

El ingenio cómico de Tirso de Molina



Tirso de Molina

Actas del Congreso Internacional
Pamplona, Universidad de Navarra
27-29 de abril de 1998

Ignacio Arellano, Blanca Oleiza y Miguel Zugasti (eds.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS TIRSIANOS
(Universidad de Navarra y Orden Mercedaria)

Dirección: Ignacio Arellano y Luis Vázquez
Secretaria: Blanca Oteiza

Consejo asesor:

Florence Béziat
Laura Dolfi
Xavier A. Fernández
Francisco Florit
Nadine Ly
Berta Pallares
Alan K. G. Paterson
Marc Vitse
Miguel Zugasti

Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 3
e-mail: boteiza@unav.es
<http://griso.cti.unav.es/>

Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Miguel Zugasti (eds.)

**EL INGENIO CÓMICO
DE TIRSO DE MOLINA**

ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL
PAMPLONA, UNIVERSIDAD DE NAVARRA
27-29 DE ABRIL DE 1998

Instituto de Estudios Tirsianos. 1998

© Copyright 1998.
GRISO (Universidad de Navarra)-Revista Estudios
Depósito Legal: NA 1699-1998

ISBN: 84-923453-2-2
Madrid-Revista Estudios
Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra)

Diseño: Cruz Larrañeta
Avda. Madrid, 19-8° C. 20011 San Sebastián. España.

Impreso en: EUROGRAF NAVARRA, S. L.
Pol. Ind. Tajonar, Calle O, n.º 31. Mutilva Baja. Navarra

Aspectos de la comicidad de tradición oral en el teatro de Tirso de Molina

Francisco Florit Durán
Universidad de Murcia

Abraham Madroñal Durán
Instituto de Lexicografía. Real Academia Española

INTRODUCCIÓN

Un aspecto importante de la comedia del Siglo de Oro es sin duda el que atañe a factores de comicidad basada en la tradición oral, tema que daría no para una comunicación como la presente, sino para un curso bien abastecido de material¹. El profesor Maxime Chevalier ha demostrado en sus diferentes trabajos la importancia que tal fuente tiene en la comedia española del Siglo de Oro y ha ejemplificado suficientemente los casos distintos que pueden aparecer en tales obras. En diferentes trabajos ha puesto de manifiesto la importancia de la literatura oral en los siglos XVI-XVII y ha señalado que nadie se libra de su influencia, ni siquiera los escritores más apegados a lo culto en la España de los Austrias².

Naturalmente por literatura oral se pueden entender muchas cosas y una cuestión previa es, por tanto, delimitar el objeto de nuestra comunicación: no podemos abarcar, por razones obvias, todos los caudales que conforman la tradición oral de un dramaturgo de la talla de Tirso, en cuyas comedias habría que distinguir el peso de los refranes, el romance y la canción, pero también todo un pequeño mundo de creaciones tradicionales como las fór-

-
- 1 El presente trabajo debe mucho, como se reconoció en su lectura, a la tesis de licenciatura inédita de F. Florit Durán, *Elementos de la tradición oral en el teatro de Tirso de Molina*, Universidad de Murcia, 1981.
 - 2 En los diferentes trabajos, que iremos citando, como el titulado *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978.

mulas supersticiosas, los ensalmos, los trabalenguas, adivinanzas y acertijos, y un largo etcétera que podría ocupar las páginas de un volumen extenso.

Por razones de economía, y también de importancia para nuestros intereses, hemos escogido como objeto de este estudio un aspecto de esta tradición oral que desemboca en la comicidad, como es el cuento tradicional. No es preciso ahora que nos metamos en distingos eruditos sobre el alcance de tal palabra aplicada a la literatura y las distinciones que plantea con otras modalidades afines. Generalizando mucho, cuento es «un relato breve de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda», según palabras del erudito tantas veces citado³, y se distinguen dentro de él fundamentalmente tres categorías: de animales, maravillosos y de chanzas y anécdotas.

Sale de nuestro intento analizar ahora el alcance de la palabra «cuento» en el Siglo de Oro, palabra fuertemente polisémica, como se sabe, pues deriva también de la acción de «contar». De esta acción de contar o enumerar la palabra pasa en el Siglo de Oro a asimilarse con formas simples como el chiste o la anécdota (según Anderson Imbert), siempre haciendo referencia a los esquemas orales. Cuento puede ser igualmente una «relación o noticia de alguna cosa sucedida y por extensión se llama también así las fábulas o consejas que se suelen contar a los niños para divertirlos», según señala el primer diccionario académico⁴. Eso le permitía escribir a uno de nuestros clásicos, utilizando el zeugma: «El cuento de mis hazañas, que no le tienen», porque también puede equivaler a «mentira» o «fingimiento». Con tal término confluyen muchas veces otros como «fábula» (por «ficción», aunque a veces con el sentido actual), «historia» (en general «suceso verosímil»), «facecia» (una anécdota humorística breve con tendencia a ser aplicada a persona desconocida) o «chiste» (falto de la materia narrativa, provisto de ingenio rápido, condensado y satírico).

Tampoco es el momento de plantearse si a Tirso o a otros autores el cuento tradicional les llega de forma oral o escrita, asunto este de difícil aclaración por cuanto muchos cuentos tradicionales se recogieron en recopilaciones de la época como la de Santa Cruz y otras, de donde se abastecieron nuestros dramaturgos; pero también es posible, dado el grado de diferencias que existen entre versiones de un mismo cuento, que se elaboraran a partir de un conocimiento directo. Chevalier ha demostrado que de muy pocas comedias lopescas se puede extraer la conclusión de que provienen de la tradición oral; las obras que se basan en cuentos parecen beber de la escrita⁵.

3 M. Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, p. 9.

4 *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726, s. v.

5 «Comedia lopesca y cuento folklórico», *Revista de Tradiciones Populares*, XLIII, 1988, pp. 197-201.

En cualquier caso, provengan o no de la experiencia propia del dramaturgo, lo que nos importa ahora es averiguar la funcionalidad y las características de estos relatos que se intercalan en la acción dramática.

LA COMICIDAD DE TRADICIÓN ORAL EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Para los cuentos de Lope se han señalado múltiples fuentes, que van desde las apoteogmas antiguas o las fábulas esópicas a las novelas italianas o facecias de Poggio o los casos espectaculares ocurridos en nuestro país hasta los relatos tradicionales o folklóricos, eso sin mencionar las obras de Valerio Máximo, Plutarco o las poliantheas, misceláneas, colecciones de apoteogmas erasmianas, etc. Su inclusión en la obra dramática puede deberse a razones de variedad, tal y como ocurría con la intercalación de géneros teatrales breves como la loa y el entremés, género este último que comparte bastantes características con el cuento, según puso de manifiesto Baquero Goyanes (brevedad, personajes tipo, pocos rasgos que crean ambiente, etc.)⁶. Hasta cierto punto algunos cuentos en las comedias del Siglo de Oro podrían asimilarse al entremés por cuanto suponen una acción dentro de otra acción más extensa y no se diferencian mucho de aquellos entremeses intercalados, que aparecían por ejemplo, en la *Comedia erudita de Sepúlveda*.

Lope es uno de los primeros en embutir relatos de tradición oral en sus obras dramáticas después de algunas tentativas; sin embargo, siempre según Chevalier, no lo hace desde sus primeras comedias, sino que habrá que esperar a los primeros años del XVII para que empiece a notarse con abundancia, y esto coincide según el maestro con la exclusión del romance tradicional en sus comedias⁷. También Calderón lo utiliza con frecuencia, según aclaran los ejemplos que nos proporciona en su estudio, incluso con una asiduidad superior a Lope, y Tirso no va a la zaga de este último dramaturgo, como tendremos ocasión de comprobar.

El cuento se intercala en el Siglo de Oro en todos los géneros y en todos los niveles, desde el sermón a la comedia, porque según decían los tratadistas una verdad podía disfrazarse de muchos modos para que pudiera persuadir a quien la leyerá y uno de esos disfraces era sin duda el cuento. Este poder de persuasión del cuento o de reafirmación de las palabras a que acompaña es el valor primordial que tiene para los moralistas, por supuesto sin olvidar el valor didáctico que también posee. Naturalmente eso no quiere decir que en la comedia tenga el mismo significado, porque el autor dramático no persigue los mismos fines que el autor de un sermón o un libro didáctico.

6 M. Baquero Goyanes, «El entremés y la novela picaresca», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, Madrid, CSIC, 1956, pp. 215-46.

7 *Folklore y literatura*, pp. 91-92.

El nivel de intercalación es, por supuesto, muy variado: el cuento puede aparecer simplemente aludido, es decir, mediante una mención escueta que le hiciera adivinar al espectador a qué se estaba refiriendo el personaje (dada la tradicionalidad del género): no hay que olvidar la importante vinculación entre cuento y refrán y que muchas veces este no es sino la conclusión de un cuentecillo que se retiene en la memoria como si se hubiera proverbializado; pero puede aparecer también desarrollado completamente en escena, formando parte de la narración de uno de los personajes.

En otras ocasiones la narración tradicional interviene de forma mucho más importante en la comedia pues no solo se intercala en medio de la misma, sino que puede generar la propia acción de la obra. Pensemos en *El condenado por desconfiado*, que según Devoto tiene una estructura que responde a uno de estos cuentos, el del clérigo que se condena ya que ha observado que la comparación entre su vida y la de un malhechor le perjudica, por cuanto se salva el segundo. Este cuentecillo parece tener dos soluciones distintas, la que se ha apuntado y otra según la cual el clérigo se conforma y da gracias a la justicia divina, solución que Tirso desechó para su comedia. En efecto, «El ermitaño y el bandolero» (tipo 756B) responde, según Daniel Devoto, a dos familias de relatos basados en la comparación de méritos, en los que el hombre religioso acepta la salvación del bandolero o por el contrario se rebela y se pierde, versión ésta presente en *El condenado por desconfiado* y también en relatos hispanoamericanos actuales⁸. Y en versiones españolas como la recogida por Amades en Cataluña, lo que da idea de su pervivencia. Lo mismo ocurre con otra obra de Tirso como es *El burlador*, donde aparece como parte importante el motivo del cadáver invitado a la mesa, es decir, el cuento folklórico del «convidado de piedra», que ya estudió Menéndez Pidal⁹. Dicho cuento actúa en la comedia de una forma fundamental por cuanto desencadena la perdición de don Juan y acaba de perfilar lo satánico de su carácter. Así pues, se puede observar la importancia que tal utilización de la narrativa popular de tradición oral tiene en la obra de Tirso, de ahí que consideremos fundamental su análisis, puesto que según nuestra opinión no se le ha prestado toda la importancia que el asunto merece.

Del Siglo de Oro tenemos estudios importantes referidos a la intercalación de cuentos en la obra de Quevedo¹⁰, Espinel o los dramaturgos Lope¹¹,

8 D. Devoto, *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 124-37.

9 R. Menéndez Pidal, «Sobre los orígenes de *El convidado de piedra*», en *Estudios literarios*, Madrid, Austral, 1953, pp. 67-88.

10 M. Chevalier, «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXV, 1976, pp. 17-44.

11 Para este autor puede verse el libro de C. Hernández Valcárcel, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1992.

Mira¹² y Calderón¹³. En el *Marcos de Obregón*, por ejemplo, y según aclara su editora M^a Soledad Carrasco¹⁴, la materia cuentística se aprovecha convenientemente deformada para introducirla en la urdidumbre de las hazañas del protagonista, algo similar a lo que ocurría en el *Lazarillo*, cuando el pícaro se hacía protagonista del famoso cuentecillo tradicional de «la casa encantada» o de la hazaña del «ciego y el poste»¹⁵. Quevedo, sin embargo, gusta más del chiste que del cuentecillo y lo introduce en varios momentos de sus obras como forma importante para conseguir la agudeza verbal que le caracteriza, pero no desdeña el cuento tradicional y es capaz de usarlo también en su novela picaresca, convenientemente adaptado.

No hace falta dominar la historia literaria para saber que la utilización del *exemplum* en la Edad Media servía para amarrar las enseñanzas que el ayo Patronio daba al joven conde Lucanor, era una manera de hacer más agradable la enseñanza del apólogo y de introducir la medicina de forma más digerible. Eso mismo pretendían los predicadores que usaban el cuento en sus sermones para así hacerse entender más fácilmente y algo parecido puede aparecer también en la comedia del Siglo de Oro cuando un personaje quiere explicar algo a otro y trae a colación un cuento que luego traspone a la realidad.

A veces el cuento estructura toda una obra, como ocurre en el caso del *Lazarillo* que aprovecha unos cuentos tradicionales para hacer al pícaro protagonista e hilo conductor de los mismos. La novela pronto acogió a su hermano menor el cuento y lo aprovechó intercalándolo entre sus páginas, a veces como pequeñas novelas perfectamente distinguibles de la acción principal de la obra. De la misma forma Tirso escribe *Los tres maridos burlados*, que no deja de ser una *novella* y responde al tipo 1.406, según Chevalier, y se intercala como lo harán en la comedia otros relatos en *Los cigarrales de Toledo*¹⁶.

12 Vern G. Williamsen, «The Dramatic Function of "cuentecillos" in some Plays by Mira de Amescua», *Hispania*, LIV, 1971, pp. 62-67.

13 También relacionados por Chevalier en su libro *Folklore y literatura*. Ver igualmente Uta Ahmed, *Form und Funktion der «Cuentos» in den Comedias Calderón's*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1974, y «La función del cuento en las comedias de Calderón», en *Hacia Calderón*, II Coloquio Anglogermano, H. Flasche, ed., 1970, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1973, pp. 71-77.

14 «Notas sobre oralidad y función del cuento tradicional en Vicente Espinel», *Bulletin Hispanique*, 92, 1990, pp. 125-40.

15 Suficientemente puesto de manifiesto en los diversos estudios ya clásicos de F. Lázaro Carreter o Francisco Rico, por nuestra parte podemos dar fe de que todavía se recogen estos cuentecillos en la tradición oral castellana.

16 *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 220.

Donald McGrady ha señalado que Lope, inventor de la comedia nueva, «sigue una práctica clásica al introducir cuentecillos en sus comedias para ilustrar o prefigurar una acción importante»¹⁷, tal vez por influjo de oradores y predicadores.

No es ocasión de plantearse ahora la relación entre novela y comedia para entender el paso de la materia narrativa a la dramática, solo que la gran proximidad de novelas dialogadas hizo posible que pasaran al teatro sin grandes problemas. En este sentido Lope, como autor de teatro, prefiere presentar a narrar, de ahí que dramatice no solo sus fuentes históricas, sino también las narrativas.

LOS ELEMENTOS DE TRADICIÓN ORAL EN EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA

Tirso de Molina, al igual que ocurría con buena parte de los escritores del Siglo de Oro, tenía una amplia cultura popular que aprendió, por un lado, merced a su contacto directo con la realidad social de su tiempo y, por otro, gracias a las lecturas de obras que recogían testimonios de la tradición oral. Esta circunstancia le permitió asimilar y volcar posteriormente en su producción dramática parte del riquísimo caudal de patrañas, burlas, refranes, consejas y cuentecillos que circulaban oral y literariamente por la España del Barroco.

Cualquier conocedor del teatro aurisecular, y más en concreto del mercenario, se puede dar cuenta sin esfuerzo de que, por ejemplo, el rotular las comedias con refranes fue una práctica habitual entre los dramaturgos del siglo XVII¹⁸. La razón, una vez más, cabe encontrarla en la estrecha relación que mantuvieron poeta dramático, autor de comedias y público en aquella época, lo que obligó a exhibir, como un primer reclamo frente al potencial público que se quería atraer a los corrales para que asistiera a la representación de la comedia, la —en palabras de Baquero Goyanes— «seducción sonora y conceptual de su título», normalmente un octosílabo, que sugería con su sola presencia una tonalidad, una temática¹⁹. Si, por ejemplo, oía que se iba a representar una comedia intitulada *El vergonzoso en palacio* el espectador encontraba en tal rotulación toda una promesa del futuro desarrollo de la pieza puesto que el título le traía a su memoria de hombre del XVII un refrán bien concreto: *Al mozo vergonzoso, el diablo le llevó a palacio*. Otras

17 «El uso de la *facezia* italiana en *Las flores de don Juan* por Lope», *Romance Literary Studies, Homage to Harvey L. Johnson*, 1979; la cita en p. 54.

18 Para esta relación entre refranero y comedia se puede consultar el trabajo de F. Florit, «Refrán y comedia palaciega: los ejemplos de *El perro del hortelano* y de *El vergonzoso en palacio*», *RILCE*, 7, 1991, pp. 25-49.

19 «El arte de titular», en el suplemento literario de *La Verdad*, número 37, 1981, p. 4.

veces el título de la comedia era la reproducción exacta de un refrán, tal y como ocurre con la pieza tirsiana *Quien calla, otorga*²⁰.

En cualquier caso, ya utilizara parte del refrán o su totalidad para titular sus comedias, Tirso de Molina no hacía más que seguir un hábito muy extendido entre los comediógrafos barrocos, de ahí que con refranes o frases proverbiales vayan tituladas más de una docena de piezas del mercedario. Cuatro de ellas llevan un nombre propio en su título o subtítulo, nombre que tiene una larga y fecunda tradición en la literatura paremiológica: *Averígüelo Vargas*; *Bellaco sois, Gómez*; *Al buen callar llaman Sancho* (subtítulo de *El celoso prudente*) y *Marta la piadosa*. Así pues, junto a titulaciones procedentes del refranero, tales como *Habladme en entrando*, *No hay peor sordo* o *Quien no cae no se levanta*, entre otras, Tirso rotuló algunas de sus comedias con refranes que llevaban un nombre propio de frecuente aparición en la literatura de tradición oral. De este modo esa seducción sonora y conceptual, de la que hablábamos antes, se veía notablemente acrecentada en virtud de que tales nombres sugerían al público un buen número de sensaciones e ideas. El maestro Correas ya dejó dicho algo parecido a este respecto al comentar el refrán *Al buen callar llaman Sancho*:

Es de advertir que algunos nombres los tiene el vulgo recibidos y calificados en buena o mala parte y significación por alguna semejanza que tiene con otros, por los cuales se toman. Sancho, por santo, sano y bueno; Martín, por firme y entero como mártir; Pedro, por taimado, bellaco y matrero; Juan, por bonazo, bobo y descuidado; Marina, por malina y ruin; Rodrigo, por el que es porfiado y duro negando (p. 41)

Por lo tanto, el vulgo, conforme a su particular manera de entender y ordenar el mundo físico y conceptual, aplica sus esquemas valorativos a determinados nombres propios.

Ahora bien, el que Tirso haga uso del refranero para titular algunas de sus composiciones dramáticas y que incluso en los títulos aparezca un nombre propio con raigambre en la tradición folklórica y oral, no significa necesariamente que nuestro autor ejecute una trasposición dramática exacta. Buen ejemplo de ello cabe encontrarlo en el caso de su comedia *Marta la piadosa* que ha sido considerada erróneamente por alguna parte de la crítica como una pieza seria y moralizante, cuando lo cierto es que, según afirma Arellano «las connotaciones de crítica o denuncia burlona que se hallan en el proverbio no apuntan contra la protagonista»²¹. Algo parecido podría decirse de las comedias *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del pensó que*, en donde los protagonistas, Mireno y don Rodrigo, no responden a la esperada caracterización fijada en los refranes, aunque ciertamente el uso del

20 G. Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. L. Combet, Burdeos, 1967, p. 403.

21 Tirso de Molina, *Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1988, p. 25.

proverbio la evoque, sino que son criaturas escénicas nacidas del ingenio tirsiano y puestas en una situación dramática bien concreta. Quiere decirse, en fin, que el hecho de que Tirso, como otros dramaturgos barrocos, aproveche algunos nombres de estirpe folklórica para rubricar sus comedias ha de ser entendido pensando que esos títulos no pasan de ser paralelos alusivos²² que tienen como fin principalísimo marcar el tono jocoso de la pieza, al tiempo que sirven como hábil reclamo publicitario para el público de los corrales de comedias.

Estos dos aspectos que acabamos de mencionar vienen bien para lo que guarda relación con otro de los elementos de la tradición oral presente en el teatro del mercedario: el cuentecillo tradicional. Pasemos, pues, a examinar esos relatos encontrables en el teatro de Tirso haciendo especial hincapié en su tipología y función.

CUENTOS TRADICIONALES EN TIRSO. TIPOLOGÍA Y CLASIFICACIÓN

Los cuentos recogidos en el teatro de Tirso responden a una temática dispar y, en consecuencia, también tienen una clasificación heterogénea. No abundan, por ejemplo, los del grupo primero, los cuentos de animales. Chevalier recoge como cuentos de Tirso el titulado «El catarro de la zorra» (tipo A-T 51A) de *El pretendiente al revés* (I)²³, según el cual una zorra se finge acatarrada para no oler el aliento al león y, consecuentemente, para no ser mordida por este. Cuento muy extendido y recogido ya en Eiximenis, Cortés de Tolosa o Alcalá Yáñez, que igualmente publica la obra de Jacinto de Herrera, *Duelo de honor y amistad*. Sería uno de los escasos cuentos de animales que aparecen en el teatro del mercedario.

Tampoco aparecen los cuentos llamados «maravillosos». Los más frecuentes son los que se rotulan como «de chanzas y anécdotas», según la clasificación antes relacionada. Uno de los más interesantes es el titulado «El porvenir del niño» (tipo 1430A) que aparece en la comedia *Todo es dar en una cosa*, y es una variante de aquel paso de Lope de Rueda titulado *Las aceitunas*. Se entremezcla aquí con la famosa disputa de las «tijeretas», de larga tradición medieval, cuando una mujer discute con su marido por el nombre de los sarmientos de la vid y hasta cuando se está ahogando hace con los dedos la señal de las tijeras para reafirmar la superioridad de su creencia. Pues bien, tal alusión aparece enmarcada dentro de la narración del cuento principal, como afianzando el valor que tiene para demostrar el carácter descontentadizo y opuesto del matrimonio. Transplantado al mundo del entremés nos recuerda inmediatamente el titulado *Antonia y Perales*, de

22 M. Chevalier, *Folklore y literatura*, p. 95.

23 Las citas de comedias tirsianas indican jornada y escena, y, si no se indica lo contrario, remiten a *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946-1958, 3 volúmenes.

Vélez de Guevara, en el que se disputa sobre el oficio que ha de tener un niño ya grande sin contar con su opinión, cuando este lo que quiere es ser valentón simplemente.

No hay, según nuestra opinión, una clara orientación misógina en este cuento, como aparece en el relato medieval, pero donde sí se puede apreciar es en el recogido en *El caballero de Gracia* (I, 9), donde un personaje relata que

era por rey adorado
aquel que a cuestras tenía
la cosa de mayor peso

y estuvo a punto de vencer alguien que soportó día y medio el peso de un enano, hasta que apareció otra persona que llevaba encima a su mujer, que es la «cosa más pesada», leemos literalmente. El cuento se inscribe en un entorno claramente antimatrimonial y antifeminista en general y responde a las palabras que los personajes lanzan contra el matrimonio. Ya había aparecido antes en la recopilación de Santa Cruz, pero allí los personajes en una tormenta en el mar tienen que desprenderse de las cosas más pesadas y uno quiere tirar a su mujer. Parece un caso aislado en la dramaturgia tirsiana; otros ejemplos localizados pertenecen a comedias que hoy se han expurgado de su quehacer, como *La reina de los reyes* y *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna* y puesto que se pone en la boca del gracioso y este tiene función contrapuntística, no parece que se le deba conceder mucha importancia.

Hay varios cuentos que aparecen solo aludidos. En *Avergüelo Vargas* (I, 1) encontramos el «hágala callando» que moteja de habladores a los barberos, que aparece también en *Correas* y en entremeses como el titulado precisamente *El barbero*, cuando este personaje, hablador por antonomasia y dado a distraerse, pregunta a un cliente vejete cómo quiere que le haga la barba para que el otro le responda «aprieta», ya que estaba convidado a un almuerzo. Evidentemente la función del relato es la de divertir al oyente, pero no menos cierto es que también caracteriza al personaje²⁴.

En la segunda parte de *La santa Juana* (I, 12-13) se adapta el famoso cuentecillo que termina con la frase «yo a vos también», respuesta incongruente que no viene a cuento con lo que se está diciendo de prestarse un galgo. Según el profesor Chevalier, se encuentra también en Hernán Núñez, Mal Lara, *Correas*, Lope y Calderón, lo que da idea de su tradicionalidad.

24 La formulación exacta del cuentecillo tirsiano remite a una anécdota atribuida al rey Arquelao y su muy hablador barbero, cuya fuente original parece ser Plutarco, que recoge Pero Mexía en su *Silva de varia lección*. Ver M. P. Cuartero Sancho, *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 30-31.

Lo mismo ocurre con el que acaba «dásele a mi burra», referido a un abrazo que un personaje de *La elección por la virtud* (I, 10) quiere dar a Sabina, cuentecillo que recoge glosado Correas, aunque lo hace acabar de forma diferente pues el maestro publica una versión en la que la burra llevará un beso a alguien en la aldea, mientras Tirso propone que se lleve el animal el abrazo destinado a la mujer porque, según dice, «sabe de calenturas». Tal vez Tirso ha operado transformando el relato tradicional y recargándolo de cierto erotismo, por cuanto la palabra «calenturas» se presta a la doble interpretación, aunque no todo el mundo está de acuerdo en esta interpretación.

En *El castigo del pensé que* (I, 4) recoge Tirso el cuento del estudiante y el parto de la ventera, en el que el primero escribe en un papel un ensalmo para que la ventera pueda parir. El ensalmo decía «cene mi mula y cene yo / siquiera para y siquiera no». Y Tirso lo adapta a la situación transformándolo en «si padre y madre has hallado / cene mi amo y cene yo, / siquiera sea, siquiera no». Se trata de una especie de *contrafactum*, si se nos permite el término, en que se traspone el cuento a la situación dramatizada, con clara aplicación didáctica. Dicho cuentecillo aparece en la recopilación del maestro Correas resumido de una forma que se adapta bastante en esencia al relato tirsiano, aunque este denota mayor grado de elaboración. Da la impresión de que se parte de una versión oral común y no de una fuente escrita por la reelaboración a que somete el mercedario tal cuento.

No menos importantes son los cuentecillos dedicados a las pullas pueblerinas, como el que moteja a los habitantes de un pueblo de «dragos», por haber confundido a un coche que no habían visto nunca con un dragón que amenazaba con comerse a las mulas en la primera parte de *La santa Juana* (I, 15). Lo mismo ocurre en *Desde Toledo a Madrid* (III, 4) cuando varios carreteros se motejan entre sí y uno de ellos alude a «la ballena / que se os escapó río abajo», con lo que hace referencia a un cuentecillo muy extendido y similar al anterior, según el cual los habitantes de un pueblo confundieron una albarda que venía flotando río abajo con una ballena y salieron a matarla. Similar versión del cuento, pero más desarrollado que en Tirso, aparece también en Lope.

Encontramos varios cuentos que se centran en figuras ampliamente satirizadas en la literatura del Siglo de Oro, como son las personas del médico y el ventero. Sabemos que la censura del médico ignorante es lugar común en nuestros clásicos, se le critica su aspecto, el no saber más que su mula, el matar al enfermo, el repartir remedios sin ningún criterio. Tirso le dedica al menos tres cuentecillos tradicionales, el primero de los cuales acaba con la frase proverbial «Dios te la depare buena», una manera de decir que el galeno ignoraba la calidad de la receta que daba al enfermo al azar (*Don Gil*, I, 2). Se trata de un cuentecillo ya recogido por Correas, Lope, Juan de Luna, entre otros, y transformado por Quiñones en *El retablo de las maravillas*,

pues allí es un alcalde bobo el que reparte sentencias por este procedimiento. Igualmente en *El amor médico* encontramos sendos cuentecillos que se dedican a criticar esta figura; en uno de ellos un verdugo que no consigue enseñar el oficio a un aprendiz le anima a «estudiar para doctor»; se entiende que porque mataba con más seguridad; en el otro, más gracioso, un hombre aquejado de una apostema se cura gracias a la coza que le propina la mula de un doctor que no conseguía dar con el remedio. En este orden de cosas Tirso alude también a que más sabe la mula que el doctor en *El árbol de mejor fruto*.

Lo mismo ocurre con los venteros, acusados de ladrones en la literatura de la época; en *Bellaco sois*, Gómez recoge Tirso el tópico de dar gato por liebre, ya que en las ventas se ofrece al viandante para comer lo que no es: el grajo por palomino, rocín por ternera, etc. El profesor Chevalier ha estudiado bien la figura en su obra *Tipos cómicos y folklore*, y señala que el asunto aparece ya en *Correas* y con algunas variaciones en Alemán, Úbeda y Quevedo. Tirso lo trató también en *Por el sótano y el torno* y en *Antona García* (III, 1), donde vuelve a recoger el dar «grajo por palomino y la cabra por carnero».

En *La fingida Arcadia* (I) Felipe cuenta una historia según la cual un señor se levantaba en camisa en pleno invierno para volver a la cama y darse cuenta de lo bien que estaba en ella después del frío pasado²⁵. El cuento que se podría titular «A vender la albarda» aparece en *Antona García* (II, 4) y se recoge en la *Floresta* de Santa Cruz. Un aldeano se lamenta por la muerte de su burro y da tales señas de desesperación que parece querer suicidarse, cuando otros viandantes le remedian con dinero, él dice que lo único que pensaba era en vender la albarda.

Es interesante notar cuáles son los métodos de inserción de estos cuentecillos en las comedias correspondientes. En ocasiones se trata de ejemplificar las palabras de uno de los personajes, de tal manera que el cuento funciona como un apólogo del cual se extrae una enseñanza, tal y como ocurre por ejemplo en el cuento intercalado en la comedia *El castigo del pensó que*. En otras ocasiones aparece a propósito de una escena que lo suscita, así por ejemplo en *La elección por la virtud* Sabina se libra de un abrazo furtivo de Cesáreo utilizando la frasecilla que cierra un cuento «dásele a mi burra». En otra ocasión el relato tradicional se dramatiza y transforma en una escena prácticamente independiente, por cuanto sirve de argumento a la actuación de dos personajes, como Pulida y Carrizo en *Todo es dar en una cosa*, que muestran características personales con su actuación dramatizando un cuento en el que disputan por la profesión de un futuro hijo aún no nacido, como se ha dicho. A veces el cuento sirve de digresión a la escena en

25 Cuentecillo que no nos ha sido posible localizar en ningún otro autor hasta el momento.

que se intercala, lo mismo que serviría cualquier componente que se utilizara para no remansar la acción, tal es el caso de la explicación del nombre de «dragos» que se da a los habitantes de determinado pueblo en primera parte de *La santa Juana*, donde el tercer labrador cuenta esto en la escena.

FUNCIONALIDAD

Escribe Chevalier²⁶ que a veces el cuento no es más que un simple adorno para divertir al oyente, generalmente puesto en boca del gracioso; en ocasiones el personaje es protagonista del cuento tradicional, que muchas veces se utiliza para motejarlo de bobo. Puede ser solo un guiño de complicidad entre personaje y oyente, o entre autor y auditorio, pero también puede dramatizarse el cuento y convertirse en arranque de una escena dramática, cosa que ocurre en el teatro de tres grandes dramaturgos como Lope, Calderón o Tirso.

Todas esas funciones aparecen en los cuentos relacionados, pero no cabe duda de que el cuento, como el refrán o el romance, sirve igualmente para conseguir la variedad que tanto gustaba al auditorio y suponía una sintonía entre el autor y los espectadores, por cuanto servía para confirmar que compartían un universo común de conocimientos tradicionales. Aparte de la honda satisfacción de la persona que sabe descodificar una alusión solo apuntada, queda también la comicidad que evoca la alusión misma.

De modo que los cuentecillos de tradición oral embutidos en las comedias del Siglo de Oro cumplen diversas funciones, siendo la más importante la de divertir y entretener al espectador de los corrales. Ahora bien, lo que se quiere resaltar aquí es que no es infrecuente en el teatro de Tirso, como en el de otros dramaturgos, que un mismo cuentecillo aparezca en el cuerpo de la pieza teatral desarrollando más de una función. A nuestro modo de ver el ejemplo más claro de lo que se apunta cabe encontrarlo, por lo que respecta a la obra tirsiana, en el conocido paso cómico que figura en *Todo es dar en una cosa*. Como se recordará, es la escena (vv. 613-712) en la que los rústicos Carrizo y Pulida discuten acerca de la profesión que tendrá su hijo, que todavía no ha nacido. El origen del relato, como bien ha señalado Miguel Zugasti²⁷, se remonta a la India, de donde proviene la fábula de la lechera. Chevalier ha rastreado su presencia en otros muchos escritores auriseculares, y ha destacado la importancia del mismo desde el punto de vista formal al ser un relato que se apoya en idéntico esquema que otros.

26 *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, pp. 35-36.

27 Miguel Zugasti, «Las fábulas del *Panchatantra* y sus nuevas versiones en el *Kalilah wa Dimnah* árabe y el *Calila e Dimna* español», en *Papeles de la India*, 19, 3, 1990, pp. 40-61. Citamos *Todo es dar en una cosa* por la edición de Zugasti, en *Trilogía de los Pizarros*, Kassel, Reichenberger, 1993, vol. II.

Con todo, lo que nos interesa destacar es que, además de la evidente vis cómica del cuentecillo, cabe apreciar en él, por lo menos, otras tres funciones bien claras. En primer lugar, el relato de *Todo es dar en una cosa* sirve para calificar a los protagonistas de tontos, pues sin haber tenido todavía al hijo ya están discutiendo sobre su futuro, lo que convierte su discusión en algo un tanto absurdo e ilógico. En segundo término, este cuento tradicional está escenificado por dos personajes de la comedia, dos rústicos, y a lo largo de cien versos, con lo que el relato tiene la función de ser punto de partida de una escena teatral. Recuérdese que algunas veces el cuento de estirpe oral puede escenificarse o novelizarse. Es el caso, y algo de esto quedó dicho al principio de nuestra intervención, de algunos episodios del *Lazarillo* o de los pleitos que falla Sancho Panza en la ínsula Barataria, en donde tales pleitos equivalen a otros tantos cuentos tradicionales. En el teatro cabe encontrar semejante práctica en buena parte de los comediógrafos, aunque el fenómeno se da con mayor claridad en la piezas teatrales breves ya que, al ser la elaboración literaria menor, se puede adaptar más fácilmente un cuentecillo, hasta el punto de que en algunas ocasiones toda la obra es una pura adaptación de un relato tradicional. En Tirso no sólo contamos con el ejemplo que nos ocupa, sino que también pueden citarse el relato montado sobre la frase «Y yo a vos también», que aparece escenificado en la segunda parte de *La santa Juana*, o el que tiene como punto de partida la frase «Désele a mi burra», puesto en pie en *La elección por la virtud*.

No obstante ser importantes estas dos funciones que se acaban de mencionar, creemos que lo es aún más aquella que convierte a esta tonta riña de los casados en un cuentecillo con una marcada función contrapuntística. Como se recordará, la escena inmediatamente anterior a la que nos ocupa es aquella en la que Gonzalo, tras abandonar de noche la casa de don Francisco Cabezas, se encuentra casi a las puertas de la misma con Álvaro, el enamorado de Margarita, que llevado por sus celos considera a Gonzalo el pretendiente de su dama. Riñen y Álvaro queda mal herido. Se trata, por consiguiente, de un pasaje dramático, tenso, en el que hay un lance de espadas con un personaje herido. Tras esta escena, a modo de relajo cómico, de anticlímax o contrapunto, se representa la disputa de los rústicos. De este modo el cuentecillo escenificado alivia la tensión dramática que volverá poco después a un cauce menos ligero y más intenso. Lo cierto es que se trata de un recurso que se puede observar en otras comedias tirsianas (*El Aquiles*, *Doña Beatriz de Silva*, *La prudencia en la mujer*), pero creemos que es en esta comedia de *Todo es dar en una cosa* donde de una manera más clara se observa la funcionalidad contrapuntística de los cuentecillos cómicos encontrables en el teatro del mercedario, con lo que dichos relatos de tradición oral no sólo cumplen la misión ancilar de provocar la risa del espectador, sino la sustancial de formar parte principal del tejido de la comedia tirsiana.