

La lujuria en la comedia hagiográfica del Siglo de Oro: el caso de *La Santa Juana* de Tirso de Molina¹

Beatriz Bienvenida Morillas Pérez
(Universidad Complutense de Madrid)

1. Introducción

La comedia hagiográfica tiene sus orígenes en la tradición teatral bajomedieval que surgió principalmente dentro de la Iglesia para enseñar la doctrina católica a una población en su mayoría analfabeta y en la que se representaban misterios, milagros y moralidades. Con el tiempo, comenzó a escenificarse en los espacios públicos, especialmente en plazas, calles y mercados, donde podía llegar a un público mucho más amplio. De esta forma, creció exponencialmente el interés popular por estas representaciones, entre las que se incluyen las comedias de santos: “El éxito y difusión de las comedias de santos, posiblemente se debieron a que la naturaleza de sus tramas da lugar al uso de efectos escénicos llamativos para representar milagros y sucesos portentosos; esto daba oportunidad a los dramaturgos de aprovechar el gusto que había en la época por lo maravilloso y por la gran espectacularidad, para atraer a los espectadores” (Cazés Gryj, 52).

El desarrollo y la difusión de estas obras también están vinculados a diversos factores políticos y religiosos que favorecieron su escenificación. Entre ellos, el interés de la Iglesia posttridentina en promover el culto a los santos y a sus reliquias para contrarrestar las críticas protestantes y reforzar la identidad católica.² Por ello, el teatro se convirtió en una herramienta importante en las beatificaciones y canonizaciones para difundir la vida de santidad y virtudes del nuevo santo.

Entre el gran número de comedias hagiográficas del Siglo de Oro, resulta relevante para este trabajo *La santa Juana* de Tirso de Molina (1636), que relata la vida de Juana de la Cruz, monja franciscana y abadesa del monasterio de Santa María de la Cruz de Cubas de la Sagra (1481-1534). En las próximas líneas, se hará un análisis de cómo lo ilícito evoluciona a lo lícito –en concreto, cómo la lujuria de los personajes se transforma en arrepentimiento y salvación– a través de la santidad de sor Juana. Para llevar a cabo este estudio, será fundamental conocer primero las características estructurales y temáticas de la obra, así como sus personajes, ya que estos elementos permiten comprender con mayor precisión su sentido y su valor literario. Una vez aclarado esto, se analizará en profundidad el tema de la lujuria en el texto. Para ello, se tendrán en cuenta los diez motivos que configuran la traza de *la lujuria del déspota* que es tan característica del teatro barroco y, especialmente, de autores como Lope de Vega, Calderón de la Barca o el propio Tirso de Molina.

2. *La Santa Juana* de Tirso de Molina

La trilogía *La Santa Juana*³ pertenece al género de la comedia de santos tan representativo del Siglo de Oro. Se trata de textos dramáticos que narran la vida, milagros y muerte de un santo –en este caso, la santa Juana de Cubas de la Sagra–, presentándolo

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto I+D Catálogo de Santas Vivas (Fase Final): Hacia el primer modelo de santidad femenina de la Contrarreforma (Ref. PID2023-146357NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE), dirigido por Rebeca Sanmartín Bastida.

² Para profundizar en esta cuestión véase Fernando Baños Vallejo. *Hispanic Hagiography in the Critical Context of the Reformation*. Turnhout: Brepols Publishers, 2022.

³ Publicada en la *Quinta parte de comedias del Maestro Tirso de Molina* en 1636. No obstante, comenta Zugasti (39) que se publicó de manera parcial, pues no llegó a imprimirse la tercera parte de la trilogía hagiográfica.

como modelo de virtud cristiana. Este tipo de obra busca edificar moralmente al espectador mediante el ejemplo de una vida cristiana ejemplar que culmina en la gloria celestial. Se caracteriza por la presencia de elementos milagrosos, como apariciones divinas o intervenciones sobrenaturales, y utiliza un estilo barroco, con lenguaje poético, dramatismo y recursos teatrales que conmueven e instruyen al espectador. Además, tiene un fuerte contenido didáctico y propagandístico, ya que durante la Contrarreforma se utilizaba para fortalecer la fe católica frente al protestantismo.

En cuanto a la estructura dramática de las comedias hagiográficas, los autores recurren a recursos y convenciones propias del teatro de su tiempo, siguiendo las fórmulas de la Comedia Nueva, a la vez que incorporan elementos característicos de distintos géneros –de ahí su heterogeneidad y su hibridez (Cazés Gryj, 40-48). Combinan diversidad de elementos y fusionan lo serio con lo cómico, lo sagrado con lo profano, e integran recursos escénicos de gran despliegue teatral como tramas elaboradas con ingenio. Estas obras eran concebidas con una intención esencialmente doctrinal, al mismo tiempo que se procuraba que su composición ofreciera un espectáculo atractivo para un público que asistía no solo por devoción, sino también en busca de entretenimiento (Cazés Gryj, 44).

Por otro lado, en el género hagiográfico confluyen personajes y situaciones de distinta naturaleza: se combinan figuras nobles y elevadas con otras vulgares, groseras o incluso moralmente cuestionables. Como señala Cazés Gryj (47) es común encontrar criados junto a personajes de alta alcurnia, así como escenas trágicas que se alternan con momentos cómicos. Además, este género tiene una peculiaridad más: incorpora la dimensión sobrenatural, por lo que conviven seres celestiales con seres terrenales, así como santos de vida ejemplar con pecadores, lo que da lugar a una dicotomía entre lo divino y lo humano. La tensión entre estos polos no solo enriquece el conflicto dramático, sino que también refuerza el mensaje moral y espiritual de este tipo de obras. A través de esta oposición, el espectador es testigo del contraste entre el ideal cristiano de santidad y las debilidades humanas, resaltando así la lucha interna entre el bien y el mal, lo eterno y lo pasajero, lo sagrado y lo profano, la virtud y el vicio.

Esta dualidad la representa Tirso en la segunda parte de *La santa Juana* de forma constante en la lucha del cuerpo contra el alma. En el cuerpo se encuentran las pasiones humanas, es decir, los impulsos y tentaciones que arrastran al individuo hacia lo mundano y lo efímero, como la envidia, la soberbia o la lujuria tan propias de algunos personajes de la obra cuya vida simboliza la fragilidad de la condición humana. Esta inclinación natural al pecado solo puede ser superada a través de las bondades que residen en el alma, sede de la conciencia moral. La fe, la bondad, la consciencia y el arrepentimiento sincero orienta al ser humano hacia la búsqueda trascendental de Dios; a través la virtud, el sacrificio y la renuncia a los placeres desordenados, el alma puede elevar al cuerpo por encima de sus pasiones para llevarlo a la salvación. Tirso resalta esta polaridad mediante la trama de los diferentes personajes de la obra –recordemos que, a pesar de la finalidad didáctica de la comedia de santos, los argumentos deben apoyarse en situaciones de gran intensidad dramática. En este contexto, resulta especialmente eficaz la figura del comendador lujurioso e inmoral que, preso de sus pasiones, abusa de una joven inocente. Pero esta dramatización de conductas reprobables siempre va ligada a la representación de acciones virtuosas, por ello, la redención de este personaje proviene de la gracia y el perdón divino gracias a la intercesión de Juana de la Cruz.

La salvación de los personajes, por tanto, no depende de las buenas o malas obras de estos, sino de la fe y la confianza en la misericordia de Dios. Esta segunda parte de la trilogía contiene todo tipo de injusticias, pero cada uno de los personajes acaba abrazando el bien debido al arrepentimiento sincero de sus culpas y a la clemencia divina. Como

señala Ibáñez (9) la justicia es “un tema narrativo-dramático fundamental en esta segunda parte. Alrededor del juicio injusto axial de la destitución y castigo de Juana abadesa, gravitan una serie de juicios o de personajes que ejercen la autoridad judicial, según la disyuntiva justicia /vs/ injusticia.” Por ello, entre las tropelías que aparecen aquí destacan dos: la primera y central, sor Juana es restituida en su cargo de abadesa a causa de la envidia y el orgullo de la vicaria; por otro lado, el convento queda bajo la protección de don Jorge, un tirano opresor que se aprovecha de su poder y cuyo impulso dominante es obtener a Mari Pascual. Este personaje masculino –que encarna la antítesis moral de la santa– es el principal representante de la lujuria y merece un análisis detallado, ya que ocupa un lugar fundamental en el desarrollo de la segunda *Santa Juana* de Tirso.

3. La traza de *la lujuria del déspota* en la segunda parte de *La santa Juana*

En la Comedia Nueva existen estructuras narrativas implícitas que Oleza (2001) ha denominado *trazas* teniendo en cuenta la definición del *Diccionario de Autoridades*: “La primera planta, o diseño, que propone, e idea el artífice para la fábrica de algún edificio, u otra obra.” Esta idea ha ido tomando forma y posteriormente la ha interpretado como “una combinación precisa de funciones narrativas, muchas de ellas concretadas por motivos” (2009, 325). Según el profesor, a través de estas trazas nos encontramos con un microgénero cuyas obras comparten un mismo conflicto central, aunque con distintas manifestaciones (2009, 325). Una de ellas es la de *la lujuria del déspota* que ya Lope había presentado en un gran número de sus piezas y cuya base es un tirano que, guiado por sus impulsos sexuales, abusa de su poder sobre una mujer casada perteneciente a un estamento inferior, transgrediendo así tanto su integridad como derechos individuales o colectivos del entorno. De esta forma, surge un conflicto entre el abuso de poder y la dignidad de los vasallos.

El conflicto de *la lujuria del déspota* no es exclusivo de un solo género y se puede manifestar en modalidades muy diversas dentro de la Comedia Nueva. Se trata de un conflicto que según Oleza (2009, 326) se presenta en ciertos géneros –como comedias y dramas palatinos, dramas caballerescos, comedias urbanas y dramas historiales de hechos particulares–, donde encuentra múltiples formas de expresión; sin embargo, tiende a estar ausente en otros que tal vez no lo consideran compatible con sus convenciones, como comedias pastoriles, picarescas o novelescas, debido a que estas no suelen incluir figuras de soberanos autoritarios como parte de su repertorio de personajes. Podría pensarse que en la comedia de santos tampoco aparecen seres déspotas porque su finalidad, además del entretenimiento, es la instrucción moral y religiosa del público. No obstante, esta figura es más común de lo que se cree, pues representa la encarnación del poder humano frente a la voluntad divina. Su función dramática consiste en reforzar la oposición entre lo sagrado y lo terrenal, eje fundamental en muchas comedias de santos.

Esta traza de *la lujuria del déspota* es una sucesión de funciones narrativas de naturaleza abstracta que Oleza (2009, 327-342) sintetiza en diez motivos.⁴ Cada uno de ellos se va a analizar en la segunda parte de *La santa Juana* con el objetivo de verificar la presencia de esta traza en el texto de Tirso de Molina⁵.

El principal antagonista de esta parte de *La santa Juana* es Don Jorge. Se trata de un ser poderoso y con poco escrúpulo moral, típico del arquetipo barroco del hombre de

⁴ Los motivos son elementos que resumen situaciones típicas en una forma breve, pero con sentido completo dentro de la trama. En la Comedia Nueva estos motivos se combinan para construir los dramas, repitiéndose en diferentes obras y variando según el género.

⁵ Todas las referencias textuales se citarán a partir de la edición crítica de Blanca Oteiza, Isabel Ibáñez, Cristina Tabernero y Lara Escudero. *La Santa Juana. Segunda Parte*. Madrid/New York: Instituto De Estudios Auriseculares / Instituto De Estudios Tirsianos, 2018.

poder que abusa de los débiles. Representa la tentación, el pecado y el desorden social – en contraste con la santidad y el orden que encarna la santa Juana–, y desde el primer momento es claro y directo: “Verdad es que estoy casado / pero ¿por eso he de estar / privado de otro manjar?” (vv. 298-300). No lo expresa con culpa, sino con la sinceridad contundente de quien ya ha asumido la tentación y está decidido a hacer cuanto sea necesario para obtener lo que desea. Precisamente este es el primer motivo: el déspota concibe un deseo ilegítimo por una dama. El texto nos muestra a don Jorge, el comendador, como un seductor lujurioso que está obsesionado con Mari Pascual, una joven humilde y vulnerable:

MARÍA Déjeme que vo de prisa,
 ¡qué importuno es su mercé!
DON JORGE María, escúchame un poco.
MARÍA Pues, ¿qué quiere ell alma agora?
DON JORGE ¿Qué?, que la deis de beber.
 Dadme solamente un trago,
 mitigarase con él
 mi fuego.
MARÍA Allí está la huyente,
 si no yo le llevaré
 al pilón donde se harte.
DON JORGE ¡Ea!, no seáis cruel (vv. 648-663).

Don Jorge intenta seducir a Mari Pascual a lo largo de esta conversación, pero ella se resiste y lo rechaza de múltiples formas porque su galán es Crespo. Sin embargo, el pecado entra en ella por una pequeña rendija y acaba accediendo a los encantos de don Jorge. Tirso utiliza aquí un lenguaje muy preciso para potenciar el significado del hecho dentro de la trama: recurre a la figura del diablo para simbolizar en don Jorge la esencia del mal y lo presenta como el artífice de toda transgresión moral:

DON JORGE ¿Al fin me quieres?
MARÍA El diablo
 en esos ojos tenéis,
 que me reconcome ell alma
 desde el punto que os miré (vv. 740-743).

Tras ese encuentro, ambos personajes se despiden con expresiones afectuosas que revelan una aparente cercanía emocional. Al salir Crespo se da cuenta de que esas palabras no son habituales en dos personas que apenas se conocen y se desencadena en él una sospecha silenciosa, una intuición que comienza a erosionar la confianza previa. Aquí encontramos un segundo motivo: el oponente del déspota, advertido del peligro que le acecha, se pone en guardia. La despedida se convierte en un punto de inflexión en el que Crespo comienza a sospechar que don Jorge trama algo con su mujer, por lo que se mantiene alerta, analiza cada movimiento e intenta anticiparse ante posibles intenciones ocultas de don Jorge:

CRESPO ¿«Yo a vos también» al partirse
 don Jorge de mi mujer?
 No anda bueno el reportorio,
 pero yo le enmendaré.

MARÍA ¡Crespo mío!
 CRESPO ¿Qué os quería
 don Jorge?
 MARÍA Aquí le encontré
 y mandome que os pidiese
 que hoy el galgo le prestéis.
 CRESPO ¿Pedilde a Crespo que os ama
 el galgo «y yo a vos también»?
 No viene bien la respuesta
 ni la excusa vino bien.
 Ea, ea, a casa, María,
 que cuando el bateo esté
 acabado dos liciones
 os daré de responder.
 MARÍA ¿Pues qué tenemos?
 CRESPO No, nada...
 ([*Aparte.*] Ratoneras sé yo her
 donde los golosos cojo:
 Jorgito, yo os cazaré) (vv. 748-767).

Inmediatamente después, hay un bautizo en el pueblo al que debe asistir Mari Pascual en calidad de madrina. Don Jorge y su lacayo Lillo se presentan en esta fiesta en la que se encuentran todos, pero este último se retira para cumplir una misión encomendada por su señor. Poco después, Lillo aparece de manera violenta acompañado de varios hombres, con la intención de secuestrar a Mari Pascual. Ante esta situación, Crespo intenta movilizar a los labradores para organizar una resistencia colectiva, pero en ese instante no tiene éxito. Este sería el tercer motivo: el déspota solicita colaboraciones para satisfacer su deseo; en este caso, don Jorge se sirve de la ayuda de Lillo para conseguir a la joven:

DON JORGE [*A Lillo.*] Haz lo que tengo ordenado.
 LILLO Voy pues. (*Vase Lillo.*) (vv. 908-909).

 (*Salen Lillo y otros y llévanse a Mari Pascual.*)
 DON JORGE Llega, Lillo, que ahora es tiempo.
 MARÍA ¿Qué es esto? ¡Ay, cielos, traición!
 LILLO Ninguno el paso me impida (vv. 973-975).

El primer acto finaliza con la escena del rapto de Mari Pascual y la indignación de Crespo y Berrueco ante la incapacidad de intervenir en ese momento crítico. Por otro lado, el acto segundo comienza con el cuarto motivo de esta traza: el déspota recurre a la agresión contra sus oponentes, es decir, don Jorge amenaza con prender fuego a todo el pueblo y hacer daño a los labradores por haber rescatado y escondido a Mari Pascual:

 (*Sale don Jorge, Lillo y labradores.*)
 DON JORGE Pegad a todo el lugar
 fuego sin que dejéis casa
 que no convirtáis en brasa:
 villanos, no ha de quedar
 piedra en Cubas sobre piedra (vv. 1009-1013).

En este caso no se trata de una agresión solamente al galán de la dama (Crespo) o a su padre (Berrueco); tampoco es un destierro, una misión lejana o un apresamiento hacia su principal rival; se trata de un castigo de muerte a todo el pueblo, el cual no ha permitido el cumplimiento de su deseo. Ante esta amenaza de don Jorge, Crespo acaba declarando que Mari Pascual se encuentra en el convento de la Cruz gracias a la generosidad de Juana:

CRESPO	A lo que siento lleno estoy de unto sin sal. Yo diré la verdad llana: cuando a Pascuala os quitamos al convento la llevamos de la Cruz. La madre Juana allí guardándola está de vueso ciego cuidado. Si hasta aquí lo hemos negado es porque no vais allá y hagáis de las que soléis con que el convento se inquiete (vv. 1139-1150).
--------	--

No obstante, el ambiente en el convento por la presencia de Mari Pascual se vuelve cada vez más tenso. Aunque se resiste profundamente a hacerlo, Juana se ve obligada a expulsarla, presionada por las exigencias tanto de las monjas como del provincial. La decisión no nace de su voluntad, sino de la fuerte tensión que se genera en la comunidad religiosa, donde la presencia de Mari Pascual es vista como inadecuada y escandalosa. A pesar del aprecio que Juana siente por ella, no puede sostener su posición frente a la autoridad eclesiástica y el juicio de sus hermanas, por lo que la despide dándole su bendición.

Tras su salida del convento, Mari Pascual aparece en escena aún afectada por la decisión que la obligó a abandonar aquel espacio que compartía con Juana. En un estado de vulnerabilidad emocional y desamparo, se encuentra con don Jorge, quien, aprovechándose de su fragilidad, la corteja y termina de seducirla, a pesar de los esfuerzos de ella por no caer en la tentación. Precisamente este es el quinto motivo: el déspota intenta dar satisfacción a su lujuria:

DON JORGE	¡María!, a mi vista albricias den mis deseos que en tu ausencia han mostrado a la experiencia en el potro del amor los tormentos que el temor suele dar a la paciencia. ¿No me hablas? ¿Por qué enojos? ¿Pones mi esperanza en duda? Mas ya sé que son antojos de amor, que la lengua muda suele pasarse a los ojos. Mi María, si no es vano el amor que te provoca,
-----------	---

ya que por temor liviano
me niega el habla tu boca,
hablar puedes por la mano.
que su cristal me enamora (vv. 1720-1737).

No es la primera vez en el texto que don Jorge busca saciar sus apetitos – recordemos el secuestro de la dama en el acto primero –, pero este acercamiento sí culmina en la consumación de sus intenciones, logrando someter a Mari Pascual a sus deseos. De esta forma, se introduce el sexto motivo de esta traza: la dama codiciada reacciona al deseo del déspota. Ella piensa que la pasión se ha extinguido completamente, pero todavía hay una chispa oculta que puede prender con fuerza si se da la ocasión:

MARÍA Que no quisiera,
 por lo bien que me estuviera
 deciros que os quiero bien.
DON JORGE Pues mi labradora, ven
 adonde mi amor te espera
MARÍA [*Aparte.*] ¿Estas las cenizas son
 frías?, mas dejó una brasa
 escondida la afición
 y quemarase la casa
 porque sopla la ocasión (vv. 1757-1766).

En la mayoría de las obras la dama se mantiene firme frente a todos los intentos de seducción por dos razones: la primera, la presencia de un galán o esposo; la segunda, la defensa de su honor. Sin embargo, en este caso, Mari Pascual termina cediendo ante los deseos de don Jorge y se van juntos de la escena.

A continuación, tiene lugar una conversación entre Lillo y Crespo, durante la cual este último se entera de la deshonor sufrida por su dama. La reacción de Crespo no es desmesurada ni se basa ya en una simple sospecha; al contrario, responde a la certeza de que Mari Pascual está con don Jorge y esto le provoca una profunda decepción:

CRESPO ¿No estaba
 en la Cruz?
LILLO Hízola echar
 Juana.
CRESPO Yo voy a avisar
 a su padre, que pensaba
 que allí la tenía guardada,
 pero direle que queda
 bellaca para moneda.
LILLO ¿Por?
CRESPO Porque está cercenada
(*Vase.*) (vv. 1783-1790).

Y es aquí donde se encuentra el séptimo motivo: el acoso del déspota provoca sospechas y celos entre los amantes, es decir, se centra en las reacciones de los que quieren a la protagonista y que precisamente son los oponentes del tirano. En este caso, es Crespo quien siente sobre sí el deshonor y la humillación de una dama que ha sido dañada y arrebatada de su honra.

Tras esta escena y tras haber satisfecho su deseo, sale don Jorge guitando y abandonando a Mari Pascual, dejándola expuesta al desprecio y acoso de otros hombres. Esta, ahora deshonrada y sola, es acosada también verbalmente por Lillo, quien le lanza piropos groseros e insultantes. Nos encontramos ante un episodio que muestra el abuso de poder de un déspota y la humillación pública de la mujer:

(Sale don Jorge maltratando a María.)

DON JORGE Echa con la maldición
esta mujer en quien veo
que es la esperanza y deseo
mejor que la posesión.
¿Que lo que pretendí tanto
tanto me llegue a enfadar?

[...]

MARÍA ¿Así se paga el honor
de una mujer, fementido?,
mas de honras, ¿cuándo ha sido
el mundo buen pagador?

[...]

LILLO Pasito, Mari Pascual,
que no fuera él principal
si pagara y no debiera.
Y si de palacio el trato
sabes, ten por negocio hecho
que eres mía de derecho,
porque he levantado el plato.
Si te dejares comer,
mi apetito estimarás (vv. 1791-1828).

El octavo motivo es el siguiente: los oponentes agraviados reaccionan a su deshonra. En este punto, la principal oponente o afectada es la propia dama. En algunas obras, el déspota empuja al adversario hacia la locura y provoca en él una transferencia psicológica mediante la cual asume como propia la culpa y el castigo, convirtiéndose en víctima de una violencia que originalmente no le correspondía. De esta forma, Mari Pascual, tras sufrir la injusticia, se deja llevar por la desesperación –una de las tentaciones más peligrosas, ya que lleva al alma a perder la fe, renunciar a la esperanza y caer en la negación de la misericordia divina– y se intenta ahorcar con un cordel que aparece por artes del demonio:

MARÍA ¿No puede Dios perdonarme
si le llamo arrepentida?:
sí puede, mas no querrá;
pues ¿será razón que viva
mujer que perdón no aguarda
y de un hombre fue ofendida?
¡Eso será gran deshonra!,
¡pues quitareme la vida!
Sí, que ya estoy condenada
y el ángel que en compañía
y guarda el cielo me dio

me ha dejado, porque escrita
 ha visto ya la sentencia
 por mi mal definitiva.
 ¿Adónde un lazo hallaré?
 ¿Mas será tal mi desdicha
 que aun le faltará a mi muerte
 el instrumento homicida?
 Dadme, verdugos eternos,
 un cordel, que al que castigan
 de balde le da la sogá
 con que muera, la justicia.
(Échenla un cordel.)
 ¿Qué es esto? ¡Ay de mí, una sogá
 me arrojaron desde arriba! (vv. 1991-1924).

Esta escena tiene una intensidad dramática aplastante, capaz de conmover profundamente al espectador por la carga emocional, moral y simbólica que encierra. Sin embargo, alcanza un nivel aún más alto de emoción escénica con la incorporación de la gran protagonista de la obra: Juana de la Cruz. Esta aparece milagrosamente y le echa a Mari Pascual una cuenta bendita (rosario) para intentar salvarla de la tentación del demonio. Este es el noveno motivo de la traza: la dama codiciada recibe la ayuda de otros personajes. Si bien no es la primera vez que Mari Pascual recibe ayuda de la gente del pueblo, sí es la más significativa de todo el texto, pues sor Juana salva la vida de este personaje:

(Quiere ahorcarse, baja de arriba la santa volando y detiéndela.)
 SANTA ¡Deten la bárbara mano!
 ¿Por qué, ingrata, desconfías
 de Dios misericordioso
 y apelas a su justicia?
 Quien perdonó a Madalena
 te perdonará, María,
 pues es su misericordia
 como entonces infinita.
 Pide con ella perdón
 y en estas cuentas benditas
 espera, que Dios en ellas
 tus cargos y cuentas libra.
(Dale un rosario y desaparece.) (vv. 1941-1952).

El segundo acto finaliza con la salvación de Mari Pascual –gracias a la intercesión de sor Juana– y con la promesa de ingresar como religiosa en el monasterio de la Cruz. Después, en el acto tercero, aparece en el convento como una religiosa más, sin embargo, este cambio no logra detener los conflictos que la atormentan, ya que don Jorge vuelve a aparecer. Un día, recibe un regalo de fruta que, según dicen, le ha enviado su padre a través de la tornera. Entre las manzanas, encuentra escondida una carta de don Jorge en la que le cita con amenazas esa misma noche en las paredes más bajas de la huerta del convento. Ella duda y no sabe cómo actuar, por lo que simplemente se encomienda a sor Juana. Aquí se repite el quinto motivo que se analizó anteriormente, es decir, el déspota

vuelve a intentar dar satisfacción a su lujuria y esta vez lo hace, como en muchas otras obras, allanando la morada en la que la dama se encuentra –en este caso, el convento de la Cruz.

Cuando llega la noche, Lillo, embriagado, cae dormido junto a los muros del monasterio mientras espera la llegada de don Jorge. Poco después aparece este y escucha una voz que parece presagiar su castigo inmediato por la conducta inmoral y la vida desordenada que lleva. Esto provoca inquietud en don Jorge, pero, al descubrir que se trata de Lillo hablando en sueños, lo despierta de inmediato y le ordena que traiga una escalera. Sin aguardar su regreso, decide escalar el muro por su cuenta para llevar a cabo su plan, pero al llegar arriba se encuentra a sor Juana de rodillas y le dice:

SANTA Don Jorge, ¿dónde vas?, ¿qué es lo que intenta
 tu juventud liviana?
 Ten cuenta que mañana has de dar cuenta
 a Dios, severo juez, y que mañana
 te espera cuando todos te hacen cargo,
 larga cuenta que dar de tiempo largo (vv. 2479-2484).

Ante estas palabras, don Jorge se estremece temeroso al ser consciente de su muerte y reflexiona acerca del juicio final y de sus actos. De esta forma, la santa Juana no solo vuelve a salvar a Mari Pascual, sino que también salva el alma de don Jorge haciendo que este se arrepienta y se convierta gracias a sus palabras. Aquí se manifiesta el décimo y último motivo de la traza: el soberano resuelve el conflicto provocado por la lujuria del déspota. En este caso, la santa es el personaje con autoridad que resuelve de forma radical el problema originado por la lujuria de don Jorge:

Don Jorge Mortal estoy. Yo siento que me muero:
 Juana, si quien os ha cual yo ofendido
 merece que por vos perdón alcance,
 imitad vuestro eterno y santo esposo
 que por sus enemigos a su padre
 rogó en la cruz, pedilde que no muera
 sin el dolor perfeto de mis culpas,
 no permitáis que para siempre pene,
 no permitáis que mi alma se condene (vv. 2533-2541).

4. Conclusiones

La pretensión de este trabajo ha sido estudiar en profundidad la figura que encarna la lujuria en la segunda parte de *La santa Juana* de Tirso. Aunque se haya tenido en cuenta el género al que pertenece y se haya explorado en sus características estructurales y temáticas, no ha sido con la intención de trazar una historia completa acerca de la comedia de santos. Por el contrario, esta breve contextualización ha facilitado el análisis de la lujuria en el texto a través del personaje en cuestión.

El principal soporte de esta investigación son las estructuras narrativas implícitas que existen en la Comedia Nueva y que algunos críticos han denominado *trazas*; en concreto, se ha trabajado con la traza de *la lujuria del déspota* que puede darse en diferentes géneros y manifestarse en modalidades diversas. Esta se articula en diez motivos, a saber: el déspota concibe un deseo ilegítimo por una dama; el oponente del déspota, advertido del peligro que le acecha, se pone en guardia; el déspota solicita colaboraciones para satisfacer su deseo; el déspota recurre a la agresión contra sus

oponentes; el déspota intenta dar satisfacción a su lujuria; la dama codiciada reacciona al deseo del déspota; el acoso del déspota provoca sospechas y celos entre los amantes; los oponentes agraviados reaccionan a su deshonor; la dama codiciada recibe la ayuda de otros personajes; y el soberano resuelve el conflicto provocado por la lujuria del déspota. Se han enumerado estos motivos según el orden en el que se iban presentando en el texto, sin embargo, la secuencia puede variar dependiendo de cada obra.

En la segunda *Santa Juana* la lujuria la simboliza don Jorge, un ser poderoso que abusa de los débiles. En torno a su figura se articula toda una historia que ocupa gran parte de la obra y en la que se refleja cada uno de los motivos que conforman el conflicto de *la lujuria del déspota* –incluso, algunos de ellos se repiten más de una vez. No obstante, si bien es cierto que este personaje es símbolo del pecado carnal, también lo es del arrepentimiento y la redención. Tal vez, el motivo más importante de este drama sea el último: la santa Juana resuelve el problema originado por la lujuria. El tono moralizante y catequético de esta comedia de santos radica en la salvación de las almas gracias a la intercesión de la protagonista, su oración y su santidad. Así, lo que en un principio era ilícito se orienta hacia lo lícito, la virtud se impone frente al pecado y la bondad prevalece contra el mal.

Obras citadas

- Baños Vallejo, Fernando. *Hispanic Hagiography in the Critical Context of the Reformation*. Turnhout: Brepols Publishers, 2022.
- Cazés Gryj, Dann. "La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro." *Atalanta. Revista de las letras barrocas* 3, 2 (2015): 37-70.
- Ibáñez, Isabel. "La santa Juana de Tirso de Molina: justicia humana, justicia divina, justicia poética." *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 38 (2021).
- Oleza, Joan. "La traza y los textos. A propósito del autor de La Estrella de Sevilla." *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (2001): 42-68.
- . "Trazas, funciones, motivos y casos: elementos para el análisis del teatro barroco español." En Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés eds. *Teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2009. 321-349.
- Oteiza, Blanca et al. *La Santa Juana. Segunda Parte*. Madrid/New York: Instituto De Estudios Auriseculares / Instituto De Estudios Tirsianos, 2018.
- Zugasti, Miguel. "Compañías, autores y actores en torno al estreno de la trilogía de *La santa Juana* (1613-1614), de Tirso de Molina." *Revista sobre teatro áureo* 6 (2012): 31-81.