

EL RECURSO DEL TEATRO INTERIOR EN *LA FINGIDA ARCADIA* DE TIRSO DE MOLINA

Ángela Morales
Central Connecticut State University

La fingida Arcadia (1622)¹ de Tirso de Molina constituye una de las obras de mayor carácter metateatral de su época. El propósito de Tirso de establecer un progresivo ilusionismo dramático a través de la creación de diversos niveles ficcionales, y la propia reflexión artística que se deriva de ello, hacen de esta comedia una obra cercana al recurso del teatro interior y uno de los ensayos metaficcionales de mayor interés en el teatro áureo.

Con anterioridad a *La fingida Arcadia*, el mercedario había aludido al procedimiento del teatro en el teatro en la comedia bíblica *Tanto es lo de más como lo de menos*, escrita en torno a 1620², cuya escena VII del segundo acto comienza con los comentarios entusiastas de sus personajes en torno a la representación que acaban de presenciar, aunque ésta permanecerá oculta a los ojos del espectador (ed. B. de los Ríos, 1969: 101). Conocedor de este artificio, del que hace uso en una escena de *El vergonzoso en palacio*, Tirso lleva a cabo la omnipresente noción de teatralidad y en el homenaje explícito a la literatura y a sus creadores.

La naturaleza metaficcional de esta comedia alcanza a su génesis misma. En su composición confluyeron motivos externos junto a móviles puramente literarios. Parece muy posible que Tirso compusiera *La fingida Arcadia* con motivo de las bodas de Felipe Centellas, amigo y pariente de Jerónimo Pimentel, con una condesa italiana. Don Jerónimo Pimentel era familia de los condes de Oliva, reconocidos mecenas que habían ofrecido su protección tanto a Lope de Vega como al propio Tirso de Molina. (R.L. Kennedy, 1942: 191-192). La pieza, que se representaría ese mismo verano ante el auditorio de la familia,

¹ Para la fecha de composición de *La fingida Arcadia*, véase Ruth Lee Kennedy (1942)

² Ruth Lee Kennedy estima que la obra fue escrita en el año 1620, siendo después retocada en 1623. En cambio, Emilio Cotarelo (N.B.A.E., T.9, XXXVIII) la sitúa entre 1618 y 1619.

fue concebida para una escenificación de carácter privado, en una atmósfera de festejo, tal y como parecen indicar la complicidad de sus alusiones a personajes de la época y su énfasis en un sentido de lo teatral y lo cortesano que hunde sus raíces en las antiguas celebraciones y escenificaciones nobiliarias.

Tras la circunstancia social, en la composición de la obra subyacen motivos relacionados con la profesión teatral y el ambiente literario. Recordemos que Lope de Vega había dedicado *Lo fingido verdadero* a Tirso con unas palabras en las que mencionaba como enemigos comunes a "los que se valen de Edipos y Tristes, que mejor dijera de los caballos y los carpinteros" (F. Minelli, 1980:22), es decir, los *tramoyistas*. Del mismo modo, en el prólogo dialogístico que abría la *Décimosexta parte* de sus comedias, entre las que se imprimía *Lo fingido verdadero*, Lope hacía quejarse a la figura del "teatro" del "estado tan miserable" en que le habían puesto "los carpinteros por orden de los autores". (Rennert y Castro, 1968:260) Para Fiorigio Minelli, editor moderno de *La fingida Arcadia*, la dedicatoria de Lope, que ya conocía la declarada admiración que Tirso sentía por él a través de los elogiosos comentarios que Tirso le había dedicado en los *Cigarrales*, suponía una "invitación patente" a que el fraile "emprendiera la lucha contra esos enemigos" comunes.³

Toda la comedia descansa y se halla sustentada por la dramatización continuada que los personajes hacen de la novela pastoril de Lope, la *Arcadia* (1598). El recurso del teatro interior se transforma aquí en una original inserción de novela dentro del teatro. La fluidez con que Tirso experimenta en esta obra entre ambos géneros será uno de los rasgos más notables de esta comedia que lleva a escena una intriga cortesana situada en los jardines de una quinta de Valencia de Po. El marco natural de *La fingida Arcadia* en el que unos aristócratas recrean el mundo bucólico arcádico no está muy lejos del espacio narrativo de las novelas cortesanas, como los mismos *Cigarrales de Toledo*⁴ de Tirso, donde la evocación de lo pastoril será signo del refinado entreteni-

³ La afirmación que Lope realizaba en esta edición de sus comedias, especialmente evidente en la defensa de su *arte nuevo* que suponía *Lo fingido verdadero*, debió ser para Tirso, conforme ha señalado Fiorigio Minelli, el "ímpetu inicial" para la creación de *La fingida Arcadia*, cuyo título recogía ya el lopesco y netamente barroco apelativo de lo fingido. Véase F. Minelli (1980 :22-23).

⁴ André Nougé (1962) entiende que Tirso se propone escribir una novela pastoral sin pastores en *Los Cigarrales de Toledo*.

miento de la nobleza⁵. Por los años en que Tirso compone *La fingida Arcadia*, la aclamada novela pastoril ⁶ vivía sus epígonos, aunque persistían algunas de sus convenciones en la novela cortesana. Técnicamente, según parece haber intuido el comediógrafo, el género pastoril permitía descubrir la máscara de la ficción: sin duda el doble juego en torno a la verdadera identidad del pastor, ocultada siempre a medias por el disfraz rústico, era un elemento consustancial a la convención pastoril; al igual que la incorporación de recitaciones muy dramatizadas a las que, en ocasiones, seguían los comentarios literarios de los personajes que habían constituido su auditorio.

La comedia lleva a escena la obsesión por la literatura, particularmente por la de Arcadia de Lope de Vega, por parte de Lucrecia, condesa italiana que ha decidido abandonar la corte, "huyendo de las cortesanas mentiras" para vivir un "literario" retiro en su quinta del Po. La condesa, hispanófila y ferviente admiradora de Lope, se recrea con la lectura de *La Arcadia*, que le sirve de *Ars amatoria*. Se abre la obra con la recitación de un soneto de la novela pastoril de Lope, seguido de un diálogo con su criada, en el que Lucrecia realiza un encendido elogio del conjunto de la obra salida de la pluma de Lope, informándonos finalmente de su decisión de evocar con su vida la bucólica *Arcadia*: ⁷

LUCRECIA

Que yo, creyendo que piso
márgenes de su Erimanto,
si con Belisa canto,
lloro celos con Anfriso.
[.....]
¡Ay quien transformar pudiera
vida y traje cortesano!
[.....]
¡Oh, si el Po, que nuestra quinta
riega y fertiliza tanto,
trocándose en Erimanto,
la Arcadia que Lope pinta
a Lombardía pasara...!
(*La fingida Arcadia*, 79-80)

⁵ La creación, años después por parte de Gabriel del Corral, de una novela con idéntico motivo argumental, *La Cintia de Aranjuez* (1629), donde unos jóvenes se reunían en un marco aristocrático para instituir una fingida Arcadia, de fe de las estrechas relaciones existentes entre ambas versiones genéricas de lo bucólico.

⁶ Sobre la postura de Tirso de Molina en cuanto al género pastoral en *La fingida Arcadia* pueden consultarse: Estrada, F., (1949); Rosello, F., (1958); Compte, D., (1984).

⁷ Ed. de Fiorigio Minelli (1980). Todas las citas de *La fingida Arcadia* corresponden a esta edición.

Como si de una representación interior se tratara, cuyo guión lo constituye la novela pastoril del Fénix, a partir de este momento la presencia de la *Arcadia* será, en palabras de López Estrada (1949), como la de un "personaje invisible", el protagonista, sin duda, de toda la comedia, "creando una trama en la que la novela viene a ser un protagonista más". Pero no hallaremos una escenificación de la obra de Lope sino más bien los comentarios y las dificultades de los personajes al tratar de recrearla. El planteamiento era, sin duda, muy cervantino. En efecto, tras el declarado homenaje a Lope subyace en la comedia la referencia permanente al *Quijote* y el recuerdo implícito del capítulo LVIII de su segunda parte, donde los protagonistas toparán con los "hijos, mujeres e hijas, vecinos, amigos y parientes" de una aldea al completo, decidida a recrear "entre todos una nueva y pastoril Arcadia" (L.A. Murillo ed., 1978:477). La española Ángela no tardará en asociar la enajenación libresca de su señora con la del personaje cervantino, evocado aquí por Tirso en una imaginada unión literaria entre ambos personajes.⁸

En una escena, si no de teatro, sí de teatralización interior, de las que abundaban en las habituales dramatizaciones líricas del género pastoril, Don Felipe, caballero español que ha ocultado su identidad en la de un rústico jardinero para poder permanecer cerca de su amada Lucrecia, aparecerá cantando, junto a otros personajes, unos versos de *La Arcadia*.⁹ Desde estos primeros momentos, la comedia comienza una andadura argumental que apoyará su desarrollo y su íntima razón de ser en el soporte explícito de la invención libresca. Del mismo modo que Cervantes había concebido el *Quijote* sobre la presencia explícita, aunque ausente, de las novelas caballerescas leídas e imitadas por el hidalgo, Tirso apoyará su trama sobre la obra de Lope y la referencia sutil a la de Cervantes. Con el fin de lograr el desenlace feliz de su amor por Felipe, que se ve estorbado por pretendientes rivales, Lucrecia echa mano del consabido recurso de la "dilación y el engaño" en palabras de Laura Dolfi (1990:40), y adoptará la identidad de la pastora Belisarda de la novela lopesca.

⁸ ÁNGELA: " Si en deseos semejantes/ te desvaneces señora,/ notable falta hace agora/ en nuestra España Cervantes./ que a su manchego hazañoso/ loco por caballerías/ le prometió en breves días/ hacer legítimo esposo / de otra dama, que, perdida/ por quimeras pastoriles/ entre Dianas y Giles /rematase seso y vida." (*La fingida Arcadia*: 80)

⁹ Se trata de la canción "Alma perseguida..." cuyas cinco primeras estrofas reproducen la canción de Anarda en el libro IV de *La Arcadia*. En su interior intercala Tirso dos estrofas suyas, una entre la tercera y la cuarta y otra al final. Véase Fiorigio Minelli (1980:34)

Quizá propiciado por el recuerdo de la *Arcadia* en la que se dejaba adivinar un entramado de personalidades reales donde Anfriso trasponía la figura del duque de Alba y Belardo la del propio Lope, Tirso se introducirá también, entre velada y abiertamente, en su propia obra de la mano del rústico fingido que encarna don Felipe al principio de la comedia. Lucrecia se dirige a él con palabras que evidencian el doble sentido y la aspiración metaliteraria que recorre toda la obra:

LUCRECIA
Quedaos aquí, Tirso, vos,
que de la Arcadia española
no pequeña parte os cabe.
(*La fingida Arcadia*, 86)

El potencial apologético que encerraba el recurso de la metaficción es puesto de relieve una vez más. Como señaló Blanca de los Ríos (1969: 1375-1377), mediante este gesto Tirso haría una referencia personal intencionada a su protagonismo como creador y participante en la génesis de la nueva estética lopesca.¹⁰

La ficción adoptada por todos constituye un segundo nivel ficcional en la estructura dramática de la obra y un espejo ideal de su configuración temática mediante la cual los personajes aspiran a la perfección que se deriva del idealismo pastoril. Don Felipe ama a Lucrecia-Belisarda porque en sus ojos se ve transformado en el admirable Anfriso: "Solo a Belisarda adoro/que me transforma en Anfriso" (*La fingida Arcadia*, 94). Lucrecia, por su parte, rechazará a los demás pretendientes "mientras uno no tope/ tan perfecto como Lope/en su Arcadia pinta a Anfriso" (*op.cit.*: 97). En la segunda jornada asistiremos a la voluntaria enajenación de Lucrecia ante el descubrimiento, por parte de su prima Alejandra, de la verdadera identidad de don Felipe y la ausencia de éste. En el seguimiento de su locura, los desdeñados pretendientes de la protagonista adoptarán también las fingidas identidades de la Arcadia, intensificándose el progresivo ilusionismo y la creciente teatralización de la trama principal: "Basta que el Po y sus riberas/ son ya la Arcadia fingida" (*op.cit.*: 113-114), anunciará uno de ellos.

Ante la noticia de la necesidad de médicos que curen la demencia libresca de su amada, don Felipe regresa. Si antes fue jardinero fingido.

¹⁰ No comparto su interpretación acerca de la supuesta vindicación del origen noble de Tirso, tesis actualmente desacreditada, a través de su identificación con el caballero don Felipe.

por exigencias del riguroso guión pastoril de Lucrecia, será ahora el pasante del falso médico que habrá de sanarla. El ingenioso Pinzón, "médico de risa", propondrá entonces como terapia seguir el "pastoril enredo" que ha trastornado a la condesa. Como autor de la "maraña / de nuestra fingida Arcadia", Pinzón adoptará la identidad del autor. Si el mismo Tirso se había introducido en su comedia mediante el pastor que encarnaba don Felipe al inicio, Pinzón insertaba ahora en ella al verdadero espectador al que la comedia iba dirigida: Jerónimo Pimentel. Tirso alude al receptor principal convirtiéndolo en un personaje más:

Que, pues, cuenta al Duque has dado
y al famoso Pimentel
de este amor enmarañado
(*op.cit.*: 128)

Lo que hasta entonces habían sido confusas e informes tentativas de dramatización, se conforma ahora como una escenificación pastoril conciente y formalizada. Todos los personajes de la comedia intervendrán como autores en esta terapéutica ficción que hallará su expresión mediante el recurso de la pieza teatral insertada¹¹, de manera similar a la escena interior contenida en *El vergonzoso en palacio*. Desde la escena, el teatro mostraba así no sólo su capacidad para la revelación de las verdades ocultas en la realidad –como otros personajes, Lucrecia únicamente desvelará su amor tras la máscara de la ficción– sino también, y aunque en clave de comedia, su beneficiosa influencia sobre los trastornos del alma humana. Ante la mirada atenta de don Felipe y Pinzón, autores del artificioso enredo, desfilarán los "fingidos ganaderos" de la teatral escena interior que habrá de sanar a Lucrecia¹²:

Salen por una puerta, bizarramente vestidos de pastores,
Conrado, Carlos, Rogelio y Hortensio: por otra Ángela,
Lucrecia y Alejandra de pastoras, con cantarillas coronadas
de albahaca y claveles; todos salen cantando.(*op.cit.*: 130)

¹¹ El potencial de equívoco y ficcionalización que poseía el tema de la locura, tan difundido en el Renacimiento, sería un motivo especialmente grato para la metaficción. Según M. Fumaroli (1972: 99) "Il était inevitable que le theme du théâtre [...] devint à son tour, comme intimement lié à la Folie ou Songe, à l'erreur, le sujet de comédie "

¹² La aparición de los fingidos pastores cortesanos provocará un diálogo crítico entre Felipe y Pinzón en donde Tirso nos desvela el sentido último que se contenía en la aparente paradoja pastoril: PINZÓN "No ignores/ que en la Arcadia disfrazó/ metafóricos pastores/ Lope, y que si apacentaban/ los ganados que regían/ vistiendo telas mostraban/ así el valor que encubrían/ más que el que representaban". EL valor de estos ricos pastores radica en lo que "encubren" en su metafórica aspiración de conciliar la esencial naturaleza humana, representada por la figura del pastor, con la artificiosa identidad social, encarnada por el cortesano.

No hay aquí una auténtica escenificación o representación teatral, la secuencia carece de unos conscientes espectadores interiores cuya presencia pudiera desdoblarse la ficción de manera visible y formalizada dentro de la obra. Sin embargo, la noción de un plano ilusorio, subordinado a la trama principal y la voluntad dramática de estos personajes hacen de la escena una pieza inseparable del procedimiento del teatro interior. Los personajes de la trama principal se sirven de la pretendida falsedad y máscara que les concedía el teatro para declarar sus verdades más íntimas. Felipe como Anfriso y Lucrecia como Belisarda darán rienda suelta a su amor a través del representado diálogo pastoril. Como también era habitual en estos juegos de verdades teatralizadas (recordemos la escena interior de *Lo fingido verdadero*) las sospechas de los restantes personajes que constituyen el auditorio no se hacen esperar: "Muy de veras y a lo amante/ Conrado, habla este pastor" (*ibid.*: 132).

Sin duda, ya desde sus inicios el recurso de la obra interior ofrecía posibilidades técnicas que el teatro de los siglos posteriores habría de incorporar. Curiosamente en *El enfermo imaginario* (1637) de Molière, se halla una escena similar en la que la ficción pastoril será también el cauce de la verdad para Cleonte y Angélica, hija de Argán, quien, en su obsesión por los médicos insiste en casarla con uno de ellos. Como en los celosos espectadores de la escena insertada por Tirso, Argán también intuirá la verdad del fingimiento teatral.

Pero volvamos a *La fingida Arcadia*. A partir de este segundo nivel ficcional, desde el apasionado diálogo pastoril de los protagonistas hasta el juego cortesano con improvisadas recitaciones paródicas, Tirso generará un tercer grado de ilusión en la comedia. Ante la sorpresa de los presentes, actores y espectadores simultáneos de la figuración pastoril colectiva, se descubre una visión alegórica que hará de todos ellos un admirado auditorio interior. La detallada acotación de Tirso nos describe la repentina sorpresa de los personajes —"levántese"— y el anuncio musical previo: "tocan trompetas, chirimías y toda la música", que marcarán notablemente el inicio de un acontecimiento. *Cáese abajo todo el lienzo del teatro y quede un jardín lleno de flores y yedra*, señala entonces la acotación de esta escena, que exhibe al fondo del escenario un tercer espacio bucólico pintado sobre la tela. Sobre este marco, Tirso sitúa varias imágenes con carácter emblemático:

A la mano derecha esté un purgatorio y en él penando algunas almas, y a la izquierda un infierno y en él colgado uno y otro en una tramoya, y una sierpe y un león a sus lados. (*ibid.*: 136)

"En medio", conforme se indica, aparecía la imagen de "una gloria y en ella Apolo sentado en un trono con una corona de laurel en la mano" (*ibid*:136). Ante el asombro de todos, Pinzón desvela el sentido de este enigmático *Parnaso de Apolo*, cuyo origen se remonta también a la omnipresente *Arcadia* lopesca. En el *Parnaso crítico* que constituye el purgatorio penarían las almas de los poetas cultistas, discípulos de un no mencionado Góngora al que se condena: "dicen que está en el infierno/ su primer dogmatizante". En el *Parnaso cómico* del infierno estarían los autores de "comedias falsas", los que copian, adulteran y abusan de "tramoyas, /maderajes y bofetones". *La gloria de Apolo*, finalmente, muestra al dios dispuesto a coronar con laurel a quien:

APOLO
escribiendo dulce y fácil
sin hacerle carpintero,
hundirle ni entramoyarle,
entretiene al auditorio
dos horas, sin que le gaste
más de un billete, dos cintas
un vaso de agua o un guante,
ese se coronará. (*ibid*: 140-141)

Con el homenaje explícito a Lope de Vega, concluye esta escena en la que además de dejarnos su juicio personal sobre la literatura de su tiempo, Tirso desliza una velada sátira política contra Olivares. Según desveló la eminente tirsista norteamericana Ruth Lee Kennedy, la invención de la tramoya encubría una referencia irónica al valido y a su protegido Vélez de Guevara. La "sierpe" y el "león" aludirían al escudo familiar del Conde-Duque, lisonjeado por el "tramoyista" Vélez de Guevara en una comedia que hacía alusión a su emblema: *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes*.

Desde ese ambiente de ensoñación literaria propiciado por el ilusionismo creciente que ha ido envolviendo toda la ficción argumental, la creación de un tercer plano de ilusión en la obra, el del alegórico Parnaso de Apolo, llegará a resultarnos a los receptores reales tan sorprendente y coherente como a los espectadores interiores que la contemplan desde el mismo escenario. En el interior de este mundo nutrido sola y exclusivamente de literatura en el que Tirso nos ha introducido progresivamente, la visión metafórica de la literatura en sí, despojada de lo referencial, nos resulta coherente pero Tirso va más allá en la aplicación del recurso del teatro interior al crear en su obra la sensación de

cuarto plano existe, aunque oculto a nuestros ojos tras descubrir la visión alegórica de la que se ha declarado autor el urdidor personajes que lo deseen a penetrar en la cueva de Griselio, artífice material de su creación para que este les explique en detalle los secretos de sus misteriosos poderes. Mucho más distanciado aun de nuestra realidad de espectadores por permanecer oculto, este cuarto nivel ficcional generado a partir de los otros dos creará una intensa sensación de verosimilitud ya que la sucesión de ilusiones parece continuar, ajena ya a nuestra presencia de receptores a través de las sucesivas ilusiones interiores de la comedia, Tirso nos ofrece su particular visión de la situación literaria al tiempo que nos permite adentrarnos en las trastiendas de la creación barroca, a caballo permanente entre la tradición y la innovación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

COMPTE, D., 1984, "La fingida Arcadia: Tirso's Disenchantment with Pastoral", *Bulletin of the Comediantes*, 36, 155-166.

DOLFI, L., 1990, "Sobre el teatro en el teatro: *La fingida Arcadia*", en *Tirsiana*, Palladares, B. y Madsen, J.K. eds., Madrid, Castalia, 41-80.

ESTRADA, F., 1949, "La Arcadia de Lope en la escena de Tirso", *Estudios* 5, 303-320.

FUMAROLI, M., 1972, "Microcosme comique et macrocosme solaire. Moliere, Louis XIV et *L'Impromptu de Versailles*", *Revue des Sciences Humaines*, XXXVII, 145, 95-114.

KENNEDY, R. L., 1942, "On the Date of Five Plays by Tirso", *Hispanic Review*, X, 183-214.

———, 1943, "Studies for the Chronology of Tirso's Theatre", *Hispanic Review* XI, 42-46.

LÓPEZ ESTRADA, F., 1949, "La Arcadia de Lope en la escena de Tirso", *Estudios*, 5, 303-320

MINELLI, F., 1980, Introducción a Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*, Madrid, Revista *Estudios*.

NOUGUÉ, A., 1962, *L'ouvre en prose de Tirso de Molina*, Paris.

RENNERT, H. A. y CASTRO, A., 1968, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya.

ROSELLO, F., 1958, "Su *La fingida Arcadia*", *Studi Tirsiani*, Milan, 111-128.

TIRSO DE MOLINA, ed. 1969, *Tanto es lo demás como lo de menos* en *Obras dramáticas completas*. Edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, vol. I.

—————, ed. 1980, *La fingida Arcadia*, edición de F. Minelli, Madrid, Revista *Estudios*.