De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina

Miguel Zugasti

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

1. SOBRE LA NOCIÓN DE ENREDO

Antes de entrar en materia con la *comedia de enredo* de Tirso creo pertinente hacer algunas puntualizaciones sobre el término *enredo*, tal y como lo entendían nuestros clásicos. Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana*, 1611) lo define como «la mentira o patraña bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo». Aplicado a la literatura, tal «patraña bien compuesta» (expresión que en 1732 calcará el *Diccionario de Autoridades*) podrá adoptar distintas formas y moldes genéricos, unas veces en prosa y otras en verso. Se maneja aquí el concepto de enredo en un sentido general, como término marcado de unos textos donde el cuerpo de la acción se fundamenta en la intriga o maraña que envuelve a los personajes, con el ánimo de mantener viva la atención del lector o espectador hasta el final. Es una verdad de perogrullo que toda acción bien construida precisa de unas dosis de enredo o intriga, pero lo que distinguirá a las obras de enredo del resto es la sobredosis, la desmesurada concentración de episodios equívocos, casualidades, disimulos, malentendidos, ocultamientos y lances inverosímiles, llegando al punto de que estas artimañas del ingenio rebasan con claridad lo que es el esqueleto de una obra para convertirse en el todo. Desde esta óptica entiendo el enredo como un elemento estructural, genésico, un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites de un género y por lo tanto está presente en textos de variada naturaleza como el teatro y la novela (ejemplo máximo será la novela cortesana).

Se ha abusado, creo, del marbete *comedia de enredo*, sin que apenas se hayan hecho esfuerzos para acotar su alcance y deslindar su sentido particular del gene-

ral. La vaguedad de tal expresión nos conduce de forma casi automática al error de tomar el enredo como algo exclusivo de la comedia, cuando lo cierto es que también tiene un peso considerable en otros géneros como la novela corta[1]. Son comedias y novelas con el común denominador de adscribirse a la literatura de corte fantástico (esto es, inventadas y no reales), con el amor y sus problemas como tema central; son textos predominantemente cómicos y de entretenimiento, sin riesgo trágico, donde el enredo siempre se soluciona con un final feliz. Ambos géneros gustan de acciones trepidantes, donde una catarata de sucesos o contratiempos dominan a unos personajes muy estereotipados, con apenas una leve penetración sicológica: nobles galanes y bellas damas, todos enamorados en grado máximo y sometidos a los imperativos del honor; padres guardianes celosos de la honra de sus hijas; graciosos y criados cortados por el mismo patrón, exponentes de la comicidad más rústica o vulgar, etc. Algunos críticos (Morínigo, Ynduráin, Profeti...)[2] ya apuntaron tales coincidencias entre géneros, abriendo camino a futuras apreciaciones. Así, Yudin llega a hablar de «novela de capa y espada» (refiriéndose a *Las fortunas de Diana* de Lope)[3], y Zimic argumenta lo siguiente sobre la prosa de Quintana:

> Creemos que *Experiencias de amor y fortuna* y otras novelas contemporáneas del mismo tipo fueron fecundadas de manera decisiva, en varios aspectos, por la comedia de aquella época. Es evidente que los autores de novelas cortesanas, impresionados por la popularidad de la comedia, trataron de competir con ésta, ofreciendo al público una diversión semejante, en forma escrita. La relación entre la novela cortesana y la comedia se nota en los temas, en los problemas, en las situaciones, en la multiplicidad de incidentes, en el cambio frecuente de escenas y [...] en los personajes. En ambos géneros notamos la misma impaciencia por proceder adelante de manera incontenible. Es así que la acción rápida, dinámica y el afán de continuo movimiento determinan la creación del personaje e imposibilitan un detenido análisis psicológico[4].

---

[1] Piénsese en colecciones de novelas como *Historias peregrinas y ejemplares* de Céspedes y Meneses: *Tardes entretenidas*, *Noches de placer* o *Fiestas del jardín* de Castillo Solórzano: *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán y un largo etcétera.

[2] Marcos Antonio Morínigo: «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Bueos Aires*, 2, 1957, pp. 41-61; Francisco Ynduráin: *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962, p. 77; Maria Grazia Profeti: *Montalbán: un commediografo dell' età di Lope*, Pisa, Università, 1970, pp. 67 y 118-119.

[3] Florence L. Yudin: «The *novela corta* as *comedia*: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 45, 1968, pp. 181-188, especialmente p. 182.

[4] Stanislav Zimic: «Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51, 1975, pp. 169-232, cita en p. 214. En línea con estos trabajos puede consultarse Mariano Baquero Goyanes: «Comedia y novela en el siglo XVII», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.

Las semejanzas entre las comedias y novelas de esta índole fueron señaladas también por los propios creadores. Lope de Vega declara al inicio de su novela *La desdicha por la honra* (incluida en *La Circe con otras rimas y prosas*, 1624) que: «Tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles»[5]. El mismo Fénix utiliza a veces la voz *novela* para enfatizar el enredo o situación confusa, como vemos al final de *El acero de Madrid*, cuando van cayendo las sucesivas máscaras de los personajes: «—¿Es Beltrán? —¿Pues no lo ves? / —¿Hay tan extraña novela?»[6]. En *Amar por señas* Tirso de Molina vuelve a trazar puentes entre novela y comedia, con el enredo como elemento clave. En el primer acto don Gabriel recibe un anónimo billete donde se le insta a que conjeture por señas cuál de las tres damas que hay en palacio le quiere; el caballero, sorprendido, se pregunta: «¿Pudo la imaginación / en novelas marañosas, / sutiles, por ingeniosas, / deleitar la admiración / con más extraño suceso?» (*Señas*, p. 1.777). Y al final de la obra (que es uno de los ejemplos cimeros de enredo) el dramaturgo se despide con estos versos: «Invencionero ingenioso / es Amor: esta novela, / senado ilustre, lo diga, / y es ella el *Amar por señas*» (*Señas*, p. 1.815)[7]. En el mismo sentido se pronuncia una dama de Calderón (Diana en *El acaso y el error*) al verse apremiada por un cúmulo de desgracias sentimentales: «Y nadie, y más si ama, extrañe / resolución tan violenta, / pues una novela no es / número en tantas novelas / como contiene la fama, / de amantes sucesos llenas», y en parecidos términos se lamentará su galán algo más tarde: «¡Fiera / suerte mía! ¿Habrá otro a quien / jamás haya sucedido / igual novela de amor, / celos, fortuna y rigor?»[8]. Cervantes también participa de esta equiparación entre novela y comedia, aunque sólo sea en los aspectos negativos; su crítica a las novelas de caballerías se hace extensible al teatro: «Ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías» (*Quijote*, I, 48), y esto porque en su opinión ambos géneros participan por igual de la inverosimilitud y de la inadecuación a las reglas del arte[9].

---

[5] Tomo la cita de Lope de Vega: *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 1.085.

[6] *El acero de Madrid*, en *Obras de Lope de Vega*, XI, Madrid, Academia, Nueva edición, 1929, p. 207.

[7] Otro ejemplo pertinente de Tirso en *Vallecas*, p. 73: «¡Extremada / novela se puede hacer, / Aguado, de esta maraña!».

[8] Calderón de la Barca: *El acaso y el error*, en *Obras completas. Comedias*, I, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991², pp. 711-754; citas en pp. 733 y 752.

[9] Cfr. para estas ideas los trabajos de Vicente Lloréns: *Literatura, Historia, Política*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, pp. 218-222 y Stephen Gilman: «Los inquisidores literarios de Cervantes», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. C. H. Magis, México, El Colegio de México, 1970, pp. 3-25.

Con similar sentido peyorativo, aunque ahora a la inversa, se expresa el autor del *Quijote* apócrifo cuando afirma que «casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha», mácula que hace extensible a las *Novelas ejemplares* tildándolas de «comedias en prosa»[10]; e incluso al hablar de su propia novela sigue utilizando burlescamente términos teatrales: «He tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza»[11].

Lope de Vega vuelve a incidir otra vez en los débiles límites entre prosa y verso; en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) aconseja que «el sujeto elegido, escriba en prosa» (v. 211)[12], lo cual glosó Pellicer (que no era dramaturgo) con meridiana claridad en su *Idea de la comedia de Castilla* (1635), donde propone: «Escribir primero la traza o maraña de la comedia en prosa, y allí, haciendo cuenta que se representa una novela, ir reparando en las impropriedades que puede haber. Esto se hace fácil con la frecuencia. Luego vestilla de los versos que fuere capaz el embuste. Procurando en las de mucho enredo templar el estilo»[13]. Es posible que Lope u otros poetas siguieran a veces este proceso de composición, aunque no hay seguridad plena (Aubrun explora esta misma vía, afirmando que Lope redactaría unos apuntes básicos en prosa que luego sus colaboradores pondrían en metro)[14]. Sí

[10] J. E. Hartzenbusch apostilla así esta cita: «Comedias en prosa llamó Lope de Vega por vituperio a las novelas de Cervantes: con más justicia se podría calificar de novelas dialogadas a casi todas las comedias del *ingenio fenix*, y aun a casi todas las de nuestro antiguo teatro», para proseguir emitiendo este juicio sobre una obra de Tirso de Molina: «Una novela es, en efecto, la comedia *Ventura te dé Dios, hijo*» (cfr. la cita en su edición de *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez*, III, Madrid, Yenes, 1839, p. 383).

[11] Alonso Fernández de Avellaneda: «Prólogo» a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), ed. F. García Salinero, Madrid, Castalia, 1971, pp. 51-56.

[12] Las citas del *Arte nuevo* de Lope se hacen a través de sus *Rimas*, II, ed. F. B. Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 355-393, indicando el número de versos. Menéndez Pelayo cree que Lope no se tomó nunca en serio su propio consejo, sino que en este punto «se dejó llevar, sin conciencia propia, por la autoridad de la *Poética* del Obispo Jerónimo Vida, que así lo recomienda: Quin etiam prius effigiem formare *solutis*, / Totiusque operis simulacrum fingere *verbis*, / Proderit, atque omnes ex ordine nectere partes, / Et seriem rerum, et certos tibi ponere fines, / Per quos tuta regens vestigia tendere pergas» (ver su *Historia de las ideas estéticas en España*, II, p. 298, de la Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, II, Madrid, CSIC, 1962[3]).

[13] Tomo la cita de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972[2], p. 271.

[14] Charles V. Aubrun: «Las mil y ochocientas comedias de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 27-33; en la p. 28 el autor defiende que la acción de *escribir* «también puede significar apuntar lo esencial para que se redacte después, o concebir y trazar el proyecto, dejando la redacción a los "escribanos"». De este artículo me interesa tan sólo la llamada de atención sobre el posible boceto en prosa de la comedia como anticipo de su ulterior materialización en verso. En cambio me parece errada la idea central de Aubrun, con la tesis de que Lope sería el «maestro del gran taller de la comedia» (p. 33), responsable del plan general, de los hilos del enredo y de los momentos más líricos, cubriendo el resto del trabajo una serie de «escribanos» que serían los segundones del taller, a la manera de lo que se hacía en el mundo de la pintura. No podemos tomar a rajatabla la cifra de las 1.800 comedias de Lope, que de ningún modo escribía con esta técnica colectiva de taller, pues, entre otras cosas, sus enemigos no habrían desaprovechado la oportunidad para motejarlo o acusarlo de usurpador de ingenios ajenos.

tenemos el testimonio de Gil y Zárate que a mediados del siglo XIX dijo haber manejado un manuscrito del Fénix donde «se ve además que en algunas de sus comedias, si no en todas, escribía primero el plan, no por actos ni escenas, sino formando una pequeña novela»[15]. Las confluencias y préstamos entre novela y teatro son abundantes: piénsese un momento en la cantidad de comedias que derivan de la *novella* italiana, o en las inspiradas en la narrativa cervantina[16]; no faltan coincidencias curiosas como la comedia *El sastre del Campillo* de Belmonte Bermúdez, con la novela homónima de Francisco Santos (y como éste hay varios casos más), o el ejemplo extremo de Castillo Solórzano que utiliza el mismo título, *La fantasma de Valencia*, para una novela (incluida en *Tardes entretenidas*, 1625) y para una comedia (en *Fiestas del jardín*, 1634), aunque con tramas diferentes; la novela de este mismo autor *La confusión de una noche* es la fuente directa de la comedia de Moreto *La confusión de un jardín*[17], etc., etc. Queda claro que comedia y novela tienen sus semejanzas y puntos de unión, admitidos en la época (sobre las diferencias no vale la pena tratar, pues *manifesta non egent probatione*), y quizás el recurso del enredo sea la afinidad más notable[18]: en alguna otra ocasión ya he recordado cómo Tirso escribe su novela *El bandolero* siguiendo una estructura de marañas y casualidades que es correlato perfecto de lo practicado en sus mejores comedias de

[15] *Apud* Alfred Morel-Fatio: «*L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 3, 1901, pp. 365-405, cita en p. 393. Cfr. también sobre el tema Juan Manuel Rozas: *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, p. 101. Si bien no conocemos casos auténticos de Lope donde conste esta forma de trabajar, sí hay documentación de un encargo de drama histórico, intitulado *Historial Alfonsina*, donde la casa de Villahermosa redacta en prosa los pormenores que desea sean tratados en dicho drama, pensado además en dos partes. No sabemos si Lope aceptó o no el encargo; en cualquier caso hoy se desconoce esta hipotética obra. Sobre este particular véase mi artículo «Órbitas del poder, encargo literario y drama genealógico en el Siglo de Oro: de Encina a Lope de Vega», en el volumen colectivo *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa (Anejos de *Rilce*, 21), 1997, pp. 131-160. El texto en prosa con los detalles del encargo lo reproduce Teresa Ferrer Valls en *Nobleza y espectáculo teatral*, Valencia, Universitat, 1993, pp. 297-392.

[16] Sobre las hazañas de don Quijote tenemos una comedia de Guillén de Castro y otra de tres ingenios (Matos-Diamante-Vélez de Guevara), junto a un entremés de Francisco de Ávila y la noticia de dos comedias perdidas, una de Calderón de la Barca y otra de un tal Castillo. En cuanto a las *Novelas ejemplares*, además de varias piezas de marcada influencia cervantina, contamos con comedias homónimas: *El curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre* de Guillén de Castro, *La ilustre fregona* atribuida a Lope o *La más ilustre fregona* de Cañizares, *El celoso extremeño* de Coello: *El licenciado Vidriera* de Moreto, o dos textos de *La Gitanilla* (uno de Solís y otro de Zamora). Información más detallada del tema se hallará en Manuel García Martín: *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad, 1980.

[17] Citado por Ruth Lee Kennedy: *The dramatic art of Moreto*, Philadelphia, Smith College, 1932, pp. 157-158, donde remite a la *Historia de la literatura española* de Hurtado y González Palencia.

[18] Aspecto que ya apuntan Yudin («The *novela corta* as *comedia*: Lope's *Las fortunas de Diana*», p. 182) y Baquero Goyanes («Comedia y novela en el siglo XVII», p. 28), entre otros.

enredo[19], y desde similar óptica podemos leer su exquisita novela corta *Los tres maridos burlados*.

2. EL ENREDO EN LA COMEDIA Y LA COMEDIA DE ENREDO

Centrándonos ya en el teatro, se hace necesario retomar el traído y llevado marbete *comedia de enredo*. Lo cierto es que en los textos y documentos del siglo XVII que he podido cotejar no he hallado tal expresión, aunque sí abundan noticias sobre la noción de enredo y su inevitable presencia en la comedia. El *Diccionario de Autoridades* ya nos da un anticipo del sintagma en la tercera acepción de *enredo*: «enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras, como el de las comedias y óperas de los teatros, mezcladas de varios lances y tejidas con arte para tener suspenso al auditorio», pero fue a principios del siglo XX cuando se acuña el rótulo *comedia de enredo*, de gran fortuna en la crítica posterior. Serralta, en un inteligente artículo con el que coincido casi en todo, ya lanza un aviso para navegantes: «Ante tal denominación genérica, o subgenérica, todos tenemos la impresión de saber exactamente a qué tipo de piezas alude; sin embargo, cuando pretende uno adentrarse en un terreno aparentemente tan bien delimitado, pronto se da cuenta de que las cosas no están demasiado claras»[20]. En efecto, cuando nuestros clásicos hablaban de enredo no querían definir un subgénero teatral (como sí ocurría en los casos de las comedias de capa y espada, de santos, de tramoya...), sino que se referían a la comedia en general: «Para los contemporáneos hablar de *comedia de enredo* hubiera sido emplear un giro pleonástico, ya que el enredo, el enredo artificioso, trabado e intrincado, lo consideraban consustancial con el teatro de su tiempo»[21]. En esta línea, la mayoría de los preceptistas clásicos destacaron la importancia del enredo para el sostenimiento de la trama, sirviéndose de voces como *maraña*, *traza*, *contexto*, *nudo*, *invención*, *ingenio* y otras afines. Juan de la Cueva (*Ejemplar poético*, 1606) fue quizás el primero en notar su trascendencia:

[19] Cfr. mis trabajos «Sobre la novela histórica de asunto hagiográfico en el barroco. A propósito de *El bandolero* de Tirso de Molina», *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX. Actas del Coloquio Internacional*, eds. I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, Madrid, Revista *Estudios*, LI, 189-190, 1995, pp. 367-386; y «*El bandolero* de Tirso de Molina: novela histórica de tema hagiográfico. Apuntes para el estudio del género en el Barroco», *La novela histórica. Teoría y comentarios*, eds. K. Spang, I. Arellano y C. Mata, Pamplona, Eunsa (Anejos de *Rilce*, 15), 1995, pp. 115-144.

[20] Frédéric Serralta: «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-137 (cita en p. 125).

[21] F. Serralta: «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», p. 128. A este autor se deben asimismo otros trabajos señeros sobre el tema como son *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1987 (comedia de intriga y de enredo funcionan como sinónimos); y «El tipo del "galán suelto": del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 83-93.

Mas la invención, la gracia y traza es propia
a la ingeniosa fábula de España,
no cual dicen los émulos impropia.
Cenas y actos suple la maraña
tan intrincada y la soltura de ella,
inimitable de ninguna extraña.
Es la más abundante y la más bella
en facetos enredos y en jocosas
burlas, que darles igual es ofendella[22].

Poco después un fervoroso lopista como Carlos Boyl (*A un licenciado que deseaba hacer comedias*, 1616) remachará el clavo con sentencias afines:

La comedia es una traza
que desde que se comienza
hasta el fin, todo es amores,
todo gusto, todo fiestas [...].
La propiedad de su enredo
(según las cómicas reglas)
negocio ha de ser que acaso
dentro una casa acontezca[23].

Aunque otras veces (Villegas, *Las eróticas o amatorias*, 1617) esto se vea más como defecto que como virtud:

Mozo de mulas eres; haz tragedias
y el hilo de una historia desentraña,
pues es cosa más fácil que hacer medias.
Guisa como quisieres la maraña
y transforma en guerreros las doncellas,
que tú serás el cómico de España[24].

No faltan tampoco recomendaciones sobre la apropiada extensión y correcta ubicación del enredo en el drama. En el siglo XVII, tras la definitiva división de la comedia en tres jornadas o actos, casi no hay preceptista que se sustraiga a la inevitable tentación de hacer corresponder la exposición, nudo y desenlace con cada

[22] Sánchez Escribano-Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española*, p. 146.
[23] Sánchez Escribano-Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española*, pp. 181 y 183.
[24] Sánchez Escribano-Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española*, p. 186.

uno de los actos. Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*, 1602) prefiere incluso términos más cultos como prótasis, epítasis y catástrofe, estableciendo que en la primera parte vayan empezando las historias sin concluir ninguna, ni siquiera dejar adivinar su final; en la epítasis o segunda parte «hase de proseguir la materia con diferentes sucesos de los que se pudieran pensar, y otros varios y revueltos casos, como haciendo ñudos, procurando tener siempre el ánimo de los oyentes suspenso»; y por fin: «Es la tercera parte catástrofe, cuando la comedia va declinando para acabarse, y en ella todos estos enredos se van descubriendo y conociendo por modos muy diferentes y extraordinarios»[25]. Lope de Vega marca parecidos límites en su *Arte nuevo*, aunque se ajusta más a la realidad cuando avisa que el desenlace no es propiamente el tercer acto, sino el final del tercer acto:

> En el acto primero ponga el caso,
> en el segundo enlaze los sucessos,
> de suerte que hasta el medio del tercero
> apenas juzgue nadie en lo que para. (vv. 298-301)

Casi sin variación se expresan otros autores como Suárez de Figueroa[26] o José de Pellicer[27]. No hay, pues, solución de continuidad entre las comedias que son de enredo y las que no: el teatro es enredo y lo necesita para existir. El enredo, en este sentido general hasta ahora tratado, no deja de estar presente en la comedia seria y la tragedia, sólo que en estos casos será elemento subsidiario y no principal. Dos dramas históricos de Tirso como *Todo es dar en una cosa* y *La lealtad contra la envidia* recurren a él para aderezar la acción (hay trueque de cartas, duelos, tapadas, galanteos, fiestas de toros, entrechocar de espadas...), pero lo que sobresale es la visión mítico-histórica de los dos protagonistas, Francisco y Fernando Pizarro[28].

---

[25] Sánchez Escribano-Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española*, p. 117.

[26] Cristóbal Suárez de Figueroa: *El pasajero*, I, ed. M. I. López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, p. 225: «En la proposición, o primer acto, se entabla el argumento de la comedia. En el aumento, o segundo, crece con diversos enredos y acaecimientos cuanto puede ser. En la mutación, o tercero, se desata el ñudo de la fábula, con que da fin».

[27] José Pellicer: *Idea de la comedia de Castilla*, en Sánchez Escribano-Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española*, p. 268: «El séptimo precepto es de la maraña o contexto de la comedia. La primer jornada sirve de entablar todo el intento del poeta. En la segunda ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de modo que parezca imposible el desatalla. En la tercera dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente y dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a destejer el laberinto y concluille a satisfación de los circunstantes».

[28] Para la mezcla de elementos serios con otros propios del enredo en estos dramas remito a mi libro *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. Estudio crítico*, Kassel-Trujillo, Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993, pp. 39-47.

Lo mismo cabe sostener respecto a algunas tragedias como *La venganza de Tamar*, *Los amantes de Teruel* o *Escarmientos para el cuerdo*, donde en una primera instancia los lances de enredo se superponen a otros episodios de tintes trágicos, para al final acabar desapareciendo aquéllos y dominar estos últimos[29]. No se olvide que, como bien escribe Lope, para templar la cólera del español sentado debía estar:

> Lo trágico y lo cómico mezclado,
> y Terencio con Séneca, aunque sea
> como otro Minotauro de Pasife,
> harán grave una parte, otra ridícula;
> que aquesta variedad deleita mucho. (*Arte nuevo*, vv. 174-178)

Siendo esto así, como creo, hay que puntualizar en seguida que será en la comedia cómica donde el enredo cobre carta de naturaleza y se manifieste con todo su potencial. Justo en este ámbito es donde debemos encuadrar la resbaladiza denominación *comedia de enredo*, ahora ya en su sentido particular, como sinónimo de *comedia de intriga* o, más frecuente entre la crítica, de *comedia de capa y espada*. Los títulos de las obras, muchas veces, nos anticipan con bastante precisión su alcance cómico y de enredo, seña de identidad que no pasaría inadvertida al público de la época. Repárese en ejemplos como *Todo es enredos amor* de Moreto, *Los enredos de Celauro* de Lope (más conocida hoy como *Los embustes de Celauro*)[30] o *Las burlas y enredos de Benito*, atribuida a Lope. Otros casos reveladores pueden ser: *Los yerros por amor*, *El amor secreto hasta celos*, *Viuda, casada y doncella*, *El anzuelo de Fenisa*, *Los embustes de Fabia*, *La boba para los otros y discreta para sí*, *El desposorio encubierto*, *La boda entre dos maridos*, *El cuerdo loco*, *Lo cierto por lo dudoso* o *Las burlas de amor* (todos de Lope). No faltan tampoco ejemplos de piezas atribuidas al Fénix: *Acertar errando*, *Amor por burla*, *Las burlas veras* o *El amor invencionero*, *El rey por trueque*, *Saber por no saber*, *Cómo se engañan los ojos*, *Engañar a quien engaña*, *La selva confusa*, *El hijo por engaño*, *El rey fingido*, etc.

---

[29] Sobre estas y otras tragedias tirsianas con implicaciones en el mundo del enredo he tratado en mi artículo «Tirso de Molina y la tragedia», *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 321-346.

[30] Con el título *Los enredos de Celauro* la publicó Eugenio de Ochoa en su *Tesoro del teatro español*, II, París, Baudry, 1838. Francisco de B. San Román: *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Góngora, 1935, pp. 188-189, cita en el documento 373, del 28 de mayo de 1614, una comedia intitulada *Los enredos de Laura*, en lo que con casi total seguridad sea mala lectura por *Los enredos de Celauro*. En el mismo libro, p. 124 (documento 209, de 17 de febrero de 1606), se cita el título *Los enredos premiados*, que San Roman propone identificar con *Las burlas y enredos de Benito*.

Lo mismo cabe decir de Calderón de la Barca, con obras del tenor de *El acaso y el error*, *Hombre pobre todo es trazas*, *La dama duende*, *Amado y aborrecido*, *Lances de amor y fortuna*, *El encanto sin encanto*, *El escondido y la tapada* y *El galán fantasma*, entre otras. En general todos los dramaturgos gustan de utilizar este tipo de títulos-reclamo: *Industrias contra finezas*, *Trampa adelante*, *Fingir y amar* (Moreto), *El desdichado en fingir*, *La industria y la suerte*, *Mudarse por mejorarse* (Ruiz de Alarcón)[31], *Di mentiras y sacarás verdad* (Matías de los Reyes), *Diablos son las mujeres o Los milagros del desprecio* (atribuida a Montalbán), *Todo lo vence el amor* (Zamora), *En el engaño el remedio* (Bravo), *La ventura en el engaño* (Montalbán), *Engañarse engañando* (Guillén de Castro), *Fingir lo que puede ser* (Montero de Espinosa), *Todo sucede al revés* (Rosete Niño), *La verdad en el engaño* (Vélez de Guevara) y un largo etcétera que omitimos por no ser prolijos. En su mayoría son títulos que buscan la sorpresa y el reclamo comercial a base de armonizar contrarios y establecer paradojas (cuerdo-loco, burlas-veras, amado-aborrecido, viuda-casada-doncella), con un gusto muy desarrollado por voces como *fingir*, *engañar*, *burlar*, *errar*, *industria*, *ingenio*, *trampa*, *fantasma*, *duende*, etc.; títulos cuyo objetivo inmediato es picar la curiosidad del receptor y acercarlo al corral, buscando la asociación automática con el teatro de enredo, que tanto gustaba en aquel entonces.

3. La comedia de enredo de Tirso de Molina

En el siglo XIX, con la aparición de varias colecciones del teatro de Tirso, empieza a percibirse en críticos y editores cierta preocupación por ordenar o catalogar sus comedias por géneros. En la imprenta madrileña de Ortega se publicaron 14 obras en cuatro volúmenes: *Comedias escojidas del Maestro Tirso de Molina* (1826-1834). A esta serie le siguió otra impulsada por Hartzenbusch donde se integran 33 piezas completas, 3 abreviadas y varios resúmenes, ahora con el título *Teatro escogido* (Madrid, Yenes, 1839-1842, 12 tomos en seis volúmenes). La colección se inicia con un prólogo de Agustín Durán donde se hace una primera división del teatro tirsiano en tres categorías: de intriga y costumbres, históricas y heroicas, de asuntos devotos y religiosos[32]. Alberto Lista reseña esta nueva serie

[31] De estos tres textos hay edición de J. de Entrambasaguas con el título *Tres comedias de enredo*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

[32] Agustín Durán: «Apuntes biográficos sobre el Maestro Tirso de Molina», en *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez*, I, Madrid, Yenes, 1839, pp. VII-XX. Este mismo trabajo lo había publicado antes su autor en *Talía española* (Madrid, 1834), y Hartzenbusch lo reeditará por tercera vez en los preliminares del tomo de *Comedias escogidas de fray Gabriel Téllez*, Madrid, Rivadeneira (BAE, 5), 1848, pp. XI-XVI.

con entusiasmo, y aunque no es su objetivo esbozar una clasificación genérica, sí que utiliza términos que de algún modo reflejan sus criterios taxonómicos[33]. Así, maneja categorías como drama histórico (o heroico) y comedia de capa y espada, o en otra ocasión insiste en las diferencias que hay entre las comedias de costumbres y de intriga, pues las primeras son de acción sencilla y las segundas compleja[34]. Al grupo de intriga adscribe títulos como *Celosa*, *Don Gil* y *Vallecas*[35]. Poco después, en 1848, Hartzenbusch vuelve a editar otras *Comedias escogidas de fray Gabriel Téllez* en el volumen V de la Biblioteca de Autores Españoles, ahora con 36 textos, manejado por varias generaciones de lectores. Treinta años más tarde Menéndez Pelayo oposita a cátedra con un programa de Literatura Española cuyo tema 72 dedica al mercedario, separando sus obras dramáticas en religioso-fantásticas, históricas, de intriga y amor (*Vergonzoso*, *Vallecas*, *Penséque*, *Quien calla*, *Sótano*, *Don Gil*, *Amor médico*, *Celos*), villanescas, y de carácter[36].

Muñoz Peña, en su monografía sobre el teatro tirsiano (1889)[37], vuelve sobre la clasificación de Durán y la desarrolla un poco más, con este resultado: piezas religiosas, histórico-legendarias, novelescas, de carácter, palacianas, y de costumbres. Siguiendo la cronología, los profesores Hurtado y González Palencia en su clásico manual de *Historia de la literatura española* (1921) abogan por una separación entre: comedias bíblicas, religiosas, históricas, de carácter y además fantástica (*Burlador*), de carácter (*Marta*), antecedente del proverbio dramático moderno, palacianas, villanesca, novelescas, y de intriga, y por fin dentro de este último apartado hablan del grupo especial de comedias de enredo (*Sótano*, *Toledo*, *En Madrid*, *Balcones*)[38]. Otra propuesta interesante es la de Valbuena Prat[39], que habla de autos, obras reli-

[33] Los escritos de A. Lista sobre Tirso se publicaron de forma conjunta en sus *Ensayos literarios y críticos*, II, Sevilla, Calvo-Rubio, 1844, pp. 89-136.

[34] A. Lista: *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 105.

[35] A. Lista: *Ensayos literarios y críticos*, II, pp. 101, 105 y 130.

[36] Marcelino Menéndez Pelayo: «Programa de Literatura Española», *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I, p. 55 (Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, VI, Madrid-Santander, CSIC-Aldus, 1941).

[37] Pedro Muñoz Peña: *El teatro del Maestro Tirso de Molina (Estudio crítico-literario)*, Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1889.

[38] Juan Hurtado y Jiménez de la Serna-Ángel González Palencia: *Historia de la literatura española*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921, pp. 673-683. El manual contó con varias ediciones: 2ª en 1925; 3ª en 1932; 4ª en 1940; 5ª corregida y aumentada en Madrid, SAETA, 1943; 6ª corregida y aumentada en Madrid, SAETA, 1949. En la quinta edición, pp. 628-639, se aprecian leves correcciones, quedando así su clasificación: autos sacramentales, comedias religiosas, históricas, de carácter y fantástica, novelescas, y de costumbres, distinguiendo entre estas últimas las de carácter, villanescas, palacianas, y de intriga; dentro de las de intriga subdividen entre las que llaman «de intriga en general» (*Don Gil*, *Huerta*, *Amor médico*) y «de enredo» (*Sótano*, *Toledo*, *Balcones*, *En Madrid*).

[39] Ángel Valbuena Prat: *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1930, pp. 158-159.

giosas, histórico-legendarias, y de costumbres, estas últimas con dos secciones: psicológicas, y de intriga. Guastavino Gallent[40] sugiere esta clasificación: comedias religiosas, teológico-morales, mitológica, históricas, y de amor y celos, discriminando aquí las palacianas, cortesanas, y villanescas. Palomo[41] propone siete subdivisiones: comedias religioso-simbólicas, hagiográficas, bíblicas, históricas, mitológicas, bucólico-palaciegas, y de enredo, separando en estas últimas entre las palaciegas, villanescas, y cortesanas. Por último citaré a Maurel[42], con esta división básica: obras de materia sacra o profana, y dentro de esta última obras históricas, de actualidad, y fantásticas.

Aunque sin ánimos de exhaustividad, creo que es una muestra suficiente para llamar la atención de cualquiera sobre la variedad terminológica que afecta a todo intento de deslinde genérico, y esto es no sólo aplicable a Téllez sino a cualquier otro dramaturgo. Se observa una mezcolanza de elementos externos con otros internos, así como una preponderante atención a criterios temáticos o de fuentes de inspiración sobre otros de orden estructural o compositivo. Desde Durán y Lista hasta la crítica reciente se emplean denominaciones como comedia de intriga, enredo, capa y espada, novelesca, de costumbres, cortesana... para referirse poco más o menos al mismo *corpus* textual. Creo que una buena receta para sustraernos a esta vaguedad nominal podría ser atender a las propuestas de Vitse[43], después reelaboradas por Arellano[44], que parten de una distinción básica entre el género trágico y el cómico. Al primero pertenecen la loa y el auto sacramental, la tragedia en sí, y la comedia seria: drama histórico, hagiográfico, de gran espectáculo... Al segundo hay que adscribir las piezas de fines eminentemente lúdicos: comedia de capa y espada, palatina, figurón, burlesca y teatro breve. Como se ha dicho más arriba, el mundo del enredo afecta de modo especial a la comedia cómica, y dentro de ésta a la de capa y espada y la palatina.

Ambos géneros se distinguen muy bien entre sí, y no por criterios temáticos sino formales y de construcción dramática. A grandes rasgos, las comedias de capa y espada giran en torno al tema nuclear del amor y los celos, los protagonistas son caballeros y damas particulares de la baja nobleza (hidalguía), la acción transcurre

[40] Guillermo Guastavino Gallent: «Notas tirsianas (IV)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 73, 1966, pp. 91-107.

[41] Pilar Palomo: «La creación dramática de Tirso de Molina», prólogo a su edición de *Obras* de Tirso, Barcelona, Vergara, 1968, pp. 11-125.

[42] Serge Maurel: *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971.

[43] Marc Vitse: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990², pp. 306-341.

[44] Ignacio Arellano: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 129-139.

en un ambiente coetáneo (la España del siglo XVII) y en un espacio urbano (preferentemente Madrid, pero a veces Toledo, Sevilla, Valladolid...)[45]. Por su parte la comedia palatina participa con la anterior del tema amor-celos, pero se diferencia en que los protagonistas son reyes, príncipes, duques, condes u otros títulos (alta nobleza), la acción se ubica en un pasado lejano (a veces con una débil base histórica) y en un espacio también lejano, donde no faltan ciertas dosis de exotismo (siempre fuera de Castilla, con preferencia por países como Italia, Francia, Portugal, Polonia..., aunque en ocasiones también Galicia o Cataluña)[46]. Dentro de las palatinas cabe distinguir una subespecie de obras de tono más grave o serio donde el asunto amoroso, también presente, cede espacio a otros temas como la amistad o la política[47].

El teatro tirsiano cuenta con varios títulos de capa y espada y bastantes más del género palatino, además de una tercera especie cómica formada por las comedias villanescas (*Gallega*, *Sagra*, *Vallecas*). En los tres casos el enredo es elemento capital en el cuerpo de la trama, y a ellos nos ceñiremos para explorar su funcionamiento y mecanismos particulares.

3.1. *El motor del enredo: la dama enamorada, ingeniosa y tracista*

Sin duda alguna en el teatro de fray Gabriel Téllez la dama joven y enamorada es el verdadero motor del enredo, provocando situaciones límite que envuelven a la mayoría de los personajes[48]. Es ese «inquebrantable deseo de *auto-determinación*» de que habla Torres Nebrera el que empuja a la dama a «subvertir un orden, crear una confusión, obteniendo así el plazo de tiempo, la tregua, que le permite alcanzar el objetivo —casi siempre amoroso, casarse con quien desea y no con quien le imponen— y admitir, ya restaurado, el orden social, pequeño-burgués, de una

[45] Unas buenas premisas del género se hallarán en el artículo de Ignacio Arellano: «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

[46] Sobre este particular del espacio dramático véase María del Pilar Palomo: «Señales de fijación espacial en la comedia de enredo tirsista», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 105-119.

[47] M. Vitse: *Éléments...*, pp. 325-331, intenta hacer un deslinde entre ambas subespecies llamando comedias palatinas a aquellas en las que domina el sentir lúdico, y comedias palaciegas a las que comportan una carga seria.

[48] Sobre las damas de Téllez hay abundante bibliografía que me limito a reseñar, pues no hay espacio para ser debatida en detalle: P. Muñoz Peña: *El teatro del maestro Tirso de Molina*, pp. 215-264; C. Moreno García: «Las mujeres y Tirso», *Revista Contemporánea*, 6, 1896, núm. 101, pp. 418-427; Blanca de los Ríos: *Las mujeres de Tirso*, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1910; Manuel Fernández Juncos: «Las mujeres de Tirso», *Nuestro Tiempo*, 4, 1916, pp. 16-21; Karl Vossler: «La mujer, lo profano y lo cómico en la visión de Tirso de Molina», en sus *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 109-124; Melveena McKendrick: *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974; Melvin O. Eubanks: «Tirso and women», *Oelschläger Festschrift*, Chapell Hill, 1976, pp. 171-184, etc.

sociedad dirigida por el hombre, hecha para el hombre»[49]. En la misma línea, Dolfi habla de la «habilidad camaleónica» de la mujer tirsiana, que es resuelta, dinámica, ingeniosa, protagonista, conductora y *arbiter* del enredo amoroso[50]. El amor se erige, por tanto, en el motivo principal que impulsa a la joven dama a tejer sus insuperables telas de araña. Por conseguir a su galán ella es capaz de arrostrar enormes peligros: abandono del hogar tras las huellas de sus caballeros, cambio de identidad y de sexo bajo el amparo del disfraz varonil, adopción de oficios bajos impropios de su nobleza, etc. Esta tenacidad proviene de su pasión y entrega, sin arredrarse jamás ante la necesidad de mentir si así fuera preciso. Pero en el mundo de la comedia cómica los enredos urdidos por estas amantes damas, a pesar de mentiras y ocultamientos, en modo alguno son equiparables a la traición o el engaño premeditados, cargados de semas negativos de la comedia seria y la tragedia:

> Yo no tengo por traiciones
> las industrias del ingenio,
> mayormente cuando amor
> ayuda al entendimiento.
> Todo ha de quedar en paz. (*Mujer*, p. 547)

Amor, traza e ingenio son elementos consustanciales con estas damas, como nos recuerda Aguado en *Vallecas*:

> Industriosa es la mujer,
> el amor enredador,
> y los dos sabréis hacer
> engaños con que salir
> de don Pedro vencedores. (*Vallecas*, p. 11)

Frente a lo que ocurre en la órbita de los galanes, siempre prontos a desenvainar sus espadas, el ingenio es el arma más eficaz que posee una dama para conseguir sus propósitos, y a veces está tan segura de su manejo y buena maña que le gusta alardear de ello:

---

[49] Gregorio Torres Nebrera: «"El amante todo es trazas": los recursos del enredo en el teatro tirsista», *Anuario de Estudios Filológicos*, 4, 1981, pp. 245-264, citas en pp. 246 y 245 respectivamente.

[50] Laura Dolfi: «La "mujer burlada": honor e invención en la comedia de enredo», en *Tirso de Molina: immagine e rappresentazione. Segundo Coloquio Internacional. Atti del convegno di studi, Salerno, 8-9 maggio 1989*, ed. L. Dolfi, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, pp. 135-186.

Buena mentirosa soy.
Con mi fingida maraña
aseguro que a don Pedro
menosprecie la aldeana. (*Sagra*, p. 154)

No hay amor sin artificio;
hoy admirarás mi ingenio. (*Bellaco*, p. 1380)

Como él en Madrid esté,
de mi ingenio espero yo
que fin dichoso me dé,
si mal principio me dio. (*Vallecas*, p. 11)

Este prodigioso ingenio es, pues, la clave para que la dama pueda salirse con la suya: casarse con quien ama y no con quien se lo han indicado por razón social, familiar o económica, aunque tenga que oponerse a los designios de su propio padre (repárese en los casos de Marta «la piadosa», doña Elisa de *Balcones*, doña Serafina de *En Madrid*) o a las objeciones de alguna hermana o prima (la piadosa Marta otra vez, Lucía de *Sordo*, las dos Madalenas de *Vergonzoso* y *Celosa*, Jusepa de *Sótano*)[51]. No obstante, hay otros móviles del enredo como la envidia y los celos. La envidia es por ejemplo la razón primera del actuar de doña Aurora (*Quien calla*), y los celos (siempre ligados al amor) son el acicate de los enredos tramados por Alejandra (*Arcadia*), Leonora (*Pretendiente*) o Sirena (*Celos*)[52].

La dama generadora del enredo tirsiano se caracteriza por ser bella, audaz, de nobles sentimientos, fiel, valiente y algo temeraria:

¿Qué provincia o qué nación,
qué montes inaccesibles,
qué peligros, qué imposibles,
qué marañas, qué invención,
qué empresa nunca intentada,
qué guerra de más poder

[51] Para las problemáticas relaciones familiares de algunas damas de Téllez cfr. por ejemplo Stella Smith Harlan: *Sisters in the plays of Tirso de Molina*, tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 1949; Jean S. Chittenden: «Daughters and their fathers in Tirso's *Comedias*», *Estudios. Tirso de Molina: vida y obra*, 43, 1987, pp. 129-135.

[52] El motivo de los celos, indisociable al amor, es de capital importancia en la comedia de enredo barroca, y por supuesto también en Tirso. Repárese un momento en títulos como *Celos con celos se curan*, *El celoso prudente*, *Amor y celos hacen discretos* o *La celosa de sí misma*. Cfr. una aproximación general al tema en Hymen Alpern: «Jealousy as a dramatic motive in the Spanish *comedia*», *Romanic Review*, 14, 1923, pp. 276-285.

no emprenderá una mujer
cuando está determinada? (*Sagra*, p. 128)

Saqué fuerzas de flaqueza,
dejé el temor femenil,
diome alimentos el agravio,
y de la industria adquirí
la determinación cuerda,
porque pocas veces vi
no vencer la diligencia
cualquier fortuna infeliz.
Disfracéme como ves
y, fiándome de ti,
a la fortuna me arrojo
y al puerto pienso salir. (*Don Gil*, p. 211)

Que he de perseguir, si puedo,
Quintana, a mi engañador
con uno y otro enredo
hasta que cure su amor
con mi industria o con su miedo. (*Don Gil*, p. 291)

Con tal determinación, la dama enamorada de la comedia no duda un instante en lanzarse tras su galán si éste se aleja de su radio de acción: en *Amor médico* doña Jerónima sigue a don Gaspar hasta Coimbra, en *Vargas* Sancha secunda a Ramiro hasta la corte portuguesa, y lo propio hacen doña Juana yendo de Valladolid a Madrid tras don Martín (*Don Gil*), o doña Violante en su persecución de don Pedro desde Valencia hasta Vallecas-Madrid (*Vallecas*). En pasión, capacidad resolutiva y entrega las mujeres sacan mucha ventaja a los hombres: éstos parece que pueden llevar el peso de la acción porque a menudo son los detonantes de los celos femeninos, pero luego se revelan incapaces de recuperar por sí mismos a la amada perdida, antes al contrario serán ellos los repescados. Si esto es lo general, no faltan tampoco casos de hombres decididos y capaces de manejar los hilos del enredo a su favor: repárese en Felipe (el estudiante perlático de *Marta*), don Juan (*Privar*), don Luis (*Sagra*) o don Dionís (*Vargas*). No obstante, se percibe una diferencia muy notable: mientras que los galanes enredadores actúan siempre en comandita con alguna mujer (su enamorada, su hermana, una aliada ocasional...), éstas no necesitan tanto de ellos y casi siempre se mueven solas, por su cuenta y riesgo.

Algunas de estas damas arrojadas y tracistas que se erigen en motor o causa primera del enredo son Jerónima (*Amor médico*), Leonisa (*Esto sí*), Estela (*Amor y amistad*),

Porcia (*Cautela*), Sancha (*Vargas*), Serafina (*Enemigo*), doña Petronila y Tomasa (*Huerta*), Elena (*Quien da*), Finea (*Mujer*), Violante (*Vallecas*), Sirena (*Pretendiente*), Marta (*Marta*), Margarita (*Amor y celos*), doña Blanca (*Arte mayor*), doña Juana (*Don Gil*), Inés (*Sagra*), Madalena (*Vergonzoso*), Clemencia (*Señas*), Clavela (*Ventura hijo*), etc.

La mayoría culminan con éxito su empresa sentimental y acaban casándose con sus enamorados, aunque también hay algunos ejemplos donde no ocurre tal cosa: doña Inés (*Sagra*) está enamorada de don Pedro y al final se casa con Feliciano, pero es un hecho más de justicia poética que otra cosa, pues don Pedro está cargado de semas negativos (intento de violación de Angélica, la villana de la Sagra) y en el fondo no es merecedor de ella; tampoco Sancha (*Vargas*) se casa con su amado Ramiro sino con don Dionís, mas a la postre esto resulta un alivio y no un problema, pues en una rápida anagnórisis se descubre que Sancha y Ramiro eran hermanos e hijos del rey.

Frente al grupo de estas damas intrépidas y fieles destaca otro grupo de mujeres sin escrúpulos, infieles y astutas que ponen su capacidad manipuladora al servicio de su interés, aunque para ello tengan que perjudicar a su oponente, a veces su propia hermana. No tienen un galán definido sino que buscan arrimarse a los favorecidos por la fortuna, dispuestas a abandonarlo pronto si ésta les da la espalda. Elena (*Cautela*) es un buen exponente de este tipo de mujer «interesada ambiciosa» (*Cautela*, p. 959), ya que al principio deseaba casarse con Enrique, mas al quedarse pobre pone sus miras en Ludovico. Algo similar acontece en *Amor y amistad*, donde doña Gracia y doña Vitoria pretenden a don Guillén, pero cuando éste pierde sus posesiones lo desprecian y se interesan por don Gastón y don Dalmao. Las tres pecan de interesadas y algo malévolas, no dudando en atropellar a sus rivales con males artes: en *Cautela* queda claro que Elena desprecia a la fiel Porcia y la convierte en víctima de sus marañas, y en *Amor y amistad* sucede lo propio con doña Gracia y doña Vitoria respecto de Estela. Al final triunfa la verdad y Porcia y Estela consiguen a sus galanes, quedándose Elena soltera y doña Gracia-doña Vitoria con don Gastón-don Dalmao, matrimonios desafortunados pues se descubre que ambos caballeros son traidores a la corona. Sin llegar a estos extremos de negatividad, otras damas que podemos encuadrar en este grupo son Serafina (*Vergonzoso*), fría y desdeñosa, ejemplo de narcisismo, o Armesinda y Beatriz (*Señas*): esta última nos da una buena muestra de su doblez cuando en la misma escena es capaz de llorar ante don Carlos y luego volver la cabeza para sonreír a don Gabriel.

3.2. *Las unidades dramáticas: máxima constricción del tiempo y el espacio*

A pesar del lugar común de gran parte de la crítica de que el teatro áureo no se sujeta a las famosas unidades dramáticas (prescindiremos de forma deliberada de la

unidad de acción, comúnmente aceptada), la realidad es muy otra en el caso de las comedias de enredo[53]. Las tragedias, comedias históricas, hagiográficas... por su particular contenido dramático, pocas veces se encorsetan a las reglas de tiempo y espacio (aunque siempre hay excepciones: véanse *El alcalde de Zalamea* de Calderón o *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua). Otra cosa bien distinta es lo que acontece con la comedia de capa y espada o con la palatina, donde para que el componente del enredo gane en eficacia escénica es preciso que los episodios se desarrollen en un tiempo más bien corto y en un espacio poco dilatado. Los dramaturgos eran conscientes de este hecho, de ahí que a veces ya desde los títulos de las obras tratan de enfatizarlo y llamar la atención. Si antes hemos visto ejemplos de títulos anticipadores del enredo, ahora ocurre otro tanto con piezas que prometen una jugosa acción en un corto lapso de tiempo o en un apretado espacio. Nótense, para el primer supuesto, ejemplos como *Lo que pasa en una tarde*, *La noche toledana*, *La noche de San Juan* (Lope), *Mañana será otro día*, *Mañanas de abril y mayo*, *Dar tiempo al tiempo* (Calderón), *Los empeños de seis horas* (Coello)... y para el segundo: *El palacio confuso*, *Los palacios de Galiana* (Lope), *La confusión de un jardín* (Moreto), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (Calderón), *Los empeños de una casa* (Sor Juana Inés de la Cruz), o estos títulos de Tirso: *Los balcones de Madrid*, *En Madrid y en una casa*, *Por el sótano y el torno*, *La huerta de Juan Fernández*.

Tirso, Lope, Calderón, Moreto, Solís y tantos autores se olvidan por completo en sus comedias de enredo de lo que sería una verosímil expansión temporal o espacial, para concentrar la acción en unas horas o en torno a uno-tres días, y además en lugares cerrados como pueden ser una casa o un palacio. Tal constricción espacio-temporal no obedece a un respeto clasicista o arcaico de las reglas[54], sino que tiene una función potenciadora de la intriga y la sorpresa en el público, regla de oro en toda buena comedia de enredo. A menudo serán los mismos personajes en sus parlamentos quienes se encarguen de subrayar tales aspectos, haciendo hincapié en su asombro o extrañeza por la catarata de sucesos sorprendentes:

[53] Cfr. sobre estos aspectos I. Arellano: «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», pp. 30-36.

[54] No se trata, pues, de escribir unas «comedias regulares» por apego a la normativa clásica, como sí ocurrirá más tarde, en el siglo XVIII, sino que los dramaturgos barrocos se aproximan a veces a la «regularidad» por intereses de la acción dramática, por pura conveniencia, no por clasicismo. Así, discrepo de Moir cuando sostiene que, cada cual a su modo, «tanto Lope de Vega como Tirso de Molina y Calderón fueron escritores clasicistas. Neoclásicos, no; clasicistas, sí», pero coincido con él cuando expone que se valen de las unidades de tiempo y lugar porque «son muy útiles para crear y aumentar la tensión dramática y para inducir al público teatral a experimentar física, mental y emocionalmente una marcada impresión de urgencia» (Duncan Moir, «Las comedias regulares de Calderón: ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?», *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano*, ed. H. Flasche, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 61-70, citas en pp. 61 y 68).

Ortiz, prodigiosos casos
la fortuna quimeriza
dentro desta misma casa,
todos ellos en un día. (*En Madrid*, p. 1271)

¿En un día
tanto engaño? ¿Estoy durmiendo?
¡Burladores! ¿Soy yo loca
para creer desatinos? (*Sótano*, p. 216)

¡Qué mañana
tan dichosa! Con buen pie
me levanté hoy; marañas
traza nuevas mi venganza. (*Don Gil*, p. 271)

¿Hay noche más enredada? (*Quien da*, p. 321)
¿Quién en una noche vio
tanto enredo? (*Quien da*, p. 323)
¿Hay más cosas en un día? (*Quien da*, p. 337)

—Hoy, prima, tienes que velle.
—Y también me casan hoy.
¿Cuándo has visto tú, Clavela,
boda y vistas en un día? (*Ventura hijo*, p. 1648)

¡Tantos males en un día! (*Estado*, p. 1106)

—Hoy te has de casar. [...]
—¿Con tanta aceleración?
¿Sin estar apercibida? (*Estado*, p. 1120)

¡Casado de en hora en hora!
¿Hay más confusa cautela?
¡Ya marido de Isabela
y ya esposo de Leonora! (*Estado*, p. 1131)

¡En la breve duración
de un día tanto suceso! (*Balcones*, p. 1145)

—¡Que tantas cosas sucedan
desde Toledo a Madrid!
—Pues aún nos faltan seis leguas. (*Toledo*, p. 838).

¡Don Melchor enamorado
tan presto! ¡De ayer venido,
y hoy casado por conciertos!
¿Quién creerá tal desatino? (*Celosa*, p. 214)

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero creo que con los aquí aducidos se demuestra que la concreción de espacio y tiempo no es casual sino funcional, está en la estructura misma del enredo. Otra cosa es que ambas unidades hayamos de entenderlas en un sentido amplio y no de riguroso clasicismo al estilo de los renacentistas italianos[55]. En otras palabras, lo relevante no es que la acción transcurra necesariamente en 24 horas (Lope ya avisa que «no ay que advertir que passe en el periodo / de un sol», aunque aconseja que «passe en el menos tiempo que ser pueda», *Arte nuevo*, vv. 188-189 y 193), ni que no se salga de un determinado espacio dramático (aunque a veces sí ocurre), sino que haya una conciencia clara del propósito reductor de ambas unidades con el fin de aquilatar las dosis de enredo: cuantas más cosas pasen en menos tiempo y menos espacio mayor será la sorpresa del público, la sensación de urgencia o vértigo en la sucesión de los hechos. Un clasicista como Cascales (*Tablas poéticas*, 1617) cifra el cumplimiento de la unidad de tiempo en diez días[56], período al que se ajustan muchas comedias de capa y espada o palatinas, y que aún reducen a unos tres días (más o menos uno por acto). La unidad espacial hay que entenderla dentro de unos límites también lógicos: puede ser la ciudad de Madrid en las obras de capa y espada, o la extensión de un condado (o ducado, marquesado) en las palatinas, aunque siempre con los salones de palacio y jardines como puntos centrales. No faltan casos extremos en el teatro barroco, como *La confusión de un jardín* de Moreto, donde no se rebasan las tres horas de tiempo representado y donde nadie sale del citado jardín; y en la misma línea de máxima reducción se hallan obras como *Los empeños de seis horas* o *Lo que pasa en una tarde*.

Sin llegar a tales extremos, en el teatro tirsiano encontramos piezas como *La huerta de Juan Fernández*, donde la acción no se dilata más de un día, y casi siempre en la huerta que da nombre a la obra. Un día y una casa son asimismo los límites de *En Madrid y en una casa*, donde el enredo se sustenta en una tramoya que une los niveles inferior y superior de la vivienda. *Señas*, *Vergonzoso* y *Quien da* tampoco superan las 24 horas, y la unidad de espacio se ciñe a la quinta de don Felipe y alrededores, el palacio del duque de Avero y zonas próximas (bosque), y

[55] Juan Manuel Rozas: *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, pp. 85-97.
[56] Sánchez Escribano-Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española*, pp. 200-201.

a Bolonia, respectivamente. Otros ejemplos: *Celosa*: dos días, sin salir de Madrid (iglesia de la Victoria, calle, casa de doña Madalena, y balcón donde se juntan todos los personajes en el desenlace); *Sótano*: dos días, inicio en el exterior con el accidente en el trayecto Alcalá-Madrid y luego concentración total en la casa de doña Bernarda y la posada de don Fernando, unidas por el torno; *Balcones*: dos atardeceres con sus noches (con un corte cronológico en el segundo entreacto), en las casas de don Alonso y doña Ana cuyos balcones se unen por la noche con un puente; *Celos*: dos días, empezando en la ribera del río Po para pasar a Milán (casas de César y Narcisa) y alrededores (casa de placer de Sirena); *Vargas*: dos días y medio, breve inicio en Momblanco (residencia de don Alfonso) y posterior ubicación en Santarén (palacio real); *Amor médico*: tres días (con un corte entre el primero y los otros dos, que van seguidos), inicio en Sevilla (primer día-primer acto) y conclusión en Coimbra; *Estado*: tres días, palacio ducal y alrededores en un imaginario Belpaís (Alemania); *Marta*: tres días (uno por jornada, con cortes de casi un mes en ambos entreactos), en Madrid e Illescas (sobre todo casa de doña Marta); *Cautela*: tres días, Nápoles; *Celoso*: tres días y medio, palacio real de Bohemia y proximidades.

3.3. *Los mecanismos del enredo*

3.3.1. El disfraz

El mecanismo más socorrido por Téllez o cualquier otro dramaturgo del barroco para propiciar el enredo es el disfraz, sobre todo el de la dama vestida de hombre, pues como ya afirmara Lope «suele / el disfraz varonil agradar mucho» (*Arte nuevo*, vv. 282-283). La extensa bibliografía existente sobre este particular me exime de ser prolijo[57], por lo que me limitaré a dar noticia de los casos más sobresalientes. Podría decirse que casi no hay comedia de enredo sin una mujer disfrazada de varón, habiendo obras con dos o más mujeres de tal guisa. En el teatro del mercedario quizás el caso más conocido sea el de *Don Gil*, donde la protagonista cobra una triple identidad (doña Juana-don Gil-doña Elvira):

[57] Cfr. Miguel Romera-Navarro: «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, 2, 1934, pp. 269-286; Carmen Bravo-Villasante: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955; Paul Figure: «El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis, evolución y elaboración dramática en la obra de Tirso de Molina», *Estudios. Tirso de Molina: vida y obra*, 43, 1987, pp. 137-143; David H. Darst: «Male disguises in Tirso de Molina's theater», *Neophilologus*, 74, 2, 1990, pp. 217-224.

Ya soy hombre, ya mujer,
ya don Gil, ya doña Elvira;
mas si amo, ¿qué no seré? (*Don Gil*, p. 258)
—Vamos, Juana, Elvira, Gil.
—Gil, Elvira y Juana soy. (*Don Gil*, p. 276)

Doña Juana en su papel masculino llega al extremo de hacer que alguna dama se enamore de ella (situación repetida en *Amor médico*, cuando doña Estefanía se prenda del Dr. Barbosa, que no es otra que doña Jerónima disfrazada); pero el paroxismo de las falsas identidades se produce en una escena nocturna, a la ventana de doña Inés, donde van confluyendo los personajes (don Juan, don Martín, doña Clara, doña Juana) y todos dicen llamarse igual: el resultado es que se juntan hasta cuatro don Giles, cuando en realidad de verdad tal caballero es el producto de una quimera de la protagonista.

Tal situación aparece casi calcada en *Bellaco*: aquí doña Ana llega a simular hasta cinco identidades distintas en el empeño por recuperar a su galán, don Gregorio. Primero se hace pasar por su propio hermano llamado don Gómez, luego será un estudiante socarrón también de nombre Gómez, después pasa por ser su alma en pena (para lo cual ya antes había hecho creer que estaba muerta), luego adopta la máscara de otra mujer llamada Greida, y por último aún le quedan fuerzas para ser una rústica que vende cuajada. Otra vez próximos al desenlace nos topamos con una lluvia de falsas personalidades: de noche y bajo la ventana de Melchora llega un primer don Gómez (en realidad don Francisco), a éste le siguen un segundo (don Gregorio) y un tercero (doña Ana, creadora del personaje «gozmenio», p. 1404), y hasta los graciosos Montilla y Boceguillas dicen ser don Gómez, en una traca de disfrazados donde los cinco afirman ser el tal don Gómez y ninguno lo es.

Y algo parecido ocurre en *Huerta*, donde tres personajes distintos dicen ser el conde Galeazo: el auténtico conde, Petronila y Tomasa. Ejemplos de múltiples identidades cifradas en un único personaje rastreamos en *Amor médico*, con una proteica doña Jerónima que además de su papel hace ocasionalmente de una tapada sevillana, de Dr. Barbosa y de la hermana del Dr. Barbosa; tampoco le va a la zaga su criada Quiteria, que cuando es preciso desempeña los papeles suplementarios de Martiña y de la sirvienta de una dama sevillana. Otros casos destacados son doña Violante de *Vallecas*, que asume una triple identidad (Violante-Teresa-dama mejicana) y doña Inés de *Sagra*, con dos papeles en casi toda la obra (el suyo y el del paje Guzmán), pero que en una escena concreta, ante Angélica, finge ser una tercera persona. No falta algún ejemplo de disfraz jocoso, como el de Sancha (*Vargas*), que se hace pasar por el enano-bufón Vargas, con lo que puede maniobrar en la

corte con gran libertad. En *Arcadia* también se multiplican los disfraces, ahora con notables variaciones. La protagonista es Lucrecia, condesa de Valencia del Po, quien en compañía de su galán, Felipe, juegan a fingirse pastores de una idílica Arcadia bajo los apelativos de Belisarda-Anfriso. A causa de un malentendido el galán se cree desdeñado y se marcha. La condesa, para recuperarle, simula haber enloquecido por su afición a la literatura pastoril (está leyendo *La Arcadia* de Lope), y provoca que todos los personajes —entre ellos el resto de sus pretendientes— acaben disfrazados de pastores en la creencia de que así sanará de su locura. Lo cual ocurre, en efecto, al final, mas no tanto por la eficacia del disfraz generalizado cuanto porque Felipe ya había vuelto y descubre su personalidad verdadera y su amor por Lucrecia.

Al lado de las mujeres disfrazadas hay que citar también a los hombres disfrazados, aunque en verdad son menos y se conforman con cambiar de identidad, sin recurrir al cambio de sexo. Un caso ejemplar es el de don Felipe (*Marta*), disfrazado de estudiante pobre y enfermo que da clases de latín a la «piadosa» Marta, y todo con el objeto de permanecer junto a su dama sin levantar sospechas. En la misma pieza hallamos otro disfraz más: el criado-gracioso Pastrana se viste de noble caballero, don Juan Hurtado, y propaga la falsa nueva de que Felipe está preso en Sevilla; con esta artimaña se deshacen los recelos del padre sobre la proximidad de don Felipe (había matado en duelo a su hijo), y a la vez se facilita la libre comunicación entre los amantes. También don Luis (*Sagra*) tiene al inicio de la obra un episodio de esgrima con el resultado de la muerte de su oponente. Para evitar ser reconocido se disfraza de romero y sale de su tierra, Galicia, poniendo rumbo hacia Castilla. En la comarca de la Sagra se enamora de una villana rica, Angélica, y adopta un segundo disfraz (el de un aldeano llamado Tomé) para hacerse contratar como colmenero por el padre de Angélica y estar a su lado con mayor libertad de movimientos. El amor vuelve a ser el principal motivo por el que los galanes continúan disfrazándose: don Baltasar (*Toledo*), so capa de mulero, consigue casarse de burlas con su dama, para acto seguido hacer valer el matrimonio de veras; don Fernando (*Sótano*) se viste de barbero para hacer una sangría a su enamorada y verla mejor; Felipe (*Arcadia*) usa las ropas de jardinero a fin de permanecer junto a la condesa Lucrecia.

Caso digno de reseñarse es el de *Vergonzoso*, donde Ruy Lorenzo (galán) y Vasco (lacayo) truecan sus prendas con dos pastores, Mireno y Tarso: así, los cuatro personajes quedarán con sus trajes cambiados en la misma escena. Del mismo modo, en *Gallega* también don Álvaro y Caldeira intercambian sus vestidos por los de dos rústicos. Como se ve, los criados acompañan a menudo a sus amos en el uso del disfraz, pero mientras éstos gustan de descender en su estracción social (de ca-

balleros a pastores, hortelanos, campesinos...), aquéllos suelen permancer en la órbita de los lacayos. Con todo, siempre hay alguna excepción: recuérdese el caso de Pastrana (*Marta*) citado *supra*; Aguado (*Vallecas*) pasa de ser criado de doña Violante en el primer grado de ficción, a ser un hidalgo que se ha casado con la villana Teresa (Violante) en el segundo grado; Pinzón (*Arcadia*) adopta el papel cómico del Dr. Alaejos, cuyo afán será sanar a la condesa Lucrecia de su locura.

A modo de conclusión parcial cabe afirmar que, tanto en el plano femenino como en el masculino, la causa mayor que impulsa a un personaje a disfrazarse es el amor, sobre todo si se trata de recuperar el amor perdido, lo cual viene a conseguirse en la mayoría de los casos (final feliz propio de la comedia cómica). Otra causa válida puede ser la de obtener información exacta sobre las inclinaciones amorosas de un galán o una dama: don Carlos (*Quien calla*) finge ser criado con el objeto de conocer los verdaderos sentimientos de Aurora. En el caso de *Arcadia* la locura (fingida o real) será el móvil principal de la cadena de disfraces allí presentes.

Por fin, otra causa muy reiterada para usar el disfraz es el apremio por huir de la justicia o de una situación concreta de persecución, destierro, prohibición, etc. Ejemplos ilustrativos son los de don Luis (*Sagra*) y Felipe (*Marta*), que han disputado sendos duelos (legalmente prohibidos, aunque socialmente aceptados) y deben desaparecer para eludir la prisión. Huyendo no de la justicia pero sí del poderoso duque de Avero, Ruy Lorenzo y su lacayo Vasco (*Vergonzoso*) también tienen que camuflarse de pastores para salvar sus vidas. Y lo mismo hará Carlos (*Quien da*) para protegerse de la persecución de su hermano. Muy llamativo es el caso de doña Ana (*Bellaco*), la cual hiere a don Gregorio cuando está vestida de hombre y se ve abocada a la fuga, burlando paradójicamente a sus perseguidores al retomar su natural indumentaria femenina. De tintes más cómicos es el disfraz ideado por don Martín, quien se acoge a la falsa identidad de don Gil de las calzas verdes con el objeto de incumplir la palabra de matrimonio dada a doña Juana; aunque, como se sabe, será la misma doña Juana quien de forma magistral se apropie del personaje de don Gil, y don Martín acabará siendo víctima de su propia maraña.

3.3.2. Ocultamiento de personalidad y disimulo

Un grado por debajo de la efectividad dramática del disfraz están los múltiples casos de ocultamiento de personajes, o las situaciones donde alguno de ellos ha de disimular bien su presencia o bien su verdadera identidad. Por lo que respecta a las damas, el recurso más socorrido es el de los mantos con que se cubren el rostro. En el código caballeresco un galán al uso jamás usará la fuerza para quitar el manto a una dama, y de esto se valen ellas muchas veces para permanecer de incógnito. En

el teatro tirsiano la dama tapada es figura recurrente, por lo que me limitaré a señalar algunos nombres: Manuela y Leonor (*En Madrid*), Jerónima y Quiteria (*Amor médico*), Tomasa y Petronila (*Huerta*), Bernarda y Melchora (*Sótano*), Elisa y Leonor (*Balcones*), Ángela (*Celosa*), Narcisa (*Quien calla*), Ana (*Bellaco*), Finea (*Mujer*), Inés (*Sagra*)... Una variante ofrece la dama que recurre al luto con fines parejos: tales los casos de Lisena (*Celoso*) y Madalena (*Celosa*). Junto a la dama tapada hay que citar a los galanes embozados en sus capas: hay ejemplos en *Pretendiente*, *Bellaco*, *Cautela*, *Privar*... (en esta última obra con el añadido de que el caballero —don Juan— se preocupa hasta de cambiar la modulación de su voz). No falta quien se ampara en el refugio de una máscara de carnaval (*Cautela*), ni tampoco alguna escena de gran comicidad como la del gracioso Tamayo (*Amigos*), oculto dentro de un baúl.

Otra variable es la de los personajes escondidos tras los paños o cortinas del escenario (don Álvaro en *Gallega*, Federico en *Enemigo*, el Rey y Ludovico en sendas escenas de *Cautela*...), o bien tras las ramas de algún decorado de jardín o bosque: don Antonio y un Pintor (*Vergonzoso*) se esconden tras unos jazmines y murtas para ver y retratar a sus anchas a Serafina; doña Blanca (*Arte mayor*) se oculta en el bosque para escuchar la conversación de don Lope con su criado; Melchora y Petronila (*Bellaco*) tienen que quedarse impasibles ante ciertas palabras desdeñosas, pues no pueden revelar que están oyéndolas al socaire de unas matas; Sirena (*Celos*) se ubica tras una murta a fin de asistir en secreto al encuentro Narcisa-César y extraer sus conclusiones... La mayoría de las veces estos ocultamientos no suelen resolver la curiosidad o ansia por conocer la verdad de sus protagonistas, sino que muy al contrario enmarañan más la situación. Así, el enredo es mayor porque el personaje escondido que escucha una conversación tiende a malinterpretarla, o porque confunde a los interlocutores (es de noche y no puede asegurarse bien, éstos juegan a cambiar sus nombres, hablan en clave de burla...), o porque acaba siendo descubierto en su embarazosa posición (*Enemigo*) y la cosa se empeora...

3.3.3. Trueque de personalidades

Puede tratarse de un trueque involuntario (no deseado) de personalidades, como le ocurre a don Rodrigo (*Penséque*), quien es confundido con Otón, hermano de Clavela. A raíz de esto se genera una situación harto embarazosa que Rodrigo-Otón no corta a tiempo y de la que luego no sabrá salir airoso, pues se debatirá entre su pasión por la condesa Diana y el amor más reposado que siente por Clavela, su supuesta hermana. Incluso en una escena nocturna de balcón Diana y Clavela

son tomadas la una por la otra, lo cual sigue desorientando al galán. El final es desilusionante, pues Rodrigo por su timidez y vergüenza (penséque...) pierde a su verdadera dama (Diana) y deberá conformarse con la segunda candidata. En *Ventura nombre* hallamos un nuevo ejemplo: Adolfo, rey de Bohemia, es asesinado con el mayor de los sigilos, pero justo en ese momento un rústico de incierto origen llamado Ventura entra en escena. Debido a su gran parecido físico todos le toman por el rey Adolfo (el reciente crimen aún no había trascendido y los asesinos, desconcertados, adoptan actitudes prudentes), al cual acaba suplantándole en el trono. Mas la vida regia está llena de sinsabores y decide volverse a su aldea y a su calidad de pastor, aunque se verá obligado en determinadas ocasiones a alternar los dos papeles. El enredo se soluciona con una rápida anagnórisis donde se demuestra que Ventura es hermanastro de Adolfo y por tanto legítimo poseedor de la corona. De tono más cómico es la situación generada en *Vargas*, donde lo que en un principio fue intercambio de personalidades voluntario y a modo de juego, luego derivará hacia una cuádruple confusión entre Sancha-Felipa y Dionís-Ramiro, de modo que al final nadie está con quien cree estar y el desconcierto entre los personajes (que no entre el público) es total, quedando las parejas justo en el punto contrario que ellos creían estar, esto es: Ramiro-Felipa y Dionís-Sancha.

Más frecuente es el trueque voluntario de personalidades entre los protagonistas de una misma obra. Ya he comentado más arriba los casos de los múltiples candidatos a ser don Gil de las calzas verdes, don Gómez (*Bellaco*) o el conde Galeazo (*Huerta*), por lo que no volveré sobre ello (aunque hay más textos). En este apartado hallamos un buen ejemplo en *Vallecas*, donde el caballero valenciano don Gabriel, después de haber gozado a doña Violante bajo palabra de casamiento, intenta eludir su compromiso huyendo hacia Madrid e inventándose una nueva personalidad. Elige el nombre de don Pedro de Mendoza, pero la casualidad dramática quiere que otro personaje de la obra se llame del mismo modo; así, don Gabriel suplanta al verdadero don Pedro (un indiano que llegaba a Madrid para casarse) y hasta intenta arrebatarle su dama, situación harto delicada y confusa que sólo el ingenio de doña Violante sabrá reconducir a su cauce natural. Otro cambio hallamos en *Enemigo*, donde el conde Alfonso, desdeñado por Lucrecia, se va de Milán a Alemania y en un rasgo de generosidad la deja dueña de sus posesiones y títulos. En la corte alemana dice llamarse don Pedro; pronto destaca por su lealtad y el emperador Federico lo hace uno de sus privados. De regreso a Milán, con su ser verdadero, será gracias a la mediación del emperador y tras mucha insistencia por lo que Lucrecia accederá a casarse con él. Más casos: doña Aurora (*Quien calla*), se hace pasar primero por su hermana Narcisa y luego por otra dama para conseguir información; el rey (*Plumas*) pretende exactamente lo mismo cuando en cierta escena simula ser Teodoro.

3.3.4. Escenas nocturnas

No parece necesario ponderar a estas alturas del estudio el gran valor que tienen las escenas nocturnas para multiplicar los efectos del enredo. La falta de luz suele estar en el origen de no pocas situaciones confusas, equívocos, cambios de personalidad... de los cuales se ha ocupado la crítica repetidas veces[58]. Sin entrar en mayores detalles, se puede decir que en las comedias de enredo abundan las escenas de noche; tales los casos de *Sótano*, *Balcones*, *Estado*, *Gallega*, *Señas*, *Don Gil*, *Vergonzoso*, *Penséque*, *Sagra*... Templin señala la tendencia de Tirso a empezar y terminar la comedia por la noche, repitiéndose a menudo la escena de balcón o ventana con un amante a cada lado; y Bonifaci insiste en la reiteración del esquema jardín-noche. La oscuridad puede propiciar asimismo escenas cómicas, según se aprecia en *Señas*, donde amo y criado tienen que reconocerse por el tacto y el oído; otras veces la noche no enreda ni complica más las cosas, sino que ayuda a aclararlas: en *Plumas* el rey se ampara en la falta de luz para ocultarse y descubrir por sí mismo el talante traidor de Rugero.

3.3.5. Bilingüismo

El salto de un idiona a otro, en el caso de Tirso del castellano al portugués, tiene también sus aplicaciones en el ámbito del enredo. Destacan aquí dos comedias como *Amor médico* y *Sótano*, donde el cambio de lengua lleva aparejado un cambio de identidad en el personaje[59]. Doña Jerónima y su criada Quiteria (*Amor médico*) se hacen pasar por potuguesas, utilizando su lengua, cuando se trata de confundir a sus oponentes dramáticos, don Gaspar y doña Estefanía; y lo mismo hará Jusepa (*Sótano*) para despistar a su hermana, pues a las joyas y galas que luce diciendo llamarse condesa de Ficallo, añade el hablar en portugués.

Pero el uso de esta lengua extranjera no se limita a las necesidades del enredo, sino que tiene otras funciones como la cómica y la lírica. El gracioso Tello (*Amor médico*) confunde expresiones portuguesas con sus casi homófonos o falsos amigos en castellano, con lo que dará una interpretación burlesca y jocosa a un papel

[58] Cfr. Ernest H. Templin: «Night scenes in Tirso de Molina», *Romanic Review*, 41, 1950, pp. 261-273; John E. Varey: «The staging of night scenes in the *comedia*», *The American Hispanist*, 2, 15, 1977, pp. 14-16; Sol Bonifaci: «Noches en los jardines de Tirso», *Cuadernos Americanos*, 242, 3, 1982, pp. 163-194; y «Más noches y más jardines en el teatro de Tirso», *Tirsiana*, eds. B. Pallares y J. K. Madsen, Madrid, Castalia, 1990, pp. 9-40.

[59] Cfr. Alonso Zamora Vicente: «Portugal en el teatro de Tirso de Molina», *Biblos*, 24, 1948, pp. 1-41: «A cada aparición y desaparición del portugués como medio expresivo, corresponde una transmutación de la personalidad en el hablante» (cita en p. 36, referida al acto tercero de *Amor médico*).

escrito con fines serios y amorosos. Por contraparte, el tono lírico propio del registro petrarquista o neoplatónico hace acto de presencia en el soneto de Camoens que se reproduce en *Sótano*.

3.3.6. Utilería escénica

Entre los múltiples objetos y pequeños accesorios que Téllez gusta de sacar a escena en sus piezas, destacan por su insistente presencia los papeles o cartas[60]. Estos mensajes, escritos unas veces en prosa y otras en verso, se exhiben de forma ostensible en la mayor parte de sus comedias: *Celosa*, *Bellaco*, *En Madrid*, *Quien calla*, *Cautela*, *Gallega*, *Enemigo*, *Vergonzoso*, *Mujer*, *Sagra*, *Arte mayor*, *Plumas*, *Huerta*, *Melancólico*... En ocasiones tendrán una simple función informativa, pero otras resultarán de vital importancia para montar o desmontar un enredo. La gama es muy amplia: hay cartas perdidas (*Celoso*), cartas halladas por una feliz casualidad (*Don Gil*), cartas falsas (*Plumas*, *Gallega*, *Quien calla*), cartas rasgadas (*Estado*, *Arte mayor*, *Bellaco*), cartas que caen al suelo pasando inadvertidas hasta que da con ellas la persona menos indicada (*Señas*), cartas escritas con medida ambigüedad (*Penséque*), cartas dirigidas a varios destinatarios (*Arcadia*, donde Lucrecia rechaza en un papel a todos sus pretendientes), cartas trocadas que llegan a lectores equivocados (*Ventura hijo*), etc.

Las leyes del enredo propician situaciones curiosas como la de *Arte mayor*, donde don Lope redacta una carta en clave que ha de ser leída por tres damas distintas, de forma que cada una entienda que ella y sólo ella es la preferida; el enigma se resuelve restando sílabas y formando una redondilla aclaratoria (el motivo cobra aquí tal importancia que sirve incluso de nombre a la comedia: *Amar por arte mayor*). Una variante más vemos en *Cautela*, donde Porcia quiere escribir a su galán pero se lo impide un inoportuno corte en su dedo, con lo que hace de amanuense Elena; esto confunde sobremanera al destinatario, que cree que es Elena quien le esribe, aunque con la falsa firma de Porcia. Por último, una situación similar se vive en *Amor y celos* entre el autor de la carta, don Carlos, y su secretario y amanuense, don Pedro.

Dado que la comedia de enredo se mueve en la órbita amorosa, no dejan de aparecer las prendas u objetos que se intercambian los amantes: hay cintas o listones con mensajes (*Estado*); guantes (*Penséque*, *Melancólico*, *Sagra*, *Quien calla*);

[60] No faltan estudios específicos sobre este particular que me dispensan de entrar ahora en mayores detalles: véanse los artículos de T. Earle Hamilton: «Spoken Letters in the *comedias* of Alarcón, Tirso and Lope», *Publications of the Modern Language Association*, 62, 1947, pp. 62-75; y «The Function of the Spoken Letter in the Plays of Tirso de Molina», *Homage to Charles Blaise Qualia*, Lubbock, The Texas Technological Press, 1962, pp. 105-112; o este otro de Henry Recouler: «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 479-496.

retratos (*Vergonzoso*, *Quien calla*, *Arte mayor*: pero aquí el retrato está trucado, lo cual despista al galán); espejos (*Vergonzoso*); cadenas de gran valor (*Melancólico*, *Sótano*, *Plumas*); joyas o corales que se prestan las damas entre sí y que generan nuevos malentendidos (*Esto sí*, *Melancólico*, *Señas*, *Cautela*, *Plumas*, *Celos*); plumas (*Plumas*); pelo de amantes (*Arte mayor*); bandas (*Plumas*, *Vargas*), etc.

En un plano más cómico habría que inscribir otros accesorios como los dos hatillos de buhonero que exhiben Santarén (*Sótano*) y Gallardo (*Plumas*), o el hatillo de barbero que acarrea don Fernando (*Sótano*). Por contra, de tono más serio son las espadas de los caballeros, que cobran especial funcionalidad en los duelos y peleas (repárese en la denominación del género *capa y espada*), o la llave que llega a manos del conde Alfonso para huir de su prisión (*Enemigo*). En un plano intermedio quedarían otros accesorios como las bolsas con dinero (*En Madrid*, *Celosa*, *Plumas*), las viandas para comer (*Plumas*, *Señas*), o unas maletas (*Vallecas*, *Señas*).

3.3.7. Efectos tramoyísticos

También la escenografía se pone en ocasiones al servicio del enredo, usando efectos tramoyísticos que acaban derrotando a los personajes víctimas de la maraña. Tirso no abusa mucho de estos mecanismos (conocida es su enemiga hacia los «poetas carpinteros» que solapan su falta de ingenio con máquinas y tramoyas[61]), y su utilización se ciñe a las posibilidades escénicas de un corral español de principios de siglo, sin llegar nunca a las alambicadas complejidades de un escenario cortesano. Dicho esto, repárese en *Por el sótano y el torno*, donde los efectos del torno y el sótano cobran una importancia tal que hasta sirven de título para la comedia. La acción se desarrolla en la calle Carretas de Madrid, en dos casas fronteras donde se instalan los protagonistas: don Fernando-don Duarte (amigos) en los aposentos de una venta, y doña Bernarda-doña Jusepa (hermanas) en una casa

[61] Recuérdese, al hilo de esto, lo expuesto por Tirso en la dedicatoria de *Deleitar aprovechando*: «Buscaba, pues, mi pluma alguna disposición nueva que la medrase crédito con tales tres asuntos. Tal vez imaginaba fiarlos al teatro en otras tres comedias, pero apenas me las consultaba el pensamiento cuando, retrocediendo, él mismo me advertía cuán desganado el auditorio a todo lo sagrado amanazaba atrevimientos ya envidiosos, ya ignorantes —si los unos de los otros se distinguen—, lo contingente del aplauso, lo peligroso de las ostentaciones carpinteras y pintoras (adonde han dado en acogerse como a portería de convento las penurias de las trazas y sentencias), la poca fee que ganan las verdades con los ensanches mentirosos que en semejantes argumentos añaden las musas, pues no hay comedia de las desta especie en que no pongan más prodigios de su casa que encierra un *Flosantorum* —como les venga a cuento a las tramoyas—, sin que escrupulicen los poetas las censuras que el concilio sacrosanto tridentino fulmina contra los que fingen milagros nunca sucedidos» (la cita, modernizada, procede de la primera edición: Madrid, Imprenta Real, 1635, a costa de Domingo González, mercader de libros, ¶4v). *Cfr.* asimismo *Arcadia*, pp. 140-141 y F. Florit Durán: *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Revista *Estudios*, 1986, pp. 15-30.

preparada por el futuro marido de la segunda. Es éste un perulero setentón que viene camino de la capital, y que mientras llega ha mandado sustituir, celoso, la puerta de la casa por un torno; el objetivo es evitar que su dama tenga contacto con el exterior y sucumba ante los peligros de la corte. Como no podía ser de otra manera, el torno, lejos de prevenir riesgos, los provoca[62], surgiendo los «galanes de tornillo» (p. 176): por él se comunican clandestinamente Duarte-Jusepa, además de que al no poder verse sobreviene pronto el enredo con una confusión de identidad entre las dos hermanas. Un segundo elemento escenográfico multiplica el enredo, y es que se descubre un sótano que une las dos casas, el cual será aprovechado por Duarte-Jusepa para un definitivo encuentro en el que se darán palabra de matrimonio.

Un torno vuelve a aparecer en *Señas*, a través del cual don Gabriel y su misteriosa dama se intercambian notas, viandas, candelabros y objetos varios. El recurso escénico de los dos niveles lo hallamos otra vez en *En Madrid*, donde el galán, que habita el cuarto bajo de la casa, sufre los enredos de las damas que ocupan el cuarto alto; éstas son doña Leonor y doña Manuela, quienes se sirven de los mantos y de una trampilla secreta que une los dos espacios para confundir al caballero y aderezar las bodas a su gusto. De tono más cómico son los efectos provocados por las chimeneas que unen el nivel intermedio del teatro con el inferior. Por ellas descenderán los graciosos Gilote, Portillo y Montoya (en *Amor y amistad*, *Enemigo* y *Señas* respectivamente), siempre tiznados de hollín, al encuento de sus amos, que por diversas razones se hallan recluidos en un cuarto bajo. Por último, el juego entre las dos casas fronteras, con un amante en cada lado, se repite en *Balcones*; la conexión de los espacios no se hace ahora por el sótano, sino por dos balcones unidos por un tablón a modo de puente[63]: el padre, avaricioso, quiere aislar a toda costa a doña Elisa de don Juan y asignarle otro pretendiente más rico, pero el ingenio de los jóvenes enamorados y la tramoya del puente levadizo propiciarán su triunfo, pues «estos los ardides son / con que amor prodigios hace» (*Balcones*, p. 1.156).

4. A MODO DE EPÍLOGO

En lo referente a la cronología hay que confesar que en el teatro tirsiano nos movemos con muy pocas fechas fiables, aunque contamos con las suficientes como

[62] Doña Bernarda, muy expresiva, acaba confesando lo siguiente: «¡Miren de lo que han servido / tornos, desvelos y puertas! / Contra el amor no hay presidios: / mas donde sobran toqueras, / y hay tornos que abren resquicios / y sobornan agujeros, / sin razón me maravillo» (p. 170).

[63] Una situación muy parecida reproducirá mucho después Julio Cortázar en *Rayuela*.

para resaltar que el mercedario hace uso del enredo desde sus primeros años de producción; así, algunas obras suyas bien documentadas y datadas son: *Sagra* (1609), *Amigos* (1612), *Don Gil* (1615), *Vallecas* (1620), *Privar*, *Gallega* y *Pretendiente* (1621), *Arcadia* y *Cautela* (1622), *Huerta* (1626); y otros casos aproximados serían *Vergonzoso* (h. 1609-1613) o *Marta* (h. 1615). Convengo con Torres Nebrera cuando sostiene que «Tirso maneja, como pocos dramaturgos en su siglo, el enredo y la comicidad que de él se deriva, tanto en el relato [*Los tres maridos burlados*] como en la comedia. Por supuesto que aprendido en Lope [...] pero yo diría que superando en esta faceta ampliamente al maestro»[64]. En efecto, según se ha dicho más arriba, Lope se sirve del enredo en sus comedias, él es el primero en explorar esta vía en el teatro barroco, pero como iniciador que fue nunca lo explotó al máximo grado. La fórmula químicamente pura del enredo se pone en práctica por primera vez en manos de Tirso de Molina, con títulos como *Sagra*, *Don Gil*, *Marta*, *Vallecas*..., que van abriendo camino a otros dramaturgos de la talla de Calderón, Moreto o Rojas, quienes seguirán transitando por esa misma senda e incluso refundirán algunas de sus mejores comedias.

Para confeccionar esta fórmula pura se ha visto que Tirso hace uso de una amplia gama de mecanismos tendentes a provocar una especie de paroxismo del enredo; paroxismo donde el poeta parece jugar al más difícil todavía, todo con la función básica de mantener viva la atención del espectador hasta el final, el cual suele ser muy rápido, ocupando pocos versos. Lo más común es que en estas escenas se produzca una concentración de los personajes implicados en un mismo espacio escénico, de modo que todos puedan asistir en directo a la caída de las máscaras y a las pertinentes explicaciones aclaratorias. Cumplido este requisito, el desenlace será el acostumbrado de la boda o bodas encadenadas, al que se ha llegado no por el camino más corto o lógico o sencillo, sino por el más intrincado, laberíntico e inverosímil que dictan las leyes del enredo.

Abreviaturas de las comedias citadas y ediciones manejadas

Si no se especifica otra cosa, la edición manejada para la lectura del teatro de Tirso es la de Blanca de los Ríos, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, en tres volúmenes: *ODC*, I, 1946; *ODC*, II, 1952 y *ODC*, III, 1958. Se ofrecen asimismo los datos bibliográficos completos para los casos donde se sigue otra edición.

[64] Gregorio Torres Nebrera: «"El amante todo es trazas": los recursos del enredo en el teatro tirsista», p. 246.

COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA

Balcones	*Los balcones de Madrid*, *ODC*, III, pp. 1.119-1.156 (es comedia atribuida).
Bellaco	*Bellaco sois, Gómez*, ODC, III, pp. 1.359-1.406 (es comedia atribuida).
Celosa	*La celosa de sí misma*, ed. S. Maurel, Poitiers, Université, 1981.
Don Gil	*Don Gil de las calzas verdes*, ed. I. Arellano, Barcelona, PPU, 1988.
En Madrid	*En Madrid y en una casa*, *ODC*, III, pp. 1.256-1.298 (probablemente no sea comedia de Tirso).
Huerta	*La huerta de Juan Fernández*, ed. B. Pallares, Madrid, Castalia, 1982.
Marta	*Marta la piadosa*, ed. I. Arellano, Barcelona, PPU, 1988.
Sordo	*No hay peor sordo*, *ODC*, III, pp. 1.016-1.068.
Sótano	*Por el sótano y el torno*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 1994.
Toledo	*Desde Toledo a Madrid*, *ODC*, III, pp. 796-842.

COMEDIAS PALATINAS

Amigos	*Cómo han de ser los amigos*, *ODC*, I, pp. 271-313.
Amor médico	*El amor médico*, ed. B. Oteiza, Pamplona-Madrid, GRISO-Revista *Estudios*, 1997.
Amor y amistad	*El amor y el amistad*, *ODC*, III, pp. 506-547.
Amor y celos	*Amor y celos hacen discretos*, *ODC*, I, pp. 1.526-1.563.
Arcadia	*La fingida Arcadia*, ed. F. Minelli, Madrid, Revista *Estudios*, 1980.
Arte mayor	*Amar por arte mayor*, *ODC*, III, pp. 1.167-1.210.
Cautela	*Cautela contra cautela*, *ODC*, II, pp. 917-959 (probablemente no sea comedia de Tirso).
Celos	*Celos con celos se curan*, ed. B. Oteiza, Kassel, Reichenberger, 1996.
Celoso	*El celoso prudente*, *ODC*, I, pp. 1.230-1.279.
Enemigo	*Del enemigo, el primer consejo*, *ODC*, II, pp. 1.289-1.326.
Estado	*Amar por razón de estado*, *ODC*, II, pp. 1.093-1.135.
Esto sí	*Esto sí que es negociar*, ed. V. García Ruiz, Pamplona, Eunsa, 1985.
Melancólico	*El melancólico*, ed. Á. Hualde, Madrid, Revista *Estudios*, 1992.

Mujer	*La mujer por fuerza*, *ODC*, I, pp. 504-547 (probablemente no sea comedia de Tirso).
Palabras	*Palabras y plumas*, *ODC*, I, pp. 1.291-1.336.
Penséque	*El castigo del penséque*, *ODC*, I, pp. 675-722.
Pretendiente	*El pretendiente al revés*, *ODC*, II, pp. 230-285.
Privar	*Privar contra su gusto*, *ODC*, III, pp. 1.075-1.116.
Quien calla	*Quien calla, otorga*, *ODC*, I, pp. 1.411-1.456.
Quien da	*Quien da luego, da dos veces*, *ODC*, II, pp. 295-338 (es comedia atribuida).
Señas	*Amar por señas*, *ODC*, I, pp. 1.769-1.815.
Vargas	*Averígüelo Vargas*, *ODC*, II, pp. 1.030-1.085.
Ventura hijo	*Ventura te dé Dios, hijo*, *ODC*, I, pp. 1.638-1.686.
Ventura nombre	*La Ventura con el nombre*, *ODC*, III, pp. 957-1.001 (es comedia atribuida).
Vergonzoso	*El vergonzoso en palacio*, ed. F. Florit, Madrid, Taurus, 1987.

COMEDIAS VILLANESCAS

Gallega	*Mari-Hernández la gallega*, *ODC*, II, pp. 65-109.
Sagra	*La villana de la Sagra*, ed. B. Pallares, Madrid, Castalia, 1984.
Vallecas	*La villana de Vallecas*, eds. J. Lemartinel y G. Zonana, París, Ediciones Hispano Americanas, 1971.