

revista A N T H R O P O S

H U E L L A S

DEL CONOCIMIENTO

TIRSO DE MOLINA

Una poética crítica
de la felicidad

Extra 5

Ideación, editorial y coordinación general

Ángel Nogueira Dobarro

Director

Ramon Gabarrós Cardona

Documentación

Assumpta Verdaguer Autonell

Edita

Proyecto A Ediciones. Kings Tree, S.L.

Escudellers Blancs, 3, 3.º 08002 Barcelona

Tel. y fax: (34) 93 412 34 91. E-mail: proyecta@sarenet.es

Realización

Plural, Servicios Editoriales

Pol. Ind. Can Rosés, nave 22. 08191 Rubí

Tel. y fax: (34) 93 697 22 96. E-mail: plural@sarenet.es

Diseño de portada

Rosa Marín Ribas

Impresión

Novagràfik. Vivaldi, 5. Montcada i Reixac

ISSN: 1138-0357

Depósito legal: B. 32.049-1997

Publicación incluida en la base de datos ISOC de Ciencias Sociales
y Humanidades del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

La fuerza del conocimiento no reside en su grado de verdad, sino en su antigüedad, en su hacerse cuerpo, en su carácter de condición para la vida.

F. NIETZSCHE

Mas busca en tu espejo al otro, al otro que va contigo.

Hoy es siempre todavía.

A. MACHADO

S U M A R I O

- 3 **Editorial**
TIRSO DE MOLINA. LA BURLA COMO ESTRATEGIA DE CRÍTICA SOCIAL Y POLÍTICA. LA DIVERSIÓN FESTIVA DEL PÚBLICO COMO OBJETIVO ÚLTIMO DE SU TEORÍA Y PRÁCTICA ESTÉTICA
- 12 **Proceso de análisis e investigación**
TIRSO DE MOLINA
- 12 *Percepción intelectual del tema*
- 12 Presentación, *por I. Arellano*
- 14 Biografía de Tirso de Molina, *por L. Vázquez*
- 19 Tirso: un teatro de la felicidad, *por M. Vitse*
- 25 Cronología de Tirso de Molina, *por M.C. Pinillos*
- 29 Tirso de Molina: bibliografía primaria, *por M. Zugasti*
- 37 **Argumento**
- 37 La poética dramática de Tirso de Molina, *por F. Florit*
- 42 El gracioso en Tirso como elemento de la carnavalización, *por Ch. Strosetzki*
- 46 La deshonra y la ficción femeninas en el teatro de Tirso de Molina, *por L. Dolfi*
- 51 La lengua dramática de Tirso de Molina, *por B. Oteiza*
- 57 Escenografía tirsiana, *por J.M. Ruano de la Haza*
- 61 **Análisis temático**
- 61 Los autos de Tirso de Molina, *por I. Arellano*
- 66 *Amar por arte mayor, ars plicandi* de Tirso de Molina, *por E. García Santo-Tomás*
- 70 *El burlador de Sevilla*: una pieza clave y controvertida, *por J.A. Parr*
- 77 *El burlador de Sevilla*: procedimientos cómicos y puesta en escena, *por L. García Lorenzo*
- 81 La obra en prosa de Tirso de Molina, *por A. Cardona*
- 87 **Colaboradores**
- 89 **Laberintos: transcurso por las señas del sentido**
Presencia y participación de la mujer en la producción social. La misoginia, expresión actual de una cultura y valoración diferente y dispar según el género
- 92 **Documentación cultural e información bibliográfica**
- 92 *Selección y reseña*
Recensiones [92]. Noticias de edición [103].
- 104 *Comunicación científica y cultural*

A N Á L I S I S

Por el Sr. D. Gabriel Tellez Comisario
General de la Orden

T E M Á T I C O

Estudio de obras concretas o géneros dramáticos
y de los procedimientos cómicos y de puesta en escena. La obra en prosa

Los autos de Tirso de Molina

Ignacio Arellano

Es idea común en la crítica que los autos de Tirso no suponen avance sobre los de Lope, y que no merecen mayor consideración.¹

Recordaré sólo,² como ejemplo de una valoración bastante aceptada, la de Wardropper,³ quien refiriéndose a *El colmenero divino*, escribe que «El exceso de representar los amores de un colmenero por su abeja no deja de ser absurdo», y no halla en Tirso aportación al género.

Las observaciones de B. de los Ríos y la tesis cit. de M.M. Ortuño señalan mejores enfoques. Como indica Ortuño, no ha de perderse de vista el sentido doctrinal y teológico del género, ni la condición de teólogo de Tirso, que hace suponer para su manejo de las alegorías una justificación menos absurda de la que apuntaba Wardropper. Y, en efecto, la alegoría mencionada de la abeja y el colmenero se cimenta en una tradición religiosa⁴ que justifica rigurosamente su uso.

Leídos con atención, los autos de Tirso revelan un grado de elaboración estructural, alegórica y musical, que supone un paso adelante notable hacia la etapa de auge.

De los autos tirsianos⁵ hay tres, sobre los que trataré aquí, que no ofrecen problema de autoría, publi-

cados en el *Deleitar aprovechando*, miscelánea que aparece en Madrid en 1635.

La elaboración de Tirso empieza en la macroestructura de la representación, que incluye piezas anejas (canciones y loas) que insisten en los temas centrales. Por ejemplo, en *El colmenero divino*, la pieza nuclear se acompaña con tres: una canción de bodas rústicas, la loa (de gran interés),⁶ que avanza en lenguaje de juego de naipes una clave más abstracta el mensaje del auto, y la canción «Que llamaba la tórtola, madre». En todas se inserta de manera coherente el motivo de la Eucaristía, con abundancia de elementos bíblicos y teológicos.

La alegoría sustancial de este auto es la del colmenero (Cristo) que viene a producir buena miel y cuidar a su abeja (el Alma), atacada por un Oso (el demonio). La miel constituirá un símbolo ambivalente: miel venenosa del Mundo y Oso (vicios, pecados); y miel eucarística del Colmenero (antídoto universal).

Wardropper calificaba a esta alegoría de absurda, pero es adaptación de alegorías patrísticas bien conocidas por Tirso y por su público más ilustrado. La metáfora apicultural está en Orígenes (*In Isaiam Homilia*, II), y otros ejemplos se documentan en Clemente Alejandrino o San Atanasio (*Expositio in Psalmum CXVII*). Cerca de la formulación tirsiana está San Gregorio Nacianceno: «Nosotros, que somos abejas de la colmena de Cristo, imitémoslas en su sabiduría, industria y laboriosidad» (*Oratio XLIV*). Diego Sánchez de Badajoz escribió una *Farsa del Colmenero*, y Francisco Tárrega un auto de *El colmenar*, entre otras versiones de la alegoría.

Por otra parte, las cualidades de las abejas, tratadas en muchas obras, desde la *Naturalis Historia* de Plinio, a la *Introducción al símbolo de la fe* de fray Luis de Granada, dan pie a numerosas lecciones. La alegoría es, por tanto sumamente apta para la lección pedagógica y para el tema eucarístico. En el desarrollo del auto se integran numerosas referencias bíblicas o patrísticas, con técnicas propias del género.

La estructura del auto es simple, basado en diálogos entre dos personajes, sin cruzar acciones apenas. Desde el punto de vista de la isotopía sacramental, en cambio, el auto, junto con las piezas iniciales forma una serie muy coherente y orgánica.

La primera escena introduce al Placer, de villano, que recibe alegre al Verbo Eterno, recién llegado al valle («Valle de lágrimas», v. 30) para desarrollar una serie de tareas agrícolas y de pastoreo, según un sistema simbólico establecido en las Sagradas Escrituras:

COLMENERO. Pastor soy;
viñas y árboles planté,
huertos cultivo cerrados.

PLACER. Muchos oficios tenés.

COLMENERO. Posee mi Padre en el valle
recién plantado un vergel
que se llama Valdeiglesias
porque de la Iglesia es.
Quiero hacer un colmenar
donde puedan labrar miel
las almas, que son abejas,
con las flores que nos dé.

Todas estas metáforas (pastor, viñador o colmenero) tienen rica tradición escriturística.

La Abeja-Alma es atacada por el Oso y el Mundo. La carne, el tercer enemigo del Alma, se representa en las inclinaciones del Cuerpo, otro protagonista.

El Cuerpo come la miel del Mundo, lo que causa la enfermedad⁷ del Alma: pierde la memoria de su Colmenero divino y lo confunde con el colmenero fingido (el Mundo). Tristeza y miedo la dominan (vv. 666-667), hasta que se cure con la medicina celestial.

Todo este tramo del auto expresa de la manera más ortodoxa el proceso de pecado, arrepentimiento, perdón y vuelta al redil de la santa Iglesia.

Con gran habilidad Tirso mixtura los motivos de la tradición lírica profana con imágenes bíblicas y sus glosas patrísticas, articulando una pieza en la que poesía dramática y doctrina se alían de manera inextricable con niveles de elaboración notables.

En el final, dos coros de músicos, los del Colmenero y los del Mundo, cantan sendas canciones con-

trapuestas, con numerosos elementos del cancionero tradicional. La música se une al despliegue visual: el Mundo muestra al Alma en un jardín tres colmenas cerradas y la incita a comer de su miel. La escena toma apariencia emblemática y se organiza como una prueba, muy conocida de los cuentos populares, en la que un protagonista ha de elegir entre tres cofres cerrados adivinando el correcto. Ninguno de estos tres lo es, todos son engaños del Mundo. Lo que contienen las colmenas diabólicas es miel del deleite mundanal e idolatría.

El Colmenero expulsa a los malvados, que se hunden por el escotillón con muchas llamas infernales y se expone acto seguido otro jardín, con «una colmena dorada grande, y abierta, y dentro un Cáliz y sobre él una Hostia».

Estamos en la apoteosis eucarística. El texto poético, recitado y cantado, insiste en los motivos y *tipos* de la Eucaristía: pan, maná, panal de Sansón, pan de vida, medicina, cordero, miel de romero, miel del pan, etc. (vv. 980 y ss.).

Son todos símbolos eucarísticos nucleares, sobre todo el del panal de Sansón, una de las figuras eucarísticas (*Libro de los Jueces*) que cimienta la coherencia simbólica del auto, aunque aparezca explícitamente sólo al final de la pieza:

[...] como imitando a Sansón,
que en la boca del león
halló el místico panal.

En el comentario en prosa del *Deleitar* escribe el propio Tirso sobre su auto: «La propiedad de la alegoría satisfizo a los discretos, las autoridades de la Escritura no violentadas a los doctos, lo vistoso y regocijado a los entretenidos, y todo junto a todos», juicio que con precisión no reñida con la brevedad, manifiesta las claves de su construcción dramática: densidad doctrinal, cierta comicidad (en la actuación del Placer y del Cuerpo), música, importantísima, y elaboración escénica, con explotación de vestidos, gestualidad y decorado (jardines, colmenas, cohetes y fuego, escotillón en llamas...).

Los hermanos parecidos obedece a igual macroestructura, con nuevas piezas de marco. Se abre con el Atrevimiento (símbolo de Ángel caído), quien declara a la Admiración su intención de tentar al Hombre, nombrado gobernador del Mundo. Sigue la entrada triunfal del Hombre, gobernador, al que rinden pleitesía las cuatro partes del Mundo, Asia, África, Europa y América.

El Hombre se ha casado con la Vanidad, quien le hace caer en la tentación y comer de unas manzanas del escritorio del Mundo, tras lo cual queda preso de melancolías y concupiscencias, y el Deseo se con-

vierte en su privado, sirviéndole el Engaño como truhán. Con vicios y pecados juega una partida de cartas, hasta que se anuncia un juez para examinar su gobierno. Temeroso, huye, escapando también de los otros jugadores y mirones que le persiguen para que les dé el barato o propina que se solía dar en el juego.

Desesperado por los acosos decide suicidarse, pero lo detiene Cristo, su *hermano parecido*, que asume su papel, y se obliga a pagar sus deudas. El auto termina con la exhibición de Cristo en la Cruz, consumado el sacrificio reparador.

Casi todos los críticos señalan como fuente de inspiración los *Menecmos* de Plauto, pero acierta más Ortuño⁸ al quitar importancia a esta fuente: en Tirso no hay ningún juego de equivocaciones basado en la igualdad de los hermanos; únicamente se produce una sustitución, inevitable, justificada por la historia de la redención, en la que el pecador Hombre es sustituido por el inocente Cristo. La verdadera base doctrinal del auto tiene fundamento escriturístico y radica en la contraposición que hace San Pablo del primero y segundo Adán.⁹

El mensaje nuclear enseña que Dios ha delegado el imperio del orbe en el Hombre, con una sola condición (alude a la prohibición de comer del árbol de la ciencia del bien y del mal, las manzanas venenosas).

Pero el Hombre infringe el precepto divino, y cae en la órbita de sus enemigos. El Deseo, privado mayor, podrá disponer de nuevos servidores traicioneros, según las incitaciones de Atrevimiento.

A propósito de la descripción de corte del gobernador, se abre un tema nuevo, el de la sátira de corrupciones cortesanas, con niveles enunciativos bastante complejos: el personaje Engaño es un bufón, papel gracioso, por tanto, pero como bufón puede decir las desagradables verdades (papel de satírico de los vicios de la corte), y siendo, como es, Engaño, resulta un «diablo predicador», doblemente ambiguo. La construcción de los autos tirsianos, como se ve, no es tan sencilla como se suele decir.

Tras el momento satírico burlesco aparece el Hombre en compañía de varios pecados capitales y el Engaño le sugiere divertirse con algún juego, eligiendo por fin el de la primera, otro juego de naipes muy conocido en el XVII.

En el verso 509 empieza esta partida alegórica, con igual mecanismo que el de la loa de *El colmenero divino*, aunque ahora con escenificación propiamente dramática: los personajes juegan en el tablado.

En uno de los lances del juego la Codicia saca un *agnus Dei* de oro y plata y lo vende por treinta reales (alusión a Judas que vende a Cristo por los trein-

ta dineros). La descripción del *agnus Dei* ha de leerse en clave cristológica, pues la joya es un símbolo de Cristo y la Eucaristía, que avanza el desenlace en el que Cristo tomará el lugar del Hombre perseguido por los otros jugadores y los mirones que le reclaman la propina que no ha dado. Este es el núcleo teológico del auto: la sustitución redentora del Hombre pecador por Cristo, víctima inocente que paga las culpas humanas y logra la libertad de su hermano parecido.

Es imagen frecuente en los Padres esta de los dos hermanos, el Hombre y Cristo, hombre terreno y celeste según expresión de San Pablo, 1 Corintios, 15, 47-48. San Agustín (sermón 86, 13) predica: «Con ser tanta la diferencia sea digno ser también hermano. Y siendo hijo único del Padre quisiera tener coherederos», etc.

El final explota, como en otras ocasiones, los procedimientos emblemáticos y pictóricos, en una gran apariencia, muy solemne y emotiva, en la línea de los retablos barrocos:

Música. Aparecese un cáliz muy grande y de en medio dél una cruz, y en ella Cristo, y al pie della fijado un pergamino escrito. Salen cinco listones carmesíes como caños de sangre de los pies, manos y pecho de Cristo, que dan en el cáliz grande, y dél en otro pequeño que esté en un altar con una Hostia.

La concepción pictórica es evidente: en numerosos cuadros de la crucifixión se encuentran estos ca-



Tarasca (Mateo y Agustín de Barahona)

ños de sangre. Es un tema popular desde la Edad Media: la *Fons Pietatis* o Fuente de la sangre divina.

Desde la Cruz pronuncia Cristo la coda final: la duda está pagada y salvado el hombre, al cual se pide «fe con obras» (elemento de afirmación católica frente a doctrinas protestantes) y se acoge en la mesa eucarística.

La riqueza de integrantes de este auto es notable: es muy discutible la funcionalidad del enredo de *Menecmos*, pero la complejidad de los elementos de la tradición bíblica y patrística (sobre todo el tema de primero y segundo Adán), la concepción visual (con referencias emblemáticas y pictóricas), el ajuste de las alegorías (el juego, por ejemplo) capaces de unir referencias coetáneas en un planteamiento de doble lectura (letras humanas / letras divinas), el desarrollo de la sátira cortesana, con notas de comicidad en el Engaño que toma la doble faz seria/risible del truhán o bufón... hacen que *Los hermanos parecidos* «represents rather the efforts of a creative artist who successfully weaves together the diverse strands of classical, Biblical, patristic, and popular material in such a way as to form a well-balanced dramatic unity». ¹⁰

El tercer auto que comentaré es *No le arriendo la ganancia*, con menos implicaciones sacramentales.

El argumento se desarrolla en los espacios opuestos de la aldea y la corte. En las primeras escenas Honor declara sus deseos de ir a la corte. La aparición en la aldea de Poder facilita el cumplimiento de esta ambición y Honor se convierte en el valido de Poder, con una ambigua privanza que debe a la atracción que sobre Poder ejerce la mujer de Honor, Mudanza. Todos sabrán en la corte esta circunstancia, hasta que el propio Honor conoce su deshonra, y enloquece, creyéndose de vidrio, regresando después a la aldea tras arrepentirse de sus fantasías vanas.

El elemento eucarístico aparece solo al final, en las bodas de Acuerdo con Quietud, con el banquete nupcial (figura del eucarístico), presidido por Sabiduría, y en el que es aceptado el Honor después de lavar su pecado.

Se descubre en este auto una firme crítica a la corte, en alegorías como Escarmiento y Acuerdo, con gran atención al tema de la privanza y sus peligros.

El Honor mundanal, en el marco genérico del auto, aparece como una pasión de orgullo y violencia (era muy criticado por los moralistas), aunque funcionara como código de nobleza en otras áreas teatrales y sociales. Desde esta perspectiva es pasión totalmente negativa, camino de perdición y falsedad, sustentada en las ansias de Honor, que ambiciona la corte, a pesar de los consejos de Escarmiento, que describe el idílico universo de la aldea, donde se rea-

lizan actividades ennoblecidas por la trayectoria de la historia humana y la voluntad de Dios, que hizo labradores a nuestros primeros padres.

Surgidos, pues, estos espacios de dos orígenes opuestos (Dios crea el vergel del Paraíso, y los hombres criminales fundan la ciudad, un lugar contaminado *ab initio*: en Génesis, 4, 17 se dice que fue Caín el primero que fundó una ciudad) el diferente potencial simbólico es claro: sólo un personaje cuya obsesión hace irracional, puede ignorar esto, rechazando la aldea para buscar la corte.

En la valoración de la aldea se integran algunos motivos bíblicos y referencias sacramentales (al segundo Adán que coge angélico pan, etc.), que mantienen la conexión con el asunto fundamental del género.

Es importante advertir que desde el principio Honor está dispuesto a deshonrarse, y que no es víctima inocente de Poder, pues confía en utilizar como instrumento a su mujer para alcanzar la privanza, aunque después sentirá su infamia:

[...]
buena vida
me promete mi Esperanza,
que siempre fue apetecida
en la corte la Mudanza.
A los dos nos han de honrar
y por ella he de alcanzar
algún oficio que importe
[vv. 303 y ss.]

Poder planea matar al Honor para quedarse con Mudanza. Surge el motivo de la caída violenta de los privados, cuya fragilidad se expresa con las metáforas de vidrio, tópicas en el discurso sobre la honra («soy de vidrio / y el viento de una palabra / basta a derribarme», vv. 1.110-1.112), que hallan traducción escénica en la locura de Honor, semejante a la del cervantino licenciado Vidriera.

El Honor busca el suicidio, mientras en la aldea se celebran las bodas de Quietud con Acuerdo. La fiesta de las bodas nos introduce en el ámbito sacramental a través del banquete de esponsales, símbolo eucarístico repetido.

La Sabiduría es quien prepara las mesas (siguiendo Proverbios 9, 1-5, donde la Sabiduría divina mezcla el vino y prepara la mesa, enviando a sus criadas para invitar a los convidados). Se trata ya de un territorio alegórico plenamente inserto en el asunto de la Eucaristía.

En ese ámbito se explica el proceso que permitirá al Honor sustituir el suicidio por la restitución al mundo dichoso de la aldea por medio del arrepentimiento, como en la historia del hijo pródigo, invocada por el mismo Honor.

Regenerado por el agua de la penitencia (vv. 1.291 y ss.) y con las vestiduras apropiadas (según la parábola de las bodas, Mateo, 22, 11-13), Honor participará en la apotheosis eucarística de gran pompa visual y musical:

Con música, se descubre una mesa llena de flores; a su cabecera asentada la Sabiduría, de pontifical y con tiara, y el Santísimo Sacramento en un cáliz sobre ella.

El Honor se restaura no al estilo de las comedias profanas, sino por medio de la purificación penitencial y el acceso a la mesa del sacramento.

No le arriendo la ganancia es una «acción devota» (así se califica en *Deleitar*) que tiene elementos de auto, pero que constituye sobre todo una pieza moral sobre el tema de la honra mundana, el poder, y sus peligros para la integridad y la paz espiritual del hombre.

Resumiendo, se podrían señalar como rasgos más significativos de los autos de Tirso:

1) Aunque Tirso no se dedica intensamente al género, su obra ha de considerarse un estadio significativo entre las primeras fases y la etapa de auge calderoniana, por la elaboración artística que manifiesta.

2) Destaca la variedad de técnicas y enfoques: *El colmenero divino* es el que más responde a lo que sería una estructura sacramental, con un motivo (la colmena) plenamente operativo como figura del sacramento. *Los hermanos parecidos* se centran en otro aspecto del género, la historia de la salvación, mediante la sustitución del primer Adán (el Hombre pecador) por el segundo Adán (Cristo, el hermano parecido). *No le arriendo la ganancia* es el menos sacramental de los tres. Los textos de los autos han de examinarse junto a las piezas de compañía, canciones y loas, que observan niveles distintos de relación con los autos, pero que siempre son significativos en el conjunto de la celebración sacramental que se describe.

3) Aunque de mayor simplicidad estructural que los calderonianos, los autos de Tirso son muy variados de perspectivas y ricos de elementos: tradición bíblica y patristica, fórmulas emblemáticas y pictóricas, muy acusada utilización de las canciones tradicionales (versiones a lo divino de «Volaba la palomita», «Entra mayo y sale abril», «Pastorcico nuevo / de color de azor», «Que besóla en el colmeneruelo», «Sea benvenido», «Al pasar del arroyo», «Molinico ¿por qué no mueles?», etc.); y llamativa variedad de aspectos cómicos, con graciosos de función múltiple, a los que se encomienda la sátira de vicios cortesanos o los apuntes críticos, quizá relacionados

con sucesos y personajes concretos del momento. La misma complejidad se percibe en el tratamiento poético de la lengua, desde el sayagués al registro gongorino y a la imaginería simbólica del universo religioso y registro de la poesía moral.

Por todo ello merecen ser situados en el lugar correspondiente de la evolución teatral del Siglo de Oro y considerados por sus propios y relevantes méritos dentro del marco genérico al que pertenecen.

NOTAS

1. Pero véanse los *Autos sacramentales de Tirso*, I, ed. crítica de I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, Pamplona-Madrid, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998, donde discutimos esta valoración con detalle, con bibliografía pertinente.

2. Para otras informaciones ver M.M. Ortuño, *The autos sacramentales of Tirso de Molina* (tesis de la Universidad de Michigan), 1973; manejo reproducción de UMI.

3. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 313. Cfr. J. Mariscal de Gante, *Los autos sacramentales desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Renacimiento, 1911, p. 120; A. Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, p. 341 y «Caracteres y temática de Tirso de Molina», *Segismundo*, 1 (1965), pp. 1-12; N. González Ruiz, *Piezas maestras del teatro teológico español*, I, Madrid, Editorial Católica, 1948, p. 41; G. Placer «Tirso, hacedor de autos», *La Merced*, 6, 1949, pp. 39-40, etc.

4. Hay además otra imagen justificativa fundamental, que es la del panal eucarístico, sobre la base del tipo («imagen, símbolo») del panal enigmático de Sansón, según se narra en el libro de los *Jueces*.

5. Además de éstos la mayoría de la crítica considera de Tirso, con distintos grados de seguridad en la atribución, *El laberinto de Creta*, *La ninfa del cielo*, y *La madrina del cielo*.

6. Véase I. Arellano, «Estructura teológica y alegórica de la loa de *El colmenero divino* de Tirso de Molina», en L. Vázquez (ed.), *Memoria de Tirso*, Madrid, Estudios, 1998, pp. 53-70.

7. El pecado como enfermedad es metáfora patristica frecuente, a la que corresponde la Eucaristía como medicina universal.

8. *The autos sacramentales of Tirso de Molina*, pp. 87-89.

9. El hecho de ser dos hermanos gemelos, los Valencianos (Juan Bautista y Juan Jerónimo, famosos por su parecido), quienes lo representaron por vez primera facilitarían el éxito de la pieza.

10. Ortuño, *The autos sacramentales of Tirso de Molina*, p. 88.