

Amos y criados: dualidad fundamental en el arte cómico de Tirso

Dawn Smith
Universidad de Trent

Las aventuras de don Quijote y Sancho Panza en casa de los duques en la segunda parte de la obra de Cervantes nos hacen vislumbrar un mundo repleto de criados: de secretarios, mayordomos, escuderos, lacayos, caballeros, doncellas, dueñas, fregonas. Desde luego, este fenómeno no es invención de Cervantes ya que, como afirma Miguel Herrero, «la situación de criado era en el siglo XVII una de las más importantes categorías sociales»¹.

La nobleza rivalizaba por imitar la ostentación de la Casa Real y este afán se manifestaba en la numerosa servidumbre cuyos oficios se organizaban de acuerdo a un modelo jerárquico. Los oficios de más prestigio correspondían a la clase hidalga: secretario, mayordomo, etc., mientras otro grupo, «de escaleras abajo», se encargaba de las tareas domésticas.

Al igual que *Don Quijote*, el teatro áureo refleja también esta realidad social. Aunque la comedia del Siglo de Oro gira sobre todo en torno a la clase noble, no deja de poner de manifiesto todo un elenco de criados cuya función es esencial para el desarrollo de la acción.

El propósito de este trabajo es el de examinar cómo Tirso de Molina echa mano de los criados en cuatro comedias pertenecientes a la categoría normalmente denominada «capa y espada», aunque yo en este caso prefiero llamarlas «de enredo», ya que en cada una de ellas una mujer tiene el papel principal. Las obras estudiadas son *La villana de Vallecas*, *El amor médico*, *La huerta de Juan Fernández* y *La celosa de sí misma*².

¹ *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977, p. 23.

² Citaré *La villana de Vallecas* y *La celosa de sí misma* por la edición de Blanca de los Ríos, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1962, vol. 2; *La huerta de Juan Fernández*, por la edición de Berta Pallares, Madrid, Castalia,

Todas ellas siguen el consabido modelo. Se trata de un galán y una dama (a veces hay dos o tres parejas), junto con varios personajes secundarios (un padre o un hermano, quizás un amigo, y siempre algunos criados); todos participan en el juego del amor con vistas a casarse y, a lo mejor, a enriquecerse de paso. Por pertenecer al género cómico, es inevitable que tengan un desenlace feliz: es decir, que terminen con casamientos, lo cual ha de satisfacer las ambiciones amorosas de la mayoría de los participantes a la vez que mejora su bienestar material. Se mantiene así la armonía imprescindible tanto en el mundo de la «comedia» como en el mundo real, fuera del teatro.

LA VILLANA DE VALLECAS

Esta obra es un buen ejemplo del modelo. Tiene un reparto de dieciocho personajes, aunque sólo salen doce a la escena a la vez. Se trata de cinco galanes, dos damas, dos barbas, dos graciosos y tres criados con papeles significativos. Los graciosos, Cornejo y Agudo, sirven respectivamente a los dos galanes principales (don Gabriel y don Pedro). La primera dama, doña Violante, es acompañada por su criado Aguado. Las tres parejas forman el núcleo de la acción, que gira en torno al viaje que hace doña Violante desde Valencia a Madrid en pos de don Gabriel con el fin de recuperar su honor perdido. Un segundo grupo consta de don Vicente, hermano de doña Violante, doña Serafina, la novia de don Pedro, aunque pretendida y casi conquistada por don Gabriel, junto con otros personajes secundarios. De una manera u otra, al poner obstáculos a que se realicen las ambiciones de los tres personajes principales, este grupo forma una oposición colectiva, y de ahí surge el conflicto dramático.

Los tres criados tienen una enorme importancia en el desarrollo de la intriga, aunque sus papeles se diferencian bastante. Por una parte, los dos graciosos siguen la pauta tradicional de comentar lo que ocurre en el escenario, mostrando además, el tópico afán de comer, beber y criticar maliciosamente a las mujeres. Al mismo tiempo, cada uno refleja en cierto modo el carácter y circunstancias de su amo. Don Gabriel es poco escrupuloso en su comportamiento con doña Violante, a la cual había abandonado, y con don Pedro, a quien intenta robar no sólo el nombre y la herencia, sino también la novia. A Cornejo le deja con la boca abierta ante sus descarados engaños, si bien el gracioso no duda en ayudar a su amo cuando se trata de hacerse con las barras de oro y las libranzas que pertenecen a don Pedro.

En cambio, Agudo sirve a un «indiano» recién llegado a España y fácilmente engañado por su rival. Al igual que su amo, Agudo está poco preparado para enfrentarse con las trampas que le tiende el Viejo Mundo. Confiesa pesaroso que de noche y algo bebido, se había equivocado de maleta, error que

1982; y *El amor médico*, por la edición de Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.

sirve de excusa para complicar lo que sigue. En realidad, Agudo parece ser un nombre más bien irónico en este caso.

El trato entre doña Violante y su criado Agudo es necesariamente diferente del que existe entre los galanes y sus lacayos. Como mujer, necesita que alguien la proteja cuando está de viaje. Aunque huye de su hermano, no se disfraza de hombre, sino de villana; es decir, que no cambia de sexo sino de condición social. Por eso le hace falta un criado que le sirva de confidente y que le ayude a poner en práctica sus tretas. Concretamente, Agudo tiene que hacer el papel de un hidalgo que huye de su familia porque ésta se opone a que se case con la supuesta villana. Agudo, en este papel, pide a Blas, un viejo labrador, que hospede a la villana (doña Violante). Lógica-mente, para desempeñar este papel, Agudo tiene que ser un escudero hidalgo (es decir, un criado de confianza), lo suficientemente joven como para ser creíble como futuro marido, pero sin comprometer el honor de su ama. Quizás, en efecto, el nombre mismo de este criado sugiera cierta ambigüedad sexual.

Al final, gracias a la astucia e ingenio de doña Violante –Agudo la iguala al legendario Pedro de Urdemalas, a lo cual doña Violante responde «Di Teresa de Urdebuenas» (p. 850)– todo sale de acuerdo con los deseos de la mujer que manda y con las convenciones sociales propias del género.

EL AMOR MÉDICO

La acción de esta comedia empieza en una casa donde la presencia de los criados es un elemento significativo para el desarrollo de la acción. Doña Jerónima se queja de que don Gaspar, amigo de su hermano, no le haga caso. Cuando su criada protesta que el galán ignora que vive allí, ella replica:

un mes de mesa y de cama
 en casa, viendo criadas,
 escuderos, coche y silla,
 si no es que se usa en Castilla
 en las más autorizadas
 servirse los caballeros
 de dueñas y de doncellas,
 sacado habrá ya por ellas
 quién vive aquí (vv. 36-44)

Doña Jerónima y su criada Quiteria persiguen a don Gaspar desde Sevilla a Coimbra, enredándole en una maraña que confunde no sólo a él sino también a los demás personajes. Entre otros recursos, salen de «tapadas», se disfrazan de otras mujeres y doña Jerónima finge ser un tal doctor Barbosa, engaño que burla a todos incluso a la mismísima reina de Portugal. Asimismo echan mano del disfraz lingüístico al hablarse en portugués. Como afirma Blanca Oteiza en su magnífica edición de *El amor médico*, a pesar de que sólo hay tres

personajes femeninos en la obra, se trata de «un mundo de hombres que Jerónima vuelve al revés y en el que triunfa» (p. 41).

Los protagonistas forman parejas según el consabido formato: doña Jerónima y Quiteria; don Gonzalo (el hermano de doña Jerónima) y su lacayo Machado, don Gaspar y el gracioso Tello. El primer acto gira en torno de estos personajes. La acción se construye a la manera de una danza con entradas y salidas muy precisas. Tan sólo una vez se reúnen en escena todos los personajes (vv. 734-40); en otra ocasión se reúnen todos mientras doña Jerónima y Quiteria se apartan tapadas (vv. 1068-100).

Aunque en el segundo acto se introducen otros personajes para complicar lo que hasta ahora ha sido una trama relativamente simple, en efecto, como exige el formato, el resto de la obra se dedica a prolongar el juego cómico hasta llegar al desenlace ya de cierta manera anunciado: la reestructuración de las parejas originales para salir con la nueva combinación: primera dama+primer galán; segunda dama+segundo galán; criada+criado.

En la comedia de enredo es costumbre que la dama sea más ingeniosa y espabilada que el galán. En *El amor médico* la criada Quiteria es digna compañera de su ama y, al mismo tiempo, una pareja que iguala en astucia al gracioso Tello. Es evidente que Quiteria pertenece al grupo de criadas denominado «doncellas»³, ya que Tello se mofa de ella al preguntarle:

¿Eres dama motilona
de la hermana compañera?
¿Fregatriz o de labor?
No quiero decir doncella,
que esa es moneda de plata
y como el vellón la premia,
apenas sale del cuño
cuando afirman que se trueca (vv. 1037-46)

Por definición, una doncella solía ser una compañera íntima de su ama, incluso criada con ella desde niña, como es el caso en el episodio de «El curioso impertinente» en *Don Quijote* (I, 33)⁴.

Esto explicaría la facilidad que tiene Quiteria de conversar con su ama en portugués. También sería normal que doña Jerónima contara con ella como cómplice en sus tretas.

De acuerdo con la convención imperante en la comedia áurea, el gracioso Tello es de edad, clase y origen indeterminados. Aunque un antecedente de la

³ O sea «la criada de una casa, que sirve cerca de la señora, y de hacer labor [=labor de aguja]» (*Diccionario de Autoridades*).

⁴ «[Camila] siempre andaba rodeada de sus criados y criadas, especialmente de una doncella suya llamada Leonela, a quien ella mucho quería, por haberse criado desde niñas las dos juntas en casa de los padres de Camila».

figura de donaire era indudablemente el criado confidencial que servía al amo joven y noble en la vida urbana de la España de los Austrias⁵, el carácter burdo de su discurso, junto con su trato jocoso con el sexo femenino, le relacionan más con la clase plebeya que con la hidalga. Tello corteja a Quiteria con lenguaje grosero y es obvio que como pareja no tienen nada en común, ni estirpe ni educación, sólo su función de servir ambos a sus amos. Sin embargo, la comedia de enredo no se preocupa por la cuestión de compatibilidad social. Como señala Ignacio Arellano, «un rasgo característico del subgénero es [...] precisamente la ruptura del decoro»⁶.

LA HUERTA DE JUAN FERNÁNDEZ

A pesar de la fluidez que permite esta dislocación de decoro entre los personajes en la comedia de enredo, es poco frecuente el caso de un gracioso que sirva a una dama, excepto cuando ésta se disfraza de hombre. Esto es lo que ocurre en *Don Gil de las calzas verdes*, por ejemplo, cuando se contrata a Caramanchel para servir a doña Juana, transformada en don Gil. *La huerta de Juan Fernández* nos proporciona otra variante interesante.

Al igual que doña Jerónima en *El amor médico*, doña Petronila corre en pos de un hombre que no conoce, aunque don Hernando se había comprometido a casarse con ella. Al igual que en *La villana de Vallecas*, la acción se basa en el viaje a Madrid de la primera dama, esta vez vestida de hombre. Al encontrarse con una villana, también vestida de hombre y en busca de un soldado que la había pretendido para después abandonarla, las dos mujeres hacen causa común, aunque sin darse cuenta al principio de la identidad femenina de la otra. Este desdoblamiento de dama y criada como galán y gracioso forma la base de uno de los episodios más amenos del género. La vestimenta, el lenguaje y los gestos (tal como se sugiere en el texto) contribuyen a crear el efecto cómico en la escena, sobre todo cuando Tomasa, que hace de «gracioso/graciosa» cuenta cómo descubre que su «amo» es también mujer.

Como Berta Pallares demuestra en su excelente edición de esta comedia, la acción se centra en los múltiples disfraces de las dos mujeres: los trajes de hombre que ambas se visten al principio para protegerse son sustituidos luego por otros (masculinos y femeninos) para confundir a sus víctimas y a sus rivales. Juntas, doña Petronila y Tomasa forman una magnífica alianza dedicada a lograr el mismo objetivo: casarse con los hombres que las habían abandonado. Con todo, aunque Tirso se esfuerza para destacar cómo se complementan ambas, no deja de insistir así mismo en su desigualdad social.

⁵ Ver C. D. Ley, *El gracioso en el teatro de la Península*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, p. 104.

⁶ «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49; la cita en p. 38.

Así cuando al principio doña Petronila trata a Tomasa de «gentilhombre» (v. 5), quizás porque la criada está vestida *como lacayuelo, el capotillo con muchas cintas*, Tomasa se ve obligada a discurrir sobre el error de aspirar a aparentar más de lo que se es. Acaba pidiendo a doña Petronila (alias don Gómez) que le trate de *tú* en vez de *vos*, lo cual indica su deseo de ser tratada como criado de confianza, oficio que mejor corresponde a su condición social⁷.

LA CELOSA DE SÍ MISMA

En esta comedia el galán es quien da pie a la acción al enamorarse de una dama desconocida mientras rechaza a la dama, igualmente desconocida, destinada a convertirse en su esposa. En realidad, las dos damas no son más que una.

Al comienzo, don Melchor se encuentra con su lacayo Ventura a la puerta del Convento de la Victoria en Madrid. Don Melchor, al igual que el «indiano» don Pedro en *La villana de Vallecas*, queda admirado ante la «agradable confusión» de Madrid, ya que acaba de llegar de León para casarse de acuerdo con los deseos de su padre. En cambio, el gracioso es mucho más espabilado que su homólogo Agudo en *La villana de Vallecas*. Ventura sirve de «lazarillo» a su inexperto amo. Como Sancho Panza, es capaz de distinguir lo real de lo falso, aunque al insistir en que doña Magdalena y la misteriosa dama tapada son la misma persona, su amo se niega a creerle. Como tantos otros graciosos, Ventura duda del juicio de su amo cuando éste se enamora de una mano y no quiere ver que es precisamente la mano de la que ha sido designada como su futura esposa.

Doña Magdalena va acompañada por la dueña Quiñones. Según el *Diccionario de Autoridades* el título *dueña* se reserva para

aquellas mujeres viudas y de respeto que se tienen en palacio y en las casas de los señores para autoridad de las antesalas, y guarda de las demás criadas. Estas andaban vestidas de negro y con unas tocas blancas de lienzo u beatilla, que pendiendo de la cabeza, bajaban por la circunferencia del rostro, y uniéndose debajo de la barba se prendían en los hombros, y descendían por el pecho hasta la mitad de la falda

En la literatura aurisecular era costumbre tratar a estas mujeres con desprecio⁸. De acuerdo con esta convención, en un momento determinado la

⁷ Ver N. Ly, *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1981, p. 223. Ly afirma que «la survenance inhabituelle d'un *vos* dans la relation valet-mâitre dénonce une anomalie du couple».

⁸ J. Deleito y Piñuela afirma que «era general la mala opinión contra las dueñas, a las que la literatura de entonces llenó de acusaciones durísimas, epigramas y pullas» (*La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 132). Ver, por ejemplo, el caso de doña Rodríguez en *Don Quijote*, II, 48.

lealtad de Quiñones queda en entredicho cuando intenta hacer el papel de casamentera, anteponiendo sus propios intereses a los de su ama. Sin embargo, estas tretas se vienen abajo y curiosamente se salva del castigo que se merece. Además, al contrario de lo que hubiese sido convencional, se casa con el gracioso y no con el escudero Santillana⁹. Ventura insta a Quiñones a que cambie sus tocas de viuda por «manteles de boda», resaltando la importancia de su propuesta al prometerle «Sacaréte de pecado / cuando te saque de dueña» (p. 1492).

Por otra parte, el papel de Santillana se ajusta al modelo convencional del escudero viejo y malicioso. Contratado por doña Magdalena como criado provisional, al final de la comedia se queda «por escudero de casa» (p. 1392). Mientras tanto, es objeto del humor del gracioso, lo cual da pie a unos divertidos juegos escénicos¹⁰.

La comedia de enredo crea un mundo irreal y fantástico donde, como sugiere Ignacio Arellano, quedan en suspenso las convenciones de la verosimilitud y el decoro de manera deliberada con el propósito de realzar el elemento cómico y dramático. El efecto de este mundo imaginario y, en cierta medida, vuelto al revés se puede analizar desde dos perspectivas: como creación ficticia puesta en escena, y como objeto de consumo del público de la época. Ambas perspectivas reflejan el contraste entre lo ficticio y lo real.

Como obra de ficción la comedia de enredo proporciona al dramaturgo la oportunidad de crear variaciones sobre el tema del juego del amor: aquí son las mujeres quienes persiguen a los hombres, las que, en verdad, llevan los pantalones, vistiéndose de hombres y saliéndose con la suya. No obstante, se trata de una libertad limitada, en efecto y en duración; se consigue únicamente gracias al ingenio de la mujer para superar las limitaciones impuestas por la sociedad y para abrirse por poco tiempo un espacio en el que ejercer su independencia antes de dejar la tutela del padre, hermano o guardián y pasar a la del esposo.

Al tiempo que se cambia el orden social dentro de la comedia, dando la preferencia a la mujer, se cambia también la dinámica entre los demás personajes. Aunque la transformación más importante es la que se realiza entre la dama y el galán, se nota así mismo un cambio en el trato entre la dama y sus criados, por una parte, y por otra, entre el galán y su lacayo.

En *La villana de Vallecas* la dama echa mano de su «escudero hidalgo»; en *El amor médico*, de una «doncella»; en *La huerta de Juan Fernández*, utiliza a una «villana/graciosa», y en *La celosa de sí misma*, a una «dueña» (en parte) y

⁹ «escuderos y dueñas habían de ser ancianos para mayor respetabilidad de la función que desempeñaban. El escudero tenía proverbialmente lengua barba» (Deleito, *La mujer, la casa*, p. 132).

¹⁰ Sería conveniente profundizar la función dramática de Quiñones y de Santillana, ya que, por poco, ellos dan al traste con los propósitos de su ama.

a un «escudero» contratado. En cambio, en todas estas comedias el primer galán es acompañado por un «lacayo/gracioso» (Agudo/Cornejo; Tello; Mansilla, y Ventura) cuya función sólo varía en los detalles, pero que está siempre conforme al arquetipo.

El trato entre el galán y el gracioso se ha estudiado ampliamente¹¹. Por lo general, los críticos coinciden en verlo como asociación simbiótica. Asimismo, afirman sus raíces plebeyas, mientras algunos destacan su papel no solo de confidente, sino también de mecanismo para provocar la risa a expensas de la clase noble¹².

Ninguno de los criados que sirven a las damas en estas comedias tirsianas funciona según este modelo, excepto en *La huerta de Juan Fernández* donde, justamente, doña Petronila y Tomasa juegan a ser amo y lacayo. Aunque en *El amor médico* el trato entre doña Jerónima y Quiteria es muy íntimo, esto se debe a que habrían crecido juntas casi como iguales: por eso se compenetran tan bien, porque son muy parecidas, no por ser diferentes.

Al invertir los papeles típicos, Tirso abre paso a la posibilidad de crear mujeres fuera de lo común, capaces de hacer varios papeles distintos, a veces casi simultáneamente. Paradójicamente, resultan superiores a los galanes, quienes, comportándose como dictaba la tradición, no tienen la fuerza suficiente para mantener la tensión dramática; necesitan apoyarse en los graciosos. De hecho, la dama se parece al titiritero que tiene todos los hilos en la mano. Por eso, no le hacen falta criados que le sirvan de complemento; sólo los necesita como cómplices. De ahí, parece que Tirso aprovecha la oportunidad para llevar a escena una variedad de criados (doncellas, dueñas, escuderos, villanas, etc.) lo que le permite crear unos papeles más diversos para ponerlos a disposición de los actores encargados de interpretarlos. Desde nuestra perspectiva actual es difícil imaginar cuál hubiera sido la impresión causada por estas comedias sobre el público de su época, en especial sobre las mujeres que sin duda

11 Ver, por ejemplo, M. Durán, «Lope y la evolución del gracioso», en *Bulletin of the Comediantes*, 40, 1988, pp. 5-12; W. Forbes, «The gracioso: Toward a Functional Re-evaluation», *Hispania*, 61, 1978, pp. 78-83; C. D. Ley, *El gracioso en el teatro de la Península*; M. Santomauro, *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, revista *Estudios*, 1984; T. Soufas, «Carnival, Spectacle and the gracioso's Theatrics of Dissent», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14, 1990, pp. 315-30, y las Actas del congreso *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1980.

12 M. Durán sugiere que el gracioso representa «la otra mitad del galán, la mitad que tiene que atender a los asuntos prácticos, concretos, cotidianos, y en casos extremos incluso debe convertirse en su conciencia moral» (p. 9). Asimismo afirma que sus orígenes se encuentran en «un grupo social muy numeroso pero poco evolucionado, la clase baja que procede del campo y, pasando por una etapa de vida picaresca en las ciudades, se estabiliza [...] al ponerse al servicio de algún amo noble» (p. 8).

soñaban con disfrutar de una libertad pa-recida, si bien sabían que nunca podrían ver sus sueños hechos realidad: solo en el ámbito ilusorio del teatro donde todo es posible¹³.

En resumen, Tirso se sirve de las posibilidades lúdicas que le brinda este mundo ficticio mediante un formato que consiste en formar combinaciones entre amos y criados, amos y amas, criados y criadas. Luego, al reestructurar estas combinaciones, se pone a explorar y a explotar las situaciones que resultan de estas nuevas confrontaciones. De ahí nace una comicidad basada en la yuxtaposición entre personajes y, ante todo, en las tretas inventadas por las mujeres para manipular las situaciones y salirse con la suya.

En el microcosmos que es la comedia de enredo tirsiana, los criados también tienen una función imprescindible como accesorios en el desarrollo de la acción principal. Sin embargo, la importancia del papel del criado siempre depende del papel que desempeña el amo/ama. Cuanto más domina este o esta, menos importancia tiene aquel o aquella. Las comedias tratadas en este trabajo proporcionan varios ejemplos de este fenómeno, sobre todo en el trato entre galán y lacayo. En *La villana de Vallecas* el gracioso Cornejo apenas figura en la obra, ya que su amo don Gabriel destaca por su propia astucia. En cambio, el gracioso Ventura en *La celosa de sí misma* tiene un papel relevante a lo largo de la comedia frente a su inexperto amo don Melchor.

El caso de la dama y su criada/criado es algo diferente porque en estas cuatro obras es siempre la mujer quien domina. No obstante, es indiscutible que existe un trato especial entre doña Jerónima y su criada Quiteria en *El amor médico*. Como ya hemos notado, en este caso el trato es más bien entre iguales.

Ignacio Arellano propone que uno de los objetivos del género era «la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener –suspender– eutrapélicamente al auditorio»¹⁴.

Sin duda, un elemento principal de esta capacidad radicaba en su manera subversiva de remodelar la sociedad y burlarse indirecta, pero claramente, del juego del amor y los consabidos ritos que llevan al matrimonio. Nadie mejor que Tirso sabía compaginar el juego con la realidad para llevar a escena esta «mezcla apacible»¹⁵.

13 Catherine Connor trata este asunto en su artículo «Marriage and Subversion in Comedia Endings: Problems in Art and Society», en *Identity, Gender and Representation in Spain's Golden Age*, Anita Stoll y Dawn Smith, eds. En prensa.

14 «Convenciones y rasgos genéricos», p. 47.

15 Quiero agradecer a María Luz Valencia su valiosa ayuda con el texto.