

## Prólogo

Siempre se le ha de dar la bienvenida a un buen libro, y este sin lugar a dudas lo es, que tenga como objeto el estudio de algún aspecto de la obra dramática de Tirso de Molina. Esto es así porque, a pesar del enorme y esforzado trabajo llevado a cabo en las últimas décadas para dar a conocer con criterios filológicos solventes el corpus literario del mercedario –empresa desarrollada en gran parte por el Instituto de Estudios Tirsonianos (IET)–, no obstante la publicación de volúmenes, ya sean individuales o colectivos, que se han detenido en el examen, por ejemplo, del ingenio cómico de Tirso o de su prosa o de su pensamiento teatral o del religioso o de zonas tan concretas como la intertextualidad o la de dar a conocer poemas inéditos; pese a todo esto, creo que no exagero si afirmo que fray Gabriel Téllez, quien siempre convivió felizmente con su pseudónimo, sigue siendo el dramaturgo, si lo comparamos –como se ha hecho– con Lope y Calderón, al que menos atención se le ha prestado. Acaso, precisamente, porque el que forme parte en la historiografía literaria de esa tríada (Lope, Tirso y Calderón), si bien le ha asegurado el que se le mencionara en tanto que un elemento más de ella, ha podido perjudicarle a la hora de intentar aislar su dimensión personal y literaria, que va unida tradicionalmente a los dos grandes monstruos de la escena aurisecular.

Lo curioso es que esta circunstancia arranca ya en buena medida en la segunda mitad del siglo XVII, se intensifica –aunque sea editado y representado con continuidad– en el siglo XVIII y alcanza su momento más alto durante gran parte del siglo XIX y del XX. Permítaseme, a este propósito, un recuerdo personal. Cuando comencé, allá por los años 80 del pasado siglo, a estudiar la figura de Tirso, apenas disponíamos de ediciones fiables de sus textos dramáticos ni tampoco de sus misceláneas (*Cigarrales de Toledo* y *Deleitar aprovechando*). Asimismo, las dos únicas monografías de verdadero valor consagradas al comediógrafo madrileño habían salido de prensas universitarias francesas: *L'œuvre en prose de Tirso de Molina*, de André Nougué, publicada en 1962; y el estupendo libro de Serge Mau-

rel *L'univers dramatique de Tirso de Molina* aparecido en 1971. Afortunadamente, poco a poco ese panorama casi yermo fue cambiando y, como quedó dicho antes, la creación de Instituto de Estudios Tirsonianos, fundado en 1997, supo agavillar en torno a él a los estudiosos de la obra del mercedario, impulsó la sostenida edición crítica de sus comedias, organizó seminarios y congresos en diferentes partes de España y de otros países europeos, en suma, extendió el conocimiento de la obra de Tirso y, sobre todo, el interés por sus textos entre quienes nunca lo habían tenido en su condición de investigadores y académicos.

Con todo, no se me oculta que falta todavía mucha tarea por hacer, de ahí el valor que le concedo a este libro que tengo el honor de prologar pues la lectura de las nueve excelentes contribuciones que encontramos en él nos muestra con rigor y con numerosos ejemplos –y sirviéndose de distintos enfoques metodológicos– por un lado, uno de los aspectos que siempre he considerado medulares en la obra dramática del mercedario y que, en mi opinión, merecía ser estudiado en profundidad: el hecho de que no pocos de los personajes de Tirso tienen una íntima conciencia de estar haciendo teatro, de estar actuando, de ser verdaderas máscaras y auténticos maestros en el arte de representar en un espacio concreto y con una puesta en escena determinada; y, por otro, la importancia que se le ha de conceder tanto al espacio dramático como al escénico a la hora de analizar las piezas teatrales de nuestro Siglo de Oro. Por ello considero muy acertada la elección del título de este libro: *Sobre el diseño espacial y la puesta en escena en el teatro de Tirso de Molina*. Una obra, por cierto, que se publica en el marco del proyecto de investigación *Escena Áurea II. La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y bases de datos*, cuyo Investigador principal es el profesor Francisco Sáez Raposo de la Universidad Complutense de Madrid. Dicho proyecto ha sido financiado por la Universidad Complutense de Madrid y el Grupo Santander (ref. PR75/18-21659).

Precisamente, es Sáez Raposo el encargado de abrir el volumen con un estudio titulado «“Hace que se va (y vuelve)”: la cinésica como recurso expresivo en el teatro de Tirso de Molina». En el mismo se lleva a cabo un recorrido por el mapa de emociones que expresan los personajes tirsianos, emociones que, en este caso, están estrechamente vinculadas con el movimiento escénico. Creo que se debe destacar lo acertado de la elección del objeto de estudio por parte del autor de esta primera contribución del volumen porque, como se sabe, Tirso le concedió una especial importancia al trabajo actoral. Hasta tal punto fue así que el mercedario dejó escrito

que en no poca medida el éxito o el fracaso de una comedia en los corrales dependía de la habilidad de la actriz o del actor para poner en pie sobre las tablas su personaje.

Si hablamos de movimiento escénico necesariamente se han de tener muy en cuenta las acotaciones. Así lo hace Sáez Raposo al señalar que en 19 comedias de Tirso se incluyen acotaciones en las que se emplea el desplazamiento del actor por el escenario como, y esto es muy interesante, recurso para enfatizar la inquietud psicológica por la que atraviesa el personaje. Debe advertirse que al propio autor del trabajo no se le escapa que puede ocurrir que las acotaciones hayan sido retocadas e incluso añadidas por una o varias de las personas que intervienen en el proceso de transmisión del texto dramático.

Sea como fuere, la acotación más habitual, de ahí que se ocupe de ella en su estudio, es la que recoge la indicación «*Hace que se va*», que «de manera frecuente –dice el profesor de la Complutense– implica la intención de uno de los personajes por generar una reacción de empatía y hasta cierto punto de comprensión y compasión en su interlocutor sustentada en este movimiento de alejamiento que carga de intensidad el contenido de su intervención». Lo significativo es que esa empatía no solo se busca en el interlocutor que está en el tablado, sino también en los espectadores que asisten a la representación. Es un nuevo ejemplo del empeño del dramaturgo por «mover el ánimo», como dijo Alonso López Pinciano, del público a través del juego escénico protagonizado por los actores.

Sáez Raposo cierra su contribución advirtiendo que «los territorios a través de los que se encauza y manifiesta la expresión física de los afectos en el teatro de Tirso están aún por cartografiar». Cierto. Pero este es un excelente primer paso.

El segundo trabajo lo firma el profesor de la Universidad de Montreal, Javier Rubiera, y lleva por título «“Lo enmarañado de la disposición deleita”: espacio y enunciación en *Amar por arte mayor*, *El vergonzoso en palacio* y *Avergüelo Vargas*», tres piezas que pertenecen al género de comedias palatinas que Tirso cultivó con gran éxito. Rubiera plantea en su artículo la necesidad de vincular los aspectos enunciativos y espaciales a la hora de examinar el proceso de composición de una pieza dramática. Es materia que conoce bien el autor como lo prueba su espléndida monografía de 2005 titulada *La construcción del espacio escénico en la comedia española del siglo de oro*.

El profesor de la Universidad de Montreal se sirve de un método que se hace preguntas bien sencillas, pero interesantísimas y que no siempre apa-

recen en los estudios sobre el teatro aurisecular: ¿cuántas escenas pueden distinguirse en cada acto a partir de las entradas y salidas de los personajes? ¿En cuántos momentos queda el escenario vacío y, por lo tanto, en cuántos cuadros se estructura cada jornada? ¿Cuántos personajes se encuentran en cada jornada? ¿Cuántos intervienen verbalmente y, por consiguiente, qué tipo de enunciados y de intercambios comunicativos se van produciendo en el desarrollo de la acción dramática (soliloquio, diálogo entre dos personajes, diálogo entre tres, diálogo entre cuatro...)? Obsérvese que de lo que se trata es de plantearse cuestiones que afectan de modo directo a la composición del texto dramático, a la manera en la que el comediógrafo desarrolla su oficio de escritor, en suma, a su técnica dramática. De ahí que la almendra de la aportación de Rubiera sean las páginas dedicadas a la larga escena de apertura de la pieza tirsiana *Averígüelo Vargas*, comedia palatina de ambiente portugués bajomedieval, al igual que *El vergonzoso en palacio*, a la que la crítica, en opinión del autor del trabajo, no le ha prestado la atención que se merece.

Pues bien, es muy peculiar el hecho de que Tirso, frente a lo que hace en otras ocasiones, reúna en la extensa escena de apertura varios personajes en un mismo espacio que muy pronto se fragmenta en dos subescenas. Como escribe Rubiera, «el poeta [Tirso] rompe aquí con la fórmula más habitual de composición: de lo simple a lo complejo, presentar personajes en sucesivas escenas de soliloquio y diálogos [...] hasta reunir a varios de ellos en una escena múltiple hacia el final del acto para la que se ha preparado al espectador con cuidado». Desde luego que es toda una muestra de alarde técnico esta larga escena inaugural de 611 versos, que Rubiera examina con gran perspicacia para hacer hincapié en el hecho de que estamos ante «un prodigio de construcción». Es decir, un nuevo ejemplo bien valioso de la maestría de Tirso a la hora de componer piezas teatrales, de su extraordinaria técnica compositiva.

Le corresponde al hispanista Frederick A. de Armas, profesor de la Universidad de Chicago, redactar la tercera aportación de este libro, titulada «Agamenón en África: apertura y ruptura del espacio en *Escarmientos para el cuerdo*». Lo que, por cierto, es de agradecer porque se trata de una de las comedias del corpus dramático del mercedario tradicionalmente postergada por la crítica, aunque es una pieza bien curiosa, sobre todo, por la variedad espacial de la que echa mano su autor ya que no son muchas las comedias áureas en las que se pase del continente asiático al africano, ni tampoco abundan las que se localizan, precisamente, en Asia, concretamente, en Goa, es decir, en el importante y estratégico centro portugués del comercio asiático.

De Armas estudia con brillantez en esta pieza «la proliferación de lugares exóticos, el contraste entre continentes, el espacio itinerante o el dinámico cambiante, el espacio vacío, el espacio de las apariencias y el uso de la fragmentación». Para tal fin examina, por un lado, el comienzo del primer acto que presenta una gran apertura escénica tal y como se deja ver en la acotación inicial en la que se subraya la espectacularidad del arranque de la pieza con música (trompetas y cajas), gran cantidad de personajes saliendo al tablado y un conjunto de objetos (instrumentos de un bautismo, un turbante, una corona, una cruz) que llamarían la atención de los espectadores. Así pues, este arranque, esta primera escena nos sitúa en un espacio de lo maravilloso, de lo exótico, fuera de lo común para el público español del siglo XVII. Aunque, conforme avance la pieza, sobre todo en el segundo acto, Goa ya no será lugar de heroísmo y maravilla, sino que, a causa de los engaños y ardidés del protagonista, se convertirá en un lugar donde habita la confusión y la deshonra.

Con todo, frente a la primera imagen de Goa, Tirso opone las tres primeras escenas del acto tercero. Estamos en África, en tierras de «los bárbaros más crueles / de la Etiopía africana». Pasamos, pues, de un lugar de maravillas, donde los portugueses han impuesto modos y hábitos europeos, a un espacio ignoto, peligroso y «bárbaro». Dos espacios, dos cuadros, por consiguiente, bien distintos. Ambos encandilarían a los espectadores de los corrales de comedias que se dejarían seducir por el banquete de los sentidos que Tirso, apoyándose en la compañía teatral que representaba la obra, les ofrecía.

La cuarta aportación del libro está a cargo del profesor de la Universidad de Salerno, Daniele Crivellari, que titula su trabajo del siguiente modo «“Desde Galicia a Toledo”: de vaivenes, espacios y métrica en *La villana de la Sagra*». En las primeras páginas el hispanista italiano deja muy claro el objetivo de su artículo: «aplicar el método de la segmentación [a la comedia *La villana de la Sagra*] para profundizar en el tratamiento de los espacios y su significación en relación con la métrica y, más en general, con el armazón estructural de la pieza misma». Una de las características de esta comedia de ambiente villanesco es que se escenifica en una gran variedad de lugares. Como bien apunta Crivellari, «desde los que se representan directamente en el tablado, hasta los que se crean en el espacio extraescénico, pasando por los que representan el “allí” contrapuesto al “aquí” para producir una tensión que atañe a los personajes, a sus historias y sus funciones actanciales». Con esta contribución lo que está haciendo el hispanista es abrir el camino a futuros estudios sobre el empleo del método

de la segmentación para poder conocer mejor el lenguaje dramático del mercedario.

La profesora Roberta Alviti, de la Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, presenta un trabajo que lleva por título «La construcción del espacio y del tiempo dramático en *La huerta de Juan Fernández*». La hispanista se enfrenta, pues, con una de las más importantes comedias de enredo tirsianas que, probablemente, nunca conoció su representación en un corral de comedias, sino que Tirso la escribió por encargo del rico regidor madrileño Juan Fernández con la intención de ser representada en su huerta con ocasión de las bodas de un Pimentel con una princesa italiana, aunque también se ha apuntado que pudo hacerlo con ocasión de las segundas nupcias de Juan Fernández, que se llevaron a cabo en 1626 con una sobrina suya, Josefa María de Ávila. Como quiera que sea, se trataría, por consiguiente, de una *particular*, una más de las muchas que hubo en la época, aunque desde luego es una de las piezas más divertidas del mercedario y toda ella es un puro alarde de ingenio y gracia.

Alviti hace un análisis y recorrido por toda la pieza, lo que le permite hablar, por ejemplo, del recurso del disfraz varonil y del, a veces, consecuente desplazamiento espacial; vale decir, una dama en apuros se disfraza de varón y marcha de su ciudad en busca de su prometido. Asimismo, da cuenta del recurso del fingimiento de un oficio para obtener la entrada en la casa de la amada. Y, por su puesto, hace un detenido análisis del manejo de los espacios en la comedia y de la estructura espacio-temporal.

El siguiente estudio lo firma la profesora de la Universidad de Sevilla, Natalia Fernández Rodríguez, con el título de «La puesta en escena de la santidad femenina en Tirso: el espacio aumentado y la conflictividad de la imagen». Gran conocedora como es de la comedia hagiográfica que tiene como protagonistas a mujeres, Fernández Rodríguez nos presenta un detenido análisis de cinco comedias tirsianas (*La joya de las montañas*, *Los lagos de san Vicente*, *Doña Beatriz de Silva*, *Quien no cae no se levanta* y *La Ninfa del cielo*) en las que el mercedario con no poca maestría supo unir –y probablemente fue el comediógrafo áureo que mejor lo hizo– espectáculo y devoción «y aprovechar visualidad y poesía para demostrar que, a pesar de tantos clamores en contra, la mirada piadosa podía fomentarse también desde el tablado». Siempre he creído que esa fue una de la mayores, más acertadas y más valientes aportaciones de Tirso a la historia de la comedia española de siglo XVII: su empeño y su admirable capacidad para tratar cuestiones religiosas, incluso teológicas, teniendo conciencia clara de que para que llegaran al público de los corrales era necesario endulzarlas con

elementos profanos porque, si no se hacía así, la doctrina y las enseñanzas que deseaba comunicar nunca llegarían a sus destinatarios. Desde luego las vidas de los santos y de las santas eran un precioso legado que había que aprovechar poniéndolas sobre el tablado de los corrales.

La siguiente aportación corre a cargo de Isabel Ibáñez, profesora de la Universidad de Pau, con un texto que tiene el título de «El personaje constructor de espacio dramático en Tirso de Molina: el caso de *Amar por razón de Estado*». Ibáñez califica esta pieza tirsiana de «comedia atípica» y de difícil clasificación genérica ya que la obra no cuenta con la figura del gracioso, tiene un uso de la métrica que no es habitual en Tirso y ofrece una muy curiosa desubicación espacio-temporal a partir del acto II en donde no encontramos ni indicaciones de lugar ni de tiempo. No menos interesante es el hecho de que contemos con la comedia manuscrita *Sutilezas de amor* (1637) que es una reescritura de *Amar por razón de Estado* con el propósito, según todos los indicios, de adecuarla a una representación en un corral de comedias. Entre las modificaciones más importantes está la inclusión en la pieza de la figura del gracioso. De manera que mientras *Amar por razón de Estado* fue escrita a raíz de la visita de Wolfgang de Neoburgo, nuevo duque de Cleves, a Madrid en octubre de 1624, lo que convierte la obra de Tirso en una comedia de circunstancias y, probablemente, llegó a ser representada en Palacio; *Sutilezas de amor*, habida cuenta de los cambios textuales que sufre, es una pieza que se reescribe y reutiliza para el público de los corrales de comedias. Lo que hace la profesora Ibáñez es comparar los dos textos con el propósito de observar las rectificaciones que la obra manuscrita aporta al espacio dramático heredado del texto impreso primitivo.

La penúltima de las contribuciones es de la profesora Blanca Oteiza (Universidad de Navarra-Instituto de Estudios Tirsianos), cuya dilatada trayectoria en todo lo que tiene que ver con las ediciones críticas de los textos dramáticos de Tirso de Molina es un admirable ejemplo de quehacer filológico que todos los que nos dedicamos a este menester agradecemos y valoramos. Su trabajo lleva por título «Espacios de la trilogía *La santa Juana*», y se ocupa, consecuentemente, de los espacios de lo profano, de lo religioso y de lo sobrenatural, así como de sus significados simbólicos.

El espacio de lo profano (la aldea y la ciudad) está unido estrechamente a la toponimia de la biografía de Juana Vázquez y a la de las historias de los personajes y acciones secundarias que se sitúan cerca de la protagonista de la trilogía. Son lugares que Tirso conocía bien y que aparecen en no pocas de sus piezas de ambiente toledano y madrileño.

El espacio religioso lo marca el convento, pero no es un espacio cerrado, sino abierto al público, incluso centrípeto de todos los personajes, desde el emperador Carlos V, a caballeros, pastores, etc. Y, por último, el espacio de lo sobrenatural (milagros, visiones, apariciones...) que no tiene un lugar concreto, sino que puede ser la casa de Juana, un camino y el convento, que es el espacio privilegiado a este respecto y en donde se desarrolla ampliamente lo sobrenatural, lo que va a exigir una carpintería teatral más compleja y elaborada.

El volumen se cierra con el estudio del profesor de la Universidad Lumière-Lyon 2, Philippe Meunier. Su trabajo se titula «*Privar contra su gusto* o el itinerario del galán tirsiano». Debe valorarse que el hispanista francés se ocupe de una comedia a la que no se le ha prestado toda la atención que acaso se merezca esta pieza tirsiana. Es cierto que se trata de una comedia, y lo ve muy bien Meunier, que no es una tragedia de privanza ni tampoco una comedia cómica pura, sino algo de difícil clasificación e incluso de ardua comprensión. Ciertamente, no es una obra de interpretación fácil, y puede llevarnos a caer en la tentación de hacer una seductora lectura referencial en la que la relación entre el rey de Nápoles y don Juan de Cardona, privado del monarca, sea interpretada como una analogía de la mantenida por el rey Felipe III y su valido el duque de Lerma.

Sea como fuere, lo que ha de destacarse del estudio de Philippe Meunier es el hecho de que «la comedia parece estructurarse sin novedad alguna en la aparente oposición irreductible entre el campo del primer acto donde viven retirados don Juan de Cardona y su hermana Leonora y el palacio real ubicado en Nápoles [...] donde está confinado el privado, de los actos segundo y tercero». Y es que don Juan vive una enajenación de sí mismo al convertirse en suplente (privado) del rey y solo desea volver a la paz de sus soledades aldeanas. De manera que en esta pieza Tirso construye de modo ingenioso, y a través de espacios dramáticos híbridos, un galán-privado, que se nos presenta sobre las tablas como un personaje problemático, nada reductible.

En fin, demos, como se ha dicho al principio, la bienvenida a un libro que aporta nuevas reflexiones, ideas, metodologías y perspectivas acerca de la obra dramática de un escritor que en todo momento actuó como un creador consciente y orgulloso de la condición inspirada de su arte teatral. Un poeta dramático que estuvo siempre muy atento a la recepción de su producto artístico, que se preocupó por las leyes internas y los componentes del sistema propios de la comedia nueva, por las condiciones materiales de la representación escénica, es decir, por la dimensión espectacular de la

## PRÓLOGO

comedia barroca. Acaso la originalidad de su teatro, más allá de la evidente deuda que tuvo con la fórmula lopesca, reside en la sostenida coherencia observable entre su pensamiento teatral y su producción dramática.

Francisco Florit Durán  
Universidad de Murcia