

# CERVANTES CREADOR Y CERVANTES RECREADO

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin  
y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.)





TRAS LAS HUELLAS DEL «BOCCACCIO ESPAÑOL»  
(CERVANTES) EN *LA FINGIDA ARCADIA* DE TIRSO

Näïma Lamari  
Université de Picardie Jules Verne

Se ha insistido en repetidas ocasiones en los nexos tanto formales como temáticos que unen a Tirso con el creador de la fórmula teatral, minorando a veces la verdadera influencia de Cervantes en la obra tirsiana. Si Lope abre un camino en el teatro, Cervantes es maestro en la novela. La filiación cervantina se da en Tirso no solo a través de su dramática y en especial de la comedia bucólica-palaciega *La fingida Arcadia* (1622), sino también a través de su prosa con la novela breve *Los tres maridos burlados* del *Deleitar aprovechando*, que es una exhibición de ingenio y del arte de la burla, heredada sin duda de Cervantes, del «bocacio español», como gustaba de llamarle Tirso<sup>1</sup>.

Como lector de Cervantes, Tirso se ha nutrido de las estrategias de escritura, de las técnicas de la burla y de los motivos bufonescos de la locura del *Quijote* para crear su propio universo tan original en su estilo y configuración.

No cabe duda de que Tirso tenía presente, al escribir *La fingida Arcadia*, la obra cimera de Cervantes, el *Quijote*, que ocupa un lugar más que destacado a lo largo de la comedia mediante citas explícitas en los diálogos o referencias más alusivas a conocidos episodios qui-

<sup>1</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 236: «Paréceme, señores, que después que murió nuestro español Bocacio, quiero decir, Miguel de Cervantes, ejecutor acérrimo de la expulsión de andantes aventuras...».

jotescos que constituyen el punto de arranque de una concepción artística dramatizada, quedando atrapadas las *dramatis personae* en la trampa dramática del hipotexto “Arcadia-comedia”.

Pretendo demostrar en este estudio cómo, partiendo del modelo cervantino del *Quijote*, o sea, de una materia novelesca, logra Tirso no solo rendir homenaje a Cervantes sino también crear una disparatada y enmarañada trama dramática que luce por su originalidad.

En primer lugar, merece atención especial el título de la comedia de Tirso, que aparece mencionado en el *Quijote* a finales del capítulo 58, «la Arcadia fingida o contrahecha» (p. 468), y también en el capítulo 67 cuando al caballero se le antoja «renovar la pastoral Arcadia» (p. 532). Es de observar la anteposición del calificativo *fingido*, que puede tener valor semántico de ‘ficticio’ o de ‘falso’ y que le confiere a este mundo fantaseado aún más relieve. Tirso se apropia de esta fórmula para sumir de inmediato al lector o espectador en un universo absolutamente quimérico y bucólico. Además de orientar nuestra lectura hacia la desmitificación de un género muy poco explotado por el dramaturgo<sup>2</sup>, homenajea al manco de Lepanto.

En la comedia, dos son las citas explícitas al *Quijote*; la primera alude al capítulo 67 de la Segunda parte y la encontramos desde los primeros versos del acto primero puestos en boca de la criada Ángela:

Si en deseos semejantes  
te desvaneces, señora,  
notable falta hace agora  
en nuestra España Cervantes,  
que a su manchego hazañoso,  
loco por caballerías,  
le prometió en breves días  
hacer legítimo esposo  
de otra dama, que, perdida  
por quimeras pastoriles,  
entre Dianas y Giles  
rematase seso y vida (vv. 235-246)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Minelli, 1980, p. 36.

<sup>3</sup> Utilizo la edición de Victoriano Roncero López.

La perífrasis adjetival y muy poética «el manchego hazañoso» del verso 239, que remite claramente a don Quijote, estrechamente vinculada además con el verso laudatorio e impregnado de orgullo patriótico «nuestra España Cervantes», se puede leer también como un homenaje sincero al manco de Lepanto, cuya autoridad es aquí incuestionable. Además queda relegado el novelista «Cervantes» a finales del verso 238, lo cual le confiere aún más relieve, erigiéndole en el símbolo de España, en el alma de todo un pueblo. Si Lope había excluido a Cervantes y a Tirso de su parnaso poético en *La Filomena*, Tirso, tomando el *Quijote* como modelo, rinde tributo al que llamaba «el Bocaccio español», alaba su arte y se presenta como uno de sus más fervientes admiradores.

Los versos de Ángela aluden al episodio de la Segunda parte del *Quijote* en que el caballero andante determina «hacerse pastor y seguir la vida del campo» con la intención de «renovar e imitar la pastoral Arcadia». La instruida criada se burla claramente de su señora Lucrecia que anhela convertir su quinta en una nueva Arcadia, y ya de antemano sobresale la tonalidad burlesca y grotesca que impregna tanto el *Quijote* como la comedia. Al escribir *La fingida Arcadia*, imita Tirso a Cervantes, ridiculizando el mundo ficticio de los pastores literarios y parodiando ciertos lugares comunes de la literatura pastoril, pero no por eso debemos reducir la comedia a una mera parodia del mundo ficticio pastoril, de la misma manera que resultaría incongruente reducir el *Quijote* a una mera parodia de las convenciones caballerescas.

Es de señalar que aparece en los versos citados la primera ocurrencia del calificativo *loco* que se irá repitiendo como un verdadero *leitmotiv* a lo largo de la comedia y de añadidura Tirso, al igual que Cervantes, recurrirá a una retahíla gradual de variantes lingüísticas tales como «perder el seso», «perder el juicio», «dar al traste con su sentido», «rematósele el juicio», «estar sin seso», «el desatino de sus locuras» o aun «el encantamiento» que se oponen continuamente al calificativo «cuerdo» (v. 1985). Hallamos en el modelo de Tirso expresiones equivalentes: «le han vuelto el juicio» (p. 127), «vino a perder el juicio», «rematado ya su juicio», etc. Así si el «desatino» primero del caballero de la Triste Figura evoluciona en locura, Lucrecia «huele» primero «a loca» antes de que su locura se convierta en un mal o más bien en «males».

La segunda cita de la obra cervantina aparece mencionada en la segunda jornada de nuevo en boca de Ángela:

¡Miren aquí qué provecho  
causan libros semejantes!  
Después de muerto Cervantes,  
la tercera parte ha hecho  
de don Quijote (vv. 1409-1413).

Lucrecia no solo imagina e inventa de nuevo sino que enlaza con la fábula relatada en la novela.

Tanto la locura de Lucrecia como la de don Quijote se percibe como una enfermedad que hay que sanar. Recordemos que en el episodio quijotesco del escrutinio de la librería, la sobrina exclama:

... porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo estos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza (p. 136).

En *La fingida Arcadia*, es el criado Pinzón, disfrazado de médico, el que da un diagnóstico en una escena desbordante de ironía y de humor debido a la jerga latinizante que utiliza: «estos males procedieron / de leer libros pastoriles», o sea libros profanos (p. 255), mientras que en el *Quijote* le corresponde al ama decretar: «esos malditos libros de caballerías que él tiene y suele leer tan de ordinario le han vuelto el juicio» (pp. 126-127). En ambos casos, es la lectura la que ocasiona la locura de los dos héroes pero se trata de dos géneros diferentes: la novela pastoril para Lucrecia y los libros de caballerías para el caballero cervantino. Interesa señalar que tanto la comedia como la novela hacen hincapié en los peligros de ese tipo de ficción utilizando constantemente el término *daño* (v. 1688, p. 135) y sus derivados «han sido los dañadores» (p. 129).

Desde la escena inaugural, Tirso describe a Lucrecia como ferviente admiradora de Lope y de sus obras y en especial *La Arcadia*, que llega a ser su *Ars Amatoria*. Al igual que nuestro héroe de los libros de caballerías, se dedica a la holganza y es esa ociosidad la que critica severamente su tío Hortensio:

Lucrecia, por tu respeto,  
 después que te desvaneces  
 a estas selvas retirada,  
 en libros de poco fruto,  
 de tu ociosidad tributo,  
 paso una vida cansada (vv. 365-370).

También en el *Quijote* se describe a Alonso Quijano como un hidalgo que «estaba ocioso» y el fallo radica en que el placer de la lectura desemboca en un exceso y hasta en un extravío dado que la locura de la dama y del caballero ocasiona transformaciones fisiológicas.

Los síntomas de este mal son los siguientes: desvelos, fatiga, ayuno o privaciones, desconexión total con la realidad circundante, disminución de las capacidades de raciocinio y pérdida progresiva de la memoria. Si a don Quijote «se le secó el cerebro», «del poco dormir y del mucho leer», Lucrecia pierde el juicio por «gastar las noches y los días en meditar los concetos» de Lope (vv. 144-145). El sustituto paterno intenta hacerla entrar en razón destruyendo sus ilusiones, como lo hará la sobrina en el episodio del escrutinio de la biblioteca, pero en vano. De añadidura, los excesos de Lucrecia se perciben como un pecado ya que se oponen a las virtudes cristianas de la medida y del justo medio, y en este sentido, la dama ha de redimirse y de obrar como penitente.

Después de dar un diagnóstico, Pinzón de *La fingida Arcadia* y el cura, el barbero, la sobrina y el ama del *Quijote* se preocupan por encontrar un remedio a los males de nuestros héroes, creando así situaciones extremadamente escenificadas y rebosantes de ingenio: si Pinzón le toma el pulso a Lucrecia y le prescribe un brebaje digno de las alcahuetas, el cura y el barbero recetan al caballero una sana alimentación: «hiciéronle así: diéronle de comer, y quedóse otra vez dormido» (p. 140).

Pero hay otro remedio recetado tanto en la comedia como en la novela que consiste en quemar aquellos libros que constituyen un verdadero peligro. La sentencia enunciada por Carlos en el acto II, «quemad los libros que han sido / ocasión de este accidente» (p. 232), suena como un eco de la de la sobrina de don Quijote en el episodio del escrutinio en la librería del ingenioso hidalgo: «mejor será arrojarlos por las ventanas al patio, y hacer un rintero dellos, y

pegarles fuego; y si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo» (p. 129). La inexorable y máxima pena es la condena a la hoguera, siendo el fuego el símbolo aquí de purificación y de catarsis. Las novelas pastoriles y los libros de caballerías deben ser quemados porque ocasionan muchos daños y tanto los personajes que rodean a don Quijote como Hortensio, tío cuerdo de Lucrecia, Ángela la criada, o aun los pretendientes de Lucrecia son conscientes de que son los libros los que han provocado la locura de ambos héroes. Se condenan ante todo libros licenciosos y engañosos que han corrompido la vida del hidalgo manchego y han alejado a Lucrecia de las buenas costumbres cristianas. La Arcadia, como ente de ficción, es considerada nociva por todos estos personajes y causa, como en el *Quijote* los libros de caballerías, de la locura de Lucrecia. En una virulenta imprecación, Ángela hace hincapié en el poder alienador de las lecturas pastoriles, enlazando estrechamente los dos géneros novelísticos:

Libros de caballerías  
y quimeras pastoriles  
causan estas pesadumbres,  
y, asentando escuela el vicio,  
o destruyen el juicio  
o corrompen las costumbres (vv. 1415-1420).

A la inversa de la criada que no deja de criticar la literatura pastoril, los allegados de don Quijote, la esposa del mesonero por ejemplo y su hija exaltan los valores románticos de los libros de caballerías.

En realidad, el mercedario se vale del tema pastoril con la intención de desmitificar ese género de literatura que solo origina efectos nefastos. De la misma manera, desea Cervantes, a través de su héroe, poner en aborrecimiento de «los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías». Tanto los textos caballerescos como las novelas pastoriles carecen de didactismo moral por ser lascivos y falsos. Reconocemos aquí al Tirso moralista que mantiene la misma postura que otros escritores religiosos tales como fray Pedro Malón de Echaide<sup>4</sup> que, en *La conversión de la Magdalena*, denuncia el

<sup>4</sup> Ver Roncero López, en su introducción a *La fingida Arcadia*, 2007, pp. 167-168. Contamos ahora con una reciente edición de *La conversión de la Magdalena* a cargo de Arellano, Aladro y Mata Induráin.



carácter pernicioso de tales libros «profanos» (v. 1875), «de poco fruto» (v. 368), ya que corrompen a los lectores enseñándoles a amar perdidamente, según exclama la propia Lucrecia: «en libros aprendo a amar; /en sabiendo bien querer» (vv. 397-398). Así y todo, conviene observar que la intención de Tirso no es denunciar con sátira o aun zaherir con sarcasmo sino más bien hacernos ver el aspecto humorístico, excesivo e idílico de la literatura pastoril, creando así complicidad con el público joven de los corrales.

Además de insistir en la vida aislada y retirada de Lucrecia y en su afición a la lectura pastoril, la primera cita de Ángela anticipa la locura libresca provisoria y después simulada de la heroína de Tirso en el acto II. El empleo de la forma verbal «te desvaneces» viene a subrayar la confusión y ambigüedad identitaria y la gradual metamorfosis de Lucrecia en personaje literario de la Arcadia de Lope. Tal verbo se repetirá otra vez a finales del acto I para poner de relieve la enajenación mental de Lucrecia y su total desconexión con la realidad. El texto literario de Cervantes se presenta aquí como modelo que seguir, como un consejo para el artificio amoroso. No se puede menos de advertir aquí la identificación entre Lucrecia, la dama «perdida por quimeras pastoriles», o sea por una Arcadia idealizada, y la locura de don Quijote, perdido por los libros de caballerías.

Tanto el texto del *Quijote* como el de Tirso insisten en que es la lectura una verdadera pasión para nuestros héroes, una inclinación que los sume en un alejamiento de la realidad y en una inmersión total en el mundo ficticio de la literatura: «tan aficionada estoy», exclama Lucrecia, y así se describe la afición del manchego en la novela: «daba a leer con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza» (p. 98). El verbo *recrear* (p. 184) utilizado en la comedia resume perfectamente el goce y el embeleso de Lucrecia ante la lectura, acto de devoción que va consumiéndola hasta convertirla en una princesa cautiva de ese mundo fantasmagórico y onírico. Más que un pasatiempo, la lectura constituye para nuestros dos héroes una medicina, capaz en el *Quijote* de «desterrar la melancolía» (I, 50) y de «ofrecer deleite al alma» (v. 118) en *La fingida Arcadia*, y en este sentido, tiene cierto valor terapéutico.

Nos enteramos primero de que Lucrecia se ha apartado de la corte para quedar cerca de su amado Felipe, sin despertar las sospechas de su tío y de sus pretendientes. En este momento preciso del enredo, se trata de una locura “fingida”, de una primera transfiguración

en la que la realidad queda primero inalterada, pero que contamina la esfera de los nombres. En su imaginación, Valencia del Pos ha desaparecido de la realidad dramática para convertirse en una nueva Arcadia, en un Erimanto fértil. La ruptura se produce tras la partida del amado Felipe: Lucrecia pierde el seso y adopta de ahora en adelante el nombre de la pastora Belisarda, la heroína de la Arcadia lopesca, como Alonso Quijano se bautizará después don Quijote de la Mancha precisamente antes de su primera salida. Su fusión con el personaje literario es gradual y obedece ante todo a los mecanismos del engaño y de la burla teatral. Es importante tener presente que la gradación en la locura de Lucrecia constituye una necesidad de la trama y de la evolución de la personalidad de la protagonista.

La condesa italiana es la única artífice de la adecuación a la fuente de Lope, es ella la que atribuye a cada personaje un papel pastoril, y en este sentido, es ella la que elige y ajusta su propia acción a la de los personajes pastoriles. Lucrecia no es sino una máscara que ella se pone y se quita según las necesidades de la acción y de la situación, exceptuando el momento en que pierde realmente el juicio. Por lo contrario, el «manchego ingenioso» tendrá que crear su doble caballeresco, su *alter ego*, y se pasará «cuatro días en imaginar qué nombre le pondría» a su caballo (p. 101).

Del mismo modo, es Lucrecia, al igual que don Quijote, la que pone fin a ese juego arcádico, revelando finalmente la farsa orquestada con Pinzón. No recupera el juicio a finales de la comedia como le sucede a Alonso Quijano sino más bien a principios de la tercera jornada, momento en que Tirso recobra su preeminencia creativa. La heroína se enmienda y reniega del mundo peligroso de los pastores literarios para volver a la realidad cortesana. Su abjuración recuerda por supuesto la del caballero andante que, tras retornar a la cordura, se reintegra a su verdadero ser, confiesa su error y se muere ejemplarmente. Si la comedia clausura felizmente con la boda de los dos enamorados como es habitual en la Comedia Nueva, la obra cervantina finaliza tristemente con la muerte del héroe.

Siguiendo el paralelo cervantino, Lucrecia se pasa el tiempo recreando una nueva Arcadia, confinada en una quinta, basándose en la novela de Lope: «ella ha dado en glosar / la Arcadia de Lope toda» (vv. 1369-1370) mientras el hidalgo reorienta en el capítulo 67 su vida reproduciendo un orbe bucólico. De la misma manera, en otro episodio de índole pastoril del *Quijote* (cap. 58), un grupo de pastores

y pastoras se ha reunido en un bosque con el fin de deleitarse reviviendo y recreando la vida arcádica. Estamos en plena representación cuando irrumpe don Quijote en el tablado.

Tirso recurre a todos los mecanismos de la escritura dramática para proclamar de nuevo su preeminencia creadora de acción dramática. El motivo del «teatro en el teatro» es otro punto digno de interés que vincula estrechamente la obra de Tirso con la de Cervantes. Es en el acto III cuando los personajes de la comedia, desde el tío Hortensio hasta los aspirantes a la mano de Lucrecia, se hacen actores, se disfrazan llevando vestidos pastoriles, se ponen nombres bucólicos e interpretan diálogos y cantos. La maraña tejida se hace verdadera representación y espectáculo en la que cada personaje es no solo actor sino también espectador. Se trata de un juego teatral cuya función lúdica contribuye a acrecentar aún más el delirio arcádico de la condesa italiana. Por lo demás, el campo semántico del *ludus* y de la simulación hace hincapié en la representación pastoril: términos y expresiones como *juego, jugado, jugamos, se juega, apariencia, disfraz, disfrazarse, trocar, disparate, embeleco, engañar, engaño, enmarañado, estorbos, fingir, fingidamente, fingido, industria, urdir quimeras, maraña, traza* se repiten como un verdadero *leitmotiv*.

El universo del caballero andante se transforma en una realidad ficticia que le permite vivir en un mundo absolutamente literario. Al querer imitar a su modelo predilecto Amadís, este interpreta el mundo que le rodea a partir de imágenes mentales que proceden de sus lecturas. Es exactamente lo que le ocurre a la condesa italiana, confirmando así su configuración quijotesca al interpretar el mundo que la rodea como una verdadera Arcadia. Si los allegados de Lucrecia manifiestan tanta «admiración» como los del hidalgo manchego, la reacción de los personajes que rodean a Lucrecia difiere sin embargo de lo que sucede en el modelo cervantino.

Con vistas a remediar la locura de la condesa italiana y también para no perderse el favor de su dama, los pretendientes le siguen el tema, leyendo la *Arcadia* de Lope e imitando así no la Arcadia de Lope sino la Arcadia fingida del *Quijote* (II, 67). Hasta están dispuestos a volverse locos: «... tan loco / tengo de vivir como ella» y fingen ser pastores literarios afanándose en convertirse en un nuevo Anfriso. Los aspirantes a la mano de Lucrecia son en realidad cortesanos que disimulan bajo disfraces pastoriles sus valores cultos, y en este sentido, podemos decir que son pastores “metafóricos”. El con-

cepto de juego se vuelve entonces a repetir aquí ya que los pastores tirsianos son en realidad nobles italianos. También los cortesanos del capítulo 58 del *Quijote* juegan y pretenden que están momentáneamente en Arcadia según dice una de las pastoras fingidas: «traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta agora no hemos representado» (p. 464).

La locura de Lucrecia-Belisarda va a contaminar todo su entorno que ha de vivir al compás de la vida pastoril. Le toma a su tío por su padre Clorinaro, a Carlos por Olimpo, a Alejandra por Anarda, imitando así a su modelo don Quijote, que antes de su primera salida impone a cada uno nombres caballeriles (cap. 1): «así quiso llamarse don Quijote de la Mancha», «y vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso» (pp. 102-103). De la misma manera, adquiere relevancia la onomástica en el capítulo 67 en que don Quijote de la Mancha y sus compañeros se hacen actores convirtiéndose en pastores literarios: don Quijote será el pastor Quijótiz, Sancha Panza será ahora el pastor Pancino, Sansón Carrasco el pastor Carrascón y el barbero Miculoso, el cura Curiambro. Con este acto de auto-bautismo, don Quijote deja un mundo, el caballeresco, para entrar en otro, el pastoril, y se convierte así en el creador de ese nuevo mundo artificial en que todo es representación y no vida. Tirso debió de inspirarse en el capítulo 67 ya que Lucrecia, a semejanza del hidalgo, es la creadora también de su nueva y utópica realidad. De igual manera, podemos mencionar el episodio quijotesco en que los Duques de la Segunda parte acaban creando una mascarada en su castillo remedando el universo literario del caballero andante. La iteración obsesiva del verbo *imitar* y de los vocablos *imitación*, *transformación* a lo largo de la comedia apunta hacia la idea de que el mundo y especialmente la literatura es toda representación, teatro, *mímesis* según la poética de Aristóteles. Lucrecia no solo se afana en imitar la «pastoral Arcadia» sino que reproduce incluso el lenguaje precioso, ridículo, afectado y cargado de un lirismo exacerbado de las pastoras, y en este sentido, también su lenguaje es imitación, copia del género pastoril.

En *La fingida Arcadia*, el mundo arcádico está reconstruido perfectamente en sus elementos folclórico-populares, en los detalles descriptivos tales como el monte Liceo, en los personajes y en la alternancia entre alabanza de aldea y menosprecio de corte.

La Arcadia se presenta como un cuadro pictórico que apela a todos los sentidos del alma: el olfato con la fragancia de las flores, la vista con la belleza de los paisajes descritos, el gusto con la selección de frutas sabrosas y finalmente el oído con el cantar de los pájaros, el correr de los arroyuelos y la eufonía de los instrumentos. En el *Quijote*, se despliega toda una gama cromática, primero «verde, blanco, rosa», y esta paleta va ampliándose después en «mil colores». El poeta-pintor Cervantes nos brinda un verdadero espectáculo visual con los dos elementos cosmogónicos «la luna y las estrellas», creando un claroscuro que sume la escena arcádica en un ambiente artístico. Los elementos celestes están en perfecta comunión con los elementos telúricos y el reino animal, conformando todos estos el tópico del *locus amoenus*. La inmensidad del prado, lugar salutífero, añade profundidad de campo y perspectiva a este bodegón que luego se convierte, en un proceso de *amplificatio*, en tapiz. Destaca aquí el arte de narrar que Tirso comparte con Cervantes: el amor al detalle, el esteticismo de las imágenes plásticas, el arte de orientar la acción y la explotación de la descripción.

Hallamos reunidas todas las manifestaciones de la actividad humana: la pintura ofreciéndonos Cervantes un verdadero bodegón, un cuadro dinámico en que todos los elementos de la naturaleza cobran vida y se animan y se unen para celebrar la felicidad, la música con los instrumentos de viento («churumbelas»), de percusión y pastoriles («rabel»), formando todos estos una sinfonía musical, un concierto y finalmente la poesía con descripciones líricas e imágenes estéticas. Todo es invitación al goce. En realidad, la Arcadia es una sinfonía de sonidos, de colores, de olores, de paisajes y en suma de aquella *varietas* barroca que tanto deleitaba al público de los corrales. La sinestesia participa de ese mundo utópico y refinado en que el silencio y la soledad favorecen la meditación y el recogimiento. La Arcadia representa también para don Quijote y su escudero un refugio seguro y apacible «después de tantas fatigas» (p. 531). El capítulo 67 nos presenta un cuadro costumbrista de paz y de armonía en que el ingenioso hidalgo descansa «a la sombra del árbol» (p. 531). La amenidad del lugar se ve reforzada por la presencia inagotable del agua, «el líquido cristal» (p. 532) que fluye y aporta frescura y suavidad a los pastores. El elemento mineral simboliza la regeneración tanto de Lucrecia como de don Quijote, que, tras un verdadero viaje purificador, se redimen. A este respecto, los espacios de la trascendencia tales como

el monte y la sierra y la presencia de ovejas apuntan hacia la idea de un paraíso perdido o por lo menos de un mundo alejado del pecado y del vicio. Sin embargo, por muy idílico que es este universo, es preciso respetar normas y códigos y por eso, don Quijote se esfuerza en seguir religiosamente tal modelo de vida: «Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias» (p. 532).

Otro aspecto de este mundo arcádico pintado en las dos obras es el tiempo que fluye con lentitud, hasta se estanca convirtiendo el momento presente en eternidad. Hasta el amado Felipe se impacienta esperando a su amada, languidece como el perfecto caballero del amor cortés, pero ella no se da cuenta del tiempo que transcurre dado que ya no tiene la noción del tiempo, confundiendo en su mente el día y la noche. En este sentido, la lectura es evasión, presentándose la Arcadia como posibilidad de escape y de liberación para Lucrecia y, al mismo tiempo, negación de su propio mundo que es símbolo de enclaustramiento.

La re-creación o la invención del mundo arcádico, que es un verdadero himno a la vida, se vincula estrechamente con otro motivo no menos relevante que es el de la creación literaria, del ideal de la perfección artística, y al juego teatral que aflora en ambas obras se suma el motivo del juego poético. Recordemos que al huir de la corte al campo, Lucrecia tiene como modelo la perfección: la Arcadia de Lope y el Fénix mismo encarnan según ella el ideal de la perfección artística. Por eso, Lucrecia-Belisarda rechaza a todos aquellos pretendientes que tienen imperfecciones al igual que don Quijote cuando busca a la perfecta Dulcinea.

La condesa italiana representa ese principio creador ya que, a lo largo de la comedia, es el personaje que le permite a Tirso reflexionar sobre la lectura. Más allá de un homenaje al émulo de Tirso, *La fingida Arcadia* es una celebración del acto de leer, de la lectura y sobre todo de la creación literaria que se expresa mediante una imaginaria orgánica. La comedia se abre primero con un soneto de Lope en unos versos encomiásticos, no exentos de cierta ironía, en que Lucrecia, entusiasta, celebra la belleza de la poesía lopesca. El campo semántico de la inclinación, la acumulación de verbos de voluntad, las anáforas y los verbos de percepción ponen de relieve la fascinación de Lucrecia por el Arte, su enamoramiento, por así decirlo, por

Lope, aquel mujeriego que ejerce en ella un gran poder de fascinación.

Interesa señalar que Tirso se refiere a la creación artística en términos religiosos y muchos vocablos de índole sagrada o divina contribuyen a sacralizar la lectura: «es divino» (v. 122), exclama Ángela. Lope adquiere así una dimensión divina, convirtiéndose en un Dios creador, cuyas obras ofrecen deleite al alma. Además, el campo semántico del éxtasis asimila los libros a ofrendas divinas y la referencia bíblica al pastor Abel viene a reforzar esta idea de sublimación, de bendición de la creación artística. Los anhelos inalcanzables de Lucrecia, sus ilusiones, se traducen mediante la avalancha de los subjuntivos que evidencian al mismo tiempo el fracaso de la heroína de conciliar dos mundos, esto es, la fusión de la corte y del campo. Lucrecia busca la trascendencia, es decir, la unión con el Lope divino, y en este sentido, la aspiración de la condesa culta es casi mística: «¡Ay, quién transformar pudiera!», «¡Quién oyera a un Galafrón!», «¡Oh quién Belisarda fuera! / ¡Quién a un Anfriso quisiera / y a su Olimpo desdeñara!» (vv. 217, 222, 232-235).

Es más. Desde los primeros momentos de la comedia, el acto de leer se percibe como una luz y hasta como una contemplación que guía a Lucrecia hacia el ideal de perfección que se empeña en buscar a la largo de su trayectoria vital: aquella belleza que se fusiona con la pasión amorosa, con el «amor humano» auténtico y con lo espiritual a fin de crear un mundo armónico en que «todo lo hermoso es amable», según leemos en el *Quijote*. Sin embargo, tanto en la *Arcadia* de Lope como en *La fingida Arcadia* de Tirso el ideal neoplatónico viene alterado por la pasión amorosa que lleva a la locura y sobre todo a los celos, que también contribuyen a desintegrar el mundo idílico de la novela pastoril. No hay que olvidar que Lucrecia se vuelve loca en la segunda jornada cuando ve a su amado darle la mano a Alejandra, además que ella interpreta como una traición. Asimismo, el motivo de los celos que lo destruyen todo se manifiesta en el *Quijote* y más precisamente en el primer episodio pastoril en que enloquece Grisóstomo y se suicida al verse despreciado por Marcela. En este sentido, la pasión amorosa, el “loco amor” es otra forma de locura que sobresale en la obra.

Tirso sublima la creación artística valiéndose de metáforas referentes al mundo vegetal, mineral y hortícola tales como la presencia obsesiva de la flor, que además de hacer hincapié en la belleza, en la

perfección, en el ideal de plenitud y en lo natural frente a lo artificial, simboliza en la obra lo efímero del amor. La naturaleza vitaliza el Arte y el binomio *fruto-flor* así como el verbo *labrar* ponen de realce la fertilidad y la fecundidad de la voz poética, junto con los elementos telúricos que asemejan la creación artística a un nacimiento, a una semilla de numen. Sobresale asimismo el ciclo de las estaciones y en especial de la primavera, que con su verdor y su florecimiento subraya el germen de la creación e insiste en que es el amor cosecha. Tirso convoca todos los elementos de la naturaleza tanto los verticales como los horizontales para resaltar la armonía del binomio *Arte-naturaleza*: el río, el monte, el prado, la sierra, los arroyos...

En el bloque de acción inaugural en que la condesa y la criada disertan sobre la literatura es cuando sobresale el inmenso respeto y reconocimiento de Tirso no solo hacia Cervantes sino también hacia todos aquellos autores latinos, italianos o españoles míticos a los que él debió de leer tan apasionadamente como Lucrecia: Cicerón, Ovidio, Boccaccio, Lope, Garcilaso, sin contar con las referencias implícitas a los grandes textos fundadores de la literatura de la «Nación española»: el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina*. En este sentido, la biblioteca de Lucrecia, tan impresionante y variada como la del hidalgo, constituye en sí un homenaje del literato Tirso a sus acreedores, en los que se ha inspirado sin copiarlos nunca<sup>5</sup>. El mercedario se inscribe claramente en una larga tradición literaria y eso que siempre se esmera en mantener su propia originalidad y su propio mundo artístico. En esta comedia, es sincera la preocupación de Tirso por conservar la herencia de sus predecesores y quizás también por llegar a ser un humilde Fénix de los Ingenios y viajar así al monte Parnaso.

#### CONCLUSIONES

En resumidas cuentas, podemos alegar, a la luz de estas aclaraciones, que Tirso se ha inspirado en el modelo quijotesco de Cervantes no solo con miras a reintroducir al manco de Lepanto en el Parnaso de Apolo sino también a construir una ficción original metaliteraria en que se funden inextricablemente lo narrativo, lo lírico y lo dramático, la literatura y la vida, el *ludus* y la enseñanza moral, el Arte y la naturaleza, formando todos estos elementos heterogéneos una

<sup>5</sup> Escribe Maurel: «Il a pu être disciple admiratif sans pour autant avoir été servile imitateur» (1971, p. 29).



verdadera unidad artística. Más allá de un sincero homenaje al «bocaccio español» que le ha mostrado el camino, esta comedia de índole pastoril le posibilita al comediógrafo sublimar y celebrar, en un mensaje universal e intemporal, la belleza de la creación literaria.

A nuestro juicio, la intencionalidad de Tirso supera la mera desmitificación del género pastoril o la parodia de tal o cual género literario: *La fingida Arcadia* testimonia la propia búsqueda del artista que en los años 1620 evoluciona hacia posiciones más éticas<sup>6</sup> —de allí que la dinámica de la acción dramática sea menos elaborada que en *Don Gil de las calzas verdes* por ejemplo y el desenlace algo forzado—, y se cuestiona sobre su propia creación literaria explorando otros mundos y prefiriendo ahora un lector más culto. Además, con esta comedia, Tirso, en plena madurez artística, reconoce su propio valor junto con Lope y Cervantes, proclamando su preeminencia creadora en boca de Felipe-Tirso y de Pinzón como el manco de Lepanto recupera su autoría final en la segunda parte del *Quijote*.

No quisiéramos terminar sin agregar que a fin de cuentas la creación de esta nueva Arcadia se inscribe en realidad perfectamente en la filosofía moral del mercedario, que crea un espectáculo destinado a deleitar al público pero al mismo tiempo a aleccionarlo recordándole las virtudes cristianas del justo medio y de la medida tantas veces exaltadas en su producción dramática y advirtiéndole contra los excesos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha I*, ed. de John J. Allen, Madrid, Cátedra, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha II*, ed. de John J. Allen, Madrid, Cátedra, 1997.
- IBÁÑEZ, Isabel, «*La fingida Arcadia* de Tirso de Molina: una poética de corte cervantino», en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Albuquerque García (eds.), *Actas del Congreso Internacional «El “Quijote” y el pensamiento teórico-literario»*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 187-200.
- MALÓN DE ECHAIDE, Pedro, *La conversión de la Madalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2014.
- MAUREL, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.

<sup>6</sup> Ibáñez, 2008, p. 199.

TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.

TIRSO DE MOLINA, *La fingida Arcadia*, ed. de Fiorigio Minelli, Madrid, Revista *Estudios*, 1980.

TIRSO DE MOLINA, *La fingida Arcadia*, ed. de Victoriano Roncero López, en Ignacio Arellano (ed.), *Don Quijote en el teatro español. Del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2007.