



FRANCISCO
FLORIT DURÁN /
EL SISTEMA
DRAMÁTICO...

(13) *Ibid.*, pp. 200-201

Todo lo dicho nos da la imagen de un comediógrafo que siempre actuó como un creador consciente y orgulloso de la condición inspirada de su arte teatral. El propio Tirso nos da una acabada idea de lo que decimos cuando en *Cigarrales de Toledo* se retrata a sí mismo tratando de alcanzar la corona poética ayudado por el ingenio y el estudio, ciertamente los instrumentos de los que siempre se valió en su arte literario:

«Tirso, que, aunque humilde pastor de Manzanares, halló en la llaneza generosa de Toledo mejor acogida que en su patria —tan apoderada de la envidia extranjera—, llegó en un pequeño barco, aunque curioso, hecho todo un jardín, que hallara lugar entre los hibleos, y en medio dél una palma altísima, sobre cuyos últimos cogollos estaba una corona de laurel. Trepaba el pastor por ella, vestido un pellico blanco, con unas barras de púrpura a los pechos, marca de los de su profesión, y ayudábanle a subir dos alas, escrito en la una: Ingenio y en la otra: Estudio. Volando con ellas tan alto, que tocaba ya

con la mano a la corona, puesto que la Envidia, en su forma acostumbrada de culebra, enroscándose a los pies, procuraba impedirle la gloriosa consecución de sus trabajos, aunque en vano, porque pisándola, colgaba dellos esta letra, que sirvió también para los jueces: *Velis, nolis*. Dicen que la dio en latín porque no la entendiesen sus émulo; que hasta en esto quiso que campear su modestia, pues palabras en algarabía no agravian a quien no las entiende» (13).

Un poeta dramático, en fin, que estuvo siempre muy atento a la recepción de su producto artístico, que se preocupó por las leyes internas y los componentes del sistema propios de la comedia nueva. Acaso la originalidad de su teatro en este punto, más allá de la evidente deuda que tuvo con la fórmula lopesca, resida en la sostenida coherencia observable entre su pensamiento teatral y su práctica literaria.

F. F. D.—UNIVERSIDAD DE MURCIA

IGNACIO ARELLANO / LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA DE TIRSO O EL DOMINIO DEL INGENIO

Tirso el ingenioso

En el seno de las polémicas teatrales del tiempo, Tirso se convierte en un defensor a ultranza de la fórmula de la comedia nueva, en cuyo progreso se empeña su propia creación. Florit ha examinado con gran pericia la poética tirsiana en un libro fundamental al que remito para mayores precisiones (1). Las ideas de Tirso sobre el teatro se hallan diseminadas en los *Cigarrales de Toledo* (1624), *Deleitar aprovechando* (1635), *Historia General de la Orden de la Merced* (1639), en varias piezas dramáticas, especialmente *El vergonzoso en palacio*, y en diversas dedicatorias de las *Partes* de sus comedias. Y en esa idea suya del teatro aparecen unos conceptos fundamentales que podríamos subrayar como cimientos de su creación: *Naturaleza, arte, invención, ingenio*... De todos los géneros o especies dramáticas posibles el que más oportunidades ofrece a la invención y a los vuelos del ingenio es el de capa y espada. Es el territorio de la libertad, de la burla, de la diversión y el juego. En realidad la descripción de la comedia que expresa doña Serafina en *El vergonzoso en palacio*, con su defensa de la variedad y de la función lúdica, parece adaptarse sobre todo a las comedias de capa y espada (la tristeza que ofrece a los tristes llama menos la atención a Tirso):

*En la comedia, los ojos
no se deleitan y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados tus enojos?
La música ¿no recrea
el oído, y el discreto
no gusta allí del conceto
y la traza que desea?
Para el alegre ¿no hay risa?
Para el triste ¿no hay tristeza?
¿Para el agudo agudeza?
¿Allí el necio no se avisa?
(...)
De la vida es un traslado
sustento de los discretos,
dama del entendimiento,
de los sentidos banquete,
de los gustos ramillete (vv. 1874 y ss.).*

Libertad creadora, variedad, presencia del público como extremo imprescindible (conciencia esta que, como demuestra Florit, hace a Tirso muy inclinado a preparar escenas de lucimiento de actores), importancia de la técnica constructiva y del lenguaje poético, y desconfianza —análoga a la de Lope— por los excesos de la tramoya (2), son otros de los rasgos que definen su concepción dramática.

En el terreno de la caracterización general de su teatro (3) se han extendido muchos tópicos, principalmente el de su conocimiento del alma femenina, que algunos críticos

han atribuido a su oficio de confesor, y que ya Valbuena Prat consideraba injustificado. Y aun cuando a veces se rechaza, con buen acuerdo, esta ingenua explicación del confesionario, se sigue insistiendo en la supuesta inclinación psicológica del teatro tirsiano, aplicado casi siempre al conocimiento del alma femenina (que al parecer es más sutil que la masculina), como ocurre, muy significativamente, en un manual tan conocido como el de Juan Luis Alborg (4):

«Aspecto capital en la dramática de Tirso es el papel preponderante que en ella juega la mujer, y la penetración psicológica del escritor se ejerce muy especialmente en escrutar las sutilezas del espíritu femenino.»

Más adelante pondera también las psicologías masculinas y, en suma, la habilidad de Tirso como creador de caracteres, siguiendo los pasos de Blanca de los Ríos, que iba buscando algún motivo para exaltar a Tirso sobre Lope, y lo encontró en la mentada penetración psicológica.

En general, la búsqueda de un teatro de caracteres capaz de ser comparado al francés o a los caracteres de Shakespeare, es una exigencia crítica explicable por la jerarquización decimonónica de los valores teatrales, y llevó a Menéndez Pelayo o a Blanca de los Ríos a depositar en Tirso una hondura psicológica que es más que nada invención de los citados estudiosos.

Pero lo que verdaderamente marca el teatro tirsiano es el perfeccionamiento de la construcción de los mundos cómicos, y la elaboración de acciones coherentes y complejas, con un refinamiento de la comicidad en el que la exploración de la burla alcanza múltiples dimensiones.

El realismo que se le ha atribuido, también hay que matizarlo muy mucho sobre el fondo de la manipulación artística más consciente y decidida de su generación, como se manifiesta en el concepto «artificioso» de teatro que he comentado.

La perfección estructural avanzará todavía más en Calderón, el gran maestro de la construcción dramática, pero en Tirso tenemos ya una segunda fase desde la inicial variedad, más libre y abierta, de Lope. Es significativa en este sentido la conciencia de hacer teatro (5) y de actuar que muestran muchos personajes de Tirso —protagonistas cualificados de las tramas de capa y espada, como el famoso don Gil de las calzas verdes—, verdaderos maestros del arte de la máscara y del disfraz y de habilidad histriónica comprobada: de ahí a los casi sistemáticos guiños de Calderón sobre los propios mecanismos de sus obras —síntomas de la conciencia creadora y de la perfectamente calibrada utilización de los recursos— hay un camino progresivo de refinamiento constructivo.

El humor tirsiano es componente esencial de su mundo; las situaciones cómicas—con atrevimientos que escandalizaron a los reformadores—, la lucha de los sexos con frecuentes alusiones eróticas, la exploración de la burla, la dominante atmósfera lúdica en la mayor parte de su obra, la extensión de los agentes cómicos —el gracioso será uno más entre otros muchos personajes integrados en la acción cómica, como directores o víctimas de la burla— y la riqueza de los medios lingüísticos que llegan al malabarismo verbal (6) conforman un universo de plenitud lúdica, especialmente —como es natural— en el género de las comedias cómicas, sobre todo en su variedad de capa y espada.

(1) F. Florit, *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Estudios, 1986.

(2) Las comedias que menos necesitan de las tramoyas son precisamente las de capa y espada, que estriban en el ingenio (ver *infra*): la coherencia de las ideas y la práctica dramáticas de Tirso es muy notable.

(3) Para los rasgos generales y el sistema dramático del teatro de Tirso, vid. P. Palomo, «La creación dramática de Tirso de Molina», en *Obras de Tirso*, Barcelona, Vergara, 1968, pp. 9-125; S. Maurel, *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971; H. Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1976; D. Darst, *The Comic Art of Tirso de Molina*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974; I. Arellano et al. (ed.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Pamplona-Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998.

(4) *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1973, vol. II, p. 412.

(5) Vid. Florit, *Tirso de Molina...*, op. cit., pp. 87 y ss., donde se recogen ejemplos pertinentes.

(6) Vid. lo que dice Carreño en *Desde Toledo a Madrid*: «advierde que desde ayer / que te advertí billetera, / mi voluntad casildera / casildar debe querer, / porque casi me encasildo, / Casilda, por ti, y me abraso: / si con Casilda me caso, / casi engendraré un cabildo / de casildicos entero, / que en cada casa y lugar / se casen por casildar / con el nombre casildero» (p. 828, ed. *Obras Completas*, t. III, de B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1958)... Hay muchos otros ejemplos tirsianos de esta categoría.

El género de capa y espada

En el teatro del Siglo de Oro parece clara la existencia de un subgénero denominado usualmente «de capa y espada» (7). La calificación se repite durante el XVII, en ocasiones acompañada de rudimentarias definiciones con distintos grados de precisión. Ya en la nómina «Loa en alabanza de la espada», anterior a 1612 (8), se subraya un rasgo, el «artificio ingenioso», mencionado después con frecuencia:

*muy de ordinario decimos
alabando del poeta
el artificio y estilo,
comedia de espada y capa,
que es señal que el que la hizo
puso más fuerza de ingenio.*

Sin preocuparse mucho por definir un género conocido de todos, utilizan esta denominación, entre otros, Carlos Boyl en 1616, Suárez de Figueroa en 1617, Salas Barbadillo en 1635, Zabaleta en 1660, el anónimo papel «A la Majestad Católica de Carlos II» en 1681... Ingenio y amor son los rasgos esenciales. El padre Guerra insiste en el tema amoroso y cerca del final del siglo Bances Candamo esboza una definición más completa (9) y señala la poca estimación a que las ha llevado su mecanización rutinaria y reiterativa:

«Las de capa y espada son aquéllas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como Don Juan, u Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo (...) han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular.»

Existe, pues, en el XVII la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio.

Según muestra esta breve panorámica, la noción de «comedia de capa y espada» como género, al menos en un consenso intuitivo y global, parece indiscutible.

En este terreno, la obra de Tirso constituye un eslabón esencial entre algunas fórmulas lopianas (como la representada en *Las bizarrías de Belisa*) y la culminación del género en piezas como *La dama duende* de Calderón. Tirso ha creado espléndidos ejemplos del género, algunos tan inolvidables como *Marta la piadosa* y *Don Gil de las calzas verdes*.

Doña Marta, don Gil y otros quimeristas

Marta la piadosa (escrita hacia 1615) ha sido una de las comedias consideradas (abusivamente) de carácter, supuesto retrato de una hipócrita (10). Es, en realidad, una comedia de capa y espada en la que Marta finge un voto de castidad para evitar que su padre la case con el capitán Urbina, indiano rico, pero viejo. Marta está enamorada de don Felipe, que tiene que esconderse por haber matado en un desafío a un hermano de la dama. En esta serie de obstáculos y soluciones, Felipe se finge estudiante perlático y es acogido por piedad en casa de Marta, convertida en una piadosa y beata fingida.

Con estos ardidés (y esta es una de las claves de la comedia: la densidad de las maquinaciones propuestas siempre por el ingenio) siguen adelante en sus amores hasta que son descubiertos y se concierta la boda que los dos jóvenes persiguen, con la renuncia generosa del viejo Urbina.

El enredo vertebral que va integrando las sucesivas peripecias procede de dos enredos complementarios: el de Marta que con su fingida devoción evita el casamiento indeseado, y el del propio don Felipe, tan activo invencionero como su enamorada, que desempeña el papel del dómine Berrío, estudiante pobre y enfermo que enseña a Marta a «declinar»... amor, amoris. Ambos enredos cuentan con el apoyo de Pastrana, que aporta otras invenciones menores.

El ritmo de la acción responde a un esquema de aceleración constante: el primer acto funciona como exposición y planteamiento de los obstáculos: Marta no se perca de los planes paternos hasta el final del acto I, que es cuando empieza a acelerarse la acción y los enredos se suceden: Marta inventa el voto de castidad, que provoca la representación ficcional de una piadosísima Marta. De ahí surgen después otros enredos, de Felipe y Pastrana, algunos obligados por los celos de doña Lucía, hermana de Marta.

Sobre el esquema básico de la acción, bastante simple, se construye una sucesión de enredos y soluciones que responden a la técnica de la ingeniosa improvisación en la que los personajes lúcidos (Felipe, Marta, Pastrana) prueban sus capacidades y su inteligencia. Los poco inteligentes (don Gómez, padre de Marta sobre todo, representante del padre autoritario e interesado) se ven desbordados. Al ingenio se encomienda la solución de cada caso y el ingenio es en verdad el protagonista de la obra. En la lección de latín, por ejemplo, don Gómez está a punto de descubrir el engaño, pero la habilidad de don Felipe salva la ocasión proponiendo a Marta un ejercicio para «conjugarse» *quis putas*, ante lo que reacciona la dama con inteligencia fingiendo inmediatamente un virtuoso escándalo ante semejantes palabras, escándalo que termina con la lección y con el peligro.

Esta Marta piadosa es una ficción, una excusa, y tiene poco que ver con el retrato de la hipocresía y menos con la censura del vicio hipócrita por parte del dramaturgo. Muchos críticos insisten en la hipocresía y la condena moral, pero esa hipocresía, analizada en el contexto de la obra y en la dinámica de las relaciones entre los personajes, se revela únicamente como una máscara, una traza para evitar la subordinación a los verdaderamente hipócritas (don Gómez, especialmente). Nótese que el tema de la hipocresía no aparece en el primer acto, como lo haría si fuese un estudio de carácter, sino que va ligado al esquema del enredo. Sin la presión de la actitud paterna, Marta no hubiese fin-

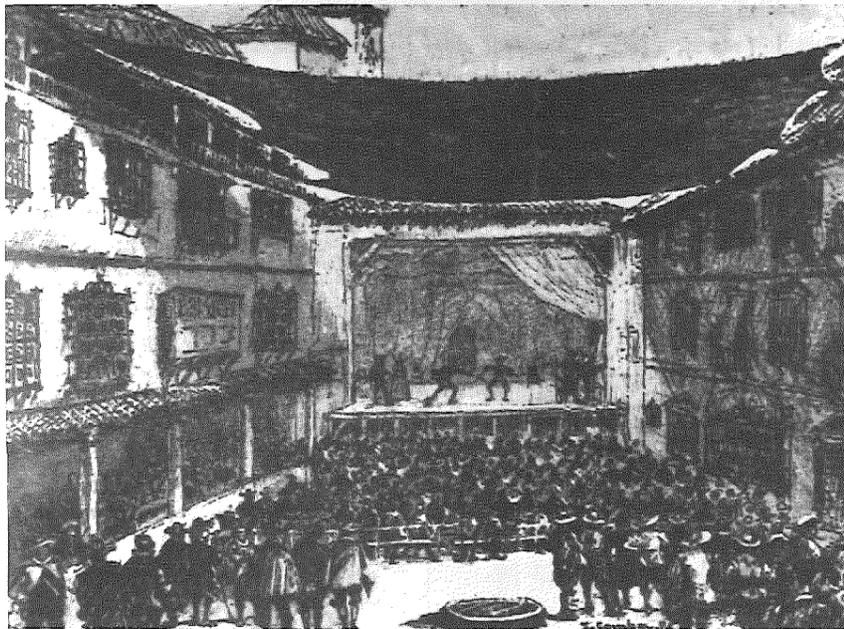
gido el voto de castidad, que no es más que una respuesta y un resorte que le permitirá conseguir el triunfo. Estamos, en suma, en un universo cómico en el que el dominio del lenguaje y de la actuación aguda y rápida confieren el dominio de las relaciones entre los individuos. En ese dominio del lenguaje destacan los protagonistas y el gracioso, con su arsenal de neologismos (*damos y damas, celerín*), metáforas cómicas (el amor en metáfora de comida, por ejemplo), juegos intertextuales con elementos del Romancero, juegos de palabras («Marta, mártir tuyo soy», «ríome del río yo», «mi perlático de perlas», «la limosna haces cuartos / verdugo tu celo fue»)..., hasta las series lúdicas de acumulaciones:

*En algunas no son vanos
los cocos, pues si reparas,
muchas, cocos en las caras,
llevan cocos en las manos (vv. 1846-1849).*

Otros recursos son las alusiones costumbristas, los juegos con las frases hechas y refranes, el latín y el portugués cómico que refuerzan la ficción del dómine Berrío o la máscara fingida de la condesa lusitana... Lenguaje, situación y actuación ingeniosa de los personajes en una trama de enredo definen esta espléndida comedia, lo mismo que definen al *Don Gil de las calzas verdes*, otra de las piezas maestras de Tirso, también de 1615. De ella se ha dicho que es la comedia de enredo más perfecta del Siglo de Oro y se presenta como modelo del género donde la fantasía queda en libertad y el artificio reina.

Muchos rasgos señalados para *Marta la piadosa*, desde las técnicas del enredo y disfraz hasta el lenguaje cómico, podrían aplicarse a *Don Gil*. El arranque plantea un esquema muy reiterado en el teatro áureo: los 250 primeros versos constituyen la exposición en un diálogo interrogatorio entre el criado, desorientado por la conducta de su amo, y su señor, fórmula socorrida que permite informar al público de los detalles principales que debe saber para seguir la trama.

Quintana pregunta a doña Juana sobre su viaje de Valladolid a Madrid y su disfraz varonil. La dama revela que viene en pos de don Martín, el cual, tras gozarla e incumplir su promesa de matrimonio, ha escapado a la Corte con el falso nombre de don Gil de Albornoz, para casarse con doña Inés. Doña Juana tiene intenciones de estorbar la boda y recuperar a su galán, para lo cual se disfraza de hombre y se hace llamar don Gil, máscara con la que enredará de tal modo a don Martín, enamorándole a la prometida y causando otras desorientaciones múltiples, que el pobre fugitivo no tiene más remedio que entregar su mano definitivamente.



IGNACIO
ARELLANO /
LA COMEDIA
DE CAPA
Y ESPADA...

Teatro del Príncipe
de Madrid (siglo XVII).

(7) También se suelen llamar en la crítica moderna «de intriga» o «de enredo»: prefiero la calificación usada en el XVII: hay comedias de enredo que no son de capa y espada (palaciegas, o palatinas, villanescas...). El artículo algo bombástico de M. Zugasti «De teatro y enredo: algunas nociones teóricas y su aplicación a la comedia

de Tirso», en *La comedia de enredo*, ed. de F. Pedraza y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 109-144, que pretende definir el género de enredo, es confuso. Para este asunto del «enredo», vid. las restantes aportaciones de ese volumen: *La comedia de enredo*.

(8) Publicada en la *Tercera Parte de comedias de Lope de Vega y otros autores*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612.

(9) Para todos estos textos y definiciones a que me refiero vid. mi libro *Convención y recepción*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 37-69.

(10) Vid. M. Vitse, «Introducción a *Marta la piadosa*», *Criticón*, núm. 18 (1982), pp. 61-95, para un sagaz análisis de la comedia que deshace muchos errores de perspectiva sobre la misma.





IGNACIO
ARELLANO /
LA COMEDIA...

Encontramos una constelación de motivos habituales: el omnipresente tema del amor, celos, casamiento por interés, presión paterna sobre los hijos, infidelidad, ingenio y voluntad salvadores.

El tono del primer diálogo está dominado por elementos patéticos, serios: la queja, la frustración, la sensación de abandono, los pesares de doña Juana..., pero el desarrollo de la trama abocará a la resolución feliz en que predomina el tono de farsa obediente a una verosimilitud convencional, es decir, una inverosimilitud sorprendente (rasgo típico también del género, el de la inverosimilitud admirable).

Aspecto fundamental en la comedia es el disfraz de doña Juana-Don Gil, que con sus calzas verdes desempeña una ficción, actúa representando a un personaje en una serie de niveles de teatralización, como recuerda Nadine Ly (11). En esta pieza, el gracioso Caramanchel no es organizador, ni siquiera parcial, del enredo: sólo un asombrado testigo, víctima de las transformaciones de su ama que no consigue controlar, y cuya ambigüedad sexual le da ocasión para numerosos chistes (otra de las marcas del género de capa y espada es la extensión del agente cómico, que hace a los graciosos funcionalmente menos llamativos en lo que respecta a la comicidad). Bien es verdad que nadie consigue controlar a este don Gil: los codiciosos padres que han preparado bodas de interés, y sobre todo el romo y crédulo don Martín, se ven envueltos en la vorágine del enredo de doña Juana. Curioso, la gravedad aparente de estos viejos, como don Pedro, que muestran unas pretensiones de prudencia sumamente optimistas, se revela como verdadera ineptitud al confrontarse con el enredo de los jóvenes: don Pedro cree primero a don Martín, que le engaña, y luego a doña Juana, que también le engaña, y siempre está seguro de acertar cuando se equivoca: declara sentenciosamente que el arte no engaña a la naturaleza, cuando toda la comedia es un patete ejemplo de cómo el arte de doña Juana engaña a la naturaleza (su sexo): «pudo el arte / disfrazarme».

En el proceso de este enredo, doña Juana, en su papel de don Gil, enamora a doña Inés (que así rechazará a don Martín dejándolo libre para la propia doña Juana) y también enamora a doña Clara. Para complicar las cosas doña Juana representa un nuevo papel, el de doña Elvira, vecina de doña Inés. Los niveles de la invención y los desvíos en el laberinto total se multiplican. Obligada por sus propias invenciones a llevar adelante numerosos hilos del engaño, doña Juana alcanzará en algunas escenas una maestría en su metamorfismo proteico difícilmente igualable: doña Juana encarna con alternancias inmediatas a sí misma (cuando habla con Quintana), a doña Elvira (cuando habla con Inés), a don Gil de las calzas verdes (cuando habla con Clara); en determinado momento se supone que «doña

Elvira» representa a «don Gil», y para Caramanchel resulta a la inversa, que «don Gil» aparece representando, disfrazado de mujer, a «doña Elvira»: la superposición de máscaras y el recital de habilidades teatrales de doña Juana no pueden ir más allá. Como le dice Quintana:

*Yo apostaré que te truecas
hoy en hombre y en mujer
veinte veces* (vv. 1135-1137),

a lo que sirve de respuesta otra reflexión de doña Juana:

*Ya soy hombre, ya mujer,
ya don Gil, ya doña Elvira,
mas si amo ¿qué no seré?* (vv. 1439-1441).

La imaginación y el enredo son las bases de esta comedia, planeta de las *quimeras*, término clave reiterado en la obra: *quimeras, quimera sutil, buena quimera...* Y el amor como impulso definitivo de todos estos movimientos acelerados.

El vértigo, la (in)verosimilitud y otra vez el ingenio

En este vertiginoso mundo, como subraya Maurel (*L'Univers*, p. 397), el público se halla ligado al autor por la complicitad de un secreto compartido. El contrato que resulta es muy diferente del de la verosimilitud. Pues, aunque los preceptistas suelen insistir en la necesidad de mantener ese requisito, tal exigencia debe ser relativizada: depende de la especie dramática y el género de capa y espada se mueve con una libertad omnimoda. No parece defendible, en efecto, la verosimilitud de las tramas de capa y espada. La misma mecanización extrema de ciertos recursos (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombre e identidades, los apartes, la confusión provocada por los mantos en las tapadas, los disfraces varoniles, etc.) supone una convencionalización inverosimilmente exagerada.

El resumen de cualquiera de los asuntos o episodios, como los comentados de Marta la piadosa o Don Gil es suficientemente significativo (recuérdese sólo el lance de las cartas que pierde Don Martín y que encuentra —¿quién si no?— precisamente Doña Juana, a

(11) N. Ly, «Descripción del estatuto de los personajes en *Don Gil de las calzas verdes*», *Crítica*, núm. 24 (1983), pp. 69-104.

e notas que a veces, al comen
obre su representación.
didascálico, ca. (Del lat. *didascalus*
διδασκαλικός). adj. Dicho especialmente de la pa
gr. δελφός, mat
ados principalmente
alsa donde están con
rradas las crias duran
la zarigüeya y el can

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
VIGÉSIMA SEGUNDA EDICIÓN
EDICIÓN EN CD-ROM
MULTIPLATAFORMA

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Todo el español al alcance de tu dedo.

La Real Academia Española presenta la versión electrónica en CD-ROM de la vigésima segunda edición de su Diccionario. La herramienta perfecta para el manejo del español en cualquier ordenador, ya sea PC o Macintosh. La obra más práctica y manejable para todos los que nos comunicamos, trabajamos o estudiamos en español. Una obra imprescindible en nuestra biblioteca, que pone todo el español al alcance del dedo.

www.espasa.com

ESPASA

quien son utilísimas para la forja de sus enredos, sin entrar en la maraña de los Giles multiplicados); en otra comedia tirsiana, *La huerta de Juan Fernández*, Petronila, vestida de hombre, se encuentra casualmente con Tomasa, también en disfraz varonil, y la toma a su servicio. La primera viene a Madrid en busca de Don Hernando, el galán amado. La segunda en pos de Mansilla, que la gozó, abandonándola en seguida. Por otra curiosa coincidencia Mansilla resulta ser el criado de Don Hernando, el cual, disfrazado de jardinero, corteja ahora a Laura.

En efecto, estamos ante contrato de diversión, del puro ámbito teatral donde la función lúdica predomina. Todo conduce a esta interpretación, desde el mismo manejo del tiempo en esta clase de comedias. Es llamativa la restricción temporal de las acciones de capa y espada, que por supuesto no tiene que ver con un neoclasicismo temprano, sino con el objetivo de lograr un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la «unidad» de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia.

Este rasgo, evidenciado por cualquier análisis, lo subrayan explícitamente con frecuencia los personajes de Tirso: en *Desde Toledo a Madrid* se pondera la complicación de enredos en la brevedad del tiempo:

*¡Que tantas cosas sucedan
desde Toledo a Madrid!*

y lo mismo en *En Madrid y en una casa*, donde se alude también a la «unidad» de lugar:

*Ortiz, prodigiosos casos
la Fortuna quimeriza
dentro desta misma casa,
todos ellos en un día.*

En otro pasaje de *La celosa de sí misma* se resalta la celeridad inverosímil de los pasos amorosos típicos del género:

*¿Don Melchor enamorado
tan presto? ¿De ayer venido
y hoy casado por conciertos?
¿Quién creará tal desatino?*

Pues ese desatino (igual que los de otras comedias excelentes de Tirso, como *No hay peor sordo*, *Por el sótano y el torno*, *Los balcones de Madrid*...) lo creará cualquier espectador que se deje atrapar en la red de las tramas cómicas tejidas por el fraile de la Merced, verdadero maestro del ingenio, un quimerista de marca mayor.

I. A.—UNIVERSIDAD DE NAVARRA

IGNACIO
ARELLANO /
LA COMEDIA...

EDWARD H. FRIEDMAN /

RESONANCIAS CERVANTINAS EN *EL VERGONZOSO* EN PALACIO

*No me podrás tú juntar,
para los sentidos todos
los deleites que hay diversos,
como en la comedia.*

El vergonzoso en palacio (publicado en 1624, en *Los cigarrales de Toledo*) ilustra magistralmente el arte barroco de Tirso de Molina. La obra tiene de todo: complicaciones amorosas, pruebas de lealtad, conflictos de identidad, tensiones sexuales, espectáculos metateatrales, engaños y desengaños. Hace falta descifrar, entre varias líneas argumentales, «la acción única» prescrita por Lope de Vega en el *Arte nuevo*. Como ya ha señalado la crítica, la trama principal de *El vergonzoso en palacio* tiene puntos de contacto con *El perro del hortelano*, en el cual un secretario pretende casarse con una condesa a pesar de la diferencia de clases sociales. El desenlace de la comedia de Lope se basa en una mentira. El protagonista sabe, y su futura esposa también lo sabe, que no es de cepa noble, pero para salirse con la suya basta que la sociedad acepte la historia falsa de su linaje y, así, que las apariencias se transformen en una nueva realidad. Lope destaca el desequilibrio social de manera cómica, ligera, tal vez como una forma de autoprotección ante la censura. *El perro del hortelano* juega con la jerarquía social, pero el mensaje de la obra acentúa la disposición del ser humano a mentir y a reducir, o relativizar, los valores absolutos. Lope crea una gran obra metalingüística, una verdadera teoría de la enunciaci3n (1). Tirso, por su parte, y siguiendo el patr3n cervantino, elabora en *El vergonzoso en palacio* nada menos que una teor3a sobre el drama cómico.

El modelo de Cervantes

En *La gitanilla* y en *Pedro de Urdemalas*, Cervantes utiliza el recurso de la persona humilde que con toda raz3n se cree noble. Las putativas gitanas Preciosa y Belica son de sangre aristocrática, y la revelaci3n de su leg3tima identidad llega a ser un elemento fundamental en el final feliz de la novela y de la comedia, respectivamente. Triunfa en la novela el sistema jerárquico, pues el pretendiente de la gitanilla, Preciosa, resulta ser un noble disfrazado de gitano. La historia de Belica (Isabel) tiene v3nculos con la de Pedro de Urdemalas, personaje proteico por excelencia. Se yuxtapone la «realidad» del caso de ésta con



las invenciones del actor literal y figurado. En el gran teatro del mundo fabricado por Cervantes coexisten niveles de realidad o, mejor dicho, niveles de ficci3n. La teatralizaci3n de la vida se manifiesta en el escenario mismo, no sólo en la actuaci3n de los personajes sino también en la actualizaci3n de la metáfora. El teatro sirve de *vehículo* y de *tenor* para la metáfora cervantina. Pedro de Urdemalas (actor y personaje) desempeña el papel de farsante. Belica es la actriz principal en el metadrama de la gitana vieja que ha cuidado de la joven desde su infancia, y que es la hija perdida de padres «reales» cuyo abo-lengo justifica el orgullo, y el sentido de superioridad, de la joven. La yuxtaposici3n de las dos historias hace que el lector/espectador reconozca la inseparabilidad de la vida y el arte. De esta manera, el teatro se convierte en macrocosmo, el mundo en microcosmo, puesto que la realidad entra en el dominio de la imaginaci3n y en el espectáculo dramático.

Las vidas paralelas de Pedro y Belica se unen en el tema de la identidad, y prefiguran, de cierto modo, la interconexi3n entre las historias de Segismundo y Rosaura en *La vida es sueño*. A Cervantes le interesa menos que a Calder3n la interdependencia de las circunstancias en que se desenvuelven los personajes. Su meta parece ser otra. Si para Calder3n la mujer deshonrada ayuda al príncipe a comprender la metáfora central en su aspecto teol3gico, para Cervantes la mujer sirve de sombra simb3lica, de signo de correspondencia entre el objeto art3stico y el mundo reflejado en él. En t3rminos aristot3licos, se mezclan en *Pedro de Urdemalas* la poes3a y la historia dentro de los parámetros del espacio teatral. De modo paradójico, Pedro representa la poes3a y Belica la historia, una historia inscrita en un marco dramático, imaginario. Esta visi3n se presenta en Cervantes en la primera etapa de su formaci3n como dramaturgo, en *La Numancia*.

La Numancia es una obra histórica, producto del revisionismo histórico que señala y define la originalidad cervantina. Se inventa una estructura literaria para relacionar el pasado con el presente, emblemática y art3sticamente. Cervantes subraya la iron3a de la batalla entre los romanos y los numantinos. Éstos van a sufrir una derrota documentada en la cr3nicas, y al mismo tiempo, como precursores de los españoles, van a proyectar, y protagonizar, un triunfo espiritual. La recreaci3n histórica sirve de fondo para el montaje patriótico, aleg3rico y lírico del sacrificio. El suicidio colectivo pertenece al mundo pagano, precristiano, mientras que las consecuencias del acto se refieren a la época de Felipe II. Cervantes puede manipular los datos según las normas y según la sensibilidad del

Monumento a Tirso de Molina en la plaza que lleva su nombre en Madrid. (Foto: Vigil.)

(1) Vid. E. Friedman, «Sign Language: The Semiotics of Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, vol. 20, núm. 1 (2000), pp. 1-20.