

La santa Juana y el mundo de lo sagrado



BLANCA OTEIZA (ED.)

LA SANTA JUANA
Y EL MUNDO DE LO SAGRADO

BLANCA OTEIZA (ED.)

COLECCIÓN «BATIHOJA» DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA) /
INSTITUTE OF GOLDEN AGE STUDIES (IGAS)

CONSEJO EDITOR

DIRECTOR:

VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, EE.UU.)

SUBDIRECTOR:

ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO:

CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONTACTO: cmatain@unav.es

CONSEJO ASESOR

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, EE.UU.)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

INSTITUTO DE ESTUDIOS TIRSIANOS (IET)

DIRECTORES:

IGNACIO ARELLANO (UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

LUIS VÁZQUEZ (ORDEN DE LA MERCED, ESPAÑA)

SECRETARIA:

BLANCA OTEIZA (UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONTACTO: boteiza@unav.es

CONSEJO ASESOR

FLORENCE BÉZIAT (UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE MIRAIL, FRANCIA)

LAURA DOLFI (UNIVERSIDAD DE PARMA, ITALIA)

FRANCISCO FLORIT (UNIVERSIDAD DE MURCIA, ESPAÑA)

NADINE LY (UNIVERSIDAD DE BORDEAUX III MICHEL DE MONTAIGNE, FRANCIA)

BERTA PALLARES (UNIVERSIDAD DE COPENHAGUE, DINAMARCA)

PILAR PALOMO (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, ESPAÑA)

JAMES A. PARR (UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, RIVERSIDE, EE.UU.)

ALAN K. G. PATERSON (UNIVERSIDAD DE ST. ANDREWS, REINO UNIDO)

FELIPE B. PEDRAZA (UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, ESPAÑA)

MARC VITSE (UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE MIRAIL, FRANCIA)

LA SANTA JUANA
Y EL MUNDO DE LO SAGRADO

BLANCA OTEIZA (ED.)

Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA/IGAS)
Instituto de Estudios Tirsianos (IET)

2016

Esta publicación se integra en el Proyecto *Edición crítica del teatro completo de Tirso de Molina. Cuarta fase* (FFI2013-48549-P) del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.



© De los autores
IGAS/IDEA. New York-Madrid
Impresión: Ultzama Digital

ISBN: 978-1-938795-30-5
DEPÓSITO LEGAL: DL NA 2363-2016
IGAS/IDEA. New York-Madrid

Diseño portada: Cruz Larrañeta

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
--------------------	---

JUANA VÁZQUEZ, SOR JUANA Y LA SANTA JUANA

BLANCA OTEIZA	
Documentos y recreaciones de sor Juana. <i>El libro de la casa</i>	15
MARÍA LUENGO	
Sor Juana de la Cruz: silencios y modificaciones de la biografía barroca	37
ISABEL IBÁÑEZ	
El entramado teológico-religioso de <i>La santa Juana</i> de Tirso de Molina	49
JESÚS MARÍA USUNÁRIZ	
Entre la santidad y la heterodoxia: visionarias en el Tribunal de Logroño (1570-1700)	61
ALAN K. G. PATERSON	
<i>La santa Juana</i> de Tirso de Molina: espectáculo de la condición humana	83
CONCEPCIÓN MARTÍNEZ PASAMAR Y CRISTINA TABERNERO	
Lengua femenina y concepción social de la mujer en el Siglo de Oro: de sor Juana de la Cruz a «La santa Juana»	99

EL MUNDO DE LO SAGRADO EN LA OBRA DE TIRSO DE MOLINA

IGNACIO ARELLANO	
La incoherente sacralización de una reina: <i>La prudencia</i> <i>en la mujer</i> , de Tirso, y los riesgos del prejuicio	121
ISABELLE BOUCHIBA	
Lo sagrado y lo femenino en el teatro de Tirso de Molina	143

PALOMA FANCONI	
Las santas de Tirso: del teatro y la prosa	157
MIGUEL GALINDO	
Lo divino en <i>La elección por la virtud</i>	169
NAÏMA LAMARI	
La sacralización del niño en algunas comedias de Tirso de Molina	185
PHILIPPE MEUNIER	
Aporía del personaje del galán o cómo dramatizar mejor lo sagrado. El caso de <i>Los lagos de san Vicente</i> de Tirso de Molina	199
ELENA NICOLÁS	
Personajes de las comedias hagiográficas de Tirso de Molina. Análisis comparativo	213
VICTORIANO RONCERO	
El hombre virrey del mundo: religión y política en los autos sacramentales de Tirso	225

EL MUNDO RELIGIOSO EN AUTORES CONTEMPORÁNEOS

PABLO BLANCO Y JOSÉ ENRIQUE DUARTE	
La misa, de Lutero a Lope: doctrina y paradigmas compositivos	249
LARA ESCUDERO	
Comicidad (y horror) en el teatro: el motivo de <i>El niño de La Guardia</i>	265
TERESA RODRÍGUEZ	
La evolución de un patrón de santidad: la figura de san José trazada por Mira de Amescua	281

LA MUERTE DE TIRSO

JOSÉ ÁNGEL MÁRQUEZ	
La muerte de fray Gabriel Téllez «Tirso de Molina» en Almazán	297

PRESENTACIÓN

El Instituto de Estudios Tirsiolos del GRISO de la Universidad de Navarra, en colaboración con la Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua se complace en presentar este volumen, el número 25 de su serie de publicaciones, que dedica a sor Juana de la Cruz y el mundo de lo sagrado, como colofón de las actividades llevadas a cabo en torno al proyecto ministerial de edición crítica de la trilogía de *La santa Juana* de Tirso de Molina.

Las contribuciones se presentan en tres bloques temáticos. Uno inicial de seis trabajos dedicados a la biobibliografía de sor Juana, tanto de los documentos y circunstancias relativos a su vida como de sus recreaciones literarias, con especial atención a la del Mercedario, ordenados de lo general a lo particular (Blanca Oteiza, María Luengo, Isabel Ibáñez, Jesús M^a Usunáriz, Alan Paterson, Concepción Martínez Pasamar y Cristina Tabernero). El segundo, algo más amplio, en que se reflexiona desde diversas perspectivas sobre el mundo de lo sagrado o la sacralización en la obra de Tirso, especialmente a partir de sus protagonistas, mayoritariamente femeninas, pero no solo (Ignacio Arellano, Isabelle Bouchiba, Paloma Fanconi, Miguel Galindo, Naïma Lamari, Philippe Meunier, Elena Nicolás, y Victoriano Roncero), y por último un tercer bloque que se ocupa de diversos temas, motivos y personajes de carácter religioso en la obra de autores contemporáneos del Mercedario (Pablo Blanco y José Enrique Duarte, Lara Escudero y Teresa Rodríguez). Cierra el volumen el trabajo de José Ángel Márquez, una actualizada mirada sobre la muerte de Tirso en Almazán.

Desde estas líneas quiero agradecer a todos los colaboradores su generosidad y disposición para participar en este volumen y al Ministerio de Economía y Competitividad de España, a través del Proyecto *Edición crítica del teatro completo de Tirso de Molina. Cuarta fase* (referencia FFI2013-48549-P), su ayuda para que esta publicación sea una realidad.

Blanca Oteiza

COMICIDAD (Y HORROR) EN EL TEATRO: EL MOTIVO DE *EL NIÑO DE LA GUARDIA*¹

Lara Escudero
Durham University (United Kingdom)

Tres piezas dramáticas áureas, *El mayor desengaño*, auto sacramental atribuido a Tirso de Molina, y las comedias *El niño inocente de La Guardia* de Lope de Vega y *La viva imagen de Cristo* de Hoz y Mota y Cañizares², elaboradas en épocas diferentes (evidente en el caso de estas dos últimas), tienen en común el argumento histórico-legendario de la profanación de una hostia consagrada y el secuestro y martirio de un niño por los judíos a imitación de la Pasión de Cristo. El motivo es tradicional y ya se legisla en las *Partidas* de Alfonso X, el Sabio:

E porque oímos decir que en algunos lugares los judíos hicieron e facen el día del Viernes Santo remembranza de la Pasión de nuestro Señor Jesucristo, en manera de escarnio furtando los niños, e poniéndolos en cruz, e haciendo imágenes de cera, et crucificándolas cuando los niños no pueden haber, mandamos que si fama fuere daqui adelante, que en algunt lugar de nuestro señorío tal cosa sea fecha, si se pudiere averigüar, que todos aquellos que se acertaren y en aquel fecho, que sean presos e recabdados e aduchos antel Rey, e después que él sopiere la verdad, débelos mandar matar muy habiltadamente cuantos quier que sean³.

¹ Esta investigación se integra en el proyecto *Edición crítica del teatro completo de Tirso de Molina. Cuarta fase* (FFI2013-48549-P) del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

² *El mayor desengaño. Auto Sacramental*, MS 16682, Biblioteca Nacional de España; *El niño inocente de La Guardia*, en *Octava Parte*, Madrid, 1617 y *La viva imagen de Cristo*, MS 15418, Biblioteca Nacional de España.

³ *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio, Partida VII*, tit. XXIV.

Tuvo su desarrollo también en casi todos los países europeos: Inglaterra (Norwich, Lincoln), Alemania (Sternbach, Vesalia), Italia (Tridento), Francia, etc.⁴, a pesar de la posible historicidad del auto (los sucesos acaecidos en Sepúlveda en 1468) y de las dos comedias (La Guardia, 1491 y la repercusión del proceso inquisitorial contra el judío Jucé Franco, quemado en Ávila el 16 de noviembre de 1491). Así, por ejemplo, relata Diego de Colmenares los hechos en su *Historia de Segovia* (1637):

Por este tiempo en nuestra villa de Sepúlveda los judíos, movidos de Salomón Pico, rabí de su sinagoga, hurtaron por la Semana Santa un niño, y ejecutando en él cuantas crueldades y afrentas en el Redentor del mundo, acabaron aquella inocente vida: increíble obstinación y nación incorregible a tantos castigos de cielo y tierra. Esta culpa como otras muchas que están en las memorias del tiempo se publicó y llegó a noticia de nuestro obispo don Juan Arias de Ávila, que como juez superior entonces en las causas de la fe, procedió en esta, y averiguado el delito, mandó traer a nuestra ciudad diez y seis judíos de los más culpados. Algunos murieron en el fuego; los restantes arrastrados fueron ahorcados en la dehesa junto al nuevo convento de San Antonio. Entre ellos, un mozo con muestras de arrepentido pidió el bautismo y con muchos ruegos la vida para hacer penitencia entrándose a servir en un convento de la ciudad (p. 400)⁵.

La cronología de las tres piezas no está clara. Para la comedia de Lope, la crítica baraja, por motivos diferentes, el periodo comprendido entre 1598-1608⁶. La de Hoz y Mota-Cañizares, basada en la de Lope de Vega⁷, se representó en Valencia en 1716 y 1744, dos años después de la muerte de Hoz y Mota⁸. Del auto poco se sabe. Se atribuye a Tir-

⁴ Covarrubias en su *Suplemento* relata una serie de sacrilegios contra una hostia consagrada (el de Segovia, por ejemplo) y diversos asesinatos de niños (entre ellos en Sepúlveda y La Guardia), en Alemania y Francia. Matias Sangrador relata otro caso en Valladolid ocurrido en 1452 (*Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid*, I, p. 298).

⁵ Desarrollo estos asuntos en mi artículo de 2005, pp. 166-169. Ver también Antoraz, 2007, pp. 469-475 y Cañigral, 1994, pp. 349-350.

⁶ Véase la introducción y bibliografía al respecto que manejan Farrel, 1985 y Cañigral, 1994.

⁷ Para la relación de ambas comedias ver Domínguez y Carrascosa, 1989, pp. 343-357, Farrel, 1989, pp. 359-367 y Pedraza, 2001, p. 185.

⁸ Domínguez y Carrascosa, 1989, p. 343.

so de Molina porque comparte título con su comedia hagiográfica *El mayor desengaño*⁹ y parece ser de finales del XVI¹⁰.

De las circunstancias externas de composición (aniversario, festejo, devoción personal, encargo particular) tampoco hay muchos datos. En las tres piezas se alude a la Pascua judía y a la luna catorcena¹¹, pues en ella tiene lugar el martirio y pasión de Cristo, translación quizá de la celebración del Corpus Christi, aunque solo en *El mayor desengaño* se dice explícitamente: «en el punto que celebren / los cristianos de Segovia / la fiesta del Sacramento» (vv. 414-416)¹².

Las alusiones en el auto a los naturales de Hontoria, pueblo cercano a Segovia, quizá hagan referencia a la localidad del autor o lugar de la representación¹³. No obstante, estos datos geográficos podrían apoyar la paternidad del Mercedario, pues Tirso, que residió en Segovia al menos durante 1618-1620¹⁴, conocería esta historia y además pudo asistir a una celebración que tiene lugar en Segovia desde 1410, la fiesta de la catorcena, en la que se festeja el milagro de la hostia consagrada, y se llama así porque participan las catorce parroquias que antiguamente había en la ciudad.

De las otras dos comedias tampoco hay muchos datos. Como hipótesis, Aragone sugiere que Lope pudo escribir *El niño de La Guardia* en agradecimiento a la santa Inquisición por haberle nombrado familiar del tribunal¹⁵.

Aunque comparten argumento, no se puede hablar de una continuidad en el proceso de creación entre el auto y las dos comedias (como sucede con las comedias de Lope y de Hoz y Mota-Cañizares).

⁹ Ver para la posible autoría tirsiana, datación y fuentes del auto Lara Escudero, 2005, pp. 163-178.

¹⁰ Los personajes rústicos, los diálogos y la enseñanza de la catequesis mediante el esquema de preguntas y respuestas, por ejemplo, son comunes en los autos tempranos de López de Yanguas o Sánchez de Badajoz.

¹¹ Comp. *El niño de La Guardia*, vv. 1398-1401: «La décimacuarta luna / del primer mes celebran / los hebreos la gran fiesta / que se llamaba la Pascua» (cito a partir de aquí por la edición de Farrel, 1985) y *La viva imagen de Cristo*, p. 112: «Y es la luna catorcena / con que según nuestra antigua / costumbre muera» (cito a partir de aquí por la edición de Romero de Castilla, 1943).

¹² Al estar el manuscrito sin enumerar cito por la edición que preparo.

¹³ Comp. vv. 458-459: «Una villana que viene / con la procesión de Hontoria» y vv. 1196-1199: «soy por dicha del Ave María / pues natural soy de Hontoria / y adorna en mi ilustre casa / siete mil familiaturas».

¹⁴ Vázquez, 1982, pp. 433-437, y ver también la introducción biográfica de Tirso en su edición de *Cigarrales*, pp. 20-24.

¹⁵ Aragone, 1971, p. 58. Farrel comenta también la estancia toledana de Lope entre 1601-1604 y su amistad con el poeta toledano Gaspar de Barrionuevo por el que pudo quizá haber conocido la historia (1985, p. 12).

Cambian las coordenadas espacio-temporales por el manejo quizá de fuentes diversas en el caso del auto y la comedia lopiana. En el auto la acción discurre en Segovia, en la época de Juan II y don Álvaro de Luna¹⁶, y en las dos comedias se sitúa en la época de los Reyes Católicos en Toledo, La Guardia y Francia (*El niño inocente*), Almagro, Toledo y La Guardia (*La viva imagen de Cristo*). Además, en el auto los judíos al ver el milagro portentoso (tras el martirio y pasión el niño duerme) se convierten al catolicismo (de ahí el título que comparte con la comedia de Tirso¹⁷), y el demonio, que solo aparece en el auto, es el responsable último del terrible sacrificio¹⁸. En la comedia lopiana no hay lugar para la conversión pues su objetivo es el martirio y posterior ascensión celestial del niño. Al final de la comedia hay unos versos donde, a modo de profecía, el personaje alegórico de la Razón vaticina el trágico fin de los judíos¹⁹. Y a diferencia de su modelo, en *La viva imagen de Cristo* varios judíos también se convierten, única semejanza que comparte con el auto pues ambas se insertan en la tradición dramática del motivo de la conversión, en este caso del personaje judío²⁰.

No obstante, a pesar de sus notables diferencias, estas tres piezas, en tanto que parte del *corpus* de la comedia del Siglo de Oro, comparten unas convenciones dramáticas como los mecanismos de la comicidad, presentes en las tres con tratamientos y funciones muy diversos, que son el objeto de este trabajo.

¹⁶ Localización temporal aproximada pues los supuestos sucesos de Sepúlveda tienen lugar catorce años después de la muerte de Juan II, en tiempos de Enrique IV.

¹⁷ En la comedia hagiográfica de Tirso, Bruno, al ver el portento del cadáver de Dión que habla renuncia al mundo y funda la Orden de la Cartuja. En el suceso ocurrido en Sepúlveda uno de los judíos también se convierte.

¹⁸ Según la teología de la época el Judaísmo es el instrumento del que se sirve el demonio para matar a Cristo aunque no lo lleva a cabo por la intercesión de la Virgen María, como en *El diablo mudo* de Calderón (Reyre, 1995, pp. 157-158).

¹⁹ Comp. vv. 2668-2670: «¿Qué fin espera a estos hombres? / Muerte, desventura, infamia; / probaranse sus delitos».

²⁰ Ignoro si Hoz y Mota y Cañizares tuvieron en cuenta otras fuentes aparte de la comedia lopiana, aunque la conversión de un judío es una constante en varias obras: «El uno de los mozos era hijo de un batidor de oro que vivía en esta ciudad. Se escapó porque se tornó cristiano y se metió fraile en la Merced, de donde se dijo, por cierto, que el padre lo había sacado del monasterio y le había enviado a Judea» (citado por Antoraz, 2007, p. 471. Modernizo grafías, puntuación, etc.). Quizá la conversión de Eliazer, Abraham y David haya que entenderla más por la tradición en las fuentes que por un final compasivo y conciliador, alejado de su modelo, como señalan Farrel, 1989, p. 366 y Pedraza, 2001, p. 185.

COMICIDAD

Como se sabe, en la comedia hagiográfica la comicidad queda generalmente relegada a personajes secundarios (criados, estudiantes, rústicos...) y aislada de la acción principal en consonancia con la idea de decoro tradicional y su pertenencia al género de la comedia seria. No obstante, a pesar de esta convención dramática, hay diversos niveles de comicidad que, como señala muy acertadamente Arellano, se disponen de dos maneras posibles: mezcla simple de elementos cómicos, que responden a las expectativas del público, e inserciones más complejas. Ambas nada tienen que ver con el perfeccionamiento de la fórmula lopiana, sino con la habilidad del dramaturgo. Los hay muy hábiles, capaces de manejar ambos planos, otros incapaces de ello, y dramaturgos que alternan obras con diferentes posibilidades combinatorias, es decir, desde la inserción simple de la comicidad hasta esquemas de mayor complejidad²¹.

Esta será mi perspectiva a la hora de analizar la comicidad de estas tres piezas dramáticas, elaboradas por autores diferentes en épocas distintas, en las que a pesar de la truculencia de la materia tratada se inserta dentro del marco de las comedias de mártires y santos donde la tragedia se neutraliza por la ascensión a los cielos de sus protagonistas.

La comicidad en el auto *El mayor desengaño* corre a cargo de Berruenco, sacristán y de Domingo, villano. Ambos son el motor de la acción pues en ellos se sustenta el binomio judíos *versus* cristianos, símbolo del mal y del bien, de la superación de la ley antigua por la nueva, y son los encargados de adoctrinar al público de una manera muy básica en el misterio del sacramento y al mismo tiempo de deleitarlo pues ridiculizan la figura del judío explotando todos los tópicos literarios seculares, que describo a continuación.

El auto comienza con la entrada de Berruenco, sacristán, dando de palos a Leví, hebreo, pues, como judío, a imagen del Nuevo Testamento, está comerciando en el templo. Lo llama «perro» varias veces (vv. 25 y ss.) e, hiperbólicamente, es menos que el animal porque niega el pan «del alma manjar sagrado» (v. 47). A lo largo de esta primera escena Berruenco muele las costillas de Leví varias veces, siendo vanas las quejas del anciano («¡Valga el diablo, el picarón! (*Dale*) / ¡Ah buen hombre, paso, paso, / y estas canas respecta / siquiera por cortesía!», vv. 139-142). Esta acción, que en la comedia seria es indecorosa pues muestra la vileza del personaje²² y conmueve de manera eficaz al público, no

²¹ Ver Arellano, 2011, pp. 9-34 y Juan Manuel Escudero, 2010, p. 116.

²² En *Quien no cae no se levanta* de Tirso de Molina, Lelio abofetea a su esposa y pisotea a Roselio, personaje viejo, o en *Las tres justicias en una* de Calderón don Lope

tiene el mismo efecto en el auto, aunque forme parte del género serio, pues a pesar de ser un anciano, el público sabe que es un judío desde los primeros versos del auto («¡Salga fuera, Leví hebreo, / pues la luz no ha conocido!», vv. 1-2) con todas las implicaciones negativas que comporta según la tradición y el conocimiento de la historia: fueron ellos los que crucificaron a Jesucristo, y sus descendientes asesinaron a un niño a su imagen y semejanza, historia que se escenifica en el auto y que además el público ya conocía de antemano. El efecto que esta acción produce hay que entenderlo dentro del prisma de la comedia cómica, no por similitudes genéricas sino por la caracterización del personaje, que, como el negro del entremés, pertenece a la esfera de lo marginal y puede ser objeto risible, o cuanto menos, como es este caso, privado de la empatía del público, merecedor de los golpes del sacristán según la ideología del público y del dramaturgo de la época²³.

En otra escena del auto Domingo ayuda a María, paisana suya, en la búsqueda de su hijo, Manuel. Para ello se disfrazan de judíos, «a lo gracioso», como señala la acotación, aludiendo quizá al uso de un bonete²⁴, y entran en la casa de Siquén y Manasés, hebreos, pues sospechan que ellos lo han raptado. Domingo explota la burla hacia los judíos gracias a su disfraz (comicidad verbal y situacional) que contrasta con la desesperación de María²⁵. La escena se sustenta en la ridiculización de las

golpea a su padre y por ello será ajusticiado por orden del rey.

²³ Arellano, 2014b, pp. 39-74, comenta el papel burlesco, carente de toda tragicidad del personaje judío en dos comedias de Tirso *La prudencia en la mujer* y *El árbol del mejor fruto*, que podría apoyar también la autoría tirsiana del auto.

²⁴ «*Entran María de judía, y Domingo de judío, a lo gracioso*» (v. 841 acot.). Como explica muy bien Reyre, 1995, p. 150, a pesar de la fórmula habitual en el teatro (por ejemplo en los autos de Calderón) muy poco se sabe de la composición del traje. Quizá el elemento más relevante sea el tocado, que tiene una función metonímica capaz de identificar al personaje. Comp. la acotación, p. 89, de *La viva imagen de Cristo*: «*Salen Abrahám y Jacob; este con un hacha y ambos de judíos (tocas y ropas blancas)*». En la conversión burlesca del gracioso Balán en *El Anticristo* de Alarcón, cuando se vuelve judío se pone un bonete y cuando cristiano el sombrero.

²⁵ Escena que recuerda el episodio de Jesús perdido en el templo entre los doctores (*Lucas*, 2, 41-50). Además esta María más que una villana parece una santa letrada, comp. vv. 904-911: «Así no andéis peregrinos / por el mundo discurriendo / sin ley, sin rey y sin Dios, / sin altares y sin templos. / Ansí volváis a vivir / en el Sión o el Carmelo, / y el Jordán término sea / de vuestro dichoso reino». En otros momentos el letrado es el gracioso, Domingo, comp. vv. 592-601 donde se refiere a la cruz llamándola: «¡Escarpa donde se vio / colgado aquel inocente / Cordero, y donde pendiente / estuvo hasta que expiró! / ¡Llave que la puerta abrió / y dando envidia al infierno / suben con un gozo eterno / los padres que en él están / desde el seno de Abrahán / a gozar el seno eterno!». Si por un lado los villanos en el auto adoctrinan de una manera sencilla al público, otras veces pierden el decoro pues sus discursos no son apropiados

creencias y prácticas religiosas de los judíos por el equívoco del disfraz de Domingo. Este nada sabe de las prácticas judías y a las preguntas de Siquén responde de manera incoherente (parodia del esquema de preguntas y respuestas, vehículo de la catequización en el auto). Domingo saluda aludiendo a la espera y llegada del Mesías: «Vida y salud os dé el Dío / que esperáis, amén, amén» (vv. 844-845)²⁶. Unos versos más adelante, alude al infanticida Herodes y a Judas, traidor, pues lo califica de bermejo: «Busco un Herodes bermejo, / que a caza de niños anda». También confunde la palabra «tribu» por «trigo»: «¿De qué tribu sois? No sé / [...] / soy de trigo o cebada» (vv. 854-856), «Zabulén» (una de las doce tribus de Israel) por «Zarabuzaque»: «Del tribu Zarabuzaque / Zabulén quiso decir» (vv. 860-861), se inventa apellidos judíos: «Domingo Sánchez Guillén / ¿Ese es nombre de judío? / [...] / llámome Sanchez Moisés» (vv. 866-869), quiere almorzar tocino en boronía: «Tocino sin sal. / Pedíralo en broma. Sí / tocino en boronía» (vv. 878-880)²⁷, y no entiende qué significa la circuncisión: «¿Dónde se circuncidó? / ¿Circunqué?» (v. 891). La comicidad aumenta hasta volverse en un disparate burlesco. Domingo admite que no es judío mediante gestos obscenos y palabras sin sentido: «Diga, rey mío, / si de veras es judío. / No, no no tatará, no» (vv. 891-893), e incluso saca un jamón con el que intenta pegar a Siquén y darle tormento: «Con esto os daré tormento, / morderd u decid verdad, / los cordeles os aprieto / en el potro de un jamón» (vv. 929-932). Y como todo gracioso la escena termina con su huida, pues es también cobarde: «Pues en mostrándome bríos / hombre soy, que me voy luego» (vv. 934-935).

Otra figura que se ridiculiza es el Demonio, al que se le reconoce en escena por su característico olor a azufre, pez y resina: «Pez por aquí se derrite, / ¡oh qué olor tan enfadoso!, / sin duda que algún sarnoso / pasa, que güele a alcrebite, / mas solo estoy y no veo / a nadie. Extraña hedentina / de azufre, pez y resina» (vv. 690-696).

La comicidad en *El niño de La Guardia* es muy diferente respecto al auto y a la comedia de Hoz y Mota-Cañizares. Su tratamiento es muy puntual, apenas unas pinceladas relegadas de la acción principal y sus portadores son personajes secundarios: una pareja de porquerizos (vv. 807-882), un matrimonio de hidalgos (vv. 923-994) y otro de molineros (vv. 2322-2385). En estas escenas, de supuesto carácter cómico,

a su condición e invaden el mundo de los judíos y del demonio encargados en el auto de las florituras verbales.

²⁶ Este tópico se repite en otras partes del auto, comp. vv. 542-543: «sois solo el esperador, / que aquí no hay nadie / que espere», y vv. 872-873: «Como tardaba el Mesías / vengo a saber si está acá».

²⁷ Comp. vv. 550-551: «¿Os váis? Güele mal aquí. / Debe de oler a tocino».

Lope es fiel a las fuentes aunque introduce alguna modificación por la adaptación dramática de la historia y, quizá, por su fórmula teatral de mezclar lo cómico y lo trágico. Así sustituye una puerca por la escena de los porquerizos (menester de muy baja condición social que alude a la prohibición judía de comer tocino), amplifica el papel de Rosela, mujer astuta en la comedia que burla a los judíos al darles un corazón de puerco en vez del de su hijo, e inventa un diálogo entre los molineros de quienes obtienen los judíos la madera en la que será crucificado el niño Juanico²⁸.

Estas escenas cómicas, si se exceptúa alguna alusión sexual y un gesto obsceno como el de la higa en la escena de los porqueros²⁹, son más bien cuadros costumbristas en los que se representan temas populares como el viejo que se quiere casar con una moza, la mujer astuta que ayuda al marido y lo saca de un apuro o una pequeña contienda entre marido y mujer. Además se desarrollan en el primer acto (salvo la del molinero y su mujer en el tercero), como si Lope, conscientemente, hubiera querido desligar los elementos cómicos de la progresión de la acción, atroz y trágica a pesar de la ascensión a los cielos del mártir Juanico al final de la comedia³⁰.

Esta ausencia de comicidad respecto al auto y a la comedia de Hoz y Mota-Cañizares se explica por la pertenencia de esta al género de la comedia seria donde, en general, impera la concepción aristotélica de que son los de baja condición social los que pueden ser objeto de la risa, y aunque el propio Lope en su fórmula de la comedia nueva incluya elementos cómicos en sus piezas serias son siempre marginales y pueden ser quitados de la obra sin que se rompa la unidad de acción³¹. Por otra parte, quizá, también se explique esta ausencia por la elaboración temprana de la comedia (si se atiende a la posible fecha de 1598) donde Lope experimenta sin tener clara todavía la fórmula que triunfará en las tablas³².

²⁸ Ver la introducción de Farrel y la bibliografía correspondiente, 1985, pp. 36-40.

²⁹ Comp. vv. 829-830: «Díjome Crispín / que la pecilga y retoza» y vv. 860-862: «¿Cuánto vale aquel? ¡Mirad / cómo señaláis! ¡Dejad / las burlas!».

³⁰ A pesar de que en las comedias de mártires no existe el final trágico por la ascensión celestial de sus protagonistas no hay duda de su capacidad para conmovir al público más si cabe ante el espectáculo del martirio y pasión de un niño.

³¹ Arellano, 2007, p. 9, también señala que la función de los elementos cómicos en la comedia seria tiene un carácter práctico y comercial más que artístico pues son los elementos de diversión para el público.

³² La ausencia de la figura del gracioso, la utilización de alegorías como la Razón y el Entendimiento y el uso de la octava real en vez del soneto son rasgos característicos de las comedias tempranas de Lope (ver Weber de Kurlat, 1983, pp. 329-336). Aunque hay que tener en cuenta como explican Oleza y Antonucci que «no es posible encerrar

A los autores de la comedia *La viva imagen de Cristo* poco les interesó el elemento cómico de su modelo lopiano, quizá como he señalado por su poca relevancia, o porque en esta priman más los elementos de la comedia de capa y espada que los hagiográficos. El martirio y pasión del niño sirven como ambientación a los amores entre don Íñigo y Esther, judía llamada después Beatriz, pues se convierte al catolicismo y sobrina, por una oportuna anagnórisis al final de la comedia, de fray Tomás de Torquemada. Por esta mezcla de géneros (entre la comedia de capa y espada y la hagiográfica) la comedia pierde gran parte de la tragicidad del auto y de *El niño de La Guardia*³³.

Al igual que en la comedia de capa y espada la comicidad recae en tres criados Requesón, Churrusca y Moscatel, que parodian las acciones de sus amos en un esquema paralelo. Requesón, criado cristiano de don Íñigo, corteja a Churrusca, criada judía de Esther, que, al igual que su señora, se convertirá al catolicismo, y así se lo explica a la reina Isabel la Católica: «También criada, que a su ama / sigue de una ley a otra / porque en la judía estaba / ahíta de ceremonias, / y en ayunas de torreznos» (p. 101). Y al igual que sus señores, al final de la comedia «se quiere casar» con los dos criados, triángulo que también está presente en las relaciones entre don Íñigo, Beatriz y Leonor. Las intervenciones de estos graciosos son necesarias para el desarrollo de la acción dramática. Es Moscatel quien denuncia ante los Reyes Católicos la atrocidad cometida por los judíos, y por su ingenio y astucia Requesón y Churrusca salvan en escena los amores entre Esther y don Íñigo gracias a ocultamientos y engaños. Tratamiento muy diverso respecto a su modelo, pues como ya se ha dicho, en la obra de Lope la comicidad apenas tiene incidencia en el desarrollo de la acción, y muy similar al auto *El mayor desengaño* donde los palos del sacristán, Berrueco, al viejo Leví son la causa última de la venganza de los judíos.

De esta comicidad, y a diferencia del auto y la comedia *El niño de la Guardia*, cabe destacar también el uso generalizado de los apartes con funciones diversas. La convención, utilizada sobre todo por los

toda esa complejidad en un sistema cerrado de opciones y rasgos, porque si bien es cierto que el discurso dramático de Lope, para ceñirnos a él, se despliega con coherencia estética e ideológica y a menudo es fiel a unos esquemas previos de composición, no es menos cierto que de tiempo en tiempo, aquí y allí, en esta obra o en la otra, tiende a desestructurarse, a explorar vías inéditas, a hurgar en las posibilidades de lo heterogéneo, de las mezclas sorprendentes, de los casos excéntricos» (2013, p. 723).

³³ Domínguez y Carrascosa, 1989, p. 347 y Pedraza, 2001, p. 185 comentan, refiriéndose a esta comedia, que la presencia de personajes y temas judíos resulta un aspecto menor e ingrediente folclórico de piezas maniqueas, circunstanciales y de escasa calidad estética, debido a la distancia cronológica del asunto tratado.

graciosos, sirve para maldecir a los judíos y conecta de una manera inmediata con la ideología del público que asistía a la representación. Estas invectivas son más claras que las del auto (donde se ridiculiza al judío según la tópica secular) y las de la comedia lopiana donde apenas existen³⁴. Así Churrusca, de Abrahám dice: «El judío está hecho un perro» (p. 93), o «Maldita sea su alma», o Requesón le desea que «así te rallen las tripas» (p. 95). Rompen también a modo de anticlímax la tensión dramática. A las quejas de Eliazer ante el cruel destino del pueblo judío, Requesón comenta a su amo «que se hace pedazos / Leonor, a atisbarte» (p. 79), o ante la noticia de la creación de la Inquisición y el efecto que conlleva esta noticia para los judíos, Mostachón exclama: «¡Quitósele el suelo al cesto!» (p. 83). Adelantan información al público, restando de nuevo tragicidad a la comedia a pesar de que este conociera de antemano el desenlace de la historia. Mostachón comenta a modo de profecía y ante María, madre de Juan, el trágico final del niño: «Mire que si se descuida, / el trascorral de su hijo / ha de ser una desdicha» (p. 87)³⁵. Y explican desde un punto de vista teológico sucesos que ocurren en las tablas: los judíos al oír la respuesta de Juan, transfiguración del Mesías, caen al suelo. Mostachón explica estas caídas porque «al conocerle / como en él no caen, tropiezan» (p. 109).

HORROR

Contrapunto y complemento necesario de estos elementos cómicos son las representaciones del horror del martirio y crucifixión del niño Manuel (en el auto), Juan-Cristóbal (en las dos comedias) de las que me ocupó a continuación. La diferencia fundamental es la ausencia de espectacularidad dramática en el auto y en *La viva imagen de Cristo* respecto a la comedia lopiana pues evitan al espectador la imagen de las escenas más violentas, al contrario de *El niño de La Guardia*.

Estas dos posturas contrapuestas de la escenificación de la violencia tienen su base en la idea de decoro escénico que posee cada dramaturgo. Mientras Horacio recomienda no poner en escena episodios que pueden resultar repugnantes y que son inverosímiles, Aristóteles distingue acciones trágicas caracterizadas por el patetismo de la violencia. Y, ya entre los preceptistas del Siglo de Oro, como González de Salas,

³⁴ Comp. vv. 2383-2385: «¡Daldes esa carreta con el Diablo! / ¡Haced placer, marido, y sea a quienquiera! / ¡Para llevarlos a quemar la diera!».

³⁵ A través del diálogo con don Íñigo, el gracioso, Requesón, informa al público de hechos anteriores a la acción fundamentales para seguir el argumento: el inicio de los amores entre don Íñigo y Esther-Beatriz, la alcurnia de su amo y el matrimonio de este con Leonor dispuesto por los reyes.

se reconoce que la regla de no representar los sucesos horripilantes en escena no fue uniformemente aplicada en la antigüedad (el caso de Séneca) y tampoco entre los dramaturgos del Siglo de Oro como lo demuestran estas tres piezas dramáticas³⁶. Además, al pertenecer las tres piezas al género hagiográfico impera en ellas el concepto de lo verosímil maravilloso³⁷: el niño es capaz de aguantar el martirio (entre otros tormentos, cinco mil latigazos) y la crucifixión gracias al milagro portentoso. En el auto la ingestión de una hostia consagrada le impide sufrir los tormentos y queda dulcemente dormido, mientras que en la comedia de Lope y de Hoz y Mota-Cañizares un ángel le ofrece el uso de la razón, que se convierte en personaje alegórico en *El niño de La Guardia*, y en *La viva imagen de Cristo* con gran aparato escénico³⁸.

En *El mayor engaño* en ningún momento el niño sale a escena, y tampoco hay representación de su martirio y crucifixión, ambos se resuelven mediante la técnica ticoscópica. Son el hebreo Leví y el sacristán quienes respectivamente entrarán en escena llamando la atención de los personajes y del público (v. 942: «Oíd un caso admirable» y v. 1084: «Dejádmelo a mi decir») y describirán el martirio y el milagro, pues es la palabra la que define la acción dramática ausente de la representación, con indicaciones muy precisas: vv. 1129-1130: «Música a coros se escucha / que los sentidos levanta» y vv. 1149-1155: «puesto en una cruz / clavos, ni hierro de lanza / no le pudieron herir, / y que por obra impensada, / envuelto en un dulce sueño, / que no letargo que mata, / se halló en su cama».

El uso de la ticoscopia en este auto es necesaria ante la imposibilidad técnica de representar este tipo de escenas, por razones decorosas, como creo que es el caso, pues se representan otras escenas en las que se necesita algún tipo de tramoya y sugieren cierta complejidad como el monte de fuego por donde sale Luzbel, tópicamente caracterizado, vestido de negro y con un manto estrellado («*Estremécese un monte con fuego, sale Luzbel, muy galán, de negro, con un manto largo estre-*

³⁶ Y no es solo una particularidad nacional, Shakespeare también. Ver Arellano, 2009, pp. 15-49 y 2014a, pp. 180-82, donde teoriza sobre la espectacularidad de la violencia en Calderón y ejemplifica con diversos pasajes de preceptiva del Siglo de Oro, y Newels, 1974, p. 114, para la preceptiva.

³⁷ Para el concepto de lo «verosímil maravilloso» ver Lara Escudero, 2004, pp. 95-104.

³⁸ Comp. *El niño inocente de la Guardia*, vv. 2056-2060: «Cristóbal, Dios te concede / que sientas como en la edad / de razón, que sentir puede, / para que su voluntad / cumplida en tus obras quede» y *La viva imagen de Cristo*, p. 109 acot.: «*Sobre un árbol, que habrá en el teatro (jardín), baja un ángel con un cáliz dorado y el niño se eleva*».

llado», v. 290). Otra prueba, quizá, de su elaboración temprana porque en el teatro anterior al Barroco las escenas truculentas se sustituían por esta técnica³⁹.

En cambio Lope solo recurre a esta técnica para narrar los azotes que sufre el niño Juanico, (vv. 2139-2170)⁴⁰. Y, al igual que sucede en otras comedias y dramaturgos como Calderón, se explaya en la visualización de la violencia como se muestra en estas dos acotaciones: «*córrase una cortina, y véase el niño desnudo con muchos cardenales, atado*» o «*Salen Hernando y el niño con una ropita, una sogá al cuello, las manos atadas, su corona de espinas en la cabeza, y la caña en la mano*».

Por parte de los autores de *La viva imagen de Cristo* no existe voluntad de mostrar los episodios truculentos de la comedia porque impera en ellos el decoro horaciano. La comedia de estos epígonos se caracteriza por una gran profusión de aparato escénico, buscando la admiración del público⁴¹. Y, como ya he señalado, el objetivo de conmover al espectador por la tragedia del tormento y crucifixión se diluye también por la intriga amorosa más propia de una comedia de capa y espada. En la escena se relatan los cinco mil azotes (pp. 117-118), y al final de la comedia aparece el niño crucificado: «*Entran y salen, descubriendo el monte y en él el niño crucificado, el que descienden como los versos previenen*» (p. 119)⁴².

Romero de Castilla, al comentar las comedias de Lope y de Hoz y Mota-Cañizares señala que «las dos comedias [...] y principalmente la de Lope, no son adaptadas a la representación teatral por la sinceridad en el contenido [...] en las que el rigor de algunas escenas sería insopor- table para los espectadores»⁴³. Sin embargo, si así fuera no se podrían

³⁹ Ver Arellano, 1999, p. 210.

⁴⁰ La elección de no escenificar los azotes se debe quizá a la economía dramática, por la imposibilidad de escenificar «verosímelmente» su elevado número (v. 2164: «¡De cinco mil pasará!»)... etc. No creo que sea por motivos de decoro pues en otro momento de la crucifixión le hacen una sangría en escena, necesaria para el hechizo, y le arrancan el corazón, equivocándose incluso de lado (vv. 2592 y ss.).

⁴¹ Comp. acot. inicial: «*Mutación de selva. Al son de cajas y clarines (música), salen por distintas puertas. Por la de mano derecha algunos soldados con estandartes moriscos arrastrando, don Íñigo, Requesón, Eliazer, vestido de soldado; el rey don Fernando, con peto de acero, manto imperial (con vuelta de armiños), corona (dorada) y cetro. Por la parte izquierda, la reina doña Isabel, doña Leonor, todas las damas y posible acompañamiento, y detrás Fr. Tomás de Torquemada con una cruz (inquisitorial) en la mano, pendiente de ella un papel*».

⁴² La ascensión a los cielos del protagonista se escenifica mediante una mutación de gloria con varias elevaciones, comp. p. 120: «*Cúbrese la cueva en mutación de gloria, subiendo en su sol resplandeciente el niño vestido de blanco y bajan dos ángeles*».

⁴³ Citado por Farrel, 1985, p. 14.

representar otras comedias del propio Lope en las que el público es testigo del martirio y ascensión a los cielos de sus protagonistas como, por ejemplo, en *Lo fingido verdadero* donde el espectador asiste al empalamiento de Ginés.

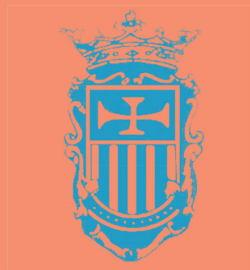
En suma, el análisis antagónico de los mecanismos cómicos y de la escenificación de la violencia en estas tres piezas dramáticas permite reconocer sus modalidades según los diferentes autores y épocas de composición, y en consecuencia la necesidad de matizar las generalidades, puesto que no siempre la comicidad en las comedias hagiográficas queda relegada a un segundo plano ni está desligada de la acción principal; ni tampoco en el teatro del Siglo de Oro se omite la violencia que está presente en las narraciones hagiográficas. La inserción de estos elementos queda al arbitrio de los intereses del dramaturgo que los combinará según su habilidad dramática y objetivos a pesar de otros posibles factores que demuestran la complejidad del universo dramático del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- Antoranz, María Antonia, «Noticias y tradiciones en torno al crimen ritual de Sepúlveda», *Sefarad*, 67.2, 2007, pp. 469-475.
- Aragone, Elisa, *Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*, Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1971.
- Arellano, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- Arellano, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Arellano, Ignacio, «La risa en las comedias jesuíticas sobre San Francisco Javier», en *São Francisco Xavier*, Porto, Centro Interuniversitario de História da Espiritualidade, 2007, pp. 7-26.
- Arellano, Ignacio, «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49.
- Arellano, Ignacio, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *Rilce*, 27.1, 2011, pp. 9-34.
- Arellano, Ignacio, «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 44.1, 2014a, pp. 179-193.
- Arellano, Ignacio, «Judíos y antisemitismo en dos comedias de Tirso», en *Judaísmo y criptojudáismo en la comedia española*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014b, pp. 39-74.
- Cañigral, Luis de, «El niño inocente de *La Guardia* de Lope de Vega: análisis de sus fuentes», *Revista de Literatura*, LVI, 112, 1994, pp. 349-370.

- Cañizares, José de, *Comedias históricas: El niño inocente de Lope de Vega y La viva imagen de Cristo de José de Cañizares, autógrafo e inédita*, ed. Manuel Romero, Madrid, Hermanos de la Doctrina Cristiana, 1943.
- Colmenares, Diego de, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Madrid, Diego Díez impresor, a cargo de su autor, 1640.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Domínguez, Elisa y Pablo Carrascosa, «El niño inocente de *La Guardia*, de Lope y *La viva imagen de Cristo*, de Hoz y Cañizares: semejanzas y diferencias», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/11, eds. Javier Huerta Calvo, Harm der Boer y Fermín Sierra, 1989, vol. II, pp. 343-357.
- El mayor desengaño. Auto sacramental*, manuscrito 16682 de la Biblioteca Nacional de España.
- Alfonso X, el Sabio, *Las siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, edición facsímil, Madrid, Atlas, 1972, vol. III.
- Escudero, Lara, «El mayor desengaño, auto sacramental atribuido a Tirso», en *Ramillete de los gustos: Burlas y veras en Tirso de Molina*, coord. Ignacio Arellano, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 163-178.
- Escudero, Juan Manuel, «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 115-135.
- Farrel, Anthony, «¿Imitación o debilitación? *La viva imagen de Cristo* de José de Cañizares y Juan de la Hoz y Mota», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/11, eds. Javier Huerta Calvo, Harm der Boer y Fermín Sierra, 1989, vol. II, pp. 359-367.
- Oleza, Juan y Fausta Antonucci, «La arquitectura de géneros en la *Comedia nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce*, 29.3, 2013, pp. 689-741.
- Pedraza, Felipe, «Los judíos en el teatro del siglo XVII: la comedia y el entremés», en *Judíos en la literatura española*, coords. Ricardo Izquierdo y Iacob Hassán, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 153-212.
- Reyre, Dominique, «Escenificación del deicidio en los autos sacramentales de Calderón», *Criticón*, 63, 1995, pp. 139-162.
- Sangrador, Matías, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid*, Grupo Pinciano y Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1979.
- Tirso de Molina, *El mayor desengaño y Quien no cae no se levanta (dos comedias hagiográficas)*, ed. Lara Escudero, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2004.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.

- Vázquez, Luis, «Tirso no residió en Segovia los años 1615-1616», *Estudios*, 136, 1982, pp. 433-437.
- Vega, Lope de, *El niño inocente de La Guardia*, ed. Anthony Farrel, London, Tamesis Books, 1985.
- Weber de Kurlat, Frida, «La formación de la comedia: “Lope-Lope” y “Lope-Prelope”», en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1983, vol. 3, tomo 1, pp. 329-336.



Instituto de Estudios Tirsianos

