Compañías, autores y actores en torno al estreno de la trilogía de *La santa Juana* (1613-1614), de Tirso de Molina

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra-GRISO
mzugasti@unav.es

Aproximarse a la trilogía dramática de *La santa Juana*, escrita por el mercedario fray Gabriel Téllez en su celda conventual de Toledo, supone un reto de gran magnitud para cualquier investigador. El hecho de que dos de estas comedias sean del puño y letra de Tirso refuerza su valor intrínseco. Blanca de los Ríos se refiere a ellas en estos términos: "Los autógrafos de *La santa Juana* […] no son meros borradores, son los venerandos originales; para cuantos amamos la Historia y sentimos el arte, tienen alta elocuencia y múltiples valores […]. Contemplar esos autógrafos de fray Gabriel, tachados, corregidos, acribillados de anuladores signos, de nerviosos rasgos […], es sorprender al fraile-poeta en su celda de Santa Catalina en íntimo coloquio con sus criaturas inventadas, en plena actividad creadora" (1946, p. 724). En este artículo vamos a acercarnos a ellos con algo menos de veneración, sí, pero con todo el rigor y esmero de que somos capaces. En los dos primeros apartados hacemos una somera presentación de la monja protagonista, Sor Juana de la Cruz, y del proceso de escritura seguido por sus primeros hagiógrafos: Antonio Daza y Tirso de Molina. En los apartados siguientes entramos de lleno en el examen de los manuscritos, con un objetivo central: demostrar qué actores y qué compañías estrenaron esta trilogía allá por los años 1613-1614.

1. Breve perfil de Sor Juana de la Cruz

Tirso de Molina recurre al molde de la comedia hagiográfica para recrear sobre las tablas la vida y milagros de sor Juana de la Cruz (en el siglo con el nombre de Juana Vázquez Gutiérrez, 1481-1534), monja terciaria de la Orden de San Francisco que gozó de fama de santidad tanto en vida como después de su muerte. Nuestra Juana nació en la localidad toledana de Azaña (hoy Numancia de la Sagra), el 3 de mayo de 1481. El lugar estaba muy cerca de Cubas de la Sagra, bien conocido porque según la tradición popular en marzo de 1449 la Virgen María se le apareció

seis veces seguidas a la joven pastorcilla Inés Martínez; en una de estas ocasiones (9 de marzo) la Virgen clavó una cruz en el suelo y anunció que ahí mismo se construiría una iglesia dedicada a Santa María. Empezaron a sucederse numerosos milagros en dicho emplazamiento y el testimonio de Inés Martínez fue ratificado por varios notarios y sacerdotes que le dieron marchamo de autenticidad[1]. En efecto, en ese preciso lugar se erigió una pequeña ermita consagrada a Santa María de la Cruz, edificio que en 1464 fue ampliado y convertido en beaterio, donde se instaló una comunidad de monjas o beatas pertenecientes a la Tercera Orden de la Penitencia de San Francisco.

A la puerta de ese beaterio llegó el 3 de mayo de 1496 una muchacha llamada Juana Vázquez Gutiérrez en busca de protección y amparo. Era el día de su decimoquinto cumpleaños y estaba huyendo de un matrimonio no deseado que le había concertado su padre con Francisco Loarte, un rico hidalgo de Illescas; el lance tiene un toque teatral o novelesco, pues escapó de su casa vestida con traje de hombre. El padre instó a su hija a volver al hogar familiar, pero ante la firme determinación de Juana de permanecer con las monjas le dio su consentimiento. Justo un año después, el 3 de mayo de 1597, concluido su noviciado con éxito, la joven hizo solemne profesión religiosa con el nombre de sor Juana de la Cruz. Apenas transcurrieron 9 ó 10 años cuando ya tenía experiencias místicas como elevaciones, raptos, visiones, estigmas, desposorio con el Niño Jesús, etc. También se manifestó en ella el carisma de la predicación; hacia 1508 empieza a predicar y sus textos se trasladan a un libro intitulado *Conorte* (o *Conhorte*, con el sentido de 'conortar, confortar') que reúne 72 sermones[2]. Se le manifiesta el don de lenguas y puede hablar en árabe y vascuence. En 1510 el cardenal Cisneros la nombra párroco de Cubas, cargo que fue ratificado por Roma con su correspondiente bula papal. Un siglo después, una

---

1 Ver la sección sobre «Cubas (Madrid), 1449», en W. A. Christian (1981, pp. 57-87, 262-276).

2 El libro ha estado inédito durante siglos, hasta la reciente edición de García de Andrés en 1999. El manuscrito original se custodia en la Real Biblioteca del Escorial, signatura J-II-18; consta de 454 folios y está fechado en Cubas de la Sagra en 1509. Hay otra copia manuscrita, muy deteriorada y mutilada, en el Archivo Secreto Vaticano, Congregazione Riti, Ms. 3074. Previa a esta publicación de García de Andrés, unos pocos sermones del *Conorte* fueron editados y estudiados por R. E. Surtz en *El libro del conorte*, y en *La guitarra de Dios*, con edición original en inglés de 1990 y traducción al castellano de Belén Atienza en 1997.

religiosa del convento depuso el siguiente testimonio, recordando lo que le había contado su madre[3]:

> Hablaba y predicaba como muerta, que predicaba con mucha teología y cosas de la Sagrada Escritura, y todos juntamente afirmaban el gran concurso de toda suerte de gentes que venían a oírla, que en particular había venido el emperador Carlos V, y el cardenal fray Francisco Jiménez de Cisneros, y el Gran Capitán y otras muchas personas, quedando todos muy maravillados de lo que oían. (Triviño Monrabal, 1999, p. 99)

La fama de santidad y el don de la profecía la acompañaron el resto de sus días, pero quizás el episodio más divulgado fue el de las cuentas del rosario bendecidas por Dios Padre. Hacia 1523, las monjas del convento, viendo cuánto privaba Sor Juana con Dios en sus arrobos, le pidieron que utilizara la mediación de su ángel de la guarda (llamado Laurel Áureo) para llevar unas cuentas del rosario ante la presencia de Dios y que las bendijera (Ilustraciones 1 y 2).

Ilustración 1: Antonio Daza, *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de […] santa Juana de la Cruz*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, prólogo. **Ilustración 2**: Antonio Daza, *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de […] Sor Juana de la Cruz*, Lérida, Luis Manescal, 1617, fol. 117.

---

3 Proceso de canonización de Sor Juana (Toledo, 1615), declaración de doña Rafaela de Castilla, testigo núm. 8.

Así se hizo, y al volver las cuentas a la tierra poseían tan singulares virtudes, gracias y prerrogativas que se convirtieron en objetos muy codiciados. Sor Juana de la Cruz murió el 3 de mayo de 1534 y su fama de santidad fue en franco aumento a lo largo del siglo XVI y buena parte del XVII (solo a finales de esta centuria se detecta un cierto declive)[4]. El pueblo la proclamó santa y le rindió culto, pero el Concilio de Trento, al no haberse dado todavía los cien años de 'culto inmemorial', no ratificó su santidad, con lo cual había que empezar un proceso ordinario de canonización. Por dos veces se abrió proceso y otras tantas fue paralizado, siempre por cuestiones derivadas de sus escritos. En la actualidad se ha relanzado el proceso por tercera vez.

2. Las hagiografías: de Antonio Daza a Tirso de Molina

Bien avanzado el siglo XVI, algunas semblanzas de su vida aparecen en cronistas de la orden franciscana o repertorios de santos: Francisco Gonzaga le dedica un breve comentario en la tercera parte de su crónica de la Orden, escrita en latín en 1587: *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae*[5]; al año siguiente Alonso de Villegas le concede un espacio en su célebre *Flos Sanctorum. Tercera parte* (1588)[6]; y Juan de Marieta hará lo propio en la *Tercera parte de la historia eclesiástica de España* (1596)[7]. Con todo, la hagiografía más prolija la saca a luz el P. Antonio Daza en 1610: *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz* (Madrid, Luis Sánchez; Ilustración 3).

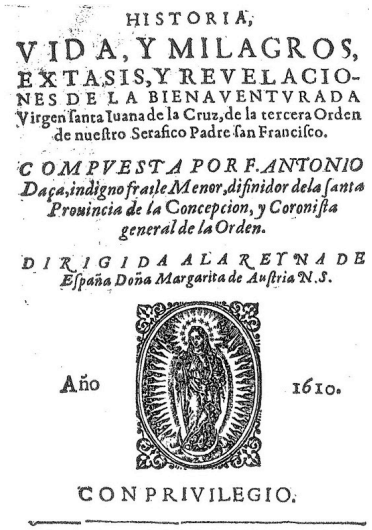
---

4 Ver Domínguez Ortiz: «Poco antes de morir aquel desdichado rey [Carlos II], en cuyas manos todo se envileció y deshizo, un monasterio daba cuenta de que, habiéndose concedido 7.000 ducados en el producto de un título que se creyó produciría 22.000, "habiendo hecho muchas diligencias no han podido hallar aún los 7.000, teniendo por imposible llegue a la cantidad señalada"» (1979, p. 76); y en nota al pie se consigna que fue una «consulta de 28-VI-1700 sobre memorial del convento de Santa Juana de la Cruz. En 1701 se les informó de que había sido anulada la concesión».

5 «Tertia pars», «Provincia Castellae» (p. 646). En las páginas 644-646 se refiere más por extenso a «De monasterio Tertiariarum S. Mariae de Cruce».

6 Vida núm. 206, fol. 75v, con una «Adición» en el fol. 79.

7 Libro XIX, cap. XX: «De Santa Juana de la Cruz, monja de la Orden de San Francisco», fol. 85r. Más información sobre la presencia de sor Juana de la Cruz en florilegios de santos y crónicas de la orden franciscana se hallará en Zugasti (2011).


HISTORIA,
VIDA, Y MILAGROS,
EXTASIS, Y REVELACIONES DE LA BIENAVENTVRADA Virgen Santa Iuana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Serafico Padre San Francisco.

COMPVESTA POR F. ANTONIO Daça, indigno fraile Menor, difinidor de la santa Prouincia de la Concepcion, y Coronista general de la Orden.

DIRIGIDA A LA REYNA DE España Doña Margarita de Austria N. S.

Año 1610.

CON PRIVILEGIO.

Ilustración 3: Antonio Daza, *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de […] santa Juana de la Cruz*, Madrid, Luis Sánchez, 1610. Portada.

Al año siguiente el libro se reedita dos veces: Valladolid, por Juan Godínez de Millis (1611), y Zaragoza, por Lucas Sánchez (1611). Todo apunta a que Antonio Daza escribe la vida de esta monja con el ánimo de promover su causa de canonización, tal y como declara en la dedicatoria a Margarita de Austria, esposa de Felipe III:

> Ofrezco a vuestra majestad esta estampa de su milagrosa vida, con mucha confianza que pasando vuestra majestad los ojos por ella quedará tan aficionada a la santa que no solo será parte, sino el todo para su canonización.

Las cosas, en un primer momento, siguieron el itinerario marcado, y en 1615 arranca en Toledo el proceso diocesano para su canonización, en el cual intervinieron 41 testigos, respondiendo todos ellos bajo juramento a un cuestionario de 24 preguntas. Poco después se abrió en Roma el proceso apostólico (1621)[8]; luego sobrevino la declaración de la heroicidad de sus virtudes (1630) y por último el proceso de incorrupción de su cuerpo (1664) y el proceso non

[8] En las *Noticias de Madrid (1621-1627)*, editadas por Á. González Palencia, se dice que el 8 de agosto de 1622 se publicó la bula «para hacer la información plenaria de la beatificación de Santa Juana de la Cruz, religiosa Francisca de Santa Clara. Salió la procesión de San Francisco, con todos los Terceros y frailes Franciscos, y los descalzos y cautivos, en número de más de trescientos. Llevó la Bula el Obispo de Chile. Fueron a las Descalzas Reales con gran concurso de gente» (p. 31).

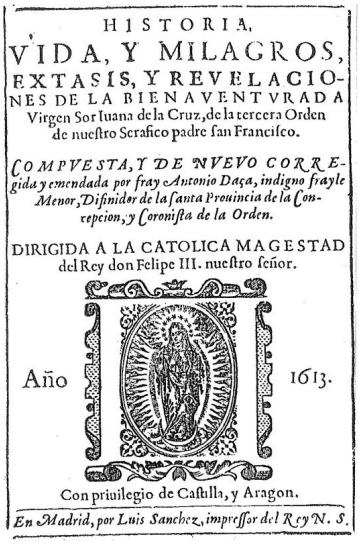
culto celebrado en Toledo (1665). Sin embargo, toda esta trayectoria estuvo salpicada de polémicas y dudas sobre la veracidad de ciertos detalles biográficos, así como de la ortodoxia de algunos pasajes de sus sermones (el *Conorte*), puestos bajo sospecha por inquisidores del siglo XVI. En 1732 se interrumpe el proceso, el cual fue reabierto a finales del siglo XX (1986) y sigue su lento camino. Estas polémicas y dudas salpicaron también a su exaltado hagiógrafo, Antonio Daza, quien se extralimitó tanto en las alabanzas de la monja que llegó a intervenir el mismísimo inquisidor general, el cardenal de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas (por aquel entonces arzobispo de Toledo, diócesis a la que pertenecía el monasterio de Cubas de la Sagra), quien mandó retirar el libro de 1610 (*Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz*) y enmendarlo "en las cosas que había parecido inconveniente anduviesen en lengua vulgar"[9]. Es el caso que en los albores del siglo XVII va cambiando la sensibilidad en torno a las causas de los santos y desde Roma se trasluce una preocupación por las canonizaciones rápidas instadas desde abajo por las capas populares. Sobre ese particular ya se pronuncia el papa Clemente VIII en 1602, pero será Urbano VIII quien dé los pasos definitivos en tres breves o decretos consecutivos: *Sanctissimus Dominus* (13 de marzo de 1625), *Postmodum vero* (2 de octubre de 1625) y *Caelestis Hierusalem Cives* (5 de julio de 1634), los cuales pocos años después se publicaron conjuntamente: *Decreta servanda in canonizatione et beatificatione sanctorum accedunt instructiones et declarationes* (Roma, 1642)[10].

En medio de este clima, y volviendo a las presiones ejercidas por el Santo Oficio, el resultado es que fray Antonio Daza redacta una nueva versión corregida y enmendada de su hagiografía: el "impresor del rey" Luis Sánchez, el mismo que en 1610 había emitido la *editio princeps*, tirará en Madrid sendas ediciones corregidas en 1613 y 1614; paralelamente, Luis Manescal sacará el libro otras dos veces en Lérida, en los años 1613 y 1617. Los cambios son fácilmente apreciables desde las portadas, pues la que en 1610 se intitulaba «santa Juana de la Cruz», a partir de 1613 pasa a ser «Sor Juana de la Cruz»; y si al principio se decía escuetamente que la biografía había sido "compuesta por F. Antonio Daza", luego se añade esto: "compuesta y de nuevo corregida y emendada por fray Antonio Daza". Además, la edición de 1610 estaba

9 Según la «Licencia del ilustrísimo señor cardenal de Toledo, inquisidor general», fol. 32v, con fecha del 11 de enero de 1613.

10 Un buen estado de la cuestión se hallará en el trabajo de J.-R. Armogathe, «La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)» (2005).

dirigida "a la reina de España, Margarita de Austria", y las de 1613 y posteriores se encaminan hacia "la católica majestad del rey don Felipe III" (Ilustración 4).


HISTORIA,
VIDA, Y MILAGROS,
EXTASIS, Y REVELACIONES DE LA BIENAVENTVRADA
Virgen Sor Iuana de la Cruz, de la tercera Orden
de nueſtro Seraſico padre ſan Franciſco.

COMPVESTA, Y DE NVEVO CORREgida y emendada por fray Antonio Daça, indigno frayle Menor, Difinidor de la ſanta Prouincia de la Concepcion, y Coroniſta de la Orden.

DIRIGIDA A LA CATOLICA MAGESTAD
del Rey don Felipe III. nueſtro ſeñor.

Año 1613.

Con priuilegio de Caſtilla, y Aragon.

En Madrid, por Luis Sanchez, impreſſor del Rey N. S.

Ilustración 4: Antonio Daza, *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de [...] Sor Juana de la Cruz*, Madrid, Luis Sánchez, 1613. Portada.

Como he tratado de demostrar en otra parte (Zugasti, en prensa), Tirso de Molina no fue ajeno a este vaivén en las hagiografías dazianas. En los años que Antonio Daza publica sus dos versiones de la *Historia, vida y milagros* de la monja de la Sagra (1610 y 1613), fray Gabriel Téllez reside en el convento mercedario de Toledo y vive un momento dulce de productividad: vende tres comedias al autor Juan Acacio Bernal (1612), escribe otra de auténtico sabor local como es *La villana de la Sagra*, estrena en el Corpus toledano de 1615 el auto sacramental de *Los hermanos parecidos*, y casi de inmediato hace lo propio con su famosa comedia *Don Gil de las calzas verdes*, etc.

Durante estos intensos años vividos en la vieja ciudad imperial no hay duda alguna de que Tirso conoció de primera mano el proceso de canonización de Sor Juana de la Cruz que se estaba promoviendo desde Toledo y decidió colaborar en la causa, ya sea por iniciativa propia o por algún encargo *ad hoc* (Florit Durán, 2005, p. 622). Es así que compuso un díptico (todavía no una trilogía) sobre la monja de la Sagra exaltando su vida y milagros. La fuente indudable de ambas

comedias será la biografía de fray Antonio Daza[11]: sabemos que la edición príncipe estaba en la calle a fines de 1610 y que se reeditó dos veces en 1611, de modo que los años de 1611-1612 aparecen como los más adecuados para que Tirso de Molina redactara su díptico o bilogía.

Sin embargo las evidencias textuales de *La santa Juana* tirsiana que hoy conservamos son bastante más complejas: resulta que hay tres comedias manuscritas, de las cuales solo dos fueron impresas en vida de Tirso. Hagamos un somero repaso de la situación de los manuscritos. La Biblioteca Nacional de España posee un precioso legajo (Res. 249) que contiene no un díptico, sino una trilogía sobre la santa Juana. De las tres comedias, la primera y la tercera son casi en su totalidad de la mano de Tirso, mientras que la segunda es copia ajena. He aquí un apretado estado de la cuestión:

- La *Primera parte* autógrafa está fechada y firmada por fray Gabriel Téllez en su folio inicial en Toledo a 20 de mayo de 1613, y en su folio final también en Toledo, a 30 de mayo de 1613. En el vuelto de este último folio constan varias remisiones y aprobaciones de censores autorizando su representación (sobre estos documentos trato más en detalle en el apartado 4). Todo el texto de la comedia es del puño y letra de Tirso, excepto la interpolación del penúltimo folio, que es de otra mano (el 'autor' o, quizás, el 'corrector' de una compañía de actores) y que copia veinte versos con el ánimo de cercenar o abreviar el final de la obra originalmente escrito por Tirso. Asimismo, se han perdido varios folios del autógrafo: la escena de cierre del segundo acto –las bodas místicas entre Santa Juana y el Niño Jesús– queda trunca; en el acto tercero falta el folio 11.
- A continuación viene encuadernado el manuscrito de la *Segunda parte*, que ni está fechado ni contiene licencias de representación. Tampoco es de la mano del mercedario, sino traslado en el que intervienen dos amanuenses anónimos. La letra del primero de estos amanuenses coincide con la letra del único folio no autógrafo interpolado en la *Primera parte*. Por fuerza, la copia de esta segunda comedia ha de derivar, directa o indirectamente, del autógrafo tirsiano hoy perdido.
- La *Tercera parte* autógrafa vuelve a estar fechada y firmada por Téllez hasta en cuatro ocasiones, siempre en Toledo y durante el mes de agosto de 1614: inicio del primer acto, día 6; inicio del segundo acto, día 12; final del segundo acto, día 12; inicio del

[11] Así lo viene apuntando la crítica de manera bastante uniforme: ver Cotarelo y Mori (1907, p. XXXVI); Penedo Rey (1953); y S. Maurel (1971, pp. 67-94).

tercer acto, día 24. Todos los folios son del puño y letra de Tirso, excepto los tres últimos que trasladan el final de la comedia, donde aparecen dos manos ajenas: una escribe dos folios (147-148) y otra uno solo, el que finiquita el texto (149). La letra de este último copista puede identificarse con la entrevista en el penúltimo folio de la *Primera parte* y con la del primer amanuense de la *Segunda parte*. Es la única mano que se repite y surge de modo intermitente en toda la trilogía: suponemos que se trata de un autor de compañía o, en todo caso, del corrector de dicha compañía, casi con toda seguridad la de Pedro Llorente. Quedan por fin dos folios más en el manuscrito donde tampoco está la letra de Tirso ni siquiera verso alguno de la comedia: son dos folios cosidos al final del legajo y en los que constan varias licencias, aprobaciones o permisos de representación. Más abajo abordamos esta cuestión en profundidad (apartado 4), pero ya podemos anticipar que tales permisos no se refieren a la *Tercera parte*, sino que son continuación de los que aparecen en la *Primera parte*, solo que por avatares del destino se han cosido y encuadernado por separado.

Si en ambos autógrafos fray Gabriel Téllez consignó las fechas de 1613 y 1614, fue menester que transcurrieran dos largas décadas para que *La santa Juana* se diera a la estampa, siquiera de modo parcial, en la *Quinta parte de comedias del Maestro Tirso de Molina* (Madrid, Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, mercader de libros, 1636). Es la última colectánea de su teatro que hizo el mercedario en vida, y tiene la singularidad de que tan solo agrupa once comedias en vez de la habitual docena. En décimo y undécimo lugar van las partes *Primera* y *Segunda* de la santa Juana, pero por causas que se desconocen no se llegó a imprimir la *Tercera* y última entrega de esta trilogía hagiográfica.

El cotejo de las partes *Primera* y *Segunda* manuscritas (recuérdese: una autógrafa de 1613 y la otra copia de compañía) con las partes *Primera* y *Segunda* impresas en 1636 arroja resultados significativos: no hay duda de que estamos ante dos versiones distintas de la misma materia dramática, y que las versiones impresas son más largas que las manuscritas; la *Primera parte* de 1636 ronda los 3800 versos, frente a los poco más de 3000 del autógrafo; tal distancia se mitiga en la *Segunda parte*, pues el impreso contiene unos 2700 versos, frente a unos 2500 del manuscrito[12]. A explicar las razones de tales cambios he dedicado un ensayo adonde remito al

[12] Hasta donde conozco, no se ha publicado todavía una edición que coteje críticamente las dos versiones de la *Primera parte*, asunto al que G. E. Wade dedicó su tesis doctoral en la Universidad del Estado de Ohio en 1936, pero que permanece inédita. En su defecto, este crítico nos brinda una aproximación previa en «Tirso's

discreto lector (Zugasti, en prensa), limitándome ahora a detallar las conclusiones allí extraídas. En resumen, las diferencias apreciadas entre las dos versiones de la *Primera parte* (edición de 1636 y manuscrito de 1613; extrapolo a la *Segunda parte* los resultados derivados de la *Primera parte*, aunque resta por hacer un análisis minucioso de su caso particular) tienen su razón última de ser en las dos versiones de la biografía de Sor Juana que tuvo que acometer Daza (1610 y 1613). Más claro todavía: las comedias que Tirso publica en la *Quinta parte* tienen por fuente la primera versión de la biografía de Daza, publicada en Madrid en 1610; por contra, los manuscritos de la BNE tienen por fuente la segunda versión de la biografía de Daza, que vio la luz en Madrid en 1613. No hay duda de que en esos años del siglo XVII la figura de la santa Juana estuvo en candelero, y si fray Antonio Daza se vio instado a corregir y enmendar su biografía, cabe deducir que lo mismo le pasó a Tirso con la primera redacción de su díptico.

Desde los antiguos y sólidos estudios textuales que Wade (1934 y 1936) dedicó a estos manuscritos, la crítica conviene con él en que Gabriel Téllez tuvo que escribir una primera redacción hoy perdida de las partes *Primera* y *Segunda*, siguiendo de cerca las huellas de Daza 1610. A la vista de la polémica suscitada en torno a la primera edición de la *Historia, vida y milagros* de fray Antonio Daza y los graves problemas que hubo de sortear con la censura inquisitorial (sobre todo con Francisco de Sosa), a la vista de ello, digo, Tirso no tuvo más remedio que corregir sus textos y adecuarse él también a las indicaciones de la censura eclesiástica. En efecto, el autógrafo conservado de la *Primera parte* revisa de modo sistemático la primigenia redacción perdida, recorta pasajes enteros y el resto los adapta a la versión corregida que Daza publicó en 1613. En esta precisa línea de adecuación a la fuente expurgada de errores es como hay que entender la nota que Tirso añade al final de la comedia (fol. 45r), donde se somete al criterio de la Iglesia: "Omnia subijun[c]tur S[anc]tae Romanae E[c]cl[essi]ae et / sensurae omnium eius filliorum qui / cum charit[at]e et sufficientia illa / correxerint. Fr. Gabriel Téllez [firma y rúbrica]".

Santa Juana, primera parte» (1934), estudio que puede complementarse con el más reciente de M. R. Greer, «"Authority" in *comedia* editions: Tirso de Molina's *Santa Juana*» (1991). Para la *Segunda parte* en cambio sí contamos con la edición crítica de X. A. Fernández, 1988. El panorama se enriquece con las tesis doctorales de C. Barrera (Universidad de Navarra, 1982) y de I. Ibáñez (Universidad de Pau, 1997), que siguen estando parcialmente inéditas. Barrera ha publicado la *Tercera parte* autógrafa (1992) e Ibáñez solo el estudio monográfico (1997), complementado después con su artículo «El entramado textual de la trilogía de *La Santa Juana: status quaestionis*» (2008).

Es de creer que pudo ocurrir lo mismo con la *Segunda parte*, aunque al carecer de autógrafo y al disponer tan solo de una copia de manos ajenas no es posible afirmarlo. La cronología resultante es muy apretada, pero se puede sustentar: la hagiografía de sor Juana revisada por Antonio Daza se publicó en mayo de 1613 (la tasa es del 2 de mayo), y el autógrafo tirsiano de la *Primera parte* se firmó en Toledo el 20 y el 30 de mayo de dicho año. El manuscrito de la *Segunda parte* no indica fecha alguna. Parece claro que Tirso y Daza se conocieron, participando ambos del fervor por Sor Juana de la Cruz. No sería extraño que Tirso tuviese conocimiento de los cambios que la Inquisición impuso a Daza antes incluso de que éste los publicara en mayo de 1613.

De estos complejos planteamientos y cotejos textuales obtenemos como resultado que Tirso escribió un díptico sobre la santa Juana hacia los años 1611-1612 (primera versión), tomando como fuente la edición príncipe de Daza de 1610. Cuando Daza, instado por el Santo Oficio, publica la edición corregida de su libro en 1613, Tirso reacciona en el mismo sentido y reescribe su díptico (segunda versión), con la particularidad de que lo prolonga ahora a una trilogía (autógrafos fechados en 1613-1614). Diremos también que aunque es muy cierto que no se conservan los manuscritos originales de la primera versión del díptico, conviene recordar que ambas comedias no están perdidas, sino que han sobrevivido impresas en la *Quinta parte de comedias del Maestro Tirso de Molina* (Madrid, Imprenta Real, 1636).

Toca ya hablar un poco de la *Tercera parte* autógrafa, compuesta en Toledo en agosto de 1614. Hemos insistido en que Tirso de Molina tuvo que reescribir su díptico inicial en 1613 y readaptarlo a la versión corregida de Daza. Ignoramos los motivos exactos, pero al año siguiente, en el verano de 1614, el mercedario decidió escribir una nueva comedia hagiográfica sobre Sor Juana de la Cruz y pasar del díptico a la trilogía[13]. Con toda lógica, esta *Tercera parte* de 1614 no seguirá a Daza 1610, sino a Daza 1613. Tan obvia es la dependencia de la fuente que una mano ajena a Tirso añadió en varios lugares del manuscrito la exacta correlación entre ciertos pasajes de la comedia y los capítulos y folios de la edición daziana de donde proceden. ¿Por qué no publicó Tirso de Molina esta última entrega de la trilogía de la santa Juana en su *Quinta parte de*

---

13 Es cuanto menos curioso notar que, de las dos trilogías dramáticas que escribió Tirso (ésta de la santa Juana y la de los Pizarros), en ambos casos el plan inicial fue componer un díptico, y más tarde surgiría la necesidad de pasar a la trilogía: ver M. Zugasti, *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. I. Estudio crítico*, en concreto el apartado «Una hipótesis estructural: del díptico a la trilogía» (1993, pp. 39-47).

comedias? Nada hay seguro, nada sabemos con certeza, pero se han esgrimido muchas hipótesis sobre presiones de la censura que lo habrían impedido. Yo no lo veo así: la *Tercera parte* es la única que se adaptó desde su génesis a la biografía enmendada por Daza, con lo cual por ese lado no había problemas. Quizás la razón sea mucho más sencilla: en 1636 Tirso no pudo recuperar sus autógrafos para la *Quinta parte* porque obraban en poder de las compañías de cómicos y de la actriz María de Morales; con las dos primeras comedias subsanó el problema echando mano de las versiones primitivas que él aún conservaba, cosa que no pudo hacer con la tercera porque solo tuvo una versión, la del autógrafo, y éste ya quedaba lejos de su alcance. En consecuencia, la *Tercera parte* de la santa Juana quedó inédita durante los siglos XVII, XVIII y XIX, y así siguió hasta que Cotarelo publicó la trilogía completa en 1907.

3. Los autógrafos tirsianos: notas varias y repartos de actores

Tras esta apretada síntesis sobre las fuentes y el proceso de escritura y reescritura de *La santa Juana*, vamos a centrar nuestra atención en el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España: Res. 249. Consta de 153 hojas, algunas un poco deterioradas, con una medida aproximada de 23 x 16 cms. En origen los folios del manuscrito se numeraron de forma independiente, de manera que cada acto va por separado, con paginación individual; en aras de la claridad, nosotros hacemos caso omiso de esta numeración original y nos atenemos a la que se ha hecho modernamente en la BNE, a lápiz, que integra la trilogía en un todo, con paginación correlativa de 1 a 153. Ya hemos aclarado que de este conjunto solo dos comedias son autógrafas y la otra (*Segunda parte*) es copia de compañía; las tres fueron cosidas y encuadernadas juntas en pergamino en el siglo XVII, cuando todavía andaban en manos de los cómicos. Siglos después el manuscrito llegó a la BNE procedente de la Biblioteca del Duque de Osuna y al pergamino inicial se le superpuso una encuadernación lujosa en tapa dura, con filetes dorados. Sobre la cubierta del pergamino figura la siguiente inscripción:

> 1ª. 2ª. y 3ª. parte de las
> Comas. de S.ta Juana de
> la Cruz
> Por F. Gabriel Tellez.
> La 3ª. p.te de estas Comas.
> no se ha impresso.

Más interesante resulta lo anotado en el reverso del pergamino, esto es, la cara interior de la cubierta, en lo que parecen ser pruebas de pluma (*probationes pennae*) o marcas de *ex libris*

donde se copia hasta tres veces el nombre de María de Morales, una vez el apellido Piñero y una firma difícil de interpretar que podría ser de un tal Francisco Méndez (o Monte):

Muy Mag.^{co} S.^{r}
La señora María de morales gran s.^{a}
Mi señora María de Morales
El Señor piñero mi Amo Franco. Mendez
La señora Marya de morales

La triple mención a María de Morales es determinante, pues se trata de una famosa actriz que encarnó el papel de santa Juana de la Cruz, según veremos luego en el examen de los actores que representaron la trilogía (apartado 5). María de Morales estaba casada con el autor de comedias Pedro Llorente, a cuya compañía perteneció sin duda el manuscrito que nos ocupa, tal y como puso de relieve Santana Mojica (1996). El apellido Piñero tampoco es ajeno a este contexto, ya que hubo un actor llamado Antonio Piñero que en 1619 y 1620 estuvo al servicio del citado Llorente (ver apartado 5).

Si saltamos al final del legajo y tomamos de nuevo la encuadernación en pergamino que hace ahora las veces de contracubierta, en su cara interior hallamos estas notas o apuntes manuscritos (resuelvo abreviaturas y modernizo grafías):

[ilegible]
S[an] P[edr]o
Ju[an] Ji[mén]ez
Aguado

[ilegible]
abre Toledo la cortina
Toledo c[uan]do sale de
M[arí]a su mujer

C[uan]do sube la S[an]ta para ver al purgatorio
Bautista, S[an] P[edr]o y Aguado

A la postrer apariencia, Bautista
Antonio y Di[eg]o Fernández

Maripascual
Berrueco
La voz – Ju[an]a varón de dolores

Están sacados D[on] Jorge
Lillo
La Santa
Crespo
Lauro
El Cristo

Berrueco
Crespo
Peinado
Maripascual
y el q[ue] hace Diego Hernández

Son notas sueltas surgidas en el seno de una compañía de cómicos durante el ejercicio de su trabajo (ensayos, traslados de papeles, detalles de representación…), con la peculiaridad de que casi todos los actores citados estuvieron juntos a las órdenes de Pedro Llorente. Sus nombres completos, por orden de aparición en las notas, son: Cristóbal de San Pedro, Luis de Toledo, Juan Jiménez, Simón Aguado, María de Morales, Bautista (?), Antonio (¿Piñero?) y Diego Fernández (o Hernández).

Hora es ya de centrarse en los textos que integran la trilogía de *La santa Juana*, de los cuales –recuérdese– solo las partes *Primera* y *Tercera* son autógrafas. Como elemento sobreañadido, ambas comedias contienen ciertas particularidades que aquilatan más aún su valor a la hora de historiar la vida teatral española durante el Siglo de Oro. Me refiero, de un lado, a la inclusión de varios repartos con nombres de los actores que en su día subieron a las tablas la trilogía; y, de otro lado, a una serie de notas de remisión, censuras y aprobaciones que testimonian su ajetreado deambular por distintas ciudades de España.

En el encabezamiento de la *Primera parte* consta por mano de Tirso el elenco de personajes que participan en la acción dramática. A la derecha del citado elenco figura un reparto con los nombres de diez actores que en un momento dado encarnaron a dichos personajes; a su vez, a la izquierda aparece otro listado con ocho nombres, esto es, un segundo reparto en el cual solo hay tres coincidencias con el anterior (San Pedro, Sampayo y Aguado). La letra de estos dos repartos es diferente entre sí y ninguno de ellos fue escrito por Tirso de Molina, por lo que desde el inicio del manuscrito nos encontramos con un elenco de personajes y dos repartos de actores hechos por tres manos. Tres manos distintas que implican tres momentos consecutivos de escritura, muy próximos en el tiempo: Tirso de Molina firma y rubrica su texto (hablamos del acto primero de la *Primera parte* de la trilogía) en Toledo a 20 de mayo de 1613; intentaremos demostrar que el listado de la derecha pertenece a la compañía de Baltasar de Pinedo, que fue quien estrenó la comedia, seguramente a fines de diciembre de 1613 o principios de enero de 1614; intentaremos demostrar también que el reparto de la izquierda corresponde a la compañía de Pedro Llorente, quien ya tenía en su poder el manuscrito tirsiano hacia el mes de agosto de 1614.

Transcribo los listados intentando ser lo más fiel posible al original (Ilustración 5), aunque en aras de la claridad opto por resolver las abreviaturas y modernizar las grafías:

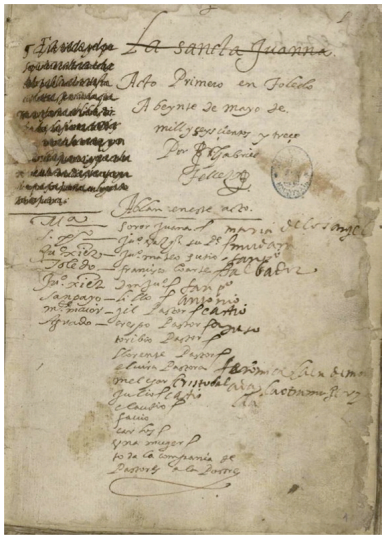


Ilustración 5: Tirso de Molina, *La sancta Juana* (1613), primera parte, acto primero, fol. 1r.

†

~~*La sancta Juanna*~~

Acto primero en Toledo
a veinte de mayo de
mill y seiscientos y trece
Por Fr. Gabriel
Téllez [firma y rúbrica]

Hablan en este acto

Ma[ría]	SOROR JUANA	María de los Ángel[es]	
S[an] P[edro]	JUAN VÁZQUEZ, su padre	Mudarra	
Ju[an] Ji[mén]ez	JUAN MATEO, su tío	Samp[ay]o	
Toledo	FRANCISCO LOARTE	Salvador	
Ju[an] Ji[mén]ez	DON JUAN	San P[edr]o	
Sampayo	LILLO	Antonio	
M[on]temayor	GIL, pastor	Castro	
Aguado	CRESPO, pastor	Aguado	
	TORIBIO, pastor		
	LLORENTE, pastor		
	ELVIRA, pastora	Jerónima, la endemoniada,	
	MELCHOR	Cristóbal	la otra mujer y
	JULIO	Castro	c[ria]da
	CLAUDIO		
	FABIO		
	CARLOS		
	UNA MUJER		
	Toda la compañía de pastores a la postre		

El manuscrito de la *Segunda parte* no es autógrafo, sino una copia de compañía que pasa a limpio el texto tirsiano y que no incluye fechas ni nombres de actores, por lo que a nuestros efectos resulta ahora poco útil. Muy otra es la situación de la *Tercera parte*, pues contiene tres fechas, tres elencos de personajes y tres listados de actores (cinco en realidad, como se verá), todos ellos repartidos equitativamente en cada uno de los tres actos. Fray Gabriel Téllez firma y rubrica su texto en Toledo durante los días 6 (primer acto), 12 (segundo acto) y 24 (tercer acto) de agosto de 1614. Destaca mucho el hecho de que en los respectivos inicios de cada acto, a página completa, el dramaturgo nos brinde el elenco de personajes y a continuación, a la derecha, anote con su propia mano los nombres de los actores y actrices que desempeñarán cada uno de los papeles. Estos tres repartos –podemos adelantarlo– encajan como un guante con los miembros de la compañía de Llorente en dicha temporada de 1614. No hay duda posible: el mercedario compuso la *Tercera parte* de su trilogía pensando en una compañía concreta que la iba a representar, y quizás incluso hasta pudo asistir a los ensayos, dado su perfecto conocimiento de los actores implicados. Esta fue la situación inicial del manuscrito en agosto de 1614, pero en el momento que la comedia sale de la órbita de Tirso y queda en poder de Llorente –quien la exhibirá por los corrales de España–, surgen interesantes añadidos. Para empezar, tenemos el hecho de que en el primer acto, ahora en el lado izquierdo del folio, una mano diferente a la del mercedario copia un segundo reparto con otros actores: hay aquí nueve nombres, frente a los diez que había escrito Tirso (Montemayor, Aguado y Cristóbal de San Pedro salen por duplicado), de los cuales solo tres son coincidentes: María de Morales, Ana María de Ulloa y Juan de Montemayor (estos dos últimos casados entre sí). Los dos repartos apuntan a una sola compañía, la ya conocida de Pedro Llorente, pero en momentos distintos: el de la derecha –de mano de Tirso– fue el del estreno, mientras que el de la izquierda es, por fuerza, posterior. Otro detalle importante: la letra de este reparto de la izquierda de la *Tercera parte* es exactamente la misma que hemos visto en el reparto de la izquierda de la *Primera parte*, aunque solo coincidan dos nombres (María de Morales y Juan de Montemayor). Se repite el mismo fenómeno de antes: ambos repartos pertenecen a la compañía de Llorente, pero con fechas distintas.

El segundo acto de la *Tercera parte* no ofrece mayores peculiaridades: la mano de Tirso escribe primero la lista de personajes y a la derecha agrega los actores asignados: hay ocho nombres (Cristóbal de San Pedro y las señoras Petronila y Ana María van dos veces), siete de los cuales ya figuraban en el primer acto; la única novedad es el niño Sampaíco, hijo de Antonio de Sampayo.

En el último acto de la trilogía Tirso repite el proceso de hacer la lista de personajes y anotar a la derecha las identidades de los actores que los encarnaron; solo que ahora observamos un detalle harto interesante: una mano diferente tacha cuatro de esos nombres y los sustituye por

otros nuevos. En el reparto original de Tirso había trece nombres (San Pedro, Sampaíco y Juan Jiménez salen dos veces), y todos ellos, con la única excepción de la señora Madalena, habían sido citados en los actos primero y segundo; esto implica que seguimos en la órbita del autor Pedro Llorente, en el justo momento del estreno (1614). Los cuatro actores tachados y reemplazados por otros se ajustan también a la compañía de Llorente, pero en fecha posterior, como lo prueba el caso de Sampayo, junto a cuyo nombre una mano puso la noticia de que "murió", y lo sustituye por "Guardia" (Francisco de la Guardia). En efecto, está documentado que Sampayo había muerto antes del 24 de febrero de 1616, por lo que Francisco de la Guardia ocupó su puesto antes de esa fecha. En línea con lo dicho más arriba, se refuerzan las evidencias que apuntan a la tropa de Llorente representando esta *Tercera parte*, pero en tiempos distintos: unos actores se ocuparon del estreno en 1614 y otros nuevos se incorporaron al grupo hacia 1615-1616. Tenemos, pues, una *Tercera parte* con cinco repartos, tres de ellos hechos por Tirso en persona y dos más que son agregados o enmiendas posteriores de manos ajenas; los cinco corresponden a la compañía de Pedro Llorente. Recordemos asimismo que nos quedaban dos repartos más en la *Primera parte*: uno de Baltasar de Pinedo, responsable del estreno, y otro posterior de Llorente.

Reproduzco ahora los listados de la *Tercera parte*, manteniendo la máxima fidelidad posible con los originales (Ilustraciones 6, 7 y 8):

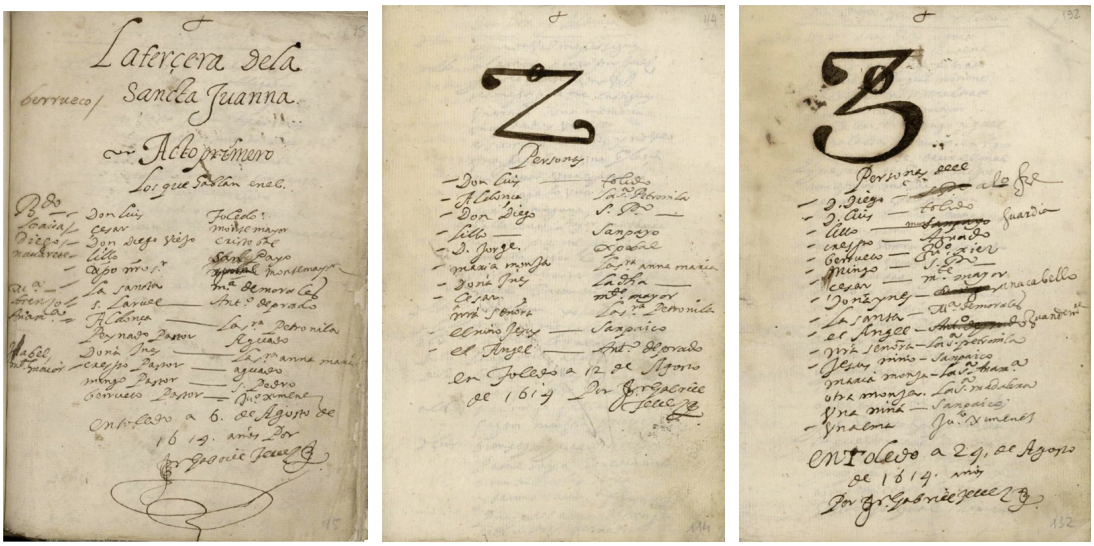


Ilustración 6: Tirso de Molina, *La sancta Juana* (1614), tercera parte, acto primero, fol. 95r. **Ilustración 7**: acto segundo, fol. 114r. **Ilustración 8**: acto tercero, fol. 132r.

†

La tercera de la
Sancta Juanna

Berrueco

Acto primero
Los que hablan en él

B[ernar]do	DON LUIS	Toledo
Loaisa	CÉSAR	Montemayor
Diego	DON DIEGO, VIEJO	Cristóbal
Navarrete	LILLO	San Payo
	CRISTO NUESTRO SEÑOR	~~Cristóbal~~ Montemayor
Ma[ría]	LA SANCTA	Ma[ría] de Morales
Lorenzo	S[AN] LAUREL	Ant[oni]o de Prado
Ana Ma[ría]	ALDONZA	La S[eño]ra Petronila
	PEINADO, PASTOR	Aguado
Isabel	DOÑA INÉS	La S[eño]ra Anna María
Montemayor	CRESPO, PASTOR	Aguado
	MINGO, PASTOR	S[an] Pedro
	BERRUECO, PASTOR	Ju[an] Jiménez

En Toledo, a 6 de agosto de
1614 años, por
Fr. Gabriel Téllez [firma y rúbrica]

†

2º

Personas

DON LUIS	Toledo
ALDONZA	La S[eño]ra Petronila
DON DIEGO	S[an] P[edr]o
LILLO	Sampayo
D[ON] JORGE	Cristóbal
MARÍA, MONJA	La S[eño]ra Anna María
DOÑA INÉS	La dicha
CÉSAR	M[on]temayor
NUESTRA SEÑORA	La S[eño]ra Petronila
EL NIÑO JESÚS	Sampaíco
EL ÁNGEL	Ant[oni]o de Prado

En Toledo, a 12 de agosto
de 1614, por fray Gabriel Téllez [firma y rúbrica]

†
3º

Personas de él

D[ON] DIEGO		~~S[an] P[edr]o~~ Al[ons]o Fe[rnánde]z
D[ON] LUIS		Toledo
LILLO	murió	~~Sampayo~~ Guardia
CRESPO		Aguado
BERRUECO		Ju[an] Ji[mén]ez
MINGO		S[an] P[edr]o
CÉSAR		M[on]temayor
DOÑA INÉS		[~~Su mujer~~] Ana Cabello
LA SANTA		M[arí]a de Morales
EL ÁNGEL		~~Ant[oni]o de Prado~~ Juan de Monte[mayor]
NUESTRA SEÑORA		La S[eñor]a Petronila
JESÚS, NIÑO		Sampaíco
MARÍA, MONJA		La S[eñor]a Ana M[arí]a
OTRA MONJA		La S[eñor]a Madalena
UNA NIÑA		Sampaíco
UN ALMA		Ju[an] Jiménez

En Toledo, a 24 de agosto
de 1614 años,
por fray Gabriel Téllez [firma y rúbrica]

4. Los autógrafos tirsianos: notas de remisión y licencias

Una información complementaria que nos proporciona el manuscrito son tres folios extra (fols. 45v y 150-151) donde distintas autoridades examinan el texto a fin de conceder o no al autor de comedias el permiso necesario para su puesta en escena. Son en total 16 breves documentos: cuatro notas de remisión (alguien manda a una persona competente revisar el manuscrito por si hubiera que hacer enmiendas) y doce aprobaciones o licencias de representación. La geografía y fechas que abarcan estos documentos nos resultan muy útiles para señalar el itinerario seguido por las comedias en sus primeros años de vida: Madrid, Valladolid, Sevilla, Córdoba, Granada, Málaga, Jaén y Cádiz. Las fechas registradas se concentran en los años 1613 (seis documentos), 1615 (dos documentos), 1616 (cuatro documentos) y 1617 (tres documentos). He aquí su transcripción. (La ilustración 9 corresponde al fol. 45v de *La santa Juana*, donde constan los cinco documentos que siguen).

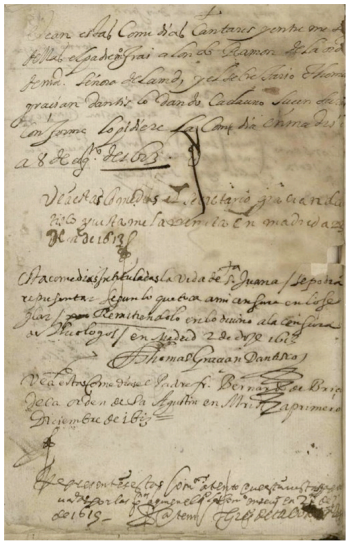


Ilustración 9: Tirso de Molina, *La sancta Juana*, aprobaciones y licencias, fol. 45v.

Documentos del fol. 45v

1. Nota de remisión:

   Vean esta[s] comedia[s], cantares y entremeses della[s] el Padre Maestro fray Alonso Ramón[14], de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, y el secretario Tomás Gracián Dantisco, dando cada uno su censura conforme lo pidiere la comedia. En Madrid, a 8 de agosto de 1613. [Una rúbrica.]

Era típico en las notas de remisión solicitar la censura para la comedia junto a sus «cantares y entremeses», tal y como se aprecia múltiples veces en Lope de Vega[15]. Interesa ahora de modo especial el caso de *La discordia en los casados* (autógrafo de Lope en la BNE: Res. 77), con una censura en fol. 57v que reza así: "Vea esta comedia, cantares y entremeses della el Padre fray

14 Alonso Remón (o Ramón) fue un dramaturgo de notable éxito a fines del siglo XVI, de quien se afirma que escribió más de doscientas comedias, aunque hoy apenas conocemos una veintena de ellas. Recibe elogios de Cervantes, Lope, Quevedo, Rojas Villandrando, Claramonte, Montalbán, etc. En 1605 profesa en la Orden de la Merced de Toledo, donde se sabe que coincidió un tiempo con Tirso de Molina. Luego va al convento mercedario de Madrid, del cual no se moverá más. Abandona casi por completo el teatro y se dedica a escribir libros devotos, así como una *Historia General* de la Merced en dos volúmenes (1618 y 1633). Fue también censor de comedias, como se verá a continuación.

15 Ver Presotto, 2000, pp. 95-96, 103, 129, 135, 173, 210-211, 224, 233, 244-245, 252, etc.

Alonso Ramón, de la Orden de nuestra Señora de la Merced, y dé su censura. Dada en Madrid a veinte y nueve días de diciembre de 1615. Diego de San Martín Escudero" (ver ilustración 10).

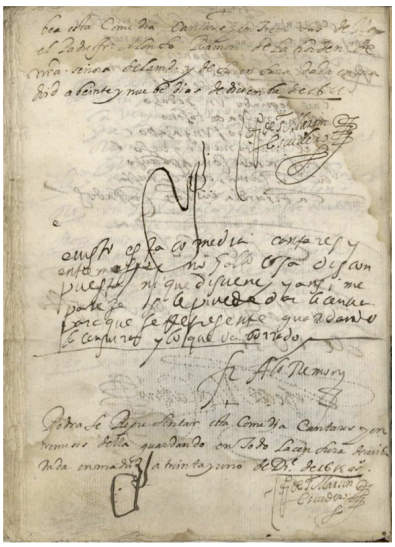


Ilustración 10: Lope de Vega, *La discordia en los casados* (autógrafo de 1611; BNE: Res. 77), aprobaciones y licencias, fol. 57v.

Nótese cómo la letra y rúbrica son las mismas que aparecen también en *La santa Juana* el 8 de agosto de 1613 (ver ilustración 9), así que el autor de esta nota de remisión fue el mismo en ambos casos: Diego de San Martín Escudero.

2. Nota de remisión:

   Vea esta[s] comedia[s] el secretario Gracián Dantisco y, vista, me la remita. En Madrid, a 23 de noviembre de 1613. [Una rúbrica.]

3. Aprobación:

   Esta comedia[s] intitulada[s] *La vida de Santa Juana* se podrá representar, según lo que toca a mi censura en lo seglar, ~~por~~ remitiéndolo en lo divino a la censura de teólogos. En Madrid, 2 de diciembre 1613. Tomás Gracián Dantisco[16]. [Firma y rúbrica.]

---

16 Tomás Gracián Dantisco fue secretario de lenguas de Felipe II y Felipe III; censor profesional, aprobó casi 70 obras, incluyendo muchas comedias de Lope de Vega (Presotto, 2000, pp. 53-54). Cervantes lo cita elogiosamente en *La Galatea* y en el *Viaje del Parnaso*, al igual que hacen Lope en *El laurel de Apolo* y *El*

4. Nota de remisión:

   Vea esta[s] comedia[s] el Padre fray Bernardo de Brizuela, de la orden de San Agustín. En Madrid, a primero de diciembre de 1613. [Una rúbrica.]

5. Aprobación:

   Represénte[n]se esta[s] comedia[s], atento que está[n] vista[s] y aprobada[s] por las personas a quien el corrector (?) la[s] comisionó (?). En Sevilla, en 22 de diciembre (?) de 1615. Ante mí Gregorio de Taboada[17]. [Firma y rúbrica.]

Documentos de los fols. 150-151

(Adjunto la ilustración 11, que se corresponde con el fol. 150r: documentos 6, 7 y 8).

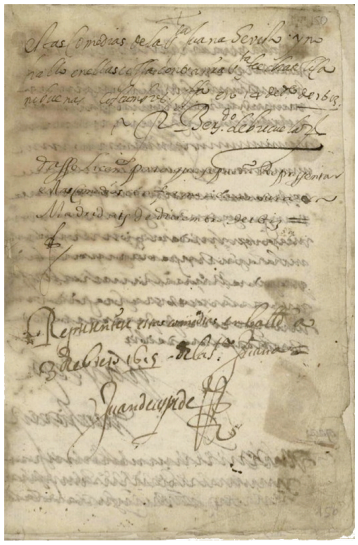


Ilustración 11: Tirso de Molina, *La sancta Juana*, aprobaciones y licencias, fol. 150r.

---

peregrino en su patria, y Claramonte en su *Letanía moral*. Ver Simón Díaz (1976, pp. 264-268) y Marín Cepeda (2010).

17 Hubo un Gregorio de Taboada, Hermano Hospitalario de San Juan de Dios, que en 1588 zarpó con la Armada Invencible hacia Inglaterra en calidad de cirujano y enfermero. En una certificación de 1639 se dice que «quedó cautivo en Inglaterra y su majestad le rescató y dio cinco reales de renta cada día mientras vivió; murió en Sevilla, siendo Prior de la dicha Casa, en gran opinión de santo» (Ciudad Gómez Bueno, 1963, p. 124). Es posible que se trate de la misma persona.

6. Aprobación:

   Esta[s] comedia[s] de *La Santa Juana* he visto, y no hallo en ella[s] cosa contra nuestra santa fee católica ni buenas costumbres. Fecha en 14 de diciembre de 1613. Fray Bernardo de Brizuela[18]. [Firma y rúbrica.]

7. Aprobación:

   Dase licencia para que se pueda[n] representar esta[s] comedia[s] conforme a la censura. En Madrid, a 15 de diciembre de 1613. [Una rúbrica.]

8. Aprobación:

   Represénte[n]se esta[s] comedia[s]. En Valladolid, a 3 de febrero 1615. De *La Santa Juana*. Juan de Céspedes. [Firma y rúbrica.]

9. Aprobación:

   Por comisión del señor don Juan Remírez de Contreras, provisor y vicario general en Córdoba y su obispado, ~~no hallo en e~~ vi estas comedias de *La Santa Juana* y no hallo en ellas cosa contra nuestra sancta fe católica, y me parece se les puede dar licencia para representarlas. En Córdoba, a 27 de enero de 1616 años. Licenciado Andrés de Bonilla, racionero[19]. [Firma y rúbrica.]

10. Aprobación:

    Estas comedias se pueden representar. En Granada, 15 de abril de 1616. El doctor Francisco Martínez de Rueda[20]. [Firma y rúbrica.]

---

18 En la *Historia de la Provincia Agustiniana del Santísimo Nombre de Jesús de México*, de Ruiz Zavala (vol. I, p. 63), se cita a Bernardo de Brizuela como perteneciente a la provincia de Castilla, con el cargo de definidor de la orden en 1620.

19 Se trata de Andrés Fernández de Bonilla, racionero de la catedral cordobesa, cuyo nombre cita varias veces Ramírez de Arellano (1921, vol. I, pp. 137, 143, 144, 146, 149 y 150) como albacea en el testamento del conocido humanista Pablo de Céspedes († Córdoba, 1608). Los documentos originales los firma como Licenciado Andrés de Bonilla (pp. 146 y 149), igual que hace aquí. Un pariente suyo fue Alonso Fernández de Bonilla, inquisidor de México y visitador de Lima. Tres meses después de firmar esta licencia de *La santa Juana*, en abril de 1616, muere en Córdoba el Inca Garcilaso de la Vega, el cual nombra en su testamento a Andrés Fernández de Bonilla como albacea y beneficiario, encargado de administrar la capilla del Inca en la catedral cordobesa, celebrar misas por la salvación de su alma, inventariar sus pertenencias –incluida la rica biblioteca– e impulsar la publicación póstuma de la *Historia general del Perú*: Torre y del Cerro (1935, pp. 187, 195, 201, 202, 205 y 210-243), Durand (1948, p. 242), Fuente y Hontañón (2010).

20 Francisco Martínez de Rueda fue canónigo de la catedral de Granada, así como rector de aquella Universidad durante varios años: 1613, 1619, 1621 y 1624. Otorgó bastantes aprobaciones de libros: Rodríguez de Ardila,

11. Aprobación:

    Puédense representar estas tres comedias de *La Santa Juana*. Málaga, 15 de julio 1616. Francisco de Soto[21]. [Firma y rúbrica.]

12. Aprobación:

    Dase licencia para que en esta ciudad de M[álaga?] se pueda representar esta comedia. D. Hernando de Mena. [Firma y rúbrica.]

    Por mandado de su merced Manuel de Ojeda, Notario mayor. [Firma y rúbrica.]

13. Aprobación:

    Por la presente doy licencia para que se pueda representar la requisitoria de suso en esta ciudad de Jaén y su obispado, sin por ello incurrir en pena alguna. Dado en Jaén, a treinta de setiembre de mill e seiscientos y diez y seis años. [Una rúbrica.]

    Ante mí, Gregorio Doncel[22]. [Firma y rúbrica.]

14. Nota de remisión:

    El licenciado Alonso de Cetina, provisor y vicario general desta ciudad y obispado de Cádiz, habiendo visto estas comedias, las remitió a el señor doctor Alonso Gámez de Mendoza, canónigo de la magistral desta Santa Iglesia, para que las vea y dé su parecer. Dada en Cádiz, veinte y seis días del mes de junio de mil y seiscientos y diez y siete años. Licenciado Martín Robles[23]. [Firma y rúbrica.]

Sermón (1611), Juan Sorapán de Rieros, *Medicina española* (1614), Pedro González de Mendoza, *Historia del Monte Celia* (1616), etc. Concedió numerosas licencias teatrales para representar en Granada: *Estefanía la desdichada* (1611), *El cardenal de Belén* (1613), *El caballero del Sacramento* (1614), *El cuerdo loco* y *Carlos V en Francia* (1615), *Quien más no puede* (1619), todas ellas comedias de Lope de Vega estudiadas por Presotto (2000, pp. 53-54). En 1620 autorizó también la puesta en escena de *La esclava del cielo*, de Claramonte (García Reidy, 2009).

21 El jesuita Francisco de Soto (1570-1634) publicó varios sermones (algunos de ellos en Málaga, por Juan René, en 1614 y 1615), así como otros libros relativos al sacramento de la confesión; fue autor asimismo de una *Loa para la Virgen de la Peña Sacra*.

22 Gregorio Doncel era notario mayor de la Audiencia Episcopal de Jaén; su nombre aparece en muchos documentos de la época.

23 Hallamos a este mismo secretario Fernando Martín Robles firmando un año atrás, en concreto el día 21 de junio de 1616, y también por mandado de Alonso de Cetina, la licencia de impresión del *Pensil de príncipes* de Airolo Calar (Sevilla, Fernando Rey, 1617).

15. Aprobación:

    Bien se pueden representar estas com[edias]. Cádiz, 27 de junio 1617. Doctor Alonso Gámez de Mendoza[24]. [Firma y rúbrica.]

16. Aprobación:

    El licenciado Alonso de Cetina, provisor y vicario general deste obispado de Cádiz, etc., doy licencia para que en esta ciudad y su obispado se pueda representar esta comedia, sin que en ello le sea puesto impedimento. Dada en Cádiz, veinte y ocho de junio de mill seiscientos y diez y siete años. Alonso de Cetina[25]. [Firma y rúbrica.]

    Cristóbal de Vega, Escribano público. [Firma y rúbrica.]

En la actualidad, los tres folios que contienen estas notas y licencias están encuadernados en el legajo por separado, pero no hay duda alguna de que antiguamente iban seguidos uno tras otro, como bien apunta Florit: "Los folios pertenecientes a las licencias están erróneamente dispuestos porque los unos son continuación de los otros" (2005, p. 618). Y en efecto así es: el primero de estos folios (fol. 45v) aparece cosido justo al acabar la *Primera parte* de la trilogía, mientras que los dos restantes (fols. 150 y 151) van al final del todo, al concluir la *Tercera parte*. Pero en su día los tres fueron juntos, en apoyo de lo cual se pueden aducir dos razones:

a) Tirso firmó la *Tercera parte* (fols. 95-149) en agosto de 1614, y en cambio en el fol. 150 hay dos licencias datadas en 1613 (es imposible que se refieran a un texto aún no escrito).

b) El fol. 45v, que sí se corresponde con la *Primera parte*, incluye una nota de remisión dirigida al agustino fray Bernardo de Brizuela (doc. 4: Madrid, 1 de diciembre de 1613), el cual contesta poco después afirmativamente (doc. 6: 14 de diciembre de 1613), pero su respuesta no se halla ahora en el folio 46r, como sería de esperar, sino en el fol. 150r (remito de nuevo a las ilustraciones 9 y 11).

Lo aquí ocurrido es fácil de explicar: cuando fray Bernardo de Brizuela otorgó su licencia eclesiástica, en lugar de escribirla a renglón seguido en la parte baja del fol. 45v, donde quedaba

---

24 Otra aprobación del mismo Gámez de Mendoza se localiza en el *Sermón del misterio de la limpísima concepción de la Virgen María*, de Jerónimo de Ormaechea (1617); publicó también un soneto en los preliminares del citado *Pensil de príncipes* de Airolo Calar (1617).

25 En 1616 Alonso de Cetina concedió la licencia de impresión del *Pensil de príncipes* de Airolo Calar, donde ya hemos visto que aparecen también los nombres de Martín Robles y Gámez de Mendoza.

poco sitio libre, optó por empezar un nuevo folio; dos o tres años después, con el cartapacio todavía en poder de la compañía de Llorente, ese folio se desgajó de los precedentes y acabó siendo cosido y encuadernado al final, tras la *Tercera parte*, en lo que ahora es el fol. 150. Así lo corrobora también el documento siguiente (núm. 7), que es una aprobación del 15 de diciembre de 1613, apenas un día después de que Brizuela firmara la suya propia. ¿Qué pasó entonces con el documento núm. 5, fechado en Sevilla en 1615? ¿Por qué no sigue la sucesión cronológica? Por una razón muy sencilla: el espacio en blanco del fol. 45v que Brizuela desaprovechó, lo utilizará dos años después el sevillano Gregorio de Taboada para dar su licencia (empleó tres líneas, frente a las cuatro que necesitó Brizuela). Este simple detalle explica el sorprendente salto cronológico que se da entre los docs. 4-5-6 y devuelve la coherencia interna a la sucesión temporal de la serie, que ha de leerse así: docs. 1-4, 6-8, 5 y 9-16.

Un problema añadido que presentan estas notas de remisión y aprobaciones es el de la pluralización a que fueron sometidas desde muy temprano. Nótese cómo en la transcripción que acabo de hacer pongo muchas veces entre corchetes las letras [s] y [n] que afectan a las formas en plural. Esto obedece a que originalmente tales textos se redactaron en singular, pero poco después alguien los modificó y fue añadiendo las marcas de pluralización. Se observará que tal proceso se aplicó a los ocho primeros documentos, datados en 1613 y 1615, pero a partir de 1616-1617 la tendencia se invierte y lo predominante será el uso del plural: los docs. 9, 10, 14 y 15 ya hablan de "estas comedias", y el doc. 11 especifica incluso "estas tres comedias". Como excepciones a esta tendencia tenemos los docs. 12 y 16, que vuelven a servirse del singular: "esta comedia". Ambas excepciones podrían deberse a desatenciones o automatismos de los firmantes, más acostumbrados a autorizar una cosa que varias juntas a la vez: así se explicaría la discordancia que surge en los dos documentos malagueños (núms. 11 y 12), donde un censor se refiere a tres comedias y el otro –por error– solo a una; y lo mismo pasa con los tres documentos gaditanos (núms. 14, 15 y 16), pues los primeros firmantes hablan de comedias en plural y el último vuelve –de nuevo por error– al singular.

Otro sugerente detalle es que hay dos casos (núms. 2 y 3) donde la pluralización postiza quedó incompleta: "Vea esta[s] comedia[s] el secretario Gracián Dantisco y, vista, me la remita"; y "Esta comedia[s] intitulada[s] *La vida de Santa Juana* se podrá representar". De esta sucesión de retoques o arreglos textuales podemos deducir sin temor a equivocarnos que las distintas aprobaciones concedidas en los años 1613 y 1615 se aplicaron exclusivamente a una pieza de la trilogía (bien sea la *Primera parte* o bien sea un texto surgido de mezclar las partes *Primera* y *Segunda*, como opina Wade), y que solo a partir de 1616 y 1617 los censores aprobaron la trilogía completa: "Puédense representar estas tres comedias de *La Santa Juana*" (doc. 11).

Un rasgo no comentado hasta ahora es el aspecto externo del manuscrito, que aparece trufado de enmiendas, tachaduras, llaves, avisos al margen con un "Dícese" que anula lo tachado anteriormente, llamadas al lector…, tema del cual se viene ocupando con pertinencia la crítica (Greer, 1991; Ibáñez, 1997; Florit Durán, 2005). Llama la atención cómo en varios pasajes de la *Primera parte* (en concreto fols. 1r, 18v, 24r, 31r, 32r, 38v, 39v y 40v) una mano escribió ciertas notas o advertencias sobre los márgenes del texto tirsiano que luego fueron tachadas con gran saña y meticulosidad, hasta el punto de que hoy resultan ilegibles a simple vista. Esta forma tan enérgica de tachar las notas marginales solo se aprecia en la *Primera parte* y no en las otras dos. Interesa ahora centrarnos en la nota del fol. 1r (ilustración 5), que ha sido examinada con despacio y transcrita por varios investigadores: Paz y Meliá (1899, p. 465), Cotarelo y Mori (1907, p. XXXVI), Blanca de los Ríos (1946, p. 729), M. R. Greer (1991, p. 86), etc. Según esta última estudiosa, la nota reza así: "Este título y el que se pusiere en los carteles a la publicación desta comedia se manda que sea conforme al libro, di[cie]ndo la sierva de Dios [Sor Ju]ana de la Cruz, y no l[a Sa]ncta Juana. Y que en los ve[rs]os de la comedia se reponga siempre Sor Juana en lugar de Santa Juana". Semejante censura se extiende al título de la comedia, que aparece tachado, aunque legible (~~*La sancta Juanna*~~), y está en línea con los problemas sufridos años atrás con la Inquisición por Antonio Daza, que de algún modo implicaron también a Tirso, según acabamos de poner en relieve (ver apartado 2).

Si volvemos a fijar nuestra atención sobre los documentos recién transcritos, observamos que la primera nota de remisión (doc. 1) se hizo en agosto de 1613 y estaba dirigida a dos censores, uno del ramo eclesiástico (el mercedario Alonso Remón) y otro del civil (el secretario Tomás Gracián Dantisco), según era preceptivo (Florit Durán, 2010, pp. 623-624). Pasaron tres meses y medio de largo silencio y no hubo respuesta alguna, por lo que fue menester reactivar la orden y lanzar una segunda llamada a fines de noviembre (doc. 2). Ahora sí que llega una pronta respuesta de Gracián Dantisco (doc. 3), censor profesional que da su visto bueno a la *Primera parte* tirsiana el 2 de diciembre de 1613, pero solo en su ámbito de competencia, el seglar: "remitiéndolo en lo divino a la censura de teólogos". Quedaba, pues, un flanco abierto, y fray Alonso Remón seguía sin dar señales de vida, de ahí que fuera preciso pedir una tercera opinión, la del agustino fray Bernardo de Brizuela (doc. 4). Por fin, la aprobación eclesiástica de Brizuela llegó el 14 de diciembre (doc. 6), dejando expedito el camino para que la compañía de Baltasar Pinedo pudiera estrenar la comedia cuanto antes. En opinión de Blanca de los Ríos es probable que Alonso Remón no autorizara el estreno y justificase su decisión en la nota al margen del fol. 1r, la cual por eso fue tachada después con tanto ahínco (1946, pp. 730-731). La hipótesis es sugerente, aunque dicha nota carece de firma y resulta difícil llegar a corroborarla; de hecho Greer piensa que la censura no es del Padre Remón (1991, p. 93, n. 41). En todo caso esta nota

del fol. 1r y otras similares de que hemos hablado (fols. 18v, 24r, 31r, 32r, 38v, 39v y 40v), junto a sus enérgicas tachaduras, no prohíben la representación, sino que indican cambios puntuales a realizar: el tratamiento debido a la monja protagonista será siempre de "Sor" y no de "Santa", se borra cierto pasaje indecoroso donde se compara una taberna con una ermita, se tacha otro donde la madre de novicias hace gala de una fuerte envidia e inquina contra la protagonista, u otro más con un vestido excesivamente lujoso[26]. He aquí por ejemplo el contenido de la censura en el fol. 39v: "Estos dos versos se mandan borrar y que no se representen"; en efecto, en el manuscrito ambos versos están tachados, aunque todavía legibles: "que en tu misma boca y lengua / habla su querer divino". La tachadura está en relación directa con una objeción puesta por el Santo Oficio a las hagiografías de Sor Juana de la Cruz, en el sentido de que el Espíritu Santo hablaría por su boca (Zugasti, en prensa). Una vez solventados estos cambios o retoques puntuales, la comedia podía subirse a las tablas con entera normalidad[27]. Tales cosas eran moneda corriente en la época, como apreciamos en el caso ya citado de *La discordia en los casados*, de Lope, donde Diego de San Martín Escudero pide la preceptiva censura al mismo Padre Alonso Remón, quien le contesta en estos términos: "He visto esta comedia, cantares y entremeses y no hallo cosa descompuesta ni que disuene, y ansí me parece se le puede dar licencia para que se represente, guardando la censura y lo que va borrado" (ver ilustración 10). Buenos ejemplos de la censura aplicada por el

---

26 Agradezco a Margaret R. Greer su inestimable ayuda a la hora de poder 'descifrar' siquiera parcialmente el contenido de estas anotaciones. Para entender a cabalidad su peculiar método de lectura remito a Greer y Kurtz (1991). También Florit Durán ha trabajado con loable empeño en la misma dirección (2005).

27 No entro ahora en la difícil cuestión de cuándo fueron tachadas esas notas censorias. Según testimonio de B. de los Ríos: «Cuando por primera vez consulté los originales de estas comedias (en el viejo caserón que albergaba la Biblioteca Nacional, antes de su traslado al edificio que hoy ocupa), leí la siguiente nota escrita en el manuscrito y borrada después con empeño», y a continuación transcribe el texto tachado al margen del fol. 1r (1946, p. 729). De ser así las cosas, la tachadura se habría hecho a fines del seglo XIX, pues el edificio donde hoy se ubica la Biblioteca Nacional estaba terminado en 1892 y se inauguró en 1896. Muy poco después, en 1899, Paz y Meliá publica la primera edición del *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* y declara que la nota está tachada (p. 465). Aun así, no queda claro si doña Blanca se refiere solo a lo borrado en el fol. 1r, o si tal proceso se puede prolongar a los casos afines de los fols. 18v, 24r, 31r, 32r, 38v, 39v y 40v. Para Florit Durán todas estas tachaduras son mucho más antiguas, pues responderían al criterio de un segundo censor que anula las observaciones hechas por un primer censor, el cual pecó de exceso de celo (2005, p. 623). Greer y Kurtz piensan que fue un autor de compañía quien tachó los comentarios y añadió junto a ellos la palabra «Dícese», dirigida a los cómicos (1991, p. 914).

mercedario y de los versos borrados se hallarán en los fols. 48r y 49v del autógrafo lopiano (ilustraciones 12 y 13).

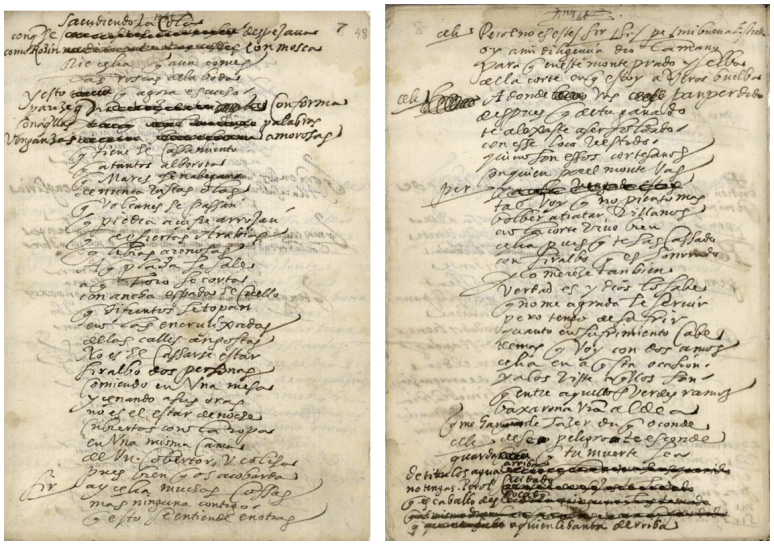


Ilustración 12: Lope de Vega, *La discordia en los casados* (autógrafo de 1611; BNE: Res. 77), enmiendas del censor, fol. 48r. **Ilustración 13**: fol. 49v.

5. Autores y actores alrededor de *La santa Juana*

En este último apartado pretendemos demostrar cómo hubo al menos dos compañías de cómicos (las de Baltasar de Pinedo y Pedro Llorente) que tuvieron entre su repertorio parte o la totalidad de la trilogía que nos ocupa. Para sustentarlo nos apoyaremos en los múltiples aportes sobre actores y actividad teatral realizados por Sánchez-Arjona (1898), Pérez Pastor (1901 y 1914), Cotarelo (1915), Rennert (1909), San Román (1935), Sentaurens (1984), Varey (1971), Shergold (1985), Fernández Martín (1988), García Gómez (1999 y 2008)…, complementados con los estudios específicos de Blanca de los Ríos (1946) y Santana Mojica (1996) para el caso de Tirso. A partir de 2008 gran parte de estos trabajos individuales sufrieron un impulso de enorme envergadura al unificarse digitalmente casi todo su caudal de datos en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), dirigido por Teresa Ferrer. Declaramos nuestra deuda con todos ellos y en las páginas que siguen hacemos uso continuado de tales fuentes y herramientas, pero sin citarlas a cada paso, a fin de evitar cansinas reiteraciones. Eso sí, cuando deseamos enfatizar una información que nos parece clave remitimos al lugar exacto de procedencia. Junto al entusiasta reconocimiento que hacemos de una base de datos tan útil como

DICAT, procede también anteponer un breve aviso sobre las comedias de *La santa Juana*: DICAT omite toda referencia a la *Primera parte* de la trilogía y solo cita la *Tercera parte*; en este último caso se mantiene equidistante a la hora de atribuir el reparto original bien a la compañía de Juan Acacio o bien a la de Pedro Llorente. Nuestra conclusión es que hay que descartar toda hipótesis en torno a Juan Acacio, pues las referencias que convergen sobre Pedro Llorente son contundentes y masivas.

5.1 Baltasar de Pinedo estrenó la *Primera parte* de la trilogía

Como en muchos otros casos, Pinedo empezó su actividad histriónica en calidad de actor, para convertirse después en autor de compañía, con una gran actividad de 1601 en adelante. Lope de Vega lo cita elogiosamente en *El peregrino en su patria* (1604), y por esas mismas fechas lo nombran Francisco de Quevedo en *El Buscón* (III, 9) y Francisco Cascales en las *Tablas poéticas* (Tabla III: "De la tragedia")[28]. Tirso menciona su nombre en *La villana de Vallecas* (v. 537, escrita hacia 1618-1620), pero es más relevante el hecho de que Pinedo estrenó otras obras del mercedario como los autos de *El colmenero divino* y *No le arriendo la ganancia*, y las comedias *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*. Pinedo fue uno de los ocho autores nombrados en el decreto real de 1603 con autorización expresa para representar en España (Sánchez-Arjona, 1898, pp. 110-111), nombramiento del que seguía haciendo gala en 1613 y 1614 (Pérez Pastor, 1901, pp. 131, 138-139). Hay dos marcas textuales que señalan a Pinedo como responsable del estreno de la *Primera parte* de la trilogía: el reparto que aparece a la derecha del primer acto, en el fol. 1r (Ilustración 5), lo integran actores de su compañía; en el fol. 15r, casi al final del primer acto, Tirso gusta de introducir una larga relación del origen del monasterio de Cubas de la Sagra, momento que aprovecha otra mano para dibujar en el margen derecho un pequeño montículo o humilladero con una cruz en lo alto, dibujo al que agrega la siguiente nota: "Labrose esta † y humilladero a a [sic] 9 de enero; fue su escultor Juan Jiménez, poeta de Baltasar Pinedo".

Sabemos que Tirso concluyó su comedia el 30 de mayo de 1613, pero las aprobaciones madrileñas para su estreno no llegaron hasta fines de año: la licencia civil la concede Gracián Dantisco el 2 de diciembre de 1613 (doc. 3; Ilustración 10), y la censura eclesiástica la otorga fray Bernardo de Brizuela el 14 del mismo mes (doc. 6, Ilustración 11). La nota recién transcrita

[28] Está bien atestiguado por la crítica que aunque *El Buscón* se publica en 1626 y las *Tablas poéticas* en 1617, ambos textos fueron escritos originalmente alrededor de 1604, o algo antes incluso.

de Juan Jiménez menciona el 9 de enero; dado que en 1615 el manuscrito había pasado de las manos de Pinedo a las del autor Pedro Llorente, el único 9 de enero que queda en medio es el de 1614. Con toda seguridad, Pinedo estrenó la *Primera parte* de la trilogía tirsiana en el breve lapso que media entre el 14 de diciembre de 1613 y el 9 de enero de 1614. Lo más probable es que tal estreno aconteciera en Madrid, lugar donde se firmaron las dos licencias.

En mi modesta opinión, Pinedo solo disfrutó de esta comedia durante apenas medio año, pues en el verano de 1614 el manuscrito ya está en poder de Llorente. Es muy probable que Pinedo tuviera también en su repertorio la *Segunda parte*, pero esto no se puede demostrar por la pérdida del original autógrafo y por la ausencia de datos en la copia conservada. Los tirsistas dan por buena la tesis de Wade de que hubo un intento de fusión entre las partes *Primera* y *Segunda* para formar una sola comedia. Si está garantizado que Tirso acabó la *Primera parte* el 30 de mayo de 1613 y empezó la *Tercera parte* el 6 de agosto de 1614, es lógico pensar que entre ambas fechas hubo de componer la comedia central. Hay un dato de representación que no he citado hasta ahora y que recoge con puntualidad don Luis Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*; por él sabemos que al menos una parte de la trilogía se exhibió en Madrid ante los reyes el día 25 de junio de 1614:

> La noche de San Juan los reyes gustaron mucho de la gente que salía al prado de San Jerónimo […]. Al otro día volviéronse a la huerta [del Duque de Lerma] para ver la comedia de *La santa Juana*, que es cierta monja de ejemplar vida que hubo en un monasterio que llaman de la Cruz, a cuatro leguas de aquí. (1857, pp. 557-558)[29]

En esos momentos Pinedo estaba en la corte: DICAT nos indica que participó en las fiestas madrileñas del Corpus de 1614 (cayó en 29 de mayo); los dos autos que representó fueron *No le arriendo la ganancia* (Tirso) y otro titulado –con dudas– *Abigaíl*, escenificados con tanto esmero que ganaron la joya de ese año: cien ducados (resolución del 2 de junio). Cabe deducir, en buena lógica, que fue Pinedo quien hizo una comedia de *La santa Juana* ante los reyes en la huerta del

[29] El texto escribe «comedia de la señora Juana», donde «señora» es errata por «santa», con probable confusión entre las abreviaturas «Sra.» y «Sta.». Cotarelo y Mori fue quien aportó este dato en su «Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina» (1907, p. XXXVI).

Duque de Lerma[30], y ésta pudo ser tanto la *Primera parte* como la *Segunda*, o quizá un mixto de ambas, según sugiere Wade.

Tras esta intensa actividad de Baltasar de Pinedo hasta junio de 1614, queda por explicar y como sumido en nebulosa el porqué de su repentino silencio a partir de ese verano: ¿qué hizo en la segunda mitad de ese año, e incluso a lo largo de 1615 y 1616? No hay pruebas de que siguiera con el oficio de autor y lo más probable es que hacia julio-agosto de 1614 desmantelara su compañía. Lo cierto es que algunos títulos de su repertorio pasaron a manos de Pedro Llorente: eso ocurrió con la *Primera parte* de *La santa Juana* y casi con toda seguridad también con la *Segunda parte*. Por añadidura, actores que trabajaban con Pinedo como Antonio de Sampayo, Cristóbal de San Pedro, Simón Aguado y Juan Jiménez ya figuran en agosto de 1614 en la filas de Llorente (sus nombres constan en los repartos de la *Tercera parte*). Ítem más: otro actor suyo como Francisco de Mudarra, y quizás también Juan de Castro, optan por asociarse en noviembre de 1614 con nuevos compañeros de profesión para fundar compañía propia. Aunque parezca extraño, todo indica que a mitad de temporada Pinedo abandonó el oficio de autor (¿ahogado por las deudas?) y los miembros de su compañía se reubicaron como mejor pudieron. En esa dirección apunta un documento recogido por Pérez Pastor del 11 de octubre de 1614: "Obligación de Baltasar Pinedo, autor de comedias, QUE FUE, residente en la corte, de pagar a Andrés de Espinosa, vecino de Toledo, mil reales que le debe" (1901, p. 153)[31]. Otra evidencia en la misma línea se desprende del nuevo reglamento sobre teatro aprobado en 1615, donde queda establecido que sean doce las compañías de título de su majestad con derecho a representar: Pinedo no figura entre esa docena, y en cambio sí lo hace Pedro Llorente (Sánchez-Arjona, 1898, pp. 166-169; Varey y Shergold, 1971, pp. 55-58).

---

30 La mención de los reyes no es baladí: Felipe III en persona visitaba ese mismo año de 1614 el monasterio de Cubas de la Sagra para asistir a la exhumación de los restos de Sor Juana; en el manuscrito de la *Tercera parte*, fol. 114v, una mano ajena a Tirso escribió la siguiente nota: «Por mandado del rey nuestro señor». No hay duda del interés que suscitaba el personaje de la santa Juana, y desde luego Tirso de Molina no estuvo ajeno a ello.

31 El énfasis es mío. DICAT recoge el mismo documento, pero lo interpreta de manera diferente: yo entiendo el QUE FUE como referido a la actividad teatral ('fue autor de comedias'), mientras que DICAT lo une a la residencia ('que fue residente en la corte'). Sin embargo justo en esa época Pinedo sí residía en la corte, en concreto en la calle Amor de Dios.

Diremos por último que en 1615 Pinedo no ejerce de autor y su intento de ser arrendador de los corrales de comedias en Madrid, donde reside, también resulta un fracaso (DICAT). En 1616 obtiene algún dinero con la venta de doce comedias viejas de Lope de Vega que saca de su repertorio para que se puedan imprimir; al parecer, sigue acuciado por las deudas. A partir de 1617 Pinedo vuelve a su actividad ordinaria de autor de comedias. A continuación reviso uno a uno los nombres de los actores que figuran en el reparto de la derecha de la *Primera parte*.

MARÍA DE LOS ÁNGELES: estuvo en la compañía de Pinedo hasta el 21 de mayo de 1614, fecha en la cual la villa de Madrid acordó compensarle al autor con 200 ducados "por haber mandado quitar de su compañía a María de los Ángeles y Mariana de Herbias y buscar otras representantes en su lugar" (Pérez Pastor, 1914, p. 43). Según se especifica en DICAT, al parecer la orden de expulsión de ambas actrices del grupo se debió a causas de índole moral; en carta de Lope de Vega al Duque de Sessa (abril-mayo de 1614) se aborda el asunto y se habla de los "defectos" morales de María de los Ángeles, la cual se habría criado en el rastro de Toledo "entre las mondong[u]eras, y ahora es buena para las sábanas y pecho de tan grandes señores en un lugar como Madrid, donde creo que no faltan mujeres" (Lope de Vega, *Epistolario*, vol. 3, p. 146). Los 200 ducados fueron la compensación asignada a Pinedo por las molestias de tener que buscar otras actrices para las fiestas del Corpus (el día 29 de mayo) y reiniciar los ensayos prácticamente desde cero; una de las actrices incorporadas fue Isabel Ana, que hasta ese momento estaba en Toledo con el autor Pedro de Valdés.

Volviendo al caso que nos interesa de María de los Ángeles, el dato de su repentina salida de la compañía de Pinedo nos permite deducir que ella fue la actriz que estrenó el papel protagonista de la santa Juana en la *Primera parte* de la trilogía, el cual solo pudo desempeñar hasta mayo de 1614. Fernández-Guerra añade que el 15 de diciembre de 1613 la misma María de los Ángeles "estrenó en Toledo la segunda parte de *La Sor Juana*", pero no aduce la fuente manejada (1871, p. 186). Pienso que se trata de un error de apreciación de don Luis Fernández-Guerra y Orbe, pues una de las licencias de representación que hoy van cosidas al final del autógrafo indica justo la fecha del 15 de diciembre de 1613, aunque dice con claridad "Madrid" y no "Toledo" (doc. 7, Ilustración 11).

MUDARRA: Francisco de Mudarra trabajó a las órdenes de autores como Nicolás de los Ríos (1609) y Alonso de Heredia (1610). Su nombre aparece en un reparto de la comedia *Los Benavides*, de Lope, cuando el texto estaba en manos de Pinedo. Aquí lo vemos de nuevo con Pinedo haciendo el papel de "Juan Vázquez", padre de la santa protagonista. En noviembre de 1614 forma compañía propia junto con otros actores en Zaragoza (DICAT), entre ellos Juan de Castro, de quien hablaremos más abajo. No hay documento alguno que contradiga el que

Mudarra integrase la compañía de Pinedo en 1613 y los primeros meses de 1614, según podemos inferir de este reparto de *La santa Juana*. Más aún: nuestra sospecha es que al dejar Pinedo de ser autor de comedias en el verano de 1614, Mudarra y Castro –entre otros actores– se vieron instados a formar su propia compañía en el inmediato otoño para poder seguir en activo.

SAMPAYO: en 1612 Antonio de Sampayo y su mujer Mariana Gutiérrez formaban parte de la compañía de Antonio de Villegas (Pérez Pastor, 1914, p. 41). Un año más tarde, en febrero de 1613, Sampayo ya integraba la compañía de Pinedo (Pérez Pastor, 1901, p. 131); aquí hace el papel de "Juan Mateo", tío de la santa protagonista. Consta documentalmente que en diciembre de 1614 estaba a las órdenes del autor Pedro Llorente (Pérez Pastor, 1914, p. 154), fecha que podemos adelantar hasta agosto de 1614, pues su nombre se repite en los repartos de la *Tercera parte*. Falleció antes del 24 de febrero de 1616, cuando se habla de cobrar una deuda de sus herederos (García Gómez, 2008, pp. 191-192). (Sigue más abajo: apartado 5.2).

SALVADOR: el actor Salvador Ochoa trabajó a las órdenes de Pinedo al menos durante los años 1612 y 1613 (Fernández Martín, 1988, p. 70; Pérez Pastor, 1901, p. 131); aquí aparece en el papel de "Francisco Loarte". Estaba casado con la actriz Jerónima Rodríguez. Cabe la posibilidad de que el "Salvador" del reparto se refiera a Juan Salvador Gasque, otro actor que el 13 de marzo de 1614 firmó contrato para actuar con Pinedo durante un año (Pérez Pastor, 1901, p. 142). Con todo, dada la presencia de una "Jerónima" en el reparto, tendemos a pensar que el dato remite a Salvador Ochoa. A partir del 5 de febrero de 1614 Salvador Ochoa y Jerónima Rodríguez pasaron a integrar la compañía de Pedro Valdés (San Román, 1935, p. 183), de donde se deduce que tras el estreno de esta *Primera parte*, ellos apenas tuvieron oportunidad de representarla durante un mes aproximadamente.

SAN PEDRO: Cristóbal de San Pedro se casó con la actriz Magdalena de Oviedo; ambos trabajaron juntos para el autor Diego López de Alcaraz durante 1610 y 1611. En febrero de 1613 San Pedro ya formaba parte del grupo de Pinedo, cuando éste acordó representar ese año en el Corpus toledano, fiesta que cayó en el 6 de junio (Pérez Pastor, 1901, pp. 115, 131). En esta *Primera parte* de la trilogía hace el papel de "Don Juan". (Sigue más abajo: apartado 5.2).

ANTONIO: con la sola mención de este nombre en el reparto es muy difícil atinar con la identidad exacta del actor. Aquí se le asigna el papel del gracioso "Lillo". No puede ser el arriba citado Antonio de Sampayo porque los personajes de "Lillo" y "Juan Mateo" coinciden varias veces en escena y no se pueden simultanear. ¿Será el mismo Antonio de Prado que aparece en los tres repartos de la *Tercera parte*? No hay documentación que conecte a Antonio de Prado con Pinedo, pero tampoco hay nada que los desvincule de modo irrefutable. Podría aceptarse como

hipótesis que Antonio de Prado trabajó con Pinedo en 1613 y que en el verano de 1614 se pasó a la compañía de Llorente, tal y como hicieron otros actores del mismo grupo como San Pedro, Sampayo, Aguado y Juan Jiménez.

CASTRO: no puedo determinar su identidad con exactitud, pues se trata de un apellido muy común en el gremio de representantes. De DICAT extraemos que hubo un actor llamado Pedro de Castro que trabajó con Balbín (1611-1613) y Riquelme (1615); otro posible candidato sería Benito de Castro, enrolado en la compañía de Riquelme (1610) y luego en la de Tomás Fernández (1611). Asimismo, un tal Luis de Castro ejerció algunos años de autor de comedias y otros de simple actor (Pérez Pastor, 1901, pp. 61-64, 67-70, 77, 80, 88-89 y 149-150). Aquí el tal "Castro" desempeña papeles secundarios como el pastor "Gil" y "Julio", pero fuera de este reparto no documento que nadie con ese apellido esté con Pinedo, aunque mi sospecha es que se trata en realidad de Juan de Castro, quien en noviembre se 1614 se une con el arriba citado Francisco de Mudarra y otros actores para fundar compañía propia. La conclusión extraída para Mudarra es igualmente aplicable a este caso: nada contradice que Juan de Castro trabajase con Pinedo en 1613 y principios de 1614, para segregarse meses después e ir por libre, dado que Pinedo había abandonado la actividad empresarial.

AGUADO: Simón Aguado era vecino del lugar de Olías, en Toledo; formó parte de la compañía de Pinedo al menos durante los años de 1609 (Sentaurens, 1984, p. 1237), 1610 (DICAT) y principios de 1614 (Pérez Pastor, 1901, p. 139). En el estreno de *La santa Juana* hizo el papel del pastor "Crespo". (Sigue más abajo: apartado 5.2).

JERÓNIMA: Jerónima Rodríguez se casó con Salvador Ochoa y ambos integraron la compañía de Pinedo en 1613 (Pérez Pastor, 1901, p. 131). Casi con toda seguridad es la Jerónima que aquí hace los papeles secundarios de "la endemoniada, la otra mujer y criada".

CRISTÓBAL: el actor Cristóbal de Avendaño formaba parte de la compañía de Pinedo en 1610 y 1611 (DICAT), y aún seguía en 1613 (Pérez Pastor, 1901, p. 131). Bien pudiera ser el Cristóbal al que se le asigna el papel de "Melchor".

JUAN JIMÉNEZ: este actor no figura en el reparto de la derecha de la *Primera parte*, pero ya hemos visto que su nombre se cita al margen del fol. 15r, junto al dibujo de una cruz o humilladero, donde se dice que Juan Jiménez es "poeta de Baltasar Pinedo". Conviene ahora abundar un poco más sobre la letra de esta nota marginal: por las características del trazo y tinta empleada, casi con toda seguridad es la misma mano que escribe el reparto con los actores de Pinedo que ahora examinamos. Otras intervenciones de esta mano, que parece ser la del "poeta" o

corrector Juan Jiménez, se localizan en los fols. 3v y 29v. En el primer caso tacha el original "soles" de Tirso y lo sustituye por "rayos": la enmienda es apropiada, pues el original tirsiano lee "y no soles trasparentes / de el sol y la luna clara", y el corrector evita la molesta redundancia solar: "y no rayos trasparentes / de el sol y la luna clara" (fol. 3v); en el segundo caso tacha un verso entero de Tirso: "Qué dello os he de servir", y lo sustituye por otro: "Oh, cuánto os pienso servir" (fol. 29v). (Sigue más abajo: apartado 5.2).

5.2 Pedro Llorente, primer autor que representó la trilogía de *La santa Juana* al completo

Ya se ha explicado antes (apartado 3) cómo merced a las notas, avisos y *ex libris* a nombre de María de Morales que aparecen en el pergamino que abraza el legajo, cabe deducir que las tres comedias pertenecieron a la compañía de Llorente, y ello desde fecha muy temprana, allá por el verano de 1614. Que este autor estuvo próximo a Tirso en el momento de escritura lo certifica el hecho de que los repartos originales de la *Tercera parte* son del puño y letra del mercedario: conocía, pues, a los actores, los vio ensayar y casi con seguridad estrenar esta última comedia en Toledo, a fines de agosto de 1614. Eso sí, ahora Llorente no se molesta en pedir nuevas aprobaciones para el texto recién escrito, sino que se aprovecha del trabajo realizado por Pinedo en 1613 y salva el expediente con un método más expeditivo (si bien menos legal), como es la pluralización de que hemos hablado más arriba (apartado 4). Así operó Llorente al menos durante 1614-1615, si bien a partir de 1616-1617 las licencias originales ya se conceden para "estas comedias" (docs. 9, 10, 14 y 15) e incluso para "estas tres comedias" (doc. 11).

Pedro Llorente estaba casado con María de Morales; ambos empezaron como actores en las compañías de Andrés de Claramonte (1609) y Fernández de Cabredo (1611). En septiembre de 1613 Llorente todavía se define como "representante", pero meses después, en junio de 1614, ya se intitula "autor de comedias" (Fernández Martín, 1988, p. 73). Es por ello que busca contratos para representar con su nueva compañía en León durante los días de Nuestra Señora y San Roque (15 y 16 de agosto de 1614), y en noviembre hace lo propio para ir a Salamanca por Navidad (Pérez Pastor, 1901, pp. 153-154)[32]. En ese mismo empeño de procurarse trabajo andaba en diciembre de 1614, cuando otorga poderes para ajustar varios festejos en Segovia, Valladolid, Medina del Campo, Medina de Rioseco, Toro y Zamora, localidades que recorrería durante los

[32] No tenemos garantías de que sus deseos laborales llegaran a materializarse.

primeros meses de 1615. El área castellana por la que se mueve coincide bien con la licencia para representar *La santa Juana* otorgada en Valladolid el 3 de febrero de ese año (doc. 8); además, en dicha ciudad hizo también las fiestas del Corpus de 1615, para saltar a fines de junio y julio a Tordesillas, Palencia, La Bañeza, Olmedo y Arévalo (Fernández Martín, 1988, pp. 73-74). A continuación puso rumbo con su tropa hacia Andalucía, de modo que en diciembre de 1615 actúa en Sevilla; en opinión de Sánchez-Arjona es ahora cuando sube a las tablas *La santa Juana* (1898, pp. 165-166): recuérdese que hay una licencia de representación firmada en Sevilla el 22 de diciembre (?) de 1615 (doc. 5).

A su paso por la capital hispalense es seguro que trató de buscarse un contrato para hacer allí las fiestas del Corpus de 1616, pero el municipio votó por dar el encargo a otros autores como Pedro de Valdés y Juan de Morales (Sentaurens, 1984, p. 826). A continuación pone rumbo a Córdoba, donde hizo 23 funciones entre los últimos días de 1615 y primeros de 1616 (García Gómez, 1999, p. 406; García Gómez, 2008, p. 105): aquí encaja a la perfección la licencia concedida en Córdoba el 27 de enero de 1616 para representar "estas comedias de *La santa Juana*" (doc. 9). En febrero de ese año Llorente continúa en Córdoba, donde renueva contrato con el actor Juan Jiménez, el cual "se obliga, desde 17 días deste presente mes y año hasta el día de carnestolendas primero venidero de 1617, estar y asistir en la compañía del dicho Pedro Llorente" (García Gómez, 2008, p. 190). Si avanzamos unos meses más, las subsiguientes aprobaciones de la trilogía (docs. 10, 11 y 13) ubican a Llorente en Granada (15 de abril de 1616), Málaga (15 de julio) y Jaén (30 de septiembre). Poco más tarde regresa a Córdoba y hace seis comedias, terminando su actividad el 14 de noviembre de 1616 (García Gómez, 1999, p. 406). Pone rumbo a Lisboa, donde ya se encuentra el 10 de diciembre y permanecerá hasta el 7 de febrero de 1617. Allí firma un poder ante notario para actuar en Sevilla durante varios meses, en concreto de febrero a junio de 1617. En dicho poder notarial constan las identidades de algunos actores de su compañía: Alonso de Olmedo Tufiño, Juan de Sotomayor, Francisco de Robles, Francisco Trebiño, Gaspar de Tapia, Juan de Tapia, Diego Fernández, Juan Jiménez, Juan Pérez e Isabel Blanca, entre otros nombres que se omiten (Rodríguez Marín, 1914, p. 336; Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1992, pp. 112-113). Su estancia en Sevilla es larga y fructífera: desde febrero actúa en el corral de Doña Elvira y en el coliseo de San Pedro; ejecuta asimismo las fiestas de Pascuas y Corpus (cayó en 26 de mayo), ganando la joya "por haber sido sus autos los mejores que se representaron" (Sánchez-Arjona, 1898, p. 185; Sentaurens, 1984, pp. 132, 1250). A fines de junio pasa a Cádiz, ciudad en la que obtiene las últimas licencias para representar *La santa Juana*: 26, 27 y 28 de junio de 1617 (docs. 14, 15 y 16).

En 1618 permaneció varios meses en Valencia: desde la víspera de las fiestas de nuestra Señora (14 de agosto) hasta el último día de octubre hizo un total de sesenta representaciones

(Sarrió Rubio, 2001, p. 63). En enero y febrero de 1619 está en Zaragoza, donde contrata a dos nuevos actores: Bernardo de Gomarra y Juan de Garabito (DICAT). Al año siguiente, en junio y julio de 1620, la compañía de Llorente prosigue su actividad en Valladolid y Burgos (De Miguel Gallo, 1994, pp. 146, 215; Fernández Martín, 1988, p. 75). Pedro Llorente murió el 30 de enero de 1621 en Madrid. Procedo ahora a examinar los actores de su compañía citados en los distintos repartos de la trilogía.

MARÍA DE MORALES: casada con Pedro Llorente, es la actriz principal y hace primeras damas: aquí siempre en el papel de la santa Juana. Fernández-Guerra habla de la "deleitable gravedad de María de Morales, hija del divino Alonso, portentosa representando *La santa Juana* y *La prudencia en la mujer*, del mercenario Gabriel Téllez", pero no cita la fuente manejada (Fernández-Guerra, 1871, p. 185). En los repartos que examinamos aparece su nombre con abreviaturas, bien "Mª. de Morales" o bien solo "Mª.", pero no hay duda de su identidad.

TOLEDO: casi con toda seguridad se trata de Luis de Toledo. Según DICAT, un actor con el apellido Toledo aparece en los repartos de sendas comedias de Lope de Vega tituladas *La bella Ester* (1610) y *Barlaán y Josafat* (1611), pertenecientes ambas a la compañía de Hernán Sánchez de Vargas. En 1619 estaba a las órdenes de Juan Acacio Bernal (Sánchez Arjona, 1898, p. 203; Sentaurens, 1984, p. 1229). Sin duda alguna en 1614 ya integraba la compañía de Llorente, pues su apellido aparece cuatro veces en los manuscritos de la trilogía: una vez en el reparto de la izquierda de la *Primera parte* (en el papel de "Francisco Loarte") y el resto en la *Tercera parte* (en el papel de "Don Luis"). Estaba casado con la actriz Petronila de Loaisa, de quien hablamos más adelante.

MONTEMAYOR: Juan de Montemayor estaba casado con Ana María de Ulloa, quien también figura en el reparto. Ambos trabajaban en 1611 en la compañía de Tomás Fernández, y en 1617 en la de Sánchez de Vargas. Por los repartos que aquí nos ocupan podemos deducir con seguridad que en agosto de 1614 estaban con Pedro Llorente. En la *Primera parte* Montemayor encarnó al pastor "Gil", mientras que en la *Tercera parte* le tocó hacer varios personajes: "César", "Cristo Nuestro Señor" y "El Ángel" Laurel[33]; y en otra ocasión además dio vida al

[33] En este caso concreto, último acto de la *Tercera parte*, tanto Rennert (1909, pp. 364-365 y 412) como DICAT interpretan que el actor responsable de hacer «El Ángel» Laurel es un tal Juan de Madrid, pero creo que yerran en la lectura del nombre, hasta el punto de que seguramente no existió ningún representante llamado Juan de Madrid, aunque sí un homónimo en Sevilla que fue autor de danzas.

pastor "Crespo". El matrimonio Montemayor-Loaisa se mantuvo con Llorente durante los años 1615 y 1616, hasta el final de la temporada teatral en febrero de 1617, que les halló trabajando en el Patio de las Arcas de Lisboa. El 13 de febrero de 1617 los dos están en Madrid y en su nuevo contrato con el autor Sánchez de Vargas especifican que éste "les ha de pagar los gastos del viaje que han hecho desde Lisboa a esta corte" (Pérez Pastor, 1914, p. 45; Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1992, p. 113). Montemayor todavía vive en 1642 y asiste con regularidad a los cabildos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (Shergold y Varey, 1985, p. 50).

CRISTÓBAL DE SAN PEDRO: el primer acto de la *Tercera parte* asigna a un tal "Cristóbal" el papel del viejo "Don Diego", pero en los actos segundo y tercero dicho papel le corresponde a "San Pedro". Es claro que las tres menciones se refieren a Cristóbal de San Pedro, uno de los actores que en el verano de 1614 dejó de pertenecer a la compañía de Pinedo y pasó a la de Llorente. En el primer acto, al mismo San Pedro se le asigna también el papel del pastor "Mingo", y en verdad que no hay colisión alguna porque ambos personajes nunca coinciden sobre el escenario. Y hasta se le había preparado un tercer papel, el de "Cristo" resucitado, pero ahora el nombre de "Cristóbal" aparece tachado y en su lugar se anota el de "Montemayor". También en el segundo acto tuvo que desdoblarse haciendo otro papel más, el de "Don Jorge", personaje muy secundario que nunca coincide sobre las tablas con el viejo "Don Diego". Llegando al último acto, de nuevo estaba previsto que encarnara a "Don Diego" y "Mingo", pero aquí sí hay un momento donde los dos salen juntos a escena, de modo que en el reparto se opta por tachar el nombre de "San Pedro" y sustituirlo por el de "Alonso Fernández".

Cabe añadir que este mismo actor estrenó con Pinedo la *Primera parte* de la trilogía haciendo las veces de "Don Juan", y que luego la repuso con Llorente con un nuevo papel: el de "Juan Vázquez", padre de la santa.

SAMPAYO: Antonio de Sampayo fue otro de los cómicos que tras haber estrenado *La santa Juana* con Pinedo, en agosto de 1614 se pasa a las filas de Llorente, con quien sigue colaborando el 3 de diciembre de ese mismo año (Pérez Pastor, 1901, p. 154). En esta *Tercera parte* encarna al gracioso "Lillo". A destacar que en el reparto del último acto el nombre de Sampayo está tachado: a la izquierda una mano que no es la de Tirso advierte que "murió" y luego a la derecha escribe "Guardia". Esto nos indica que al morir Antonio de Sampayo el actor Francisco de la Guardia asumió su papel. Está documentado que el 24 de febrero de 1616 Sampayo ya había fallecido (García Gómez, 2008, pp. 191-192), así que su deceso debió producirse hacia 1615, pues en diciembre de 1614 aún seguía activo.

ANTONIO DE PRADO: sin duda alguna es la pieza más difícil de encajar en este rompecabezas. Aparece con nitidez en los tres actos de la *Tercera parte*, siempre en el papel del ángel "Laurel". Lo llamativo es que en el último acto su nombre está tachado y se reemplaza por el de Juan de Montemayor. La sola mención de Antonio de Prado en los tres repartos garantiza que estuvo junto a Llorente en agosto de 1614. Justo en esa fecha estima Cotarelo que Prado se casaría con Isabel Ana de Ribera. El enlace mereció un furibundo soneto satírico (atribuido a poetas como Villamediana, Góngora o Puig Marín: ver Carreira, 1994, p. 282) que empieza así: "Doce cornudos, digo comediantes", y que en los vv. 9-11 prosigue de esta guisa: "Era Mari-Morales de la boda, / y con razón, dignísima madrina, / por ser de daifas y cornudos toda". Convengo con Cotarelo en que el hecho de ser María de Morales la madrina de boda refuerza el vínculo establecido entre Prado y Llorente (Cotarelo, 1915, pp. 427-428), así como su intención de trabajar juntos.

Las cosas, sin embargo, se torcieron, y sospecho que fue a resultas de la boda, pues el libro de la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* dice expresamente que la novia "era hija de un médico de Toledo, que era el mejor que había en aquella ciudad, y reputado por hidalgo. A ésta la sacó Antonio de Prado por el vicario" (Shergold y Varey, 1985, p. 109); esto es, el enlace tuvo lugar sin el consentimiento paterno y debió suponer un gran escándalo; de ahí quizás las aceradas críticas del sonetista. En estas circunstancias es fácil suponer que nuestro actor y su joven esposa tuvieron que alejarse de Toledo y de la tropa de Llorente, según comprobamos en un documento del 1 de diciembre de 1614 donde Prado firma un poder notarial para que un tal Miguel Ramírez "le represente en juicio ante la justicia de Toledo, que le ha embargado sus bienes, por haberse venido a Madrid, estando en dicha ciudad en la compañía de Juan Acacio" (Pérez Pastor, 1901, p. 154). Intuyo que el embargo y la apresurada salida de Toledo nada tuvieron que ver con Llorente, sino con la oposición paterna a la boda; en todo caso la consecuencia inmediata es que Antonio de Prado apenas tuvo tiempo para representar *La santa Juana*, e incluso quizás nunca llegara a hacer su papel, como parece sugerir el hecho de haberse tachado su nombre en el último reparto de la *Tercera parte*.

Esta confusa situación provocó que doña B. de los Ríos, teniendo a la vista el dato del 1 de diciembre de 1614 que conecta a Prado con la compañía de Juan Acacio, dedujera que fue este último quien estrenó la *Tercera parte* de la trilogía tirsiana (1946, pp. 763-765). Con tal postura hacía caso omiso del resto de evidencias que apuntaban hacia Llorente, y sobre todo incurría en el

error de descalificar frontalmente a Sánchez-Arjona (y de paso también a Cotarelo), quienes sí habían orientado bien sus asertos (Santana Mojica, 1996, pp. 203-204)[34].

LA SEÑORA PETRONILA: Petronila de Loaisa, casada con el citado Luis de Toledo. Su nombre aparece en todos los repartos de la *Tercera parte*, desdoblándose en los papeles de "Aldonza" y la Virgen "Nuestra Señora". En 1619, en compañía de su marido, ya trabajaba con Juan Acacio (DICAT).

AGUADO: Simón Aguado, que estrenó con Pinedo *La santa Juana*, es otro de los actores que el verano de 1614 engrosa las filas de Llorente. Sabemos que el 15 de julio de ese año le presta a Llorente 4347 reales, cantidad que año y medio después, en febrero de 1616, aún no había sido devuelta en su totalidad (faltaban 1906 reales). Aguado acepta "movido de caridad" conceder a Llorente una moratoria de varios meses para saldar la deuda (García Gómez, 2008, pp. 105, 191). La documentación conservada no especifica que Simón Aguado integre la compañía de Llorente, pero habida cuenta de su inscripción en los repartos de la *Tercera parte*, de sus buenas relaciones pecuniarias y de su coincidencia en Madrid y Córdoba en los respectivos julio de 1614 y febrero de 1616, es lógico pensar que ambos trabajaron juntos al menos durante ese periodo. En 1618 Simón Aguado vuelve a estar al lado de Baltasar Pinedo (DICAT). Es posible que Simón Aguado tuviera un hermano llamado Pedro Aguado, que también fue actor. En los repartos de *La santa Juana* que manejamos aparece cinco veces el apellido "Aguado", sin el nombre (dos en la *Primera parte* y el resto en la *Tercera parte*); cuatro veces encarna al pastor "Crespo" y otra al pastor "Peinado". DICAT conviene con Rennert (1909, pp. 364, 365, 412) en llamarlo Pedro de Aguado, pero a la luz de los documentos cordobeses exhumados por García Gómez creo que pesa más la opción de que se trate de Simón Aguado.

LA SEÑORA ANA MARÍA: parece ser Ana María de Ulloa, casada con Juan de Montemayor, ya visto. Su nombre consta en toda la *Tercera parte*, asignándole los papeles de "Doña Inés" y de la monja "María" (a ella se refiere la tachadura "Su mujer" que se lee en el último reparto). Tras abandonar la compañía de Llorente en 1617, trabajó con Sánchez de Vargas y Fernández Cabredo (DICAT). En 1632 ingresó en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (Shergold y Varey, 1985, p. 310).

---

34 Otra consecuencia de este error es que el moderno DICAT concede crédito a doña Blanca de los Ríos y acepta la posibilidad de que Acacio estrenase *La santa Juana*, pero queda claro que no fue así.

JUAN JIMÉNEZ: sabemos que estrenó con Pinedo la *Primera parte* de la trilogía; al igual que hicieron otros compañeros suyos, en agosto de 1614 ya está a las órdenes de Llorente. En los repartos de la *Tercera parte* se le encomiendan los papeles del pastor "Berrueco" y de "Un alma". Asimismo, repuso con Llorente la *Primera parte*, donde le tocaron los personajes de "Juan Mateo" y "Don Juan". Ya hemos visto que el 6 de febrero de 1616 firma un contrato en Córdoba por el cual "se obliga, desde 17 días deste presente mes y año hasta el día de carnestolendas primero venidero de 1617, estar y asistir en la compañía del dicho Pedro Llorente" (García Gómez, 2008, p. 190). La escritura ha de interpretarse como una renovación o prolongación de contrato, no como una nueva incorporación. Además, la fecha encaja muy bien con la licencia para representar *La santa Juana* concedida en Córdoba el 27 de enero de 1616 (doc. 9). En 1621 había vuelto otra vez al lado de Pinedo.

SAMPAÍCO: sin duda se trata de un hijo de Antonio de Sampayo y su mujer Mariana Gutiérrez. De acuerdo con su edad, hizo los papeles del "Niño Jesús" y de "Una niña". Es muy posible que se llamara Antonio, como el padre, pues un Antonio de Sampayo (o San Payo) seguía activo en los años 1641-1642 (Shergold y Varey, 1985, p. 310).

LA SEÑORA MADALENA: podría ser Madalena de Oviedo, esposa de Cristóbal de San Pedro. En el tercer acto se le asigna el personaje de "Otra monja".

Hasta aquí llegan los nombres de los actores de la *Tercera parte* escritos por el puño y letra de Tirso en agosto de 1614, con todos los visos de haber sido los responsables del estreno. Ya se ha dicho que en el último acto cuatro de esos nombres aparecen tachados y sustituidos por otros, operación realizada por una mano ajena a Tirso. Estos cuatro actores son Alonso Fernández, Guardia, Ana Cabello y Juan de Montemayor. A este último ya lo conocemos, pero no así al resto:

ALONSO FERNÁNDEZ: se le asigna el papel de "Don Diego", en sustitución de "San Pedro", que se ha tachado. Se trata de Alonso Fernández de Guardo, casado con la actriz Ana Cabello. Ambos trabajaron en 1613 con Balbín: hicieron las fiestas sevillanas del Corpus (6 de junio), donde obtuvieron un premio extra de seis ducados por su brillante actuación en el auto *Progne y Filomena* (DICAT). Durante las temporadas de 1616 y 1617 Alonso Fernández de Guardo estuvo a las órdenes de Granados, y durante 1619-1621 a las de Hernán Sánchez de Vargas (DICAT). Dado que Alonso Fernández y su esposa figuran en el reparto reemplazando a otros actores, resulta poco probable que trabajaran con Llorente en 1614, siendo más lógico que se hubiesen incorporado a su compañía en 1615.

GUARDIA: este apellido surge en sustitución de "Sampayo", con una breve glosa a su izquierda que dice "murió". Podría tratarse de Francisco de la Guardia, experimentado actor que ya llevaba más de una década actuando en diferentes compañías (DICAT); en cuanto a Sampayo, sabemos que aún vivía en diciembre de 1614 pero que había fallecido antes del 24 de febrero de 1616, por lo que Francisco de la Guardia tuvo que relevarle en algún momento a lo largo de 1615.

ANA CABELLO: casada con Alonso Fernández de Guardo, los datos esgrimidos para él son aplicables también para la esposa. Aquí hace el papel de "Doña Inés", sustituyendo a Ana María de Ulloa, esposa de Montemayor, cuyo nombre ha sido tachado ("~~Su mujer~~"). Cabe agregar que si bien Ana Cabello se conformó con papeles secundarios hasta 1617, a partir de 1619 ya hacía primeras damas en la compañía de Hernán Sánchez de Vargas (DICAT).

Restan todavía por examinar a fondo dos repartos más que aparecen al inicio de las partes *Primera* y *Tercera*, escritos ambos por la misma mano en el lado izquierdo del folio. En uno figuran siete actores y en otro nueve, con solo tres coincidencias (María de Morales, Juan de Montemayor y Ana María de Ulloa); todos ellos pertenecen a la tropa de Llorente. Los únicos nombres novedosos son los de la *Tercera parte*, pues el resto nos resultan ya bien conocidos.

BERNARDO: le corresponde el papel de "Don Luis". Algunos actores con este nombre que encajan aquí por cronología aproximativa son Bernardo de Gomarra y Bernardo (o Bernardino) Álvarez.

LOAISA: en el papel de "César". No podemos determinar si se refiere a Pedro de Loaisa o Íñigo de Loaisa.

DIEGO: se trata de Diego Fernández (o Hernández), cuyo nombre completo se cita en el anverso del pergamino que hace las veces de contracubierta (ver apartado 3). Está documentado que en 1616-1617 ya formaba parte de la compañía de Llorente (Rodríguez Marín, 1914, p. 336; Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1992, pp. 112-113). Hace el papel de "Don Diego".

NAVARRETE: Antonio de Navarrete, casado con Isabel de Morales, que podría corresponderse con la Isabel que aparece más abajo. Isabel de Morales y María de Morales eran hermanas. En marzo de 1614 trabajaba con la tropa de Alonso de Heredia, así que debió fichar por la de Llorente en 1615 o poco después. Aquí representa al gracioso "Lillo".

LORENZO: como ha ocurrido otras veces, con la sola mención del nombre es harto difícil atinar con la identidad exacta del individuo. Podría tratarse de Lorenzo Hurtado, aunque nos

inclinamos por Lorenzo Salvador, quien en 1619 tenía contrato con Llorente. En el reparto le corresponde hacer del ángel "San Laurel".

ANA MARÍA: quizás sea la ya citada Ana María de Ulloa, esposa de Juan de Montemayor, aquí en el papel de "Aldonza".

ISABEL: podría tratarse de Isabel de Morales, esposa del actor Antonio de Navarrete y hermana de María de Morales (cuñada, por tanto, de Pedro Llorente). Desempeña el papel de "Doña Inés".

Terminamos este repaso a todos los agentes implicados en las diversas representaciones de *La santa Juana* recordando aquellas notas de trabajo examinadas en el apartado 3, donde afloran varios actores más que de algún modo están conectados con la trilogía tirsiana. Son los casos bien conocidos de María de Morales, Cristóbal de San Pedro, Luis de Toledo, Juan Jiménez, Simón Aguado y Diego Fernández; a todos ellos se agregan ahora dos nombres nuevos que son Piñero y Bautista. De Antonio Piñero sabemos que formaba parte de la compañía de Llorente en 1619 (DICAT), mientras que el tal Bautista podría ser alguno de los varios "Juan Bautista" que cita DICAT.

6. Conclusiones

Del examen detenido de los manuscritos tirsianos de *La santa Juana* se deduce que la compañía de Baltasar de Pinedo estrenó la *Primera parte* de la trilogía en Madrid en el breve lapso que media entre el 14 de diciembre de 1613 y el 9 de enero de 1614. Casi con toda seguridad el mismo Pinedo hizo la *Segunda parte* el 25 de junio de 1614 en la huerta del Duque de Lerma, en presencia de los reyes (hay datos fehacientes de representación que hablan de "la comedia de *La santa Juana*", pero sin especificar de qué parte se trata).

Hacia julio-agosto de 1614 Pinedo cesa en su actividad como autor de comedias y varios actores suyos se pasan a la compañía de Pedro Llorente; asimismo, este último se hace con la propiedad de las partes *Primera* y *Segunda* de la trilogía (seguramente por compra). Casi a la vez, en agosto, Tirso de Molina escribe la *Tercera parte* teniendo en mente que sea Llorente quien la suba a las tablas: así lo corroboran los tres repartos con los nombres de los actores que el mercedario anota con su propia mano en cada uno de los tres actos. El estreno, a falta de pruebas o testimonios directos que lo certifiquen, bien pudo tener lugar en Toledo la última semana de agosto de 1614. A continuación, la compañía de Llorente representó la trilogía de *La santa Juana*

(completa o en parte) en diversas ciudades de la geografía española: Valladolid (febrero 1615), Sevilla (diciembre 1615), Córdoba (enero 1616), Granada (abril 1616), Málaga (julio 1616), Jaén (septiembre 1616) y Cádiz (junio 1617).

A lo largo de estos tres años de actividad, la tropa de Llorente sufrió varios cambios entre sus miembros, con altas y bajas. Así lo demuestra el último reparto de la *Tercera parte*, donde se tachan cuatro nombres que Tirso escribió en agosto de 1614 y se sustituyen por otros nuevos, entre ellos Alonso Fernández de Guardo y Francisco de la Guardia. Tal operación se hizo necesariamente en 1615, por dos motivos: Francisco de la Guardia ocupa el lugar de Antonio de Sampayo, quien murió entre diciembre de 1614 y febrero de 1616; en 1616 Alonso Fernández de Guardo abandona a Llorente y se une al autor Antonio Granados (DICAT). La única fecha libre que queda en medio es 1615.

El reparto que aparece a la izquierda del acto inicial de la *Primera parte* se corresponde con los años 1614-1615. Todos los actores ahí citados estaban a las órdenes de Llorente en esas fechas, y la presencia de Sampayo en la nómina induce a pensar que se hizo antes de 1616, cuando ya era difunto.

Las cosas son un poco distintas en el último reparto que examinamos, ubicado a la izquierda del primer acto de la *Tercera parte*, el cual fue escrito por el mismo amanuense que hizo el anterior, garantizando así que seguimos en la órbita de la compañía de Llorente. Sin embargo afloran aquí nuevos nombres de actores como Bernardo, Loaisa, Diego Fernández o Antonio de Navarrete que se habrían incorporado al grupo un poco más tarde[35]. Figuran en la lista el matrimonio Juan de Montemayor-Ana María de Ulloa, quienes en febrero de 1617 dejaron de trabajar con Llorente para pasarse a la disciplina de Sánchez de Vargas. De aquí resulta que el año 1616 es el más idóneo para datar este reparto.

---

35 Con ligeros cambios en algunas personas, no hay duda de que fue esta misma tropa de Llorente la que representó en fechas muy cercanas *Cómo ha de usarse del bien y ha de prevenirse el mal* (o *Los Guzmanes de Toral*) de Lope de Vega (DICAT), y también *La guardia cuidadosa* de Miguel Sánchez, el Divino (en este último caso, el reparto de actores está hecho por la misma mano que vemos aquí a la izquierda de las partes *Primera* y *Tercera* de la trilogía).

Referencias bibliográficas

ANÓNIMO, *Noticias de Madrid (1621-1627)*, ed. Á. González Palencia, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942.

ARMOGATHE, Jean-Robert, «La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. M. Vitse, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 149-168.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Martín Alegría, 1857.

CARREIRA, Antonio, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

CHRISTIAN, William A., *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

CIUDAD GÓMEZ BUENO, Juan, *Compendio de Historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*, Granada, Archivo Interprovincial-Casa del Tránsito de S. Juan de Dios, 1963.

COTARELO Y MORI, Emilio, «Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina», en *Comedias de Tirso de Molina*, vol. II, Madrid, Bailly Baillière (NBAE 9), 1907, pp. I-XLVI.

COTARELO Y MORI, Emilio, «Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez», *Boletín de la Real Academia Española*, 2, 1915, pp. 251-293, 425-457 y 583-621; 3, 1916, pp. 3-38 y 151-185.

DAZA, Antonio, *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Seráfico Padre San Francisco. Compuesta por F. Antonio Daza, indigno fraile menor, difinidor de la Santa Provincia de la Concepción y coronista general de la Orden*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

DAZA, Antonio, *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen Sor Juana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Seráfico padre san Francisco. Compuesta y de nuevo corregida y emendada por fray Antonio Daza, indigno fraile Menor, Difinidor de la Santa Provincia de la Concepción y Coronista de la Orden*, Madrid, Luis Sánchez, 1613.

DE MIGUEL GALLO, Ignacio Javier, *El teatro en Burgos (1550-1752): El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*, Burgos, Ayuntamiento, 1994.

DICAT: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, ed. T. Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1979, 2ª edición.

DURAND, José, «La biblioteca del Inca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, pp. 239-264.

FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1988.

FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Rivadeneyra, 1871.

FLORIT DURÁN, Francisco, «Comedia hagiográfica y censura: el caso de *La santa Juana I* de Tirso de Molina», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. M. Vitse, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 617-636.

FLORIT DURÁN, Francisco, «Las censuras previas de representación en el teatro áureo», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. A. González, S. González y L. von der Walde Moheno, México, El Colegio de México-UAM-AITENSO, 2010, pp. 615-637.

FUENTE Y HONTAÑÓN, Rosario de la, «Estudio del testamento y codicilos del Inca Garcilaso de la Vega: primer humanista peruano (a. 1616)», *Revista de Derecho*, 11, 2010, pp. 193-224.

GARCÍA DE ANDRÉS, Inocente, *El Conhorte: sermones de una mujer. La santa Juana (1481-1534)*, Madrid, Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 1999, 2 vols.

GARCÍA GÓMEZ, Ángel María, *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de las comedias: 1602-1737. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1999.

GARCÍA GÓMEZ, Ángel María,*Vida teatral en Córdoba (1602-1694): autores de comedias, representantes y arrendadores. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 2008.

GARCÍA REIDY, Alejandro, «*La esclava del cielo, Santa Engracia*, una comedia olvidada de Andrés de Claramonte», *Studia Aurea*, 5, 2009.

GONZAGA, Francisco [Francisci Gonzagae], *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae eiusque progressibus, de Regularis Observanciae institutione, forma administrationis ac legibus admirabilique eius propagatione [...]. Opus in quatuor parte divisum*, Romae, ex typographia Dominici Basae, 1587. [Ejemplar de Pamplona, Biblioteca General de Navarra: 109-6-4/32.]

GREER, Margaret Rich, «"Authority" in *comedia* editions: Tirso de Molina's *Santa Juana*», en *Editing the «Comedia», II*, ed. M. McGaha y F. P. Casa, Michigan, Michigan Romance Studies, 1991, pp. 67-95.

GREER, Margaret Rich, y Gerardo KURTZ, «Ayudas fotográficas y computarización de imágenes de manuscritos de difícil lectura», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39, 1991, pp. 913-920.

IBÁÑEZ, Isabel, *La «Santa Juana» de Tirso de Molina: Étude monographique*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1997.

IBÁÑEZ, Isabel, «El entramado textual de la trilogía de *La Santa Juana*: *status quaestionis*», en *Grande inventor de quimeras. Los mundos dramáticos de Tirso de Molina*, ed. B. Oteiza, Soria, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2008, pp. 69-79.

MARIETA, Juan de (OP), *Tercera parte de la historia eclesiástica de España, que trata de la vida de San Diego de Alcalá y de San Antonio de Padua, de la orden de san Francisco, y otros santos naturales de España de la mesma orden*, Cuenca, Pedro del Valle, 1596. (Ejemplar de Pamplona, Universidad de Navarra: FA/133.322).

MARÍN CEPEDA, Patricia, «Nuevos documentos para la biografía de Tomás Gracián Dantisco, censor de libros y comedias de Lope de Vega (I)», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO*, ed. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Olmedo Clásico, 2010, pp. 705-714.

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

PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899.

PENEDO REY, Manuel, «Por las fuentes de la dramática de Tirso de Molina», *Estudios*, 9, 26, 1953, pp. 285-331.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Revista Española, 1901.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie*, Bordeaux, Feret et Fils, 1914.

PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1922, 2 vols.

RENNERT, Hugo A., *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.

REYES PEÑA, Mercedes de los y Piedad BOLAÑOS DONOSO, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas VII-VIII*, ed. H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 105-134.

RÍOS DE LAMPÉREZ, Blanca de los, «*La Santa Juana*. Trilogía hagiográfica. Preámbulo», en Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, pp. 723-769.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, «Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, 1914, pp. 60-66, 171-182 y 321-349.

RUIZ ZAVALA, Alipio, *Historia de la Provincia Agustiniana del Santísimo Nombre de Jesús de México*, México, Porrúa, 1984, 2 vols.

SAN ROMÁN, Francisco de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.

SÁNCHEZ-ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898. (Manejo la edición facsímil hecha en Sevilla, Ayuntamiento, 1994, con prólogo de P. Bolaños Donoso y M. de los Reyes Peña).

SANTANA MOJICA, Carmelo, «María de Morales, propietaria de los autógrafos de Tirso», revista *Estudios*, 195, 1996, pp. 203-211.

SARRIÓ RUBIO, Pilar, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.

SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge a la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.

SHERGOLD, Norman D. y John E. Varey, eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, 1985.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. XI, Madrid, CSIC, 1976.

SURTZ, Ronald E., *El libro del conorte*, Barcelona, Puvill, 1982.

SURTZ, Ronald E., *La guitarra de Dios: género, poder y autoridad en el mundo visionario de la madre Juana de la Cruz*, Madrid, Anaya-Muchnik, 1997.

TIRSO DE MOLINA, *La santa Juana*, ed. E. Cotarelo y Mori, en *Comedias de Tirso de Molina*, vol. II, Madrid, Bailly Baillière (NBAE 9), 1907, pp. 238-332.

TIRSO DE MOLINA, *La santa Juana. Trilogía hagiográfica, 1613-1614*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, pp. 723-909.

TIRSO DE MOLINA, *La santa Juana. Segunda parte*, ed. X. A. Fernández, Kassel, Reichenberger, 1988.

TIRSO DE MOLINA, *La tercera de la Santa Juana*, ed. C. Barrera García, Toledo, Caja Castilla-La Mancha, 1992.

TORRE Y DEL CERRO, José de la, *El Inca Garcilaso de la Vega: nueva documentación. Estudio y documentos*, Madrid, Sociedad Hispano-Americana, 1935.

TRIVIÑO MONRABAL, María Victoria (OSC), *Mujer, predicadora y párroco. La Santa Juana (1481-1534)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

URBANO VIII, *Decreta servanda in canonizatione et beatificatione sanctorum accedunt instructiones et declarationes*, Romae, Reverendae Camerae Apostolicae, 1642.

VAREY, John E. y Norman D. SHERGOLD, *Teatros y comedias em Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1971.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Epistolario*, ed. A. González de Amezúa, Madrid, Aldus, 1943, 4 vols.

VILLEGAS SELVAGO, Alonso de, *Flos sanctorum. Tercera parte y historia general en que se escriben las vidas de sanctos extravagantes y de varones illustres en virtud*, Toledo, Juan y Pedro Rodríguez, 1588. [Numerosas reediciones.]

WADE, Gerald E., «Tirso's *Santa Juana, primera parte*», *Modern Language Notes*, 49, 1934, pp. 13-18.

WADE, Gerald E., *Tirso de Molina. «La Santa Juana. Primera parte». An Edition with Introduction and Notes*, tesis doctoral inédita de Ohio State University, 1936.

ZUGASTI, Miguel, *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. I. Estudio crítico*, Kassel, Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993.

ZUGASTI, Miguel, «Santidad bajo sospecha: la vida de Sor Juana de la Cruz (1481-1534) en florilegios de santos, crónicas y escenarios del Siglo de Oro», en *Hommage à André Gallego. La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique*

péninsulaire (XIIe au XVIIe siècles), ed. L. González Fernández y T. Rodríguez, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, col. Méridiennes, 2011, pp. 339-367.

ZUGASTI, Miguel, «Sor Juana de la Cruz revisitada: de la doble versión de la biografía de Antonio Daza a la doble versión de *La santa Juana* de Tirso de Molina», en *Homenaje a Luis Vázquez*, en prensa.