La sátira de la vida cortesana en Tirso

Christoph Strosetzki
Universidad de Münster

EL TOPOS

El topos que contrapone la vida de la aldea, sana, recogida y llena de virtud, a la incómoda y veleidosa vida de la corte, plagada de vicios, cuenta con una larga tradición que parte de las configuraciones del *locus amœnus* en la antigüedad, del *beatus ille* y llega hasta las églogas de Garcilaso, la novela pastoril y el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara. Tirso no sólo conoce y hace uso de las formas en que se manifiesta el topos en el siglo XVI español, sino que además las modifica, distanciándose de ellas y desconstruyéndolas, como a continuación intentaremos mostrar.

Tirso, a quien se le ha querido atribuir noble procedencia, se formó probablemente en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús y conoció la corte por experiencia propia. Su producción dramática se inicia en la primera década de 1600, y entre 1620 y 1625 alcanzaría la cumbre de su carrera literaria[1].

A su fase temprana pertenece el auto sacramental *No le arriendo la ganancia* (1612 ó 1613), cuyos personajes alegóricos se inscriben de manera muy clara en los elementos tradicionales que acompañan la contradicción tópica entre aldea y corte. El personaje Escarmiento, que representa el desengaño y la cautela adquiridos por la experiencia propia o ajena, es el guía y maestro de los dos hijos de Entendimiento: Acuerdo y Honor, a quienes presta consejo. En Honor domina la soberbia; en Acuerdo, la prudencia y la quietud. Honor pretende abandonar la tranquila aldea en la que todos viven y, a pesar de los avisos de Escarmiento y Acuerdo, casarse con Mudanza, una belleza mudable y

---

1 Para la biobibliografía de Tirso, véanse los trabajos de Luis Vázquez citados en su artículo «Tirso de Molina: “Del enigma biográfico” a la biografía documentada», en *Tirso de Molina*: *del Siglo de Oro al siglo XX*. Actas del Congreso Internacional (Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994), I. Arellano y otros, eds., Madrid, revista *Estudios*, 1995, pp. 345-65.

con interés, para con ella ir a la corte. El topos se desarrolla a partir de aquí mediante las experiencias que Honor hace en la corte, donde intenta alcanzar poder y la privanza del rey[2]: «vivir en la corte quiero, / que no hay honor con sayal / ni fama en traje grosero»[3].

Escarmiento y Acuerdo intentan frenarle con el argumento de que los primeros hombres fueron pastores y labradores, puesto que labrar y cultivar fue la actividad que Dios quiso encomendarles, en tanto que las ciudades fueron fundadas por los tiranos y los pecadores: «La primer corte y ciudad / del mundo, Caín traidor / la fundó» (p. 508). La cita da buena muestra de que los conceptos de *ciudad* y *corte* son intercambiables y en la misma medida polos opuestos a la aldea. Por esta razón, como se verá después en otras obras, Madrid representa al mismo tiempo la ciudad y la corte, o, al menos, una sociedad urbana con costumbres cortesanas.

En el campo y en la aldea, sin embargo, no sólo se arraiga la moral, sino también la salud física y la tranquilidad de la mente, puesto que la aldea protege de los vaivenes de la fortuna[4]. Honor desprecia, sin embargo, estas ventajas de la vida en el campo. Aspira al «supremo lugar» en la corte para su mujer, dando vuelo a su fantasía: «Gustos, galas, amor, juego, / palacios, pompa, privanza, / a vuestro golfo me entrego» (p. 510). Dominado por la soberbia y la ambición no se da cuenta de la amenaza de los vicios encarnados en los personajes de la Envidia, el Deseo, el Interés y el Desabrimiento.

En el auto *No le arriendo la ganancia*, pues, se muestra todo el espectro tradicional de la crítica de la corte, que desde una perspectiva moral rechaza, por su carácter pernicioso, la pompa, el vestido cortesano, la ostentación, el lujo, el egoísmo y el engaño táctico para impulsar la carrera personal. A la luz del contexto religioso en que el auto sacramental se inscribe, los vicios particulares, los objetivos perseguidos y las formas de vida cortesanas se presentan no sólo como perjudiciales en sí, sino además como serios impedimentos para el desarrollo espiritual y religioso del individuo, un desarrollo éste que en la tranquila atmósfera de la aldea, libre de deslumbramientos y distracciones insustanciales, tiene más posibilidades de realizarse.

Esta caracterización moralizante de la obra, que viene determinada por el género sacramental, sin embargo, es más bien la excepción que la regla en Tirso. La mayoría de sus obras parecen buscar más el entretenimiento que la enseñanza crítica. En las piezas dramáticas en las que la sociedad se hace objeto

---

2 Ver Jesús Gutiérrez, «La privanza en un auto sacramental de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina*: *vida y obra*, Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso, J. M. Solá-Solé y L. Vázquez Fernández, eds., Madrid, revista *Estudios*, 1987, pp. 87-104, aquí pp. 95-97.

3 *No le arriendo la ganancia*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, vol. 1, pp. 506-26, aquí p. 507.

4 «Y en la aldea del sosiego / gocemos los dos (hermano) / la siempre fresca salud» (*No le arriendo*, p. 509).

de sátira se ve esto con mayor claridad. Por sátira, con Pérez Lasheras, no entendemos ningún género, sino una «actitud» que puede servirse de diferentes géneros y que implica, en cualquier caso, un ataque que puede ser en mayor o menor medida cómico[5]. Arellano precisa la forma específica de la sátira en Tirso y habla de una «suavidad relacionada en buena parte con la visión optimista y fundamentalmente a-trágica que se desprende de toda la obra del mercedario, lo cual no quiere decir que la crítica política y social esté ausente de sus comedias»[6]. En la misma línea, Santomauro apunta: «En Tirso más que intención moral lo que se da es utilización de un recurso efectista. De ahí que la sátira social en Tirso parezca más ordenada a fines de comicidad que a denuncia»[7]. Los elementos lúdicos y de entretenimiento también tienen mayor peso en la sátira de la corte, la cual sitúa su punto de mira tanto en las características y formas de comportamiento como en los personajes y sus funciones.

CARACTERÍSTICAS DE LA VIDA CORTESANA

La corte es, en primera línea, el lugar de las apariencias. Por ello, Tirso hace objeto de sátira el excesivo significado otorgado al vestido, a la exhibición del lujo, a las mentiras y a los numerosos intentos de engañar al otro que en ella tienen lugar. Muestras de la forma lúdica con que Tirso se enfrenta a lo natural y del distanciamiento desde el que se observa la vida corriente en la corte encontramos, por medio de los comentarios del gracioso, en *El vergonzoso en palacio*, concretamente, en el ejemplo de las distintas formas de vestir que se dan en la corte y en la aldea. Mientras Mireno, cuando se pone en camino hacia la corte, cambia sus vestiduras pastoriles por un traje cortesano sin mayores complicaciones, su criado Tarso no alcanza a descubrir cómo ha de vestirse las ropas de un lacayo, dando lugar sus intentos fallidos a una posible comicidad de situación. Su deseo de recibir lecciones para encontrar «el tino, / entradas y salidas de esa Troya», refiriéndose al traje, alude a la oposición típica entre *ars* y *natura*, es decir, al intento de la nobleza de justificar sus privilegios por razón de nacimiento y no a través de facultades aprendidas[8]:

> Como hay maestros
> que enseñan a leer a los muchachos,
> ¿no pudieran poner en cada villa

---

5 Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat Mores. Hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad, 1994, p. 104.

6 I. Arellano, «La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina», *Crítica Hispánica*, 16, 1994, pp. 55-84, aquí p. 59.

7 M. Santomauro, *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, revista *Estudios*, 1984, p. 93.

8 *El vergonzoso en palacio*, ed. F. Florit, Madrid, Taurus, 1987, vv. 534-45.

maestros con salarios, y con pagos,
que nos dieran lición de calzar bragas?

En su señor Mireno, el traje cortesano tiene un efecto contrario, convirtiéndole por dentro en lo mismo que la apariencia exterior ya le concede: «mas despertó mi pensamiento noble, / como al caballo, el cortesano traje: / que aumenta la soberbia el buen vestido» (vv. 657-59). Sus sentimientos cortesanos, llamados a despertar por el traje, vuelven a mostrarse cuando ambos, amo y criado, quieren continuar el viaje: «que este traje ha levantado / mi pensamiento de modo / que a nuevos intentos vuelo» (vv. 687-90).

El refrán «el hábito no hace al monje» se puede aplicar, pues, al criado, no así, sin embargo, a Mireno. Ésta es, en cualquier caso, una forma más bien despreocupada y divertida de tratar el conocido significado de la apariencia externa, del vestido, en la corte. Se trata de una fina sátira de la corte, mas no de una crítica social que ataque los fundamentos, como también interpreta González García cuando escribe: «los trajes son un símbolo de los complicados usos sociales de la corte [...] encarnan en ella los elementos de una fuerza social que está por encima del individuo y lo somete, por tanto, a una cierta despersonalización»[9].

No obstante, la sobrevaloración del vestido se puede interpretar como un síntoma de la tendencia generalmente extendida a aparentar más de lo que se es. Esta tendencia, observable en todos los campos, es para Tomasa en *La huerta de Juan Fernández* la causa de todos los males de España[10]:

¿Por qué pensáis vos que España
va, señor, tan decaída?
Porque el vestido y comida
su gente empobrece y daña.
Dadme vos que cada cual
comiera como quien es,
el marqués como marqués
como pobre el oficial

Esta crítica de la sociedad, en apariencia seria, desemboca en lo cómico, pues quien la expresa, Tomasa, lo hace disfrazada de lacayo masculino, mientras que su interlocutor, don Gómez, es asimismo una mujer disfrazada de hombre, doña Petronila, a quien poco después Tomasa aconsejará que disfrute

9 Serafín González García, «El tema de la nobleza en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina», en *Mira de Amescua en el candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, eds., Granada, Universidad, 1996, II, pp. 239-49, aquí p. 244.

10 *La huerta de Juan Fernández*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1958, vol. 3, pp. 600-42, aquí p. 601.

de su soltería en Madrid antes de casarse, pues, aunque lo contradigan las apariencias, no hay ni una sola mujer virgen.

Un significado especial para el prestigio personal de las damas parece concedérsele al uso del coche, adecuado a la posición social[11]:

> La multitud de los coches,
> en Egipto fuera plaga,
> si autoridad en Madrid.
> No se tiene por honrada
> mujer que no se cochea

También aquí primeramente parece que estamos ante una crítica seria de los símbolos de *status* y ante un rechazo indignado de un concepto del honor alienante. Sin embargo, la frase «No se tiene por honrada / mujer que no se cochea» recibe un significado ambivalente y que debilita esta interpretación si se confronta con otra declaración en torno a las mujeres madrileñas[12]:

> Pero en Madrid no hay ninguna
> que sea lo que parece,
> porque en naciendo, se mece
> en un coche en vez de cuna,
> con que a madurarse basta,
> cochizando de día y de noche;
> que, en fin, doncellas en coche
> son ciruelas en banasta

Así, paradójicamente, la aparente honra exterior que supone viajar en coche supone de hecho, al mismo tiempo, una pérdida potencial de la misma. La graciosa Tomasa es quien, disfrazada de hombre, contempla así la vida de Madrid desde la perspectiva de una venta del campo. La distancia entre el campo y la corte no sólo potencia la distancia existente entre el señor y el gracioso, sino que además posibilita, en vista de la doble diferencia que introduce el disfraz, juegos satírico-irónicos. Esto mismo también se muestra en la panadera Violante, que se ríe de las mujeres de Madrid cuando refiriéndose a sus adornos y collares opina: «que las aves o avechuchas / de Madrid son papagayos, / pluma hermosa y carne dura»[13]. Desde la perspectiva de la vida aldeana, que no puede ofrecer una pompa semejante, pierde en valor la suntuosidad cortesana en referencia a un correlato real inexistente.

---

11 Tirso de Molina, *Quien calla otorga*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, vol. 1, pp. 1294-1339, aquí p. 1303.

12 *La huerta de Juan Fernández*, p. 603.

13 *La villana de Vallecas*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1952, vol. 2, pp. 790-852, aquí p. 815.

Para Mireno en *El vergonzoso en palacio* tiene más protagonismo el contraste entre la vida sencilla de la aldea y los complicados usos cortesanos, donde las fronteras entre realidad y apariencia permanecen borrosas. No entiende, por ejemplo, a Magdalena ni sus refinadas estrategias. Ella se hace la dormida y en este estado le confiesa su amor para después, haciendo que se despierta, volvérselo a negar. Así Mireno se encuentra tan confuso que comienza a echar de menos su aldea:

> ¡Oh, llaneza de mi aldea!
> ¡Cuánto mejor es tu trato
> que el de palacio, confuso,
> donde el engaño anda al uso! (vv. 703-706)

No obstante, si se piensa que Mireno en realidad se desenvuelve muy bien en la corte, al contrario de lo que parece querer insinuar el título, y que sus principales dificultades se reducen a la incomprensión de las estrategias de Magdalena, entonces hay que afirmar que no se trata de una utilización del topos de alabanza de la aldea y crítica de la corte, sino de un consciente distanciamiento irónico por medio del contexto de la intriga amorosa de Magdalena, que es la única que verdaderamente causa confusión y engaño. De este modo, el topos se ve rebajado paródicamente a la categoría de representación estereotipada.

Otra forma de desvalorización la protagoniza Leonora en *Privar contra su gusto*. También ella, desde la perspectiva de la vida en el campo, ve sólo apariencias y engaños en la corte y en su rey, Fadrique, quien, de caza, se ha cruzado con ella quedándose prendado. En Fadrique descubre a un representante de esas apariencias cortesanas cuando dice[14]:

> Peligro el campo amenaza,
> todo es engaño en la caza,
> todo en la corte es fingido.
> Si venido
> habéis al campo a cazar
> de la corte, será en vano
> lisonjear,
> pues, cazador cortesano,
> no vendréis sino a engañar

En estas palabras se trasluce un nuevo cuestionamiento de la oposición entre corte y aldea, puesto que la caza de animales es una actividad ejercitada no en la corte, sino en el campo. Por otro lado, las actitudes necesarias para ella, táctica, engaño y ataque, son características del trato cortesano, que, en sentido figurado, se puede denominar «caza». Sin embargo, dado que siguiendo las

---

14 *Privar contra su gusto*, ed. Battista Galassi, Madrid, Playor, 1973, vv. 12-20.

convenciones de la novela pastoril lo idílico de la vida campestre se sitúa entre los pastores y no entre los cazadores, Leonora sólo se puede ver como víctima potencial de la caza del rey Fadrique y, por tanto, tiene que rechazar al rey junto a la caza como un cuerpo extraño a la vida del campo, aunque la caza, desde la *Geórgica* de Virgilio y desde la *Alabanza de aldea* de A. de Guevara, en realidad pertenece a ella. Con ello, Tirso rompe la típica coherencia ideal de la imagen del campo relativizando, de nuevo, la oposición entre corte y aldea. Aquí se logra el mismo efecto satírico que ya hemos comentado respecto a otras características de la vida cortesana, por ejemplo, el significado del coche y del vestido como símbolos de *status* o las refinadas estrategias como principales atributos de Magdalena y no de la corte.

PERSONAJES Y FUNCIONES DE LA CORTE

Para la presentación de los personajes y las funciones de la corte, Tirso se sirve en igual medida de la sátira. Esto se muestra, en primer lugar, en la valoración de los cargos y oficios cortesanos fuertemente diferenciados. Los oficios son numerosos, pero su verdadero valor estriba más en la mera diferenciación del resto de los cortesanos, igualmente parasitarios, que en un reparto del trabajo orientado hacia la eficiencia. Con razón apunta González García, siguiendo a Vitse, que la falta de perspectivas en el primer cuarto del siglo XVII y la problemática de una «generación noble condenada al ocio de una edad pacífica»[15] había de convertirse en un tema importante para el teatro. Martínez Arancón nombra a críticos contemporáneos de la sociedad, así como a escritores de tratados, que, en vistas del hambre y la miseria que una parte importante de la población sufría en la época, atacaron el lujo y los banquetes de derroche en que la otra parte de la población vivía[16].

El gracioso Calvo de *Privar contra su gusto*, que primeramente quería lograr el cargo de bufón en la corte, acaba finalmente pidiendo a la infanta:

> Que me den
> cargo que imite mi humor. [...]
> Ya hay sanserván, salsier,
> guardamangel, sumiller,
> panatiel, que guarda el pan,

---

15 González García, «El tema de la nobleza», p. 249. También las clases burguesas son objeto de sátira: el criado Caramanchel informa de los amos a los que ha servido: un médico, un abogado y un cura. Del médico dice «muchos libros, poca ciencia» (v. 279); del abogado «que es de las bolsas abogado» (v. 414); del clérigo que «nunca a Dios llamaba bueno / hasta después de comer» (vv. 453-54): ver Tirso, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. I. Arellano, Barcelona, PPU, 1988.

16 Ana Martínez Arancón, *La visión de la sociedad en el pensamiento de los siglos de Oro*, Madrid, UNED, 1987, p. 156. Ver también pp. 149 y 151.

y otros mil, con que deseo
que el palacio me sustente (vv. 1379 y ss.)

Así quiere Calvo vivir de la generosidad de la corte. También aquí hallamos una contraposición entre la vida de la aldea y la de la corte. Mientras que en la corte se trata, sobre todo, de organizar el tiempo libre, en la aldea hay más tareas a repartir que personas que las puedan realizar. La liberalidad y el desprendimiento de la corte se enfrentan al ahorro y a la laboriosidad de la aldea en las siguientes palabras de Calvo: «Por ahorrar, / en la aldea se usa dar / los cargos de dos en dos» (vv. 648-50).

En *Desde Toledo a Madrid*, por el contrario, se hace referencia de manera indirecta a la cantidad inútil de cargos cortesanos. En este caso es un caballero quien, supuestamente, no sabe distinguir los diferentes atuendos de los oficios de los mozos de mulas. Conviene no olvidar, sin embargo, que en el mozo de mulas, don Baltasar, encontramos en realidad a un caballero disfrazado. Ingenuamente pregunta don Luis, refiriéndose al oficio de mozo de mulas: «¿Que también hay diferencia / en esos cargos?». A lo que don Baltasar responde: «Y mucha». Y se sigue una larga lista de cargos con sus correspondientes denominaciones[17]. Cuando finalmente intentan proseguir el viaje, don Luis quiere ayudar a doña Mayor a subir al caballo. Don Baltasar corre a evitarlo: «Paso, hidalgo, que no se usa / quitalle el oficio a nadie; / cada cual al suyo acuda».

La sátira muestra la ridiculez de una regulación excesiva que, en vista de la instauración de un orden por rangos, se ha hecho necesaria en la corte por razones de política de empleo. La transposición de las relaciones cortesanas al ámbito de los mozos de mulas descubre al mismo tiempo su ficcionalidad y su falta de sentido.

Condición o resultado de un cargo puede ser la privanza. Según Jesús Gutiérrez es sorprendente no sólo el número de comedias sobre el tema de la privanza en el Siglo de Oro, sino también su calidad y la variedad de los dramaturgos que las componen. Numerosas obras sobre la privanza aparecieron a partir de 1598 y pueden ser interpretadas como un indicio de la transición del

---

17 «Los que en calzones de lienzo, / monterilla con la punta / al cogote y alpargates, / a pata en invierno sudan, / son mancebos de camino, / mas los que en cabalgadura / acompañan, con espuela, / sombrero, calza de abuja, / su borceguí encima della, / manga o jubón de camuza, / capotillo de rajeta, / valona y liga que cruza, / espada y daga de ganchos; / estos tales se entetulan / sobrestantes del ganado; / no tengamos barahúnda: / hablar como se ha de hablar, / y Cristo con todos. Unzan» (*Desde Toledo a Madrid*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1958, vol. 3, pp. 796-845, aquí p. 814).

régimen personalista que encarnaba Felipe II al de la privanza y favoritismo que introdujo Felipe III y continuaron sus sucesores[18].

Por una parte, es la posición del privado deseable, dado que a la cercanía del soberano se unen el poder y la influencia. Sin embargo, la otra cara de la moneda es el miedo a perder esa posición que siempre ha de acompañar al privado, puesto que caer en desgracia no es algo que dependa sólo de su actuación, sino en mayor medida de la decisión del rey. En torno a esta ambivalencia gira el tema central de la obra *Privar contra su gusto*, cuyo protagonista, don Juan, con muchos rodeos, pretende al principio de la pieza pedirle al rey que no le haga su privado. Las razones que le mueven se encuentran en los acontecimientos históricos. Don Juan no sabe de ningún privado en la historia que haya parado bien. El rey, sin embargo, confunde los titubeos y rodeos de don Juan con las formas habituales y ceremoniosas con que otros suelen pedirle mercedes y favores en la corte:

> Don Juan, ¿vos con ceremonias?
> ¿Vos necesitáis de hechizos
> para pedirme mercedes
> sabiendo en lo que os estimo? (vv. 698-701)

Don Juan responde detalladamente, evocando la oposición tópica entre corte y aldea y la educación que él mismo ha recibido: «en estos quietos retiros / debajo de los consejos / y virtud de un padre», a quien «rentas o juros ricos, / palacios, títulos, joyas, / posesiones y apellidos», no pudieron mover, y cuyos «consejos prudentes» se dirigían contra los males de la corte: «tantos engaños, / ceremonias, artificios, / dobleces, contradicciones, / envidias, falsos amigos» (vv. 764-88). El sabio aborrecimiento de la corte, resultante de esta educación, no puede impedir, no obstante, que don Juan se convierta en un buen privado. Los artificios, con los que de hecho se encuentra, se reducen al descubrimiento de que el rey le ha convertido en su privado porque está enamorado de su hermana Leonora: «¡Ah privanza lisonjera! / [...] No en balde un escarmentado / afirmaba que no había / favor desinteresado» (vv. 1151-57). De no ser por este hecho, don Juan parece no sufrir realmente con sus tareas en la corte. Así hay que entender con cierta ironía, pues, su queja en la jornada tercera cuando dice que no es fácil la vida de un privado y muy grande la carga que sobre él pesa, refiriéndose a su treta de hacerse pasar casi por un espíritu; o que es muy cansada su tarea y está siempre en peligro de morir de apoplejía[19]. El intento de don Juan de defender a los cortesanos de la crítica de ociosidad que se les hace

---

18 Ver «La privanza en un auto», p. 88.

19 «Da el rey en engrandecerme, / y yo, porque sano viva, / con cura preservativa / me dispongo, antes que enferme. / Aliviad, industria mía, / con esta traza cuidados; / que pienso que los privados / se mueren de apoplejía» (vv. 2847-54).

desde el campo y la aldea parece, por tanto, a la luz del contexto en que aparece, más bien contraproducente.

La privanza que se da en todos los ámbitos, y que también puede estar relacionada con pequeños cargos que consisten en la asistencia a otros superiores la vemos en *El vergonzoso en palacio*, donde Magdalena, aunque ya está prometida con otro hombre, se enamora de Mireno y le ofrece el puesto de secretario para tenerlo más cerca de ella. Mireno, sin embargo, siente aspiraciones más altas:

MIRENO	No nació para servir mi inclinación, que es más alta.
MAGDALENA	Pues cuando volar presuma, las plumas la han de ayudar.
MIRENO	¿Cómo he de poder volar con solamente una pluma?
MAGDALENA	Con las alas del favor; que el vuelo de una privanza mil imposibles alcanza (vv. 215-23)

Clara es, pues, la interdependencia de los cargos, servir y privar. La excesiva adulación, sin embargo, conduce al ridículo. Tirso describe el ejemplo de un privado demasiado conformista que no quería diferenciarse del rey en ninguna característica: «A cierto rey adulaba / un privado, o necio o loco; / era cojo el rey un poco / y el otro le remedaba: / cojo, estando sano, andaba»[20]. Esto condujo, y así lleva Tirso al absurdo la imagen caricaturesca de la corte, a que todos lo imitaran, consistiendo toda la corte finalmente en rey y súbditos cojos.

La sátira del cortesano, como hemos visto, se dirige, por tanto, hacia los cargos, los oficios, la privanza, el servir y la imitación aduladora. Cuando se lleva al extremo de la caricatura suele utilizar la perspectiva del gracioso o del aldeano. Este último la mayoría de las veces no comprende el funcionamiento de la corte y le parece, por ello, peligrosa, por ejemplo, para las relaciones amorosas establecidas fuera de ella. En *Desde Toledo a Madrid* lamenta don Felipe la decisión de doña Elena, que quiere ir a la corte: «¡Qué de inconvenientes toco, / viendo que a la corte vais! / Si en su mar os engolfáis, / ya doy mi amor por perdido, / que es cortesano el olvido». A lo que doña Elena responde preguntando: «¿Pues sobre qué fundamento / intimáis quejas tan grandes? / ¿Embárcome para Flandes?»[21]. Un sentimiento de admiración hacia la superioridad femenina se ve allí donde se juzga a las mujeres desde la perspectiva de los sirvientes. El criado Cornejo en *La villana de Vallecas* opina sobre ellas: «y nacen en la niñez / jugando en el ajedrez / de enredos y de

20 *La fingida Arcadia*, ed. F. Minelli, Madrid, revista *Estudios*, 1980, vv. 971-75.

21 *Desde Toledo a Madrid*, p. 828.

invenciones / las damas de más estima / [...] tienen su juego de esgrima / en la corte»[22], donde la que menos sabe es la que más tramas urde y realiza.

Precisamente en la corte las mujeres han de andar prevenidas, pues tras el supuesto amor de los hombres puede esconderse la mera esperanza en una buena dote[23]. A la mujer no le queda otro remedio que recurrir a engaños, mentiras y diplomacia, encarnando de este modo las mismas características que se le asignan normalmente a la vida cortesana, como se muestra claramente en *Desde Toledo a Madrid*, cuando don Baltasar le pide a doña Mayor: «mujer sois, fingid excusas; / discreta sois, buscad trazas; / amante sois, haya industrias» (p. 812).

No sólo, pues, los cortesanos, sino también las damas de la corte, son objeto de la sátira tirsiana. Junto a los rasgos típicamente cortesanos también se desenmascaran otras características que Tirso atribuye a las mujeres en general. Al respecto, subraya Navarro Molina: «son livianas, frívolas, coquetas, inconstantes, avariciosas, parleras, enredadoras, fáciles para descubrir secretos, desconfiadas, celosas, rápidas en desobedecer, poco cuidadosas con la honra, amantes de la novedad, de corta inteligencia, temerosas, pasivas, etc.»[24]. Como se ha visto no sólo las mujeres son objeto de sátira. Junto a ellas se encuentran las funciones cortesanas y sus figuras, como por ejemplo el privado, los muchos oficios sin significado, los cargos, las adulaciones y los intentos de imitación.

DESCONSTRUCCIÓN DE LA ALDEA

La oposición entre el campo y la corte implica la oposición entre Naturaleza y Arte en la medida en que las costumbres en el campo se suponen naturales e incorruptas, mientras que las de la corte se encuentran refinadas por el arte de la vida social, siendo, por ello, complicadas y engañosas. En este contexto, las novelas pastoriles pueden ser interpretadas como un intento de síntesis entre las posiciones enfrentadas, dado que el mundo pastoril sitúa los modos refinados de la corte en el ámbito del mundo supuestamente intacto de la naturaleza. Sin embargo, como a continuación se podrá comprobar, una síntesis semejante también puede desembocar en la desconstrucción de los conceptos de corte y aldea, según vienen definidos por la oposición típica.

El título de la obra tirsiana *La fingida Arcadia* pone a disposición programáticamente la paradoja entre artificio cortesano y pureza arcádica. La

---

22 *La villana de Vallecas*, pp. 809-10.

23 «Enamoróse de oídas / don Miguel de ti: al poder / de tu dote lo atribuye, / que ya amor es mercader, / y atropellando amistades, / obligación, deudo y fe, / de don Gil, le hurtó las cartas / y el nombre, porque con él / disfrazándose, a esta corte / vino» (Tirso, *Don Gil de las calzas verdes*, vv. 1352-61).

24 María de la Capilla Navarro Molina, «Cualidades físicas y morales de los personajes femeninos de Tirso de Molina», en *Mira de Amescua en el candelero*, pp. 337-50, aquí p. 347.

acción se inaugura del siguiente modo: con un jardín se abre la escena primera, donde Lucrecia, condesa de Valencia del Po, se entretiene leyendo un soneto de *La Arcadia* de Lope de Vega. Con su criada Ángela entabla una conversación elogiando a Lope y España. Podría decirse que Lucrecia da señales de padecer cierta inestabilidad mental, pues quisiera vivir imitando a los personajes de *La Arcadia* lopesca y así explica las razones que la han empujado a abandonar la ciudad y recluirse en el campo:

> De cortesanas mentiras
> huyo, Alejandra; no creo
> encarecimientos locos,
> más ciertos cuantos más pocos;
> amores honestos leo,
> que ni pueden engañarme
> con su sabia sencillez,
> ni con lisonjas, tal vez,
> persuadirme, ni obligarme (vv. 294-302)

Felipe, capitán de la caballería española, sale disfrazado de jardinero. Como para tantos otros caballeros del mundo tirsiano, el disfraz de Felipe tiene su razón de ser en el amor por una dama, en este caso la condesa. El disfraz hace posible que ambos puedan tenerse cerca:

> Amor nació en un jardín.
> En las cortes vive el vicio,
> y en el campo el desengaño;
> la sencillez viste paño,
> si sedas el artificio (vv. 318-22)

Hortensio, tío de Lucrecia, desea que su sobrina se case, para así dar a sus vasallos un señor. Los pretendientes que se acercan a la quinta son numerosos. La sobrina, enfadada, insiste en que no ha de casarse mientras no encuentre a un hombre tan perfecto como el Anfriso que Lope describe y le da a Hortensio una lista con las imperfecciones que ha encontrado en sus pretendientes. Lo que Lucrecia en realidad pretende es ganar tiempo para poder casarse con Felipe. Los pretendientes, reunidos, están esperando que Lucrecia elija a uno de ellos por marido; sin embargo, lo que reciben es la lista de sus defectos leída por Hortensio, una lista que los va desenmascarando y mostrando su verdadero ser imperfecto. Ante el deseo de Lucrecia de encontrar el hombre perfecto (aunque ya lo ha encontrado en Felipe) su tío ya le había dicho: «Mientras a hacer no le dieres / o un escultor o platero, / ¿dónde le piensas hallar / sin falta?» (vv. 430-34).

En la segunda jornada, la condición mental de Lucrecia va empeorando, mientras todos la imitan en su intento de llevar una vida pastoril. Alejandra sospecha que Tirso (Felipe) no es pastor, sino noble, y lo confirma en sus

manos finas, sin callos[25]. Lucrecia, que escondida observa la escena, sospecha una traición. Para vengarse decide casarse con Carlos. Felipe lo impide y desafía a Carlos, pero aún así se despide de Lucrecia acusándola de «fácil» y mudable. La condesa, desesperada, se vuelve loca. Da a todos los que la rodean nombres pastoriles sacados de *La Arcadia* de Lope y está convencida de que lo que acaba de ocurrir es la separación entre Anfriso y Belisarda. Felipe se va a Milán, pero allí encuentra a un caballero amigo suyo, don Pedro, que le cuenta cómo pasando por Valencia del Po se ha enterado de la locura de Lucrecia. Don Felipe y su criado, Pinzón, deciden entonces volver a la quinta disfrazados de médicos. Una vez curada, Lucrecia sigue, no obstante, fingiéndose loca para que Felipe permanezca a su lado sin provocar sospechas.

En la tercera jornada, todos fingen ser pastores, imitando, por orden de Pinzón, a quien creen médico, escenas de *La Arcadia*, tales como contiendas poéticas o cantos. Alejandra, enamorada también de Felipe, descubre el engaño y amenaza a Pinzón con hacer público el enredo. Pinzón, para salvar su situación, le cuenta que, en realidad, su amo está enamorado de ella y no de Lucrecia. Para convencerla, trama un nuevo engaño según el cual él, en calidad de médico, sugeriría que, para imitar mejor la Arcadia, Felipe se case con Alejandra (en una especie de boda de burlas para los demás, pero de veras para Felipe y Alejandra), quedando así Lucrecia desengañada y ella casada con Felipe. La condesa, oculta, escucha esta conversación y, por despecho, decide casarse con Olimpo (el Carlos pastoril). Felipe, al descubrirlo, busca desatar tanto enredo y maraña, baja en una nube y de esta manera, un tanto gloriosa, revela a todos su verdadera identidad. Este es el desarrollo de la acción.

¿Cómo actúa aquí particularmente la desconstrucción de lo bucólico? Es fácil llegar a la conclusión de que la obra en su conjunto supone una parodia de la novela pastoril, del mismo modo en que el *Quijote* parodia las novelas de caballería. Una vez que su ama se ha vuelto loca tras la ausencia de Felipe, Ángela advierte, creyéndose Belisarda y convirtiendo a todos en personajes de *La Arcadia* lopesca:

¡Miren aquí qué provecho
causan libros semejantes!
Después de muerto Cervantes,
la tercera parte ha hecho
de Don Quijote. ¡Oh civiles
pasatiempos de estos días!
Libros de caballerías
y quimeras pastoriles
causan estas pesadumbres,
y, asentando escuela el vicio,

25 «Tirso, vos sois caballero; / aunque el azadón grosero / os dé ejercicios tan llanos, / tenéis muy blancas las manos; / y aunque más disimuléis / los callos que no traéis / son guantes de los villanos» (vv. 1024-30).

o destruyen el juicio
o corrompen las costumbres (vv. 1409-20)

Según André Nougué, en *La fingida Arcadia* Tirso estaría parodiando los lugares comunes pastoriles para mostrar lo ridículo de las convenciones literarias del género, donde los pastores siempre han sido cortesanos disfrazados. Minelli, sin embargo, opina que: «De la misma manera que no se nos ocurriría reducir al *Quijote* a una mera parodia de las convenciones caballerescas, tampoco debemos reducir *La fingida Arcadia* a una mera parodia de los lugares comunes pastoriles»[26]. Minelli quisiera acentuar más la búsqueda de perfección y la educación, pero pasa por alto que, por un lado, también don Quijote posee una buena formación y quiere ser un caballero perfecto y que, por otro lado, la búsqueda de perfección en el amor y en el trato aprendido con los otros también forman parte del mundo ideal pastoril y, por tanto, son un elemento más de la parodia. Lucrecia, que busca lo perfecto, es de hecho versada en letras clásicas y modernas, italianas y españolas; conoce el latín y las más recientes discusiones filosóficas, religiosas y literarias. La lectura de *La Arcadia* de Lope hace nacer en ella el deseo de llevar a la realidad el mundo ideal arcádico. Refiriéndose a la obra lopesca, exclama:

De día ocupa mi mano,
de noche mi cabecera.
¡Ay, quién transformar pudiera
vida y traje cortesano! (vv. 215-18)

Por una parte, la perfección en el amor y en el saber pertenece al ideal del mundo pastoril; por otra parte, la vida en el campo representa la naturaleza; y la corte, el arte. Minelli, en su estudio citado, llama la atención sobre la contradicción que supone huir de la corte para en el campo pretender «aprender» de los libros y no de la misma naturaleza. A esto hay que añadir que «cuando aparece el amor en ella [en Lucrecia], no domina aquel amor honesto, firme y sencillo que "aprende" de sus libros, sino su naturaleza cortesana: los celos y la mudanza»[27].

Así pues, se puede concluir que, en primer lugar, la lectura de una novela pastoril y su propia educación cortesana le cierran el paso a Lucrecia a una vivencia directa de la naturaleza. En segundo lugar, como don Quijote, también ella fracasa en su medio, en contradicción con sus conceptos pastoriles ideales. Cuando las figuras que se encuentran a su alrededor se dejan llevar por su

---

26 F. Minelli, introducción a su edición de *La fingida Arcadia*, pp. 37 y ss.

27 F. Minelli, introducción a su edición de *La fingida Arcadia*, p. 52. Véase la respuesta de Lucrecia a su tío Hortensio cuando le pide que escoja pretendiente y se deje de tanto libro: «En libros aprendo a amar; / en sabiendo bien querer, / daré a mis vasallos gusto, / y a tu consejo atención» (vv. 397-400).

locura, no lo hacen por el convencimiento de que tenga un sentido el regreso temporal a una arcadia pastoril, como la de la novela, sino porque creen así poder sacar algún provecho individual. Por ello, el mundo pastoril se hace falso, y a través de la ironía se produce una desidentificación, un extrañamiento. En tercer lugar, también Lucrecia instrumentaliza la ficción pastoril que ella misma ha provocado, una vez curada de su locura, para poder seguir ocultando a los demás sus verdaderos objetivos.

Para nuestra segunda conclusión, sirva de ejemplo la respuesta que Lucrecia le da a Felipe, cuando éste elocuentemente acentúa los vicios de la corte y la sencillez del campo: «Más os precio Tirso, a vos, / cuando me habláis de ese modo, / que cuantos la corte cría» (vv. 325-27). La ironía consiste en que Felipe, disfrazado de jardinero bajo el nombre de Tirso, también ha sido criado en la corte. En otro lugar, responde de nuevo Lucrecia a Felipe, tras una parecida crítica de la corte, no menos elocuente: «Pastor de Arcadia parecéis, / según estás hoy de discreto» (vv. 363-64). Aquí la ironía es doble si se lee «pastor de Arcadia» como 'cortesano vestido de pastor'. La sencillez del campo tampoco se da allí donde se traman y se llevan a cabo intrigas contra Felipe o Lucrecia, aunque no se puede concluir de manera definitiva si el ideal pastoril se abandona por culpa de estas intrigas, o si éste se hace necesario como contra-intriga de Lucrecia y Felipe a causa de las otras intrigas. En este último caso, estaríamos ante la instrumentalización del ideal pastoril.

Para esta posible instrumentalización, nos remitimos a la larga relación de Felipe (vv. 603 y ss.), en la que se queja de la espera a la que, disfrazado de pastor, le tiene sometido Lucrecia en el campo y a la respuesta que la misma Lucrecia le da, poniendo en evidencia que ella sabe quién es y por qué está disfrazado:

> Si cultivando esperanzas
> vives, labrador fingido,
> yo también, porque te adoro,
> cortes dejo y quintas vivo (vv. 659-62)

Con lo cual queda claro que la búsqueda de la sencillez en el campo no es sino un artificio para hacer posible el amor entre dos personas de diferente abolengo, es decir, mientras esperan el amparo del duque de Feria para poder casarse. También las lecturas de Lucrecia tienen una intención secreta y son algo más que la búsqueda de aprendizaje, como muestran los siguientes versos que la protagonista dirige a Felipe y que también hacen referencia a la espera del amparo del duque:

> y entretanto engaña el tiempo,
> pues sustentan a amor niño
> alimentos de esperanza
> que yo, por dallas alivio
> de día, cuando el recato

no me deja hablar contigo,
gasto el tiempo en aprender
cómo amarte en estos libros (vv. 679-86)

En este contexto, se perfila el mundo pastoril como otro engaño que persigue el objeto de hacer posibles los encuentros de dos amantes sin ser molestados. Pierde así su significado, ganando por el contrario en comici-dad, puesto que es utilizado para otros objetivos y, a través de ellos, paro-diado.

De esta manera se pone en evidencia la imposibilidad de síntesis entre arte y naturaleza, entre pureza original y aprendizaje perfecto, entre realidad y convención literaria del mundo pastoril.

DESCONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD Y DE LA CORTE

La cuestión que se plantea es si del mismo modo que sucede con el campo, también la corte y la ciudad sufren un proceso de desconstrucción. ¿Permanece en Tirso la corte como el lugar del vicio y de las apariencias? O ¿se da una nueva connotación que quizá concurre con la primera?

Cuando don Melchor y su criado Ventura en *La celosa de sí misma* llegan a Madrid, Ventura caracteriza Madrid como la ciudad de las posibilidades ilimitadas. Madrid, sin ser Jordán, por dinero rejuvenece a las mujeres más viejas: «que anocheciendo caduca, / sale a la mañana niña»[28]. Del «pícaro [que] entra aquí más roto / que tostador de castañas» (p. 1441) sale un conde palatino en un abrir y cerrar de ojos gracias al dinero y nuevas ropas. Con sus salserías, pueden las damas en una hora tener diez diferentes caras: «Como se vive deprisa, / no te has de espantar si vieres / metamorfosear mujeres, / casas y ropas» (p. 1441). Don Melchor se descubre como un habitante de provincia que se ha quedado algo atrasado cuando exclama: «Como yo nunca salí / de León, lugar tan corto, / quedo en este mar absorto» (p. 1442). Ventura continúa su metáfora, aunque no sin advertir de los posibles peligros: «y advierte que es esta calle / la canal de Bahamá. / Cada tienda una Bermuda; / cada mercader inglés / pechelingüe u holandés» (p. 1442). De este modo, no sólo se enumeran los artificios y los tópicos clichés, sino que además Madrid se presenta como el lugar de lo superlativo, como el lugar en cuyas ilimitadas posibilidades, tanto para lo bueno como para lo malo, el individuo ha de aprender a manejarse.

Lo mismo sucede con el amor. El criado Agudo, en *La villana de Vallecas*, compara la entrada en la ciudad de Madrid con la embarcación en un arriesgado crucero marítimo, dado que en ambos casos conviene confesarse con antelación[29]:

---

28 *La celosa de sí misma*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1952, vol. 2, pp. 1441-92, aquí p. 1441.

29 *La villana de Vallecas*, p. 794.

DON PEDRO Bien dices, si a Madrid llamas
manso golfo de las damas [...].
AGUDO Tu nombre lo ha declarado.
¿De marido a mareado,
qué va?

La relación entre amor y peligro también se establece en *La huerta de Juan Fernández*, donde Madrid se califica de «universal mercader» y donde «todo es comprar y vender, / siendo el gusto corredor» (p. 627).

No obstante, no ha de permanecer la confusión, como en *La huerta de Juan Fernández* se aclara cuando don Hernando llega y Laura le rechaza: «que aunque es confusión Madrid, / tiene mucha claridad / su cielo, con que da luz / a engaños y deslealtades» (p. 628).

La ya nombrada cantidad de coches en Madrid se muestra no sólo como un símbolo de *status* para el transporte de las damas en la ciudad, sino también como un signo del progreso civilizador que en cualquier caso impresiona, incluso cuando se bromea sobre él. En *Quien calla otorga*, Chinchilla informa a su señor don Rodrigo a su regreso de Madrid que ha salido una premática de importancia en materia de reforma[30]:

CHINCHILLA Mandan que todos los hombres
que de cincuenta no pasan,
cuando en coches anduvieren,
no puedan llevar espadas [...].
DON RODRIGO ¿Por qué?
CHINCHILLA Danlos por enfermos
y quieren por esta causa
que se entienda andar en coches
lo mismo que andar en bandas

Sin embargo, dado que hay tantos que viajan en coche y no están acostumbrados a montar a caballo, se permite «que por cuatro meses vayan / en sillones o en jamugas, / excusando que no caigan» (p. 1304). Al parecer, el progreso técnico ha conducido en este caso a una afeminación. El tratamiento satírico más que rechazarlo, parece aceptarlo como algo dado. Conviene no olvidar que los coches son también un símbolo de rapidez y la rapidez uno de los rasgos con los que se suele caracterizar a Madrid. Tras un solo día de estancia en la ciudad, en *Por el sótano y el torno* ya se queja doña Bernarda[31]:

30 *Quien calla otorga*, p. 1304.

31 *Por el sótano y el torno*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1958, vol. 3, pp. 551-98, aquí p. 566.

¡Qué presto a mi hermana influye
Madrid su sacudimiento!
Es contagioso hasta el viento
aquí: todo lo destruye

Otro síntoma de la modernidad de la gran ciudad Madrid es el anonimato, sobre el que elocuentemente se expresa don Sebastián en *La celosa de sí misma*:

DON SEBASTIÁN de modo que llegué a ver
en una casa, en un día,
bodas, entierros y partos,
llantos, risas, lutos, galas
en tres inmediatas salas,
y otros tres continuos cuartos,
sin que unos de otros supiesen,
ni dentro una habitación,
les diese esta confusión
lugar que se conociesen.

DON JERÓNIMO Está una pared aquí
de la otra más distante
que Valladolid de Gante (p. 1443)

Junto a la sátira del anonimato urbano se encuentra la de la gigantomanía de las casas altas, es decir, de nuevo la sátira del progreso técnico, como ya tuvimos ocasión de comprobar en el ejemplo de los coches. Frente al tópico se muestra, pues, una nueva imagen de la corte y de la ciudad.

Aún nos falta un factor importante que determina la oposición tradicional y tópica entre el campo y la ciudad: el dinero. En el sistema feudal y premoderno del intercambio de mercancías, el dinero jugaba un papel mucho menor en importancia que en la edad moderna, durante la cual precisamente en las grandes ciudades se reforzaron las capas burguesas de los comerciantes y cada vez más cortesanos vivían en la corte absolutista de los donativos en forma de rentas. Respecto al enorme poder del dinero incluye Tirso en *Deleitar aprovechando* un poema titulado «Tiranía del oro». He aquí algunos versos: «porque sólo triunfa el oro / en lo humano y divino» y «¿Cuándo hubo pobreza sabia? / ¿Ni cuándo abundancia necia? / ¿De qué sirve el importuno / culto de deidades tantas, / si el oro entre las más santas / es Dios mayor que ninguno?»[32]. También en las obras de teatro se encuentran numerosas anotaciones críticas sobre el poder del dinero. Gracias a él, por ejemplo, puede doña Juana, en *Don Gil de las calzas verdes*, espiar a don Martín: «darle quiero

32 *Tirso de Molina. Deleytar aprovechando. Poesía lírica*, ed. L. Vázquez, Madrid, Narcea, 1981, pp. 77 y 78.

/ gracias destos milagros al dinero» (vv. 722-23). Para doña Bernarda, en *Por el sótano y el torno*, la posición de don Fernando está por encima de cualquier duda tan pronto como se sabe a cuánto asciende su renta: «¡Seis mil ducados! Hoy junto / a mi amor honra y provecho. / Su talle me ha satisfecho» (p. 573). La misma suma convence al padre de Magdalena en *La celosa de sí misma*, aunque hay que advertir que es ayudado por el soborno de dos testigos falsos, que aseguran haber presenciado el sí de Magdalena a don Sebastián:

Mi calidad y mi hacienda
bastarán a persuadilla.
Viejo es su padre: ¿quién duda
que su edad será avarienta?
Seis mil ducados de renta
(si el oro todo lo muda),
y el hábito que ya espero,
¿qué cosa no alcanzarán? (p. 1468)

La dote de las damas no tiene menor importancia en las comedias tirsianas[33]. Don Melchor, por ejemplo, en *La celosa de sí misma*, asegura que a él nada puede sucederle en Madrid, viniendo como viene a casarse con los sesenta mil ducados de doña Magdalena, aunque todavía ignora si es bella su mujer. Su criado le tranquiliza: «¿Cuándo has visto tú oro feo? / Con seiscientos mil ducados / de dote, ¿qué Helena en Grecia, / y en Italia qué Lucrecia / se la compara?» (pp. 1441-42). No sólo la belleza, sino también la galantería está por debajo de la capacidad de convencimiento que tiene el dinero, como se percibe en la respuesta de don Sebastián a doña Ángela cuando ésta muestra sus dudas acerca del muy galán rival don Melchor. Don Sebastián dice: «Pero más lo es el dinero» (p. 1468).

En las características del noble no sólo se incluye el abolengo, sino también sus bienes[34]:

Aquí ha venido
un bizarro caballero,
muy rico y muy bien nacido,
de Valladolid. Primero
que le admitas, le verás.
Diez mil ducados de renta
hereda, y espera más

33 Ver Navarro Molina, «Cualidades físicas y morales», p. 343: «La dote es un requisito imprescindible en la mujer, con independencia de que sea un ser produc-tivo (clases sociales inferiores) o improductivo (nobleza y alta burguesía)».

34 *Don Gil de las calzas verdes*, vv. 675-81.

Esto muestra que la persona no es valorada característicamente por sus virtudes o su saber, sino por medio de cantidades de dinero. Si es fea no importa, porque el dinero nunca lo es. Incluso la galantería carece de valor frente al dinero. El concepto cortesano de poder se ve por ello relativizado, porque ya no es sólo el nacimiento o la cercanía al rey lo que lo define. Aquí se da un relevo de aquellas formas de pensar cortesanas que formaron la base en la temprana edad moderna para el concepto de oposición entre cultura cortesana y campo/aldea.

Se corrige la imagen de conjunto de la ciudad, que pasa a ser un mar sin fronteras, un lugar para lo superlativo, la gigantomanía de los edificios altos, el anonimato, las posibilidades ilimitadas, la rapidez y el progreso técnico. Como metrópolis se revaloriza frente al campo y es admirada. La corte y la ciudad ya no se presentan, como en el primer auto sacramental aquí analizado, como los lugares donde reina el vicio en una vida complicada e imprevisible, llena de altanería, de egoísmo y engaños tácticos. Mientras que aquí la desconstrucción de las concepciones tópicas de ciudad y corte tiene lugar por medio de la introducción de nuevas connotaciones, que eliminan las antiguas, en la obra *La fingida Arcadia* la representación bucólica del campo se desconstruye refutando la síntesis postulada entre *natura* y *ars*, entre pureza original y formación cortesana, entre realidad y convención literaria. Así pues, Tirso va más allá del mero tratamiento lúdico-satírico de los lugares comunes, como podía parecer en un primer momento a través del significado concedido al vestido, a los coches (que no sólo representan un símbolo de *status*), a los cargos y oficios innecesarios en la corte, o a la peligrosa privanza y a la táctica del engaño, en la cual las mujeres dominan con superioridad. La sátira tirsiana y la desconstrucción de las oposiciones tópicas, sin embargo, representan menos un deseo programático de cambio que el resultado de una observación de la sociedad, en la cual la oposición entre corte y campo/aldea, postulada en la novela pastoril, se había quedado tan anticuada como los caballeros de las novelas de caballerías contra los que arremete el *Quijote*.