

Blanca Oteiza (ed.)

**GRANDE INVENTOR DE QUIMERAS.  
LOS MUNDOS DRAMÁTICOS  
DE TIRSO DE MOLINA**



Colección Beltenebros

**PATRONATO DE LA FUNDACIÓN "INSTITUTO CASTELLANO Y LEONÉS DE LA LENGUA"**

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN, FEDERACIÓN REGIONAL DE MUNICIPIOS Y PROVINCIAS DE CASTILLA Y LEÓN, CÁMARA DE COMERCIO E INDUSTRIA DE BURGOS, UNIVERSIDAD DE BURGOS, UNIVERSIDAD DE LEÓN, UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ÁVILA, DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BURGOS, DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE LEÓN, DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE PALENCIA, DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SALAMANCA, DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEGOVIA, DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SORIA, DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALLADOLID, DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZAMORA, AYUNTAMIENTO DE ÁVILA, AYUNTAMIENTO DE BURGOS, AYUNTAMIENTO DE ARANDA DE DUERO, AYUNTAMIENTO DE MIRANDA DE EBRO, AYUNTAMIENTO DE PONFERRADA, AYUNTAMIENTO DE PALENCIA, AYUNTAMIENTO DE SALAMANCA, AYUNTAMIENTO DE SEGOVIA, AYUNTAMIENTO DE SORIA, AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID, AYUNTAMIENTO DE MEDINA DEL CAMPO Y AYUNTAMIENTO DE ZAMORA.

Colección: BELTENEBROS Nº 18

Título de la obra: GRANDE INVENTOR DE QUIMERAS.

LOS MUNDOS DRAMÁTICOS DE TIRSO DE MOLINA

Director de la Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua:

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO

Gerente: Alejandro N. Sarmiento Carrión

Coordinadora de Lengua: Beatriz Díez Calleja.

© De la edición: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

© De los textos, sus autores.

I.S.B.N.: 978-84-935774-4-5

Depósito legal: S. 70 - 2008.

Realiza: Globalia Artes Gráficas

## *Escarmientos para el cuerdo:* tragedia para reír y llorar<sup>1</sup>

BLANCA OTEIZA  
Universidad de Navarra - I.E.T.

A Tirso se le reconocen como tragedias, *La venganza de Tamar*, *Amazonas en las Indias* y *Escarmientos para el cuerdo*, las tres basadas en fuentes históricas, bien sacras (de la biblia) o profanas (en torno a las dos Indias)<sup>2</sup>. Frente a las dos primeras, *Escarmientos para el cuerdo* no ha sido muy atendida por la crítica<sup>3</sup>, ni siempre bien valorada<sup>4</sup>. Y siendo como es la más

<sup>1</sup> Esta publicación se enmarca en el proyecto de investigación *Edición crítica del teatro completo de Tirso de Molina*, subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia de España (HUM2006-04363/FILO).

<sup>2</sup> Las únicas que se denominan tragedias en sus versos finales. Ver Zugasti, 1994, donde revisa el género en Tirso y excluye de su autoría la de *Los amantes de Teruel*. Sin embargo, la nómina está por hacer más allá de si se explicita o no el término tragedia en sus obras, porque Tirso utiliza en ocasiones con el mismo sentido «historia», «ejemplo», «suceso»... (como señaló Darst, 1988, especialmente p. 50), y así sucede (es un caso) en *La mujer que manda en casa*, que se define «ejemplo» (v. 3112), y es una tragedia bíblica al igual que *La venganza de Tamar*, así llamada. Advierte también Zugasti la omisión en el teatro tirsiano del término tragicomedia (1994, pp. 322-23, y nota 6).

<sup>3</sup> Remito a las ediciones de Paterson para *La venganza de Tamar*, y de Zugasti para *Amazonas en las Indias*, tragedia que forma parte de la trilogía sobre los Pizarros, con *Todo es dar en una cosa* y *La lealtad contra la envidia*. De *Escarmientos para el cuerdo* sigo el texto de la edición que he preparado para el I.E.T., pero puede leerse en B. de los Ríos, 1989, vol. IV.

<sup>4</sup> Mesonero Romanos: «Cosa inconcebible parece que el mismo hombre que cuando quería sabía conducir tan dignamente su pluma por el camino de la razón; que era capaz de desenvolver (sin mengua de su ingenio) una intriga peregrina, natural e interesante [...], llegase en otras ocasiones a delirar hasta el punto repugnante que se ve en muchas de sus comedias; léanse, si no, *Escarmientos para el cuerdo* [...], en que se dejó atrás a lo más desatinado de sus rivales» (1848, p. XXI); «no es de gran valor artístico. Aunque basado en hechos reales y dramáticos en sí mismos, están expuestos en un tono que hoy diríamos folletinesco, con recursos ingeniosos y fáciles para provocar

cruenta y patética de las tres, resulta también la más interesante en su articulación de la distensión y comicidad, como intentaré demostrar en adelante.

*Escarmientos para el cuerdo* recrea el trágico final de la familia de Manuel Sousa Sepúlveda, que naufraga y muere en la Carrera de Indias portuguesa el 24 de junio de 1552. Su historia, que circula pronto escrita de forma anónima, parece estar basada en el testimonio de un superviviente, Álvaro Fernandes, guardián del galeón, al que el anónimo narrador encontró en Mozambique en 1554, o sea 2 años después del naufragio. En torno a esta fecha puede, por tanto, datarse el primer relato de la tragedia<sup>5</sup>.

Brevemente, la historia es como sigue: en el viaje de regreso de Goa a Lisboa naufragan en África, cerca del cabo de Buena Esperanza. Le acompañan unas 500 personas, entre esclavos, marineros y su familia (dos niños pequeños; otro de unos 11 años, bastardo, y su mujer Leonor), que comienzan a caminar (eso quieren) hacia la bahía de Maputo, al sur de Mozambique, centro comercial de los portugueses<sup>6</sup>: son 5 meses de penalidades, en los que van topando con grupos de negros más o menos hostiles con los que tratan de negociar agua y alimentos..., y en los que muere la mayoría de la gente (entre ellos el hijo bastardo de Manuel, supuestamente comido por las fieras). Al último grupo de negros que encuentran, le entregan las armas, a cambio de ayuda, y estos aprovechan para atacarlos y desnudarlos. Leonor se cubrió con sus cabellos y se enterró en la arena hasta la cintura. Los hombres se alejaron para ir en busca de ayuda. Entre tanto, Manuel salía a buscar comida; un día al regresar encontró a uno de los hijos muerto; otro, a Leonor y al segundo niño. Él desapareció en la selva: «No hay duda de que mientras andaba por aquellas espesuras fue comido por tigres o por leones», dice el narrador (p. 85). Se salvaron 8 portugueses, y 17 esclavos.

La finalidad de esta historia se expresa al comienzo de la crónica:

Esto que se cuenta en este naufragio es para que los hombres mucho teman los castigos del Señor y sean buenos cristianos [...]. Y por parecerme una historia que serviría de advertencia y buen ejemplo para todos, escribí los trabajos y muerte de este hidalgo y de toda su compañía para que los hombres que andan por el mar se encomienden a Dios (pp. 55-56).

las lágrimas del auditorio sencillo, especialmente el femenino» (B. de los Ríos, 1989, IV, p. 217); para Zugasti la acción dramática está peor estructurada y el mecanismo del perdón es más inconsistente que en *La venganza de Tamar* (1994, pp. 331 y 332 respectivamente).

<sup>5</sup> *Relação da mui notável perda do galeão grande S. João, em que se contam os grandes trabalhos e lastimosas coisas que aconteceram ao capitão Manuel de Sousa Sepúlveda e o lamentável fim que ele e sua mulher e filhos e toda a mais gente houveram na Terra don Natal, onde se perderam a 24 de junho de 1552*, en Bernardo Gomes de Brito, ed., *História Trágico-Marítima*, Lisboa, Officina da Congregação do Oratório, 1735-1736, 2 vols. Utilizo la edición con su introducción de Soler, 2004, pp. 53-87, de donde tomo los datos que manejo.

<sup>6</sup> Ver Soler, 2004, pp. 39 y 68, nota 22.

Pero ¿cuál es, a juicio del narrador, la advertencia y buen ejemplo de esta historia de Manuel de Sousa, a quien se describe como valeroso, hidalgo noble y buen caballero, generoso y piadoso? (p. 55). Parece que desde el punto de vista de la Carrera de Indias, cuyos itinerarios y condiciones estaban establecidos con detalle, cometió algunos errores, que justificarían su naufragio: por ejemplo, la tardía fecha de partida («partió tan tarde», p. 56) y el deterioro de las velas («tardaron tanto en ver el cabo por culpa de las velas tan deterioradas que llevaban; ésta fue una de las causas, la principal, de su pérdida», p. 57), impidieron superar una tempestad, que dejó la nave «sin timón, sin mástil y sin velas» (p. 61). Y ya en tierra, cometió también algunos errores tácticos, con decisiones equivocadas y contrarias al parecer de los suyos, como la entrega de las armas a los cafres a cambio de comida, dejándolos indefensos, y que se justifican en la crónica por estar para entonces Manuel ya fuera de juicio y cegado por salvar a toda costa a su gente.

Tirso, en cualquiera de las fuentes que manejara<sup>7</sup>, habría reconocido enseguida el potencial dramático y espectacular de esta historia, al que sumar fácilmente un aprovechamiento, que cifra en el título, de claras evocaciones paremiológicas, con el que convierte esta crónica de naufragios en una tragedia de honor, en un aviso para enamorados, mediante un ejemplo funesto del mal amor, como se reitera en los últimos versos («para escarmiento de amantes», v. 3065; y para que «sirva en la compasión / de escarmientos para el cuerdo», vv. 3085-86). Para ello «sobre cimientos de personas verdaderas»<sup>8</sup> compone una ficción dramática combinando motivos propios de la comedia lúdica (el viaje de la mujer disfrazada de hombre tras su amado, que se hace paje y tercera de su rival femenina; los billetes amorosos, etc.), con otros inquietantes y peligrosos (maldiciones y agujeros; pérdida del honor, errores de conducta...), que confluyen progresivamente en el desenlace trágico, donde se recoge propiamente la parte histórica de la fábula.

<sup>7</sup> La crítica señala varias posibles fuentes, que no interesan aquí, pero que en última instancia se remontan a este relato anónimo, que van ampliando con más datos biográficos de sus protagonistas: ver Webber, 1951, pp. 1116-17; Maurel, 1971, pp. 360 y ss.; Cândido, «O Naufrágio de Sepúlveda na literatura castelhana: *Escarmientos para el cuerdo*». Por otro lado, la historia de los Sepúlveda tuvo su éxito en la literatura contemporánea, y, entre otros, Lope le dedicó la comedia que se conserva intitulada *Comedia famosa de don Manuel de Sosa, y naufragio prodigioso, y del príncipe trocado*, que nada tiene que ver con la tirsiana, y que he podido leer gracias a Xavier Tubau (de PROLOPE) y al profesor George Peale.

<sup>8</sup> Es conocida la defensa de Tirso de la libertad creadora frente a la datos históricos: «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» (*Cigarrales de Toledo*, p. 224). Para el sistema dramático de Tirso, ver Florit, 1986, y especialmente pp. 61 y ss.

Para la coherencia de esta mixtura de elementos es clave la figura de Manuel de Sousa, al que Tirso en su reelaboración como personaje dramático lo convierte en un ser sin escrúpulos, cínico<sup>9</sup>, cuyo itinerario se mueve entre la traición y el engaño: tiene un hijo bastardo, Diaguito; a la madre de este niño, doña María, dio palabra de esposo en Portugal, pero la abandonó, y ella ahora está en Goa disfrazada de hombre tras él; en Goa mantiene otra relación con Leonor (también su esposa, primero de palabra, y luego oficialmente), con quien tiene otro hijo recién nacido. Es decir, el Manuel dramático es bígamo<sup>10</sup>.

Para salir de esta situación (en realidad sin solución), contraria a las leyes morales y sociales, Manuel se ve fatídicamente obligado a sumar error tras error (se cifrarán en siete las deshonras que hace: a Dios, a don Juan, a doña María..., vv. 2066-2135), que impiden cualquier desenlace decoroso y coherente, pero permiten configurar escenas dramáticas de gran patetismo, en torno a María, como la del rapto de su hijo Diaguito por parte de Manuel, en que la tensión emocional se dispara con la separación maternofilial (el niño desde dentro al que se llevan en un barco y la madre desde el escenario-tierra)<sup>11</sup>, y con las terribles maldiciones de María al finalizar la escena y el acto, y, por supuesto, como la del desenlace, en torno a Leonor y sus hijos, donde la obra alcanza su clímax trágico, tras ir graduando hábilmente la tensión dramática hasta la apoteosis final del espectáculo: se cumplen las maldiciones y vaticinios; las decisiones que toma Manuel son erróneas (vv. 2632-41), y fatídicas (entrega las armas al enemigo, vv. 2702-63); los hostiles negros atacan primero al grupo de naufragos (vv. 2764-2800), y finalmente a la familia (vv. 2801 y ss.), ocasionando la muerte, doble y simultánea del niño Diaguito a manos de un tigre, y de Leonor, ultrajada, y su bebé, a manos de los cafres. En escena, no se representa, como conviene al decoro dramático (y por seguridad, claro), de manera que «sale un tigre y ase a Diaguito», y sale un negro y ase a Leonor y se entran (vv. 2840-46). Al horror de la situación se suma el defecto de la incapacidad de Manuel para salvarlos, mientras se debate entre uno u otro, formando un eco triangular correspondiente a los tres espacios escénicos: tablado, alto y dentro:

<sup>9</sup> Vitse lo tacha de tigre cruento y codicioso; cobarde, infame, cruel... (1978, pp. 31 y 32). Otros destacan su donjuanismo (Webber, 1951, pp. 1121-22; Cándido, «O Naufrágio de Sepúlveda na literatura castelhana»).

<sup>10</sup> Estos matrimonios secretos se prohibieron en 1563 en el Concilio de Trento con el decreto Tametsi (ver Castan, 1959), pero no acabó con esta práctica, que será uno de los motivos dramáticos recurrentes de la comedia nueva, en su vertiente cómica y seria (ver Pallares, 1986 y 1990).

<sup>11</sup> Para algunos aspectos escenográficos de la obra ver Gonano, 2005.

LEONOR Cuando no puedas mi vida,  
ven a defender mi fama.  
DIAGUITO ¡Señor, padre! [...]  
MANUEL ¡Ay, suerte cruel!  
¡Ay, trágica confusión!  
¡Ay, cielos! ¡Ay, hado impío!  
¿Hay más males, más enojos?  
¡Manuel!  
LEONOR ¡Leonor de mis ojos!  
MANUEL ¡Señor padre!  
DIAGUITO ¡Diego mío!  
MANUEL ¡Favor!  
LEONOR ¡Socorro!  
DIAGUITO ¡Divida  
MANUEL el alma esta adversidad [...].  
Bárbaros allí amenazan  
el honor de quien adoro;  
allí tigres el tesoro  
de mi vida despedazan.  
¿Adónde iré? ¿Qué he de hacer? [...]  
LEONOR ¡Dueño ingrato!, ¿así me dejas?  
MANUEL Justas son aquestas quejas,  
socorramos a Leonor.  
DIAGUITO ¡Padre mío!, ¿así me olvida?  
MANUEL Alma, allí el socorro os cuadre.  
DIAGUITO ¡Padre!  
LEONOR ¡Esposo! (vv. 2846-79).

Con la desaparición de Manuel en la selva, enloquecido, se destruye una familia creada en el error. El castigo, proveniente de los cielos, es riguroso y ejemplar, y se materializa en la visión y la expresión del horror y dolor, el horror de las muertes cruentas y el dolor de los presentes. Así la escena final se concibe como una composición pictórica, ponderada por el testigo narrador (*triste, funesto, ciega, tragedia...*):

Aquí, si pueden los ojos  
sufrir del scita más fiero  
espetáculo tan triste,  
está el teatro funesto  
(*Descubre a doña Leonor, ya difunta, y a Diaguito  
ensangrentado.*)  
en que la ciega fortuna  
tragedia eterniza el tiempo  
para escarmiento de amantes,  
y este es el acto postrero (vv. 3059-66).

Al impacto visual prosigue la expresión del dolor, más bien de su inefabilidad, al conectar con la antigüedad griega, mediante el motivo del velo de Timantes<sup>12</sup>, que aglutina varias referencias y correspondencias esencialmente trágicas: la mención del célebre pintor Timantes y la alusión a su obra *Sacrificio de Efigenia*, título a su vez de una tragedia de Eurípides; el paralelismo entre Efigenia y Leonor, y el dolor de ambos padres, y finalmente la asociación implícita de *Escarmientos para el cuerdo* con la tragedia clásica, en concreto con la que los preceptistas contemporáneos denominan morata:

DON JUAN      Mármol soy, absorto quedo,  
estatua en la admiración.  
De puro sentir no siento.  
A espectáculo tan triste,  
eche Timantes el velo,  
y sirva en la compasión  
de escarmientos para el cuerdo (vv. 3080-86).

Ahora bien, este itinerario dramático de los protagonistas hacia el trágico desenlace, se combina, como es preceptivo y de necesidad, con una estructurada y graduada distensión, de la risa y la sonrisa, a cargo del niño Diaguíto y del gracioso Carballo (el «lacayo» en el reparto)<sup>13</sup>.

Las intervenciones de Diaguíto son anecdóticas, apenas unos pocos versos diseminados en cada acto, que, sin embargo, y por contraste con su papel dramático (es raptado, y muere cruelmente), responden a una importante función, la captación de la sonrisa, procedente de la ternura y de la melancolía: de la ternura que irradia este niño, de poca edad y tamaño (—pequeñez, rapaz, chiquito, rapacito—, se insiste), pero de carácter resuelto y responsable (opuesto al de su padre)<sup>14</sup>, en el que Tirso compendia con ironía la tónica del portugués contemporáneo<sup>15</sup>; y de la melancolía que envuel-

<sup>12</sup> Timantes, uno de los famosos pintores antiguos, «pintó a Efigenia, hija de Agamenón (de quien Eurípides compuso una famosa tragedia) delante del altar donde esperaba ser ofrecida en sacrificio a Diana, y habiendo el pintor expresado en los rostros de los circunstantes, diversamente, la imagen del dolor, incierto de poderla mostrar mayor en el semblante del afligido padre, hizo que él mismo se cubriese con el canto de la vestidura; observando admirablemente la conveniencia, porque siendo padre le parecía no poder sufrir ver con sus propios ojos la muerte de su querida hija» (Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. 1990, p. 296).

<sup>13</sup> De lo que mueve a risa y a sonrisa habla López Pinciano en la epístola nona de su *Filosofía antigua poética* (vol. III), y Jammes, 1980.

<sup>14</sup> Se ha relacionado con el niño Pizarro de *Todo es dar en una cosa* (ambos son bastardos, valientes, muy jóvenes y de altura moral), pero Pizarro es personaje en desarrollo y Diaguíto, más bien una evocación del topos *puer senex*, interesante para la recepción actual, en la que no se percibe igual al niño épico de la época.

<sup>15</sup> Viste «con arcabuz pequeño, espada y daga», metáfora de su valor y carácter belicoso; es «hombre» de honor, arrojado, y como tal jura e impreca, eso sí, en portugués: «que, ¡por o corpo de Deos!, / que os bofes lle he de comer» (vv. 535-36), y apunta maneras de enamoradizo, pero *ex contrario*, rechazando la fealdad de la besucona india Rosambuca a quien llama figura.

ve su sensatez y responsabilidad ante el peligro: «Diego, ¿cómo venís vos?», le pregunta su padre tras naufragar:

DIAGUITO      Mojadillo, pero sano.  
Señora, dele a mi hermano  
de mamar (vv. 2374-77).

La entidad dramática de Diaguíto, por tanto, se configura sobre la distensión de la sonrisa, más melancólica conforme se acerca a su fatal destino.

De mayor complejidad es la figura del gracioso Carballo, que como personaje dramático se inserta naturalmente en esta tragedia de la comedia nueva con las funciones habituales (de contrapunto, comicidad...), aunque se evidencia un calculado interés por su protagonismo, que aparentemente parece vulnerar la convención trágica. El análisis de la construcción dramática de este personaje en aspectos como su extensión, estructura, evolución y naturaleza, es revelador en este sentido.

En un cálculo aproximado, las intervenciones de Carballo suponen un 17% del total de versos (algo más de 500), muy por encima de las de Trigueros, el «gracioso» en el elenco de *Amazonas en las Indias*, que están en torno a un 5%. Pareciera que este reducido porcentaje se aviene bien con el género, y sin embargo, este gracioso se complementa con el soldado Francisco Caravajal, que en su faceta cómica (reducida a la verbal) tiene más intervención (en torno al 15%) que Trigueros, y con ambos nos ponemos rondando el 20% de participación de estos agentes de la comicidad<sup>16</sup>, cifra próxima a la de *Escarmientos para el cuerdo*<sup>17</sup>. Porcentajes que para unas tragedias no están nada mal, sobre todo si los comparamos con los proporcionados por otros graciosos tirsianos no ya de tragedias sino de comedias palatinas en las que lo cómico se reduce y lo lúdico se reviste de tono serio, como *Celos con celos se curan*, donde el gracioso, que interviene aisladamente en un 10%, se apoya en otras sutiles formas de distensión<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Esta tragedia dramatiza la muerte de Gonzalo Pizarro, y sin embargo en ella hay un pequeño incremento de los elementos cómicos, respecto a las otras dos de la trilogía, como señala Zugasti (I, p. 135). Ver también Romanos, 1998.

<sup>17</sup> Estos porcentajes, que son aproximados y orientativos, porque no valoran la naturaleza, función e intensidad cómicas de la presencia del gracioso, se han calculado sobre estas cifras: *Escarmientos para el cuerdo* tiene 3086 versos, y *Amazonas en las Indias*, 3295.

<sup>18</sup> Ver ed. Oteiza, 1996, p. 64. Como sucede en la tragedia *La venganza de Tamar*, en la que la figura del gracioso es suplantada por el sirviente Eliazer, que habla como gracioso («conceptos bajos dices», vv. 110-11, le señala Absalón). Las intervenciones de Eliazer (no siempre cómicas) son también muy escasas (un 6% aproximadamente, de 2960 versos), y se reducen al primer y segundo actos; en el acto tercero desaparece, y se suple su presencia con escenas rústicas a cargo de los pastores, proveedores de una tímida sonrisa melancólica (ver ed. Paterson, p. 23; y también Primorac, 1998).

Pero es que en *Escarmientos para el cuerdo*, además, el rol del gracioso se potencia con la adición de otras figuras cómicas, en grado extremo ridículas, como son las de negros, con las que recrea una escena, fácilmente aislable, de carácter entremesil, y por tanto burlesco, sobre la que volveré enseguida.

Interesantes son también los datos que proporciona la estructura de su inserción en la trama. Las intervenciones de Carballo se reparten equilibradamente en tres por cada acto, a la par que se van haciendo más extensas e intensas en su función cómica: así, en el primero, interviene en un centenar de versos; en el segundo, en casi dos centenares, y algo más en el tercero, en torno a 238 versos. Es decir, conforme avanza la tragedia, aumenta la distensión procedente del gracioso, que alcanza su mayor protagonismo con escenas de comicidad ridícula (situacional, gestual), insertas paradójicamente en los momentos de mayor riesgo trágico. Como la que se incluye, por ejemplo, en una escena de honor de máxima tensión, cuando el padre descubre que su hija Leonor ha tenido un hijo, que se configura como una escena típica de gracioso cobarde, que no sabe guardar secretos y confiesa al menor temor... (vv. 1336 y ss.), y como la que antecede y propicia la entrega de las armas y ruina de los portugueses. Esta es más compleja y extensa, y se produce cuando Carballo perdido en la selva topa con un negro (Quingo) y una negra (Bunga), coordinadas que permiten un aprovechamiento cómico tópico, que da lugar a la inserción de lo que puede considerarse un entremés de negros en torno al centenar de versos (vv. 2478-2585), impropio del género de la tragedia, pero no extraño a la práctica teatral de la época, y menos a la de Tirso: el mismo procedimiento encontramos en la comedia hagiográfica *Quien no cae no se levanta*; más reducido en la tragedia *Amazonas en las Indias*, y parecido en *Todo es dar en una cosa, La lealtad contra la envidia*...<sup>19</sup>. Esta escena entremesil es hilarante y aún diversas convenciones dramáticas: la comicidad verbal tipificada de la lengua de negros que Carballo no entiende y malinterpreta chistosamente, y la comicidad ridícula (situacional y gestual) provocada por su natural cobardía y miedo al canibalismo, comprensible porque se lo van comer, aunque la negra Bunga se enamora de él, y para salvarlo recurre a la estrategia de hacer engordarlo, porque está muy flaco (motivo folclórico que todavía recogen, por ejemplo, los hermanos Grimm en *Hänsel y Gretel*); luego para sorpresa de Carballo la negra lo abraza... Pero además, la escena opone los dos mundos: el exótico y el civilizado, con sus perspectivas, que desarrollan una comicidad urbana (la del lacayo Carballo) y otra, la indígena (con sus costumbres, nombres: Bunga, Quingo, Curguru, etc.), asimismo convencional y de éxito probado (por ejemplo en *Amazonas en las Indias*)<sup>20</sup>:

<sup>19</sup> Ver la introducción de Escudero a la edición de *Quien no cae no se levanta*, pp. 121-29.

<sup>20</sup> Ver Antonucci, 1995.

(Cógenle.)

- CARBALLO ¡Jesús, que vienen por mí  
dos pájaros de uñas negras!  
¡Cata la cruz! [...]
- BUNGA ¡Ay, cielos, qué linda cara  
tiene el blanco!
- CARBALLO ¡San Domingo,  
San Miércoles...!
- BUNGA Oye, Quingo:  
flaco está, si él engordara,  
sabroso bocado fuera. [...]
- QUINGO Cuzazu, morcí, morcí, morcí.
- CARBALLO ¡No os entiendo, no os entiendo!,  
¿qué diablos me están diciendo?
- BUNGA Jigo.
- CARBALLO ¿Jigote de mí?  
¡Ay cielos, guisarme quieren!
- QUINGO Morcí.
- CARBALLO Y morcillas también.  
No os tengo de saber bien,  
si en vino no me cocieren. [...]
- CARBALLO Que hay pastel en mí y buñuelos  
dicen.
- BUNGA No quiere entender.  
Dile que yo soy mujer,  
que pierda el temor. [Aparte.] ¡Ay, cielos,  
que en él me estoy abrasando!  
Dile que no morirá.
- QUINGO Pastilay.
- CARBALLO Pastel habrá  
y empanadas. [...]
- QUINGO Albonguzu.
- CARBALLO Albondiguillas  
me quieren hacer también.
- BUNGA Pastilay.
- CARBALLO No huelo bien,  
pues dice esta que hay pastillas.
- BUNGA Quingo en mi tambo estará  
mejor si hemos de ceballe,  
que yo sabré regalalle  
y así se asegurará,  
¿no te parece?
- QUINGO ¿Pues yo  
tengo más gusto que el tuyo?
- BUNGA ¡Ay, amor, si este es mi cuyo,



en buen punto acá salió!  
 Bunga yo, carni verí.  
 CARBALLO Ya me hacen carnero verde.  
 BUNGA Parece que el temor pierde.  
 CARBALLO Regalos me hace, ¡ay de mí!  
 Contemporizar, Carballo,  
 por no morir.  
 BUNGA Bongo, bongo.  
 CARBALLO Será fin de Monicongo,  
 no te entiendo.  
 BUNGA Bongo.  
 CARBALLO Andallo. (*Abrázale.*)  
 Abrazome.  
 BUNGA Si con él  
 me caso, no hay más placeres.  
 Bongo.  
 CARBALLO ¿Qué diablos me quieres,  
 tarima de San Miguel?  
 BUNGA Yo le hartaré de marfil,  
 cocí, cocí.  
 CARBALLO Ya entender:  
 dice que me han de cocer.  
 Ya yo llevo el perejil (vv. 2520-85).

En estrecha relación con la estructura, resultan también significativas la evolución y naturaleza de este personaje que sin comprometerse afectivamente con la trama tiene cada vez más responsabilidad dramática.

Carballo es personaje de naturaleza ficcional, y su rol de agente cómico, convencional, lo que posibilita su degradación hasta lo ridículo, y así de gracioso de una tragedia pasa a figura de entremés, trayecto en el que paralelamente se va distanciando de la historia, hasta que como personaje de ficción que es, queda fuera de la historia que no va con él; por eso se salva en dos ocasiones, no como héroe, sino grotescamente: una, por amor (de Bunga), y otra por su cobardía al huir del ataque de los negros. Pero por otro lado, en contrapartida a este distanciamiento y degeneración en su rol, va adquiriendo más relevancia dramática.

Así en el primer acto se mueve con la neutralidad del que observa la realidad y la expresa con distancia, como se advierte en la actitud y el tono de sus consejos a María, primero, y luego a Manuel (vv. 591-710, y 1041-1060), en su relato paródico de la guerra (vv. 547-90), y en su conceptismo burlesco<sup>21</sup>. En

<sup>21</sup> Son escenas tipificadas; ver por ejemplo las comedias tirsianas *El amor médico*, vv. 1265-1340, o *El mayor desengaño*, donde se establece parecido sistema metafórico, pero entre la milicia y la comida (vv. 1096-1166).

el segundo acto, acentuando el registro y gestualidad cómicas, derivadas ahora de su condición de cobarde (confiesa por temor, es encerrado, da patadas a la puerta, etc.), pasa a situarse en la esfera moral de su amo y a implicarse dramáticamente en tanto que es el cómplice y ejecutor del rapto de Diaguíto; y ya en el tercero, a la par que la escena entremesil propicia e intensifica su cobardía, su miedo, y consecuentemente su expresión cómica, aumenta su importancia dramática, en tanto que vuelve a definirse como el intermediario fatal entre negros y portugueses, causa en última instancia de la perdición de los suyos.

Concluirá su papel dramático recuperando la función habitual de relator jocoso de los sucesos, aquí trágicos, para desaparecer definitivamente, y dar vía libre al clímax patético, que precisamente se inicia con la contraposición del relato serio de los mismos sucesos contados por él.

Por tanto, Carballo es parte de la ficción, de la «poesía» que recrea Tirso, y de ahí su distanciamiento respecto de la «historia». Su inserción en la tragedia (de la que se distancia, escapa y se salva) no lo define como gracioso trágico<sup>22</sup>.

Pero tampoco es un gracioso aislado, su distanciamiento no le exime de asumir cada vez mayor responsabilidad dramática, que no es otra, en definitiva, que la de ser el nexo entre la ficción («poesía») y la tragedia («historia»), lo que le posibilita alternar equilibradamente situarse fuera de la trama (el entremés sería la situación de mayor distancia y aislamiento<sup>23</sup>) y dentro (como raptor y eslabón de la ruina de los suyos).

Se advierte también interés en destacar su rol de agente cómico, como contrapeso compensatorio de los hechos trágicos, tanto en el porcentaje de su participación (en torno al 17%), como en su evolución hasta figura entremesil, en la que se reconoce una trayectoria inversa y proporcional a la de su amo, que acaba como anti-héroe de una tragedia, de la que él no puede escapar: así a más tensión y riesgo trágicos, más distensión cómica, en la que la risa alcanza una función distanciadora, que por calculado contraste va potenciando la evolución trágica de los acontecimientos<sup>24</sup>. Desde esta fun-

<sup>22</sup> De hecho, la crítica cuando se ocupa de él lo hace desde la perspectiva de la comedia (Santomauro, 1984; Gijón, 1959); Asensio señala su condición de «verdadera contrafigura en momentos de gravedad dramática, cuando el padre ofendido se dispone a ejecutar la venganza de su honor [...], verdadero heredero de la picaresca» (1967, pp. 121-22, cita en p. 121). Carballo está muy lejos de los graciosos de la tragedia calderoniana que se van tiñendo de su atmósfera y sufren sus consecuencias: el gracioso que muere (Clarín, *La vida es sueño*), el que no puede hacer reír (Coquín, *El médico de su honra*)...

<sup>23</sup> Ver Romanos, 1998, p. 290, que considera «cápsula de comicidad» la escena entremesil de *Amazonas en las Indias*.

<sup>24</sup> «En la tragedia, el gracioso puede simplemente dirigirse a satisfacer las expectativas superficiales del público, sin mayor incidencia en la trama [...] o funcionar complejamente como expresión del mismo espacio trágico que lo excluye» (Arellano, 1995, p. 128).



cionalidad se explica la comicidad en esta tragedia, y se anula su inconveniencia e impropiedad.

Cabe preguntarse, finalmente, si hay alguna motivación en Tirso para potenciar la comicidad en esta tragedia histórica. Porque, de hecho, la situación que recrea esta escena entremesil por su contexto podría haberse configurado desde una perspectiva seria, como la que tienen estos negros en otros momentos de la historia del naufragio, o la práctica del canibalismo, aprovechada secularmente para escenas pavorosas, y sin embargo no es ese el interés del dramaturgo, que no quiere eludir su perspectiva burlesca. Y quizá pueda responder el carácter de su teatro:

a) para el que defiende la libertad creadora, y en consecuencia la elaboración ingeniosa de la «poesía» frente a la «historia», que al fin y al cabo recoge un suceso histórico, alejado en el tiempo, y con un castigo ejemplar, inevitable, del que puede el poeta distanciarse más fácilmente que si fuera una tragedia casera y contemporánea;

b) en el que se reconoce una tendencia a la destragedización, y al optimismo<sup>25</sup>, que no invalidan esta tragedia, pero sí favorecen la risa distanciadora; y

c) en el que subyace la ironía dramática, al tratar de juntar los dos extremos de la risa y el llanto: el hipertrágico y el hipercómico.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, F., *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Anejos de *Rilce*, 16, 1995.
- Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Asensio, J., «Estructura y sensibilidad del gracioso en el teatro de Tirso de Molina», *Miscelánea hispánica*, I, Ontario, 1967, pp. 7-129.
- Cândido Martins, J., «O Naufrágio de Sepúlveda na literatura castelhana: *Escarmientos para el cuerdo*, de Tirso de Molina», *Letras&Letras*, pp. 1-9 (<http://alfarrabio.di.uminho.pt>).
- Castan, L., «El origen del capítulo "Tametsi" del Concilio de Trento contra los matrimonios clandestinos», *Revista Española de Derecho Canónico*, 14, 1959, pp. 613-66.

<sup>25</sup> «destragedización, palabra clave para entender la propensión imperante de su escritura dramática, y modalidad intensamente reveladora de la especificidad de su visión del mundo», «Tema trágico si los hay [el incesto de *La venganza de Tamar*], pero que el dramaturgo de la Merced se esfuerza, una vez más, en destragedizar» (Vitse, 1999, pp. 20 y 22); Arellano considera también que la «cosmovisión dominante en la obra de Tirso es optimista y fundamentalmente a-trágica, lo cual no quiere decir que la crítica política y social esté ausente de sus comedias» (1995, p. 360).

- Darst, D. H., «Tirso de Molina's idea tragedia», *Bulletin of the Comediantes*, 40, 1, 1988, pp. 41-52.
- Florit, F., *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Revista *Estudios*, 1986.
- Gijón, E., «El humor en Tirso de Molina», *Estudios*, 47, 1959, pp. 523-745.
- Gonano, E., «Una semántica del espacio en una tragedia de Tirso», en *Estudios de teatro español y novohispano*, M. Romanos y F. Calvo, eds., Buenos Aires, Universidad (Instituto de Filología Dr. Amado Alonso)-AITENSO, 2005, pp. 221-31.
- Jammes, R., «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (Actas del tercer coloquio del G.E.S.T.E., Toulouse, 1980), Paris, C.N.R.S., 1980, pp. 3-11.
- López Pinciano, A., *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.
- Maurel, S., *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971.
- Mesonero Romanos, R., «Artículos biográficos y críticos de varios autores acerca de Fray Gabriel Téllez y sus obras», en *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez*, ed. J. E. Hartzzenbusch, Madrid, 1848, BAE, V, pp. XVI-XXIII.
- Pacheco, F., *El arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990.
- Pallares, B., «Matrimonio y libertad interior», en *Tirsiana* (Actas del coloquio sobre Tirso de Molina, Copenhague 22-24 de noviembre de 1984), B. Pallares y J. K. Madsen, eds., Madrid-Copenhague, Castalia-Instituto de Lenguas Románicas, 1990, pp. 143-87.
- «El matrimonio clandestino en la obra de Tirso de Molina», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 2, 1986, pp. 221-34.
- Primorac, B., «Los elementos cómicos en *La venganza de Tamar*», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, 27-29 de abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza, y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 233-44.
- Romanos, M., «Aspectos de la comicidad en la *Trilogía de los Pizarros* de Tirso de Molina», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, 27-29 de abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza, y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 281-91.
- Santomauro, M., «El gracioso en el teatro de Tirso de Molina», *Estudios*, 144-145, 1984, pp. 1-203.
- Soler, I., *Los mares naufragos*, Barcelona, Acanalado, 2004.
- Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*, en *Trilogía de los Pizarros*, ed. M. Zugasti, Kassel-Trujillo, Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993, vol. III.
- *Celos con celos se curan*, ed. B. Oteiza, Kassel, Reichenberger, 1996.
- *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- *El amor médico*, ed. B. Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.
- *Escarmientos para el cuerdo*, en *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. 4, pp. 221-60.
- *La venganza de Tamar*, ed. A. K. G. Paterson, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

- Tirso de Molina, *Quien no cae no se levanta*, en «*El mayor desengaño*» y «*Quien no cae no se levanta*» (dos comedias hagiográficas), ed. L. Escudero, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2004.
- Vega, Lope de, *Comedia famosa de don Manuel de Sousa, y naufragio prodigioso, y del príncipe trocado*, en *Comedias de Lope. Parte 23*, Berkeley, Universidad de California, The Bancroft Library, signatura BNEG 646:12.
- Vitse, M., «La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*», *Criticón*, 2, 1978, pp. 21-41.
- «Tirso, un teatro de la felicidad», en *Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad*, revista *Ánthropos*, núm. extraordinario 5, 1999, pp. 19-24.
- Webber, E. J., «The Shipwreck of Don Manuel de Sousa in the Spanish Theater», *Publications of Modern Language Association*, 66, 1951, pp. 1114-22.
- Zugasti, M., «Tirso de Molina y la tragedia», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Ch. Faliu-Lacourt*, I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, eds., Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 321-46.