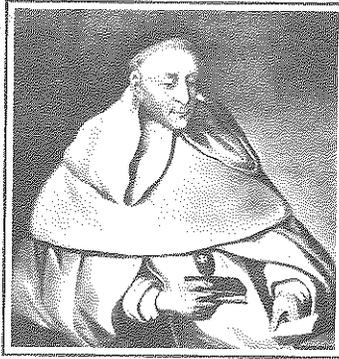


El sustento de los discretos.  
La dramaturgia áulica  
de Tirso de Molina



*Tirso de Molina*

Actas del Congreso Internacional  
organizado por el GRISO  
(Monasterio de Poyo,  
Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)

Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.)

DOS CRIADOS EN BUSCA DE SU AMO:  
MONTOYA DE *AMAR POR SEÑAS* Y  
ROMERO DE *AMOR Y CELOS HACEN DISCRETOS*<sup>1</sup>

Blanca Oteiza  
Universidad de Navarra. IET

Hay un grupo de comedias palatinas en que las relaciones entre amo y criado se reducen considerablemente (por ejemplo en *Privar contra su gusto*) e incluso casi son nulas (*Celos con celos se curan*)<sup>2</sup>. Estos criados no participan ni son cómplices de las aventuras de sus amos como es habitual<sup>3</sup> y, por tanto, desconocen las estrategias que se maquinan en torno a sus amos. Estas situaciones perfilan un tipo de criado aislado, de apariciones precisas, que se inserta en unos modelos compositivos fijos con funciones cómicas y estructurales concretas.

Propongo a continuación unas consideraciones sobre la construcción dramática de dos comedias palatinas desde la perspectiva de esta relación amo/criado: *Amar por señas* y *Amor y celos hacen discretos*.

Los argumentos, que resumo, son como siguen: en *Amar por señas*, el español don Gabriel, enamorado de la francesa Beatriz, prometida de su valedor Carlos de Orliens, abandona Lorena por este amor imposible; Beatriz, enamorada a su vez de don Gabriel, impide su marcha secuestrándolo en una habitación y sin dejarse ver le pro-

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Géneros dramáticos en la comedia española. 3. Tirso de Molina* (BFF 2002-04092-C04-01), subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

<sup>2</sup> Hay variantes intermedias como la *Del enemigo, el primer consejo*, donde el criado Portillo está al tanto de los amores de su amo y lo ayuda con su ingenio en su consecución; por lo demás comparte situaciones tipificadas: su aislamiento, sus encuentros con las damas Lucrecia y Serafina a las que informa puntualmente, sus entradas en el espacio escénico, etc.

<sup>3</sup> Ver, por ejemplo, las palatinas *El honroso atrevimiento*, *El amor médico*, *El vergonzoso en palacio*, *Cómo han de ser los amigos*, *Quien calla otorga*, *El castigo del pensé que*, *Palabras y plumas*, *El celoso prudente*...

pone en un billete una prueba: que descubra por señas qué dama de palacio lo desea amante, y una condición: que mantenga la prueba en secreto. El galán acepta y en su cometido se verá confundido por interferencias de diversas señas y damas (Beatriz, Clemencia y Armesinda) y obligado y requerido por los demás galanes (Carlos y Enrique) a peligrosos fingimientos sentimentales, hasta que al borde de su razón se descubre que es Beatriz la autora de la traza, y Carlos, a modo de *deus ex machina*, restablece el orden final, paliando la vergüenza de la dama y concediendo su mano a don Gabriel.

En *Amor y celos hacen discretos*, Margarita, duquesa de Amalfi, lee un papel, que considera discreto, de Carlos, pretendiente de su hermana Victoria, y no puede creer que lo haya escrito él, por ser afamado necio. Cuando se entera de que el autor es don Pedro, el secretario español de Carlos, despierta su interés por él, y su conquista, que dará lugar también a fingidos sentimientos, diversas confusiones y celos, que hacen peligrar la pareja de Carlos y Victoria y dificultan el encuentro de Pedro y Margarita. Simultáneamente, mientras Carlos inicia y desarrolla su perfeccionamiento amoroso gracias a su secretario, este, confuso y desorientado por los enredos de su entorno, no sabe descifrar un papel que le da Margarita declarándole su amor, y el proceso se invierte momentáneamente: de discreto reconocido pasa a ser tachado de entendimiento necio. La solución procede una vez más de un *deus ex machina*, el mariscal Carlos, que arregla la situación, o sea, el emparejamiento feliz de las dos hermanas: Margarita con don Pedro y Victoria con Carlos.

Según esto, *Amar por señas* y *Amor y celos hacen discretos* son comedias de conquista y aprendizaje, en las que las damas activan, idean y desarrollan la seducción del hombre, finalmente perfeccionado: en *Amar por señas* es sometido a una prueba de «capacitación» intelectual (desciframiento de señas) y moral (mantener un secreto); en *Amor y celos hacen discretos* la prueba pretende demostrar su ingenio y discreción. En ambos casos los galanes obtienen un triunfo relativo: ni don Gabriel ni don Pedro superan satisfactoriamente las pruebas respectivas (por interferencias de los otros personajes, en el caso de don Gabriel, o por su propia torpeza en el de don Pedro), de manera que sus uniones no son consecuencia de sus facultades sino de la convención: don Gabriel es emparejado por su valedor Carlos, y don Pedro es salvado por su dama, con el favor de su señor Carlos.

Son situaciones comunes a comedias palatinas semejantes (*El vergonzoso en palacio*, *El castigo del pensé que*, *Quien calla otorga*), y a otras de aprendizaje y reconquista (*Celos con celos se curan*, *El pretendiente al revés*), que presentan particularidades, relacionadas con

el poder educativo (del pudor, vergüenza, indecisión en *El vergonzoso en palacio*, *El castigo del pensé que*, *Quien calla otorga...*) o corrector del amor (de la soberbia, desdén de Sirena en *Celos con celos se curan*, o de Serafina en *Del enemigo, el primer consejo*), y cuyo fracaso más famoso es el de Rodrigo Girón en *El castigo del pensé que*.

La conquista de Beatriz (*Amar por señas*) parte de un problema de información entre los amantes que origina el argumento de la comedia (el galán no sabe quién es la dama que lo ama; la dama no sabe que él la ama) y una estrategia de comunicación, que posibilita el enredo: el reconocimiento de unas señas de amor, y la obligación de mantener en secreto la prueba, de manera que la necesidad de don Gabriel de ocultar su realidad choca con la necesidad de comunicación e información de los otros personajes (que indagarán, intrigarán, revelarán, espiarán... en la consecución de sus intereses amorosos) y muy especialmente del criado Montoya, en su intento de comprender su entorno dramático, con quien establece una interesante distancia.

En la conquista de Margarita (*Amor y celos hacen discretos*) no hay un problema de información (suministrada por Romero), sino de confirmación amorosa (ambos sospechan de su interés amoroso desde el principio) en la que se involucra a los demás personajes: la soberbia de la mujer esquiva al amor da lugar a una serie de situaciones y motivos comunes, encaminados a probar la discreción del español, que culminan con la necesidad de descifrar su declaración amorosa en una composición enigmática. Como en *Amar por señas*, la relación entre el criado y su amo se distingue también por su distancia dramática.

Pero los criados de ambas comedias, además de esta distancia dramática, comparten otros rasgos, que propician situaciones tipificadas:

a) Son criados de caballeros españoles exiliados en cortes europeas, que carecen de un entorno familiar y amistoso, tampoco tienen colegas con quien entretenerse (los criados franceses han sido convenientemente ausentados de la escena por Beatriz en *Amar por señas*, y no tienen entidad dramática los que aparecen en *Amor y celos hacen discretos*), ni criada a quien requebrar. Solo cuentan con sus amos, que tienen peros importantes: no les hacen caso.

b) Estos caballeros, que ejercen una atracción irresistible en las damas extranjeras, tienen sus asuntos amorosos, que los criados, al no ser sus confidentes, conocen solo por deducción; ahora bien, por diversas razones (sospechas, conjeturas), sí saben del pasado de sus amos: su noble ascendencia, para justificar los posteriores enlaces, y los amores anteriores, para complicar el enredo. De esta forma la re-

lación con sus amos, basada en la ausencia de comunicación, contrasta con la que establecen con el resto de los personajes, y son los propios criados los que echan en cara a los amos sus ausencias y abandono. Esta incomunicación permite, sobre todo, que deambulen por el espacio dramático con información preciosa para sus interlocutoras, posibilitando más vías de confusión en el enredo.

c) Técnicamente ambos criados definen un tipo de personaje aislado, que tiene clara conciencia de ser personaje de ficción con funciones clave en la construcción de la comedia, aunque con ironía dramática Montoya (*Amar por señas*) considere poco antes del desenlace su escaso papel en esta obra: «que yo en la dicha comedia / no soy más que el metesillas» (pp. 37, 866)<sup>4</sup>, precisamente por esta percepción de personaje aislado, que comparte con los otros personajes: para todos es un criado, solitario, y como tal nadie repara en él, a excepción de Armesinda que lo hará por interés, y sin embargo para el espectador es el personaje del gracioso.

También Romero (*Amor y celos hacen discretos*), junto a diversos guiños diseminados, manifiesta su identidad dramática en el desenlace resaltando cuál ha sido su función:

VICTORIA	Carlos, yo soy vuestra esposa.
ROMERO	Y yo, quien fue destas dichas causa; señor, por callarlas, suspensión de la paliza y del garrote pretendo (pp. 43v, 617) <sup>5</sup> ,

si bien en este caso la percepción de los personajes con que trata (las dos damas) es inequívoca desde el primer momento como figura del donaire: lo reconocen Margarita («No tenéis vos mal humor», pp. 28r, 585; «¡Salado donaire!», pp. 28v, 586) y Victoria («entre burlas y veras / me ha dicho lo que temí», pp. 38v, 607), y como tal lo desdeña su amo don Pedro: necio, loco (pp. 29r, 587), borracho (pp. 36r, 602)...

<sup>4</sup> No se publicó en ninguna de las partes de las comedias tirsianas, y cito por la edición de Valencia, 1792: modernizo grafías y corrijo erratas. Aunque a veces no coinciden las lecturas, indico al lado la página de la edición de B. de los Ríos para facilitar su localización.

<sup>5</sup> Cito por la edición de la *Segunda parte de comedias del Maestro Tirso de Molina* (1635), modernizando grafías. Aunque a veces tampoco coinciden las lecturas, indico al lado la página de la edición de B. de los Ríos para facilitar su localización.

## AMAR POR SEÑAS

*Don Gabriel, el discreto*

El galán don Gabriel, como buen caballero español, es reservado y discreto en asuntos de amor, y su lema «servir y callar», de manera que cuando se pone a prueba su discreción en una aventura amorosa que le obliga al secreto no le es de difícil cumplimiento, y solo transgrede su promesa cuando cae en una trampa que lo confunde y pone en peligro el éxito de la prueba.

En estas circunstancias amorosas el personaje dramático va reconstruyendo el entorno verbalmente mediante monólogos en los que reflexiona, analiza, deduce... es decir, en los que emplea toda su capacidad intelectual para interpretar el exterior: las acotaciones inciden en este aspecto («*Muy suspenso en el ínterin don Gabriel como que habla entre sí*», p. 15); pero también los personajes perciben esta reflexión y suspensión: «¿Hablando siempre entre sí, / quién lances de amor ignora?», nota la celosa Armesinda (pp. 19, 845); «Aquí el español está: / ¡qué suspenso!, ¡qué elevado!», señala Clemencia (pp. 16, 841).

Pero no solo necesita reconstruir el entorno, también descubrir a su amor en él y de ahí que el «nuevo amor» de don Gabriel sea un amor discursivo y observador<sup>6</sup>, que tiene poco espacio para la expresión lírica, atento, como está, a señales externas que debe descifrar, pendiente de examinar la realidad que percibe («tornos, salas y ocasiones / son exámenes discretos / de vuestro ingenio», pp. 18, 843), y en alerta permanente, porque estas señales están regidas por la confusión, los equívocos, el fingimiento, el engaño, etc., de las situaciones (hay tres damas candidatas, las tres llevan las mismas señas, etc.) y de la expresión de los demás, que con ritornelos misteriosos lo hunden en mayores confusiones: en concreto dos versos referidos a la identidad de la misteriosa dama, que llegan a repetirse, incluso por él mismo, hasta siete veces: «es una de las tres / y de las tres no es ninguna», y otros dos, que añade en tres ocasiones Clemencia al desconcierto de si será ella la dama que lo ama: «que acertáis y no acertáis».

<sup>6</sup> Comp. *Amar por señas*: «yo estoy en el laberinto / de mi confusión amante: / discursos, demos principio / a conjeturas dudosas; / ojos, saquemos en limpio / por señas mis desengaños», pp. 11, 835; «Amor, si sois discursivo, / filosofad ingenioso. / ¡Vive Dios, que hay escondido / en esto más de un misterio! / Problemas, ya soy Edipo. / [...] este aviso / es examen de mi ingenio; / certidumbres, sois indicios [...] / cifras con cifras descifro», pp. 13, 838.

De manera que don Gabriel, como es usual en estas comedias, es sumido en un desconcierto mental, próximo a una disociación enajenada («Yo estoy loco, yo lo sueño, / de mí propio me distingo: / no os doy crédito, ilusiones, / no os escucho, no os admito», pp. 13, 838), que expresa en perplejidad retórica mediante reiteradas preguntas, exclamaciones, contrarios (paradojas, antítesis: «sueños dispiertos», pp. 12, 837; 18, 844; «pierdo cuando estoy ganando», pp. 18, 844; «acierto y no acierto», pp. 18, 843), y una selección de campos semánticos concretos, como el de la locura, el sueño, la confusión, la ocultación... que invaden el texto con términos reiterados hasta la saciedad: burla, disparate, enigma, laberinto, duda, desengaños, ambigüedad, jeroglífico, oscuridad, misterio, problema, paradoja, ciego, fingir, mentir, disimular, engaño, oculto, frenesí... Y todo ello sin poder, ni querer, compartir su experiencia con Montoya.

### *La facundia de Montoya*

Incomunicado, desinformado y, por tanto, indefenso, Montoya se encuentra en un espacio desconocido que también necesita reconstruir, pero no tendrá oportunidad, y deberá enfrentarse con una realidad incomprensible, que no es otra que la de los mundos encantados de las novelas de caballerías, o eso cree él.

De esta manera el criado tiene una función cómico-estructural clave en dos fases: la primera al inicio de la comedia, coincidiendo con la irrupción del espacio encantado, y la otra hacia el final del segundo acto, que permite la entrada en el juego de amar por señas de la tercera dama, Armesinda, lo que complica considerablemente el juego dramático.

### El espacio encantado

La inserción en esta comedia palatina de un mundo encantado (aparente); evocador de aventuras procedentes de la novela de caballería, resulta ejemplar, en tanto que la materia caballeresca y sus interminables peripecias se aviene bien con el enredo dramático; el encantamiento propio del género, con la perplejidad y enajenación del héroe de la comedia; y sus exóticos escenarios, nobles protagonistas, y pruebas de amor, con los de la comedia palatina; etc..., conexión genérica que recuerda don Gabriel en dos momentos de la comedia, ponderando su ingeniosa industria:

¿Pudo la imaginación,  
en novelas marañosas,  
sutiles por ingeniosas,

deleitar la admiración  
con más extraño suceso?,

se pregunta al principio de su aventura (pp. 7, 831); y al final cuando declara:

Invencionero ingenioso  
es de amor esta novela.  
Senado ilustre lo diga,  
y en ella, el amar por señas. (pp. 40, 869)

Esta evocación es concreta y remite a la historia francesa del conde Partinuplés, como ha señalado la crítica<sup>7</sup>, y certifica Montoya («Si te encanta / qualche princesa o infanta / llámate Partinuplés», pp. 9, 833), y a la que Tirso alude en varias ocasiones: en *Quien calla otorga*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La huerta de Juan Fernández* y *El castigo del pensé que*, con significados diversos: intertextual en *Amar por señas*, erótico en *La huerta de Juan Fernández* y de ponderación del enredo y su confusión en el resto.

Con todo la relación con la novela es más evocadora que real y se limita al secuestro en la foresta, a su internamiento en escenarios deshabitados, donde recibe comida por el torno, y a la prueba que propone una dama invisible, porque en cuanto la inquietud espacial desaparece con el reconocimiento del entorno, la inquietud emocional (la prueba) necesita otro espacio, que acaba con la atmósfera de la caballería, para entrar en una quinta de comedia.

Pues bien, este mundo encantado tiene dos percepciones, coincidentes y opuestas, la del galán y la del criado; coincidentes en el estupor inicial, se oponen en lo demás: la llegada de ambos a este espacio es más agresiva en Montoya que en su amo; el galán disfruta de la información necesaria para reordenar el entorno («y no te asombres tanto, / que esta es industria toda, no es encanto», le avisa Ricardo, el criado secuestrador, pp. 4, 827), mientras que Montoya no tiene más información que la que perciben sus sentidos, y alguna frase tranquilizadora de su amo; la función de este espacio también es distinto en ambos personajes (cómica en Montoya y expectante para el galán), al igual que su verbalización: el léxico de don Gabriel abandona el campo del mundo encantado, para centrarse en el del enigma, confusión, misterio, en el de la industria y en el de la locura de la situación, y el de Montoya, aun permaneciendo en el mundo encantado, cambiará

<sup>7</sup> El *Libro del conde Partinuplés* puede leerse en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. 1995; ver Buchanan, 1906; De Armas, 1976; la introducción de Luna a su edición de *El conde Partinuplés* de Ana Caro (1993), y Castro de Moux, 1998.



do tipo de consideraciones jocosas sobre los mundos de la caballería, desde la enumeración de personajes famosos (Amadís, Esplandián, Belianís, Rufalda, y Malgesí, Oriana, Lindabridis, Dulcinea, Sancho Panza, Micomicona, Arturo, Medusa y Urganda, Palmerín), a la mención de motivos y situaciones tipificados de gran popularidad: encantamientos de caballeros y princesas por hechiceros, luchas contra gigantes, hadas, grifos que llevan a los caballeros en volandas, la isla de las Lechuzas de Palmerín... Y es que Montoya no es idiota, sabe leer y conoce bien no solo la comedia y sus convenciones sino también las novelas de caballerías («Libros de caballerías / alquilaba mi ración», declara, pp. 6, 829) y está a la última de las novedades quijotescas: «¿Sois la infanta / Lindabrides a lo Febo -le dice a Armesinda- [...] / o a lo nuevo quijotil / Dulcinea de la Mancha?» (pp. 20, 846), versos que han servido para fechar la comedia en 1615, año de la publicación de la segunda parte del Quijote<sup>10</sup>, como se sabe.

Un torno de monjas, en que «*se coge la cabeza*» y confunde en un principio con «el dragón verde / que fue palafrén de Urganda» (pp. 6, 830), propicia la transición del cambio de su percepción espacial y toda su actividad verbal y chistosa tendrá ahora como referente el espacio religioso de los conventos de monjas y sus galanes, a partir del billete que ha recibido su amo por el torno:

¿Pues donde hay monjas podía  
faltar billetico, di?  
Respóndela con ternura,  
que yo seré la andadera;  
ojalá con él viniera  
la santa bizcochadura. (pp. 7, 830)

embillétala y verás  
los regalos que tendrás:  
un villancico o soneto  
conquista diez mazapanes. (pp. 8, 832)

Pero con el billete vuelve para Montoya la incomunicación, y, aunque intenta informarse por su amo, vuelve a fracasar; reconociendo que no se han de hablar en toda la «encantación», asume la situación y decide hablar solo, decorando verbalmente la escena con sus comentarios sobre lo que va sucediendo, como la espléndida comida que les sacan... y que poco le dura, porque para despejar el escenario con vistas a la siguiente escena, don Gabriel interrumpirá su festín y se lo llevará con grandes protestas y, por supuesto, sin ninguna explicación.

<sup>10</sup> Ver una síntesis de la datación en De Armas, 1976, pp. 98<sup>r</sup> y ss., y nota 9.

## La tercera en discordia

La siguiente aparición decisiva de Montoya es el encuentro que mantiene con Armesinda, la tercera de las damas de palacio, cuando ya la situación está bastante alterada, y va a alterarse más con la entrada en el juego amoroso de esta dama gracias a Montoya.

Este encuentro se establece tras un soliloquio de la dama, situación que configura un esquema fijo de composición, en el que la comedia *Amor y celos hacen discretos* insiste, como veremos.

Armesinda sale declarando en un soliloquio su amor por don Gabriel y unos celos de no sabe quién. Y topa con el criado Montoya; un Montoya ignorado, ausente de la acción desde la mitad del primer acto, que todavía se encuentra bajo el shock del secuestro y del encantamiento novelesco, que sigue sin tener con quién hablar y que habla solo:

MONTOYA            Cuanto sueño, cuanto miro,  
                         desde la noche pasada,  
                         se me antoja chimeneas,  
                         guindaletas, tornos, trampas,  
                         aventuras, estantiguas,  
                         monjas, jayanes, fantasmas,  
                         quintas, castillos, quimeras...  
                         ¡Válgate el diablo la casa! (pp. 20, 845)

Por eso no es de extrañar que, a las preguntas de Armesinda, la única persona que repara y se dirige a él, responda sin dudar, aunque todavía con la confusión de su aventura, que le hace remedar incluso la lengua de la caballería andante y sus arcaísmos:

ARMESINDA        ¿A quién servís?  
MONTOYA            Pues yo ¿selo?  
                         Cristiano soy por la gracia  
                         de Dios, servirele a él,  
                         y después de Dios al Papa,  
                         que en su Iglesia vicariza,  
                         y tras este al rey de España, [...]   
                         luego a don Gabriel Manrique,  
                         a quien en palacio embauca  
                         un duende monjitornero  
                         que invisible nos regala. [...]

ARMESINDA        Este es loco.

MONTOYA            ¿Sois la infanta  
                         Lindabrides a lo Febo,  
                         a lo amadisco Oriana,  
                         Guidonia a lo Pigmaleón;

Micomicona a lo Panza,  
 o a lo nuevo quijotil  
 Dulcinea de la Mancha?  
 ¿Qué desmesura vos puso  
 en tanta cuita?, ¿qué fadas?,  
 ¿qué Artús encantadero  
 tal fermosura maltrata?  
 ¿Quién vos hizo tuerto, o bizco?  
 Mal haya el torno, mal haya. (pp. 20, 846)

No puede desaprovechar Montoya la oportunidad de hablar que le brinda la dama, con la que quizá reconstruir su entorno y aliviar sus emociones, y sin dilación le contará primero todo lo que les ha ocurrido (la huida, el secuestro, el encierro en la sala, el torno, el billete, la comida, etc.) y después todo lo que sabe por conjeturas de los amores españoles de su amo («Guarda / mi señor tanto secreto, / que [...] no me fía una palabra», pp. 22, 848; «que como a puerta cerrada / pudre don Gabriel secretos [...] / hablo a tienta en sus amores», pp. 23, 849), en una relación muy cómica basada nuevamente en el conceptismo burlesco, donde retrata a la dama española, siguiendo el esquema de la lírica tradicional, pero a lo burlesco (pp. 22-23, 849).

Cumplida su función estructural y aliviado, que no informado, tras este encuentro verbal, pactan un secreto sobre la conversación, ella para su estrategia y él por su vida.

Montoya desaparece hasta el desenlace, en el que se reincorpora en dos fases: la primera en una escena transitoria de diez versos, con el fin de reencontrar al amo y criado, que no se han visto desde el primer acto, y de constatar la distancia inicial entre ambos, pues don Gabriel lo recibe con un «Montoya, ahora [...] sigue y calla» (pp. 35, 864), que obediente acata; y la segunda, poco después, en una escena que cierra la estructura anular de la comedia —como bien va señalando el propio Montoya en diversos guiños (pp. 37 y ss., 866 y ss.)— en el mismo espacio (sala del torno), con el mismo tono de reproche y ambiente de temor. Montoya sigue echando en cara a don Gabriel la desinformación en que se halla y su temor a lo desconocido:

Tú que sabes lo que pasa  
 ni tienes miedo, ni tiembles;  
 mas yo que no he merecido  
 tantica historia siquiera  
 con que sobornar temores. (pp. 37, 866)

Pero ahora la situación no es amorosa, y esta vez sí obtiene respuesta de don Gabriel, quien le comunica la amenaza de muerte de que son objeto, lo que le hace retomar y permitir su incontinencia

verbal para ilustrar su miedo. Cuando por fin el temor a lo desconocido se desvanece, porque los que llaman a la puerta son las personas de la casa, vuelve a ser ignorado por su amo, y ya solo le resta, una vez más, desde la distancia del personaje aislado, comentar chistosamente esa reconstrucción espacial, que anhelaba desde el principio, y despedirse con otro guiño sobre las bodas finales:

¿Trinidad de desposorios?  
Solo Montoya se queda  
incasable o celibato,  
paralelo de una dueña. (pp. 40, 869)

Porque tampoco tendrá la última palabra de la comedia, función reservada al galán español, tras haber conseguido, si no superar satisfactoriamente la prueba, por lo menos la mano de su amada Beatriz.

#### AMOR Y CELOS HACEN DISCRETOS

Es comedia de secretario con particularidades: don Pedro no está al servicio de la dama, es secretario del mariscal Carlos; la dama, Margarita, sabe desde el principio de su pobreza, pero también de su nobleza («puesto que del rey don Pedro / proceden sus decendientes; / mas ¿qué importa sangre real / si pobreza y travesuras / de juegos y de hermosuras / le humillan al mariscal?», le informa Romero, pp. 28r, 586), y el amor es propiciado por una composición poética, de la que intriga a la dama su desconocido autor, en relación con el motivo del enamoramiento sin ver (aquí al galán)<sup>11</sup>. Motivos como el secreto y la prueba de amor presentan en esta comedia otras dimensiones dramáticas, de las que me ocupo a continuación.

#### *Discreción versus necesidad*

Los dos galanes de la comedia se oponen social e intelectualmente: don Pedro es español discreto y secretario de Carlos, napolitano y necio, que gracias a los escritos de su secretario pasa por discreto; pero es una discreción que se manifiesta incompleta en tanto que domina solo la escritura y no la palabra, que lo delata. La discreción de don Pedro para con su señor queda así probada, pero para con su amor se pondrá a prueba insatisfactoriamente por Margarita («Buscad, don Pedro, que así / vuestro ingenio probaré» (pp. 35v, 601), invirtiéndose las cualidades: a la par que Carlos va ganando en discreción amorosa, sobre todo cuando conoce los celos, don Pedro va perdiendo en discreción a los ojos de Margarita.

<sup>11</sup> Ver De Armas, 1976 y 1989.

Esta conquista de la dama, como es habitual, genera en el galán una confusión y perplejidad, que verbaliza en soliloquios («¡Qué mujer es esta, cielos!», pp. 30v, 590; esta mujer «me ha de sacar de sentido», pp. 39r, 607; «¿Es hechicera, / cielos, aquesta mujer?», pp. 34r, 598), porque el español juega con desventaja en tanto que la dama puede urdir su conquista gracias a la información del criado español. Y así en cuanto se relaciona con Margarita aparece su torpeza e indiscreción: se contradice («mas con amor ¿quién es sabio?», pp. 29v, 588, dice don Pedro al hablar de amores pasados; pero también «Amor, prodigioso encanto, / saca de un alma grosera / sutilezas semejantes», pp. 29v, 589, para encubrir la necedad de su señor); pondera la belleza de su amada española ante Margarita (pp. 29v, 590); no entiende el primer enigma de la dama, aunque intuye su interés hacia él («que gozará, si es leal, / el premio de su cuidado, / no el dueño deste traslado / sino el del original», pp. 31r, 591), y no da con la clave del papel que le dirige Margarita con su declaración amorosa:

desde ayer acá he leído  
 el papel letra por letra  
 mil veces y ¡vive Dios!  
 que cuanto más y más leo  
 dudo más y menos veo  
 de mi parte. (pp. 39r, 607),

lo que provoca el colmo de su aturdimiento y reiterados desaires de la dama: «pecáis de necio» (pp. 41v, 612), «túveos yo por avisado» (pp. 41v, 613), «limitado entendimiento / es el vuestro» (pp. 42r, 613), «sois discreto, / mas discreto de poquito» (42r, 614), etc., en una escena en que la discreción del galán español queda en entredicho:

DUQUESA	¡Qué necios son los que dicen que sabéis hacer discretos! ¿Habéis leído el papel escrito a Carlos y a vos?
DON PEDRO	Iba dedicado a dos; mas no hallo palabra en él que no haga a Carlos favor, sin hacer mención de mí.
DUQUESA	¿Leístesle bien?
DON PEDRO	Leí hasta la tilde menor y ¡por Dios! que es caso recio que así me desatinéis.
DUQUESA	Basta, que desde que hacéis discretos, pecáis de necio. (pp. 41v; 612)

Y es que la clave no es fácil y el mensaje se oculta tras las tres primeras sílabas de un soneto que se convierte en redondillas<sup>12</sup>:

DON PEDRO      ¿En redondillas soneto?  
 DUQUESA        Cada día hay cosas nuevas  
                       y el ingenio todo es pruebas,  
                       buscalde si sois discreto. (pp. 42r, 613)

La torpeza del español es manifiesta hasta el último momento, cuando se alegra de que su amada española sea huésped de Margarita (pp. 42v-43, 615), una nueva indiscreción que, a punto de terminar la obra, aleja la solución amorosa, que recobra al final Margarita cuando ve que pierde definitivamente al español.

### *Romero, el deslenguado*

Romero tiene también una función cómico-estructural fundamental en la comedia, coincidente en ocasiones con la de Montoya de *Amar por señas*.

La comicidad de Romero es en su mayor parte verbal y, aunque basada en el conceptismo burlesco, tiende más al chiste que a la burla; además comparte función cómica con el mariscal Carlos en su etapa de necio y de aprendiz: cuando se turba, titubea al hablar, y remite reiteradamente al español («dígallo mi secretario», pp. 31, 592-93); cuando la pluma del tocado de Victoria quiere ponérsela al caballo («¡Qué bestia!», exclama Romero, pp. 31v, 592-93), o cuando desea comprar celos para ser discreto (pp. 37v, 603-05)...

Las funciones cómica y estructural de Romero confluyen en la prueba que debe superar: mantener el secreto que le impone Margarita, y cuya dificultad propicia situaciones muy cómicas, pero también la ruptura del secreto, o sea, el fracaso de la prueba, permite la entrada de Victoria en la relación de Margarita y don Pedro.

Ambas funciones se apoyan tanto en el carácter aislado del personaje dramático, porque su independencia le permite abrir nuevas vías de enredo con su información sobre su amo, como en su carácter convencional, incapacitado para el secreto. El motivo del secreto se convierte así en un *leitmotiv* que cohesiona el lenguaje poético y dramático. La comedia se construye con un sistema binario, de contrastes y paralelismos, por el que Romero, al igual que su amo, tampoco logra superar la prueba, al romper el secreto por el que recibía un doblón cada día. Y aquí se distancia de Montoya (*Amar por señas*), quien sí guarda el secreto pactado con Armesinda (pp. 23, 850).

<sup>12</sup> Ver otras ingeniosidades poéticas en *Amar por arte mayor* (pp. 1204-05).

## El secreto y sus efectos

El itinerario dramático de Romero se fundamenta en la búsqueda de su amo, y en su carácter hablador, que le conduce a una prueba dolorosa para él: guardar un secreto. Romero aparece escalonadamente: dos veces con Margarita (hacia la mitad del primer acto y abriendo el segundo), una con su amo hacia el final del acto segundo, y otra con Victoria abriendo el tercer acto. Luego desaparece hasta el desenlace. El esquema compositivo de su trayectoria dramática puede trazarse a partir de la búsqueda de su amo:

a) «Una hora ha que le perdí».

En la primera aparición (acto primero, hacia la mitad) va en busca de su amo, y tras un soliloquio de Margarita topa con ella:

ROMERO	( <i>Sale Romero.</i> ) No hay poder darle un alcance. Un hora ha que le perdí.
DUQUESA	¡Hola! ¿Qué buscáis aquí?
ROMERO	( <i>[Aparte.]</i> ) No me descontenta el lance.) Yo, señora, ando perdido, después que salí de España, por otro que lo está más, a quien a oriente y a ocaso le acompaño paso a paso, ya delante o ya detrás. (pp. 27v, 585)

b) «—¿Dónde está vuestro señor? / —Eso es lo que yo quisiera / saber» (pp. 32r, 594).

El segundo acto se abre con otro soliloquio de Margarita declarando su amor por don Pedro, tras el que sale Romero, que no sabe dónde está su amo. Margarita sella el encuentro con un secreto que Romero duda poder garantizar, porque «Siempre que lo soy [secreto] me aflijo» (pp. 32r, 594) y porque «nadie se fía / de mí en toda vuestra casa» (pp. 32v, 595); en premio recibirá por cada día que calle un doblón, y el día que hable los palos que blancas tiene un doblón. Se prelude la conversión de la prueba en dolencia para Romero (doctora, cure, recete, ríncipe, receta, daño, milagro, pp. 32v-33r, 595 y ss.), que comienza a ponerse metafóricamente enfermo:

Si he de callar, recetad  
una gaita que reporte  
el mal que ya me provoca  
esta negra opilación. (pp. 33r, 596)

La información da ventaja a Margarita, que comienza su táctica amorosa.

c) «¡Cuánto ha que no me has hablado!».

Hacia el final del segundo acto, tras un soliloquio de don Pedro considerando sus afectos y los de Margarita, topa con Romero, que se alegra de encontrarlo («¡Cuánto ha que no me has hablado!», pp. 36r, 602), sin embargo no puede hablar con él, no tanto por mantener el secreto como por miedo a su amo, de manera que su resistencia se disfraza bajo un sistema metafórico que relaciona embarazo y secreto: preñado, comadres, parturizar, hijos sin padre, revolución de tripas..., que don Pedro tilda, sin entender, de necedades bufonescas (pp. 36, 602-08):

ROMERO	Quiere salir el muchacho, y no le deja un dolor. Ya yo podré dar remedio mejor que el doctor Laguna, para no abortar ninguna. [...]
DON PEDRO	¿Qué archivos de necedades estudias, que siempre vienes con temas nuevas?
ROMERO	No tienes parte en mis enfermedades. (pp. 36r, 602)

d) «sirviendo el vientre de armario» (pp. 38r, 606).

En el comienzo del tercer acto, y siguiendo el mismo esquema compositivo, tras un soliloquio de Victoria en el que valora a don Pedro, aparece Romero. Aquí ya no busca a su amo, porque acaba de estar con él y es un peligro para su integridad. En esta escena se debilita definitivamente su palabra y resuelve su secreto-enfermedad, contando a la dama todo sobre don Pedro con una incontinencia verbal progresiva, que remeda incontinencias escatológicas con las que sana: «purgué cuanto yo sabía, / y voy a tomar el caldo» (pp. 38v, 607). Romero provoca el pique de hermanas, y desaparece hasta el final.

e) «Gracias a Dios que te he hallado» (pp. 43r, 615).

Momentos antes del desenlace sale de nuevo buscando a su amo, pero se rompe el esquema, porque ya no topa con ningún solitario personaje sino con el castigo por deslenguado. Pero, a pesar de todo, Romero, aunque no supera la prueba, triunfa como criado y como personaje dramático. El premio, un doblón de por vida:

VICTORIA	Carlos, yo soy vuestra esposa.
ROMERO	Y yo, quien fue destas dichas causa; señor, por callarlas suspensión de la paliza y del garrote pretendo.



- Castro de Moux, M. E., «La leyenda del conde Partinuplés: magia y escepticismo en Tirso de Molina y Ana Caro», *Romance Languages Annual*, 1998, 10, 2, pp. 503-11.
- De Armas, F., «The playful enchantress», en *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1976, pp. 93-122.
- «En Madrid y en una casa: un palimpsesto de amantes invisibles», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, S. Neumeister, ed., Frankfurt, Vervuet, 1989, pp. 341-51.
- Libro del conde Partinuplés*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1995, vol. I, pp. 317-415.
- Tirso de Molina, *Amar por arte mayor*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. IV, pp. 1167-1210.
- *Amar por señas*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. II, pp. 823-69.
- *Amar por señas*, Valencia, Imprenta de los hermanos de Orga, 1792.
- *Amor y celos hacen discretos*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. II, pp. 580-617.
- *Amor y celos hacen discretos*, en *Segunda parte de comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de la Hermandad de los Mercaderes de Libros desta corte, 1635, pp. 25-43v.
- *Celos con celos se curan*, ed. B. Oteiza, Kassel, Reichenberger, 1996. También en Tirso de Molina, *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, ed. crítica del IET, dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1999.
- *El amor y el amistad*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. IV, pp. 506-47.
- *Del enemigo, el primer consejo*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. III, pp. 1289-1326.
- *El celoso prudente*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. II, pp. 284-333.