

# Aspectos de la comicidad en la *Trilogía de los Pizarros* de Tirso de Molina

Melchora Romanos  
Universidad de Buenos Aires

Plantear un estudio de conjunto del teatro histórico de cualquiera de los autores auriseculares supone, en gran medida, una suerte de reconsideración de las múltiples problemáticas que en estos últimos años la crítica ha venido ahondando con el fin de lograr una mejor y más pertinente reinterpretación de la compleja producción teatral del período. Entre esas cuestiones que considerarse cierne siempre la presencia de la dificultosa taxonomía, de la delimitación de géneros y subgéneros, de las terminologías cuyos referentes se construyen de acuerdo con criterios compartidos o discutidos por los investigadores.

Sin embargo, siempre en el principio está presente esa confluencia de «lo trágico y lo cómico mezclado» que deviene en tragicomedia, ese Minotauro hijo de la variedad que tanto deleitaba y que, para seguir con la paráfrasis de Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias*, no es más que la imitación de la propia Naturaleza «que por tal variedad tiene belleza»<sup>1</sup>.

Sobre ese eje de fluctuación entre el apego a los preceptos neoaristotélicos desestimados por Lope, que dictaminaban que «por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia, el fingimiento» (*Arte nuevo*, vv. 111-12), y los condicionamientos de la mezcla genérica de la comedia nueva se abre, precisamente, la brecha en la que se instaura la entidad del teatro histórico. Al amparo de la confrontada relación que la *Poética* de Aristóteles establece entre Historia y Poesía, la prioritaria preocupación por recurrir al pasado, remoto o próximo, se constituye en centro de interés del teatro y también de la épica del

---

<sup>1</sup> Me refiero a la definición de tragicomedia que Lope traza en el *El arte nuevo*, vv. 174-180. Véase al respecto el comentario de J. M. Rozas sobre esta cuestión en su libro *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 73-83. Sobre interpretaciones diversas y otras cuestiones acerca de la taxonomía, ver M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 306-41.

Siglo de Oro, por cuanto ambos géneros contaban con notoria raigambre clásica y esto les confiere una posición privilegiada para la práctica de la *imitatio*.

Es por ello por lo que las comedias históricas, cuyo peculiar rasgo diferenciador consiste en la dramatización de un hecho acaecido en el pasado, que desde su apariencia de verdad vivida proyecta en el presente su impronta didáctico-moralizante, constituyen un *corpus* importante y significativo para ser aislado como objeto de estudio en función de los universos de trascendencia ideológica en que se construyen. Ahora bien, lo que no puede perderse de vista es que este subtipo de comedias no funciona ni de modo autónomo, ni en forma independiente del conjunto de la producción dramática aurisecular, sino que se integra en los condicionamientos del proceso de evolución determinante de la comedia nueva. Por consiguiente, el teatro histórico no se halla aislado de la operación taxonómica tan necesaria para deslindar las características tipológicas de los modelos en los que se dividía el horizonte de expectativas del público de los corrales.

En trabajos anteriores, realizados en el marco de un proyecto de investigación en el que colabora bajo mi dirección un grupo de investigadores, he planteado algunas cuestiones relacionadas con obras históricas de Lope de Vega, centrando la atención en particular en las etapas de consolidación de su fórmula dramática y en problemas de la estructura<sup>2</sup>. A partir de la revisión de las comedias agrupadas por Menéndez Pelayo en el apartado de las *Crónicas y leyendas dramáticas de España* ha sido posible determinar que éstas se construyen sobre pautas que, sin llegar a ser tragedias, se aproximan a la comedia seria.

En términos generales, resulta evidente que a medida que el esquema dramático de Lope evoluciona, se produce también un cambio de actitud en su manera de dramatizar la historia, pues si bien comienza construyendo comedias

---

<sup>2</sup> Se trata del proyecto de investigación FI 216, *Dramaturgia e ideología de la comedia histórica en el teatro del Siglo de Oro*, que cuenta con subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBACYT). Integran el equipo: Florencia Calvo, Patricia Festini, Josefina Pagnotta, Eleonora Gonano, Ximena González, Stella Maris Tapia. Remito a dos trabajos míos publicados: «Aproximaciones al estudio del drama histórico del Siglo de Oro», *Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas* (Mar del Plata, 18-20 de mayo de 1995), M. Villarino, L. Scarano, G. Fiadino, G. Romano, eds., Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1997, pp. 34-39, y «La estructura dramática de la comedia histórica en el Lope pre-Lope. El caso de la comedia trilogía», en *El escritor y la crítica VI. Estructuras teatrales de la comedia*, Y. Campbell, ed., Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 205-14. Se encuentran en prensa, «La dramatización de la temporalidad en dos comedias históricas de Lope de Vega», *Actas del IV Congreso de AISO* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), y «Convenciones constructivas y estructurales de la comedia histórica en el Lope-Lope», *Actas del Tercer Congreso Nacional «Letras del Siglo de Oro Español»* (Buenos Aires, 17-20 de septiembre de 1997).

al modo de crónicas dramatizadas, en las que se acumulan hechos históricos y se abarcan períodos cronológicos de larga extensión temporal, en cambio, en la segunda etapa el dramaturgo utiliza la historia como cualquier otro material integrado en la fórmula ya consolidada de la comedia nueva.

La presencia de elementos cómicos que se combinan con los trágicos, quizás no siempre en forma programática, constituye uno de los componentes que aparecen con cierta vigencia, si bien las situaciones de comicidad son escasas y están circunscriptas a rústicos pastores y villanos, como pasos o entremeses con resabios del teatro del siglo XVI.

Sobre estas líneas me propongo ahora una aproximación al tratamiento de la materia cómica en el teatro histórico de Tirso de Molina. Aunque es muy conocido, conviene recordar el pasaje de *Cigarrales* en el que a propósito de los reproches de inexactitud y errores históricos en su comedia *El vergonzoso en palacio*, el mercedario se defiende con estas palabras proclamando la libertad artística en el tratamiento literario de la Historia<sup>3</sup>:

¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!

Es evidente que en esa perspectiva de lo que al fingimiento se refiere es necesario explorar las situaciones cómicas, su organización y funcionalidad, así como los agentes portadores de comicidad. Para ello voy a centrarme en la *Trilogía de los Pizarros*, pues aunque en su contundente edición Miguel Zugasti ha planteado muy acertadamente la construcción de los personajes y el lenguaje cómicos, entiendo que quedan cuestiones por considerar si su significación se proyecta o confronta con otras obras en busca del diálogo necesario para comprobar «el rumor de las diferencias» que según Oleza se esconde tras la aparente uniformidad ideológica del teatro áureo<sup>4</sup>.

Como es sabido, la trilogía está integrada por *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias*, *La lealtad contra la envidia*, concebidas por Tirso para reivindicar el nombre de la familia Pizarro y su participación en la conquista del Perú y respaldar de este modo el largo pleito con la corona de Juan Fernando Pizarro por la recuperación del marquesado, que la familia había perdido después de la rebelión de Gonzalo. En lo que hace al carácter genérico, Zugasti en su propuesta sobre la tragedia en Tirso de Molina, señala lo siguiente<sup>5</sup>:

<sup>3</sup> *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996, p. 224.

<sup>4</sup> J. Oleza, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse, eds., Kassel, Reichen-berger, 1994, pp. 235-50; la cita en p. 238.

<sup>5</sup> «Tirso de Molina y la tragedia», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, pp. 321-46; la cita en p. 336.

Toda la trilogía, inspirada en la historia, se escribió en clave fundamentalmente seria, pero mientras que en *Amazonas* predomina el sentimiento trágico, en las otras partes (*Todo es dar en una cosa* y *La lealtad contra la envidia*) impera la visión del triunfo de los respectivos héroes sobre los obstáculos que se les presentan

Una revisión de las situaciones de comicidad de estas obras nos permitirá precisar si es posible, a partir de su diferenciación, determinar de qué manera las características señaladas por Zugasti, que aproximan *Amazonas* a la tragedia y las otras dos obras a la comedia seria, inciden o no en lo que a la inclusión de elementos cómicos se refiere.

En el caso de *Todo*, obra en la que dramatiza los orígenes de Francisco Pizarro sospechoso de tener un oscuro origen, y que es la que cuenta con una mayor condensación de situaciones de comicidad, nos encontramos con una precisa organización de los componentes cómicos circunscripta a quienes tradicionalmente, y en la línea del teatro del siglo XVI, son sus agentes portadores. Se trata de los villanos o rústicos que habitan, en La Zarza, cerca de Trujillo, espacio del ámbito rural en el que se desarrolla buena parte de la comedia. En efecto, la presencia de los villanos irrumpe al promediar el primer acto (vv. 613-744) cuando aparecen en escena Carrizo y Pulida empeñados en una discusión sobre la profesión del hijo que están esperando, pues la mujer quiere que sea escribano y su marido insiste en que debe ser clérigo. Al diálogo inicial entre el marido y la mujer se agregan otros dos pastores, Crespo y Bertol, que tratan de calmar la discusión, que adquiere momentos de violencia verbal y también física ante lo irreconciliable e intransigente de la actitud de ambos padres.

El lenguaje utilizado, sayagués construido sobre arcaísmos y rusticismos, es el convencionalmente determinado para tal tipo de personajes. Los razonamientos de uno y otro contendiente sobre el futuro de su hijo se arraigan en la sátira de oficios de larga tradición. De este modo argumenta Pulida acerca de la profesión que ha elegido<sup>6</sup>:

Luego ha de ser escribén  
quien mis tripas trae revueltas.  
Desque preñada me siento  
se me antoja levantar  
testimuiños y arañar  
cuanto topo. En todo miento  
y en cualquiera falsedad,  
si se conciertan conmigo,  
a cuantos lo dudan digo:  
yo doy fe de que es verdad.

<sup>6</sup> Todas las citas corresponden a la edición crítica, estudio y notas de Miguel Zugasti de *Trilogía de los Pizarros*, Kassel, Fundación Obra Pía de los Pizarros-Edition Reichenberger, 1993, en este caso en el vol. II, *Todo es dar en una cosa*, vv. 647-60.

Un proceso sé esconder  
 un mes, por menos de un cuarto.  
 Si es tramposo antes del parto,  
 ¿después dél qué vendrá a ser?

Carrizo, el pretendido padre, defiende su elección sobre el argumento ya tópico de la facilidad de los clérigos para obtener comida, preocupación definitoria también de los instintos bajos atribuidos al rústico en el teatro para provocar comicidad<sup>7</sup>:

Mas que nunca lo paráis,  
 porque no ha de ser si cura,  
 que con una hisopadura  
 coma y cena. No me hagáis...

Y refuta el parlamento anterior de Pulida con estas palabras<sup>8</sup>:

No mos andemos cansando.  
 Creggo tien de ser, Polida,  
 que, en fin, ganan la comida  
 lo más del tiempo cantando.  
 Catá que os daré un puñete  
 que os haga...

La escena está construida como un entremés, centrado en una disputa entre la mujer y el marido, en guerra de sexos por el poder, sobre la trazas del cuento tradicional de la lechera, del que Zugasti considera que se trata de una variante<sup>9</sup>. La estructura entremesil se articula perfectamente si unimos a este primer momento, que queda sin solución, el final de la historia en el que nos enteramos del fallido embarazo de Pulida.

En efecto, algo más avanzado el acto (vv. 1061-1100) Carrizo, Crespo y Bertol se encuentran y entonces el frustrado padre, con el apoyo de una comicidad que se basa en invenciones lingüísticas provocadas por la ignorancia del personaje, nos dirá que su mujer ha parido algo «que llaman bola / de Beatriz», a lo que le contesta Crespo corrigiéndole con otro error: «Callad, simplón, / bolamatrix debió ser» (vv. 1075-77) puesto que la palabra es *molamatrix*, enfermedad que según Covarrubias consiste en un «pedazo de carne que se forma en el vientre de la mujer, casi con los mismos accidentes y

---

<sup>7</sup> *Todo*, vv. 637-40.

<sup>8</sup> *Todo*, vv. 647-60.

<sup>9</sup> Véase en *Estudio crítico*, vol. I, p. 24, n. 46, donde explica el origen folclórico de este cuentecillo. También proponen importantes consideraciones F. Florit y A. Madroñal en su ponencia «Aspectos de la comicidad de tradición oral en el teatro de Tirso de Molina», que se publica en este mismo volumen.

sospechas que si fuese preñado»<sup>10</sup>. Así acaba, pues, este epi-sodio de rústica comicidad del que A. Hermenegildo ha propuesto interesantes interpretaciones en sus estudios acerca de las funciones dramáticas de estos personajes a los que califica de ancilares<sup>11</sup>.

Me referiré brevemente a algunas de sus opiniones, por cuanto establecen relaciones funcionales con las situaciones dramáticas de los personajes nobles de la comedia. La historia de la discusión sobre el futuro del hijo por nacer y del falso embarazo de Pulida representa, en el plano pastoril, una parodia burlesca de lo que, en el plano de los personajes nobles, se plantea como el incierto futuro del niño ilegítimo, que será Francisco Pizarro, nacido de las relaciones secretas de doña Beatriz y Gonzalo Pizarro. Por otra parte, Pulida será la nodriza del recién nacido, estableciendo así una transferencia de funciones entre la madre oculta por cuestiones de honra y la madre adoptiva.

Si bien estas interpretaciones establecen el grado de funcionalidad e interrelaciones que emanan de las situaciones cómicas en esta comedia, circunscritas al mundo de los villanos, no debe perderse de vista la condensada esquematización de los tipos recurrentes, lo convencional de los diálogos y su reutilización casi con los mismos chistes en otras comedias de Tirso de Molina y de otros autores del período.

Un ejemplo de esto puede apreciarse en la escena que protagoniza Pulida al final de la obra, quien nuevamente vuelve a asumir su función de agente de comicidad, desdibujado en el resto de la obra, en la escena del villano incapaz de hablar en un registro adecuado con sus señores. En este caso, se trata del encuentro con la reina Isabel (vv. 3423-3548) en los que la villana comete todo tipo de inconveniencias desde el momento en que se dirige por primera vez a la reina<sup>12</sup>:

A fe de Dios que no hay natas  
que igualen su catadura.  
Bendiga Dios su hermosura  
y déme a besar las patas

Expresa el deseo de que la escuche «su aspereza» (v. 3449) y cuando su marido la corrige diciéndole «Su alteza, necia, la di» (v. 3450), ella repite la

<sup>10</sup> *Todo*, p. 76; véase la nota de Zugasti al v. 1077 con documentada información sobre la enfermedad aludida. Más adelante, en el v. 1189, Carrizo vuelve a mencionar esta cuestión del falso parto y se equivoca nuevamente pues habla de un «bollomatriz de carne»: ver p. 84.

<sup>11</sup> Se trata de «Funciones dramáticas del personaje ancilar: *Todo es dar en una cosa* de Tirso de Molina», en *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro*. Actas del VI Coloquio del GESTE, *Criticón*, núm. 60, 1994, pp. 77-92.

<sup>12</sup> *Todo*, vv. 3441-44.

misma fórmula: «Su alteza necia, que aquí, / digo en la Zarza...» (vv. 3451-52). Es por todo esto por que la reina comenta: «¿Hay tal simpleza?» (v. 3469).

Pues bien, hacia el final del tercer acto de *La prudencia en la mujer*, se produce una situación de características similares, en el momento en que doña María de Molina, alejándose de las intrigas de los cortesanos que intentan engañar a su hijo, el rey don Fernando, con engaños sobre su madre, llega a la villa de Becerril. Se produce allí un encuentro con los villanos que salen a recibirla. Entre ellos Berrocal, que es el alcalde, actúa de la misma manera que Pulida al dirigirse a la reina. En lugar de tratarla como «su majestad» la llama «su maldad», y al ser corregido por su compañero Nisirio que le dice «Su majestad, / bestia, di» va a responder repitiendo a la reina la misma frase: «Su majestad bestia, di»<sup>13</sup>. Con este ejemplo pretendo mostrar, que no es conveniente potenciar tan solo el significado de una situación dentro de una comedia, sino que es necesario tratar de encontrar cuánto hay de reproducción mecánica de recursos cómicos en comedias concebidas sobre moldes similares.

Así es cómo, para las otras dos comedias de la trilogía de los Pizarro, *La lealtad* y *Amazonas*, en las que se escenifican acontecimientos de la vida de Fernando y de Gonzalo Pizarro que sucedieron en América durante la conquista del Perú, la organización de la comicidad se va a dar condicionada por situaciones que se generan en circunstancias en las que se produce el encuentro con el otro. Se desplaza el agente cómico que ya no está configurado en villanos rústicos y bobos, sino que se van a explotar situaciones semejantes pero protagonizadas por indios, amazonas y graciosos en los que la incomprensión de los códigos culturales y las percepciones que unos tienen de los otros darán lugar a la risa.

Es por cierto interesante recordar al respecto el trabajo de Fausta Antonucci en el que analiza, en comedias de Lope de Vega, las relaciones funcionales y los desplazamientos de la comicidad equiparándolos con otros personajes de similar tipología. Al respecto señala<sup>14</sup>:

Como se ve, [...] las aficiones instintivas de los salvajes marcan un desajuste con el mundo de valores de la nobleza. Por eso, no extraña el que esos rasgos –«bajos» por convención– sean comunes a pastores y pastoras cómicos, a los graciosos e incluso a los bárbaros conquistados, en las comedias del mismo Lope donde aparecen indios americanos, guanches o batuecos

En *La lealtad* el núcleo de mayor comicidad se centra en el episodio en que se encuentran el gracioso Castillo y la india Guaica, precisamente cuando ha acabado el combate con el triunfo de los españoles en el Cuzco y muere Juan

<sup>13</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1968, vol. 3, pp. 944-45.

<sup>14</sup> «Salvajes, villanos y graciosos: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad», en el número citado de *Criticón*, 60, pp. 27-34. La cita en p. 29.

Pizarro. El diálogo, que comienza con el pedido de clemencia de la mujer, se desplaza de la actitud vindicativa del soldado, que pretende cobrarse la muerte del conquistador, a los requerimientos amorosos provocados por el llanto<sup>15</sup>:

GUAICA	¿No podrán, alma de bronce, de hierro, de diamante, alma de risco, contigo llantos? ¿No ruegos?
CASTILLO	¡Oh, tengas los ojos ciegos, pedigüeño basilisco! Pon a tus congojas calma. Cese limitando enojos el agua va de tus ojos que me salpican el alma. Ya soy piadoso, ya humano

Luego se suceden los chistes del gracioso sobre la dudosa virginidad de Guaica<sup>16</sup>:

CASTILLO	¿Estás intacta?
GUAICA	No entiendo.
CASTILLO	Si estás ilesa, incorrupta, o el consonante de fruta te meretriza.
GUAICA	Pudiendo hablarme claro, ¿por qué vocablos oscuros usas?
CASTILLO	Han dado en esto las musas castellanas.
GUAICA	Ya yo sé tu lengua porque serví a un español más de un año.
CASTILLO	¿Uno y doncella? Es engaño

Luego va a triunfar el ingenio de la mujer que, conocedora de la codicia del soldado, le propone salvar su honestidad a cambio de cien barras de oro que guarda en un pozo. Al inclinarse para observarlas, Guaica lo toma de los pies y lo echa dentro. Esta es la primera parte de este episodio de tono entremesil de la burla del pozo, que cuenta con una segunda parte que se desarrolla a continuación, cuando la india ya se ha marchado. Tres soldados entran en

<sup>15</sup> *La lealtad contra la envidia*, en *Trilogía de los Pizarros*, vol. IV, vv. 1920-30.

<sup>16</sup> *La lealtad*, vv. 1942-50.

escena, Chacón, Peñafiel y Granero, mientras se realiza el entierro de Juan Pizarro. Vienen a recuperar una petaca, que pesa dos arrobas, llena de piezas de oro y plata, que escondieron en el pozo para evitar el reparto. Al bajar uno de ellos y asirse Castillo a sus pies, cree que éste es el diablo que trata de sujetarlo y después de lograr penosamente subirlo, al ver su rostro manchado y su aspecto desprolijo huyen asustados dejando en su poder la petaca<sup>17</sup>. El gracioso francamente satisfecho con su triunfo, con un chiste autorreferido a la escritura de la comedia declara así su triunfo<sup>18</sup>:

Todo mal viene por bien.  
La codicia me empozó  
y ella misma me sacó  
por siempre jamás amén. [...]   
Pues ya tus sufragios gozo,  
el pozo a escribir me obliga  
una comedia que diga  
diga «Mi gozo en el pozo»

Este episodio a modo de cuentecillo popular o conseja, que constituye la única situación de comicidad en el desarrollo de esta comedia, ofrece algunos aspectos que considerar sobre sus relaciones funcionales en el contexto de la obra y también en relación con la serie de obras de tema americano del teatro de Lope de Vega. Zugasti encuentra que este episodio carnavalesco «alberga también una dosis de denuncia que no se puede ocultar: denuncia de lacras sociales como la codicia y la avaricia que determinaron, en parte, el proceso de la conquista. Pienso que las dos corrientes (risa y crítica) están indisolublemente unidas; no hay preponderancia de una sobre otra sino equilibrio de fuerzas aparentemente opuestas»<sup>19</sup>.

Si bien es válido entender que esta lectura remite a un proceso de auto-crítica, al que también hace referencia Ruiz Ramón, en sus estudios sobre el teatro áureo de tema americano como «conciencia de culpa»<sup>20</sup>, es significativo como opción ideológica que la elección de la crítica se vierta en moldes cómicos, de modo tal que en la dialéctica de tensión y distensión se relativiza toda confrontación trágica. Por consiguiente, se hace comedia y se distancia de

---

17 El episodio del pozo, tal como señala Zugasti en su nota al v. 2038, se trata de la inserción de un cuentecillo o tal vez entremés que es tan frecuente en la comedia áurea.

18 *La lealtad*, vv. 2126-29, y vv. 2150-53.

19 Véase *Estudio crítico*, vol. I, p. 134.

20 Así lo formula en «El Nuevo Mundo en el teatro clásico. Introducción a una visión dramática», en su *Celebración y catarsis. (Leer el teatro español)*, Murcia, Universidad, 1988, pp. 69-137. Hay edición posterior y ampliada por F. Ruiz Ramón de ese capítulo en su libro *América en el teatro clásico español*, Pamplona, Eunsa, 1993.

la tragedia. Florencia Calvo al analizar esta misma problemática en una obra de Lope de Vega, *Los guanches de Tenerife*, señala<sup>21</sup>:

Se puede postular el manejo de los agentes portadores de la comicidad, [...] en la comedia histórica, como una opción ideológica que, en este caso, permite en primer lugar borrar lo violento de las diferencias al construirlas tan sólo desde las características de los rústicos o de los graciosos de las comedias fácilmente reconocibles por el público

Por estas mismas razones, en el caso de *Amazonas*, aunque se aproxime más al concepto de tragedia, nos encontramos también con una escena en la que el gracioso Trigueros, que se ha burlado de las Amazonas, al final del acto segundo es llevado por Martesia, personaje de poderes sobrenaturales y adivina del destino final de Gonzalo Pizarro, de una oreja volando por el patio<sup>22</sup>. Así se distiende el tono trágico y el agente portador de comicidad al comienzo del tercer acto después de quejarse de un nuevo golpe recibido por el vuelo forzado de regreso de la tierra de las Amazonas, va a ser quien anuncie el final trágico del héroe con chistes contruidos con palabras jocosas<sup>23</sup>.

Pero la pregunta es si acaso es necesario por funcionalidad dramática ese vuelo por el patio del corral, ese final del acto segundo, retomado al comenzar el tercero con el protagonismo del gracioso encargado de transmitir el mensaje trágico de Martesia. En mi opinión, hay en esta «cápsula de comicidad» mucho de convención constructiva, repetición de modelos consagrados destinados a provocar la risa del público, ya que lo trágico no se altera en esencia por la inclusión de este pasaje, porque una solitaria golondrina cómica no alcanza para construir el verano de complejas funciones dramáticas<sup>24</sup>.

Estos itinerarios recorridos en busca de la presencia y función de la comicidad en la *Trilogía de los Pizarros*, nos ha permitido poner en evidencia que la programática construcción de la comedia seria y aun de la tragedia, con reducidos núcleos cómicos exclusivamente asignados a agentes convencionalmente predeterminados (villanos rústicos, graciosos, indias americanas), encuentra en Tirso de Molina un atinado hacedor que ha sabido cristalizar las fórmulas consagradas del teatro histórico con el fin de «fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas».

---

21 «La desaparición del conflicto: la comicidad como una opción ideológica en *Los guanches de Tenerife* de Lope de Vega», ponencia presentada al VII Congreso Internacional de AITENSO, *Dramaturgia e ideología* (Almería, 2-5 de marzo de 1998). Actas en prensa.

22 Véase *Amazonas en las Indias*, en *Trilogía de los Pizarros*, vol. III, vv. 2047-53.

23 Ver también vv. 2100-2109, y vv. 2115-79.

24 Recuérdese que esta obra es la única de la *Trilogía* a la que Tirso de Molina denomina tragedia.