limitaciones éticas —conculcadas o respetadas— se pueden acumular sin dificultad en numerosas obras (*Quien habló pagó*, I, 1489, 1491-92, 1509; *La mejor espigadera*, I, 1004, 1008; *La romera de Santiago*, II, 1260, 1265...). César, en *Cautela contra cautela* (II, 944) expone la doctrina —perversa— del rey absoluto sin trabas:¹⁴

estados puede quitar
el rey, con razón y furia,
pero no es de aquesta injuria
de quien se debe vengar
el vasallo, porque el rey
es un dios, aunque pequeño;

de nuestras honras es dueño;
su gusto es su misma ley.

Y en el extremo razonable, se puede ver uno de los modelos más cercanos a la perfección ideal en don Gastón, de la comedia *La dama del olivar*, que manifiesta su visión del poder como una tarea de servicio y amor, no de opresión:

Su señor soy,
mas el valor que adquirí
quiere, por que más me amen,
si de bien y mal pasar
son, que los de este lugar
no de mal pasar se llamen,
mas sólo de pasar bien,
que cuando a regirlos vengo,
los viejos por padres tengo,
y por hermanos también
los mozos, porque es mejor
para poder gobernallos,
hacer hijos de vasallos
y convertir en amor
el poder, que no han de dar
como encina el fruto a palos,
pues por fuerza saldrán malos
vasallos de mal pasar (I, 1208)

Dos parlamentos, en fin, claves en la obra de Tirso para el modelo que vengo comentando, se localizan en boca de dos reinas protagonistas, símbolos del recto ejercicio del poder: en sus alocuciones estructuradas como “consejos y documentos” sobre el *ars gubernandi* se recogen los motivos mencionados y otros que completan la imagen del señor legítimo. La reina Irene, en *La república al revés*, aconseja —en vano— a su hijo Constantino —modelo a su vez de monarca injusto y tiránico—: en su discurso aparecen la misión religiosa del monarca, la obligación de la justicia, la imparcialidad y el dominio de las pasiones particulares, la mansedumbre reductora de la violencia impulsiva, la prudencia, etc. (I, 383), y semejante función y motivos definen el discurso de la reina María en *La prudencia en la mujer*, al entregar el poder a su hijo Fernando:

El culto de vuestra ley
 Fernando, entregaros quiero,
 que este es el móvil primero
 que ha de llevar tras sí al rey;
 [...]
 Nunca os dejéis gobernar
 de privados, de manera
 que salgáis de vuestra esfera
 [...]
 tan apacible y discreto
 que a todos seais amable
 [...]
 Alegrad vuestros vasallos
 saliendo en público a vellos,
 que no os estimarán ellos
 si no os preciáis de estimallos (III, 936)

En ambos pasajes, de manera concentrada y con cierta sistematización, se podría resumir el modelo del rey (del actante 'poderoso') y el concepto del 'poder' que debería regir la organización de las repúblicas bien ordenadas.

Se desempeñe bien o mal, el monarca está sujeto a la ingratitud de los vasallos.

El tema de las penalidades y trabajos de la púrpura es otro de los básicos en la pintura del poderoso aurisecular y Tirso lo trata reiteradamente. Con este tema de la ingratitud como acorde mayor se abre por ejemplo *La república al revés*, en la que el espectador asistirá al destierro de una reina justa (Irene, emperatriz de Constantinopla), que ha de buscar acogida en el ámbito silvestre, perseguida por su propio hijo (gobernante tirano e impío). La tristeza asalta a la corona con intensidad extrema (*La mejor espigadera*, I, 989-90) "y perdonando al sayal / vive en artesones de oro"; la fatiga de las preocupaciones de gobierno son grave peso que impide el descanso del rey:

Grave peso el del gobierno:
 ¿no será justo que tengan
 los reyes algunos días
 en que el cuidado suspendan? (*Quien habló pagó*, I, 1471).

Como función¹⁵ asociada a este aspecto de la vida del poderoso, aparece el tema literario del *beatus ille*, que funciona en estas comedias de ingratitud y fatiga, como espacio de consuelo y refugio, proporcionando una subli-

mación literaria a la expulsión del poder, y confrontando el tono de lucha política con la espiritualización estetizante y moral del retiro de la envidiosa vida cortesana, mecanismo bien conocido en la literatura barroca, donde tantas crisis asoman y se enmascaran. La emperatriz Irene declara sus intenciones de retirarse a la quietud del campo, lejos del palacio dominado por las ambiciones (*República al revés*, I, 392); y la reina doña María (*La prudencia en la mujer*, III, 943-44) pretende gozar el “sosiego de la aldea”, con el trato sencillo y manso, libre de traidores lisonjeros y de la confusión ambiciosa de la corte, que asimila metafóricamente con un “encantado infierno”, y con un “laberinto extraño”. Gonzalo Pizarro se retira al campo, alejado de las intrigas para el dominio del Perú (*Amazonas en las Indias*, vv. 2059 y ss.), etc. El parlamento del conde de Urgel (*Quien habló pagó*, I, 1483-84), privado que sufre las asechanzas de la envidia y las inestabilidades del poder, merece citarse, por su significación en este sentido: declama un verdadero poema de “*beatus ille*”, donde evoca algunos pasajes del discurso del peregrino gongorino¹⁶ a los cabreros de la *Soledad* I:

¡Oh bienaventurado
silencio santo, de sayal vestido!
¡Oh venturoso estado
de pocos en la vida conocido,
donde el menos dichoso
no tiene que temer ni estar quejoso...

La fuga, sin embargo, no siempre es posible. Naturalmente, el universo tirsiano, como el universo real de los hombres, no se acoge en todas las ocasiones a esos modelos de perfección ni permite las huidas a bucólicos paraísos: la comedia explora también los laberintos del poder y las ambiciones, enfrentados a cualquier concepción ética y orientados a la conquista de los espacios de dominio.

3. *La conquista de los espacios del poder*

3.1. *El poder legítimo y la legitimación del poder*

La clara definición ideológica de la estructura y rasgos del modelo de poder lícito, se mantiene, pues, como sustrato en las comedias en que refleja Tirso las luchas y los mecanismos de conquista del poder, donde se adensa el laberinto de las traiciones y lealtades, de legitimaciones y tiranías. Puede

surgir así una dimensión crítica explícita o implícita, que se desprende de la oposición entre el sistema ético ideal y la conducta pragmática de los que poseen el poder o aspiran a él. Dicho sea ya que esa crítica en Tirso afecta casi siempre a situaciones y abusos ocasionales que suelen resolverse en un final reorganizador de la globalidad, y de signo optimista: la tragedia del poder injusto y sus castigos está ausente del universo primordialmente feliz del mercedario.

El deseo de poder, como apunta Don Juan en *La prudencia en la mujer* (III, 916) provoca muchos “insultos” e impulsa muchas maquinaciones. Piezas fundamentales en ese terreno son las tres comedias que forman la trilogía de los Pizarro (*Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias*, *La lealtad contra la envidia*), calificables de tragedias históricas, centradas precisamente en la lucha por el dominio del Perú y la legitimación de conductas orientadas a su control. Los datos históricos de base, aunque modificados por imperativos poéticos,¹⁷ forman una historia de traiciones y violencias, en la que Tirso, probablemente por encargo de la familia Pizarro,¹⁸ intenta reivindicar la lealtad de los conquistadores del Perú en el momento en que el marquesado de la Conquista —perdido por la traición de Gonzalo, rebelde a la Corona— se devuelve a la familia. En el sustrato de esta reivindicación, sin embargo, Tirso delimita con gran intensidad el laberinto de las guerras intestinas entre los conquistadores que aspiran al poder y a la conservación y aumento de sus privilegios y haciendas. Ya en la exposición de la primera comedia, *Todo es dar en una cosa*, cuando Gonzalo Pizarro narra sus aventuras de juventud incluye en ellas una significativa evocación de pasadas circunstancias políticas¹⁹ —las facciones y bandos de la nobleza en la corte de Enrique IV, las conspiraciones contra el rey, la coronación en Ávila del infante Alfonso, etc.—, y reflexiona sobre “la ambición y interés, mortal destrozo / del gobierno y la paz” (vv. 470-71). Gonzalo, cuya intervención en estas guerras (a modo de anuncio de su posterior trayectoria vital) es pura invención poética, muestra su lealtad al legítimo poder: en el proceso de la trilogía, sobre todo en *Amazonas* (última comedia escrita²⁰) Tirso recupera para todos los Pizarro, especialmente para Gonzalo, este rasgo esencial, *legitimador*, de la lealtad a la corona, estableciendo una oposición frontal con Almagro el Joven, modelo de ambicioso desleal que pretende desnaturalizarse del rey de España (como hiciera Lope de Aguirre): un Almagro, que asesina a Francisco Pizarro, en venganza por la muerte de Almagro el Viejo y reclama para sí la monarquía del Perú:

Derecho al Pirú tengo; si provocho
a España y a su rey, España intente
quitarme la corona de la frente (*Amazonas*, vv. 732-33)

Gonzalo, en cambio, rechaza las tentaciones de erigirse en rey, y con ellas la mano de Menalipe, reina de las amazonas:

Esta bélica región
por dueño suyo te adora:
si te doy la mano ahora
tendrá la envidia ocasión
de afirmar que me levanto
contra mi rey con la tierra.
La lealtad que en mí se encierra
es de suerte, obliga a tanto,
que a tu afición contradice (*Amazonas*, 642 y ss.)

y el mismo rechazo, indignado, opone a las incitaciones de Caravajal para que se corone rey del Perú (*Amazonas*, vv. 2964 y ss.).

El esquema argumental conduce a lo largo de las tres piezas esta lucha polarizada entre lealtad y ambición ilegítima: véanse, por ejemplo, los dos últimos actos de *Lealtad contra la envidia*, donde se recoge un muestrario completo de estos motivos. La calidad nuclear de esta virtud —única legitimación posible de los poderes que se sustentan en la fuente del poder real— se manifiesta de modo significativo en la modificación poética de la historia: tómese, entre tantos detalles, el caso de García de Alvarado: en la realidad histórica —según los datos que tenemos— participó en la conjuración para matar a Pizarro, acató la gobernación de Almagro y fue capitán general de los rebeldes; en la recreación dramática tirsiana aparece como defensor de Pizarro y de la lealtad debida al monarca, enfrentándose a la pasión tiránica de Almagro (*Amazonas*, vv. 775 y ss.). La caracterización de los personajes bascula sobre la oposición básica *lealtad / deslealtad*, y Tirso debe modificar los datos históricos atañedores a García Alvarado para subrayar mejor la deslealtad de Almagro, y facilitar así la exaltación de los Pizarro.

En cualquier caso, la trama de la trilogía es un tejido de violencias tendentes a la conquista del poder y sus privilegios: punto nuclear del conflicto, en la realidad histórica y en la recreación dramática, es la aplicación de las leyes nuevas que el virrey Núñez Vela trae de España, y que implicaban la supresión de las encomiendas y de otros privilegios de los conquistadores²¹ (*Amazonas*, vv. 1900 y ss.). La conciencia de la necesidad de legitima-

ción en los rebeldes se percibe en las justificaciones —poco convincentes— que exponen personajes como Caravajal, según el cual Gonzalo Pizarro debe alzarse contra el virrey y la aplicación de las ordenanzas, no por ambición o interés, sino por razones fe y evangelización de los indios:

Nuestra ley, cuyos principios
saben los indios apenas,
¿podrá en ellos ser durable
si en su libertad los dejan?
Aun viviendo encomendados
a españoles que refrenan
su superstición antigua
y nuestra fe les enseñan,
buscan de noche las guacas
y entre los riscos y cuevas
idólatras sacrifican
a los brutos y a las piedras.
¿Qué harán, pues, cuando les falten
los dueños a quien respetan? (*Amazonas*, vv. 2355 y ss.)

Máscara legitimadora que difícilmente puede encubrir el humano laberinto de la pasión del tener y del poder.

La trilogía de los Pizarro es particularmente notable en lo que a las luchas por el poder se refiere, y de especial interés por su relación con sucesos históricos que forman su base argumental, pero el tema reaparece en otras comedias, históricas y de fantasía, que podrían estudiarse con provecho en este sentido: las luchas sucesorias que conducen a la entronización de Isabel la Católica son el marco de *Antona García*; las banderías y facciones en lucha por la conquista del poder sirven también de argumento a comedias palatinas como *La ventura con el nombre*, situada en una Bohemia convencional, y el laberinto de las traiciones impulsadas por la pasión de reinar es el verdadero núcleo de *La prudencia en la mujer*. Si en Caravajal veíamos un intento de legitimar la usurpación (*tiranía*, en términos auriseculares), otros personajes, como el traidor don Juan de *La prudencia en la mujer*, rehúsan, burda, pero lúcidamente, buscar otra justificación para su pasión de mandar que el mismo ejercicio del poder:

Una traición coronada
no afrenta. El proverbio apruebo
de César, cuya ambición

es bastante a autorizar
 mi intento, pues por reinar
 lícita es cualquier traición (III, 920)

De cualquier manera, esta actitud y otras análogas instauran un mundo al revés abocado a la destrucción y al castigo, que da lugar en una etapa posterior a la reorganización del caos. Caso ejemplar es el de Lidora (*República al revés*), doncella que se rebela contra la princesa Carola, a la que incluso abofetea, confiada en lograr su ambición de seducir al emperador Constantino y convertirse en reina de Constantinopla. El mundo al revés generalizado que ha provocado la mala condición de Constantino se ilustra en este y otros episodios, pero la comparación de Lidora con Faetón o Lucifer (en boca de Carola) avanza agoraramente el fin de la ambiciosa usurpadora, lo mismo que otros agüeros²² (recurso habitual de las comedias de tono trágico) anuncian el fin del propio Constantino y la vuelta al orden simbolizado por la justa y prudente emperatriz Irene.

El infante Don Juan y la doncella Lidora son ejemplos de ambiciones ilegítimas, y descalificadas ab initio, pero existen otros modos de deslegitimación, como el rigor abusivo en la aplicación del poder y de las leyes: he mencionado ya al virrey Núñez Vela de *Amazonas en las Indias*. Si en un principio Núñez Vela encarna lícitamente el poder de la corona, su nefasta actuación —tal como Tirso la recrea en su comedia— incita a la violencia y provoca a la rebeldía con sus arbitrariedades.²³ Perfecto ejemplo de mala aplicación abusiva de un poder legítimo, la conducta del virrey sirve de enlace con otro territorio inserto en los temas que vengo comentando, pero distinguible y de nuevos matices: el espacio del poder ilegítimo y los abusos del poder.

3.2. *El poder ilegítimo y los abusos del poder.*

3.2.1. Emergencias de abusos y malos ejercicios del poder ocurren en muchas situaciones de las comedias de Tirso, con niveles y matices varios, desde la soldadesca que abusa de los villanos (*Todo es dar en una cosa*, vv. 3380 y ss.) a la opresión de un Duque de Narbona sobre su hija²⁴ (opresión de ámbito individual, a pesar de ser quien la ejerce un gobernante) para obligarla, movido de la codicia y ambición, a un matrimonio de conveniencia con don Ramón de Tolosa. Integrados en comedias palatinas con trama amorosa y de enredo, estos abusos pueden pertenecer al terreno mixto de lo político-público y lo individual-privado: en *El celoso prudente*, el rey de

Bohemia desoye razonables argumentaciones de Alberto y Fisberto, y se muestra despótico y airado, contribuyendo a crear una serie de riesgos que no desembocan en tragedia porque el esquema global de comedia lo impide. En cualquier caso el poderoso abusa de su condición para entregarse a sus deseos e impulsos instintivos. Una comedia construida sobre el mecanismo de los múltiples abusos de los poderosos es *Amar por arte mayor*. El tono lúdico anula la posibilidad trágica de esta pieza de convención palatina y final feliz, en la que subyace, sin embargo, una versión muy precisa del poder arbitrario.²⁵ Dos reyes, don Sancho Abarca y don Ordoño, ejemplifican sendas injusticias: el primero decide matar a don Lope para quedarse con su dama, Isabela (III, 1168); el segundo obliga a su hermana doña Blanca a un matrimonio indeseado y persigue también a don Lope (refugiado en su corte) por celos de doña Elvira. La infanta doña Blanca, que se enamora de Lope, no tiene escrúpulos en enredar al caballero con intrigas y mentiras para lograr el rompimiento con su dama. Toda la comedia es un muestrario de la manera en que los *gustos* de los personajes reales funcionan arbitrariamente sin reparar en las opresiones a que someten a los demás (III, 1199): como apunta Halkhoree,²⁶ “in their attempt to indulge their passions, Ordoño and Blanca abuse their power and authority”. Desde varias perspectivas, estos poderosos pueden calificarse de “coronas inhumanas” (III, 1170), “Herodes” matadores de inocentes (III, 1171), atropelladores de leyes, monarcas interesables y pasionales (III, 1182), entregados a sentimientos impropios de los grandes, como los celos (III, 1181, 1184), etc. Significativamente la solución a-trágica —típicamente tirsiana, como he señalado— estribará en el ingenio —de modo similar a las comedias de capa y espada—: don Lope debe superar una serie de obstáculos y encomienda al ingenio su salvación (“¿Podrá el ingenio humano / salir dellos airoso?”, III, 1200). En este universo dominado por el tono lúdico del ingenio salvador, no hay examen trágico del poder al estilo de las tragedias calderonianas: los reyes dominan al fin sus pasiones y se casan con las correspondientes infantas, dejando a don Lope con su doña Elvira.

Mucho más centrada en la dimensión política es *La república al revés*, quizá el más notable ejemplo en el corpus tirsiano de mal gobernante que provoca la corrupción y el desorden en su reino. Constantino concentra los peores defectos que pueden degradar al rey: vano y soberbio, desafiador del poder divino,²⁷ lujurioso (I, 386), mal hijo, de crueldad extrema (llega a ordenar el asesinato de su madre: I, 400), observador de su gusto como única ley (I, 391), y hereje (I, 417), contamina su república con sus malas pasiones: todo el reino se degrada con el abuso y la tiranía de este emperador ne-

fasto. Cuando Andronio, rotas las inhibiciones, decide violar a Irene antes de matarla, justifica su corrupción con la corrupción general:

Mas ¡ay!, que voy a hacer un desatino;
aunque sea traidor, alma, buen pecho,
que andando como anda el mundo todo
necedad es andar a lo derecho (I, 407).

...

Rigor es inaudito y sin segundo,
mas por vivir, a hacerlo me provocho,
pues en su ejecución mi vida fundo.
Cuenta la fama, pues, mi intento loco,
que yo sé que dirá después el mundo
que en un reino al revés todo esto es poco (I, 410)

Reino al revés: Lidora, dama de la princesa Carola, se rebela contra su señora y pretende usurpar su lugar; Leoncio, apoyado en la mala condición de Constantino, usurpa el poder y se establece, momentáneamente, como nuevo emperador, antes de que la rueda de la Fortuna lo descabalgue, como al propio Constantino. Todo anda torcido: el juicio de Constantino en el acto III es un símbolo del estado del reino: sistemáticamente premia a los ladrones, deshonestos, herejes, y castiga a los que se oponen a su maldad (I, 415 y ss.). Semejante conducta lo asimila a un tirano, y el castigo lo alcanzará al fin, volviendo la reina Irene al trono.

En otros personajes tirsianos puede continuarse el examen de los defectos y abusos del poder, que configuran la antítesis del modelo de buen gobernante que comentaba al principio: arrastrados por la ira (*Los lagos de San Vicente, Mari Hernández la gallega*), o la pasión particular que ponen sobre el bien común (*Los lagos de San Vicente*), la codicia (*Cómo han de ser los amigos*), la crueldad (*Vida y muerte de Herodes, La mujer que manda en casa, La república al revés*), la debilidad culpable de carácter (*Acab en La mujer que manda en casa*), etc., reflejan sus defectos en la sociedad que rigen, o son reflejos de la propia degradación general. En estos universos de injusticia y despotismo, encuentran los traidores terreno abonado: surgen personajes prototipos de traidor como don Egas (*Mari Hernández la gallega*), Ricardo (*Quien habló pagó*) o don Juan (*La prudencia en la mujer*). Aunque se percibe en muchos lugares de estas comedias una efectiva crítica —más moral que estrictamente social— de las corrupciones del poder, de nuevo la visión optimista de Tirso permite muy a menudo en los desenlaces

el arrepentimiento final de los malos y traidores, que suelen alcanzar el perdón y cierta reconciliación con sus propias culpas.²⁸

Frente a los abusos del poder, el vasallo, como se ha señalado anteriormente, no está autorizado a la rebelión: únicamente puede ofrecer resistencia justa al cumplimiento de órdenes impías: Dios está por encima del rey, como recuerda Nabot en *La mujer que manda en casa* (I, 605, 613), pero el vasallo está siempre debajo del poder.

3.2.2. *Los "dramas de comendador"*.

Un tipo especial de drama es el que tiene por asunto la actuación de un noble poderoso en el ámbito rural, donde ejerce la opresión sobre los villanos: es el esquema de *Fuenteovejuna* de Lope. Recordaré como casos más significativos el don Guillén de *La dama del olivar* y el don Jorge de *La santa Juana*, segunda parte. Las trayectorias de ambos son semejantes y evocan de cerca la del comendador lopiano, especialmente don Guillén, una de cuyas víctimas se llama también Laurencia. Este don Guillén, comendador de Santiago, multiplica sus insultos en Estercuel (cuyo señor don Gasión es modelo de noble perfecto²⁹): enamora cuantas ve, secuestra a Laurencia, hija del alcalde (I, 1193) amenazando a quien se le oponga y provoca al fin la rebelión del pueblo de Estercuel, que sale en busca de venganza: "Todo Estercuel salga armado / y muera aqueste traidor" (I, 1194). El recuerdo de *Fuenteovejuna* es claro en numerosos momentos: Laurencia arenga a los hombres de Estercuel lo mismo que su homónima lopiana:

¿Qué hacéis aquí, afeminados,
hombres sólo en la apariencia,
en conversación infame,
que no sentís vuestra afrenta? (I, 1196)

Pero en el desenlace de esta comedia de celebración hagiográfica, don Guillén, tocado por la devoción de la Virgen que se aparece en el olivar, se arrepiente y hace firmes promesas de enmendar sus travesuras (epílogo, I, 1218).

Las maldades de don Jorge en *La santa Juana*, son todavía mayores. Este embrión de burlador,³⁰ recibido en Cubas con gran alegría (escena parecida al recibimiento del comendador de Fuenteovejuna), y que se reconoce "malo para cartujo", gozador de mujeres y desobediente al emperador, rapta a Mari Pascuala, a la que desprecia después de forzada, mete a los soldados en Cu-

bas con orden de que destruyan el lugar (I, 842), se ríe de las súplicas de sus víctimas (I, 843), y se comporta como un feudal de poder absoluto y codicioso:

Señor soy de vuestra hacienda,
vuestras casas y mujeres,
todo me ha de dar tributo
pues que vuestro dueño soy (I, 845)

En el extremo de la crueldad decide desterrar a los pobres y matar a los viejos mendigos, porque, como dice cínicamente, “no hay limosna igual como sacallos / deste mal mundo” (I, 850). La aberración total de su conducta se manifiesta en la doble dimensión de su desprecio del poder terreno —en su desafío a las órdenes del emperador Carlos V—, y de su desprecio al poder divino —en su desafío a la santidad de Juana, de quien se burla—.

Mari Pascuala se lamenta después de haber sufrido los abusos de don Jorge, y critica la degradación de los malos caballeros:

¿Aquesto es ser caballero?
¿En esta nobleza estriba
el valor que España ensalza
y estimaron mis desdichas? (I, 853)

Lamento y crítica que volvemos a escuchar en boca de las víctimas de don Juan Tenorio, el más ilustre de estos burladores (“La desvergüenza en España / se ha hecho caballería”, se queja Aminta en *El burlador*) y que merece algunas palabras específicas. A diferencia de Tenorio, caso excepcional en la dramaturgia de Tirso, este don Jorge —como don Guillén— se arrepiente al final, tras una aparición de la santa Juana, y muere contrito alcanzando la salvación, tras una estancia en el Purgatorio (I, 864). A don Juan Tenorio no le será concedida esta gracia, que la misma estructura dramática del *Burlador* y la concepción del personaje vedaban.

3.23. *El Burlador de Sevilla y la crítica social*

Importantes estudiosos del teatro tirsiano han señalado la dimensión de crítica social del *Burlador*.³¹ don Juan, como ha escrito agudamente Ruiz Ramón, más que causa es efecto de una situación corrompida en la que los poderosos que son valedores del caballero permiten y hasta premian los

abusos. Hay una dura crítica contra reyes, privados y la general degradación social en la corte de Castilla, frente a la cual, como ha estudiado Marc Vitse,³² se alza el modelo positivo de Lisboa en donde triunfa la justicia. Los responsables del orden social, especialmente reyes y validos, indulgentes protectores del burlador, son en esta comedia ejemplo de mal gobierno y culpable dejación de su deber de justicia.

El rey de Nápoles, en su fugaz aparición del principio, muestra su incapacidad, delegando en don Pedro Tenorio las pesquisas para la averiguación del engaño sufrido por la duquesa Isabela. Su entrevista con Isabela es significativa de su condición de pésimo justiciero: no escucha a la dama, no investiga, no atiende. La situación acaba dominada por el mendaz embajador español que protege a su sobrino. La conducta del rey de Nápoles prefigura la del rey castellano. Aunque algunos críticos (como Varey) opinan que don Alfonso pretende ser justiciero sin conseguirlo por las circunstancias falaces que lo rodean, el análisis de su conducta dramática es mucho más condenatorio: castiga a don Juan ¡desterrándolo a Lebrija!, pueblo a un paso de Sevilla, del que al final lo hace conde (vv. 2526 y ss.); protege constantemente al burlador, elude cualquier medida, oculta a Octavio la identidad del engañador de Isabela (que el rey sí conoce), amenaza a Octavio para que no tome venganza de don Juan al enterarse de sus burlas... Cuando Mota es acusado de matar a don Gonzalo de Ulloa, este rey actúa igual que el de Nápoles con Isabela: en su ira precipitada impiden hablar a los acusados y bloquean cualquier posibilidad de averiguar la verdad. No es solo impotencia para dominar las circunstancias (lo que en un rey sería bastante negativo): es que el mismo rey contribuye al desorden y a la injusticia. A la altura del v. 2545 don Alfonso decide perdonar a Mota: ¿de qué? ¿Del homicidio del comendador? ¿De sus galanteos secretos con doña Ana? Aparentemente el rey sigue creyendo que Mota es el homicida (vv. 2840 y ss.: Mota explica la verdad y el rey queda sorprendido). Pero entonces ¿es que no ha interrogado a doña Ana? ¿Ignora lo que pasa en su reino? Porque la culpabilidad de don Juan es cosa sabida por las calles, como declara Catalinón en los vv. 2235-44. El único que ignora la verdad, en suma, es el máximo responsable de la justicia. Esto sugiere, además, que el valido don Diego Tenorio, no es tan leal como algunos estudiosos han defendido, y pone la disculpa de su hijo (motivo personal, individual) por delante de la justicia que está obligado a guardar (motivo del bien público). Poca glosa requieren las palabras del mismo rey cuando, aun reconociendo la razón que asiste a Octavio, le amenaza:

Gentilhombre de mi cámara
es don Juan y hechura mía (vv. 2603-604)

Hechura del rey, es decir, producto de un sistema y de unos gobernantes injustos y arbitrarios que no son, ni mucho menos, inocentes del caos y la infamia que este señorito bien protegido instaura en el reino. Cuando el rey decide castigar, ya es tarde: Dios ha tomado la iniciativa, y la justicia ya ha sido hecha. Wardropper ha llegado a ver como tema central del *Burlador* la falibilidad de la justicia humana, que provoca la actuación de la divina. Desde esta perspectiva el final no deja de ser ambiguo: el orden se restaura, aparentemente, en un doble movimiento: castigo de don Juan y bodas (símbolo tópico de la reorganización social y normalización de los impulsos eróticos dislocados por el burlador). El primero corresponde a Dios, por medio del comendador; el segundo lo dispone el rey. Casalduero³³ interpreta este desenlace como signo esperanzador de que el orden divino sustenta y hace posible el orden humano. Ruiz Ramón, en cambio, apunta con más razón que las bodas no restauran el orden: cada receptor de la comedia elegirá su desenlace, pero no está de más recordar las confusas y melancólicas circunstancias de las bodas finales. Aminta, deshonrada sin duda, se casa con Batricio, que ahora la acepta (y que antes de su deshonra, por sospechas y miedo, había repudiado); Tisbea, también infamada, se casa con Anfriso al parecer.³⁴ Si se argumenta que estos dos maridos plebeyos pueden admitir esposas deshonradas, el desdichado Octavio toma a Isabela, no menos deshonrada que sus compañeras de engaño:

Pues ha enviudado Isabela
quiero con ella casarme (vv. 2887-888)

¿Enviudado? Isabel no llega a casarse con don Juan. En Nápoles la promesa engañosa carece de validez, porque el galán, aunque le entregó su mano (signo sólido de compromiso matrimonial en la época, aunque atacado por las disposiciones del Concilio de Trento), lo hizo en su personalidad fingida de Octavio: no hay matrimonio secreto válido, sino engaño simple: Isabela nunca ha estado casada, no queda viuda, y siempre permanece deshonrada desde el código del honor que, se supone, rige en esta sociedad.

Final problemático, en resumen, que deja sin resolver claramente el orden: la crítica social contra los abusos del poder y sus efectos no termina con la acción de la comedia. Y ese tema me parece en el *Burlador* mucho más importante y acusado que el que a veces se subraya de la dimensión teológica (completamente inexistente) y diabólica: pues don Juan no se re-

bela contra Dios —ese asunto le es indiferente, no se lo plantea—: se limita a pasear su prepotencia fiado en los privilegios de un estrato dirigente que puede permitirse utilizar el poder para su placer: como responde cínicamente a Catalinón:

Si es mi padre
 el dueño de la justicia
 y es la privanza del rey
 ¿qué temas? (vv. 1978-81)

Es el *Burlador*, como he dicho antes, un caso especial de tono trágico en donde ni el final es claramente feliz, ni se permite al culpable un arrepentimiento y una salvación paralelos a los desenlaces de *La dama del olivar* o *La santa Juana*. A mi juicio, la estructura dramática y los motivos temáticos dominantes (un burlador empedernido, el estribillo “Tan largo me lo fiáis”, el rechazo a la enmienda...) hacían necesario el desenlace tal como se produce. La lógica de la conducta donjuanesca exige el castigo: si tras el proceso de negativa a la conversión se produjera el arrepentimiento y la salvación, la lección moral y la coherencia dramática del personaje y de la acción quedarían anuladas. Y el *Burlador* es, sin duda, una obra maestra en su construcción y en su coherencia dramáticas.

4. *El tema de la privanza*

Para terminar mi breve repaso a algunos aspectos elementales de lo que he llamado “la máquina del poder” en el teatro de Tirso, conviene mencionar el tema de la privanza, uno de los favoritos en los autores barrocos, y muy intenso en las comedias del mercedario, escritas, no se olvide, en una época en que subidas y caídas de privados eran de actualidad.³⁵

La necesidad de ministros y privados que ayuden la labor de gobierno es reconocida en los tratados y en la ideología de la época. Andrés Mendo³⁶ declara que “Necesita el príncipe de muchos ojos, oídos y manos, y lo son los consejeros y ministros” y esta imagen de los sentidos del rey, que ya estaba en Aristóteles, se reitera en otras muchas obras, como la ya citada de Saavedra Fajardo. Pero la misma imagen expresa la limitación de la función de ministros y validos, que jamás deberán usurpar la potestad y la dignidad del monarca. El rey comunica a Ramiro en *Quien habló pagó* (I, 1494) esta necesidad de tener un privado y le confiere tal cargo. En esta y otras comedias de privanza³⁷ se extrae el modelo de privado perfecto,³⁸ y también las

servidumbres que impone tal calidad. El privado ha de ser fiel y secreto (*Quien habló pagó*, I, 1493), dedicado al bien público y no al enriquecimiento particular (*Privar contra su gusto*, III, 1111), y sobre todo consciente de la inestabilidad de la privanza. Asediados por las envidias y abrumados por las penalidades y riesgos del valimiento,³⁹ los privados están siempre sujetos a las mudanzas y caprichos del rey: entre numerosos testimonios⁴⁰ destacaré la comparación que hace don Guillén en *El amor y el amistad* (III, 531-32), de los privados con los tapices, comparación que elabora retóricamente el motivo, y que puede servir de imagen emblemática a su función y a los límites de su poder:

Don Gastón, las colgaduras
 fueron siempre en mi opinión
 símbolo de la privanza.
 ¡Ved con cuánta semejanza
 de mis desdichas lo son!
 Cuélgalas la autoridad
 en el invierno, que helado
 siempre se ha significado
 por él la necesidad,
 y como de su calor
 necesita quien las cuelga,
 con su presencia se huelga,
 lisonjeando el valor
 de doseles encumbrados
 los que su presencia estiman.
 Los pretendientes se arriman
 a ellos, que los privados
 en los ojos de las gentes,
 son, cuando están más felices,
 al modo de los tapices:
 arrimos de pretendientes.
 Llega el estío, y despojan
 las paredes que adornaban,
 y si en invierno abrigaban
 ya en el verano congojan,
 que a la persona ensalzada
 que con el favor se muda,
 el que pobre le dio ayuda
 favorecido le enfada.

Caen al suelo desde el techo
 y el que a ellos se arrimó
 ya los pisa, que no halló
 el privado otro provecho,
 y en lugar de los regalos
 que por haber dado abrigo
 merecen, el más amigo
 los sacude y da de palos...

5. *Final*

En conclusión, podría apuntarse que el poder aparece en el teatro de Tirso con manifestaciones y modulaciones variadas, entre las que destaca la presentación de un modelo de gobernante que responde muy de cerca a los criterios ideológicos del XVII en torno al príncipe cristiano. En oposición a este modelo existen retratos de malos gobernantes que detentan un poder cuya ilegitimidad nace de la usurpación o de la mala aplicación del mismo: en cualquier caso la crítica al mal uso del poder, muy intensa en algunas ocasiones, deja a salvo la inviolabilidad del monarca frente al pueblo, y excluye el tiranicidio. El rey impío habrá de ser castigado por Dios o por otro monarca legítimo.

Una amplia gama de situaciones en las comedias tirsianas exploran las modalidades de los abusos del poder (por parte de reyes o nobles) como sucede en las piezas "de comendador", concebidas parcialmente sobre el arquetipo de la *Fuenteovejuna* de Lope. Caracteriza estas comedias de Tirso una perspectiva eminentemente a-trágica y optimista, que difumina en los desenlaces —en la estructura global, por tanto— el contenido crítico de pasajes y episodios que el espectador ha ido observando en el desarrollo de la trama; solo el *Burlador* escapa a este universo a-trágico, con la condenación de don Juan y su ambiguo final para las víctimas. De todos modos, este grupo es el que contiene las más duras y abiertas críticas políticas (mantenidas siempre en un tono moral generalizante) contra los defectos del poder corrupto.

Una modalidad incurra en los problemas del poder y las estructuras de dominio la constituyen comedias que tratan el tema de la privanza, en las que Tirso adopta una perspectiva moral de iniciales tonos patéticos,⁴¹ que suele resolverse, de nuevo, en un clima feliz en que la conciencia aceptadora de las mudanzas de fortuna, unas veces, y el ingenio vencedor de los riesgos, otras, permiten alcanzar un desenlace optimista.

NOTAS

1. Es decir, no podemos afirmar "Tirso piensa", "Tirso considera", ya que son los personajes de las comedias quienes dicen y actúan en el seno de la estructura global de las piezas: la visión del poder es, así, compleja, y se capta sólo a través de un análisis igualmente complejo de las motivaciones y circunstancias de personajes y acción: se trata, en suma, de adoptar una perspectiva metodológica correcta, que no es posible mantener con la requerida meticulosidad en este trabajo, puramente aproximativo al tema. Ver sobre algunos principios metodológicos útiles al respecto F. Ruiz Ramón, "Para una lectura del teatro clásico. De algunos principios metodológicos", en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra-Fundación March, 1978, 21-44.

2. Me parecen muy problemáticas las alusiones constantes que señala B. de los Ríos a Lerma, Olivares, Osuna, Quevedo, y a determinadas circunstancias políticas del momento en obras como *La mejor espigadera*, *Tanto es lo de más como lo de menos*, *La ventura con el nombre*, *Privar contra su gusto*, etc. Remito a los prólogos de B. de los Ríos en la edición de *Obras dramáticas completas* de Tirso, Madrid, Aguilar (uso para el tomo I la ed. de 1969; t. II, 1952; t. III, 1968: en lo que sigue cito por esta edición, tomo y página, si no especifico otra cosa). Ver, no obstante, para más detalles sobre algunas, los artículos de J. C. J. Metford, "Tirso de Molina and the Conde Duque de Olivares", *BHS*, 36, 1959, 15-27, y R. L. Kennedy, "La perspectiva política de Tirso en *Privar contra su gusto* de 1621 y la de sus comedias políticas posteriores", *Estudios*, XXXVII, 132-35, 1981, 199-238; íd., "Has Tirso satirized the Conde Duque de Olivares in *Nineucio of Tanto es lo de más como lo de menos?*", *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in honor of J. E. Keller*, ed. J. R. Jones, Newark, Juan de la Cuesta, 1980, 281-301.

3. Ver, para algunas vertientes de la crítica de Tirso, la importante tesis de P. R. K. Halkhoree *Social and Literary Satire in the comedies of Tirso de Molina*, editada por J. M. Ruano de la Haza y H. W. Sullivan, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, 1989.

4. Baste recordar tratados tan conocidos como la *Política de Dios* de Quevedo, los *Emblemas regiopolíticos* de Juan de Solórzano Pereira o la *Idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo... Cfr J. A. Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984, espec. el capítulo "Maquiavelo y maquiavelismo en España", pp. 41 y ss., donde recoge bibliografía pertinente y cita otros muchos tratados políticos y de educación de príncipes del Siglo de Oro.

5. Ver para Bances Candamo mis artículos "Teoría dramática y práctica teatral en el teatro áulico y político de Bances Candamo", *Criticón*, 42, 1988, 169-93 y

"Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro", *Iberoromania*, 27/28, 1988, 42-60. Allí se encontrará otra bibliografía sobre estos aspectos.

6. Cito *Todo es dar en una cosa*, como las otras dos comedias de la trilogía de los Pizarro, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*, por la edición de Miguel Zugasti (ver infra).

7. Cfr. *La romera de Santiago*, II, 1263: "porque el rey que a Dios imita, / con humana providencia, / lo que importa solicita"; *El amor y el amistad*, III, 514: "Cobrad de tales abonos, / que como son semejanza / de Dios, los príncipes nobles", etc.

8. Ver Jesús María González de Zárate, *Emblemas regiopolíticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero, 1987. Como recuerda González de Zárate este emblema de Solórzano se inspira en el XXXVIII de la primera edición de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano*, donde aparece la Aurora (símbolo del príncipe) repartiendo flores sobre la tierra.

9. En palabras de Juan de Torres, *Filosofía moral de príncipes*, cit. por González de Zárate, *Emblemas regiopolíticos*, 112.

10. Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados. Documentos políticos y morales*, 1662. Ver González de Zárate, *Emblemas regiopolíticos*, 122, y cfr. el emblema LXXVIII "Sic praemiis omnia florent".

11. Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. F. J. Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988.

12. No me parece necesario documentar a cada paso tópicos tan extendidos. Un cómodo resumen hallará el lector interesado en los apartados "Concepto de la corona" (cap. 2) y "El príncipe como gobernante" (cap. 4) de González de Zárate, *Emblemas regiopolíticos*, donde se recogen otras referencias paralelas de distintos tratadistas.

13. La rebelión del súbdito es ilegítima aunque el rey conculque sus obligaciones: no hay tiranidios en el teatro de Tirso: la reina Irene, modelo positivo, desautoriza la traición incluso a un rey malo y hereje como Constantino: "A lo menos en prisión, / soldados, es bien que esté / quien a su emperador fue / traidor; que si por razón / me da que sus desvarios / le obligaron a negarle / la obediencia y a quitarle / su imperio y sus señoríos, / responderé que no hay ley / ni razón ninguna hallo / con que despoje un vasallo, / por malo que sea, a su rey" (*República al revés*, I, 427). Ver también, entre otros textos, *La ventura con el nombre*, III, 976: "...¿hay ley / que el vasallo solicite / a que la vida le quite, / por malo que sea, a su rey?".

14. Cito este texto como mera ilustración ideológica de un motivo; como he indicado al principio, el examen dramático de este y otros textos habría que hacerlo teniendo en cuenta la perspectiva desde la que se emiten y la circunstancia dramática

en que se insertan (ficción, simulación, defensa sincera desde el punto de vista de un personaje, adulación interesada... etc); ahora no puedo ocuparme de estas precisiones necesarias para un estudio completo.

15. Uso "función" en el sentido estructural que define F. Weber de Kurlat para el análisis del teatro de Lope, 'unidad mínima no separable en partes menores significativas': ver "Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro", *Revista del Instituto*, Buenos Aires, I, 1975, 35-67.

16. Esta comedia de Tirso, fechada aproximadamente entre 1615-1622, evoca otros poemas de Góngora: unos versos antes de este pasaje del conde de Urgel, doña Blanca escucha el romance "En un pastoral albergue" de don Luis de Góngora. Blanca de los Ríos, en una nota de pie de página al beatus ille del conde, recuerda pasajes semejantes de menosprecio de corte en *La dama del olivar*, "Soledades hermosas"; *Ventura te dé Dios, hijo*, "Umbrosas arboledas"; *El condenado por desconfiado* "Dichoso albergue mío"... Lo que me interesa subrayar en este momento no es tanto la presencia de los motivos horacianos en las comedias tirsianas (muy abundantes, como en el resto de la literatura áurea), sino su función en el contexto de las comedias de poder.

17. Ver A. Dellepiane, "Ficción e historia en la trilogía de los Pizarros, de Tirso", *Filología*, 4, 1952-53, 49-168. Una aproximación que no tiene en cuenta la libertad creadora de la poesía respecto de la historia, y olvida las concepciones dramáticas de la época, expuestas por el mismo Tirso en *Los cigarrales de Toledo* y otros lugares, es el estudio de C. Andrès, *Visión de los Pizarro, de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina*, Kassel, Reichenberger, 1991. Sobre esas concepciones de libertad creadora, y en general sobre la teoría dramática tirsiana, ver F. Florit, *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Revista Estudios, 1986, espec. pp. 63 y ss. Para el estudio de la trilogía de los Pizarro remito a la edición crítica de Miguel Zugasti, Kassel, Edition Reichenberger 1993, 4 vols. Cito por esta edición. Otros aspectos interesantes trata F. Ruiz Ramón en "El nuevo Mundo en el teatro clásico", en *Celebración y catarsis*, Murcia, Universidad, 1988, espec. pp. 118 y ss.; y "El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a J. E. Varey*, ed. Ruano de la Haza, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, 1989, 229-48.

18. Ver L. Vázquez, "Los Pizarros, la Merced, el convento de Trujillo (Cáceres) y Tirso", *Estudios*, XL, 146-47, 1984, 203-427, y Zugasti, estudio introductorio a su edición, con más bibliografía.

19. Evocación cuyos datos saca Tirso de la *Crónica de los muy altos e muy poderosos don Fernando e doña Isabel*, de Hernando del Pulgar, y que son un anacronismo inventado por el poeta para enmarcar la lealtad de Gonzalo, incluido en la serie de nobles defensores de los Reyes Católicos. Lo que me interesa señalar

ahora es la presencia del tema de las rebeliones, banderías y guerras, ya desde la exposición de la primera pieza, como fondo constante en las tramas de toda la trilogía.

20. Para los detalles cronológicos, datación, estructura general de la trilogía, etc. remito a la edición crítica de Miguel Zugasti, cit.

21. Este fue el problema central que provocó las guerras civiles del Perú. El 20 de noviembre de 1542 Carlos V dicta en Barcelona las nuevas ordenanzas que suprimen las encomiendas de indios, prohíben la esclavitud y el empleo de los indígenas en las minas y pesquerías de perlas, etc. Se trataba de salvaguardar al indio de los abusos, pero los conquistadores se rebelan contra estas disposiciones que venían mal a sus intereses, y la rigidez y violencia del virrey Blasco Núñez Vela empeora las cosas, hasta el estallido de la guerra civil entre las facciones enfrentadas, una de las cuales encabeza Gonzalo Pizarro. Para los detalles históricos pertinentes remito al estudio y a la excelente anotación de Zugasti en la ed. citada.

22. Constantino en el momento de su coronación cae y se le quiebra la espada, símbolo de su poder (I, 384); en otro episodio tiene un sueño premonitorio en el que se ve a los pies de la rueda de la Fortuna, mientras Irene, su madre — a la que ha desterrado— está en la cima: sueño anunciador de la caída del tiránico gobernante.

23. El Virrey se niega a admitir las alegaciones de los conquistadores para la revisión de las Leyes Nuevas, amenaza con la represión y la pone en práctica, desconoce los derechos de Gonzalo Pizarro, gasta fuertes sumas sin permiso de la Audiencia para formar ejércitos contra Pizarro, secuestra a la sobrina del conquistador, injusticia arbitrariamente a Antonio de Solar porque en una pared del valle de Huarura que él gobierna han hecho escritos contra el virrey, etc. (*Amazonas*, vv. 2285 y ss.; 2485 y ss.). Toda la conducta de Núñez Vela se presenta como sucesión de extremas violencias y rígidas y arbitrarias aplicaciones de una política de represión: "Llegaron del virrey a extremo tanto / las siempre aborrecibles destemplanzas, / que en menosprecio se trocó el espanto / de sus severas leyes y ordenanzas. / No todo celo si es superfluo es santo, / ni cordura atajar las esperanzas / del pueblo, pues por más que el juez presuma / suma justicia, es injusticia suma" (*Amazonas*, vv. 2487-95).

24. *Cómo han de ser los amigos*, I, 277; 291...

25. Apunta Halkhoree, *Social and Literary Satire*, 206: "The opposition of morality to power ensures dramatic tension"; y luego: "The abuse of regal power and authority is, of course, the theme of *Amar por Arte mayor*", 211. Halkhoree dedica un buen análisis a la comedia en el capítulo VI de su libro, que incluye una comparación con *La Estrella de Sevilla*.

26. *Social and Literary*, 206.

27. *La república al revés*, I, 384: "a tanta soberbia vuelo / que si con caer no die-

ra / señal que me basta el suelo, / guerra al mismo cielo hiciera / hasta conquistar el cielo", dice después de una caída agorera que no quiere entender. Esta asimilación con figuras como Luzbel o los Gigantes avanza un desenlace igualmente catastrófico para Constantino.

28. Lo mismo sucede con los culpables de abusos en otro tipo de comedias que comento a continuación y que podrían, figuradamente, llamarse "de comendador" —aunque no siempre sea un comendador el protagonista— en recuerdo de *Fuenteovejuna*, arquetipo de la especie y obra que influye bastante en alguna de Tirso. Ver infra.

29. Don Gastón, cuando regresa a Estercuel y se entera de las maldades de don Guillén, toma sobre sí la tarea de la justicia, en una función similar a la de los reyes en otros dramas de análoga factura.

30. Va, significativamente, acompañado por su criado Lillo, que le avisa de sus maldades como Catalinón a Don Juan.

31. Para más detalles sobre este aspecto remito a F. Ruiz Ramón, "Don Juan y la sociedad de *El burlador de Sevilla*", en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, cit., 71-96; J. E. Varey, "Social criticism in *El burlador de Sevilla*", *Theatre Research International*, 2, 1977, 197-221; B. Wardropper, "El tema central del *Burlador de Sevilla*", *Segismundo*, 17-18, 1973, 9-16; no siempre coincido en mi análisis con estos trabajos. Adapto en este epígrafe algunas páginas que escribí para mi introducción al *Burlador* en Madrid, Espasa Calpe, 1989, 38 y ss. Cito por esta edición.

32. "La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*", *Criticón*, 2, 1978, 21-41.

33. "El desenlace del *Burlador de Sevilla*", en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1981, 122-37.

34. Algunos estudiosos creen que Tisbea queda sola, a diferencia de las tres mujeres restantes. Pero Batricio usa el plural ("y nosotros con las nuestras", vv. 2889-90) alusivo, sin duda, a él mismo con Aminta y Tisbea con Anfriso. En la versión de *Tan largo me lo fiáis*, Tisbea declara su intención de casarse con él, y el pescador la acompaña a la corte. Todo parece sugerir que hay cuatro bodas.

35. Ver también Jesús Gutiérrez, "La privanza en un auto de Tirso", *Estudios*, 1987, 87-99, sobre *No le arriendo la ganancia*. Para el tema de los privados y su actualidad (muy intensa en 1599-1605 y 1621-25 por los hechos históricos de ascenso y caída de los validos de Felipe III y Felipe IV), así como para algunas modulaciones de esta perspectiva dominante de 'casos de Fortuna', ver Jesús Gutiérrez, *La Fortuna bifrons en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1975; R. Mac Curdy, *The tragic Fall. Don Alvaro de Luna and other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, Chapel Hill, University of North Caroli-

na, 1978; F. Tomás Valiente, *Los validos en la monarquía española del Siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1963.

36. Cit. por González de Zárate, *Emblemas regiopolíticos*, 172.

37. Hay bastantes comedias de Tirso perfiladas como "comedias de privanza": *El vergonzoso en palacio*, *Cómo han de ser los amigos*, *El amor y el amistad*, *Privar contra su gusto*, *Quien habló pagó*, *Cautela contra cautela*...etc. Sobre algunas cuestiones relativas al tono y estructura de estas comedias de privanza, ver M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, PUM, 1990, 572 y ss. Hay también una tesis inédita, que no he podido manejar, de sister Mary Austin Cauvin, *The Comedia de privanza in the Seventeenth Century in Spanish Golden Age Drama*, University of Pennsylvania, 1957.

38. Por antítesis se perfila el mal privado, que también está presente en distintas comedias tirsianas: *Lagos de San Vicente*, *Cautela contra cautela*, *Del enemigo el primer consejo*, *El burlador de Sevilla*...

39. Ver textos diversos en *Quien habló pagó*, I, 1471, 1477-78; *Privar contra su gusto*, III, 1001-1003, 1091; *El amor y el amistad*, III, 524... Por brevedad me remito a algunos pasajes, sin entrar en más detalles o comentarios.

40. El tema de la mudanza del rey que trae la caída de los validos es muy frecuente y conoce numerosas variantes y matices: ver por ejemplo, *Privar contra su gusto*, III, 1077; 1087; *El amor y el amistad*, III, 521, 527; *Quien habló pagó*, III, 1491; *Del enemigo el primer consejo*, II, 1318; *Cómo han de ser los amigos*, I, 272, y casos muy sofisticados en *Cautela contra cautela*, donde se representa por los protagonistas la ficción de la desgracia del privado para desenmascarar una conjuración de traidores y enemigos del buen valido.

41. Remito al trabajo de Vitse, *Éléments*, loc. cit.