

## ESPACIO E INGENIO EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA DE TIRSO DE MOLINA

Carmen Josefina Pagnotta  
Universidad de Buenos Aires

La comedia de capa y espada, cuya denominación procede de la vestimenta de los protagonistas masculinos, hoy conocida también como comedia urbana, cortesana, de enredo, de intriga, fue un subgénero apreciado por los grandes escritores españoles del XVII. Lope de Vega y Tirso de Molina contribuyeron a fijar la fórmula modélica, consagrada luego definitivamente por la ingente obra de Pedro Calderón de la Barca.

Las estrategias elaboradas por los dramaturgos en pos del esquema compositivo se dirigen a despertar el interés del público de los corrales. La elección de los personajes de la nobleza menor o urbana –cuyas acciones y problemática permitían distanciarlos del comportamiento de su clase de pertenencia al poder asumirse también como verdaderos agentes sustentadores de la comicidad–, el amor entre damas y galanes –obstaculizado por la incomprensión paterna o los celos de los rivales– son los soportes básicos de la intriga.

Los dramaturgos ubicaron las acciones de las comedias en el *hic et nunc* de los receptores a fin de acercar la ficción a la realidad cotidiana. Por tal motivo, el espacio –como una de las tantas categorías esenciales del quehacer teatral, no solo por las relaciones que establece con otras categorías y por las incidencias semánticas que lo caracterizan– cobrará una importancia fundamental dentro del subgénero.

En este trabajo me propongo analizar la relación espacio-ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso de Molina, cuyo *corpus*, en opinión de María del Pilar Palomo, está constituido por "doce de las obras

---

<sup>1</sup> Todas las citas de las comedias de Tirso que se hagan en este trabajo, mientras no se dé otra indicación, pertenecen a la edición de Blanca de los Ríos, 1958. Como allí los versos no están numerados, se señala a continuación del texto el número de página y la columna correspondiente. En nota al pie, se menciona el tomo donde se encuentran. En este caso, nos referimos al II.

más genuinamente tirsistas" (Palomo 1998:12.) (*Marta la piadosa, Don Gil de las Calzas Verdes, El amor médico, La celosa de sí misma, Por el sótano y el torno, Los balcones de Madrid, No hay peor sordo, Desde Toledo a Madrid, La huerta de Juan Fernández, Bellaco sois, Gómez, En Madrid y en una casa*).

Dentro del conjunto mencionado, el motivo literario de la ciudad es el marco que sustenta las acciones dramáticas y se propone como macrocosmos: Madrid, Toledo, Valladolid, Sevilla, entre las más destacadas. Madrid, instituida por Felipe II en 1561 capital del Imperio, adquirió rápidamente las características de una gran metrópolis, no solo por la fisonomía edilicia, sino porque al trasladarse la corte allí "a toda España lleva tras sí", como dirá Ventura en *La celosa de sí misma* (1441 a)<sup>1</sup>, y será un punto de encuentro de las distintas clases sociales, cada una de ellas movilizadas por sus propios intereses.

En todos estos textos, el Madrid de los Austrias se visualiza mediante la actitud descriptiva (*ticoscopia*) de algún personaje, dada la imposibilidad de representarlo de otra manera en el escenario teatral. El viejo escudero Santillán (*Por el sótano y el torno*), cual guía avezado, va mostrando a sus amas, recientemente mudadas a la calle de las Carretas, —zona de excepcional ubicación— las Iglesias (la Victoria, el Buen Suceso, el Carmen, San Felipe), las plazas (Herradores, Santa Cruz, la Puerta del Sol) y las calles (El Prado, la Calle Mayor, Atocha, el León), próximas al nuevo hogar.

Para el recién llegado de provincia, Madrid es motivo de admiración. El leonés Don Melchor no podrá menos que exclamar: "¡Oh Madrid, hermoso abismo/de hermosura y de valor!" (*La celosa de sí misma*, 1443 a). Como toda gran ciudad, desconcierta igualmente por la falta de comunicación entre los vecinos, aun entre los que comparten un mismo edificio, por eso para el sentir de los habitantes la ciudad es "confusión", "Babel" (*La celosa...*, 1443 a).

Desde el teatro, Tirso deja entrever su sentimiento sobre el Madrid cortesano. Una obra ilustrativa al respecto es *La huerta de Juan Fernández*<sup>2</sup>, para cuyos personajes la capital del reino es conceptuada como lugar de intrigas, engaños, falsedad, donde prolifera la gente buscona. La presencia de mujeres de mala vida hace reflexionar a Tomasa sobre la venalidad femenina, tema de larga tradición literaria, fustigado

---

<sup>2</sup> *La huerta de Juan Fernández*, (ed.) 1982. Todas las citas de la comedia se realizan por esta edición.

principalmente por la modalidad satírica. Por ello considera que "Doncella y corte son cosas/que implican contradicción" (I, vv. 189-190). En su razonamiento también hay una referencia al afán desmedido de pasearse en coche, espacio verdaderamente riesgoso para los miramientos referidos al honor femenino:

TOMASA  
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, doncella en coche  
son ciruelas en banasta. (I, vv. 200-208)

La vida cotidiana se representaba en la comedia no solo por las alusiones topográficas de la urbe sino también por la serie de personajes típicos que deambulaban por sus calles. Unos relacionados con los estratos marginales (pícaros, busconas); otros, con la actividad mercantil. En opinión de Doña Manuela, "Madrid es tienda /de toda mercadería" (*En Madrid y en una casa*, 1263 b).

El trato comercial se hace extensivo a la equiparación amor/dinero. "Todo lo que es dinero/ en la corte, no es amor", asevera Tomasa mientras dialoga con Doña Petronila (*La huerta de Juan Fernández*, II, vv. 1098-1099). Los hombres en general pierden la compostura cuando van a "tomar estado": se traicionan unos a otros, abandonan a sus prometidas, adquieren nuevas personalidades.

En lo particular, la comedia urbana exhibe una espacialidad fuertemente codificada, concentrada en núcleos significativos: la casa, la calle, el jardín, la posada, la iglesia, por donde se puede seguir el derrotero de los personajes. La casa está propuesta como eje de las acciones. Debido a la explosión demográfica producida por el traslado de la corte, se llamaba también "casa" a los edificios que contaban con 2 ó 3 pisos habitados por varias familias. Doña Leonor confirma esta distribución:

LEONOR  
En tres cuartos repartida  
mi casa, tres embelecós,  
tres laberintos fabrica. (*La celosa de sí misma*, 1272 a)

Y Doña Manuela (*En Madrid y en una casa*) comenta que "hay dificultades en Madrid/ de hallarse casa sola y grande" (1261 a).

Las didascalias explícitas reducen la escena interior a un lugar especial, por eso es frecuente la aparición del sintagma indicativo: "Sala en casa de". En rigor de verdad, no se encuentran referencias explícitas respecto del mobiliario, aunque éste se sugiere mediante expresiones como "siéntate"; "Ortiz, acércanos sillas", "Iléganos esa escribanía". "[...]el descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del foro bastaba para comunicar inmediatamente al público del siglo XVII que el cuadro que iba a presenciar tenía lugar en una habitación interior" (Ruano, 2000: 159).

El bloque dramático de apertura en *Desde Toledo a Madrid* compone una de las escenas interiores descritas con mayor detalle, por las referencias de la didascalia explícita y las palabras de don Baltasar quien, perseguido, irrumpe, y se esconde en la alcoba de Doña Mayor. Ruano de la Haza (2000) analiza este pasaje y cree que para sugerir la idea de un aposento es probable que los elementos no esenciales fueran eliminados y que la enumeración que realiza el caballero permitiera sugerir la presencia de otros, en la mente de los espectadores.

Ocasionalmente, los hechos dramáticos transcurren en los dormitorios (sin embargo ya vimos un ejemplo en la obra citada precedentemente y encontramos otro ni bien comienza el Acto III de *Los balcones de Madrid*, como indica la acotación, "Habitación de Elisa").

Dramáticamente, la casa significa el espacio generador del desorden, situación motivada por la incomprensión paterna, quien con una conducta tiránica impone su voluntad sin tener en cuenta los sentimientos de su hija en el momento de la elección de marido. La mujer es ofrecida en matrimonio como un producto que el hombre toma interesado por la dote que ella aportará.

DON GABRIEL

don Andrés es generoso;

dote ofrece caudaloso

con Serafina; no soy

tan rico que el deseallo

me esté bien; desperdicié

mi patrimonio, y quedé

otro hijo pródigo; hallo

nobleza, virtud y hacienda

juntas en una mujer;

el pobre no ha de escoger;

[.....]

que rica no hay mujer fea (En *Madrid y en una casa*, 1257 b)

La codicia es un rasgo coextensivo a los padres de las novias, pues están al acecho para tratar de conseguir galanes acaudalados. Don Pedro, por ejemplo, exterioriza su disconformidad porque su hija Inés desdeña a "un bizarro caballero" que él le ha elegido como consorte, ya que:

Diez mil ducados de renta  
hereda, y espera más,  
y corre ya por mi cuenta  
el sí que a Don Juan le das (*Don Gil de las calzas...*, vv. 680- 683)<sup>3</sup>

Por su parte, Don Alonso le da a su hija dos opciones: o casarse con don Pedro, "o salir la noche mesma /en un coche de Madrid/para un convento de Lerma" (*Los balcones de Madrid*, 1120 b).

El espacio doméstico, el microcosmos, es un cronotopo en tanto concentra la intriga dramática. En *Por el sótano y el torno*, el viejo perulero "setentón", además "quinta esencia de los celos", que pretende a la joven Doña Jusepa, ha comprado una vivienda y la ha preparado, como observa

SANTILLANA  
Desde el desván a la cueva  
está toda proveída  
de ajuar, despensa y comida; (I, vv 315-317)<sup>4</sup>

Ha ordenado también "una red a la ventana, /que puede cerner lan-tejas", y un torno, como único nexo de comunicación entre el adentro y el afuera, pues la doncella, mientras lo aguarda de su viaje a Sevilla,

POLONIA  
Tan encerrada ha de estar,  
que el sol no la ha de mirar  
por más entradas que sepa; (I, vv 107-112)

Doña Bernarda, la hermana mayor, guardián del honor de la joven quinceañera y del suyo propio, asume la función parental, y, en ausencia del anciano consorte, personaliza el discurso autoritario, ocupa su espacio.

Como podemos comprobar, en la comedia urbana, si bien la casa es el espacio femenino, está reglamentado por el hombre, quien, como dueño absoluto, se impone preservar los valores de su condición hidal-

---

<sup>3</sup> Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes* (ed.1988). Todas las citas de la obra se realizan por esta edición.

<sup>4</sup> Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno* (ed.1949). Todas las citas de la obra se realizan por esta edición.

ga: el honor y la mujer. En *Por el sótano y el torno*, simboliza el poder pecuniario del indiano y de su pasión enfermiza motivada por los temores del casamiento desigual que se ha propuesto realizar el viejo con la niña (tema de larga tradición). Don Gómez evoca, desde su estancia sevillana, el espacio del mercantilismo, con las riquezas de oro y plata que llegan del Nuevo Mundo, aludidas en los "diez mil pesos ensayados" que entregará a la codiciosa joven viuda, a cambio de la posesión de Doña Jusepa. Por esta obligación, la hermana mayor debe imponer el carácter de monasterio a la vivienda, sugerido anticipadamente por la aparición del torno:

DOÑA BERNARDA  
Jusepa, en Madrid estás  
puesta a la sombra de una red,  
que entre tanto que no venga  
el capitán que te adora  
has de ser monja. (I, 379-381)

situación no ajena en la apreciación de los otros:

DON FERNANDO  
Prevenido desta suerte  
este humano monasterio,  
donde en años primerizos  
vive el amor recoleto, (I, vv.743-745)

por tanto es un territorio que no deberá violar la presencia masculina. Se satura de otras connotaciones negativas, al ser valorada por Don Luis, sobrino de Don Gómez, como la sepultura planificada por éste. Esta casa resulta un verdadero gineceo, replegado sobre sí mismo, habitado por las hermanas y la esclava Polonia, con la única presencia masculina del viejo escudero Santillán, a quien se le ha vedado traspasar los límites del torno. Allí, la mujer está destinada a rezar, leer o realizar labores propias de su condición.

Aunque este sea un caso extremo, la casa, en sí misma, es el lugar de estar, el sitio socialmente definido para preservar los valores familiares, el recinto femenino relacionado con lo estático. Sin embargo, la mujer, ayudada por sus amigos, criados, y también por los galanes, finalmente comprende su equivocación al acceder a un matrimonio no deseado, por tanto debe agudizar su ingenio con acciones sorprendentes a fin de poder vencer al que cumple la función de "obstaculizador de su amor". La tapada Doña Manuela (*En Madrid y en una casa*) persigue

como un espía a Don Gabriel y crea todo un halo de misterio con su presencia para frustrar los planes amorosos del galán y finalmente conseguirlo para sí. La joven Doña Jusepa al tropezar en el espacio público de las calles "mal empedradas" de Madrid, cuando sale a misa al amanecer, acompañada de su hermana, intencionalmente desliza el manto que la cubre a fin de exhibir su belleza ante el joven caballero portugués, Don Duarte, y poder enamorarlo mientras él la auxilia. Los múltiples disfraces de Doña Juana (*Don Gil de las calzas verdes*), le permiten desplegarse en diversas personalidades y montar incontables escenas teatrales, en las que sobresale como mujer vestida de hombre –recurso del que también echan mano Petronila y Tomasa– (*La Huerta de Juan Fernández*), para recuperar al pretendiente que la había deshonrado.

Si la casa es concebida como fortaleza infranqueable por la autoridad parental, y se configura como motivo de frustración de los anhelos juveniles, prontamente se desmorona por los subterfugios que les permiten a las damas movilizarse de una vivienda a la otra y aparecer al mismo tiempo en dos lugares distintos, para desconcierto de quienes no están en el juego y creen haber podido impedir el acercamiento de los enamorados. Este recurso de la omnipresencia aparece en tres de las comedias del corpus que estamos tratando: *Los balcones de Madrid*; *En Madrid y en una casa*; *Por el sótano y el torno*. Los balcones de la casa de Don Alonso y de Doña Ana unidos por un tablón permiten a Elisa y a Don Juan pasarse de una vivienda a la otra y burlar con tal procedimiento la vigilancia impuesta a la joven. *En Madrid y en una casa*, se utiliza una puerta oculta por la que Doña Leonor accede libremente al cuarto de don Gabriel.

Quizá la comedia más lograda en el uso de tramoyas sea *Por el sótano y el torno* (un antecedente literario de *La dama duende* de Calderón de la Barca), por eso nos detendremos más en su análisis. Don Fernando y Don Duarte, "cautivos de amor" de las hermanas Doña Bernarda y Doña Jusepa, respectivamente, planifican desde la posada, el acoso a la casa frontera, para acercarse a las mujeres pretendidas. El ardid se lleva a cabo mediante el fingimiento de oficios que ocultarán a modo de disfraces las verdaderas personalidades de quienes los ejecuten. El primer asedio lo realiza Don Fernando en calidad de barbero; en los siguientes ingresan en la función de ayudantes travestidos, Santarén de buhonero y Mari-Rodríguez como toquera, quienes disimulan entre sus mercancías, mensajes escritos. La palabra escrita es un medio que marca, en ausencia, la presencia del galán, crea su espacio y allana el camino para el futuro acercamiento.

De esta manera, poco a poco, se va operando una transformación en la viuda Doña Bernarda, siempre aislada, y en soledad. Sus soliloquios y apartes amplían el espacio escenográfico y dan a conocer su interior. La turbación, la duda y el deseo la empujan a averiguar sobre el misterioso Don Fernando de Aragón, quien ha confesado anteriormente ser el barbero y su salvador.

En la posada de Mari-Rodríguez, Santarén ha descubierto que las casas se comunican no solo por lo alto (la calle), sino también por la cueva. Tan solo las separa un tabique:

SANTARÉN

Un martillo me encomienda,  
y, ayudándome con otro,  
cascote echamos en tierra  
hasta abrir un boquerón,  
por donde seguro puedas  
ser Píramo soterraño  
de una Tisbe comadreja. (III, vv, 2740-2746)

El sótano, pues, desbloqueará la circulación del amor, y facilitará la reunión de los enamorados Don Duarte-Doña Jusepa. Así son vencidas, en primera instancia las absurdas pretensiones del viejo capitán. Doña Jusepa vestida con el traje de novia portuguesa, regalo de su novio, reafirma el carácter enamoradizo asignado a los hijos de aquel país. Al trasponer el umbral, explicita su decisión de reunirse en matrimonio con el caballero de Noroña. La dama ha ejercido su libre albedrío por eso está en condiciones de enfrentar a su hermana cuando la encuentra en la posada y no comprende cómo pudo escapar de la casa donde la había dejado encerrada con llave. La joven quinceañera con total naturalidad habla en lengua lusitana para confundir más a la viuda, ante quien representa el papel de condesa de Ficallo.

El pasadizo que comunica las viviendas le permitirá subir a la casa-tumba y recuperar su anterior apariencia. Nuevamente interpreta ante su hermana, pero esta vez "en su primer traje", como lo marca la didascalia explícita, el papel de mujer sumisa que se encuentra haciendo labores.

La rendición de Doña Bernarda se produce con la llegada de todos los ocupantes de la posada que han utilizado el conducto del sótano.

El ingenio desplegado por la dama y quienes la secundan, pues, está en relación con un amplio campo semántico propuesto por los térmi-



nos "enredo", "trata", "laberinto", "trama", "quimera" y se trasunta en los disfraces y el uso de tramoyas con el que se vencen los presupuestos de quienes han tratado de cercenar la vida.

ORTIZ

Donde hay sótanos amantes,  
galán fantasma, amor duende,  
tornos, casas con dos puertas,  
tabiques disimulados,  
hurtaron de los tablados  
tramoyas que saque ciertas  
esperanzas ya perdidas (*En Madrid...*, 1285 b)

El casamiento múltiple es el premio que restablece el orden turbado.

En la comedia urbana, como hicimos referencia anteriormente, el *jardín* era uno de los espacios selectos y se encontraba dentro del solar de la vivienda paterna. En el corpus tirsiano, es sustituido por parques que en la capital servían de solaz, recreación y lugar de citas para las personas. La Huerta del regidor Juan Fernández era uno de los predilectos. Tirso lo convierte en el escenario casi total de su comedia homónima y lo recuerda también en *Deleitar aprovechando* "como la quinta mejor de Madrid". En este espacio se refugia el noble don Hernando Cortés, quien transformado en "jardinero de amor" expresa sus sentimientos hacia Laura al compararlos con el color de las flores que cultiva.

D. HERNANDO

El jardín, filosofía  
de amor, en estos planteles  
me da lición cada día.  
Letras estas flores son  
donde mi asistencia alcanza  
paciencia en la dilación,  
en el temor esperanza.  
Este jardín es mi escuela  
donde cursando devela  
el miedo imaginaciones;  
sus lazos son mis renglones  
y en sus cláusulas revela  
misterios mi amor. Sus hojas  
dan materia a mis cuidados,  
encendidos con las rojas,  
si moradas aliviados,  
si leonadas son congojas.  
Ya con las verdes espero;

con las azules me abraso,  
con las amarillas muero,  
casto con las blancas paso,  
y con las pardas me altero.  
En las clicies me mejoro,  
con las venus me enamoro,  
presumo con los narcisos,  
y hallando en todas avisos,  
sufro, espero, temo y lloro. (II, 1765-1791)

Recordando a María del Pilar Palomo (1998: 25), vale muy bien para esta obra tener presente que el jardín aquí no es un elemento ornamental sino "motivador de la trama".

La utilización de este tipo de escenario es muy del gusto del mercenario. Tradicionalmente en el teatro áureo resulta el marco apropiado para el reconocimiento amoroso. Ruano de la Haza –en su fundamental estudio sobre la puesta teatral del Siglo de Oro, (2000) – cuando se refiere a la escena exterior comenta que en la mayor parte de estos sitios la decoración

[...] es mucho más estilizada y elaborada. Estos lugares pueden llamarse más apropiadamente 'adornados', ya que la función de los elementos que encontramos en ellos [...] es más decorativa que funcional. Su principal objetivo es, sin embargo, idéntico al de la escena interior: sugerir "sinecdóticamente" el lugar donde se desarrolla la acción. (177)

[...] Algunos objetos, tales como bancos y sillas formaban a veces parte de este espacio escénico, pero lo verdaderamente característico eran las ramas y plantas. (178).

En el primer acto, vv 714-1015, de *Don Gil de las calzas verdes*, la escena transcurre en la Huerta del Duque. La canción "Alamitos del Prado" que precede al primer encuentro de Doña Juana, oculta detrás de la máscara de Don Gil, con Doña Inés (su rival en la realidad), permite visualizar las notas esenciales que conforman "este paraíso" (v.741): los álamos, las fuentes. El decorado verbal delinea poéticamente la escenografía:

DOÑA INÉS  
[...]Esta parras,  
destos álamos doseles,  
que a los cuellos, cual joyeles,  
entre sus hojas bizarras

traen colgando los racimos,  
nos darán sombra mejor.  
[.....]  
Siéntate aquí, doña Clara  
y en esta fuente repara,  
cuyo cristal puro y frío  
besos ofrece a la sed.(vv. 756- 761; 765-770)

mientras la letra de la composición se podría proponer como una *mise en abyme* de los sentimientos de Don Juan hacia Doña Inés.

En esta obra pues, el jardín –conjunción de lo poético, lo plástico y lo musical– es un espacio femenino por el protagonismo de las tres damas (Doña Juana, Doña Inés, Doña Clara). Las primas (Inés y Clara) se rinden amorosamente a Doña Juana, *disfrazada de Don Gil*, situación confirmada por los apartes (índices del espacio que permiten al espectador conocer la interioridad del personaje) y la danza del "supuesto galán" con sus damas, significativamente cargada de erotismo. Doña Inés ha "mudado" su parecer, ayudada por los movimientos del baile, y ahora acepta al que cree Don Gil, como el marido elegido por su padre.

En la comedia de enredo, la *calle* constituye el espacio abierto o público. Funcionalmente, es el medio de comunicación lógico entre las viviendas de los enamorados y adversarios. Los cortejantes realizan allí la ronda nocturna para acercarse a sus damas asomadas a las ventanas y balcones, y mantienen conversaciones ocultas con ellas. Allí, también, les confiesan sus sentimientos amorosos, a modo de soliloquios, o en diálogo con otros. A menudo, sacan las espadas y amenazan con batirse a duelo con algún oponente. La calle, en resumen, es el sitio esencialmente reservado a lo masculino.

La mujer únicamente salía de su espacio interior acompañada y tapada. En el teatro áureo era muy frecuente la aparición de la mujer vestida de hombre, que deambulaba sola afuera del hogar paterno en búsqueda de su enamorado que la había deshonrado o había incumplido con su promesa de matrimonio. Esta presencia extemporánea femenina indicaba la situación significativa de la invasión de un espacio por otro.

Las *ventas*, como otro ejemplo del espacio público, se constituían en el sitio más apropiado para recabar distinta clase de datos. En *Por el sótano y el torno*, la estancia en la de Viveros, tópica en la literatura áurea, detiene la acción dramática, al mismo tiempo que por boca de la esclava Polonia circula la información sobre la identidad de sus amas.

En la misma obra, la posada de Mari-Ramírez contrasta con el carácter claustrofóbico de la casa del indiano, pues allí restalla la alegría de la conversación de los galanes con la posadera y se traen a colación las hazañas otrora licenciosas de los pretendientes, por los rincones madrilenos. En *La Huerta de Juan Fernández*, las jóvenes, Tomasa y Petronila, detrás del atuendo masculino, se confiesan su desafortunado pasado. Los relatos retrospectivos permiten extender el espacio a otros puntos fuera del ámbito teatral que las convoca.

Dentro de la comedia áurea, podemos constatar también la presencia de *otros recursos* que frecuentemente aparecen como creadores de la espacialidad: los deícticos "esta", "aquí", "allí", igualmente, también, las indicaciones sobre el movimiento de los personajes en el escenario, utilizadas para marcar lugares indeterminados, no reconocibles ni por las escasas didascalias explícitas ni por los diálogos. Los distintos atuendos de rúa o de camino que el público descubría por sus colores, permite ubicar a los personajes que los llevaban.

Desde lo discursivo, las cartas y los relatos retrospectivos recrean espacios extraescénicos y acercan voces distantes.

Este recorrido, si no exhaustivo, por las obras comentadas, permite advertir que a pesar de la rígida codificación impuesta por el subgénero de la comedia de capa y espada, Tirso de Molina pudo captar con aguda fineza el entorno y plasmarlo con especial originalidad.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

MOLINA, TIRSO DE, (ed.1949) *Por el sótano y el torno*, edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires y Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología, Sección Románica.

———, (ed.1982) *La Huerta de Juan Fernández*, edición, introducción y notas de Berta Pallares, Madrid, Castalia. (Clásicos Castalia, 128).

———, (ed.1988) *Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, edición, estudio y notas de Ignacio Arellano, PPU, Barcelona.

———, (ed.1958) *Obras dramáticas completas*, edición crítica por Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 3 tomos.

PALOMO, M., 1998, *La creación dramática de Tirso de Molina* (Iib) N 8 *Espéculo*, p. 12 en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/palomo3.htm>.

RUANO DE LA HAZA, J., 2000, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, (Literatura y sociedad, 67).