

revista A N T H R O P O S

H U E L L A S

DEL CONOCIMIENTO

TIRSO DE MOLINA

Una poética crítica
de la felicidad

Extra 5

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

F. NIETZSCHE

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

Hoy es siempre todavía.

A. MACHADO

S U M A R I O

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

Ideación, editorial y coordinación general
Ángel Nogueira Dobarro

Director
Ramon Gabarrós Cardona

Documentación
Assumpta Verdaguer Autonell

Edita
Projecto A Ediciones. Kings Tree, S.L.
Escudellers Blancs, 3, 3.º 08002 Barcelona
Tel. y fax: (34) 93 412 34 91. E-mail: projecta@sarenet.es

Realización
Plural, Servicios Editoriales
Pol. Ind. Can Rosés, nave 22. 08191 Rubí
Tel. y fax: (34) 93 697 22 96. E-mail: plural@sarenet.es

Diseño de portada
Rosa Marín Ribas

Impresión
Novagràfik. Vivaldi, 5. Montcada i Reixac

ISSN: 1138-0357
Depósito legal: B. 32.049-1997

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

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

La lengua dramática de Tirso de Molina

Blanca Oteiza

1. Introducción

Tirso fue un gran defensor de la Comedia nueva y seguidor de su fórmula. Se pronuncia en diversas ocasiones —especialmente en *Los cigarrales de Toledo* y en la comedia *El vergonzoso en palacio*—¹ y se comprueba en su producción dramática.

Conviene por tanto recordar las observaciones de Lope de Vega, en el *Arte nuevo de hacer comedias*, referencia inexcusable sobre todo en lo relativo al lenguaje y métrica.²

Uno de los principios que asume la comedia áurea y recoge Lope (*Arte nuevo*, vv. 269-293) es la adecuación del lenguaje al personaje, o sea, la observación del decoro —cada uno hable y sienta según quién es—, que implica otro principio, el de la verosimilitud. De ahí la habitual distinción entre el registro «elevado» y poético de damas y caballeros y el popular de los criados (y plebeyos), que Lope expone como sigue:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;

[...]

Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil:
el lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras
[vv. 269-288].³

Adecuación que se extiende también al uso de las distintas formas métricas, que configuran la obra dramática, según la situación y el personaje:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas
[*Arte nuevo*, vv. 305-312].

Y no olvida mencionar en esta elaboración poética el empleo de las figuras retóricas:

[...] las figuras retóricas importan,
como repetición o anadiplosis,
y en el principio de los mismos versos
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones.

[...]

siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él sólo entiende lo que el otro dice
[*Arte nuevo*, vv. 313-326].

Por lo demás propugna un lenguaje puro, natural, sin afectación.⁴

Estos preceptos articularán básicamente la elaboración de la lengua en la Comedia nueva, aunque tendrán en la práctica sus excepciones: caso del trueque de personajes, en que el caballero o la dama se disfrazan de labradores y hablan como tales, de criados que suplantan a su amo y remedan su registro, o que parodian su expresión artificiosa incluso en formas métricas de tono elevado como las octavas reales, por ejemplo.⁵

Esta lengua, poética, de la comedia se nutre de todas las tradiciones y movimientos literarios vigentes, de los que destacan el conceptismo y culteranismo. Recordemos las contiendas que éste último provocó en la vida literaria de principios del XVII, y cómo a pesar de sus detractores invadió gran parte de la actividad poética: *culto, crítico, oscuro...* integran la terminología de las posturas anticulteranas como sinónimos de culteranismo y gongorismo. Tirso, que sigue la poética lopiana, con las excepciones particulares, criticará y parodiará estos usos culteranos y su oscuridad,⁶ aunque en ocasiones no puede sustraerse a su influencia. Véase la artificiosidad con que don Juan describe el momento de su enamoramiento —ve una dama bañándose en el río—, de clara reminiscencia gongorina en la construcción sintáctica (fórmula «A si no B»), recursos estilísticos y vocabulario cultista (*Privar contra su gusto*, vv. 154-241):

Detengo el paso, escóndome y acecho,
entre las hojas de un taray oculto,
desnudándose un ángel, satisfecho
el río, Apeles de su hermoso bulto;
en cabellos, en ojos, boca y pecho,
oro, zafir, coral, mármol, al culto
de la deidad debido a la belleza,
hipérboles juntó Naturaleza.
Acrecentaba Apolo a rayos rojos
grados de fuego que, abrasando aprisa,
se la dan a la dama, y él, todo ojos,
lo que en Dafne no pudo aquí divisa.
Despoja ropas, del amor despojos,
hasta el lino sutil, si no camisa,

velo que corre a imagen cristalina
 el viento, sumiller de su cortina.
 Alabastros descalza que aprisiona
 el prado en flores porque no se vaya;
 claveles grillos son, si no corona,
 que pisados alienta y no desmaya [...].
 [Privar contra su gusto, vv. 162-181].⁷

La distinción decorosa y verosímil de ambos registros se enmarca fundamentalmente en los distintos materiales utilizados y en el tono serio o lúdico con que se impregnen. En líneas generales la adecuación métrica consiste en la restricción de algunas formas métricas al estilo elevado (octavas, silvas, sonetos, liras...) y en el empleo compartido de otras (redondillas, romance, décimas...), y, también en líneas generales, ambos se sirven del mismo fondo común de recursos retóricos (anáforas, metáforas, diálogos, metonimias, perífrasis...), diferenciado en su finalidad: búsqueda del lirismo o de la comicidad. Estilísticamente el registro popular se basa en el conceptismo burlesco, mientras que el elevado manejará construcciones más elaboradas: quiasmos, bimetración, plasticidad de imágenes, etc. Compárense, por ejemplo, los siguientes fragmentos de *Doña Beatriz de Silva*. El primero es una conversación entre hermanos, don Juan y Beatriz, en la que el joven le manifiesta su tristeza porque ella embarca para España:

Borde, doña Beatriz, cándida espuma
 el turquesado y húmido elemento,
 y brille al sol su inquieta superficie,
 porque del mar celosa llore Clicie.
 Retrate a abril y mayo el cortosano
 y en varios campos recamados pinte,
 siendo abeja officiosa, que el verano
 flores de seda coge, que hizo el tinte,
 y mientras, envidioso, el tiempo cano
 perfiles de oro en años no despinte,
 ni los países de la edad destemple,
 pues es la juventud pintura al temple.
 Quien gustos logra y al pesar no ha visto,
 dé galas al amor, plumas al viento,
 que si con ellas veis que me enemisto,
 siento esta ausencia y vian como siento
 [vv. 353-368].

En este otro el criado de don Juan describe el bofetón que la amada ha propinado a su amo:

Sin mentís un bofetón
 es como rayo sin trueno;
 tu carrillo queda bueno
 para rueda de salmón.
 Quiere que, en esta ocasión,
 tu amor a Roma te iguale,
 que, en prueba desas señales,
 fuera, porque te autorices,

tu cara, a estar sin narices,
 Roma con sus cardenales.
 Cinco en la cara te ha puesto;
 si fue favor, no me espanto,
 mas favor que duele tanto
 más es quinto que no sexto.
 No se te caerá tan presto
 ni yo, a caerse, le alzara.
 ¡Oh, mercader, que, sin vara,
 al tiempo que te despides
 tan ligeramente mides
 a palmos toda una cara,
 líbreme el cielo de ti!
 [vv. 1.987-2.007].

En cuanto a los temas y materiales, puede decirse también a grandes rasgos que el registro popular maneja todos los que tiene a su alcance, mientras que el elevado muestra preferencia por ciertas materias —mitología, historia, emblemática, etc.— y temas, como el amor, amistad, amor, asuntos de estado, que *a priori* implican un tratamiento serio. Es decir, en principio, restringe la libertad temática que asume la expresión popular.

Pero en la práctica se observa que estos límites son sumamente flexibles, y sobre todo que el registro popular invade frecuentemente los modos expresivos, materias y temas del elevado mediante técnicas paródicas, burlescas o satíricas.

Tirso, por otra parte, es aficionado a la experimentación lingüística, y lo hace con gran fortuna sobre todo al elaborar el lenguaje cómico. Nougé se refirió a esta manipulación de los recursos de la lengua como «la libertad lingüística de Tirso de Molina», que se manifiesta no sólo en el tratamiento de los temas y materias, sino fundamentalmente en la creación de neologismos.

2. El registro «elevado»

Atañe a toda expresión de personajes reales, y nobleza en sus distintos escalafones, dependerá de la temática, del tono reflexivo o conversacional y estará matizada por el grado de seriedad de la misma: asunto de estado, amistoso, de amor, religioso...

Según la temática este lenguaje elevado maneja unos campos semánticos concretos y tipificados. El honor, por ejemplo, abarca todo tipo de relaciones personales —sociales, en general; amorosas, de amistad, etc.— que se establecen mediante reiterados términos comunes: *agravio* y sus vicarios; *desafío*, *fe*, *satisfacción*, *afrenta*, *obligación*, *desdoro*, *opinión*... a los que se unen habituales metáforas jurídico-mercantiles a partir de términos como *censo de por vida*, *censo al quitar*, *interesable*, *dar-recibir*,

contrato, pleito de acreedores, deuda, deber-pagar... El amor maneja también su léxico, que comparte a veces con la amistad: *favor, empleo, fe, prendas, pedir celos...* y *servir, servicio, idolatría, tiranía, etc.*, de lejanas y tópicas reminiscencias neoplatónicas y del amor cortés. Y el enredo, directamente relacionado con el ingenio y el mundo de las apariencias, se servirá de palabras como *estratagema, fábrica, fingir* y derivados, *ardid, traza, engaño, quimera, apariencia, burlas, veras...*

Esta terminología especializada se entrelaza con todo tipo de motivos y convenciones retóricas secularizadas, materiales procedentes de la historia, mitología, iconografía, emblemática, etc., expresados con los más variados recursos retóricos: metáforas, metonimias, alusiones, perífrasis, etc.

a) De la antigüedad clásica César Augusto es prototipo del gobernante triunfador; Alejandro Magno, de la amistad y magnanimidad; Efestión, también de la amistad; Apeles es considerado el pintor por excelencia; Ovidio, el poeta del amor; Menfis, la ciudad modelo en las apologías urbanas; Dido y Eneas, simbolizan los amores contrariados y funestos...; la mitología ofrece infinidad de lugares comunes: Chipre es lugar de bellezas y amor, por nacer en ella Venus, diosa del amor; Adonis, prototipo de la belleza masculina; Fénix, la renovación de pasiones; Faetón, ejemplo de arrogancia y soberbia; Apolo, el sol, será referencia de la majestad, y de la belleza de la mujer; Troya, de la destrucción o el ardor de la pasión amorosa; Marte-Apolo, metonímicamente del tópico de armas y letras; Creta y su laberinto significarán situaciones complicadas sin visos de solución, muy frecuentes en la comedia; Argos, simbolizará el estado permanente de alerta...⁸

b) De la poesía clásica procede la imagen que equipara el amor (y los celos) a la guerra; es metáfora ovidiana de gran éxito («*Militat omnis amans*», *Amores*, I, 9), que recoge también la emblemática, y se reformula insistentemente: «*Y si persuadida estás / a ser mi querida esposa, / no en tálamos de la tierra, / donde amor no es paz, / que es guerra*» (*Quien no cae no se levanta*, IV, p. 889); «*que celos son impaciencias / que en breve o mueren o matan; / larga paz tras corta guerra*» (*Celos con celos se curan*, vv. 1.694-1.696).

c) Del petrarquismo se siguen imágenes metafóricas recurrentes no sólo en la lengua de la comedia, sino en la poesía amorosa en general: la equiparación de la dama al sol; de sus lágrimas a las perlas, de su risa al alba, de su mano al cristal; su dureza de ánimo al diamante, prototipo de firmeza; contrastes típicos de la pasión amorosa equiparables al fuego y

la nieve; el amor que aprisiona con nudos, lazos, redes, etc.; el pie de la dama que al pisar hace florecer la yerba...

Gaspar al intuir la frialdad de su dama dice: «*¿A quién no dará cuidado / el ver el sol eclipsado, / señor, que entre nieve abrasa?*» (*El amor médico*, vv. 1.522-1.524); César a Narcisa, que llora: «*No lloreis soles hermosos, / que quien perlas desperdicia / no sabe lo que le cuestan / a quien os ama sus Indias*» (*Celos con celos se curan*, vv. 2.421-2.424); Bohoz mira cómo siega Ruth: «*en cristal bruñido / de aquestas manos bellas / a quien el alma rindo*» (*La mejor espigadera*, II, p. 74); Casimiro comenta: «*Miente / quien dice que la mujer / es liviana, es inconstante; / que es bronce, mármol, / diamante*» (*El castigo del pensé que*, I, p. 717), y Martín observa: «*Pues di que brotando vienen, / sus bellas plantas hermosas / muchos claveles y rosas*» (*El cobarde más valiente*, III, p. 189), tópico éste que se repite hasta la saciedad y que sanciona, por ejemplo, Juan de Zabaleta en *Día de fiesta por la mañana y por la tarde*:

Empieza su obra [el poeta]. El asunto es a una dama que, corriendo por un jardín, se le pegó una flor a la cinta de un zapato. Empieza el hombre a discurrir; y lo primero con que topa es aquello, tantas veces repetido como errado, que el contacto de su pie produjo la flor en la tierra [p. 391].⁹

d) Otra asociación, no privativa, pero muy del gusto de Tirso, es la del mar, término frecuentísimo asociado a la inestabilidad vital, y el amor. Son tres los factores que confluyen en su tipificación metafórica: la cercanía fonética (amor-mar-amar), la alusión mitológica a Venus, diosa del amor, nacida del mar, y el carácter inestable, mudable del sentimiento amoroso. Puede verse, entre otras, en *Avergüelo Vargas*, III, p. 1.072; *Celos con celos se curan*, vv. 1.478-1.480; *El pretendiente al revés*, III, p. 243; *Doña Beatriz de Silva*, vv. 1.863-1.864; *El amor médico*, vv. 1.450-1.452; *Escarmientos para el cuerdo*, IV, p. 243, o *Amar por razón de estado*, III, p. 1.110, de la que procede este texto: «*Amor es mar, y en sus olas / anegar mi paz porfía*».

e) En fin, la influencia del cielo en las personas y el amor; la idea de que amor entra por los ojos; considerar a la mujer leve, mudable, inestable e inconstante... y asociarla a la flor y su brevedad; la idea de que la belleza reside en la variedad, procedente de un verso de S. Aquilano («*E per molto variar natura è bella*»), etc., forman parte de lugares comunes frecuentes en la comedia, y poesía, de la época.

El medio expresivo de esta materia, como he dicho, abarca todos los recursos estilísticos que la retó-

rica ofrece, sin olvidar modelos culteranos más o menos fieles. Veamos algunos casos ilustrativos:

a) cultismos como *generoso* «ilustre, noble», *claro* «ilustre, famoso», *caro* «querido», *copia* «abundancia»...¹⁰

b) antítesis: «Vos firme, César mutable; / vos afable, él presumido; / vos amoroso, él severo; / vos leal, él fementido» (*Celos con celos se curan*, vv. 3.061-3.064), reforzada a menudo en posición quiasmática: «Esa discreción hermosa, / esa hermosura discreta» (*Celos con celos se curan*, vv. 1.541-1.542);

c) acumulaciones paralelísticas: «ni descortés a hermosuras, / ni pretendiente por fuerza, / ni cansado aborrecido, / ni ingrato a correspondencias» (*Celos con celos se curan*, vv. 1.565-1.569); «Como enfermo os pido vida, / como ofendido defensa, / como vuestro duque ayuda, / como mujer competencias» (*Celos con celos se curan*, vv. 1.657-1.660);

d) antanaclasis: «que fiestas si dellas gustas / en vez de telas de justas / visten telas de brocado» (*Celos con celos se curan*, vv. 1.419-1.421);

e) dilogía: «Esta sortija fue prenda / de quien me la dio mutable / porque aborrece firmezas» (*Celos con celos se curan*, vv. 1.768-1.770);

f) hipérbolo: «Os he de dar provincias / que villas gozáis agora, / plata que empiedre sus calles, / oro que enriquezca a Europa» (*Todo es dar en una cosa*, vv. 3.679-3.682);

g) anáfora: «Si le reduces ¡qué dicha!, / ¡qué gloria! si le convences, / ¡qué hazaña! si le dispones, / ¡qué premio! si le enterneces» (*Amazonas en las Indias*, vv. 2.848-2.851), etc.;

h) y pasajes de refinada expresión, muy elaborados, de marcado tono gongorino, como el citado de *Privar contra su gusto*, o este otro de *Celos con celos se curan*, en que César, duque, describe las bellezas que hay en una fiesta cortesana, y su flechazo, claro:

En un festín que el duque mi hermano hizo
una noche... —engañéme, un claro día,
que agregación de luz desautorizo
si a tanto sol describo noche fría:
pródiga la hermosura y en su hechizo
perdida la beldad que Chipre cría;
competidoras discreción y gala
y dilatada gloria en breve sala,
cuadros de estrellas sustituyen flores,
ya jardín el salón que amor cultiva,
si estrados deste abril usurpadores
no extrañan que en tal cuenta los reciba—
cercado de bellezas y valores
el teatro ducal y la festiva
ocupación sonora en instrumentos

principio dio al sarao y a mis tormentos.
[...]

Ella cifras de amor deletreando
lo que negó callando pagó viendo.
¡Oh amor, al principiar dulces enojos,
idiota en labios, elocuente en ojos!
Puso a la fiesta fin la aurora, llena
de envidias más que aljófares; ¡qué prisa
a mi espaciosa suspensión! ¡Qué pena
a obscura ausencia su purpúrea risa!
Acompañé hasta el coche a mi Sirena...
[vv. 249-309].

3. El registro popular

La calificación de «popular» debe entenderse en cuanto a las fuentes y temas que maneja y no como sencilla elaboración, pues la lengua de los criados, basada fundamentalmente en el conceptismo burlesco, desarrolla gran ingeniosidad y una complicada red conceptual, muchas veces de difícil lectura, y siempre con finalidad cómica.

La materia de que se sirve este registro resulta aquí inclasificable:¹¹ baste decir que cabe prácticamente todo: chistes, anécdotas, paremiología, cuentos y dichos folclóricos, frases hechas, versos del romancero, de canciones... referencias y alusiones costumbristas y cotidianas (de marcado tono satírico, y con especial gusto por lo escatológico), políticas, literarias, religiosas... materia, en suma, profana y sagrada,¹² exponente de la particular cosmovisión del gracioso.

El principal transmisor será el criado, pero también hay otros personajes, como los labriegos, que en muchos casos se expresan en sayagués (una estilización literaria del lenguaje rústico) o bien caracterizan su habla mediante deformaciones chistosas del castellano.

En principio los procedimientos retóricos son los mismos que en el registro elevado, aunque hay clara preferencia por los conceptistas —alusiones, dilogías, antanaclasis, etc.— para establecer juegos ingeniosos de relaciones, muy complejas a veces, y de gran comicidad.

Es, sobre todo, en este registro donde Tirso practica sus innovaciones y creaciones. Junto a los innumerables neologismos chistosos hay que señalar una construcción, no original del mercedario, pero sí típicamente tirsiana que es el empleo de una pareja de sustantivos, el segundo usado con valor de adjetivo. Procedimiento empleado en ambos registros, pero muy especialmente en la lengua del criado. Algunos casos:

a) Neologismos chistosos: *gilada*, de Gil (*Don Gil de las calzas verdes*, v. 3.058); *hembrimacho* (*Don Gil de las calzas verdes*, v. 2.699); *daminudas* (*Amazonas en las Indias*, v. 1.868); *fregatriz* (*El amor médico*, v. 1.039); *cochiquizar*, de coche «hablar con el cochero» (*Celos con celos se curan*, v. 411); *desandaluzar* (*No hay peor sordo...*, IV, p. 1.056); *capisnabo*, a partir de *capiscol* «chante» jugando con la partición del término: col/nabo (*No hay peor sordo...*, IV, p. 1.020); *desenmartar*, de Marta (*El amor médico*, v. 2.777); *filosofisticar* (*Cómo han de ser los amigos*, I, p. 306); *jabonatrices* (*La huerta de Juan Fernández*, IV, p. 630), etc.

b) Parejas de sustantivos, el segundo con valor adjetival: alma capona (*Bellaco sois*, Gómez, IV, p. 1.384); alma corcheta (*Cautela contra cautela*, III, p. 931); astróloga acusanta (*La huerta de Juan Fernández*, IV, p. 631); dama motilona (*El amor médico*, v. 1.037); desmayo Faetón (*Por el sótano y el torno*, IV, p. 553); doctor tilde (*El amor médico*, v. 2.400); médico meñique (*El amor médico*, v. 2.570); médico broma (*El amor médico*, v. 1.658); nubes tabernerías (*Amazonas en las Indias*, v. 1.257); prisión jardinera (*Celos con celos se curan*, v. 3.093).¹³

c) Juegos de palabras: antanaclasis («—Eres noble y eres pío. / —Nombre de pollo le ha dado», *Marta la piadosa*, vv. 1.934-1.935; «—Cataime este ollo. / —¿Ojos catas? ¿Es melón?», *El amor médico*, vv. 2.286-2.287); dilogía («Ríndase a Guadalquivir / Tajo y revés», *El amor médico*, vv. 723-724); antanaclasis + dilogía («—sacaos veinte onzas de sangre. / —¿Esas son onzas o tigres?», *El amor médico*, vv. 2.406-2.407); metáforas jocosas, del tipo a las que siguen, acerca de una dama tapada:

Pueda
alcanzar yo algún favor
dese retablo en cuaresma,
ya que no corren cortinas
aquí por Pascuas ni fiestas
[*El amor médico*, vv. 1.032-1.036].

—¿No es doña Marta?
—No y sí;
no, porque es carta cerrada
y sí, porque el sobrescrito
muestra que es suya la letra
[*El amor médico*, vv. 3.073-3.076].

d) El uso de otras lenguas (latín macarrónico, sa-yagués, italiano, alemán, portugués, gallego...) es fuente de gran chistosidad al originar confusiones de interpretación. Al criado Tello, que vive en Coimbra, le ofrecen para cenar *cagados* «tortugas» que él entiende en castellano, claro; la dama le pide que le

traiga *boninas* «margaritas» y él le lleva boñigas, etc. (ver *El amor médico*, vv. 1.276-1.284; 1.303-1.320).

e) Y no son extrañas las vorágines verbales, en palabras de Ignacio Arellano,¹⁴ consistentes en acumulaciones absurdas de figuras retóricas, como las que siguen:

Como vemos la basquiña
el frontispicio veamos,
y mi amo y yo conozcamos
a la Marta y la Martiña;
que si enseñas los ojotes
antes que de aquí me parta,
tú Martiña y tu ama Marta,
y nosotros martinetes
de ver-medios ojos hartos
vendrá nuestro San Martín,
Martina en martes, y en fin,
seremos peña de Martos
[*El amor médico*, vv. 3.083-3.094].

De ¡jo! tus requiebros sean.
¡Jo! digas cuando te cases;
cuando el sí vayas a dar
digas ¡jo!; cuando a fregar
ollas y platos repases,
por triple o por contrabajo
cantes ¡jo! pues lloro yo,



Zurbarán: *La visión del beato Alonso Rodríguez*, 1630, año en que Tirso publicó *El burlador de Sevilla*

que al fregar no es malo el ¡jo!
si en jo acaba el estropajo.

¡Jo! te llame tu señora,
¡jo! seas en toda parte,
¡jo! digas al acostarte,
¡jo! cuando salga la aurora.
¡Jo! sea tu sí y tu no;
¡jo! en plazas, tiendas y calles,
y en fin, un marido halles
con la paciencia de un Job

[*El mayor desengaño*, III, p. 1.184].

En suma, Tirso arranca de las indicaciones lopianas sobre la lengua poética de la comedia, que atañen al decoro y verosimilitud, para sobre esta base construir un complejo edificio que integra todos los modelos poéticos vigentes como el gongorismo, a la par que toma postura contra la obscuridad culterana bien en su prosa o bien en su teatro mediante técnicas paródicas. Es característica tirsiana el gusto por la experimentación lingüística, que se plasma en la creación de neologismos y empleo de construcciones caracterizadoras como la de parejas de sustantivos, el segundo con valor adjetival, con finalidad eminentemente cómica. Y no es de extrañar que las mejores comedias —no las más conocidas— sean precisamente las que desarrollan el aspecto más cómico y lúdico del teatro.

Lista de comedias citadas

- Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, B. de los Ríos (ed.), Madrid, Aguilar, 1989, 4 vols. Me referiré a esta edición señalando volumen y página.
- Amazonas en las Indias*, M. Zugasti (ed.), en *Trilogía de los Pizarros*, Kassel, Reichenberger, 1993, vol. III.
- Celos con celos se curan*, B. Oteiza (ed.), Kassel, Reichenberger, 1996. También en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999.
- Don Gil de las calzas verdes. Marta la piadosa*, I. Arellano (ed.), Barcelona, PPU, 1988.
- Doña Beatriz de Silva*, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999.
- El amor médico*, B. Oteiza (ed.), Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997. También en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999.
- Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, I. Arellano (ed.), Barcelona, PPU, 1988.
- Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999.
- Privar contra su gusto*, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999.
- Todo es dar en una cosa*, M. Zugasti (ed.), en *Trilogía de los Pizarros*, Kassel, Reichenberger, 1993, vol. II.

NOTAS

1. Véase Francisco Florit, *Tirso ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Estudios (1986), donde se encontrarán referencias precisas a todo esto. Los datos completos de las comedias citadas pueden verse en el apéndice final.

2. Cito por la edición de Juan Manuel Rozas en *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976; véanse los comentarios del editor sobre estas cuestiones.

3. Sigo la puntuación de Ignacio Arellano en su *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 124, nota 78.

4. Véanse los comentarios de Rozas sobre este aspecto en *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, cit., pp. 111-115.

5. Sin embargo, esta polaridad básica de estilos no se limita al establecimiento del decoro y verosimilitud. La preeminencia de un registro u otro configura también diversos aspectos de la comedia, como su tipología; la intensidad de la comicidad y su extensión a otros personajes es uno de los parámetros tipológicos, según señala Marc Vitse en *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, 2.ª ed., pp. 326-331. Y ambos registros pueden responder a intenciones estructurales, por ejemplo, contrapuntísticas: sucede cuando el criado interviene o replica parodiando modos de expresión del galán como ocurre en *El celoso prudente*, II, p. 289, o en *Palabras y plumas*, II, pp. 352-353 y 385.

6. Véanse, por ejemplo, sus comedias *Santo y sastre*, IV, pp. 51 y ss.; *La fingida Arcadia*, III, p. 1.421; *Amor y celos hacen discretos*, II, p. 583; *La celosa de sí misma*, III, pp. 1.445-1.446; *Celos con celos se curan*, vv. 2.115-2.150, 2.171-2.182; y la miscelánea *Cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996, pp. 268-269.

7. Otro texto tirsiano de tono gongorino puede verse en *Panegírico a la casa de Sástago*, ed. de Luis Vázquez, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998.

8. Estos términos y motivos citados pueden encontrarse en el índice de notas de *Celos con celos se curan* y *El amor médico*, que remiten a las notas explicativas correspondientes. Véanse más testimonios en el índice de notas de *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, citada en el apéndice final. En lo que sigue son muchas las comedias y ejemplos aducibles, por lo que daré sólo uno o dos casos ejemplificadores de algunas obras.

9. Cito por la edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983.

10. Por este orden en *Celos con celos se curan*, vv. 925, 794, 337, y *El amor médico*, v. 1.656.

11. En el volumen 60 de la revista *Críticón*, año 1994, número monográfico dedicado al gracioso, hay bibliografía muy útil.

12. Véase mi artículo «Elaboración cómica tirsiana de la materia bíblico-religiosa», en I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, 27-29 de abril de 1998), Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 185-206.

13. El interesado encontrará muchos más casos en André Nougué, «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina I (Sustantivos)», en *Homenaje a Guillermo Gustavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, pp. 289-325; «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina II (Sustantivos-adjetivos)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, 3, 1976, pp. 587-621; «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina: el adjetivo», *Estudios*, 38, 138 (1982), pp. 331-348, y «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina: el verbo», *Estudios*, 37, 132-135 (1981), pp. 239-268.

14. Véase, su introducción a *Marta la piadosa*, p. 35.