

Estudios

La creación dramática de Tirso de Molina



por María del Pilar Palomo Vázquez
Catedrática de Literatura Española

Dpto. Filología Española III - Universidad Complutense de Madrid

Presentación del Editor:

Casi a punto de cumplirse 30 años de su publicación, traemos hoy a los lectores un texto histórico: el estudio que **M^a del Pilar Palomo** dedicó a la obra de Tirso de Molina. Los estudiosos de Tirso conocen sobradamente lo que este trabajo de investigación significó en la orientación de los estudios sobre el autor y que algunos han llegado a considerar como una línea divisoria. Texto de referencia obligada en cualquier obra sobre Tirso, este texto, como ha sucedido con tantos otros valiosos, se ha convertido en una pieza *rara*, inencontrable, por causa de los tristes destinos que, en ocasiones, ligan a los libros con sus editoriales.

Con su publicación en la Red, **ESPÉCULO** quiere cumplir dos deseos. El primero de ellos es rendir un merecido homenaje a la persona que durante muchos años fue la directora del Departamento de Filología Española III, ejemplo humano y de investigación y rigor intelectual. El segundo, celebrar con nuestros lectores el segundo aniversario de la revista disfrutando con la recuperación de este documento. Mucho se ha investigado sobre Tirso desde su aparición, pero lo cierto es que este trabajo posibilitó la revisión de lo anterior y la nueva orientación de las líneas de investigación de los trabajos posteriores.

Debido a su extensión, su publicación en **ESPÉCULO** se realizará en dos números. En este

ofrecemos la primera parte —Desarrollo cronológico del teatro de Tirso de Molina— y, en el próximo, lo completaremos conforme al índice que aquí se incluye.

Introducción

1. Desarrollo cronológico del teatro de Tirso de Molina
2. Clasificación y análisis
3. Teatro religioso-simbólico
4. Comedias hagiográficas
5. Dramas bíblicos
6. Comedias y dramas históricos
7. Comedias mitológicas
8. Comedias bucólico-palaciegas
9. Comedias de enredo

[Volver arriba](#)

I

Si en el mundo de la creación artística no se asistiese frecuentemente al espectáculo multiforme de sus variadísimas motivaciones, creeríamos estar, frente a la de Tirso de Molina, ante un caso verosímil de desdoblamiento de personalidad. Si Lope, en su fabuloso intimismo autobiográfico, fue dejando en su obra la escenificación de su propia vida sentimental y física, un pudor casi total sobre su propia persona se cierne sobre la obra de su discípulo. Tirso sólo nos dará dos notas ciertas sobre sí mismo: que su patria fue Madrid y que fue desgraciado. El resto de sus veladas alusiones pertenece por entero a la intuición adivinadora de sus críticos.

Junto a esta parquedad autobiográfica, en la que sus personajes no reflejan a su autor, salvo en los detalles anecdóticos de unos viajes o unas aficiones, la sobria y no menos parca consignación de datos, que una aportación documental ha venido acumulando sobre su figura. Pero, pese a esta sobriedad, investigación y obra nos dan conjuntamente la imagen de un Gabriel Téllez en quien el humanista, el teólogo, el historiador y hasta el novelista hallan un eco preciso y exacto. Pero en el que nos sorprende, por lo impensada y aparentemente antagónica, la vena satírica, burlona, desenfadada,

arrebatadamente cómica y hasta picante y chocarrera, que su mirada teatral sabe arrancar del hombre y la sociedad de su época. Dotado de una sólida preparación humanista y teológica, la obra de Fray Gabriel Téllez nos manifiesta su honda visión y poder evocador de lo histórico, eruditamente concebido, en su *Historia general de la Orden de la Merced* y, en más estrecha conexión con lo novelesco, en la *Vida de la Madre María de Cerbellón*. Desarrolla su dominio sobre lo específicamente narrativo en sus cortesanos y refinados *Cigarrales de Toledo*, alarde de imaginación, habilidad narrativa y belleza estilística, cuya estructura repetirá, bajo nuevos módulos ambientales, en *Deleytar aprovechando*. Y plasmará su calidad de poeta a lo largo de su producción dramática, con una perfección formal y una inspiración lírica, culta y popular, que trasciende los límites de lo propiamente escénico.

Y, sin embargo, el teólogo y el erudito historiador, el novelista y el poeta, se verán siempre relegados por el dramaturgo, supeditándose todos sus recursos literarios, sus fuentes de inspiración, su base intelectual, su fuerza poética, a esa entrega a la escena que presidirá toda su vida de escritor. En su ejecución teatral se hallan compendiadas, en mayor o menor extensión, todas sus cualidades y potencialidad de teólogo y de poeta, de historiador y novelista. Y al estar igualmente compendiados en su labor teatral sus distintos matices de escritor, se subordinan tácitamente todos ellos a los estrictamente dramáticos, tendiendo en su conjunto a un mayor interés escénico. Así, la historia no será ya, únicamente, fuente de inspiración, sino recurso teatral. Y lo novelesco, representado en el desarrollo de un argumento armónico, se trunca muchas veces por la inverosimilitud escénica, para lograr un efecto puramente dramático. Si Lope es considerado el creador del teatro nacional, no es menos cierto el hecho de que intentó ser igualmente el creador de otros géneros literarios nacionales. El que lo lograra o no es algo extrínseco a su intencionalidad. Pero a este fin responden sus numerosos intentos de épica culta renacentista, desbordada ya en mentalidad barroca. Lope es el escritor polifacético, el que todo lo abarca y lo intenta, el que responde a todas las llamadas literarias de su época y de su talento creador. Tirso, por el contrario, discípulo suyo, pero con la solidez científico-literaria de que carecía Lope, con su preparación humanística y con el poder de creación que nos demuestra su obra, cercena voluntariamente sus posibilidades de escritor y reduce el amplio campo abierto ante sus ojos a las dimensiones del tablado escénico. Tirso es el dramaturgo nato.

Pero este hecho, si disminuye la diversidad de su producción literaria, aumenta las posibilidades de su creación dramática. Y logra en ella, aun siguiendo la ruta de Lope, unas características personales, al determinar la aparición, no ya de recursos nuevos, sino de una concepción dramática parcialmente diferente. En algunos casos, por ejemplo, se inclinará a un teatro de tesis, de intencionalidad extraescénica, representado en *El condenado por desconfiado*, que en un autor menos abocado a lo teatral hubiera dado lugar a un tratado erudito, posiblemente ya olvidado, sobre la predestinación y el poder de la Gracia.

Esta vocación incontenible, que obliga al religioso a seguir componiendo comedias, aun bajo el peso de la amenaza y sanción impuestas por la Junta de Reformación, y que reduce al intelectual al género más popularista de la época, presidirá su creación. A ella se unirán su poder creador, su visión agudísima de la escena y de su época teatral, sus dotes de observación, su percepción clarísima de los resortes del alma humana, con todo el peso psicológico que han dejado en él las lecturas de los místicos, sus conocimientos históricos, eruditos más que populares, y la creación de un estilo personalísimo, plagado

de audacias lingüísticas. Toda esta riqueza de elementos, que se manifiesta no en la diversidad de géneros teatrales utilizados, que es común a todos los dramaturgos de la época, y menor, incluso, en él que en otros, sino en la diferente técnica teatral empleada para los distintos géneros. La factura de caracteres definidos, el hallazgo de temas eminentemente teatrales, la riquísima gama de matices diferenciales otorgados a situaciones análogas o el perfecto empleo de la técnica lopesca de utilización de lenguajes distintos, serán otros tantos logros de sus comedias. Su diversidad lingüística, que va desde lo villanesco, artificioso y arquetípico en el empleo del sayagués y real en sus notas de observación personal, hasta el noble y depurado idioma de sus comedias históricas. O desde el burgués, medianamente culto, de los personajes de clase media de sus comedias cortesanas, al poderosamente lírico de gran parte de sus comedias bíblicas y autos sacramentales. Y, como una panorámica del suelo hispano, desde el castellano neto y castizo que le es habitual, al empleo del portugués, del gallego y del asturiano, pese a los errores lingüísticos en la utilización de estos últimos. O desde la valoración de las nuevas voces americanas, a la jerga inventada y convencional de los caníbales africanos. Y tan varios elementos lingüísticos, utilizados siempre como recursos de técnica teatral (1) o netamente caracteriológicos.

Esa riqueza se manifiesta, igualmente, en las fuentes inspiradoras de sus obras, que se unen a su valoración de las distintas regiones de España. Valoración que permitiría a Blanca de los Ríos clasificar cronológicamente su teatro en ciclos regionales, y que dota a su obra de una proyección no ya nacional, imperialista, pues no se trata sólo de la valoración de la península, sino que se extiende a América y a las Indias portuguesas, como integración ambas del concepto de lo español.

Para conseguir esa diversidad y riqueza escénica, Tirso de Molina fue asimilando, desde los comienzos de su teatro, todos aquellos elementos literarios -no solamente dramáticos- que estaban más acordes con su preparación cultural y con su personal visión del mundo que le rodea. El desarrollo de la evolución cronológica de sus obras permitirá ir detallando la progresiva incorporación a ellas de elementos nuevos, hasta formar en su conjunto, ya mediada su producción, la esencialidad del teatro tirsista y sus diversas manifestaciones, ya que del mayor o menor predominio, dentro de una obra, de uno u otro de estos elementos progresivamente aprehendidos, derivará, tras esta necesaria y aclaratoria visión cronológica la clasificación por géneros de su teatro.

[Volver arriba](#)

DESARROLLO CRONOLÓGICO DEL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA

Formado en un intelectualismo religioso y universitario, y literariamente en la escuela dramática de Lope, sus primeras obras conocidas (2) responden a estas dos directrices. En el aspecto formal, la técnica, la manera teatral del Fénix; en su temática y motivos de inspiración, aquellos asuntos más propicios a su vocación de religioso y de erudito: lo histórico-hagiográfico, representado en sus obras *La joya de las montañas*, *Santa Orosia*, sin fecha precisa pero indudablemente de sus comienzos literarios, y *Los lagos de San Vicente*, de 1607 (?). En la primera, apenas si se descubre al futuro Tirso -hasta el punto de pensar en un error de atribución- con un gracioso sin gracia y un

deslavazado desarrollo de la leyenda piadosa, en la que se mezcla lo heroico y lo pseudo-histórico. En la segunda, basada en la toledana leyenda de Santa Casilda -ambas obras pertenecen al período de estancia de Tirso en Toledo-, muestra ya una arquitectura más cuidada. Sin embargo, tras este comienzo poco brillante, ha de fijarse poco tiempo después la fecha de una de las comedias más conseguidas de Tirso de Molina: *La gallega Mari-Hernández*. En ella, apartándose de lo hagiográfico, se deja arrastrar por su poder de observación, por su visión subjetiva del paisaje, por el encanto de unas costumbres populares, contempladas y admiradas personalmente, y redacta su obra en 1610 ó 1611, como producto o consecuencia de sus viajes por tierras de Galicia, en esos años. Y de la mano de esta comedia, junto con lo hagiográfico anterior, van a aparecer dos nuevos y primordiales elementos en el teatro de Tirso: lo villanesco y lo histórico o pseudohistórico profano. De la conjunción de los tres surgirá hacia 1612 *La Peña de Francia*, que sigue, en el terreno hagiográfico, los pasos de *La gallega Mari-Hernández*, como luego lo hará muchos años después, *Antona García*, en el puramente histórico. Estos nuevos elementos contenidos en *La gallega Mari-Hernández*, el villanesco y el histórico, van a dejar una profundísima huella en el teatro de Tirso. De una parte el villanesco, que además de informar y matizar gran número de obras, inspirará comedias enteras, como *La villana de la Sagra*, de 1612, en que las escenas populares de los campos toledanos han sido la fuente de inspiración -como en *Mari-Hernández* lo fueron las gallegas-, produciendo una obra de radiante y juvenil poesía en su mezcla de idealización cortesana y de villanesca realidad. Y, utilizando como un puente esta comedia, lo pastoril villanesco pasará al teatro religioso simbólico de Tirso, quien escribe y estrena en 1613 *El Colmenero Divino*, en donde un motivo de poesía popular, que ha animado las escenas mejores y más poéticamente teatrales de *La villana de la Sagra*, sufre el proceso de divinización, tan frecuente en la literatura española anterior y coetánea, y motiva toda la obra, además de insertarse casi literalmente en ella. En *El Colmenero Divino*, lo bucólico-pastoril, renacentista, infunde las figuras nobles del auto, como son la *Abeja* -el alma- y el *Colmenero-Cristo*-, y degenera realísticamente a lo pastoril-villanesco en otros personajes, como el *Placer*, auténtica figura del donaire, que incluso habla el convencional dialecto sayagués. Por otra parte, el elemento histórico o pseudo-histórico, utilizado como refuerzo del interés de la acción, junto a la noción de comedia de enredo con una trama amorosa como base esencial, que desarrollaba también en *La gallega Mari-Hernández*, va a determinar la aparición, hacia la misma época, de un nuevo tipo de comedia, la palatina -con personajes de apariencia histórica, verdaderos o no, que actúan sobre una base de acontecimientos verosímiles-, que triunfa en *El melancólico* (1611), con fuertes entronques con lo villanesco, y en *Cómo han de ser los amigos*, de 1612. Pero si lo histórico profano se utiliza también como fundamento principal de la obra, es explicable el auge que dicho elemento va a tener desde esta época en la obra dramática de Tirso. Ya la siguiente comedia hagiográfica, *La elección por la virtud* (1612), no se asienta sobre una leyenda o tradición piadosa, sino sobre la escenificación de la biografía de un personaje auténtico, el Papa Sixto V. Y en los mismos años aparece ya, efectivamente, el primer drama histórico de Tirso: *La república al revés* (1611?), si bien en dicha obra lo histórico-profano todavía no se inspira en un tema nacional. Al mismo tiempo, su progresiva vinculación a lo puramente historial determinará en 1612 el tratamiento histórico de un tema mitológico: *El Aquiles*.

Hacia 1615, las directrices generales o clasificadoras del teatro tirsista están ya delimitadas. Dentro de su teatro religioso se vislumbran ya claramente diferenciadas varias corrientes o apartados: lo hagiográfico puro, lo hagiográfico histórico, lo

religioso simbólico, la corriente bíblica y lo puramente teológico. Al primer apartado pertenecen *La Ninfa del Cielo* (1613) y *La Dama del olivar* (1614?), anodinas comedias tirsistas. Pero en el segundo aparece durante estos años la trilogía de *La Santa Juana* (1613-1614), posiblemente la obra más importante de este período, que contiene en germen gran parte del teatro de Téllez, con su grandiosa visión de España en su historia, con el aliento popular de sus escenas villanescas, con sus conatos de drama de honor y con todo el mundo dramático que encierra en sus vigorosos y múltiples caracteres, En lo religioso simbólico, prosigue Tirso sus variaciones del auto sacramental con *La madrina del cielo* y *No le arriendo la ganancia* (1612-1613), que culminan en *Los hermanos parecidos* (1615). En estos años, todavía bajo la influencia de las aulas universitarias, comienza su teatro de origen bíblico, con *La mujer que manda en casa* (1611 ó 1612), *Tanto es lo de más como lo de menos* (1614) y *La vida y muerte de Herodes* (1612-1615?). Y siguiendo una presunta y muy dudosa cronología, lo teológico, representado por *El condenado por desconfiado*, situada, hipotéticamente, entre 1614-1615 (3).

En su teatro profano aparece ya plenamente lo histórico en la primera comedia basada en la historia nacional, aunque con amplias reminiscencias del romancero —*El cobarde más valiente* (1610-1612)—, al tiempo que prosiguen las comedias palatinas, en su mayoría con elementos villanescos: *El pretendiente al revés* (1608-1612), *El vergonzoso en palacio* (1611) (4), *La mujer por fuerza* —dudosa— (1612 ó 1613), *Quien da luego, da dos veces* (1612 ó 1614), *El castigo del penséque* (1613 ó 1614), *Quien calla, otorga* (1614) *El celoso prudente* (1615), *Palabras y plumas* (1614-1615?), *Quien habló, pagó* —dudosa— (1615), enlazada en su técnica con el drama histórico; *Amor y celos hacen discretos* (1615), *Amar por señas* (1615) y *Ventura te dé Dios, hijo* (1615), que marca el enlace, en las primeras escenas y en la índole de algunos personajes, con un tipo nuevo de comedia en la obra de Tirso, la cortesana que, aun con menos representación numérica, dará lugar a sus comedias de enredo más características. Efectivamente, en 1614 compone Tirso *Marta la piadosa*, y en el año siguiente se estrena *Don Gil de las calzas verdes* (6).

A partir de esta fecha, habrá de añadirse este nuevo elemento a la inspiración dramática de Tirso: lo cortesano, en su valoración de la clase media y en un ambiente geográfico directamente observado. Las comedias cortesanas se sucederán simultaneadas con las palatinas, en su común característica de comedias de enredo. E igualmente, el camino marcado por *El cobarde más valiente* fructificará en comedias históricas, ya con el sello personal de Tirso: en el año 1615 se escriben *Los amantes de Teruel*, muy enlazada con lo novelesco y enormemente estragada en el texto que conocemos y de muy poco clara atribución tirsista.

Desde este momento —marcado en su biografía por su marcha a Sevilla, en donde se encuentra en 1616, de paso para La Española, y su consiguiente viaje y estancia en América durante los años de 1616 a 1618— se suceden simultáneamente en su obra todos estos diversos elementos, eruditos unos, populares otros, que van delimitando su producción. El cuerpo general de la temática y la inspiración de Tirso, ya está construido. De él saldrán en lo sucesivo todas sus obras, predominando en ellas uno u otro elemento, sin seguir un orden preestablecido. Así tenemos *Esto sí que es negociar* (1618), refundición de *El melancólico*; *El caballero de Gracia* (1619), comedia histórico-hagiográfica, de «circunstancias», con características singulares (7); un drama histórico, *Escarmientos para el cuerdo* (1619), casi tragedia, en que los acontecimientos

se producen motivados por el destino que marca una maldición; *Cautela contra cautela* (1618-1620?), nueva comedia palatina; *La ninfa del cielo* (1619), auto sacramental; *Doña Beatriz de Silva* (1619 ó 1620), aprovechando el momento de entusiasmo producido por la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción; *El burlador de Sevilla* (1619 ó 1620)⁸, y *La villana de Vallecas* (1618 ó 1620), una de sus más típicas comedias cortesanas (9).

Los años de 1621 a 1625 están marcados en la producción tirsista por una singular exuberancia. Aparte de la publicación de *Los cigarrales*, se redactan en este año de 1621 tres comedias religiosas: *El mayor desengaño*, *El árbol de mejor fruto* y, en su enlace con lo puramente histórico, el drama bíblico *La venganza de Tamar*. En esta misma fecha se sitúa con exactitud una de las más curiosas producciones de Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*, comedia compuesta en homenaje a Lope de Vega, que sigue las normas de las palatinas, pero impregnada de un bucolismo artificial puramente renacentista. Una nueva comedia hagiográfica, *Quien no cae no se levanta*, se puede fechar, siguiendo la opinión de Ruth Lee Kennedy, entre 1623 y 1624. Y en 1622 se pueden situar dos comedias históricas: *La romera de Santiago*, histórico-legendaria, y *Antona García*, una de las obras históricas de mayor vigor que concibiera Tirso de Molina, desarrollada en torno a un personaje de grandeza épica, aunque de líneas psicológicas poco matizadas, como respondiendo a su misión de ser la humanización escénica de la idea política e histórica que determinó la creación de la obra. Por estos años se suceden alternadas las comedias de enredo, tanto palatinas como cortesanas: *El honroso atrevimiento* (1620-1622), de rasgos propios, atribuibles a su origen novelesco; *El amor médico* (1618-1620), *La celosa de sí misma* (1619-1620) (10), *Averígüelo Vargas*, *Del enemigo, el primer consejo*, *Celos con celos se curan*, en 1621 (?). En 1623, *Por el sótano y el torno* (11); probablemente *El amor y la amistad* y *Siempre ayuda la verdad*, con un visible entronque con el drama histórico y de honor. Al año siguiente, *Los balcones de Madrid*, y entre 1624 y 1625, *Amar por razón de estado* (12).

Es, pues, en estos años (1619-1625) en los que Tirso compone sus comedias de enredo más típicas y características. En ellos, además, la comedia histórica ha alcanzado su total madurez, dentro de su producción, con la composición, en 1622, de *La prudencia en la mujer* (13). De tal manera que, hasta el final de su obra, serán estos dos géneros los que predominarán fundamentalmente, al tiempo que lo hagiográfico, tanto histórico como legendario, sólo anima una obra, bastante mediocre por añadidura, *Santo y sastre*, en 1627, y solamente también un auto sacramental saldrá de su pluma, y no de los mejores: *El laberinto de Creta*, en 1638.

Por el contrario, la comedia histórica persistirá sin vacilaciones. *El rey Don Pedro en Madrid* —en la hipótesis de que le pertenezcan— se estrenó en 1626; *La trilogía de los Pizarros* (1626-1632), de desiguales valores literarios, pero de inigualable empuje y vigor dramático casi siempre; y *Las Quinas de Portugal*, de 1638, en la que se aúnan el fervor religioso del fraile, su sentido españolísimo de la historia hispanolusitana y su acendrado amor a la nación portuguesa.

Y por último, la comedia de enredo, siempre representada en su obra, pero ahora con absoluta prioridad y ya con una clara preponderancia de la cortesana sobre la palatina: *Hábladme en entrando*, (1625), *No hay peor sordo* (1626), *Desde Toledo a Madrid* (1626), *La huerta de Juan Fernández* (1626) (15), *Amar por arte mayor* (1630), *Privar*

contra su gusto (1632), *En Madrid y en una casa* (1636?), *Bellaco sois*, *Gómez* (1641?) y *La firmeza en la hermosura* (1644), su última obra conocida. –

[Volver arriba](#)

Notas:

1. Como vía de ilustración de esto último, tenemos la escena II del acto III de *Escarmientos para el cuerdo*, en que el gracioso, Carballo, en poder de los negros, entiende a su modo la jerigonza de aquéllos -que, naturalmente, según el juego escénico, cuando hablan entre ellos lo hacen en castellano-, y en la que el lenguaje se ha empleado como elemento cómico. También como recurso teatral, pero no en un plano cómico, sino dramático, se emplea un idioma, el portugués, en la obra *Antona García* (escena III, acto III), en la que la simultaneidad de su empleo con el castellano sirve no ya para dar ambientación a la obra, sino para destacar la idea esencial de ella: la enemistad luso-castellana; enemistad representada, poco después, incluso plásticamente, al separar y enfrentar escénicamente unos personajes con otros, porque «mejor está frente a frente / Portugal contra Castilla».

2. De una manera general, sigo en la cronología de estas obras la indicada por Blanca de los Ríos en la edición de *Obras Completas* de Tirso de Molina, por ser la última publicada y haberse utilizado en ella, por consiguiente, los anteriores intentos -también consultados- de un catálogo cronológico de las obras del autor, principalmente los de Cotarelo y Ruth Lee Kennedy. Solamente en aquellos casos en que mi opinión disienta de la expuesta por los comentaristas aludidos, hago constar los motivos en los que puede basarse la fijación de la fecha de la comedia.

Pero es de resaltar lo que existe de problemático y dudoso en la fijación cronológica de muchas comedias de Tirso. De tal manera que la evolución que se marca en este trabajo a su inspiración dramática, deberá ser alterada si sucesivos descubrimientos alteraran, igualmente, la cronología de dichas comedias. Hay una parte de ellas sobre las que creo imposible la duda, por existencias de manuscritos autógrafos, noticia cierta de la fecha de su representación o venta, alusiones, no veladas, a sucesos coetáneos, etc. Sin embargo, en las restantes, no solamente es posible esta duda, sino conveniente. La misma autora de la citada cronología, Blanca de los Ríos, se contradice en alguna ocasión. Léanse como ejemplo los siguientes párrafos, referidos a la comedia: *El honroso atrevimiento*.

«En suma: *El honroso atrevimiento* coincide por distintos rasgos con diez obras de Tirso, todas posteriores a 1615 excepto una, no posterior a 1625. Un reflejo de la conjuración de Venecia estrecha el campo de las probabilidades entre 1618-1625; un indicio de la escisión entre Tirso y Quevedo lo sitúa en 1621; y las múltiples coincidencias con obras de 1621-1622-*Cautela contra cautela*, *Averígüelo Vargas*, *Celos con celos se curan* y *El amor y la amistad* -, el estado de alma de Tirso al producir la obra estudiada, estado de decepción, desaliento y amargura, tan semejante al revelado en *El mayor desengaño*, *Antona García*, *Celos con celos se curan*, *Del enemigo el primer consejo*, etc., sitúan la redacción de *El honroso atrevimiento* entre 1620-1622» (Obras dramáticas Completas. Tomo II, pág. 1.139).

«¿1614? *El honroso atrevimiento*... Pero esa frase, *venturoso Adán mil veces*, / *porque nunca tuvo hermano*, fecha también la obra en época anterior a 1615, donde en *Amor y*

celos hacen discretos he señalado la evidente defensa del Grande Osuna, acusado de crueldad ante el Rey, por Tirso, que indudablemente quería compensar con esta bella comedia sus sátiras a los Girones en *El castigo del penséque*.

»Indudablemente, *El honroso atrevimiento* es anterior a 1615, fecha de *Amor y celos hacen discretos* ... » «En futuras ediciones este drama debe incluirse en el tomo I de estas *Obras dramáticas completas* de Tirso» (Tomo II, pág. 12).»

«1618-1621 *El honroso atrevimiento*» (Tomo II, página 1.137).

Por consiguiente, se marcarán con interrogación aquellas fechas que, a mi entender, son más dudosas. Y fuera de las notas explicativas de alguna comedia, cuya fecha se varía con respecto a los intentos cronológicos anteriormente citados —con las razones aducidas para ello—, se detalla más concretamente la de aquellas comedias que se insertan en la presente edición, como fruto, por lo general, de un análisis personal más detallado.

3. Blanca de los Ríos no aporta ninguna razón de peso para fijar la cronología de *El condenado*. Desprovista de todo elemento ambiental coetáneo, fuera de su ideología, es difícil determinar la fecha de su redacción. Pero, sin embargo, atendiendo precisamente a la actualidad de las ideas teológicas expuestas, el padre Martín Ortuzar la sitúa entre 1608 y 1612, poco después de la muerte de Francisco Zumel, cuya doctrina se desarrolla en la comedia según la opinión autorizada de dicho crítico que la sostiene con un documentado y profundo análisis de la obra en dicho aspecto. (Véase: Martín Ortuzar: «*El Condenado por desconfiado*» depende teológicamente de Zumel. En *Estudios*, Madrid, núm. 10 (1948), págs. 7-41.)

Sin embargo, extraña una fecha tan temprana como la indicada por el citado crítico, por la madurez que presenta la comedia, que apoyaría la opinión más extendida de ser la obra producto de la estancia de Tirso en Salamanca en 1627, en donde tendría ocasión de vivir activamente las todavía imperantes disputas de escuela en torno al problema aún candente de la predestinación y la Gracia.

Sobre la obra pesa aún en cierto sector crítico la inseguridad de su atribución tirsista. Contenida en la *Segunda parte de las comedias de Maestro Tirso de Molina* (Madrid, 1635), no se ha podido determinar aún su paternidad.

En la dedicatoria de dicha colección dice el propio Tirso: «dedico, de estas doce comedias, cuatro que son mías, en mi nombre; y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas), las que restan». Lo enigmático de la afirmación ha venido dividiendo la opinión de los eruditos desde el comienzo de la crítica tirsista. Hoy día parece evidente la veracidad total de la afirmación, tras la prueba documental de que tres de las obras contenidas en el volumen no son de Tirso de Molina: *La reina de los Reyes*, obra del sevillano Hipólito de Vergara, según demostró Santiago Montoto: Una comedia de Tirso que no es de Tirso (Archivo Hispalense, Sevilla, 2ª época, tomo VII (1946), páginas 99-107). Y la *Próspera fortuna de D. Alvaro de Luna y adversa de Rey López Dávalos*, y *Adversa fortuna de D. Alvaro de Luna*, cuyo manuscrito, firmado por Mina de Amescua, encontró Eduardo Juliá: Adversa fortuna de D. Alvaro de Luna (en *Revista de Bibliografía Nacional*, Madrid, tomo IV (1943), págs. 147-150). Nueva atribución que se ha visto totalmente aceptada en dos ediciones críticas de la obra, sobre los manuscritos hallados, realizados por Nellie E. Sánchez-Arce (México, 1960) y Luigi de Filippo (Florencia, 1960).

Sobre tres de las obras incluidas en la colección no existen dudas: en *Amor y celos hacen discretos* y *Por el sótano y el torno*, se contiene al final la afirmación de su paternidad, y *Esto sí que es negociar* es refundición de *El melancólico*.

Restan, pues, seis comedias de dudosa atribución. Además de *El condenado* —la más importante de todo el volumen—, *Quien habló pagó*, *Siempre ayuda la verdad*, *Los amantes de Teruel*, *Cautela contra cautela* y *La mujer por fuerza*. Fuera de un cuidadosísimo análisis de todas ellas, pero que mantendría el problema en el orden de la hipótesis, sólo numerosos hallazgos documentales podrán —por afirmación o por eliminación— demostrar palpablemente la atribución a Tirso de la mejor comedia teológica del teatro español.

4. La fecha de *El vergonzoso en palacio* no ofrece demasiadas dudas. Fechada la carta que contiene en 15 de julio de 1611, según uno de los manuscritos de comedia existentes en la Biblioteca Nacional, ésta es la fecha que tradicionalmente se le otorga. Blanca de los Ríos supone que corrigió esta versión de 1611 en 1621, antes de incluir la obra en *Los cigarrales*.

La fecha de dicha carta aparece efectivamente corregida, pero ya no son tan claras las supuestas alusiones a sucesos coetáneos que señala la aludida autora. En cuanto a los «visibles reflejos del viaje de Tirso a Portugal en 1619», no los veo personalmente tan claros, ya que no hay en toda la obra ni una mención geográfica de observación directa, como las que abundan en su producción posterior a 1619. Más parece la obra reflejo del presumible viaje de Tirso por Galicia entre 1608 y 1611, en cuya fecha se atestigua su presencia en Salamanca, de donde brotaría *la gallega María Hernández*, tan minuciosamente localista. Entonces conocería Tirso probablemente la zona fronteriza portuguesa. Pero también es muy probable que no pasase mucho más allá de la frontera. La ausencia de un localismo de observación en *El vergonzoso* así parece indicarlo.

5. Blanca de los Ríos fecha la comedia en 1615, porque la supone el fin de un hipotético destierro de Tirso en Estercuel, motivado por las «ofensas» causadas a los Girones en la primera parte de esta comedia, *El castigo del penséque*. Sitúa la estancia de Tirso en dicho lugar, en los meses en que su firma falta, por esta época, de los documentos toledanos: 29 de agosto de 1614 a 27 de febrero de 1615. Y esta última fecha marcaría a un tiempo su vuelta y la redacción de la comedia, «reparación» a las ofensas anteriores. Pero, en primer lugar, tales «ofensas» no pasan de haber presentado a un personaje, D. Rodrigo Girón, poco decidido, pero no de una manera insultante ni ofensiva. La utilización del apellido Girón sería uno de tantos recursos dramáticos empleados por Tirso en sus comedias palatinas para dar verosimilitud histórica al asunto. Y las censuras que la comedia le ocasionó —de las que nos habla en *Quien calla, otorga*—, a juzgar por lo que nos dice, no pasarían de ser análogas a las que pone en boca de un «pedante historial» en *Los Cigarrales*, que le critica el uso escénico que ha dado a la casa de Avero en *El vergonzoso en palacio*. Censuras que en este caso serían mayores —Tirso habla de «maldiciones» — por tratarse de un personaje español y en una corte extranjera.

Ante todo, es lógico suponer, como lo hace Cotarelo, que la redacción de *Quien calla, otorga*, hecha en desagravio de una reacción popular —pero no, en mi opinión, obligado casi por presiones políticas, como supone Blanca de los Ríos—, sería muy inmediata al estreno de *El castigo del penséque*, cuando aún no se habían apagado los ecos del escándalo. No tendría razón de ser su postergación. Sobre todo, teniendo en cuenta que, si seguimos la opinión de Blanca de los Ríos, es difícilmente explicable cómo podía producir el levantamiento de un destierro una obra que no se representó hasta muchos años después.

Así pues, si se fija la fecha de *El castigo de penséque* en los primeros meses de 1614, o finales de 1613 (véase el Preámbulo a dicha comedia en la edición de Obras Completas

de Tirso de Molina, realizada por Blanca de los Ríos), poco tiempo después debe situarse la redacción, ya que no el estreno, de su segunda parte.

6. La primera comedia cortesana de Tirso de que tenemos mención es *Marta la piadosa*. Todos los investigadores —salvo la excepción de Blanca de los Ríos— dan como fecha de redacción de la obra el año 1614. La razón está en la escena V del acto I, en que se habla de los preparativos del asalto a la Mamora, y la relación, en la escena II del acto II, pormenorizado y extensa de dicho asalto. Este tuvo lugar en los primeros días del mes de agosto de 1614. Tirso —que luego señalaré con qué fidelidad histórica sigue los sucesos del célebre sitio— sitúa la acción como acaecida en fechas inmediatamente posteriores, como lo prueba el hecho de que en el primer acto se aluda a los momentos preliminares, y en el segundo —entre ambos ha transcurrido el lapso de tiempo de un mes aproximadamente, exigido por el desarrollo argumental de la trama— se notifique el suceso, ya concluido. Probablemente Tirso utilizaría cualquiera de las relaciones sobre el sitio que se publicarían en los mismos días, ya que se inserta la relación como respuesta verdadera a las hablillas del vulgo, mal informado. ¿Podía aludirse a esta mala información si hubiese transcurrido mucho tiempo entre la acción militar y la redacción de, la comedia? Indudablemente, no. Todo lo más —y suponiendo, como cosa natural, que Tirso no tendría acceso a las cartas enviadas por don Luis Fajardo al Presidente don Francisco Duarte— podría situarse a principios de 1615, cuando ya había visto la luz el Discurso historial de la presa que, del Puerto de Mamora, hizo la Armada Real de España en el año 1614, por Agustín de Horozco. Impreso en Madrid en el año 1615. Blanca de los Ríos da, igualmente, la fecha de 1615, pero de finales de año, basándose en la suposición —demostración, en opinión de la animosa tirsista— de que en la obra se alude a la *Segunda Parte de El Quijote*, aparecida a finales de 1615 o principios de 1616, según prueban la *Tasa, Fe de erratas y Aprobación del libro*, fechadas en octubre y noviembre de 1615. Y por otro lado, Blanca de los Ríos ve tan clarísimas las alusiones de la obra a los amores de Lope de Vega con Marta de Nevares —la Marta de la obra— y con Lucía de Salcedo —su hermana Lucía—, que se basa en la cronología de estos amores para fechar la obra, retrasando su redacción en cerca de un año. Debo confesar que el cúmulo de pruebas aducidas, a pesar de su cantidad, no han llegado a convencerme de la suposición, ya que se basan todas en interpretaciones del texto, que se quiebran de sutiles, presumiendo en él unas ocultas intenciones satíricas de tipo marcadamente personal.

Si se fija, pues, la fecha de *Marta la piadosa* entre agosto de 1614 y comienzos de 1615, coetánea suya es *Don Gil de las calzas verdes*. Ya Cotarelo afirmó ser la comedia anterior a 1618, y si los argumentos no eran muy convincentes, el hecho es que acertó, ya que hoy día no puede suscitar ninguna duda la fijación temporal de la comedia. Los documentos presentados a este respecto por don Francisco de Borja San Román en su libro *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, nos dan noticia cierta de su estreno en Toledo, en el popular Mesón de la Fruta, entre el 8 de julio y 4 de agosto de 1615, a la par que se nos consignan sus intérpretes. Pero el análisis realizado por Millé y Giménez, *Miscelánea erudita* (en «Revue Hispanique» t. XLVIII [1926], págs. 193-206), adelanta en unos meses el estreno, seguramente en Madrid, de *Don Gil de las calzas verdes*. Estudia el citado erudito una carta de Lope de Vega, sin fecha, dirigida al duque de Sessa, de las publicadas por Icaza. En dicha carta se comentan los devaneos y escándalos de una actriz, Jerónima de Burgos, al tiempo que alude Lope al «estado en que estoy», añadiendo que «no quisiera yo, por mi hábito, que en ningún tiempo se supiera» su relación con dicha actriz. Es, pues, posterior la carta a su ordenación como sacerdote, hacia marzo o abril de 1614.

Ahora bien, en otra carta de Lope, publicada por La Barrera, se detallan los mismos sucesos, aludiéndose esta vez claramente a sus protagonistas, Pedro de Valdés, su mujer Jerónima de Burgos y el amante de ésta, Juan de San Martín, un actor de la compañía. Como asimismo se sabe la fecha en que San Martín entró a formar parte de la compañía de Pedro de Valdés (véase: Pérez Pastor: *Nuevos datos acerca del histrionismo español*. Madrid, 1901): 7 de febrero de 1614, y como en la carta se alude al próximo viaje de la compañía a Lisboa, y ésta emprendió el citado viaje hacia junio de 1615, fecha Millé y Giménez, con toda exactitud, ambas cartas de Lope entre marzo-abril de 1614 y junio de 1615. pues bien —llegando a la conclusión del razonamiento—, en la primeramente aludida de ellas, se lee: «... Y prometía no ir con ella a Lisboa, con tantos donaires, voces y desatinos, que no llegaba más auditorio que ahora tienen con *Don Gil de las calzas verdes*, desatinada comedia del Mercedario».

Entre marzo-abril de 1614 y junio de 1615 tendrían, pues, lugar las primeras representaciones de la comedia. Mes y pico después —tras su vuelta de Lisboa y el compromiso de representación descubierto por San Román—, entre julio y agosto, como vimos, tendría lugar su representación en Toledo. Representación que no debió ser del agrado del público ni del propio Tirso —ya hemos visto el juicio de Lope sobre la comedia— a juzgar por los comentarios recogidos en *Los Cigarrales de Toledo*, como observó Blanca de los Ríos. (Cigarral cuarto. Edición citada, pág. 340.)

7. En las *Obras Dramáticas Completas*, Blanca de los Ríos fecha esta comedia en 1620, ya que presupone acertadamente que se escribiría a raíz de la muerte de Jacobo de Gracia, sobre cuya biografía versa la comedia. Pero un análisis más cuidadoso de sus fuentes y origen adelanta la fecha de un año, como indicaré a continuación.

Otra fecha podría marcarse, atendiendo a la razón del interés popular de esta figura histórica: la de 1642, fecha del traslado de su cadáver, con cuyo motivo volvió, parcialmente, a ser de actualidad el piadoso sacerdote modonés, como prueba la composición de un «vejamen poético», escrita por Moreto, y en donde se hace referencia, en medio de las alabanzas de sus virtudes, al boato en que, según la voz popular, vivió una parte de su vida. Sin embargo, como obra plena de circunstancias, me inclino a la fecha cercana a su fallecimiento, opinión que confirman el origen de sus fuentes informativas, como diré a continuación, y los versos finales de la obra. Clara referencia, estos últimos, por el empleo verbal del pretérito perfecto, a la cercanía de los hechos:

*Es tanto lo que de este caballero
hay que decir, que lo guardo
para la segunda parte,
por lo que habéis estimado
al caballero de Gracia
en Madrid sus cortesanos.*

El 12 de mayo de 1619 moría en Madrid el Caballero de Gracia. Por esta época Tirso de Molina, Presentado y Comendador de la Orden de la Merced en la ciudad de Trujillo, con fecha anterior a 1619, regresa a Madrid. Posiblemente el suceso de la muerte de Jacobo Grattis permita fijar con más exactitud la fecha de su regreso, ya que debía encontrarse en la Corte al ocurrir el fallecimiento o llegar cuando el duelo persistía, lo que debió motivar la redacción de la comedia. Y con privilegio de 20 de enero de 1620, publicaba Alonso Remón, compañero de Orden de Tirso, su *Relación de la exemplar vida y muerte del Caballero de Gracia* (Madrid, 1620). Aparentemente —y así lo

consideró Cotarelo—, ésta sería la fuente de la comedia de Tirso. Sin embargo, un análisis de la biografía y la comedia indican que, si bien son análogas en su desarrollo —cosa absolutamente lógica—, se contienen en la biografía algunos episodios que no figuran en la comedia, y uno de ellos, precisamente, el más cargado de elementos «dramatizables»: la aparente muerte de la madre de Jacobo de Grattis o Trenci, rodeada de circunstancias misteriosas, tenidas por milagrosas por los circunstantes. Como consecuencia de este hecho se confiere al nacimiento de Jacobo un carácter providencialista. ¿Podía este detalle, ampliamente desarrollado en el libro de Remón, dejar de figurar en la comedia, cuando Tirso se propone precisamente mostrar todo cuanto de más providencial y milagroso concurre en la figura de su personaje? Indudablemente, la comedia es anterior. Sería redactada, por tanto, con los mismos datos de que se sirvió Remón, procedentes de la estrecha comunicación de Jacobo de Gracia con los mercedarios, como opina, igualmente, Francisco García Rodrigo en su biografía posterior (*El Caballero de Gracia. Historia imparcial y vindicación crítica de este venerable y ejemplar sacerdote*. Madrid, 1880, págs. 39-40), lo cual fija la redacción de la comedia entre las fechas de 12 de mayo de 1619 y 20 de enero de 1620.

8. Posterior la obra a la estancia de Tirso en Sevilla, en 1618, de donde brota su ambiente, su fecha se retrasa hasta el regreso del autor de Portugal, como consecuencia de la inclusión en la obra de la descripción entusiasta de Lisboa, tan minuciosa y personalmente descrita.

9. Con bastante exactitud se puede fechar la siguiente obra, *La villana de Vallecas*, por varias causas. Primera, los versos de la escena V del acto I, que aluden a la enfermedad sufrida por Felipe III a su vuelta de Portugal, en Casarrubios, de cuya convalecencia se congratulan los personajes. Dichos versos sitúan la acción en 1620, cosa en la que están de acuerdo todos los investigadores, si bien, como observan perspicazmente Tamayo y Bonilla, hay una alusión a Felipe III, que no concuerda con estas fechas: «que en veinte años / que reina ... » Como este Monarca subió al trono en 1598, dicha cita indicaría que la comedia se compuso en 1618. Asimismo, refuerza la fecha de 1618 la alusión al éxito de una comedia de Lope: *Asombro de la limpia Concepción*, representada el 29 de octubre de 1618. Entre esta fecha y el 25 de marzo de 1620 —fecha de la carta incluida en la obra— deberá situarse la redacción de ésta.

10. Publicada la obra en 1627, en *Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina*, no contiene muchos datos para fijar su cronología. Lo indudable es su evidente madrileñismo. Ya indiqué, al fijar la fecha de redacción de *El caballero de Gracia*, cómo, a mi entender, Tirso se encontraba de vuelta en Madrid poco después de mayo de 1619. El mismo asombro que le producirían años después las novedades toledanas en *No hay peor sordo*, es el expresado en esta comedia ante los madrileños. Así, la Plaza Mayor, terminada en 1619 por Juan Gómez de Mora, le produjo una viva impresión reflejada en la comedia. Ahora bien, Blanca de los Ríos —que señaló los elogios a la Plaza Mayor— retrasa la fecha de redacción hasta 1621 ó 1622, tras la vuelta de Tirso de su viaje a Portugal en 1620. Aduce para ello la cita del título de una obra, *Averíguiuelo Vargas*, de 1621 indudablemente. Pero, aviesamente, *La celosa...* está totalmente ausente de reminiscencias portuguesas, fuera de las normales a un español de la época como es usual en las comedias situadas entre 1621 y 1623. En cuanto a la cita del título, hay que tener en cuenta que se trata de una frase hecha, de dominio popular.

11. Para fechar *Por el sótano y el torno* se han utilizado los propios recursos que suministra la obra: la alusión a modas del tiempo. Cotarelo la situó en 1622, por el siguiente comentario de un personaje:

El manto, aunque despuntado,
con palmo y medio de red,
qué, ¿pensaba su merced
que las puntas que han quitado
les hacen falta?... (escena III, acto III).

Y en una carta hallada en la Biblioteca Nacional, fechada en 16 de noviembre de 1622, se dice: «Se quitan guarniciones de oro y plata, y telas de plata, y oro en cualquiera género de vestidos, capas de seda, sedas sobre sedas, y exceso de guarniciones, puntas de mantos»...

Ahora bien, Ruth Lee Kennedy retrasa la fecha de la comedia por varias razones. Primero, por la similitud de escenas e incluso repetición de versos entre *Por el sótano y el torno* y *Quien no cae no se levanta* —analogías entre las que se encuentra la alusión a los «rosarios del padre Rojas», el confesor de la reina, muerto a finales del año 1624—, y por estar fechada esta última entre 1623 y 1624. Como dichas analogías parecen demostrar que *Por el sótano y el torno* es anterior, le cuadraría a ésta la fecha de 1623, lo que se confirma, en opinión de la señora Kennedy, en otro de sus artículos, por la alusión a la gola, prenda que sólo se puso de moda después que los decretos de 1622 y 1623 prohibieron el uso de lechuguillas y cuellos escarolados. Si se elige la fecha de principios de 1623, se reforzarían mutuamente las tesis de Kennedy y Cotarelo, dada la fecha tardía de la carta hallada por el erudito español.

12. Blanca de los Ríos sitúa esta comedia en 1621, pero parece totalmente convincente la hipótesis de Gerald E. Wade (*El escenario histórico y la fecha de «Amar por razón de estado»*). En «Estudios», Madrid, núms. 13, 14 y 15 [1949], págs. 657-670), que la fecha entre agosto de 1624 y febrero de 1625, en que se encuentra en Madrid el Duque de Cléves, aliado de la Corona española, al que se dedican una serie de fiestas, con los consiguientes encargos de comedias.

13. Como citas absolutamente documentales que puedan fijar la fecha de *La prudencia en la mujer* sólo existen dos: la obra es anterior a septiembre de 1633, en que se firma la aprobación de la *Parte tercera de las Comedias del Maestro Tirso de Molina*, donde se incluye, y posterior a 1619, en que ve la luz —según dato de edición consignado por Blanca de los Ríos— el *Origen de las Dignidades Seglares de Castilla y León*, de Salazar y Mendoza, una de sus fuentes. Sin embargo, presentada la obra por Blanca de los Ríos como una actualización de sucesos históricos, en los que a la acción pasada se suma una crítica política a hechos coetáneos —en torno a la privanza del CondeDuque de Olivares (1621-1643)—, podría fijarse la redacción de la comedia en los primeros años del reinado de Felipe III, como indica la citada autora. Como afirmación de su teoría, Blanca de los Ríos recalca la semejanza de situaciones históricas concretas —la falta de cena de María de Molina y de Isabel de Borbón—, pero que no localizan concretamente la fecha.

Mas partiendo de esta teoría, Ruth Lee Kennedy ha rastreado todas las posibles notas de localización temporal de la obra —la cita, por ejemplo, de la plaga de langostas, etc.—, hasta fijar la fecha entre 1621 y 1623, en su trabajo «*La prudencia en la mujer*» y *el ambiente que la produjo* («Estudios», Madrid, núms. 13, 14 y 15 [1949], págs. 223-

293), y más concretamente, entre abril y junio de 1622. Fecha análoga —entre 1619 y 1623— era la sostenida por Alice Bushee y Lorna Lavery Stafford, en su cuidadosísima edición crítica de la obra (México, 1948).

14. En una meritoria labor, Blanca de los Ríos ha ido señalando innumerables analogías entre *El Rey Don Pedro en Madrid* y las restantes obras de Tirso. Indudablemente, las analogías existen; pero en su mayor parte pertenecen al terreno lingüístico —frases, expresiones, etc.—, que pierden un tanto su valor si pensamos que lo único indudable hoy día sobre la comedia es que el texto que ha llegado a nosotros ha sufrido innumerables interpolaciones, de Claramonte sobre todo. Aparte de dichas analogías —que, fuera de las lingüísticas, no son tan absolutas como se pretende—, la cuestión no ha salido del terreno de la hipótesis, faltándonos hoy por hoy un documento que nos la confirme.

15. El afán de localización temporal de Tirso en las comedias cortesanas, con las alusiones a los acontecimientos históricos del momento —lo mismo que vimos en *Marta la piadosa*—, permite la exacta fijación de la fecha de composición de *Desde Toledo a Madrid*. Se alude en la comedia a las fiestas celebradas por la rendición de Breda (escena I, acto II), conseguida el 8 de junio de 1625; a la recuperación de Brasil y a la guerra de la Valtellina (1624-1625), ya en sus finales, pero no terminada, a juzgar por el contexto. La coalición de Saboya, Venecia, Holanda y Francia, aliadas las tropas francesas con los grisonos calvinistas, e invadiendo la región de la Valtellina, inspira a Tirso la patriótica fábula del león dormido que se expone en la escena I, acto III. Las referencias, pues, a sucesos históricos de finales de 1625, son contundentes. No lo parecen tanto las alusiones a la *Pragmática* de reducción del valor de la moneda de vellón (7 de agosto de 1628), y al *Chitón de las Taravillas*, de Quevedo, publicado a fines de, 1630, que se analizan en la edición crítica a las obras de Tirso de Blanca de los Ríos. Dichas alusiones retrasarían la fecha de la comedia, que se desarticularía del momento histórico en que se concibió; y entre unas referencias concretísimas y otras adivinadas, siempre optaré por el dato fehaciente.

También retrasa Blanca de los Ríos la fecha de composición de *No hay peor sordo*, sobre la que tradicionalmente se le otorgaba de 1625. Las razones para defender esta fecha son las mismas que para la anterior comedia. En este caso se trata de las alusiones y comentarios al ataque de la flota inglesa al puerto de Cádiz, en 1625. Las observaciones sobre el momento histórico están originadas en el más puro examen: se citan anécdotas, se habla del mal tiempo que dificulta la marcha hasta Cádiz, del levantamiento de fervor patriótico de los españoles. La acción del acto I se sitúa cuando éstos se aprestan a la defensa. En el acto tercero se cuenta el resultado de la expedición. Ahora bien, estas citas a hechos históricos de 1625 no sitúan, necesariamente, en este caso, la acción de la obra en este mismo año. Blanca de los Ríos aduce que se cita en la comedia al Cardenal Zapata, «que su oficio cuerdo ejerce» como coadministrador en el gobierno espiritual y eclesiástico de la Diócesis de Toledo, y heredero en dicho cargo de un «Infante Cardenal», que no es otro que don Fernando de Austria. Y el Cardenal Zapata residió en Toledo, ejerciendo su ministerio, de 1626 a 1632, como observa Blanca de los Ríos.

La comedia se sitúa en noviembre, cercano el invierno. No creo que haya inconveniente en suponer su redacción en fecha muy poco posterior, ya comenzado el año 1626, al regreso de Tirso de Sevilla, donde se encuentra en dicha fecha, y residente en Toledo el citado Cardenal. El ambiente toledano, con el elogio a la ciudad del viajero recién llegado (escena I, acto II), sería consecuencia de este regreso.

Las restantes razones que alega Blanca de los Ríos para retrasar hasta 1632 la fecha de la comedia, no me parecen tan verosímiles: las alusiones a *La Dorotea*, de Lope (Madrid, 1632), por la abundancia de tal nombre en la comedia, no me parecen convincentes, y mucho menos las supuestas alusiones al Conde de Niebla, a quien está dedicada. En cuanto a las repetidas referencias —como contestación a anteriores injurias— a *El Chitón de las Taravillas*, de Quevedo, al *Laurel de Apolo*, de Lope, y a *La Dorotea*, del mismo, las creo excesivamente acomodaticias. Lo concreto es que la comedia está escrita antes del envío de la flota española contra Inglaterra, en pleno invierno, probablemente a primeros del año 1626 y a raíz de los sucesos de Cádiz. El regreso de la flota sin haber conseguido nada productivo, anularía las falsas profecías de Tirso sobre un desembarco español en Inglaterra, viejo sueño que, precisamente, revivió en 1625, con motivo del asalto inglés a las costas españolas. Creo, concluyendo, que la fecha más exacta, compaginando las alusiones a Cádiz, al Cardenal Zapata y la estancia de Tirso en Toledo hacia enero de 1626, sería la de ese mismo año.

- Este documento (completo) se corresponde con el "Prólogo" a Tirso de Molina, *Obras*, Barcelona, editorial Vergara, 1968, pp. 11-125. Edición, prólogo y notas de María del Pilar Palomo, profesora de la Universidad de Madrid.

© María del Pilar Palomo 1968, 1997

[Volver arriba](#)

La creación dramática de Tirso de Molina (II)



por María del Pilar Palomo Vázquez
Catedrática de Literatura Española
Dpto. Filología Española III - Universidad Complutense de Madrid

Presentación del Editor:

Casi a punto de cumplirse 30 años de su publicación, traemos hoy a los lectores un texto histórico: el estudio que **M^a del Pilar Palomo** dedicó a la obra de Tirso de Molina. Los estudiosos de Tirso conocen sobradamente lo que este trabajo de investigación significó en la orientación de los estudios sobre el autor y que algunos han llegado a considerar como una línea divisoria. Texto de referencia obligada en cualquier obra sobre Tirso, este texto, como ha sucedido con tantos otros valiosos, se ha convertido en una pieza *rara*, inencontrable, por causa de los tristes destinos que, en ocasiones, ligan a los libros con sus editoriales.

Con su publicación en la Red, *ESPÉCULO* quiere cumplir dos deseos. El primero de ellos es rendir un merecido homenaje a la persona que durante muchos años fue la directora del Departamento de Filología Española III, ejemplo humano y de investigación y rigor intelectual. El segundo, celebrar con nuestros lectores el segundo aniversario de la revista disfrutando con la recuperación de este documento. Mucho se ha investigado sobre Tirso desde su aparición, pero lo cierto es que este trabajo posibilitó la revisión de lo anterior y la nueva orientación de las líneas de investigación de los trabajos posteriores.

ESPÉCULO concluye en este número 8 la segunda parte del texto que se inició en el anterior. La dirección de la primera parte es:

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/palomo1.htm>

Incluimos, además, una [relación bibliográfica](#) con los estudios realizados por la profesora M^a del Pilar Palomo sobre Tirso de Molina durante estos años.

Introducción

1. Desarrollo cronológico del teatro de Tirso de Molina

II Parte

2. Clasificación y análisis

3. Teatro religioso-simbólico

4. Comedias hagiográficas

5. Dramas bíblicos

6. Comedias y dramas históricos

7. Comedias mitológicas

8. Comedias bucólico-palaciegas

9. Comedias de enredo

[Volver arriba](#)

CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS

Se ha efectuado, pues, a lo largo de la producción de Tirso, el progresivo enriquecimiento de su obra dramática. Los sucesivos elementos que se han ido sumando a ella, como fuentes de inspiración, han determinado, fundidos unos en otros, pero con el predominio, casi siempre, de uno de ellos en cada caso, una serie de comedias que, en virtud predominio, son factibles de una clasificación no ya cronológica ni por ciclos, sino que atiende a la estructura interna de la obra y elemento embrionario de la misma. En unos casos, como señalé respecto a *La peña de Francia*, los elementos integradores están absolutamente nivelados: lo hagiográfico, lo villanesco y lo histórico, oseudohistórico. En ese caso hay que recurrir para su clasificación a la intencionalidad del autor al concebir la comedia, intencionalidad que trasciende del título, de su final, de la persistencia, envuelto a veces en la maraña de los otros dos, de uno de los elementos, etc. En otros casos, distintos elementos aparecen no mezclados, pero sí yuxtapuestos. Y así tenemos *El mayor desengaño*, comedia de enredo en sus dos primeros actos, que se eleva a comedia teológica en el último. Igualmente, será la intencionalidad del autor, en este caso también, lo que me permitirá la clasificación.

Pero la mayoría de las veces es clarísimo el predominio de uno solo, aunque no por ello dejen de estar representados los restantes. Así hemos de ver cómo lo villanesco y lo histórico en pocas ocasiones son absolutamente desplazados. Ahora, bien, lo que puede hacer más factible la labor es el hecho de que algunos de ellos -como el histórico-, cuando no se emplea como elemento sustancial sino como accesorio, presentan unas facetas muy distintas en unos y otros géneros de comedias, y de esta manera su inclusión en ellas no sólo no perturba su análisis, sino que lo facilita.

Considerando estas apreciaciones, creo oportuno establecer una clasificación de las obras de Tirso que sujete su producción a razones más literarias y profundas que la simple división localista fiada en el escenario de sus obras, o la derivada de la biografía del autor (16).

Esta clasificación comprendería siete apartados que, dentro de la compleja tangencialidad lógica en toda obra de un mismo autor, ofrecen particularidades específicas a cada grupo, que señalo más adelante:

Teatro-religioso-simbólico (autos sacramentales); *Comedias hagiográficas*, que a su vez precisan una subdivisión: a) lo *específico-hagiográfico*, b) lo *histórico-hagiográfico*, c) la *biografía escenificada* y d) el *drama de tesis teológico*; *Dramas bíblicos*; *Comedias*

[Volver arriba](#)

TEATRO RELIGIOSO-SIMBÓLICO

Dotado Tirso de Molina de una poderosa fuerza caracteriológica, no es la calidad de su inspiración la más idónea para la representación escénica de términos abstractos. Así pues, sus autos sacramentales, salvo excepciones, no cumplen en modo alguno la definición que de ellos se viene repitiendo, es decir: pieza dramática en un acto que versa, siempre bajo forma simbólica o alegórico, acerca del Misterio de la Eucaristía. Bien es verdad que dicha definición no tiene una vigencia absoluta sino en los autos calderonianos y, por consiguiente, de su escuela, cuando ya el poderoso aliento conceptual de Calderón ha llevado el teatro a una región no ya idealista, sino ilusionista, y el símbolo ha triunfado sobre el personaje. Tirso de Molina está en este aspecto de su teatro totalmente inmerso en la escuela de Lope. Dominarán en él, como en Valdivieso, lo sentimental y lo lírico sobre lo teológico y lo abstracto. Y de otra parte, dotará a estos términos abstractos, de que se sirve como personajes, de tal humanización que, en muchos casos, su auto sacramental transformado en comedia hagiográfica, en esencia no tendrá de tal sino el aspecto formal de ser en un acto, y el hecho histórico de representarse el día del Corpus. Esta humanización de lo abstracto, este paso de lo simbólico intelectual a lo concreto real, que explica en parte la aparición de su comedia teológica, lo ha visto y expuesto con gran claridad Wardropper al estudiar el teatro sacramental de Tirso, dentro de la evolución del teatro religioso español: «... no representan [los autos sacramentales de Tirso] ninguna contribución sólida a la formación del teatro eucarístico. No avanzó en el auto sacramental por no comprenderlo, por confundirlo con la comedia divina. El punto central, de los autos no es el Hombre, sino un hombre, sea santo o pecador»(17).

Esta última afirmación se ve absolutamente confirmada, por ejemplo, en *La Madrina del cielo*, cuyo argumento —ya el hablar de argumento tratándose de un auto sacramental muestra la desviación del género— se basa en una leyenda piadosa, con la burla y engaño de su protagonista, Marcela, por un caballero, y la conversación milagrosa de ambos. Y no solamente el argumento, sino también las incidencias del mismo están dentro de los módulos del teatro profano.

Seis autos sacramentales de Tirso han llegado hasta nosotros. A través de ellos, veremos esas derivaciones hacia otros géneros que los caracterizan:

La Madrina del cielo, ya aludido, volcado hacia la comedia hagiográfica.

El Colmenero divino, el más bello auto sacramental de Tirso, en que se mezclan a lo religioso simbólico, como ya vimos, numerosísimos elementos villanescos y populares. Aparece también en él, junto a las formas más líricas de la poesía popular, una indudable influencia del estilo bíblico que permite la entrada del bucolismo simbólico de la Biblia en el cuadro pastoril que nos traza en la obra. De escasa complejidad teológica —como es general a todo el grupo—, predomina en él, más que en ningún otro, una profundísima ternura que, unida a la belleza estilística, produce un tono poético extraordinario.

En cuanto a su origen, ya hemos visto anteriormente su relación con el teatro villanesca de su autor. En este aspecto, tanto *La villana de la Sagra* como *El Colmenero divino* son el exponente de un análogo sentir del autor ante el paisaje y ambiente toledanos.

La Ninfa del cielo, con un mayor dominio de lo abstracto en su estructura, y con análogas reminiscencias bíblicas en su estilo. La penetración psicológica de Tirso, que sabe ahondar en las ocultas pasiones humanas —sus monólogos son auténticas muestras del autoanálisis de sus personajes—, se eleva aquí al plano conceptual y abstracto para mostrarnos, con viva plasticidad, una lucha de las potencias del alma.

No le arriendo la ganancia, auténtica pieza de sátira social y política, más que auto sacramental. Con referencias a lo coetáneo, tan concretas como la vista de la calle Mayor de Madrid, con alusiones veladas a sucesos de la época, se evade casi totalmente del teatro religioso, ya que no del simbólico.

Los hermanos parecidos, el auto sacramental más conseguido de Tirso, en cuanto a expresión de un género definido. Más lograda la ensambladura teológica, y más afín con ella el desarrollo de la acción, sin elementos pastoriles ni villanescos ni, mucho menos, localizaciones de época y lugar.

El laberinto de Creta, con el recurso, tan utilizado por Calderón y su escuela, de servirse de temas mitológicos para, dándoles un forzado simbolismo cristiano, expresar el tema y argumentar la ideación religiosa propuesta.

[Volver arriba](#)



COMEDIAS HAGIOGRÁFICAS

Numerosísimas son las fuentes utilizadas por Tirso de Molina para sus comedias hagiográficas. En ellas se encuentran, más que en ningunas otras, mezclados los elementos integradores. Ahora bien, es evidente en ellas la clara intencionalidad del autor. De esta manera, se pueden agrupar en este apartado todas aquellas comedias en que el autor se propone ensalzar la misericordia o la justicia divinas para con los hombres —más frecuentemente para con un hombre—, mediante el ejemplo propuesto de un caso concreto, rodeado de circunstancias milagrosas.

Solamente esta intencionalidad nos permitirá, por ejemplo, distinguir sus comedias histórico-hagiográficas de los dramas históricos, ya que, en todo cuanto a su estructura dramática se refiere, no presentan diferencia notable con aquéllos. Juicio que ya apuntaba Schack cuando afirmaba que «algunas de las comedias [hagiográficas] de Tirso, aunque en el asunto que les sirve de fundamento lo parezcan, por provenir de la Biblia o de la Historia Sagrada de la Iglesia Católica, no se diferencian en lo demás de las sugeridas por la historia profana». En esta afirmación Schack engloba las comedias histórico-hagiográficas y los dramas bíblicos. Sin embargo, como ya veremos, presentan positivas diferencias.

De acuerdo con los distintos medios empleados por Tirso para lograr ese propósito intencional, y teniendo en cuenta, además, los elementos extrahagiográficos que concurren en las comedias, se pueden dividir éstas en una limitada serie de apartados:

a) *Lo específico-hagiográfico*, en donde Tirso sigue, más imaginativamente que con fidelidad escrupulosa, una leyenda o vida de santo, con frecuencia un ejemplo de conversión extraído de cualquier narración piadosa que, en algún caso, especifica. En este subgrupo tenemos las siguientes comedias:

La joya de las montañas, Santa Orosia, con imaginarios elementos históricos y una fábula de amor, ajena al tema primordial, como es frecuente en Tirso en todas sus comedias hagiográficas.

Los lagos de San Vicente, siguiendo la estructura de la anterior, pero con los distintos elementos mucho mejor ensamblados.

La Ninfa del cielo, según Tirso extraída de los *Ejemplos morales*, de Blosio, pero con una innegable influencia del tema del bandolerismo femenino, propio del teatro profano y usual en la escuela de Lope. Presenta un marcado carácter novelesco.

La Dama del olivar, de ambiente rústico, con todo el germen de un drama de honor. Invadida por el popularismo de las comedias villanescas, a cuyos moldes está vertida.

Santo y sastre, que escenifica la historia de San Homobono, con algunas pinceladas satíricas inevitables, derivadas de la profesión del santo.

Quien no cae, no se levanta, la historia de la conversión de una pecadora, Margarita, pero enlazada en los dos primeros actos con la comedia cortesana, al presentárenos un vivo cuadro de costumbres cotidianas, entre personajes de clase media y en un ambiente ciudadano.

b) *Lo histórico-hagiográfico* agrupa aquellas comedias en que el elemento histórico profano tiene una fuerte representación. Sin embargo, se diferencian de los dramas históricos, de una parte por la intencionalidad de la obra, como ya anoté, y de otra, por el distinto empleo de la historia profana que no es la base esencial de la comedia, sino que está utilizada en servicio de otro elemento distinto: el piadoso. Por este sentido de accesoriedad, la historia puede tomar, a veces, un mero carácter de reforzadora del interés, como también ocurre en las comedias palaciegas. En este caso, se pasa de lo histórico auténtico, o tenido por tal en la mente de Tirso, a lo pseudo-histórico verosímil, como en el caso de *La peña de Francia*.

Como consecuencia de esta subordinación de lo histórico a lo hagiográfico, Tirso se inspirará muchas veces para componer las comedias de este subgrupo en puras leyendas y tradiciones.

Cinco comedias componen el grupo:

La peña de Francia, ya aludida en páginas anteriores.

La elección por la virtud, la historia «anovelada» del Papa Sixto V. Más que de su biografía, de las circunstancias especiales de su subida al trono pontifical, aunque la comedia no alcance este momento. Todas las circunstancias históricas están sometidas a este fin, es decir, al de presentar la especial predilección divina por un hombre virtuoso, predilección que va salvando todas las dificultades que se presentan. Por lo demás, introduce, como es norma casi general, una trama amorosa, desarrollada entre las hermanas del protagonista y dos nobles italianos, con la más pura técnica de comedia villanesca.

La Santa Juana, que desarrolla en sus tres partes la biografía de la supuesta santa — beata en realidad—, pero estrictamente enlazada con la historia nacional, y compendio de todos los elementos integradores del teatro de Tirso, excepto el palaciego y el cortesano.

Doña Beatriz de Silva, sobre la fundadora de las Concepcionistas, con fuertes elementos históricos, aunque con derivación, en muchas ocasiones, a la comedia palaciega.

El árbol del mejor fruto, sobre el hallazgo de la Santa Cruz, realizado por Santa Elena. Situada, pues, sobre un hecho histórico y con personajes que también lo son, pero realizada, en su desarrollo, con amplio poder imaginativo.

e) *La biografía escenificada*, apartado que se reduce a una sola comedia, y no de las mejores: *El caballero de Gracia*. Sus discrepancias con el resto de las hagiográficas se basan en el hecho de que lo puramente piadoso está al servicio de la biografía de un personaje histórico y coetáneo, cuyo interés y popularidad determinan por sí solos la comedia. Como ya indiqué en nota anterior, ésta fue escrita bajo la impresión de la muerte de Jacobo Trenci, cuyo fallecimiento constituyó un duelo colectivo en Madrid; duelo que aprovechó Tirso para crear esta comedia de «circunstancias», que al mismo tiempo representa la contribución tirsista al homenaje sentimental que Madrid dedicó a una de sus más populares figuras.

d) *El drama de tesis teológico*. Este subgrupo está constituido por aquellas obras hagiográficas que, por distintos caminos, tienden a la dramatización de un problema humano emanado de la Teología. Son tres las obras de este tipo y de muy diferente factura.

El mayor desengaño, que sin la intencionalidad que preside su concepción, bien pudiera incluirse en el subgrupo primero, ya que se trata de la historia de la vida secular, creada en gran parte imaginativamente, de Bruno de Hartenfaust, fundador de la Cartuja. Sin embargo, el tercer acto se evade de esta clasificación. En él, la leyenda o historia de la conversión de San Bruno, rodeada de circunstancias milagrosas, está utilizada como base de la idea teológica de que el que espera la salvación por sus méritos propios se condena, y no así el que la espera de la misericordia de Dios. A ello ha de añadirse ;el gran aparato erudito que se añade a la obra, con largos razonamientos y disquisiciones teológicas, aunque perfectamente situadas en la estructura de la comedia.

El condenado por desconfiado, en que el teatro de tesis teológico, enmarcado en lo hagiográfico puro en la comedia anterior, logra aquí su culminación, y *El burlador de Sevilla o Convidado de piedra*. Ambas comedias, cumbres teatrales de la comedia tirsista y de todo el barroco español.

El aparato teológico mentado en *El condenado por desconfiado* es de tal evidencia que su sola presencia motivó la seguridad de atribución tirsista de Menéndez y Pelayo, al afirmar que *sólo* Tirso entre los dramaturgos coetáneos tenía la formación teológica necesaria para ello. Y recientemente el padre Martín Ortuzar, con más conocimiento de causa por su profundo saber teológico, ha llegado a análoga conclusión **(18)**.

Pero si en *El mayor desengaño* la teología se desliga en parte de la acción de la comedia para ser únicamente derivación ideológica de ella, en *El condenado* ha presidido la concepción total de la obra y el también total desarrollo de la acción. A la luz del profundo análisis del citado padre Ortuzar se van aclarando caracteres, episodios, frases, como representación escénica y bellísima de ideas teológicas, agrupadas en torno a la escuela antimolinista de Francisco Zumel, cuyo discípulo predilecto, el padre Merino, fue maestro de Gabriel Téllez.

La disputa teológica que arrebató a las mentes coetáneas en torno a la concepción de la predestinación y el libre albedrío, cobra vida escénica en la obra. «El poema *El condenado* —analiza Martín Ortuzar— es una respuesta a dos ideas falsas que se forjan en la desalquilada cabeza de Paulo, ideas que son dos saetas o dos objeciones contra otras dos verdades de la Sagrada Teología:

»Estas, dos ideas falsas que se suceden en la mente de Paulo son: primero, las obras son causa de la predestinación y la gracia; y segundo, Dios es capaz de condenar a uno sin tener en cuenta sus obras, buenas o malas. En una lógica abstracta esas dos proposiciones se excluyen; pero en la lógica viva y concreta de Paulo son perfectamente asociables **(19)**.»

Para responder a esas ideas, Tirso crea dos personajes: Enrico, el predestinado a la salvación, porque Dios le dará la *gracia intrínsecamente eficaz*, que ningún humano puede desoir. Como apoyo de la tesis, Enrico, el bandido, lo espera todo de la misericordia de Dios. Y frente a él, Paulo, el soberbio, que lo espera todo de sus obras y que por soberbia y desconfianza va desoyendo reiteradamente las voces divinas que le impulsan al antiguo buen camino; las voces que serán la expresión concreta, de bellísimo juego escénico, de los auxilios de la *gracia suficiente* concedida a todo hombre y a la que éste, por virtud de su libre albedrío, puede o no acomodar su voluntad. Paulo, el rebelde, las desoye y, aparatosamente, se condena. Con el mismo aparato escénico que se condenará el otro gran rebelde del teatro tirsista: Don Juan.

El sevillano Tenorio no desoirá las premoniciones divinas por soberbia de su mente, sino por soberbia de su carne. Si Paulo es el gran desconfiado, que reta a Dios por su soberbia, Tenorio es el gran confiado que temerariamente reta a Dios por su vitalismo sensual. Ambos desoirán los auxilios de la gracia. Pero si Paulo duda, en angustiada lucha mental, Tenorio es como una llama que arde en su propio fuego y que cruza por la escena y por la vida como un vendaval que jamás se detiene para reflexionar sobre el *gran negocio* de la salvación. Ambos se condenan no por sus obras únicamente —los grandes pecadores arrepentidos serán un tema hagiográfico intrínsecamente barroco—, sino por la pertinaz y soberbia negativa a escuchar los avisos del cielo, que con carácter milagroso se les envían.

Pero al desarrollar su idea, Tirso se ha valido en ambas comedias de elementos análogos para estructurar el argumento: la tradición popular. Así el tema del bandido, prototipo

de salvador cariño filial, se rastrea por la literatura hasta sus orígenes sánscritos y el del joven libertino que se mofa de un muerto hasta invitarle a cenar, corre por la poesía folklórica de toda la península (20). Ahora bien, el poder caracteriológico de Tirso ha producido, en genial simbiosis de teología y tradición, de poesía y fuerza dramática, los tres caracteres —Paulo, Enrico, Don Juan— de mayor potencia de su teatro y de casi toda su época. Particularmente, el sevillano Tenorio, con la creación de uno de los grandes mitos literarios universales.

En Enrico y Don Juan, impulsivos, vitales, su psicología no se matiza en variaciones. Simplemente se presenta en toda su fuerza arrolladora, sin fisuras, absoluta. Cuando Enrico se arrepiente, es obedeciendo a una fuerza más poderosa que su propia fuerza humana. Y Don Juan cruza imperturbable por toda la comedia, porque su soberbia vitalidad no puede admitir la reflexión ni el retroceso. Pero Paulo es un atormentado cerebral. Sus pasiones no son el desahogo de sus impulsos. Son la consecuencia de una acuciante desesperación, más intelectual que sentimental. Y el dramaturgo se sobrepone al teólogo para darnos la trágica estampa de un hombre sacudido por dispares resoluciones, en el más hondo, dramático y perfecto desarrollo psicológico de un alma atormentada.

[Volver arriba](#)

DRAMAS BIBLICOS

En contraposición a los apartados anteriores —mezcla de elementos diversos, irradiaciones al teatro profano, multiplicidad de fuentes y poca delimitación de los géneros—, el presente grupo de comedias o, más bien, dramas presenta una compacta homogeneidad. Homogeneidad derivada, fundamentalmente, de la fuente común en que están inspirados. Aunque mejor que inspirados, debería decirse basados, ya que, precisamente, una de sus características es su escrupulosa fidelidad a los textos originarios. Marcan el punto de este enlace entre lo hagiográfico y el drama histórico, ya que por sus fuentes pertenecerían al apartado anterior, pero por su estructura siguen fielmente las normas del drama histórico, como ya vimos que apuntaba Schak.

En virtud de ello se utiliza la Biblia más como fuente puramente histórica que hagiográfica, de tal manera que se elegirán sus temas no por lo que entrañen en sí de ejemplificación piadosa, sino por el enorme vigor dramático que encierran. Y de ahí surgirá el hecho de la supremacía, en la elección, del personaje sobre el suceso.

Siguiendo las normas de los dramas históricos con más fidelidad aún que en estos mismos, en los dramas bíblicos se sigue escrupulosamente el hilo de la narración bíblico-histórica en lo esencial y en lo accesorio, supliendo la imaginación solamente aquello que falta en el texto de origen y que es necesario o conveniente para el desarrollo de la acción o de la psicología del personaje. Incluso cuando el texto es insuficiente para delinear ésta o aquélla, se acude a fuentes históricas profanas, pero se sigue manteniendo en todo momento la autenticidad de los acontecimientos, como es el

caso de *La vida y muerte de Herodes*, en que, como fuente originaria, aparece el historiador Flavio Josefo junto a la narración evangélica.

Ahora bien, descuella en los dramas bíblicos de Tirso un aliento poderoso de tragedia, no frecuente en sus dramas histórico-profanos. Los personajes se mueven irremediablemente conducidos por el ímpetu de sus pasiones. Sirvan como ejemplo Jezabel, llevada de su lujuria, crueldad y ansias satánicas de poder; Tamar, y sus inexorables deseos de venganza, o Herodes, enloquecido de pasión y de celos. Sobre ellos, sin embargo, se cierne un destino trágico encarnado en la justicia divina, como cumple a un dramaturgo cristiano, que se anuncia por medio de premoniciones y avisos, como en la escena en que Jezabel contempla ante el espejo la figura ensangrentada de Nabot y su propia y lastimera muerte, mientras se escucha a lo lejos, como en un coro de tragedia clásica, la canción popular que cuenta su historia y su final.

Junto a este ambiente trágico, domina también estas obras un bucolismo de expresión bíblica, enlazado en ocasiones con un bucolismo renacentista, con interferencias de lo villanesca, que anima por ejemplo las escenas finales de *La mejor espigadora*.

Cinco son las comedias de este grupo. Las tres primeras propiamente bíblicas, y las dos restantes evangélicas:

La mujer que manda en casa, o historia de Jezabel.

La mejor espigadora, sobre la figura de Ruth.

La venganza de Tamar, tendiendo ligeramente a un drama de honor y de honra, sin elevarse al tono trágico que podía haber conseguido desarrollando el tema del incesto.

La vida y muerte de Herodes, plasmación del recurso teatral de los celos, como elemento de drama y no de comedia.

Tanto es lo de más como lo de menos, que presenta la particularidad, dentro de este grupo bíblico-histórico, de fundarse no en la narración de un suceso o en la dramatización de un personaje auténtico, sino en una parábola evangélica, la del hijo pródigo, enlazada con la historia de Lázaro, el pobre que comía las migajas del rico avariento. Naturalmente, en este caso, los elementos imaginativos son muchísimo más numerosos que en el resto de las comedias bíblicas.

[Volver arriba](#)

COMEDIAS Y DRAMAS HISTÓRICOS

Como incidentalmente he venido indicando a lo largo de estas páginas, son dos las formas en que aparece la Historia profana en la producción dramática de Tirso: como refuerzo del interés de la acción —comedias histórico-hagiográficas y parte de las villanescas y palaciegas, como veremos— y como base esencial de la obra. La utilización de la historia como origen y fundamento da lugar a la creación de sus dramas y comedias históricas.

Pero lo original de la breve producción histórico-profana del teatro tirsista —siete obras seguras y dos de dudosa atribución— es su preconcebida intención de autenticidad. Tirso no solamente basa su teatro histórico en sucesos verdaderos, en que se siguen, en ocasiones, hasta los detalles, sino que muestra un decidido empeño en dejar constancia de ello.

*Señores, los que me escuchan,
todo cuanto agora han vido
es hestoria verdadera
de privilegios y libros,*

dirá al final de *Antona García*. Y el manuscrito autógrafo de *Las Quinas de Portugal* se acompaña de una nota explicativa, con minuciosidad erudita, de todas las fuentes históricas utilizadas para la redacción de la comedia (21). Y esta inspiración directa en crónicas y no en romances, esta sujeción a las leyes no ya de lo verosímil, sino de lo auténtico, se alza en fuerte contraste con la norma más general de la comedia histórico-barroca, a la que el público no pedía sino una sucesión de hechos que mantuvieran su interés sin más sujeción que ser la representación de un espíritu nacional y bebiendo, por tanto, directamente en todo un cúmulo de tradiciones y leyendas transmitidas por el romancero. Tirso, por el contrario, sólo basará en esta fuente popular desde sus comedias histórico-profanas: *La romera de Santiago* y *El cobarde más valiente*. Y cuando deforma la autenticidad de lo histórico, alterando lo transmitido por las fuentes eruditas consultadas, no será por un proverbial elemento técnico-literario, sino por una preconcebida intencionalidad extraescénica. Así, el caso de la *Trilogía* de los Pizarro, en que se tergiversan los hechos históricos, en apoyo de las reclamaciones de títulos de sus herederos (22), de una manera análoga, sin desviarse de la verdad histórica en este caso, a lo realizado en *Antona García*, escrita posiblemente en torno a las peticiones de exención -de tributos por parte de los descendientes de la heroína de Toro (23).

Sin embargo, no ha de pensarse que Tirso se muestra fríamente erudito en este género de obras. Por el contrario, sabe sacar de esta fuente fidedigna todo lo que ella contenga de popular, de vigor dramático, de poesía. En este sentido, es notable el aprovechamiento que hace en estas obras del recurso de los augurios de tragedia, que prestan un tinte sombríamente poético a la escena. Así tenemos los recelos de Diego Marsilla al acercarse a Teruel —de ser suya la obra— o el convencimiento de Don Manuel de Sousa, en *Escarmientos para el cuerdo*, de que será alcanzado por sus propias maldiciones, en una premonición de la tragedia.

Pero Tirso, sobre todo —y de ahí la importancia no ya literaria, sino histórica, de su teatro—, elige cuidadosamente sus temas para que sean en su mayoría la expresión del alma nacional, reflejada en su historia. Sólo una de sus obras histórico-profanas se inspirará en una temática extranjera: *La república al revés*, sobre el gobierno de Constantino, uno de cuyos episodios inspiró también una de sus comedias hagiográficas. Pero, en general, lo que descuella en su teatro histórico es una clarísima visión política de unidad nacional y de tipo imperialista, como por ejemplo en todas aquellas comedias que desarrollan un tema histórico luso-castellano.

El lusitanismo de Tirso asoma de continuo en su obra. No sólo en el perfecto desarrollo escénico de las teorías sobre el *amor portugués*, con las cualidades de ardor y precocidad que le daba la época y que inspirará una comedia palaciega casi íntegra,

Averígüelo, Vargas, ni en la admiración manifiesta por su geografía (*El burlador de Sevilla*) o por la historia portuguesa: (*Las Quinas de Portugal*). Lo más interesante del lusitanismo de Tirso, es el clarísimo sentido político de unión de ambos reinos, como visión actual de un hombre que vive dentro de la realidad histórica de esa unión.

A lo largo de sus obras luso-castellanas, Tirso de Molina nos ha ido dejando rasgos dramáticos del enfrentamiento secular de los dos pueblos. En un terreno puramente político, no literario ni costumbrista, aparecen en Tirso dos corrientes antagónicas: la tradición de hostilidad que pesa sobre él como castellano y que informara comedias enteras —*Antona García*—, y su propia posición de hombre culto del siglo XVII, que ve claramente las ventajas extraordinarias de una unión. Y esta segunda idea será tan poderosa como para introducirse en comedia tan ambientalmente hostil como la citada.

En ella se narran las hazañas de una mujer que combate por la causa de Isabel la Católica durante la Guerra de Sucesión. Tirso basará esta lucha en dos principios: la convicción del pueblo en la justicia de la causa de Isabel y la hereditaria enemistad luso-castellana, ya que el hecho de que fuera un portugués el que intentará reinar en Castilla, apoyando la causa de la Beltraneja, era motivo suficiente: «y mientras ella viviere // en Castilla nunca espere // coronarse Portugal», dirá Antona de sí misma. Ese ambiente de hostilidad se marcará admirablemente en varias escenas de la obra, como recurso dramático de positiva fuerza, que va desde el empleo de los dos idiomas, como cartel de desafío de personajes episódicos, hasta la misma colocación plástica en la escena de los personajes enfrentados, etc.

Ese mismo ambiente asomará en obras no históricas de Tirso: *Mari-Hernández la gallega*, *Beatriz de Silva*. E incluso, como actualización de temas históricos, Tirso, que acaba de asistir en Portugal, más o menos de cerca, al juramento de Felipe IV como príncipe heredero del imperio portugués, hace decir con escepticismo a un personaje que presenció el de Don Manuel como heredero del trono de los Reyes Católicos dos siglos antes, que «lo que el tiempo ocasiona no asegura la mudanza».

Y sin embargo, pese a esta tradición manifestada con tanta reiteración, en la misma *Antona García*, Tirso abogará por la consolidación de esa unidad nacional:

*Si a las portuguesas quinas
con que el cielo favorece
aquel reino, pues bajaron
de sus esferas celestes,
los castillos y leones se juntan,
¿qué imperio puede
contrastarnos? ¿Qué nación
ha de haber que no nos tiemble?*

Esas frases, que caían en el vacío en la comedia porque así lo exigía el ambiente histórico de la misma, las acogería el público como un acto de exaltación patriótica. En Tirso no eran sino la serena convicción de las ventajas de una unión política. Se trata de la total consolidación de España. De aquella España medieval, dividida en reinos, que agrupaba en tiempo de Tirso dos imperios bajo una misma monarquía. Y esa misma idea imperialista será la que predomine, junto con la de unidad, el teatro histórico del dramaturgo.

Cuando en 1638 Tirso escribe *Las Quinas de Portugal*, derrama sobre ella todo su lusitanismo de exaltación. Aquí ya no hay que enfrentar castellanos y portugueses y, por tanto, el ambiente hereditario de hostilidad no coharta al autor. Pero el tema: nacimiento del reino lusitano, se le convierte a Tirso en tema nacional e imperial. Portugal ya es España —España, no Castilla—, y hay una gloriosa realidad evidente: a los pies de un rey español habrá «dos mundos», aportados por castellanos y portugueses a una misma corona, como Giraldo le profetiza a Alfonso, primer monarca de Portugal.

Como reflejo argumental de ese sentir imperialista, surgirán otras obras de Téllez: *Escarmientos para el cuerdo* y la *Trilogía de los Pizarro*.

En la segunda, en torno a Francisco Pizarro, y su familia, se lleva a la escena parte de la conquista del Perú, en un tono de exaltación nacional, mientras que para la primera se elegirá un tema histórico relativo a las Indias Portuguesas: la desventurada historia de un caballero portugués, Manuel de Sousa, y su familia, que encontraron la muerte en tierras africanas, tras su naufragio en el Cabo de Buena Esperanza. Suceso histórico sobre el que se ha montado el drama imaginativo en el desarrollo de su intriga amorosa, con gran acopio de detalles informativos sobre los territorios portugueses ultramarinos.

El sentido netamente histórico de este grupo de comedias, de crónica fidedigna, que sólo se altera en la matización de los detalles y tramas secundarios, o por motivos extraliterarios, informa esencialmente, en ocasiones, su misma estructura literaria. Tirso siente dos tipos de interés histórico para su dramatización: el del personaje y el del ambiente. Comedia centralista la primera, se agruparán todos sus elementos en función de un personaje de extremado relieve. Tal es el caso de *La prudencia en la mujer* o de, en el caso dudoso de que le pertenezca, *El rey Don Pedro en Madrid*. Otras veces, por el contrario, lo que sobresale es el intento de mostrar unos sucesos, como en el caso de las obras en torno a los Pizarro. Y por este camino, un tercer aspecto que uniría personaje y situación: el de aquellas obras que tienden a mostrar un sentimiento nacional del cual el personaje central es únicamente un símbolo concreto, como en el caso de *Antona García*.

En los dos primeros casos, el dramaturgo tiene toda la libertad de acción que le da la *interpretación* de las fuentes utilizadas, y el personaje se desarrolla en una, a veces, magistral trayectoria psicológica. Ejemplo de ello, el espléndido y profundo carácter, político y humano, de María de Molina, con toda la turbulenta y verídica Edad Media castellana circundando y agrandando su figura. Tirso se ha plegado a sus informadores. Una crítica histórica actual nos da sobre la figura de la reina el mismo contorno que nos da Tirso. Pero, casi entre líneas, el dramaturgo ha sabido encontrar, en la frialdad de la crónica, la vena humana, femenina, de la mujer y la reina. Y la ha recreado con exquisita sensibilidad y grandeza. Para ello, ha rehusado toda acción secundaria que pudiera apartar la mirada del espectador de su serena figura, como un insobornable ejemplo de unidad temática y como culminación de un tipo de comedia centralista. Original estructura, dentro de la diversificadora técnica teatral de la época.

Pero otras veces, la psicología del personaje se creará unilateralmente, en función de una idea fija, que abortará toda iniciación de cualquier línea episódica de ficción, utilizable en función caracteriológica. Un caso evidente es el de *Antona García*. El personaje es la representación concreta de un odio popular. Las fuerzas utilizadas no le han transmitido a Tirso sino la mención escueta de sus hazañas varoniles. Y al autor le

ha interesado más lo que esa mujer representa que el personaje en sí. Y Antona, reminiscencia literaria —no histórica— de Mari Hernández, la villana gallega que odia a los portugueses pero que cede al noble amor de un caballero lusitano, se ha convertido en un arquetipo casi simbólico en el drama histórico. El desarrollo psicológico de la comedia de enredo se inicia análogamente en Antona, con su naciente amor por el portugués Conde de Penamacor —acción psicológica secundaria—, pero se trunca apenas nacido por exigencias de la idea rectora de la comedia.

Igualmente, en *Las Quinas de Portugal*, la idea base de heroicidad dominará de tal manera la creación de los caracteres, que no sólo Don Alonso Enríquez, sino el mismo gracioso de la obra pierde su condición de figura del donaire en las escenas guerreras, para comportarse en la batalla de acuerdo con el arquetípico concepto del heroico valor portugués.

[Volver arriba](#)

COMEDIAS MITOLÓGICAS

Una única comedia es la que integra este grupo: *El Aquiles*. Lo mitológico —además de haber servido de vehículo simbólico para *El laberinto de Creta*— aparece incidentalmente a lo largo de la producción tirsista, en forma de alusiones, citas y comparaciones, como es usual a todo hombre culto de su época. Sin embargo, todo este bagaje de origen universitario, intelectual y erudito no provocó sino la creación íntegra de una comedia. En ella demuestra Tirso su conocimiento humanístico aunque, naturalmente, abstrayéndonos del escenario, de las referencias históricas y de los nombres de los personajes, nos parece estar presenciando mentalmente una intriga heroico-amorosa, desarrollada entre los cortesanos de Felipe IV.

COMEDIAS BUCÓLICO-PALACIEGAS

Lo renacentista, que en su aspecto humanístico inspira la comedia anterior, provoca en su aspecto poético la creación de *La fingida Arcadia*. Lo ficticio bucólico anima sus páginas como elemento añadido a una intriga palaciega, y todo ello como homenaje a Lope de Vega y su reciente Arcadia.

Notas:

16. No se ha realizado ahora una clasificación completa y sistemática de la producción dramática de Tirso, pese a ser algo imprescindible para el estudio razonado de su obra literaria.

Existen sin embargo, tres intentos sumamente estimables: el de Agustín Durán; el de Pedro Muñoz Peña, en su libro *El Teatro del Maestro Tirso de Molina*, y el realizado

por Hurtado y González Palencia en su *Historia de la Literatura Española*.

Las tres clasificaciones adolecen del mismo fallo: no son completas. Cada grupo está representado por las principales comedias que lo integran, pero no por todas, de tal manera que se puede hablar de *división* de comedias, y no de *clasificación*.

Aparte de esto, el criterio que se ha seguido en esas divisiones adolece de confusionismo, como en el caso de Muñoz Peña, o no está suficientemente explicado, como en el de Hurtado y Palencia.

Muñoz Peña basa la suya en la de Durán: *comedias de intrigas y costumbres; comedias históricas y heroicas; comedias de asuntos devotos y religiosos*, amplísima división que poco nos aclara el teatro tirsista, y que Muñoz Peña subdivide separando las comedias heroicas en *novelescas* y de *carácter*, y las comedias de intriga y de costumbres en *palaciegas* y de *costumbres*. Con ello «resultan divididas las obras dramáticas de Tirso en las siguientes denominaciones: *Dramas religiosos, Dramas históricos y legendarios, Dramas novelescos Dramas de carácter, Comedias palaciegas y Comedias de costumbres*.

Como veremos, el primer apartado alcanza en Tirso unas matizaciones tan específicas que hacen previa una subdivisión. Ya el mismo Muñoz Peña alude a ello al escribir de las «comedias devotas o de santos»: «Las tiene de varias clases: terribles, como *El mayor desengaño*; bucólicas y gratas, como *La mejor espigadora*; legendarias y devotas, como *La Peña de Francia* y *La dama del olivar*; y por último, trágicas, como *La venganza de Tamar*; profundas y teológicas, como *El condenado por desconfiado*», mezclando comedias de tan diferente factura como pueden ser un drama bíblico o una comedia hagiográfica.

En los demás apartados, el confusionismo es grande, como en la división de dramas históricos y legendarios, en que se presenta como histórica *La romera de Santiago* — basada en romances—, y como legendario *El Rey Don Pedro en Madrid*, para el que su incierto autor utilizó crónicas conocidas.

Pero donde su intento de clasificación tiene una estructuración más débil es en los dramas que llama *novelescos* y de *carácter*. En los primeros hay un predominio de la acción sobre el carácter. En los segundos, a la inversa. Ejemplo de los primeros sería *El vergonzoso en palacio*, y de los segundos *El celoso prudente*. Pero esta división, ¿no puede aplicarse a todos los apartados que se hagan del teatro de Tirso? Efectivamente, así podrían también clasificarse los dramas históricos: *La prudencia en la mujer*, como drama de carácter en que una psicología domina la acción, y *Las Quinas de Portugal*, como novelesco, ya que los personajes pliegan sus caracteres a la acción, histórica y no de intriga, en este caso. Y dentro de las comedias de enredo, de carácter serían *Marta la piadosa* o *La celosa de sí misma*, y novelescas *Don Gil de las calzas verdes* o *Bellaco sois, Gómez*. Ya veremos como el hecho responde a dos modalidades estructurales de planteamiento de la obra, pero sin valor clasificativo. Clasificar, pues, dos apartados por algo que no es privativo de ellos, conduce a un evidente confusionismo. Este confusionismo alcanza, igualmente, al concepto de comedia palaciega y de costumbres - ambas igualmente de costumbres según su definición-, al tiempo que crece la semejanza entre comedia palaciega propiamente dicha y dramas novelescos. Creo que ni por su estructura, desarrollo y ambiente, será fácil distinguir el *drama novelesco El vergonzoso en palacio*, de la *comedia palaciega El castigo del penséque*.

La división de Hurtado y González Palencia está mucho más matizada, pero desvirtuada por los ejemplos propuestos.

Se intenta ya la subdivisión del teatro religioso: *Autos, comedias bíblicas, comedias sobre leyendas y tradiciones devotas* y de *santos*. Pero ¿puede llamarse una tradición devota la escenificación de la vida de un coetáneo del autor, como *El caballero de*

Gracia? Raro concepto de la tradición y la leyenda.

En las *Comedias históricas* agrupa aquellas que están basadas en *Crónicas y leyendas dramáticas de España*, con lo cual da entrada a una serie de obras, como *La joya de las montañas*, en que se desarrolla la vida de Santa Orosia, sobre un fondo heroico. Esta comedia, específicamente hagiográfica pues, ¿en qué se diferencia de *Los lagos de San Vicente*, incluida dentro de las comedias de santos, sobre la vida, igualmente legendaria y heroica, de Santa Casilda?

Las *Comedias de costumbres* han sufrido una amplia subdivisión: a) de carácter, denominación ésta indecisa, como ya vimos, que se ve acrecentada con la similitud en este aspecto a comedias de otros apartados, como *Por el sótano y el torno*, con la simpática avaricia de Doña Bernarda; b) *antecedentes del proverbio dramático moderno: El amor y la amistad*; e) *palaciega: El vergonzoso en palacio*; d) de *intriga*, que se subdivide en de *intriga en general* y de *enredo*, clasificando entre las primeras *La huerta de Juan Fernández*, por ejemplo, y *Desde Toledo a Madrid* entre las segundas, pese a estar motivado el enredo o la intriga, en ambas, por la misma causa: el disfraz de villano del galán; e) *villanescas*, agrupación más como consecuencia del título de las comedias —*La villana de Vallecas, La villana de la Sagra, La gallega Mari-Hernández*— que por su contenido.

Se hace un apartado con el aparentemente inclasificable *Burlador de Sevilla*, y por último otro con la *comedias tomadas de novelas*, que, pese a su origen, son fácilmente reducibles, por su desarrollo, a grupos semejantes.

Como vemos, esta división adolece, en general, no de falta de sistematización o criterios definidos, como la anterior, pero sí existen indudables errores en la inclusión de las comedias en los diferentes grupos. Por otra parte, a mi juicio, éstos no están completos, y, desde luego, dado su carácter casi divulgador, es enormemente incompleta.

17. WARDROPPER, Burce-W.: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (pág. 315).

18. MARTÍN ORTUZAR: «*El condenado por desconfiado*» depende teológicamente de Zumel («Estudios», n.9 10 [1948], págs. 7-41).

19. *Ob. cit.*, págs. 33-34.

20. Véase, de Ramón MENÉNDEZ PIDAL: *El condenado por desconfiado y Sobre los orígenes de «El convidado de Piedra»* (en «Estudios Literarios». Madrid, 1920).

21. «Todo lo historial de esta comedia se ha sacado con puntualidad verdadera de muchos autores, ansí portugueses como castellanos, especialmente del «Epítome de Manuel Faria de Sousa», parte tercera, capítulo primero, en la vida del primero conde de Portugal D. Enrique, y capítulo segundo, en la del primero Rey de Portugal et pertotum. Item: del librito en latín intitulado: «De vera Regum Portugaliæ Genealogía», su autor Duarte Núñez, jurisconsulto, capítulo primero, De Enrico Portugaliæ Comite, folio segundo et capítulo segundo de Alfonso primo Portugaliæ Rege, folio III.»

Igualmente, la crítica moderna, al fijar las fuentes de *La prudencia en la mujer*, ha delimitado el carácter erudito y no popular de éstas: la *Crónica de don Fernando Cuarto*, tercero de los cinco libros que componen las *Crónicas de los Reyes de Castilla*, obra atribuida a Fernán Sánchez de Tovar (1554); *Los cuarenta libros del Compendio historial*, de Esteban de Garibay y Zamalloa (1571); la *Nobleza de Andalucía*, de Argote de Molina (1588); *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León*, de Pedro

Salazar de Mendoza (1618), etc. (Véase: TIRSO DE MOLINA: *La prudencia en la mujer*. Edit. with Huntington Bushee, Alire, and Lavery Staffard, Lanna. México, 1948, la más acabada edición crítica de la comedia hasta la fecha.)

22. Véase: GREEH, O. H.: *Notes on the Pizarro trilogy of Tirso* (en «Hispanie Review». Philadelphia, T. IV [1936], págs. 201-205).

23. Véase: KENNEDY, Ruth Lee: *On the Date Five Plays by Tirso de Molina* (en «Revue Hispanique», Paris-New York, T. X [1942], págs. 183-214).

[Volver arriba](#)

COMEDIAS DE ENREDO

Si en los apartados anteriores hemos encontrado posiblemente las obras maestras de Tirso de Molina —*La Santa Juana, El condenado por desconfiado, Antona García, La prudencia en la mujer, El burlador de Sevilla*, atendiendo no sólo a su perfección escénica, sino a la ambición literaria de su creación—, en éste de sus comedias de enredo vamos a hallar sus producciones más *típicas*, si no más, características **(24)**. Todos aquellos elementos literarios que tradicionalmente se han venido atribuyendo a Tirso de Molina —fuerza cómica y satírica, dominio de los caracteres, vigor realista y costumbrista— tienen aquí su más expresiva representación. En los géneros anteriores, que se podrían denominar dentro de su producción géneros nobles o de altura o elevación intelectual y espiritual, los matices satíricos y cómicos —son proverbiales la malicia y socarronería de Tirso de Molina— se veían atemperados por el carácter idealista del tema y de la factura de la obra. La representación en ellos estaba casi únicamente encomendada a la figura del donaire —hilo esencial que atraviesa todo el teatro de Tirso— y al recurso de las escenas villanescas. Por el contrario, en este apartado van a triunfar tan plenamente, que en algunos casos determinarán una inversión de planos, y así la figura cómica saltará del plano inferior de los lacayos, villanos o criados, para figurar en el plano noble de los caballeros o señores —el caso, por ejemplo, de *Desde Toledo a Madrid, o Marta la piadosa*—. En cuanto a los caracteres, al estar expresados por el valor de ellos mismos, o puramente al servicio de una acción, no se sujetan a más normas que las derivadas de la pura observación del alma humana. Así, al presentar al personaje como el resultado de movimientos espirituales —buenos y malos— muy distintos, no alcanzará la grandeza *unilateral* de los caracteres dramáticos de su producción anterior, pero se desarrollarán, sin embargo, con una riqueza inigualable de matices psicológicos. Y en lo que concierne al realismo de estas obras, al extremar la observación y situar sus personajes, por lo general, en un tiempo coetáneo, deriva inevitablemente al costumbrismo, mostrándonos, en un sector de sus comedias, un cuadro vivísimo de la sociedad y las costumbres españolas de la primera mitad del siglo XVII, cuadro que en los géneros anteriores quedaba casi únicamente reducido —aparte, naturalmente, del sentir de época que deriva de la ideología misma de Tirso— a observaciones casuales y a las escenas villanescas que, junto con la figura del donaire, son el otro elemento que atraviesa toda la obra tirsista.

Aun dentro de sus variadas denominaciones —de *intriga* o de *capa y espada* han sido las más usuales—, la mayoría de los críticos o investigadores coinciden en el concepto de comedia de enredo, sin que sus diversas denominaciones hayan significado huida de aquellos límites que la definen: una comedia más o menos realista en la que se detallan las costumbres de los españoles de la época barroca —pero sin un afán costumbrista, a la manera romántica, lo que excluye el término costumbrista por inexacto—, y en las que muchas veces el carácter y modos españoles se trasladan mágicamente, en la escena, o escenarios extraños y, a veces, remotos.

Se ha insistido con gran frecuencia en que las reacciones de los personajes que viven en las comedias de nuestro teatro nacional son aquellas que corresponden a los españoles que compartieron el ambiente y la época de las Cortes de Felipe III y Felipe IV, encontrándose en favor de esta identificación, una evidente analogía entre las posiciones espirituales, las ideologías y los conceptos fundamentales de unos y otros.

Dentro de esta comunidad espiritual, la argumentación de estas comedias de enredo es siempre una derivación del tema amoroso en cualquiera de las múltiples circunstancias y matices que la amplitud del tema puede originar. El amor, en la trama, estará siempre secundado por los celos, como partes integradoras del tema. Ambas pasiones, inseparables en el sentir de nuestros dramaturgos, serán los resortes humanos y psicológicos fundamentales que motivarán la acción dramática, utilizados siempre bajo una valoración idéntica, sin que jamás sean empleados para una fundamentación trágica, que escaparía al nivel intrascendente de la comedia de enredo. Por el contrario, amor y celos se mantienen siempre dentro de los imperativos de la *cortesía* y de la galantería —nunca frivolidad—, sujeción que no excluye el que estén utilizados por los grandes dramaturgos como Tirso bajo una complejidad psicológica en la que a la pura observación del alma humana viene a unirse una tradición filosófico-amorosa, de origen renacentista y platónico, en la que ya el lejano eslabón de Castiglione ha ido reforzando y extremando sus ideas, a la par que se extrema y refuerza el simbolismo barroco.

Esta conjunción celos-amor, que engendra el conflicto de la trama, verá incrementado su interés con otros elementos, como el histórico, el costumbrista, el satírico, etc., pero sin que estos elementos alcancen jamás un valor más allá de lo puramente accesorio. Esta restricción determina que la trama, únicamente sostenida en una temática amorosa, acuda a una serie de situaciones que acrecientan su valor en la comedia, de tal suerte que diversos incidentes o episodios escénicos logran, con frecuencia, tanta o más importancia que la, a veces débil línea argumental. Esta compensación origina que cuando el desarrollo argumental no posee en sí mismo una importancia escénica, los episodios o situaciones se acumulen o adquieran un valor independiente, cuya accidentalidad menoscaba o *distrae* el ritmo escénico y la exposición de los hechos que definen el argumento. Técnicamente, la comedia de enredo —en sus tres apartados de comedia *palaciega*, *cortesana* o *villano*— está delimitada por dos planos estructurales, cuyo paralelismo afectará notablemente al desarrollo de la acción: el plano superior, elevado y noble, de los protagonistas, entre los que se desenvuelve la trama amorosa, y el plano inferior, popular, de los personajes más o menos accesorios que les ayudan en su empresa, como una derivación innegable de los mundos contrapuestos de *La Celestina*, aunque sin la tajante delimitación entre ambos, porque el popularismo del plano inferior en Tirso —como en los demás dramaturgos coetáneos— no alcanza nunca la grandeza trágica del mundo portentoso de *Celestina*, ni su crudo realismo; ni el plano noble de los hidalgos está tan empapado de sentir renacentista, ni jamás se le

otorga a su amor el sentido telúrico de inexorable motivación trágica, que en los jóvenes amantes del siglo XV. La distancia entre ambos planos ha disminuido; pero si se atenuaron sus diferencias no han perdido, sin embargo, su papel delimitador, su exposición en dos planos, en dos grupos de personajes con *resortes psicológicos totalmente diferentes*, motivo diferencial más fuerte que el derivado de una condición social que engendra a su vez usos, costumbres y lenguajes distintos.

Si al plano superior está encomendado el desarrollo de la trama amorosa, al plano popular están encomendados en la comedia, en líneas generales, los efectos cómicos. Y de entre los personajes que lo integran, a aquel que tiene más importancia en el desarrollo de la trama se le encomienda uno de los papeles primordiales de la obra: el representar *la figura del donaire*. Normalmente este personaje es el lacayo o criado del galán. Pero no faltan comedias en que este papel aparece encomendado a una mujer, como la Tomasa de *La Huerta de Juan Fernández* y, acaso, la Quiteria de *El amor médico*. Siempre la réplica a esta figura del donaire se la da la criada de la dama o, en los casos citados, el criado del galán, que mantienen, con su trama amorosa, el paralelismo argumental de los dos planos.

Esas diferencias esenciales que hemos visto en los dos planos estructurales de la comedia —resortes psicológicos distintos, diferencia de clase social y sus derivaciones, y funciones delimitadas en el desarrollo de la obra—, marcan entre ambos el efecto buscado de un fuerte contraste. Ahora bien, este contraste está en función de otro de los elementos puramente técnicos que integran la estructura interna de la comedia de enredo, y más especialmente de la cortesana: el paralelismo de acción. De tal suerte, que se darán dos tipos de paralelismo: el de *contraste* y el *argumental*. En el primero se sitúan las acciones paralelas y análogas entre los dos planos: señores y criados, y en él es en el que, por virtud de ese contraste, las de éstos serán la caricatura, con efectos cómicos, de los primeros. A los amores de dama y galán se contraponen, contrastados en sus radicales diferencias, los amores de lacayo y criada, en una plástica expresión dramática de una de las notas esenciales del barroco: la burla deformada de los ideales renacentistas. Y ante la expresión idealizada a veces, y siempre sutilmente poética, de unos amantes representantes aún de una teoría amorosa impregnada de petrarquismo, surge la caricatura barroca, saturada de elementos realistas, de oposición a todo literario idealismo.

La obra, tal vez, en donde este paralelismo de *contraste* adquiere una supremacía innegable es *La Huerta de Juan Fernández*. En esta obra corren paralelamente las acciones de los dos planos: la acción representada y desarrollada por doña Petronila, marchando disfrazada en busca de don Hernando, de quien está enamorada, y Tomasa, con análogo disfraz, marchando en seguimiento de Mansilla, el criado de éste, que prometió ser su esposo. Ambas se transforman en amo y criado —bajo su disfraz de galán y lacayo— y unen sus esfuerzos para lograr cada una su propósito. El contraste, dentro de una casi idéntica línea argumental, se expresa de modo elocuente en la relación del nacimiento del amor de Petronila (escena III, acto II), contada por ella misma en una exquisita e idealizada exposición de sus sentimientos, y en la graciosísima descripción que hace Mansilla a su señor (escena IV, acto II) de sus amores con la labradora burlada, al pie de una chimenea. Naturalmente, este contraste se intensifica en los encuentros que las dos parejas tienen entre sí a lo largo de la obra.

En cuanto al puro paralelismo argumental, está mucho menos delimitado, e interferido, además, por otros resortes estructurales. Sin ningún valor de contraste, sirve únicamente como refuerzo del interés de la trama y como medio para embrollar la acción. Es también, a veces, promotor de efectos cómicos, pero solamente de aquellos que derivan de las situaciones, propio, como ya dije, del plano en que mueve. Me refiero exactamente al paralelismo de acción que se desarrolla entre los personajes nobles, contraponiendo un galán a otro galán, y una dama a otra dama, aunque no por parejas.

Naturalmente, esto no es sino la utilización, más o menos matizada, de la fórmula lopesca de la comedia, con tan pleno paralelismo que podría reducirse a una fórmula matemática expresada en una regla de tres. Esta dualidad de parejas está casi siempre opuesta: o dos damas enamoradas del mismo galán, más el desdeñado amante de una de ellas, que completa el cuarteto, o viceversa. De esa rivalidad, como observó Muñoz Peña (25), nacerá el conflicto de la obra.

Pero así como nace del paralelismo contrapuesto de la acción el conflicto de la trama, el desarrollo de ésta estará motivado por una causa eminentemente centralista: el ingenio, inteligencia y recursos de un personaje, el central. Adquiere de este modo la comedia un carácter radial, en donde el foco de la motivación de la acción y a su vez del argumento —ya que, generalmente, deriva éste de aquélla— reside en la voluntad de un personaje —generalmente femenino— que, como en un teatrillo de títeres, tira de los hilos de la trama, a cuyo impulso se mueven los demás personajes. Características de esta estructuración son *Don Gil de las calzas verdes*, *Bellaco sois*, *Gómez*, *Amar por señas*, o tantas otras comedias. Pero, a veces, este foco de actividad no reside únicamente en el ingenio y voluntad del personaje central —no carente, por otra parte, de una psicología específica—, sino en su particular carácter o temperamento. En este caso, Tirso se esmera en la exposición y desarrollo de la psicología de este tipo, centrándolo en una faceta de su carácter, para que ella sea el promotor especial de la acción. No se trata, en el primer caso, de un predominio de la acción sobre el carácter, ni, en el segundo, del carácter sobre la acción, como apuntaba Muñoz Peña. En ambos casos se ejerce la supremacía del personaje central sobre la acción de la obra. Lo que varía es el planteamiento literario de la comedia sobre una base *novelesca* (acumulación de episodios enlazada por la voluntad del protagonista) o sobre, una base *caracteriológica* (desarrollo más armónico de episodios, derivados del carácter del personaje rector)(26).

Ejemplo del segundo caso lo tenemos, excepcionalmente claro, en *La celosa de sí misma*, y en parte en *Marta la piadosa* —ya que su hipocresía es un recurso más de su ingenio— y en *Por el sótano y el torno*, donde la avaricia de Doña Bernarda, sobre motivar el conflicto, imprime su sello al desarrollo de la trama (27).

Un análisis más detenido de alguna de estas comedias aclarará mejor esta idea. En el primer grupo, junto a las obras citadas, podría situarse *La villana de Vallecas*. ¿Es que carece la protagonista, doña Violante, de un perfil psicológico? En modo alguno. Pocas figuras femeninas mejor dibujadas han salido de la pluma de Tirso. Pero esta figura, que mueve toda la acción, no lo hace impulsada por un resorte psicológico de su carácter, sino por una causa externa a toda su psicología: el engaño de que ha sido víctima y el deseo de solucionar su problema al tiempo que se une con su galán, profundamente amado, pese a su traición. La trama está movida por su voluntad, su deseo, a cuyo servicio están su ingenio y su *inteligencia*.

Pero si nos fijamos en la motivación de *La celosa de sí misma*, veremos sus diferencias. El origen, el conflicto, también es algo extrínseco al carácter de doña Magdalena: su prometido llega a Madrid y, sin conocerla, le hace el amor. Desde este momento el conflicto nace no del hecho externo —que terminaría con declarar la dama su personalidad—, sino de una matización especial de su psicología: los celos de ella misma, sus dudas, sus encontrados sentimientos, en una palabra, de su *hipersensibilidad*, que ha de provocar la sutileza de sus reacciones. A esos «celos de sí misma» se mezclará, desde luego, el temor a la liviandad del galán, pero a este temor va a sumarse algo que ya afecta muy particularmente a su sensibilidad femenina: don Melchor la adora cuando la imagina tras su manto, pero la aborrece cuando la ve. Por lo tanto, tiene la certeza de que, injustificadamente si le quiere, no le agrada.

Herida en su sensibilidad, y por un refinamiento de ésta, se pasa de este punto al de tener celos de esa dama «imaginada» que es ella misma. Se matizará sutilmente esa hipersensibilidad al examinar los contradictorios sentimientos y resoluciones que empujan el alma de doña Magdalena, en perfectos monólogos introspectivos, de cuya derivación y no únicamente de la voluntad del personaje nacerá el planteamiento y desarrollo de la trama.

Ahora bien, tanto parta el planteamiento argumental de un resorte novelesco o caracteriológico, seguirá siempre en su desarrollo una estructura similar que repercutirá en una cierta monotonía de los argumentos, como ya observaba Menéndez y Pelayo: «Después de todo, tampoco hay muchos más recursos en las comedias de Tirso de Molina, que se mueven casi siempre entre dos argumentos obligados: el de la dama que va buscando la reparación de su perdido honor, y el de la princesa caprichosa que, con artificios, coqueterías y discreteos, va enredando en los lazos de su amor a un español aventurero» (28). En este juicio, además, Menéndez y Pelayo, al marcar los dos argumentos, ha diferenciado en realidad dos géneros de comedias de enredo, como indicaré, ya que el segundo argumento apuntado cuadra, de una manera general con las palaciegas, y el primero con las cortesanas. Pero en cuanto al desarrollo, tres son las fases que en líneas generales, y siguiendo el desenvolvimiento normal de toda intriga, se suceden en la trama: el planteamiento del conflicto, con la presentación y esbozo caracteriológico de los personajes, fase o momento que corresponden al primer acto. Desarrollo de los medios empleados por el personaje rector, que tienden a la solución del conflicto, con la siguiente complicación escénica, en el acto II, y desarrollo en el acto III de las consecuencias de los episodios anteriores, con la aparición de otros nuevos que, unidos, alcanzan la cima de complicación argumental y dramática en las últimas escenas, para resolverse de una manera precipitada, bien por la disolución rápida de la intriga, bien por el expreso deseo de un personaje. La mayor o menor perfección en el desarrollo de este cuadro general estará marcada, naturalmente, por la mayor o menor preparación de situaciones y desenlace.

En este sentido, una de las comedias de más acabada técnica es *La villana de Vallecas*, por la preparación minuciosa de todos los episodios que integran la trama, no yuxtapuestos, como a veces es frecuente, sino en una progresiva y eslabonada derivación unos de otros, desde el momento en que una circunstancia casual pone en manos de Violante y don Gabriel las armas respectivas con que van a penetrar en la acción.

En esta comedia, al acabar el acto I todas las sendas sobre las que se va a deslizar la intriga están marcadas: la noticia de la deshonra de Violante; el propósito de su hermano de salir en persecución del burlador; tras una traslación de lugar, la historia de don Pedro de Mendoza, el joven y acaudalado indiano que viene a casarse a Madrid; el encuentro con don Gabriel, el burlador; el cambio involuntario de maletas, con lo que se vislumbra ya el futuro fingimiento de personalidad de don Gabriel; conocimiento de los propósitos de doña Violante de descubrir a don Gabriel en Madrid, vestida de labradora, y sospecha de los propósitos de su amante. Con todo ello, al finalizar el acto, queda totalmente planteado el conflicto en sus líneas generales.

A partir del segundo, y durante él, se desarrollarán las acciones de los personajes que vislumbrábamos en el acto anterior, al tiempo que Violante, manejando los hilos de la trama, va preparando su desenlace. En el tercer acto, va tensando esos hilos hasta lograr en un momento dado, al final del acto, tenerlos todos bien sujetos a su antojo y descubrir su truco, al tiempo que logra su propósito.

Excepto las vacilaciones en el planteamiento psicológico de don Gabriel, está cuidada la obra en sus mínimos detalles. Incluso se nos explicarán las reacciones de los personajes —doña Violante sacando a don Pedro de la cárcel, por ejemplo—, y desde el comienzo del acto III, en que se empiezan a realizar las consecuencias de los sucesos del segundo, todo tiende a un desenlace que ni se precipita ni se adelanta, sino que, por el contrario, sigue en todo monlento el ritmo escénico de una armonía plena, que domina la comedia.

Muy distinta, en este sentido, es, por ejemplo, *La Huerta de Juan Fernández* —o tantas comedias del grupo palaciego—, con los primeros actos de una lentitud extraordinaria, ocupados por interminables relaciones en que se nos detallan los antecedentes de la acción —en *La villana de Vallecas* no se narra nada, siendo toda exposición sustituida por su equivalente acción dramática—, relaciones que sólo salva el inimitable estilo tirsista, y con un tercer acto en que se agolpan los episodios y el ritmo escénico se acelera hasta desarticularse la armonía de la obra.

Ahora bien, dentro de esta estructura general, desarrollada normalmente con análoga ternura, Tirso utilizará, en unos casos y en otros, unos elementos literarios que configuran por grupos, a las comedias de enredo. Estos elementos partirán de un hecho externo: su ambientación. Pero este factor, aparentemente superficial, determinará unas características tan específicas que llegarán a alterar la estructura especial de la comedia y, en alguna ocasión, las anteriores normas ya aludidas.

En esta variación, el grupo de comedias de enredo de Tirso se dividirá en *palaciegas*, *villanescas* y *cortesanas*. Las palaciegas son, en realidad, un punto intermedio entre la comedia histórica y la puramente de enredo. Si bien emplea las características estructurales de su género, el fuerte elemento de tipo histórico, que —aunque intencionadamente falso— las adorna, las acercaría, junto con la idealización de los sentimientos, al grupo anterior. Y la presencia incesante de escenas villanescas las enlaza con el siguiente subgrupo, en donde un realismo cotidiano ha alejado la entronización de lo histórico, hasta dar paso al grupo de las cortesanas con su realismo a-histórico, burgués y costumbrista.

Sin embargo, aun dentro de la común denominación de *comedias de enredo*, la distinta proporción en la que estos elementos cómico-realistas —que las caracterizan— están

utilizados, marca inevitablemente una subdivisión en tres grupos, con características definidas cada uno de ellos.

a) *Comedias palaciegas* son aquellas que se desarrollan entre personajes de la alta nobleza y en el ambiente derivado de ellos: la corte o el palacio. Y, como factor de contraste, numerosas escenas villanescas, como elemento realista puro. De esta ambientación especial nacen las características diferenciales del grupo. En primer lugar, los personajes han de presentar una verosimilitud histórica, derivada de una verosimilitud ambiental.

Naturalmente, la comedia habrá de estar entonces situada en un escenario palaciego que sea *extraño*, a lo menos, para el español que la contempla: cortes extranjeras, ficticias en su realidad histórica, pero *posibles* en una acomodaticia y convencional versión de la teoría dramática loperiana de la verosimilitud.

Cuando López Pinciano afirmaba —en su *Filosofía antigua poética*— que Heliodoro no faltaba a la verosimilitud al narrar las fantásticas aventuras de los no menos fantásticos Teágenes y Clariquea, al ser indemostrable la falsedad e inexistencia y unos y otras, señalaba el camino, contra toda su intención, de una buena parte de la comedia barroca. Lo indemostrado, no por remoto, en este caso, sino simplemente por alejado del campo cotidiano del espectador, que no hubiese aceptado, aun dentro de todos los convencionalismos, el fingimiento, de unas batallas y unos amores entre los personajes nobles de una actualidad española, cuya autenticidad los convierte en cotidianos. Se necesitaba un desplazamiento geográfico. Y las comedias palaciegas transcurrirán en cualquiera de los reinos, principados, ducados o condados europeos, con preferencia italianos, franceses o flamencos. Salerno (*Palabras y plumas*), Nantes (*El Pretendiente al revés*), Cléves (*Amor por razón de estado*), Nápoles (*Privar contra su gusto*), Praga (*El celoso prudente*) o tantos otros puntos de la geografía europea, en donde unos personajes fingidamente presentados como italianos, franceses, flamencos o bohemios, desarrollan la particular ideología, temperamento y costumbres de los españoles del XVII.

Ahora bien, siempre en favor de la verosimilitud, esa acción situada convencionalmente en un escenario extraño estará desprovista de toda alusión concreta a un ambiente geográfico. Si acaso algunas referencias ambientales, limitadas a las condiciones climatológicas en la escena VII del acto II en *El castigo del penséque*, o en la deliciosa batalla de bolas de nieve de damas y galanes en *Quien calla, otorga*. Pero, como escenario no conocido, ausencia total de ese localismo concretísimo de las comedias cortesanas, en las que acompañamos a los personajes en sus paseos por la Puerta del Sol madrileña, asistimos a sus citas en la iglesia de San Sebastián, o nos cuentan las jornadas por leguas de camino entre venta y venta de las de Madrid a Toledo.

Pero al hacer desarrollarse el argumento entre personajes fingida y convencionalmente históricos —lejanía espacial—, determinará la aparición de elementos históricamente auténticos o enlazados arbitrariamente con esa autenticidad que prestarían al tema un positivo interés y una mayor verosimilitud.

Tirso, entonces, elegirá por lo común temas y personajes de acreditada popularidad escénica, bien por ellos mismos, o bien por sus relaciones. Para ello, la acción habrá de situarse en España, para mayor refuerzo del interés. Pero necesariamente, entonces, el

desplazamiento espacial del primer grupo habría de verse sustituido por un alejamiento temporal, que siga sosteniendo lo verosímil. Pero el fingimiento continúa. Porque utilizada la historia únicamente como elemento reforzador de la comedia, se seguirá su versión auténtica sólo hasta donde al poeta le conviene, para desviarse de ella cuando la trama lo requiere. Dominará, pues, en estos casos, aquel juego histórico que nos explica el mismo Tirso en *Los cigarrales*, aludiendo precisamente a la parte histórica de *El vergonzoso en palacio*:

«Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al Duque de Coimbra don Pedro —siendo así que murió en una batalla que el Rey don Alonso, sobrino le dio, sin que le quedase hijo sucesor— en ofensa de la Casa de Avero y su gran Duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!» (29)

Es evidente que Tirso conoció al detalle la vida y la época de Pedro de Portugal, Duque de Coimbra. Precisamente el período de la historia portuguesa por el que Téllez parece sentir una especial predilección en el reinado de Alfonso V, tanto, en conexión con hechos anteriores —minoría y regencia— como en lo concerniente a sus luchas con Castilla. El reinado de Don Duarte, la regencia del Duque de Coimbra, la mayoría de Don Alfonso, cubren una etapa de particular atractivo dramático, tanto para Tirso como para sus contemporáneos, seducidos por las figuras desventuradas de los hijos de Juan I: el rey Don Duarte, prematuramente muerto; el Duque de Coimbra, muerto en Alfarrobeira por su propio sobrino; el infante Don Fernando, mártir en Tánger, o la interesante figura de Don Enrique y sus grandiosas empresas científicas. Pero Tirso no utilizó estos personajes como elemento primordial de sus comedias, como haría luego Calderón en *El príncipe constante*, sino como un positivo elemento de incremento del interés de la obra, en lo que a sus comedias palaciegas se refiere. Dos, concretamente, recogerán, adulterándolos, los sucesos históricos que determinaron la tragedia de Alfarrobeira, para sobre ellos montar una falsa segunda parte de la historia.

El Duque de Coimbra aportaba por sí solo a la obra una ráfaga de leyenda, aventura y misterio, que serían las tres cualidades con que le adornaría el espíritu de los españoles del XVII, familiarizados con su figura a través del opúsculo que relataba sus célebres viajes. *O auto ou livro do Infante Don Pedro* (1544) —con ediciones castellanas de 1564, 1595 y 1626 y una, posiblemente más antigua: *Historia del infante don Pedro de Portugal, el cual anduvo las siete partes del mundo*—, obra tan enlazada a la tradición castellana que incluso se le ha supuesto una primitiva redacción en dicha lengua, había convertido la figura histórica del Duque en un caballero andante, a lo libro de caballerías, narrando, entre realidad y fantasía, su peregrinaje de diez años por el mundo conocido de su época, en compañía de doce amigos, caballeresco trasunto de los doce Apóstoles. Tirso no hacía, pues, sino presentar una figura —adulterándola en su historia, ya que no en su carácter— que tenía de antemano ganado el favor y el interés del público, aunque desdeñase en parte sus experiencias de viajero —sólo una referencia a Ulises— para mostrar principalmente su condición de estadista encauzando sabiamente los destinos de Portugal.

En cuanto a su historia real —seguida en su primera parte con exactitud-, es perfectamente conocida del autor. En los mismos *Cigarrales* declara que sabe perfectamente que *no dejó hijo sucesor*, no que no dejase hijo, alguno, lo cual indica el conocimiento en que está de la desgraciada historia de la descendencia de Don Pedro. Y no solamente conoce la existencia de sus hijos varones, sino que en *Averíguelo Vargas*, lleva a la escena la figura de la Infanta Doña Felipa, aunque, contraviniendo la historia, dicha Infanta se case en la comedia, siendo la realidad que murió monja en el convento de Odivelas.

Este conocimiento de la vida y carácter del Duque de Coimbra fue, probablemente, la causa de su predilección especial. Porque pocas figuras de su momento, histórico presentan el atractivo de ésta. Tirso admiraría en él al pensador, al filósofo, al viajero, al gran estadista, al hombre prudente y sabio, benigno y humano, mientras su alma se conmovería ante la gran tragedia que encerró su vida. Ésta es la visión que Téllez, al margen del enredo de la comedia, nos da de su personaje: el noble portugués, leal hasta el heroísmo, que corona a su sobrino en contra de sus propios intereses y enfrentándose a la nobleza, en *Averíguelo, Vargas*. El filósofo estoico, el pensador resignado, el cristiano paciente ante la desgracia, en *El vergonzoso en palacio*, en donde Tirso transforma los honores póstumos que se le rindieron —cuando se calmaron las pasiones que hicieron posible la batalla de Alfarrobeira, en la que realmente murió— por la devolución en vida de sus estados, títulos y afecto del rey.

En otras ocasiones no será la presentación de una época o una figura, sino que parte de una inexactitud radical, pero de poética sugerencia, como la de convertir a Don Pedro de Castilla, nieto de Pedro I, obispo de Osuna y de Palencia y leal súbdito de Juan II, en desterrado y aventurero caballero español que logra el amor y la mano de una duquesa italiana, en *Amor y celos hacen discretos*. Pero la histórica figura del rey Don Pedro —tan reiteradamente dramatizada en el XVII— prestaría indudablemente a las fingidas aventuras sentimentales de su nieto no poco prestigio escénico e interés. Como el prestado a la trama de *Siempre ayuda la verdad* —aunque de dudosa atribución— por la presencia de Don Pedro de Portugal, el desventurado amante de Inés de Castro, y tantos otros ejemplos de utilización episódico o fingida de sucesos o personajes históricos.

Así como vimos que de la lejanía espacial derivaba la ausencia de notas geográficas de observación personal, y el triunfo de un escenario ideal, artificioso muchas veces, de la lejanía temporal, deriva la ausencia de alusiones *concretas* a sucesos coetáneos. Y subrayo la palabra *concreta* porque tanto las alusiones temporales como espaciales coetáneas, tienen —aunque escasa— su representación. Para ello se vale Tirso de dos recursos. En las primeras —acción en el pasado—, de los comentarios del gracioso a temas —casi siempre como factor satírico— de actualidad que, naturalmente, es la actualidad del autor, no de los personajes. Aunque en estos comentarios no figure lo histórico —sucesos— para referirse solamente a lo ambiental —modas, costumbres o nuevas disposiciones—. Y en las comedias que transcurren en un medio geográfico extraño, las alusiones a noticias, tanto geográficas como temporales, en torno a la vida española, se realizan, casi siempre, mediante el recurso de preguntar a un personaje español por las cosas de su patria, como en la relación de novedades madrileñas que hace el gracioso, *Chinchilla*, en la escena VII del acto I de *Quien calla otorga*.

Lo mismo que de la índole de los personajes hemos visto que derivan dos características externas de la obra, también en ellos se va a encontrar la explicación del factor interno

que las cualifica: el idealismo de los caracteres y de los sentimientos. Lo artificioso caballeresco, que en lo que tenía de esencial y positivo informaba el carácter de damas y galanes españoles, como una realidad social, se ve incrementado literaria e idealísticamente en estas comedias. De tal manera, los personajes pocas veces descenderán de su fiel caballeresco de nobleza. Ese ideal que anima a los protagonistas de *El vergonzoso en palacio*, o *El melancólico*, por ejemplo, aun desconociendo su alto origen. Estamos en ellos muy cerca de la idealización psicológica de las comedias de capa y espada calderonianas, si bien Calderón trasladó esta concepción idealista interior a la forma realista de las comedias cortesanas.

Pero dentro de esta idealista matización, los protagonistas —dama, galán— de la comedia palaciega de Tirso obedecen con gran frecuencia a dos tipos psicológicos definidos, derivados fundamentalmente del típico argumento de ellas, ya señalado por Menéndez y Pelayo. La gran dama enamorada, y hasta entonces remisa al amor, que considera éste como debilidad impropia de su dignidad aristocrática y que, apasionada por un caballero inferior, lucha entre amor y orgullo hasta el final. En ella, el amor nacerá casi siempre de un sentimiento distinto y no siempre noble —la envidia de los triunfos amorosos de una hermana, por ejemplo en *Amor y celos hacen discretos*— y el capricho, la vanidad y la soberbia de su espíritu confundirán y maltratarán a su elegido que, por contraste duda, teme, cree a ratos en su buena estrella para desengañarse segundos después de sus ilusiones. Y que más parece a ratos aceptar deslumbrado el amor de la gran dama, que luchar apasionado por lograr el de una mujer elegida y voluntariamente amada.

En cuanto al elemento villanesca que, junto con el seudohistórico, se conjuga a menudo en la comedia palaciega, se bifurca, en su utilización, en dos direcciones: la presentación realista y caricatural, cuando se trata de un elemento puramente ambientador o simplemente episódico, o bien la elevación de lo rústico y villano a lo bucólico-renacentista, cuando este elemento juega un papel en el plano superior de la comedia. El Mireno de *El vergonzoso en palacio*, como el Rogerio de *El melancólico*, jamás podrían ser presentados con las notas satíricas de un rústico, no sólo porque su encubierta e ignorada sangre noble lo impide, sino porque ocupan un papel en la comedia que les aleja radicalmente de todo matiz cómico o caricaturesco. Y ese alejamiento impregna de cortesano refinamiento no poco del ambiente villano que les circunda. Análogo proceso de estilización que el efectuado por Tirso en su comedia villanesca más característica.

Dentro de la comedia de enredo —la mitad del teatro tirsista—, el grupo de las palaciegas es el más numeroso. Pero también un grupo de cierta monotonía de recursos dramáticos. Se inaugura la serie con *El melancólico*, creación de un auténtico carácter, aunque, en parte, la psicología del personaje sea un recurso ficticio del protagonista, que se deriva de la acción, como un precedente —en este aspecto— de *Marta la piadosa*.

Cómo han de ser los amigos, en que la nobleza idealista ha informado la creación caracteriológica.

El vergonzoso en palacio, ya aludida.

La mujer por fuerza, poco característica, tanto de Tirso como del grupo, sigue el ritmo escénico y estructural de éste, al presentar una meditada arquitectura y un escaso desarrollo de la figura del donaire.

Quien da luego, da dos veces, más «aventurera» que estrictamente dramática, a causa de su origen novelesco.

El castigo del penséque, con escenas de insuperable destreza escénica, como las desarrolladas entre los protagonistas, al querer Diana dar a entender su amor a don Rodrigo.

Quien calla, otorga, su continuación, pero referida ésta a los personajes, no a los acontecimientos.

El celoso prudente, embrión de los dramas de honor, con la presentación de un vigoroso carácter y un conato de venganza por la reparación de la honra.

Amor por señas, de gran enredo escenográfico y de tramoya, en su intriga casi «policíaca» —desde el punto de vista del protagonista, obligado a descifrar un enigma en el que se juega la felicidad—, y con una matizada presentación psicológica-amorosa en los personajes, entre los que sobresale por sus notas originales uno accesorio, Armesinda, precedente, en su condición de niña enamorada, de las figuras de Sancha en *Averígüelo*, Vargas y Doña Jusepa en *Por el sótano y el torno*. Presenta, igualmente, la original factura del gracioso, jamás utilizado en la comedia como confidente de su señor.

Ventura dé Dios, hijo, que ya vimos que se relaciona con las comedias cortesanas.

Amor y celos, hacen discretos, sobre la idea de que el amor agudiza el entendimiento —base sobre la que también Lope montó una de sus más deliciosas comedias cortesanas, *La dama boba*, en que, aparte de informar la acción, se desarrolla esta idea en un bellísimo soneto—, que se concreta en las palabras finales de un personaje... *ayo amor al alma mía / ha servido de maestro, / cuyos celos utilizan mi cortedad ...* »

Quien habló, pagó, a la que solamente la falta de autenticidad de los sucesos para convertirse en drama histórico, y con escasa representación, al seguir la estructura de aquéllos —incluso aparecen los augurios—, de la figura del donaire. El final enlaza, más directamente, con las comedias de este grupo.

Palabras y plumas, sobre el mismo asunto —que hallamos en Boccaccio— que *El halcón de Federico*, de Lope; asunto muy del agrado de Tirso, ya que presenta un triunfo amoroso motivado por méritos personales —ajenos a la riqueza— de nobleza e ingenio.

El pretendiente al revés, con interesantes caracteres, como el del Duque —dentro de su artificiosa y monstruosa psicología—, y el mejor desarrollado de su esposa, y con amplia utilización de elementos villanescos, derivados del argumento.

Esto sí que es negociar, refundición de *El melancólico*.

Cautela contra cautela, con la posibilidad de una falsa atribución.

El amor y la amistad, de indudable relación con la anterior, sobre el idealista y noble conflicto planteado entre los deberes del amigo y del amante.

El honroso atrevimiento, con unos personajes que se transforman en nobles venecianos, con más de alta burguesía que de nobleza; escaso desarrollo de la figura del donaire, y notas de localización geográfica. Todo ello perfectamente atribuible al origen temático novelesco de la obra.

Averígüelo, Vargas, ya aludida en nota anterior.

Del enemigo, el primer consejo, que abunda en largos monólogos —de índole introspectivo en muchos casos—, de bellísima factura, en los que se analiza sutilmente la esencia y complejidades del amor, que culminan, en este aspecto, en la escena primera del acto primero, en que se desarrolla la idea que dará lugar a otra obra.

Celos con celos se curan, que tanta secuela dejó en el teatro de la época; recuérdese *El desdén con el desdén*, de Moreto, imitación de la anterior.

Amar por razón de estado, sobre el repetido tema de un origen noble ignorado, y los favores de una dama a un caballero de supuesta nobleza inferior.

Siempre ayuda la verdad, mezcla de drama de honra, comedia histórica y palaciega, escrita bajo el influjo literario de la historia de Inés de Castro, que se manifiesta tanto en reminiscencias concretas —la figura de rey Don Pedro— como en influencias temáticas —en la supuesta muerte de Blanca.

La aventura con el hombre, más enlazado con drama heroico o histórico, con curiosas notas autobiográficas de Tirso.

Privar contra su gusto, que se aparta ligeramente del obligado tema de amor, si no en las incidencias, sí en la intención, de la que proviene el carácter del protagonista, don Juan de Cardona, en su ansia de vida retirada, por aislarse de los peligros que supone el favor real.

Amar por arte mayor, de las comedias de más numerosos elementos históricos y pseudohistóricos, y una fuerte dosis de ambientación asturiana.

La firmeza en la hermosura, la última obra que nos ha llegado de Tirso con la creación de un bellissimo y noble carácter femenino.

b) *Comedias villanescas* son aquellas comedias de enredo que tienen por escenario primordial el rústico o pastoril, y con un valor costumbrista definido y primordial. En muchas obras de Tirso, como vimos, encontramos el elemento villanesca. Aparecía en lo hagiográfico-puro (*La dama del olivar*), en lo hagiográfico-histórico (*La peña de Francia*, *La Santa Juana*), incluso en la comedia de tesis teológico; lo encontramos en el drama bíblico (*La mejor espigadora*) y en el histórico, tanto como elemento ambiental (*La prudencia en la mujer*) como formando parte integrante de la obra (*Antona García*); servía de reforzamiento del carácter de Don Juan en *El burlador de*

Sevilla y triunfaba en gran parte de las comedias palaciegas. Sin embargo, solamente en tres comedias está empleado como base esencial de la obra. En ellas, las costumbres y usos villanescos o pastoriles son la parte primordial del argumento. Y en cuanto a éste, se trata del total desarrollo de una acción que representaba una parte secundaria en los otros géneros de comedias: la conquista amorosa de un caballero noble por una aldeana, bellísima y discreta. Este mismo asunto lo ha desarrollado Tirso, por ejemplo, en *La elección por la virtud* —en unas extraordinarias escenas, plenas de delicadeza, gracia y poesía—, a través de los amores de las hermanas del protagonista y de dos nobles, encubriendo la aldeana una dama ignorante de su noble origen; se encuentra repetido el tema en varias comedias palaciegas (*Averígüelo*, *Vargas*; *El melancólico ...*), pero es, repito, en tres comedias donde constituye la trama esencial de las mismas: *La gallega Mari-Hernández*, *La villana de la Sagra* y *Habladme en entrando*.

De las tres, la más idealista en la formación de los caracteres es *La villana de la Sagra*, en la que su protagonista, Angélica, se comporta, actúa y habla lo mismo que los personajes nobles que la rodean. Por el contrario, tanto Mari-Hernández, como Toribia (*Habladme en entrando*), si bien hermosísimas y provistas de una considerable dosis de discreción natural, se comportan e incluso hablan de acuerdo con su condición, y, lo que colma la medida realista de su creación, en el dialecto propio, es decir, en unos *supuestos gallego y asturiano*.

Porque, género aún menos delimitado estructuralmente el villanesca que el palaciego, se inclina al realismo costumbrista del cortesano, sin perder parte de las características del anterior. Así, se acercará a la comedia palaciega en su estilización de lo rural y en la utilización de elementos históricos (*Mari-Hernández*), pero como procedentes, lo mismo que las cortesanas, de una observación personal, abundarán en detalles de localización geográfica tan evidentemente intencionadas que convierten a las comedias en poéticos documentos costumbristas. A través de las tres comedias, Tirso nos dará sus personales sensaciones y experiencias del campo gallego, asturiano y toledano, con sus costumbres —el *mallo* de Galicia o las canciones de la Sagra-, sus paisajes, o sus vinos. Localización geográfica y valor documental concreto que presidirá, sin altibajos ni interferencias, el tercer apartado de la comedia de enredo tirsista.

[Volver arriba](#)

e) *Comedias cortesanas* son aquellas cuya intriga se desenvuelve entre personajes absolutamente realistas, sin estar dotados de historicidad alguna, ni auténtica ni verosímil, y cuya psicología se desarrolla como consecuencia de su concepción realista con innumerables matizaciones y contrastes.

Escogidos de entre una categoría social intermedia entre la nobleza y el pueblo, responden a lo que hoy llamaríamos alta burguesía: personajes con dinero, limpieza de sangre e hidalguía y, en muchas ocasiones, vivísimos deseos de ascender a una esfera más alta, mediante un matrimonio ventajoso.

Naturalmente, estos personajes a-históricos, en los que, posiblemente, el espectador ve su propio retrato, no necesitan ser trasladados para lograr autenticidad o verosimilitud a escenarios extraños ni a un tiempo distante. De ahí que la primordial característica de

este grupo de comedias sea la coetaneidad y la localización geográfica a un escenario conocido. Ambos aspectos —el local y el coetáneo— se aluden tan insistentemente en ellas, que pasarían a constituir auténticas comedias de costumbres, si no fuese otra la intencionalidad del autor.

Este escenario, netamente localizado —excluido, por el carácter del personaje, el villanesca, también directamente observado—, ha de ser necesariamente la Corte o una ciudad importante, en donde la realidad social respondiese, históricamente, a la manifestada en la comedia; un ambiente burgués, mezclado con el confusionismo inherente a un desorbitado aumento de población-característico del Madrid del XVII -. Por ello es lógico que estas comedias, de *calles y plazas*, de damas y galanes disfrazados, de libertad moral y desenfado, de malicia y travesura, se localicen en su inmensa mayoría en Madrid. Y junto a la Corte, aparecerán Toledo, Sevilla y Coimbra, con sus peculiares características.

La configuración de los personajes, igual que determina el ambiente de la obra, determina también —lo mismo que observé referido a las palaciegas el carácter interno de la comedia.

Si las comedias palaciegas se podían denominar «comedias idealistas» —en terminología actual, «de evasión»—, las cortesanas son particularmente realistas, no sólo en el ambiente, sino en la creación de los personajes. Éstos están constituidos por la mezcla humanísima de factores buenos y malos y, sin descender a lo picaresco — siempre resta un aliento caballeresco y ennoblecedor—, se detallan las menudas y, a veces, mezquinas pasiones que pueden determinar una acción: envidias entre hermanas, vanidades femeninas, rencores, etc...., todo ello en tono menor, al detalle, como una vivísima visión de escenas familiares y cotidianas.

Y este mismo factor realista, de observación natural, que predomina en los personajes, determina un aumento considerable del elemento cómico y satírico, hasta producir la invasión del plano realista, inferior —en que se mueve la figura del donaire a través de los otros géneros—, en el plano superior de damas y galanes, en una transposición de valores, inconcebible en los demás géneros teatrales de Tirso de Molina.

El grupo de *comedias cortesanas* está constituido por doce de las obras más genuinamente tirsistas: *Marta la piadosa*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La villana de Vallecas*, *El amor médico*, *La celosa de sí misma*, *Por el sótano y el torno*, *Los balcones de Madrid*, *No hay peor sordo*, *Desde Toledo a Madrid*, *La huerta de Juan Fernández*, *Bellaco sois*, *Gómez* y *En Madrid y en una casa*.

Un análisis más demorado de este grupo permitirá cumplidamente el desarrollo de las afirmaciones clasificatorias anteriores, fundamentadas sobre cuatro puntos esenciales: la cualidad de los personajes, el ambiente peculiar, la localización geográfica y la localización temporal.

Estructura general de la comedia cortesana. En líneas generales, la comedia cortesana en Tirso sigue, las líneas estructurales características de la comedia de enredo. Ahora bien, la diferencia con las palaciegas es que en éstas el desarrollo de las circunstancias psicológicas o sociales en que se desenvuelve este tema son de por sí la

base de la comedia, provocando, como consecuencia, un fino análisis y estudio del amor, aun cuando sea en el aspecto más noble e intelectualista del alma humana.

Cargadas, por el contrario, las comedias cortesanas de una fuerte dosis de realismo cómico, el mismo tema amoroso alcanzará unas características propias, que motivarán la variación estructural de la comedia. Obras como *Desde Toledo a Madrid*, o *Por el sótano y el torno*, presentando el amor de los personajes nobles casi únicamente desde el punto de vista cómico o satírico, serían inconcebibles en el aséptico e idealizado ambiente de las comedias palaciegas. En éstas, el galán podrá fingirse el secretario de la dama, pero nunca el barbero que va a sangrarla, o el arriero que la acompaña corriendo al lado de su mula. Y la dama podrá, arrastrada de su pasión, enamorarse de un hombre de posición social mucho más baja, pero su amor no se usará como motivo irónico y cómico, como cuando en una comedia cortesana una joven viuda, movida del mismo impulso, intente un segundo matrimonio. Y como otra de las consecuencias, las escenas amorosas en las comedias palaciegas estarán animadas de un lirismo poético grande, o de un sofisticado y sutil discurrir conceptual, como lo están de ternura y gracia —no comicidad— en las villanescas. Pero a veces encontramos en las cortesanas que esas mismas escenas son un motivo más de comicidad —derivada de la situación—, como las que representan la graciosa hipócrita *Marta la piadosa*, y su fingido licenciado Berrio, a veces ante el propio padre, en que hasta la misma lengua latina les sirve para decirse ternezas o apaciguar sus celos. Y esta comicidad influirá en la presentación de los dos planos en que la obra está concebida, circunstancia que afecta aún más a la estructura de aquélla.

Porque la norma general de la noble función estructural de los dos planos de la comedia de enredo desarrollo de la trama amorosa, ausente de elementos cómicos; caricatura burlesca del plano superior y desarrollo de las escenas cómicas —se ve notablemente alterada en múltiples ocasiones en la comedia cortesana, produciéndose una intersección entre ambos planos, generalmente contrastables y paralelos.

De una parte, se producirá la elevación de la figura del donaire, convertido, por ejemplo, en *Marta la piadosa*, en amigo y compañero, no criado, del galán. Y por otra, el personaje noble asumirá el papel cómico, generalmente encomendado al gracioso; papel cómico que derivará no sólo de las situaciones de la trama, sino de la misma personalidad —fingida o verdadera— del personaje.

El ejemplo típico de ello lo tenemos en *Desde Toledo a Madrid*. Esta obra, cuyo primer acto está tomado de un texto novelesco —*Los Cigarrales*—, gira bruscamente de inspiración al iniciarse el acto segundo, con el comienzo del ardid usado por don Baltasar, que para poder seguir a doña Mayor en su viaje de Toledo a Madrid, se disfraza de sobrestante de ganados, de los alquilados por el padre de la dama para dicha jornada.

Pero la originalidad no reside en el hecho en sí, sino en la manera de tratarlo. Por lo pronto, la auténtica figura del donaire, casi se esfuma. Durante el acto primero cobra importancia solamente en aquellas escenas que se relacionan con el conflicto secundario —antiguos amores de don Baltasar—, y no con el principal (escena IV, acto I). En el acto II, en dos escenas, y también secundarias (IX y X). Y solamente en la escena V del acto III cobra su categoría de *gracioso*, cumpliendo todos los requisitos de su papel;

amores con la criada, escenas cómicas, chistes y retruécanos en el lenguaje, intervención en la acción.

Por el contrario, don Baltasar, moviendo los hilos de la acción, se ha deslizado fuera de su plano: socialmente, adopta un disfraz de villano, y como tal se comporta, no escatimando los efectos cómicos que puedan derivarse de su fingida personalidad: modos, usos y lenguaje. Estructuralmente, provocando la comicidad de la obra, por medio de situaciones en que él mismo pasa a ser figura cómica, como las escenas de las fingidas bodas o sus peleas con su rival don Luis. Y solamente, en las escenas a solas con doña Mayor, pierde este carácter cómico —derivado de la situación y de la persona—, para volver al cortés caballero del primer acto, pero *conservando leves detalles* de su fingida personalidad, como cuando explica a doña Mayor, en la escena XIII del acto II, el ardid de que se ha valido para espantar a la mula, en notas de casi grosera comicidad, en fortísimo contraste con el bellísimo y poético lenguaje del primer acto, en que don Baltasar expresa su admiración extasiado ante la hermosura de doña Mayor.

Pero párrafo con la belleza lírica y la noble expresión de aquél, no lo volvemos a encontrar en boca de don Baltasar en ningún momento de la comedia, a partir del acto II, en que disfraza su personalidad. El plano noble se ha interferido con el villano y ha adquirido de éste un realismo cómico en situaciones y lenguaje. De este mismo hecho derivará el que sea esta comedia la más rica en la valoración de lo cotidiano.

Si bien es *Desde Toledo a Madrid* el ejemplo más característico, no faltan en otras comedias indicios —más leves— de la mezcla de funciones de los dos planos de la comedia. Ya apunté los casos de *Por el sótano y el torno*, con las notas de realismo cómico que se agrupan en doña Bernarda, la viuda, y en el caso más característico de *Marta la piadosa*, en que el gracioso ha subido tanto de categoría que encarna en Pastrana, a quien da la réplica doña Inés, en quienes se dan tan confusas y veladas las actitudes, usos y lenguaje propios de su plano en la comedia, y clase social en la realidad de ella, que tardamos bastante en darnos cuenta que se trata de un amigo del galán y una prima de la dama, respectivamente. Y en cuanto al realismo cómico de la obra, tan encomendado está a ellos como a los dos protagonistas.

Ahora bien, lo usual en otros casos es que, lo mismo que en el resto de las comedias de enredo, los dos planos están tan determinados en la estructura de la obra como en su delimitación de funciones. En este caso la comicidad que derive del plano superior provendrá siempre de las situaciones —*Don Gil de las calzas verdes, La villana de Vallecas, La celosa de sí misma, No hay peor sordo*— creadas por el ingenio de un personaje, pero no porque en ellos se encuentran matices caricaturescos. Y al encomendar al plano inferior los matices de comicidad que deriven de actitudes, palabras, opiniones y tipos humanos, se le encomienda al tiempo uno de los elementos accesorios de la comedia: la sátira, siempre con matiz humorístico, elemento dramáticoliterario que amplía -las funciones, dentro de la estructura interna de la obra, de la figura del donaire.

Por lo que respecta a los recursos escénicos de que se vale Tirso, y por ende sus personajes, bien para plantear la intriga, bien para resolverla, se reducen casi a uno solo. Si excluimos las dos comedias dudosas —*En Madrid y en una casa y Los balcones de Madrid*—, solamente en una, *Por el sótano y el torno*, se confiere a la tramoya un papel

primordial en el enredo o intriga. En el resto de la comedia se limita a un único recurso: un fingimiento de personalidad.

Ahora bien, este fingimiento puede afectar a la condición moral, social o incluso física, en lo concerniente a la salud del individuo. Ejemplo del primer caso sería *Marta la piadosa*; del segundo, *Desde Toledo a Madrid*, *La Huerta de Juan Fernández* y *La villana de Vallecas*, en los personajes de don Baltasar, don Hernando y doña Violante; y la doña Lucía de *No hay peor sordo*, fingiendo su dolencia en cuanto conviene a sus propósitos, en el tercero de los casos.

Más numeroso, aunque sin la trascendencia escénica de los ejemplos anteriores, es el caso de fingimiento de personalidad, mediante la ocultación del personaje, femenino naturalmente, por un manto o similar. El recurso se emplea una y otra vez, varias veces en la misma obra, y es probablemente el de más perduración en el teatro posterior a Tirso, triunfando plenamente con Calderón. Tiene, como es lógico, un matiz menos novelesco y sí mucho más realista que el anterior. Este realismo, que le entronca con un estado social o ambiente de la época, en donde el manto es un hecho y no una invención dramática, es el gran método utilizado en las comedias cortesanas, en su observación de la vida cotidiana transcurrida en un ambiente ciudadano. Este recurso escénico es el que juega un importante papel en obras como *La celosa de sí misma*, *En Madrid y en una casa*, y en algunos episodios de *El amor médico* y *No hay peor sordo*. En las cuatro comedias la dama, oculta bajo su manto, lleva a cabo sus propósitos fingiéndose la persona que conviene a sus designios.

Pero es, tal vez, un tercer aspecto de este recurso escénico el que ha dado a Tirso un sello característico, por la profusión con que lo emplea, y la desenvoltura, desparpajo, travesura y gracia que le confiere. Me refiero al fingimiento de personalidad, mediante el disfraz. Fuera de casos aislados, como el presentado por la doña Jusepa de *Por el sótano y el torno* o la Ortíz de *En Madrid y en una casa*, en este tercer aspecto el recurso escénico casi se reduce a una sola forma o circunstancia: la mujer disfrazada de muchacho, que mediante este disfraz obra en consecuencia, con la libertad deseada.

Que este recurso escénico era algo extendidísimo en toda la comedia española de la época, es algo que se prueba con el mero hecho de lanzar una ojeada sobre el vastísimo mundo de ésta. Toda la escuela de Lope abunda de tal manera en este recurso, que su uso se criticaba como una de tantas normas *irregulares*, como se le imputaban a la comedia española, en la lucha preceptista que hubo ésta de afrontar, y en la que el mismo Tirso tomó parte con su defensa de la comedia contenida en *Los Cigarrales*. Y el agrado con que el público contemplaría a estas damitas disfrazadas nos lo demuestra, sobre su profusión en la escena, las repetidas disposiciones que prohibían su actuación o que especificaban el vestido tan alejado de un realismo escénico, que el disfraz no pasaría de un mero convencionalismo de ambientación escenográfica, y con el cual lo que se perdía en verosimilitud se ganaba en moralidad (30).

En Tirso, el número de damas disfrazadas, si no es muy grande, anima en cambio sus comedias más populares, y alcanza en ellas matizaciones propias. Solamente aparece en una comedia palaciega —*Averígüelo Vargas*—, para pasar a constituir elemento argumental típico de las cortesanas. En *Don Gil de las calzas verdes* y en *Bellaco sois, Gómez*, tenemos el ejemplo de la damita enredadora, transformada en un bellissimo galán, casi un niño en su aspecto —como es lo natural, y como bien recalcan los demás

personajes con sus palabras—, pero con tal gracia, ingenio y atractivo, que trastorna los sentimientos amorosos de la dama a quien pretende su amante. La travesura y el donaire son sus características.

Este mismo disfraz se utiliza en *La huerta de Juan Fernández* aplicado a la criada de la dama, que de labradora se transforma en lacayo, pero el personaje en esta mutación queda notablemente desdibujado psicológicamente.

Un caso aparte y de especial interés es el que anima *El amor médico*. Aquí la dama, a sus dotes de ingenio, belleza y travesura, une sus excepcionales científicos. Mujer instruida desde niña, ha cursado una enseñanza universitaria y es una apasionada del estudio de la medicina. Así pues, a su audacia, ánimo decidido e inteligencia, une un recurso eficacísimo para su transformación, y la sevillana doña Jerónima se convierte en el más pedantesco, caricaturesco y delicioso doctor portugués que, al tiempo que cura los cuerpos, enamora las almas de sus pacientes. Aislándose de la intención satírica del tipo -como una más de las sátiras de época sobre los médicos -, sobresale uno de los tipos de mujer y uno de los recursos estructurales más graciosos y mejor desarrollados ;de todas las comedias cortesanas de Tirso de Molina.

En estas comedias cortesanas, los argumentos —cuya reiteración ya he indicado— quedan en inferioridad de perfección respecto a los episodios y recursos estructurales estudiados, sólo comparables a la altura dramática de los personajes. Argumentos y personajes que, fuera de la estructura escénica de la obra, constituyen los elementos literarios básicos de la comedia.

Elementos literarios de la comedia cortesana. Los personajes de la comedia cortesana responden siempre a una clase intermedia entre la alta aristocracia y el pueblo: los hidalgos. Los distingue una limpieza de sangre, una nobleza de origen y determinados bienes de fortuna, aunque, a veces, no falta el tipo de hidalgo pobre. En varias de estas comedias el protagonista se dispone a realizar un ventajoso matrimonio cuando sus proyectos económicos se van truncando por un lance amoroso que supera su materialismo: don Melchor, el imaginativo e idealista leonés de *La celosa de sí misma*; don Gabriel, el práctico y «corrido» sevillano de *En Madrid y en una casa*; y no está muy provisto de fondos el segundón poco escrupuloso que, en la figura del decidido don Gabri 1 de Herrera, se presenta en *La villana de Vallecas*. Pero todos ellos se mantienen siempre dentro de unas normas de hidalguía y caballerosidad inherentes a su nacimiento. Amor, hidalguía y patriotismo —traducidos en lealtad a la Monarquía— son las divisas fundamentales bajo las que se conducen. Viven de sus rentas, y al iniciarse el juego escénico no es raro hallarles que vienen de servir con las armas a la Patria, en Flandes, o en Cataluña, o en Italia.

Como contraste, se levanta en estas comedias de Tirso el tipo de galán joven y cortesano que dilapida hacienda y juventud en una frívola ociosidad que, sin embargo, no supone, en esencia, la pérdida de aquellas cualidades que exigen los conceptos de honra e hidalguía. Esta juventud hará exclamar a Tirso en *No hay peor sordo*:

Desatina
la ociosidad viciosa

de juventud baldía y maliciosa
(*escena VIII, acto II*).

Se trata siempre de un tipo de galán *a la moda*, con ciertas características comunes, que gráficamente es retratado por uno de los criados en *La villana de Vallecas*, al enumerar en la escena primera del primer acto las ocupaciones que llenan cotidianamente su jornada.

Ni podía faltar tampoco en la galería social de galanes de Tirso el tipo de caballero indiano que viene a España a contraer matrimonio, bien por ser hijo de un viejo amigo del padre de la dama —como el don Pedro de Mendoza de *La villana de Vallecas*— o porque su familia se ha trasladado a la Corte —como el don Jerónimo de *La celosa de sí misma*—. Y junto a ellos el tipo de indiano viejo, que cansado de luchar y trabajar fuera de España vuelve a ella y pretende sazonar su ancianidad con la compañía y amor de una damita joven —*Marta, la piadosa, Por el sótano y el torno*—, recreando con ello el viejo planteamiento escénico de *el viejo y la niña*. Característica inseparable de estos personajes indianos o *peruleros* es la cuantiosa fortuna que unen a su ancianidad.

En cuanto a las damas que animan con su presencia la escena tirsista, vienen a significarse en parte por representar un tipo de doncellas cortesanas de la época. Alejadas del ambiente de palacio, por su condición social, viven bajo la autoridad de un padre o hermano y dentro de la relativa libertad doméstica que caracterizan sus costumbres cotidianas. Su vida y costumbres, que quizá fuera más precis. distinguir, como ideal de vida que como realidad social, se condensa en aquella enumeración de la escena V del acto II de *La villana de Vallecas*, especie de satírico decálogo costumbrista a cuyo cumplimiento aspirará toda dama cortesana.

Presentan, como una auténtica realidad socia en este caso, la total sumisión a los deseos paternos, ya que entran en el terreno del fingimiento literario los ardidés y embelecós que utilizan para librarse de esa sumisión, en cuanto a la elección de marido. Fingimiento literario que dio lugar al tipo de *discreta enamorada*, de tan hondo arraigo en nuestro teatro. Pero otras veces, ese fingimiento o alteración de la realidad se extrema hasta presentarnos el típico caso de la mujer decidida y astuta que utiliza el ardid del disfraz masculino para ir en seguimiento de su galán y ganarle, con sus embrollos más que con su pasión, para sí misma. Amplio grupo de damas vueltas en mozalbetes, tan típicas del teatro de Tirso, y de tan poca realidad social, como lo demuestra el hecho de citarse como extraordinario dentro de la época el caso curiosísimo de doña Feliciana Enríquez de Guzmán, posible modelo real de la dama disfrazada de *El amor médico*.

Pero con estas características sociales, tanto las damas como los galanes cortesanos de estas comedias están bajo un mismo molde realista de observación psicológica. Si los sentimientos de los personajes de las comedias palaciegas estaban ennoblecidos literariamente, hasta cubrirlos de un levísimo velo de idealización, en éstos dicho velo sólo alcanza a las fórmulas de cortesía inherentes a su condición social.

Bajo esta fórmula de observación cotidiana, de matización detallista de las facetas vulgares de un carácter, de los detalles expresivos de una psicología, se desarrollarán muchas escenas de las comedias. Nada más lejos, por ejemplo, de una idealización sistemática de los sentimientos, que los diálogos cruzados entre las protagonistas de *No*

hay peor sordo, o *Marta la piadosa*, cuyo tono continuo de mala intención y realista franqueza constituye el desarrollo escénico, sin atenuamiento lingüístico ni psicológico de una idea —la envidia entre hermanas—, que en las comedias palaciegas no pasa de un cauto esbozamiento sin posterior desarrollo, como en las iniciales escenas de *El celoso prudente* o *Amor y celos*, hacen discretos.

Junto a estos personajes hidalgos, cortesanos y burgueses, se mueven todas las figuras que, contrapuestas a ellas, forman el plano estructural interno de la comedia: criados, lacayos, labriegos, mozas de mesón, venteros, arrieros, dueñas, doncellas de labor, etc., que, en una inmensa y variadísima galería de tipos populares, rodea a los personajes centrales de la comedia. Concebidos dentro de una tónica de observación realista —aun sin llegar nunca al imaginativo naturalismo de la picaresca—, se destacan, lo mismo que en los demás tipos de comedia de enredo, dos personajes fundamentales: el criado o lacayo del galán, y la criada o doncella de la dama. con fuerte derivación a veces al tipo de tercera, como la Mari-Ramírez de *Por el sótano y el torno*, cumpliendo a veces una misión estructural en la comedia —descendiente adulterado del *confidente clásico*—, que en las palaciegas está encomendada, casi siempre, a un personaje de elevada calidad, prima, hermana o amiga de la protagonista.

Pero incluso en sus personajes meramente ambientales no es únicamente como valor de contraste o de telón de fondo como se emplea todo este mundo realista inferior. Utilizado en las comedias cortesanas casi únicamente como elemento cómico, se eleva a veces al plano superior de los hidalgos, y éstos pasan a ser en ciertas circunstancias elementos cómicos también. Así, el recurso empleado por Tirso en tres de sus comedias cortesanas —*Marta la piadosa*, *La huerta de Juan Fernández* y *Desde Toledo a Madrid*—, de disfrazar al galán de villano, personaje de muy inferior categoría social, adquiere la comicidad de escenas de *Desde Toledo a Madrid*, en donde la delimitación de oficios y clases sociales se utiliza no ya estructuralmente, sino como recurso cómico, cuando el noble don Baltasar de Córdoba, disfrazado de «sobrestante de ganado», hace la «apología» de su oficio, al oírse llamar *mozo de mulas*.

Una segunda característica que, junto a la calidad de los personajes, ya señalada, delimita y da específico carácter en Tirso a sus comedias cortesanas, es la ambientación. Por este segundo aspecto, sus comedias adquieren un valor extraordinario en cuanto que reflejan un vivir cotidiano de la época, a la que, en gran medida, sirven como documento. Enraizados sus personajes profundamente en una realidad. que los sujeta, asistimos en el tablado de la comedia tirsista, con más pormenorización que en otros autores dramáticos, a la representación o reactualización de escenas cotidianas en su época que desfilan matizadas hasta en los más nimios detalles, que denuncian en sí mismos la más detenida, observación. Esta observación y fijación de la realidad quedo expresada, incluso, en detalles de pura descripción climatológica. Así, en *Los balcones de Madrid* se inicia la acción con una escena de vivo sabor cotidiano, reflejada en una exclamación, sobre la temperatura de una noche invernal:

No vi noche más clara y agradable,
el diciembre se ha vuelto en mayo aorable.

Y en *No hay peor sordo*, se suceden las observaciones del mismo tipo: «Hizo esta mañana niebla... / Es ya. tarde y hace frío... / Viendo la niebla que hacía / te fue forzoso quedarte / en su posada esta noche ... », etc.

Este valor cotidiano se convierte en las mismas situaciones. Cuando en *Desde Toledo a Madrid* —comedia tan plagada de observación de la vida cotidiana, que es todo un documento de época sobre los viajes— la pareja protagonista se pierde de noche por los campos de la Sagra, aparecen en escena *doña Mayor en zapatillas; don Baltasar trayéndole los chapines*, en donde lo cotidiano adquiere un tono de gracia y frescura realista extraordinario. Desde luego, los trigales de la Sagra no es el terreno más a propósito para que ande la dama con sus doce suelas de corcho en los chapines. Esos mismos chapines que hacen tropezar a doña Jusepa en un bache de la Puerta del Sol, en *Por el sótano y el torno*, lance de la «niña tropezona», como se la llama en la comedia, enciende la indignación de su hermana mayor, ya que oportunamente se ha indicado que las damas van con mantos y *en chapines bajos*.

Y junto a las alusiones a los chapines, las innumerables modas y afeites femeninos. En la misma obra citada, el lacayo, disfrazado de buhonero francés, ofrece su surtido de baratijas, con todo su arsenal de lo que hoy llamaríamos «artículos de tocador», como una lejana reminiscencia de las páginas de *El Corbacho* y dando, con sola su enunciación, la razón a Fray Luis de León, cuando aconsejaba a sus coetáneas que se lavaran con agua clara todo el rostro «y las orejas, y detrás de las orejas también». O la descripción minuciosa de una alcoba femenina, con los enseres propios de una dama elegante, en la primera escena de *Desde Toledo a Madrid*. O el dolor de cabeza que le produce a la dama de *No hay peor sordo* un lavado de cabeza, de noche, y con la lejía pasada.

Estos pormenores de la vida diaria, salpicados a todo lo largo de las comedias, alcanzan a algo tan cotidiano como es la gastronomía. Sin aludir a los numerosísimos elogios de los distintos vinos, puestos en boca de los graciosos, el elemento ambiental costumbrista llega a algo tan cotidiano y concreto como puede ser una receta de cocina:

Acompáñale un jamón
de Molina, y os prometo
que a Rute y las Algarrobillas
se las apuesto.

.....

Cocióse éste en vino blanco,
clavos, canela, romero,
y está tierno como con agua.

Y como se trata de una comida provista para un viaje, se nos explica la manera de conservar con su frescura el vino y el agua:

Traemos
con cuatro frascos de vidrio
agua, vino y nieve en ellos,
un corcho de Zaragoza
[por donde ha pasado el viajero]
que, empegado por de dentro
y de vaqueta el ropaje,
juzgo que no echaréis menos
cantimploras cortesananas.

Al tiempo que completan la comida los personajes (de *Bellaco sois*, Gómez) con:

Vitola o ternera en pan;
del mismo modo un conejo
y una caja para postre.

De una manera parecida se alude a los platos que se encuentran en las posadas en *Desde Toledo a Madrid*, y a los que los viajeros llevan consigo: «vaca salpimentada, palominos, fiambre y ensalada»; el agua de pozo supliendo la falta de agua de nieve —nieve que ya se vende en Madrid en 1614, fecha de redacción de *Marta la piadosa*—, cuando no la llevan los viajeros que, junto con la comida, han de transportar las ropas de cama cuando desean una cierta pulcritud. Dentro de estos cotidianos menús de viajeros, cobra por ejemplo un carácter especial el que aparece en *La villana de Vallecas*, por introducirse junto a los platos típicamente castellanos o españoles otros americanos, como una nota de exotismo dentro de lo cotidiano. Y así, tras de informarnos de que las aceitunas se conservaban en vino y que se tomaban de postre, se añade la enumeración de una serie de frutas, cuyo exotismo culminará en la máxima nota americanista de la mención del tabaco.

A veces, la representación de lo cotidiano, realista, no se limita a relaciones u observaciones, sino que informa escenas enteras como el acto de recibir una visita que no se espera en *Don Gil de las calzas verdes*, o la molestia de haber prestado el coche a una amiga y estar esperando, a la puerta de la iglesia, a que regrese, en un día lluvioso, en *No hay peor sordo* (escena V, acto I), o la relación costumbrista de una partida de naipes, jugada a jugada, en *Bellaco sois*, Gómez (escenas II y III, acto I). Se nos dan curiosos datos sobre el cobro de libranzas, al tiempo que se nos habla de un tal Agustín Solier de Camargo, mercader de la puerta de Guadalajara, con muchos visos de autenticidad, en *Don Gil de las calzas verdes*, y tantos y tantos detalles que enlazan fuertemente estas comedias cortesanas a un ambiente concreto, de observación de la vida cotidiana. y diaria, trasladada a la escena con arte prodigioso de frescura y ligereza.

Pero la concreción realista de las comedias cortesanas no se detiene aquí. Así como de la categoría social de los personajes, y su realismo psicológico, derivaba el valor cotidiano ambiental de las comedias, de esta cotidianidad saldrán lógicamente las otras dos características fundamentales de las comedias cortesanas: su localización geográfica en un escenario directamente observado y su localización temporal en un determinado momento. El primer factor determinará la casi limitación de los escenarios a los urbanos, de ciudades populosas, ambiente habitual de los personajes que animan este grupo. El segundo determinará una coetaneidad al autor, ya que el costumbrismo de estas comedias está absolutamente desligado del costumbrismo arqueológico de un posterior romanticismo. Pero ambos factores cobran tan particular importancia en las comedias cortesanas, que pasan a ser no ya un motivo distinto, sino un elemento literario, secundario, pero de profunda vitalidad. La localización temporal en lo coetáneo derivará a un peculiar empleo de la historia —historia ya para nosotros, no para Tirso— como suceso «periodístico» que seguirá una línea ascendente que va desde lo de menos trascendencia —la enfermedad de Felipe III, en *La villana de Vallecas*— a la exaltación patriótica, motivada por el asalto a Cádiz por los ingleses, en *No hay peor sordo*. En cuanto a la localización geográfica, alcanzara. tales dimensiones, que los distintos escenarios cortesanos se utilizarán —Madrid, por ejemplo— no sólo como fondo ambiental, sino como razón estructural de la comedia.

Elementos literarios de localización temporal. Si la valoración de lo cotidiano será una de las normas esenciales de la comedia cortesana, es precisamente esta valoración de donde arrancan los tres elementos específicos de que se vale Tirso para enraizar la comedia a una coetaneidad: la alusión a sucesos históricos, la descripción de escenas costumbristas y la sátira de esas costumbres.

Cuando lo cotidiano se localiza en un momento temporal definido, se esmaltará la acción de alusiones a sucesos de actualidad, en que lo aparentemente histórico se considerará casi noticia periodística, que irá de la anécdota más nimia —una disposición que afecte a la moda, por ejemplo— a la relación de un hecho histórico de trascendencia nacional.

En esta gradación existirá un punto medio, marcado por las referencias a sucesos públicos, pero que no alcanzan una total situación histórica. De este tipo sería, por ejemplo, la descripción de la salida anual de los Reyes, el día de San Blas, 3 de febrero, a la Ermita del Cerro de su nombre, descripción perfectamente ensamblada en el argumento de *En Madrid y en una casa*, o la noticia, más acentuadamente periodística, de la convalecencia de Felipe III, de tan claro valor informativo, que está puesta en boca de un personaje de *La villana de Vallecas*, que, en pura lógica, no lo puede saber ya que, lo mismo que su interlocutor, ha estado todo el día viajando por el camino de Valencia a la Corte.

Pero donde este sentido periodístico resplandece más —como una característica de nuestro teatro nacional— es en las relaciones de sucesos históricos que han ocurrido fuera de las fronteras naturales del país, y que el público conoce —erróneamente en ocasiones— por noticias, relaciones impresas y exageraciones del vulgo. Naturalmente, estos hechos, fuera ya de una órbita cortesana para pasar a ser de trascendencia nacional, se detallan no sólo con afán periodístico, sino en un auténtico tono de exaltación patriótica. En estos casos la Historia —como coetaneidad— no se emplea como fuente primordial de inspiración como en el drama histórico, o como refuerzo de la trama como en la comedia palaciega, sino al servicio de una idea nacional, de que el público participe de los triunfos españoles por medio de un conocimiento y una exaltación. Y si en las alusiones «cortesanas» a sucesos de palacio se transparentaba la devoción al Rey, como símbolo de la idea monárquica y como portador de unas virtudes —en el caso de Felipe III, el adorado por sus súbditos—, en las relaciones de sucesos de resonancia histórica, en el sentimiento mesiánico del pueblo español de la época, lo que sobresale es la exaltación del gran coloso, del gran «león dormido» que es para los españoles el Imperio Español. Imperio y Monarquía, como columnas de su fe política, cerrando los ojos a tantos quebrantos de los cimientos del edificio ideal construido, a pesar de los avisos de cerebros privilegiados.

Característico de este empleo de la historia, con valor periodístico, actualizador y patriótico, con absoluta veracidad en los hechos descritos, es, por ejemplo, la relación al asalto a la Mamora, en la escena II del acto II de *Marta la piadosa*.

Ya en el acto anterior (escena I) hemos asistido a los preparativos del asalto, del cual se habla en futuro: «Y *salga* Jarife o Muza / con la morisca galgada ... » «Pues toda la corte veo / que se parte a la Mamora.»

Y tras la vuelta del Alférez, testigo presencial, del hecho, la *puntual* relación del asalto, restableciendo una verdad deformada por el pueblo.

Esta «verdad» tirsista ha sido contrastada modernamente con la verdad histórica, por Gustavino Gallent. Las conclusiones a que llega son terminantes:

«No es sólo exacto el poeta en el número de barcos, en el de combatientes o en la fecha; lo es en casi todos los detalles, hasta en los más nimios. En ciertos personajes el relato parece más bien la versificación de una de aquellas hojas volantes que con el nombre de *Relaciones* circulaban a raíz de los acontecimientos memorables.

»Naturalmente, la libertad poética y el público a quien iban dirigidos los versos permiten y explican que en otros pasajes se abulten y exageren ciertos detalles: número de enemigos, cifra de moros muertos, etc.

»Solamente un episodio adquiere en Tirso mayor desarrollo que en las reseñas históricas contemporáneas: el referido en los versos 211 a 278. Y esa ampliación es un acierto dramático y poético del mercedario inmortal. El sentido teatral de Téllez capta el único incidente de valor dramático que hay en la empresa y lo desarrolla magistralmente, dándole todo el encanto de un romance fronterizo.

»Sin embargo, los hechos fundamentales del episodio están comprobados en los relatos históricos de la época: Tirso únicamente mueve más la escena y le añade intensidad con algún detalle romancesco **(31)**.»

Ejemplos parecidos podríamos aducir con las referencias al asalto a Cádiz por los ingleses en *No hay peor sordo* —lo mismo que en la comedia villanesca *Habladme en entrando*—, y a la guerra de la Valtellina a que se alude en *Desde Toledo a Madrid* y *La huerta de Juan Fernández*, con un riguroso valor de coetaneidad. En ellas, la autenticidad o fidelidad a los hechos, oon ser absoluta, no es tan palpable, ya que no se trata de una relación de ellos, sino de una utilización en la trama —*La huerta de Juan Fernández*—, o del comentario sobre ellos. Sobresale en este comentario, bastante más que en *Marta la piadosa*, el tono de exaltación nacional, con proféticas amenazas a los enemigos de España, y un incondicional espíritu de entrega a la empresa nacional. Así, en *No hay peor sordo*, se presenta esta disposición patriótica, desde lo anecdótico, en la relación del caballero de Calatrava o de Santiago que marcharon a pie en dirección a Cádiz, por no hallar cabalgadura, hasta la incondicional entrega:

Pruebe Felipe a llevarnos
a la isla blasfema, y deje
a España el cargo, que toma
a su cuenta darla el pago
(*escena I, acto I*),

observando que esta exaltación patriótica se enlaza con el sentido mesiánico de su quehacer histórico: el enemigo es «el hereje», Inglaterra, «la isla blasfema», por lo que el español se siente providencialistamente amparado por la Divinidad. Este sentido providencialista y mesiánico de su historia será el que imprime Tirso a la bella fábula del león, en sus alusiones a la cuádruple coalición de Saboya, Venecia, Holanda y Francia, invadiendo territorios españoles, y a las enérgicas actuaciones del Duque de

Feria, gobernador de Milán, en una larga relación del acto tercero de Desde Toledo a Madrid. Junto a esta localización histórica, y como elemento mucho más mezclado con la trama, descuella el aspecto costumbrista de las comedias cortesanas, el más señalado por la crítica, junto con el caracteriológico.

Localizadas fuertemente en un momento histórico y a un escenario concretísimo, e inspirados sus elementos ambientales en una observación realista, la aparición de escenas costumbristas —dentro de las comedias era la consecuencia lógica e inmediata. Las costumbres madrileñas, por ejemplo, cobrarán una fuerza escénica enorme. Pero nunca bajo un matiz puramente descriptivo, sino esencialmente dramático, al estar desarrolladas en función de la realidad viviente de los personajes: afluencia de damas y galanes al convento de la Victoria, como iglesia de moda; paseos por el Prado; uso de los coches; cenas a orillas del Manzanares; meriendas y fiestas en la Huerta del Duque o de Juan Fernández; alquiler de coches, sillas y escuderos en la Plazuela, de Herradores o en la Puerta de Santa Cruz; datos curiosos como el declararse que los objetos perdidos se llevaban a la Merced y a la Trinidad, etc. Todo un mundo costumbrista, enraizado a un ambiente localista determinado, desarrollado en las frases y acciones de los personajes.

Sin embargo, hay dos momentos en las comedias cortesanas en que la pura descripción costumbrista no está en función única del personaje o de la trama de la obra. Me refiero a la *innecesaria* descripción de la fiesta de los toros en *Marta la piadosa*, y al cuadro vivísimo de costumbrismo popular del cruce de los carros toledanos y madrileños en el camino entre ambas ciudades, en *Desde Toledo a Madrid*.

El primero está unido a la trama por un viaje de los protagonistas a Illescas. La fiesta de toros, naturalmente, se describe mediante las voces y música que llegan al escenario, y las reacciones y acciones de los personajes que actúan en él: don Felipe, Pastrana y el Alférez, tomando parte en la fiesta o corrida. La vivacidad y frescura de la escena es extraordinaria, y en los graciosísimos comentarios de Pastrana aparece, curiosamente, una evidente actitud antitaurina en Tirso.

Pero si esta escena está relacionada más o menos forzadamente con la trama de la obra, en *Desde Toledo a Madrid* el cuadro costumbrista está absolutamente desligado del argumento.

Se trata de una vivísima escena popular, desarrollada en el camino de Toledo a Madrid, en una mezcla de canciones populares, de insultos cómicos, de alusiones satíricas, con un elevadísimo valor documental sobre los pueblos inmediatos a la Corte.

Escena popular cuya gracia, frescura, viveza y expresividad arrebató al propio Tirso que, al introducirla en la comedia, lanza al final, por boca de Carreño, una entusiasta declaración de afecto y de entusiasmo, en la que reúne sus dos grandes amores de «patria chica».

Pero no siempre las costumbres españolas son objeto de este rendido entusiasmo por parte de Tirso. Por el contrario, en el empleo del elemento costumbrista encuentra Téllez un motivo de exposición satírica las más veces. Y junto a las acciones de los personajes, coloca siempre el contrapunto de las observaciones del gracioso que, bajo sus juegos de comicidad, esconde un auténtico, aunque rastrero, reformador social.

Ahora bien, al poner Tirso de Molina en estas comedias el elemento satírico casi al servicio de un efecto humorístico, la sátira normalmente se desorbita, sin alcanzar efecto moralizante alguno, pues pasa a ser en muchas ocasiones una visión caricaturesca de la realidad, en donde el desenfado y el humor ha sustituido a la gravedad del reformista.

Por este prisma satírico-humorista que, como el rayo de luz al atravesar un cristal curvado, deforma la imagen proyectada, pero conserva el colorido primitivo, pasa toda la sociedad de su tiempo, con sus usos y costumbres. Satiriza Tirso acerca de las profesiones en la relación de los amos de Caramanchel en *Don Gil de las calzas verdes*; reincide sobre el lugar común de ataques a los médicos en la persona, lenguaje y hechos de la dama-doctor, doña Jeránima, en *El amor médico* —obra, por otra parte, cargada de conocimientos científicos, aun en sus aspectos menos empíricos—, aludiendo tanto a la ignorancia como a las costumbres de los doctores. De los médicos, se extiende a los Barberos en la descripción satírico-costumbrista de uno de ellos, en donde el chiste se une al fuerte matiz irónico, en *Por el sótano y el torno*, donde también se satiriza el tipo de viuda joven y su fingida devoción, aunque esta crítica no se confirme en la conducta de la dama. Pero no solamente se satiriza sobre la fingida devoción de las viudas, sino que a la crítica no escapan las doncellas. Y sobre la sátira que rezuma en este aspecto, aunque en notas secundarias a la trama, toda la comedia *Marta la piadosa*, en ella se remacha la idea, repetidas veces, de la frivolidad derramada sobre los actos piadosos.

Y a estas críticas sobre la frivolidad del momento se suman las infinitas alusiones satíricas sobre la indumentaria femenina, y su desmedido lujo y ostentación. Hasta tal punto se da la repetición de esta nota sobre las alusiones satíricas de los graciosos de Tirso a las modas, afeites y adornos de las mujeres, que del compendio de todas ellas se podría sacar un auténtico cuadro completísimo del traje femenino de la época, y las diferentes modas que se suceden. Nos habla del azul, color de moda, de los mantos y sus diferentes clases —el manto fino de Sevilla, por ejemplo—, de clases de tela y de la que debe usarse para cada parte del traje; de las diferencias en el tocado de una viuda, una dueña y una doncella; de los chapines, con virillas de plata de diferentes puntos de corcho; de la basquiña de peñasco y la sencilla, etc. Nos enumeran los afeites femeninos, el solimán, la lejía, el albayalde, el sebo de cabrito para las manos, la miel, la leche de almendras, y tantos más «secretos de tocador».

Pero saliendo de lo puramente anecdótico, hay tres puntos clave en la sátira social de Tirso en sus comedias cortesanas —ya que la sátira política tiene en el grupo una mínima representación—: el lujo desmedido y el salirse la gente de su esfera social, la virtud de las doncellas cortesanas y la calumnia y maledicencia. Sobre los dos primeros, por ejemplo, se edifica toda la escena I de *La huerta de Juan Fernández*, escena que sólo está motivada por ese afán satírico, ya que no tiene un puesto estructural en la comedia, como observa acertadamente Fray Manuel Penedo (32). Y los tres puntos se suceden incansables a lo largo de todo el teatro tirsista y más especialmente los dos segundos, por las comedias cortesanas. El tema de la maledicencia tiene un matiz, más que de sátira, de protesta ante un determinado aspecto de la sociedad, alcanzando un tono de nobleza, de justa recriminación. Las sátiras, por el contrario, sobre la deshonestidad de las doncellas madrileñas adquieren un matiz de hiperbólica exageración, con mucho de tópico convencional, lo cual no impide el hecho de que Tirso nos sorprenda cada vez con nuevas y originales versiones chistosas del asunto.

Así pues, por medio de la actualización histórica y del costumbrismo escénico, descriptivo o satírico, Tirso logra esa buscada o por lo menos conseguida —si es que esa búsqueda fue inconsciente— realidad ambiental, esa localización temporal, esa concreción a un tiempo, a una sociedad, a un ambiente, que configura y determina su teatro cortesano. Pero a estas concreciones temporales se va a unir otro elemento ambiental de primordial importancia para el marco realista y cotidiano de la comedia: el escenario geográfico donde se sitúan sus personajes.

Elementos ambientales de localización geográfica. Circunscritas a un ambiente ciudadano, casi en su totalidad, son dos los escenarios primordiales sobre los que se desarrolla la acción de las comedias cortesanas: Madrid, con gran supremacía sobre los demás, y Toledo. A ambos han de añadirse los casos aislados de Sevilla y de Coimbra, y los mucho más numerosos o importantes de los pueblos de las provincias de Toledo y Madrid. De un modo especial, los que se encuentran sobre la ruta de los caminos de entrada a la Corte.

El hecho de circunscribirse el escenario de la comedia cortesana a una ciudad deriva, como algo necesario, del concepto mismo de dicha comedia, y paralelamente de la condición social y costumbres de sus personajes. Ahora bien, lo característico de los escenarios citados, en su utilización tirsista, es la fuerte dosis de observación personal y de especificación concreta de lugares que se acumulan en la obra **(33)**.

La elección de dichos escenarios está mediatizada motivada por dos hechos: uno afectivo y el otro puramente biográfico. Respecto al segundo, es innegable que Tirso escribe sus comedias cortesanas con conocimiento perfecto de los lugares en donde las sitúa, y en muchos casos —probablemente con la única excepción de las dos primeras— las redacta sobre el mismo lugar en que las ambienta. De tal manera, que las referencias a lugares, calles, plazas, monumentos, iglesias, etc., juegan un importante papel en el realista telón de fondo de la acción.

Indudablemente, la comedia menos localizada es la primera: *Marta la piadosa*, en la que escasean las referencias a lugares madrileños concretos: casi únicamente el Prado, con la Huerta más popular y concurrida del momento —1614—, la del Duque —el Duque de Lerma—, antes de que el favor popular trasladase sus preferencias a otra, popularísima también, la de Juan Fernández, ya casi fuera de la ciudad. Por el contrario, frente a esta impersonalidad de lugares destaca en la obra una observación netamente personal sobre una nota extremadamente madrileña: el uso desmedido de los coches:

D. DIEGO: ¿Un coche en Madrid espanta?

D. JUAN: No, pero de prisa sí.

(*escena XIX, acto III*)

Y en cuanto a la observación personal de matiz geográfico, se limita a Illescas, escenan entonces mucho más cercano a Tirso que la Corte:

PASTRANA: Será con quien hace bodas,
como las casas de Illescas,
que de viejas se caen todas.

(*escena XII, acto I*)

Pero no es únicamente el factor geográfico —estancia de Tirso en el lugar— lo que determina la elección de los escenarios. Se da una indudable predilección de Tirso hacia estos lugares. La admiración es, tal vez, lo que mueve estas localizaciones. Y en este aspecto, Toledo y Madrid muestran una gran supremacía afectiva y Sevilla se destacará por el tono admirativo del autor.

Tirso admira en el paisaje urbano los símbolos de grandeza, la plasmación de poderío. Alabará los monumentos, la perfección arquitectónica, pero sin que jamás aparezca un romántico matiz de color local. Únicamente el derivado de una peculiar arquitectura, como las referencias a la estrechez de las calles toledanas. A este tono admirativo de las grandezas de la ciudad, se unirá la valoración climatológica de la misma; su salubridad o su benevolencia. Y en los dos aspectos, será Madrid el eje de sus admiraciones, aunque sea probablemente Toledo la ciudad más unida a él por el afecto. Del primero alabará la grandeza, del segundo la nobleza y la cortesía.

Pero lo interesante en el estudio de los escenarios tirsistas es la dualidad que presenta su utilización: ya como simple base realista de localización o como directo. inspiración de la obra. Y este último matiz, referido únicamente a Madrid, originará el concepto mismo de la ciudad en Tirso, concepto que engendra a su vez comedias enteras como *En Madrid y en una casa*.

En el primer aspecto, Madrid y Toledo se detallan en sus calles y lugares no por afán costumbrista o local, sino como punto de referencia a las acciones de los protagonistas. Así la cita de calles: del Príncipe, la Red de San Luis, la Montera, Carretas, la Puerta del Sol, Silva, del León, el Paseo del Prado y de Recoletos, por donde transcurren o en donde viven los personajes. Y de un modo semejante se citan la Puerta de Guadalajara, el Mesón de Paredes, y juegan un papel primordial en muchas ocasiones las iglesias del Carmen, de la Victoria o del Buen Suceso, en cuyos atrios los galanes conocen a la dama o intentan comunicarse con ella.

Esta utilización, únicamente como punto de referencia, se ve sustituida por el comentario, encerrando éste, en tal caso, una valoración del lugar aludido, bien sea una valoración poética, exacta o satírica. Del primer caso es ejemplo la ambientación de las escenas VI, VII y VIII del acto I de *Don Gil de las calzas verdes*, en la Huerta del Duque, las bellísimas escenas donde las damas bailan entre las flores, mientras suena la canción dedicada a la propia huerta:

Alamicos del Prado,
fuente del Duque...

Tras lo cual se enlazan el «cristal puro y frío de la fuente», que «besos ofrece a la sed»; los racimos que cuelgan de las parras; los doseles que forman los álamos, en una perfecta conjunción del escenario poético y la galantería de la situación.

La descripción elogiosa es fundamentalmente la que predomina, cuando se trata de Toledo. A los grandes elogios que tributa a la belleza, nobleza y cortesía de la ciudad en *Los Cigarrales*, une los encerrados en la primera escena de *No hay peor sordo*, pasando revista, como el viajero recién llegado, a los monumentos y grandezas de la ciudad.

Otras veces será la descripción satírica la que predomina. Una sátira irónica, cuando se alude al Manzanares en *Don Gil de las calzas verdes* (escena I, acto I), o, alejado de toda intencionalidad irónica o satírica, la simple enumeración descriptiva, con su escueto emplazar la acción, localizando fuertemente el argumento. Ejemplo característico, la escena VI del acto primero de *Por el sótano y el torno*. Pero la utilización de un escenario madrileño puede llegar a informar toda una comedia, como ocurre con la célebre Huerta de Juan Fernández, en la comedia del mismo título. A dicha Huerta dedicó Tirso un encendido elogio en *Deleitar aprovechando*, y casi las tres cuartas partes de la comedia transcurren en ella, bien en sus jardines o huertos, bien en las casas de la Huerta. La proyección de ésta sobre la obra afecta poderosamente al estilo, e incluso a la trama de la comedia, en la que don Hernando, transformado en «jardinero de amor», expresa su amor sobre una base comparativa entre las flores que cuida y sus sentimientos:

Jardinero soy de amor;
mis esperanzas cultivo;
mientras que méritos siembro,
galardones pronostico.
(*escena II, acto I*),

en una sucesión de bellísimas frases alusivas al ambiente de la popularísima huerta
(34).

En ocasiones, no es solamente un elemento ambiental el escenario en la comedia cortesana, sino que, como señalé en líneas anteriores, pasa a ser elemento motivador de la trama. Ésta derivará, en tales circunstancias, del concepto que tiene de Madrid Tirso de Molina. Concepto que, analizado certeramente por Tamayo, se encierra en tres ideas: «Madrid era confusión, laberinto y riesgo.» Este confusionismo se expresa reiteradamente en las comedias. Los términos de «confuso-Babel» o «nueva Babilonia», son frecuentes:

Calles de aquesta Corte, imitadores
del confuso Babel, siempre pisadas
de mentiras...
.....
Casas a la malicia, a todas horas
de malicias y vicios habitadas;
(*Don Gil de las calzas verdes,escena XVIII, acto III.*)

Naturalmente, este laberinto peligroso que era la Corte, tenía su causa en el «fabuloso crecimiento de lo que poco antes era pequeña población rural, superpoblada por gentes advenedizas, procedentes de todos los rincones de España ... » **(35)**.

Pero Tirso, como en una escénica *guía y avisos de forasteros...*, recalca los peligros de lanzarse a este «confuso Babel», donde «todo vicio tiene su asiento», y los galanes que llegan a la Corte en la primera escena de sus comedias reciben los consejos experimentados de sus lacayos; hasta llega a decir uno de ellos:

Él te reciba [Madrid]
con buen pie; que es menester

confesar y comulgar,
como quien se va a embarcar,
quien su golfo quiere ver.
(*La villana de Vallecas; escena IV, acto I.*)

Sumando a este peligro la inexperiencia provinciana de un galán forastero, surge una obra como *La celosa de sí misma*, en la que se contrastan la sutileza y laberintos de la corte —aun en sus aspectos más inocuos, de travesuras y embelecocos—, y la sencillez ingenua del galán, de quien se dice,

Motolitos
entran, como tú, brillantes
y salen [de Madrid] almas del limbo.
(*escena XIII, acto II.*)

En la obra se destaca, además, el nuevo confusionismo de Madrid, derivado de su engrandecimiento arquitectónico, en la representativa descripción de la casa de tres pisos que, en un mismo momento, contiene un entierro, una boda y un parto, sin conocimiento entre sí de los vecinos, hasta llegar a la conclusión de que

está una pared aquí
de la otra más distante
que Valladolid de Gante.
(*escena II, acto I.*)

Idea que, en cierta manera, origina la comedia *En Madrid y en una casa*, con el laberinto causado a base de esa casa de tres pisos, con tres intrigas, tres problemas y tres desvelos distintos.

Pero, como apuntaba al comienzo de este apartado, no es solamente el escenario urbano el que aparece en las comedias cortesanas, sino que de una manera episódica —excepto en *Desde Toledo a Madrid*, en que es base principal— aparecen los pueblos de los alrededores de Madrid y de Toledo.

Adquiere esta descripción de escenarios rura es un fuerte valor documental. Situados siempre estos pueblos sobre la ruta de los caminos de llegada a la Corte, constituye un valiosísimo documento de época, en el que la guía del viajero se ha sustituido por una representación escénica. Pero en ésta, como en el más moderno mapa turístico, se nos van detallando las entradas en Madrid, en sus cercanías, dándonos minuciosos detalles sobre qué posadas son buenas o no para habitarlas. Dónde conviene hacer noche y dónde se pueden alquilar caballos, en función de exacta guía.

Desde el camino de Zaragoza llega, tras pasar por Alcalá, el fingido don Gómez a la famosa Venta de Viveros, situada a tres leguas de Madrid, y Tirso se desata en imprecaciones contra ella en *Por el sótano y el torno*.

Pero, en cambio, sobre la ruta de Andalucía, se recomiendan las toledanas villas de Yepes y Ocaña, «donde muere el vino moro / porque allí no le bautizan» (*La Huerta de Juan Fernández*, escena IV, acto II), al tiempo que, de la misma obra, se deduce que Valdemoro es buen punto para comprar y vender cabalgaduras.

Si el viajero viene de Valencia, le esperará un buen hospedaje en Arganda, que «no es mala villa». En la posada hay sábanas de Holanda y un buen aposento, a pesar de lo disparatado de su decoración. Y en dicha posada cenan juntos don Gabriel y don Pedro, en *La villana de Vallecas*, antes de emprender la última jornada hasta Madrid, al que se llega en dos horas, con un «buen caminar».

Sin embargo, donde este valor documental llega al máximo es en la detallada descripción de un viaje desde Toledo a Madrid, en la comedia de este título. Los viajeros salen de Toledo, llegando a Olías, que dista legua y media, al anochecer. Olías es villa noble, frente a Cabañas, que no lo es. Pero lo importante para el viajero es que están «sus ventas llenas / de palominos, vaca y berenjenas». Por lo tanto, los viajeros se detienen a merendar. Y tras el incidente de la mula que se escapa hasta cerca de Marán —descripción de los campos de la Sagra—, la llegada a Cabañas, pues:

DON FELIPE: Aquí tienen de hacer noche
si van a comer a Illescas.

CARREÑO: No son las posadas frescas;
pero todo carro o coche
en Cabañas da cebada.

Sin embargo, a pesar de tan mala elección —« ¡Qué mal lugar escogieron!»—, los viajeros hacen noche en Cabañas. Pero saliendo muy temprano, pueden llegar a Illescas a tiempo de oír misa ante su milagrosa Virgen. Doña Elena y doña Mayor aprovechan la buena coyuntura que les dicta su devoción para proveerse de «medidas y de medallas de plata», mientras hacen un fervoroso elogio de la piadosa imagen.

Y como en Illescas se rompió la rueda del coche, no llegan a Madrid hasta el anochecer. Se detienen en la ermita de San Isidro, sin entrar en la ciudad, y Tirso aprovecha la ocasión para aconsejar a los madrileños que edifiquen en aquel lugar, como, cosa muy conveniente, un convento «devoto y adornado».

Han transcurrido, por tanto, los personajes de las comedias cortesanas de Tirso por los lugares más entrañables para él: su portuguesismo apasionado le dicta la localización de *El amor médico*; su admiración sevillana, las primeras escenas de la misma obra; su entusiasmo al encontrarse de nuevo en Toledo y su afecto a la ciudad, *No hay peor sordo*; su madrileñismo acendrado —pese a sus dolidas reconvenciones a su ciudad natal—, el resto del compacto grupo de las comedias cortesanas. Y uniendo sus dos afectos, *Desde Toledo a Madrid* transcurre en aquellos lugares que le hicieron exclamar entusiasmado:

Ésta sí, ¡cuerpo de Dios!,
que es tierra alegre y sin miedo.
¡Oh gran Madrid! ¡Oh Toledo!
Dios me mate entre los dos.

[Volver arriba](#)

Notas:

24. Precisamente, por este valor representativo dentro del teatro tirsista de la comedia de enredo, la selección del presente volumen agrupa hasta siete comedias de enredo, frente a las tres seleccionadas de otros apartados. Por ello, y como consecuencia, el análisis dedicado a este sector de su teatro es sensiblemente más amplio y detenido que el dedicado al resto de su producción.

25. Véase: MUÑOZ PEÑA, Pedro: *El teatro de Tirso de Molina*. Valladolid, 1889.

26. No ha de entenderse esta distinción como una clasificación o división de las comedias cortesanas, sino como dos *maneras* literarias de realizar la obra que, si bien en algunas de ellas están perfectamente delimitadas, como en las comedias que me sirvieron de ejemplo, en otras se confunde casi totalmente, hasta formar parte tanto de un planteamiento novelesco como caracteriológico, como ocurre con *No hay peor sordo* o *Desde Toledo a Madrid*. Solamente en el caso de que en unas comedias no se acumulara sobre el personaje ninguna nota caracteriológica, o su psicología variara a tono del desarrollo de la acción, como ocurre a veces en los personajes accesorios de las comedias tirsistas, pero no en los principales, podría hablarse de una supremacía de la acción sobre el personaje, dando lugar a una clasificación estructural de las comedias.

27. Esta distinta matización ha sido veladamente adivinada en varias ocasiones. Muñoz Peña, en su aludido estudio, examinando a los protagonistas de *La villana de Vallecas* y de *Don Gil de las calzas verdes*, dice: «... ni doña Violante ni doña Juana se encuentran nunca en la acción con sus amantes, pero es tanta la eficacia y energía de su pasión, de su travesura y de su ingenio, que dondequiera que van los tornadizos enamorados, allí se encuentran con el recuerdo, con la oposición de sus ofendidas burladas, y es tal el relieve, el movimiento y el calor con que estas mujeres están expuestas, que en todas partes se ven, a todas partes llegan con su influjo y *toda la acción llenan con su presencia*» (pág. 245). En esta última frase, que subrayo, se encuentran en potencia mis deducciones anteriores.

En cuanto a la motivación caracteriológica, como mucho más acusada, ha sido señalada, más o menos, innumerables veces. Coinciden los críticos, sobre todo, en el caso de *Marta la piadosa*, tal vez por ser una de las comedias más estudiadas de Tirso de Molina. A mi entender, la hipocresía de Marta no es privativa de su carácter, sino un fingimiento que le dicta su ingenio, pero desde luego es un caso bastante patente. Así, por ejemplo, señalaba ya Cayuela, en sus *Estudios y artículos literarios* (Buenos Aires, 1889), este influjo de los caracteres en el desarrollo de la intriga, en dicha comedia: «No se crea, por lo dicho, que en esta pieza haya un prolijo y paciente estudio de los caracteres. Nada de eso. Los que merecen tal nombre, aun el de Marta misma, que es el mejor de todos y excelente en sí mismo, parece como que brotan instintivamente, por más que la intriga que forma la acción de la comedia sea una consecuencia de ellos» (pág. 221).

En realidad, en *Marta la piadosa* el fingimiento caracteriológico, con lo que puede tener de hipocresía, no es sino un ardid del personaje para cumplir unos propósitos que vienen ya determinados por el argumento. Pero lo que confiere al personaje su validez

caracteriológica —lo mismo que al Rogerio de *El melancólico*— es la habilidad del autor para mostrar en las primeras escenas una faceta psicológica del personaje, cuya voluntaria y consciente aplicación posterior convierte a la protagonista en un falso arquetipo de esa psicología. Ahora bien, no ha de olvidarse al valorar el personaje que la falsa virtud de Marta es un recurso obligado por una acción o circunstancias momentáneas, no por una imperiosa propensión al fingimiento.

De ahí que la presentación del tipo de hipócrita beata no creo que suponga en Tirso de Molina una intencionalidad de sátira social, como opina Juliá, ni una intencionalidad moral como afirmó Hartzenbusch. Esa sátira social habría de verse reforzada por una presentación antipática del personaje-como en sus herederas literarias y una ejemplarización final de tipo alarconiano. Y, ambas cosas faltan en la comedia de Tirso. Marta se convierte así en un tipo de hipócrita individualizado, personal, sin valor de símbolo o abstracción humana. El paso de este valor individual a lo genérico, y de la intencionalidad puramente cómica a la sátira social ejemplificadora, se marcará posteriormente en el *Tartuffe* de Molière, y más tarde —en la trasmutación de la noción barroca del individuo por la neoclásica de sociedad— en su último descendiente, la doña Clara moratiniana.

Puede consultarse, para más detalle, mi trabajo *Presencia de Tirso en Moratín* (en «*Studi ispanici*», Pisa, 1962).

28. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Tomo III. Edición Nacional. Santander, 1941 (pág. 295).

29. *Los Cigarrales de Toledo*. Cigarral Primero. Edición transcrita y revisada por Víctor Said Armesto. Madrid, 1913 (pág. 123).

30. Los ataques de los moralistas se suceden sin cesar. Las actrices, en general, son las que reciben los más duros impactos. Cotarelo, en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), recoge gran parte de estos ataques, sobre los que fundó Romera un interesante artículo, *Las disfrazadas de varón en las comedias* («Hispanic Review», T. II [1934], págs. 269-286). De los estudios de ambos investigadores se desprende la importancia que llegó a tener el tema, no ya en su repercusión literaria, sino en sus consecuencias sociales. De tal manera que se alternan las prohibiciones terminantes con otras más atenuadas. Al parecer, la primera comedia en que aparece una dama disfrazada de hombre es la *Comedia de los engañados*, la adaptación italianizante de Lope de Rueda, fechada en 1556. El recurso, de origen italiano, y de procedencia netamente novelesca, debió tener tal éxito que ya en 1598, en el *Memorial* dirigido por la villa de Madrid a Felipe II, se lee: «En cuanto a que la mujer que representa no vista el traje del hombre ni al revés, puede haber moderación, más no se puede del todo prohibir, pues es muy cierto que a veces es paso forzoso en la comedia que la mujer huya en hábito de hombre, como en sagradas y auténticas historias de los reinos está escrito. Debe, pues, para esto permitirse, más con orden expresa de que ni el hábito sea lascivo ni tan corto que del todo degenerare del natural honesto de mujeres, pues puede la invención y fácilmente hacer que el mismo sayo sea más largo y no tan costoso ni afectado de compostura lo que se hubiere de ver» (COTARELO, *Ob. cit.*, pág. 424; ROMERA, *Ob. cit.*, pág. 271). La misma disposición es la que refleja Cabrera en sus *Relaciones*, en 1600. Pero quince años más tarde — curiosamente, la fecha de estreno de *Don Gil de las calzas verdes*—, en la *Reformación de comedias*, ordenada por el Consejo para todo el reino, dada en 8 de abril de 1615, se dispone «que las mujeres representen en hábito decente de mujeres, y no salgan o

representen en faldellín sólo, sino que por lo más lleven sobre él ropa, baquero o basquiña suelta o enfaldada y no represente en hábito de hombres, ni hagan personajes de talles, ni los hombres, aunque sean muchachos, de mujeres» (COTARELO, *Ob. cit.*, pág. 262; ROMERA, *Ob. cit.*, págs. 271-272).

Huelga decir que la disposición no se cumplió, como lo prueba el número de decretos análogos posteriores. Pero, desde luego, demuestra la vitalidad del recurso en esta época de nuestra escena.

31. GUSTAVINO GALLEN, Guillermo: *La toma de la Mamara relatada por Tirso de Molina*. (Larache, 1939.)

32. *Tirso de Molina en Sevilla* («Estudios», n° 9 13, 14 y 15 [1949], págs. 22-122).

33. Tanto es así, que Juan Antonio Tamayo, en su trabajo *Madrid en el teatro de Tirso de Molina* («Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», n° 59-60 [1950], págs. 291-363), destaca el hecho de que sólo las comedias que él denomina *madrileñistas* presentan, dentro del teatro de Tirso, esta manifiesta concreción de lugar.

34. La Huerta del regidor Juan Fernández tenía un carácter más familiar que otros lugares de recreo de la Corte, así como el Buen Retiro, desde su creación, era el lugar de esparcimiento del Rey. En la Huerta de Juan Fernández los nobles y cortesanos celebraban sus fiestas alejándose de la etiqueta palaciega. Allí se celebró la doble boda de los Marqueses de Villena, y del Conde de Palma con doña María de Tabara, fiesta en que novios, padrinos, entre ellos el Conde Duque y su mujer, e invitados se sentaron bucólicamente en el césped durante la merienda campestre, según refiere Sepúlveda en su libro *Antiguallas de Madrid*.

Pero a este carácter de lugar de esparcimiento, punto de reunión de galanes y damas cortesanos, se unía el practicismo de sus fuentes y lavadero público, al que hace referencia Tirso en una graciosa escena entre Tomasa y Mansilla.

35. Juan Antonio Tamayo, *Ob. cit.*

© Pilar Palomo Vázquez 1998

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/palomo3.htm>

Se inicia en: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/palomo2.htm>

El URL de la primera parte de este trabajo es:

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/palomo1.htm>

[Volver arriba](#)

