El ingenio cómico de Tirso de Molina

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

Ignacio Arellano, Blanca Oteiza 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.° 31. Mutilva Baja. Navarra

Perspectivas en el teatro de Tirso

Pablo Jauralde
Universidad Autónoma de Madrid

... quien mira
más alcanza que el que juega
(Tirso, *El celoso prudente*, I)

El término perspectiva, con toda su retahíla de neologismos, se ha aplicado generosamente a los géneros narrativos; pero es de difícil aplicación al arte dramático, en donde la intervención directa de los personajes parece anular el espacio que el narrador se concede para «presentar» el relato y sus circunstancias. No es así, desde luego; el dramaturgo juega de modo distinto al novelista, pero también manipula la obra para que el espectador o el lector la reciba, primero, total o parcialmente, luego, desde un determinado punto de vista. En realidad no le queda otro remedio.

Con el término lo que se suele encubrir es un doble campo, no siempre coincidente: el punto de vista desde el que se cuenta o escribe algo; el punto de vista desde el que se intenta obligar al lector o espectador a leer o contemplar algo.

Son, en efecto, dos modalidades de perspectiva las que mejor podrían convenir para el análisis de comedia del Siglo de Oro. Por la primera me referiré al grado de conocimiento que se otorga al espectador sobre lo que está ocurriendo en escena. Se trata de un recurso potencialmente muy efectivo, pero no siempre utilizado. Nos sirve para ejemplificarlo el comienzo de *El amor y el amistad*, en donde don Guillén –escondido– malescucha una conversación entre su amada, Estela, y su amigo don Grao, que el público ha de recibir con toda nitidez, lo mismo que los apartes de don Guillén, que explica: «No puedo percibir bien / lo que están los dos hablando». He aquí por tanto a un público en el papel de narrador omnisciente, que sabe todo de los personajes, incluso lo que ellos no pueden oír y lo que piensa el personaje que no puede oír; un público al que, de paso, se le está llevando a la perspectiva de don Guillén, para que sufra desde allí la angustia de los celos,

el temor de la amistad traicionada; pero de esto hablaremos enseguida, porque se trata de la segunda modalidad.

Más tarde, el recurso –inherente al género teatral– se hace valer con frecuencia, a través del mismo motivo, o suministrando nuevos incidentes al público, como cuando don Guillén pide a su señor el conde que simule «desfavorecerle». La omnisciencia del público en esta obra y en otras, como *La mujer por fuerza*, es el recurso fundamental para soportar la intriga y provocar variados sentimientos.

No siempre se otorga al público con tal prontitud esta generosa perspectiva de demiurgo omnipresente; veces hay en las que Tirso comienza con una perspectiva objetiva, como *La celosa de sí misma*, en donde solo al final del primer acto el público pasa a ocupar su perspectiva privilegiada: solo él sabe que los dos prometidos han sufrido un encuentro amoroso a la puerta del convento de la Victoria ochocientos versos arreo. En esos juegos estriba la gracia de la acción. Luego, durante el segundo acto, mientras el público disfruta de sus privilegios sabedor de todo el enredo, Tirso balancea la perspectiva entre la dama y el galán. Este juego de perspectivas, repartidas entre los protagonistas de las historias, sería el estilo de la normalidad, el término no marcado, del que el mercedario suele escaparse para adoptar perspectivas femeninas. *La celosa de sí misma*, para concluir con esta obra, utiliza la función teatral como recurso para crear la intriga, que se fundamenta –acto tercero– sencillamente en todo lo que el público sabe e ignoran los personajes, una de las clásicas telarañas de Tirso que utiliza a un criado, Ventura, para un guiño al público: «¡Oh, qué comedia tan brava / hiciera, a ser yo poeta, / si escribiera aquesta traza!». Una sutileza final: el entendimiento del público acompaña las trazas y engaños femeninos, cuyo final es mejor no comentar.

Tirso emplea generosamente este recurso para efectos escénicos que provocan la intriga, el humor y el dramatismo; pero casi siempre por exceso, pocas veces por defecto: es decir, casi siempre el público «sabe» más que cualquiera de los actores o que todos juntos. Es el equivalente novelesco al narrador omnisciente.

Algunas comedias son harto curiosas consideradas desde este punto de vista. En *Bellaco sois, Gómez*, por ejemplo, un Tirso que parece manejar el arte dramático con una soltura absoluta, presenta desde el comienzo a un protagonista, doña Ana, disfrazado de varón: lo sabe el lector actual, pero no hay ni un solo signo en el movimiento dramático ni en el diálogo que dé la pista al público. Yo puedo colegir sin demasiada malicia varias pistas extradiegéticas, por así decirlo, claro: el público reconocería bajo el disfraz del hábito de San Juan a la primera actriz de la compañía; las alusiones a su mocedad, al capón, etc. pondrían en la sospecha a muchos... Pero lo cierto es que el primer acto acaba y doña Ana sigue actuando como varón. Un buen director haría maravillas con lo que sigue, pues al final del primer acto, al

verse perseguido por la justicia –que le busca por haber malherido a su prometido– se esconde en casa de la otra dama, en un cuarto; y cuando entra la justicia a por él, sale a escena vestido de mujer, que estaba durmiendo la siesta, dando voces. En esos momentos parece que, por fin, se coloca al público en el lugar del dramaturgo y que ya sabe la verdad; pues no. Cuando la justicia se marcha, los restantes personajes dicen al hermafrodito que ya puede quitarse el disfraz y volverse a vestir de lo que es, de hombre, lo que hace en escena, claro. Y mientras tanto ¿el público qué? Pues el público lo que haya decidido el director de la representación sobre cómo se ha de cambiar de ropa la damita en escena, si con desparpajo o si con recato. Lo que me interesa subrayar en estos momentos no es uno más de los juegos de travestismo de Tirso con sus personajes, sino que a las alturas del segundo acto el público, en buena ley, es decir por elementos intradiegéticos, puede pensar que el personaje es un mozo imberbe y atrevido, no una preciosa damisela, en otras palabras: no es omnisciente. Ambigüedad manifiesta es lo que provoca este juego de un sexo al otro, claro; ambigüedad escenificada para provocar lo que provocaba en ese terreno: una enorme turbación o excitación –eso ya es sicología de la recepción– al no definir claramente el objeto del deseo.

Si *Bellaco sois, Gómez*, es obra tardía, como me parece, Tirso está extremando recursos de su teatro, que ya había ensayado mil veces antes: está explorando las posibilidades del juego con las perspectivas.

Que el público se halle situado en la perspectiva de alguien que sepa menos representa un atrevimiento escénico cuya potencialidad se apreciará, creo, si se piensa en obras modernas que lo han empleado como esencial, tal *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo, es decir, en donde la perspectiva del público coincide con la de un personaje, sordo además, no con la del dramaturgo omnisciente. Esos juegos, con ser interesantes, no son los fundamentales, aunque Tirso echa mano ocasional de ellos para quiebros dramáticos. Por ejemplo, en *El amor y el amistad*, al final, la sorpresa del público es mayúscula, cuando parece que el conde traiciona a su privado, don Guillén, y requiere de amores a la protagonista, Estrella. Si Tirso hubiera seguido adelante –luego resulta que es un nuevo «truco»– al público se le habría engañado: no era un público omnisciente, le faltaba por conocer ese detalle maligno del corazón de uno de los protagonistas.

El segundo juego con la perspectiva me parece más productivo en el caso de la comedia española. No cabe duda de que el dramaturgo puede matizar el significado, el contenido, la interpretación de su obra operando en este sentido, aunque no sea de modo tan directo: en realidad el elemento diferencial entre novelista y narrador es el del papel del narrador y el de la voz, que en escena se diluye en varias posibilidades, una de ellas, la que más me interesa, la del actor al que se le encomienda soportar la trama, en torno al cual se hace pivotar la acción y el comentario de sus circunstancias. De he-

cho, una de las cosas que más me sorprende en Tirso es cómo la obra suministra una carga de significado muy peculiar que no parece derivar solo del tema y su representación, sino del modo que tiene Tirso de presentarlo, es decir, el de obligar al espectador a asumir una determinada perspectiva, a partir de la cual el texto –y suponemos que la representación– cobra aromas peculiares. Tirso obliga a que la mirada del espectador vea no solo lo que es la obra y su representación, sino que lo vea desde determinado ángulo o perspectiva.

No quiero hacer mucha teoría[1], pues se trata de un concepto asequible; de manera que me propongo referir a él en un puñado de obras de Tirso, entre las que están, desde luego, las comedias más conocidas: *Averígüelo Vargas*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La mujer por fuerza*, *El amor médico*, *La huerta de Juan Fernández*, *Privar contra su gusto*, *Las quinas de Portugal*, *Cómo han de ser los amigos*, *Santo y sastre*, *El amor y el amistad*, *Marta la piadosa*, *La celosa de sí misma*, *Palabras y plumas*, *El celoso prudente*, etc. Tampoco se van a descubrir Mediterráneos a estas alturas, desde luego. Estamos releyendo y comentando obras y pasajes harto conocidos de Tirso, ahora buscando matizar significados o desentrañar procedimientos del taller del dramaturgo. Al fin y al cabo los estudios teatrales sobre el teatro español del Siglo de Oro han avanzado menos que los referidos a otros géneros: no existe, que yo sepa, un estudio de conjunto que explique los rasgos peculiares de un teatro tan rico como el de Tirso de Molina. Trazaré las líneas gruesas de tal proceder.

Lo primero ha de ser el lugar desde el que Tirso nos obliga a contemplar la obra, lo cual se contrapone a la representación de obras entre objetivas y solemnes, en las que no parece prevalecer un punto de vista dominante, tal *Las quinas de Portugal*.

En *Averígüelo*[2] toda la trama inicial de la obra, la de los dos pastores que en realidad son hermanos hijos bastardos de reyes y su vida y azares, se nos presenta a través de dos personajes nobles, que destilan lo que el público debe entender: son bellísimos, muy jóvenes, habilísimos, justifican la liviandad de la madre al haberlos tenido: «su presencia me enamora»...

Lo que los personajes no saben (y sabe el público u otros personajes) es claramente un elemento fundamental en el trazado de la obra, en su perspectiva. Me referiré a este aspecto como «función teatral».

El estatuto privilegiado del lector/espectador provoca la función teatral. Aparece cuando se suministra al espectador mayor caudal de conocimientos

---

1 Lo más cercano a la perspectiva en teoría teatral es lo que Anne Ubersfeld llama el «discurso del autor» y, una vez allí, la enunciación teatral y el imperativo, en *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1993, pp. 179-80.

2 Cito por la edición de A. Zamora Vicente y Mª J. Canellada, en Madrid, Clásicos Castellanos, 1947.

que a los restantes personajes y, sobre todo, cuando se le suministra información privilegiada, que no procede del suceder dramático. En efecto, los métodos para introducir esa información son variados, incluso la comedia engrosó uno –el «aparte»– que resultaba fundamental a esos efectos. Hay obras, bastantes, en las que esa función teatral es el recurso que desata la intriga, como al comienzo de *Averígüelo*, cuando un noble confiesa a otro que los dos pastores de la escena anterior –Sancha y Ramiro– son dos príncipes. A partir de ese momento la mirada del espectador desviará la representación por esa confesión.

Esa misma función teatral permite personajes, escenas, diálogos, etc. que de otro modo hubieran resultado inaceptables. Por ejemplo, en *Averígüelo* la labradora Sancha –de sangre real, aunque ella no lo sepa, pero sí lo sabe el público, claro– se permite desplantes y actitudes ante la infanta Felipa, que no hubieran sido posibles si el público no hubiera sabido de antemano su secreto. En uno de esos diálogos (I, vv. 352 y ss.) cuando la imprecan por «atrevida»: «¿Cómo sois descomedida / con quien honrándoos está?», contesta: «Infanta o infanto, / guarde la honra para sí; / que yo sola valgo tanto / y más que ella».

Acentuar perspectivas peculiares, es decir, colocar al espectador en tesitura de conocer escenas íntimas, peculiares, escondidas, etc., sirve para deslizar la perspectiva hacia el ángulo adecuado.

Tirso gusta frecuentemente de mirar, contemplar y considerar la acción de la comedia a través de un personaje, que dirige sus confidencias o bien al público –mediante apartes– o bien a algún personaje secundario. La primera vez que ocurre esto en *Averígüelo* es, cómo no, Sancha, la falsa labradora, la protagonista, vamos, quien *Escondida* (I, vv. 389 y ss.) se dispone a mirar lo que pasa, al tiempo que señala al público –único interlocutor posible–:

> Para ver lo que los dos
> hablan, aquí me retiro;
> que no puedo sosegar
> desde que vino a mi casa
> esta infanta o mi pesar;
> que ni sé lo que me abrasa
> ni en lo que esto ha de parar

Quiere ello decir que, por lo menos en lo que va a suceder, Tirso obliga al espectador a contemplar la obra desde la perspectiva de una chiquilla de trece años, enamorada y dispuesta. Cuantas más veces incurra en este tipo de miradas, tanto más quedará la obra impregnada de uno u otro sabor, en este caso por el del carácter de Sancha, que es el que se trasmite al espectador, desde el que se narra la obra.

Una escena semejante acaece en I, vv. 695 y ss., cuando al enterarse Sancha de que llevan a Ramiro a la corte, decide ella seguirle. Lo dice en otro aparte, claro:

> Celos, echad leña al fuego,
> creced con celos, amor;
> sospechas, dad en el blanco
> del temor que el alma espanta.
> ¿Ramiro va a ver la infanta?
> Dejad, pues, Sancha, a Momblanco,
> que no está ausente amor bien
> en los peligros que miro.
> Si a Santarén vais, Ramiro,
> Sancha ha de ir a Santarén

Se jalonan varias intervenciones de Sancha en este mismo sentido. Unas veces para urdir la trama, otras para abrir el espacio de las confidencias, etc. En I, v. 784 anuncia al público que va a «urdir» un «amoroso enredo».

Una segunda perspectiva la abren las confidencias de Ramiro, el otro labrador-infante, cuando marcha camino de la corte (I, vv. 790 y ss.) y reconoce que no volverá a ser labrador.

La perspectiva es la causante de la selección de escenas, de la tipología escénica. Seleccionar para el espectador escenas. ¿Por qué gustaría tanto Tirso de las escenas en las que los personajes se cambian la ropa, se visten o desnudan, ante el espectador? A veces tenían motivaciones eróticas. Pero no solo así. En *Averígüelo* ocurre en una deliciosa escena de la primera parte (vv. 704 y ss.) en la que dos criados rústicos, Tabaco y Cabello, se están vistiendo delante los espectadores, para lo cual pasan revista a las curiosas prendas del cortesano moderno: calzas, azudas, enormes zapatos, puños y cuellos, lechuguillas... Ahora es el fraile mercedario el que obliga a los espectadores cortesanos de su época a echar una mirada lógica a su estrafalario atuendo, sirviéndose de los labradores, es decir, desde esa perspectiva que permitía las bromas y la moraleja de que «¿no es mejor andar desnudo?». La escena se prolongará en motivo cuando los criados vayan a la corte y comenten continuamente sus dificultades para hacerse valer –incluso para identificarse– con aquellos «andrajos».

Es indudable que una perspectiva muy peculiar es la que prestan las acciones y parlamentos de los graciosos, pues en ellos se logra ese distanciamiento típico de la ironía, con lo que el autor se aleja de lo que dicen. El proceso de «distanciamiento» se opera sobre el mundo plebeyo de los criados, desde luego; pero también a través de personajes indudablemente presentados como perversos o deleznables: traidores, interesados, innobles, envidiosos, etc., permiten que ese personaje obre «lejos» de la doctrina del autor.

De esta manera se consigue acercar o alejar la opinión que se intenta sustentar. Un Tirso desengañado y escéptico nos permite contemplar la fragilidad de la amistad interesada o la corrosión de los sentimientos nobles cuando se empañan con el poder, lo hace cuando nos identifica como espectadores con los artilugios de don Guillén en *El amor y el amistad*, al fin y al cabo una disparatada fantasía política para desengañados de corte y amistad, con el tema del celoso extremeño; aunque también con alguna sorpresa final borgiana, que el autor no se atreve a rematar, claro. Ya lo vimos. Es este el protagonista, el que mueve la intriga, realiza los apartes al público y acaba por identificarse con él, pues, como el público, conoce de la realidad de los hechos que están ocurriendo, incluso un poquito más que los espectadores (que no saben, aunque sospechan, por qué ha pedido al conde que le «desfavorezca»): los discursos sobre la ingratitud, las exclamaciones sobre la inconsistencia de los afectos, etc., son el tema común del protagonista y de sus espectadores.

El juego con el público es esencial en Tirso siempre. En el segundo acto de *Averígüelo* las sucesivas confesiones de los amantes en escena, todos a media voz y con su parte de mentira, convierten al público en el único sabedor de todo el enredo, que es de lo que se trata, claro. Un poco más adelante, al final de la jornada II, se produce una de esas escenas múltiples en la que todos los protagonistas ocultan o mienten su personalidad y solo el público sabe quiénes son. La obra luego se complica sobremanera, pero es indudable que el eje razonador con el que mejor mira el público la obra es Sancha, la infanta rústica, la única que procede con cierta sagacidad y discurre con cordura en el *mare magnum* de la intriga. Tirso apunta su cámara hacia el escenario desde la perspectiva de Sancha, la que sabe y conoce todo el enredo. Y son sus quejas, sobre todo, las que mejor comprende un público solidario de sus malaventuras (III, vv. 2753 y ss.). Y ella es, como en otras muchas ocasiones una mujer, que representa ante el público la borrasca de su pasión imaginando ser una galeota en una galera perseguida de barcos turcos y ella es la que ha urdido «marañas extraordinarias» (v. 3236), como dirá Tirso, por boca de Pedro. Quizá el castigo a tanto enredo es que quien le dio palabra de esposo y le gozó no fue Ramiro –su hermano– sino otro noble, don Dionís, que creía que tomaba posesión de Felipa. Tirso siempre castigaba un poquito a sus deliciosos personajes, por mentirijillas de la acción; lo mismo vimos que hizo antes con el don Guillén de *El amor y el amistad*.

La perspectiva no tiene por qué mantenerse a lo largo de toda la obra; es más normal, por el contrario, que Tirso juegue con posibilidades varias. Comedias hay, como *Marta la piadosa*, en donde confluyen procedimientos de muy variado tipo: la obra se abre con un diálogo doliente entre dos damas, con sus pequeños apartes, de modo que Tirso nos lleva de bruces a las galerías de la condición femenina, a su mundo sentimental. Y eso es lo que

le está obligando a contemplar al público. El mundo masculino es al comienzo un referente lejano, casi un pretexto. En una de las primeras escenas el padre de Marta entera al público de sus intenciones de casar a su hija con un rico y anciano perulero. En esos momentos el público ya ha pasado a ser narrador o espectador omnisciente, que sabe más que cualquiera de los personajes y que todos los personajes juntos; pero la perspectiva desde la que se matiza todo aquel enredo va a ser, primero, la femenina, se va a asentar fundamentalmente en los enredos y apartes de Marta, de cuyas intrigas solo es sabedor el público, el confidente. Luego, Tirso la ampliará a la perspectiva de los enamorados, aunque siempre cargando más del lado femenino. Durante el acto III, sin embargo, la perspectiva esencial es la del galán, don Felipe. Los matices son muy ricos. Cuando se enfrentan las opiniones de Lucía y Marta, el público sabe que Marta está engañando, es decir, se coloca en la perspectiva de Marta, no en la de Lucía, que está siendo engañada (ella no lo sabe, el público sí lo sabe). Este tipo de circunstancias es el que nos permite saber desde dónde quiere Tirso que contemplemos la obra. Algo más tarde, Tirso concede que el público penetre en el corazón de don Felipe, para que compartamos con él su pasión, temor y celos; en realidad es una manera de acrecentar la primera perspectiva: la de los amantes o enamorados, con cuyos temores ha de identificarse el público, en tanto se desdeñan otras posibilidades (el padre temeroso, el perulero ilusionado, otras damas enamoradas, etc.). En realidad este modo de proceder, una vez que se ha entendido, es tan claro y riguroso, que en adelante Tirso concede apartes, visiones de interior, de personajes solo para que expresen sentimientos amorosos, los efectos del amor en su conducta. Lo cual no quiere decir que la técnica no se utilice a lo largo de la obra para otros fines accesorios, por ejemplo, en el tercer acto, la escena del aprendizaje del latín entre el falso dómine, Felipe, la propia Marta y su padre juega con uno de esos niveles, para acrecentar el humor de la situación. Marta no quiere declinar el *quis putas*. El público asiste a la escena, como cuarto invitado, y asiste desde la perspectiva de Felipe y Marta, pues sabe tanto como ellos, no como uno de los interlocutores, el padre. Poco después, una escena amorosa entre los dos amantes ocultos se presencia *al paño* por Lucía, la tercera en discordia. En este caso el público –narrador omnisciente una vez más, es decir, espectador privilegiado– puede contemplar todo, desde una perspectiva múltiple, ampliada, pues tanto Lucía como los dos amantes refieren sus confidencias. Las escenas siguientes, con continuos cambios de perspectiva y engaños del protagonista, don Felipe, solo resultan comprensibles para el público, que momentáneamente va adoptando la perspectiva de don Felipe, Lucía, Marta... El juego nos viene de perlas para diferenciar claramente entre lo que el público sabe y la perspectiva cambiante que le obliga a adoptar el autor. El público es el único que sabe, por ejemplo, cuando don Felipe se defiende «que todos fueron engaños». Pero la obra, que pertenece a la época más

temprana de Tirso (*circa* 1614) ejemplifica muy bien las preferencias polifónicas del dramaturgo.

A Tirso le gusta colocar a sus personajes en la difícil tesitura de expresar su amor o su pasión. Las dificultades para que ello ocurra serán de todo tipo, fundamentalmente sociales –aparentemente sociales– o derivadas de los modos de vida, fundamentalmente de la etiqueta cortesana. La intriga del autor, su pericia teatral suele ponerse al servicio de estos escollos, hasta el punto de convertirlos en trama y acción de la obra. Las armas de los amantes serán, de modo muy claro y obsesivo, las del lenguaje cortesano, en sus variedades más exquisitas: agudezas, lenguaje retórico, versos... Las conversaciones conducen la obra a través de una intriga espigada de escollos, que el dramaturgo se encargará de deshacer, al tiempo que disminuye –en los rápidos finales– el grosor palabrero. El famoso verso 2142 de *Averígüelo* es bien claro: «amor no es más que un enredo». En la larga conversación que mantienen Diana y Lisena al comienzo de *El celoso prudente* se encarece el privilegio que va a tener el público de contemplar la acción desde una perspectiva que solo conocen dos o tres personas. Otros juegos posteriores, en la misma obra, se entretienen en llevar al público a tomar perspectivas diferentes, todas equivocadas, lo que produce el enredo de la intriga.

Cuando la comedia pierde la perspectiva nos damos cuenta de su importancia como elemento trabador de toda la acción, así en *Las quinas de Portugal* (¿de 1638?), en la que acaba por encomendarse el interés de la obra a las intervenciones de Brito, el gracioso rústico; incluso su segundo acto no alcanza más que los 682 versos; y en el tercero a duras penas llega a los 890.

En fin, el juego escénico de grandes bloques también puede servir para la manipulación de la perspectiva. Excelente ejemplo brindan obras del tipo *Santo y sastre*[3], cuyo comienzo sirve para engatusar al público con bromas que le colocan en una perspectiva cómica: la protagonista bromea largamente sobre la condición de sus pretendientes: 375 versos de chistes y agudezas hasta que aparece Homo Bono, el protagonista «santo», que, además, es un buen mozo, claro. Tirso cambia repentinamente la perspectiva, pues además de rebajar el tono cómico, introduce los primeros apartes de la protagonista, es decir, invita a los espectadores a pensar el asunto desde su punto de vista: «pues su buena presencia / causa a mi temor quietud. / ¡Qué gallarda juventud!». Poco después confiesa la «discreción», y apenas veinte versos más tarde confiesa hallarse perdidamente enamorada.

Lo que se avecina en las escenas siguientes es del mejor Tirso, claro; pues la dama, que es la voz cuyo significado mejor conoce el público, es decir, la perspectiva desde la que vamos a seguir contemplando la comedia, le pide al

3 Cito por la edición de Mª Pilar Palomo, en *Obras de Tirso de Molina*, III, BAE, 237, pp. 1-52.

sastre que le tome medidas, insinuándose continuamente; por ejemplo, en esta advertencia todo se puede interpretar –como haría el público– maliciosamente: «Comenzad a ajustarme la medida... a vuestra elección han de ser los pasamanos» (I, vv. 518-22). La larga escena de tropezones, roces, caricias, medidas, etc., se contrasta con las continuas llamadas del sastre a la honestidad, la cordura y el recato. ¿Qué papel está jugando Tirso en todo este proceso? Probablemente el que expresará más adelante por boca de Dorotea, que estalla de gozo y proclama su felicidad porque goza «de belleza y virtud» (II, v. 587). No vamos a seguir con los quiebros de perspectiva de esta deliciosa comedia, que se resbala hacia lo que piensa el mozo sastre, se atiborra de imprecaciones contra el matrimonio y juega entre dos perspectivas distintas, la de la dama y la del galán, desconstruyendo –desde la perspectiva del sastre– costumbres y lenguaje cortés; y escenificando la difícil relación de los protagonistas. Hacia el final de la escena II la aparición de un Cristo, las escenas de los pobres, la levitación del sastre, incluso con la aparición de una compleja tramoya encarrilan el cambio de perspectiva hacia un drama o comedia religioso, lo que permite en el acto III la entrada masiva del ingrediente dogmático y sermonal.

El final lógico de una propuesta de análisis como ésta habría de ser la recopilación de datos para extraer consecuencias sobre el arte dramático de Tirso y su significación. Nada sorprendente podríamos concluir en este segundo caso. En el teatro de Tirso nos encontramos con comedias más bien pobres en este sentido, como *La fingida Arcadia* o *Las quinas de Portugal*, por una u otra razón: la primacía de lo lírico y lo bélico puede anular el juego de perspectivas, porque el interés se desplaza hacia aquellos elementos precisamente. Pero en obras tardías observamos atrevimientos en este sentido que apuntan hacia la madurez dramática del mercedario (*Santo y sastre*, *Bellaco sois*, *Gómez*...), como artilugio de primer orden en el teatro más leído y representado de Tirso.