

La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina

Vern G. Williamsen

University of Missouri, Columbia

Un estudio de la versificación empleada en las comedias atribuidas a Tirso de Molina revela ciertas prácticas en el uso de la asonancia que solamente se explicarán reconociendo su valor como señal auditiva. Por ejemplo, la frecuente aplicación de los romances como señal del cercano fin de una comedia, o aun de un acto, es una práctica generalmente reconocida no sólo en las obras tirsianas sino también como un sistema casi universalmente empleado en la versificación dramática durante el período en que el maestro mercedario iba escribiendo.¹ Pero además de esto, el examen cuidadoso de los pasajes en romances, endechas, o romancillos y de las asonancias empleadas en ellos nos muestra que el sistema tirsiano es más regular, complicado y significativo:

1. El uso regular de ciertas asonancias en conjunción con una u otra estructura dramática nos permite formar la hipótesis de su aplicación como señal auditiva de esta operación estructural.
2. Hay casos en que la asonancia aparentemente manifiesta relación subliminal con la temática o con la intención dramática del pasaje.
3. Abundan ejemplos de cierta actitud artificiosa hacia la versificación que solamente se explicarán como un intento deliberado de sorprender al público culto con la destreza poética del dramaturgo.

El empleo del romance, y consecuentemente la asonancia, para señalar el próximo fin de un acto o de la comedia misma es tan obvio en la técnica de Lope de Vega como en la de Tirso. En su *Tabla I* ("Comedias Auténticas y Fechables"), Morley y Bruerton indican que de las 79 comedias lopescas (los números 121 hasta 179), escritas entre 1606 y 1635, las fechas aproximadas de las obras tirsianas, 77 (el 97 por ciento) terminan con una tirada de romances. De los 235 actos de estas 79 piezas, unos 152 (el 65 por ciento) concluyen de la misma manera (Morley y Bruerton 1968: 62-73). Estas figuras no distan mucho del sistema tirsiano. De los 228 actos de las 76 comedias generalmente atribuidas al maestro mercedario, 153 (unos 67 por ciento) terminan en un romance así como 72 (el 95 por ciento) de las obras. Es evidente, entonces, que tanto Tirso como Lope de Vega acostumbraban terminar actos y obras con un romance, y así pudiera fácilmente haber llegado a ser una señal auditiva del cercano fin del acto o de la obra. Pero en el teatro de Tirso hay más que decir.

Parece que el mercedario tuvo indudable predilección por el empleo de asonancias de cierta clase para terminar las obras que escribió. Si, ya entrada la tercera jornada

de una obra de Tirso, el público podía oír una tirada de romances asonantes en *a-a, e-a*, o una que asonaba con una palabra clave del título de la obra, podía contar con que los momentos finales de la comedia estaban a punto de llegar. Estas tres posibilidades responden por un 71 por ciento de los casos. Tal vez se ve aún más claramente si nos damos cuenta de que de un total de 27 pasajes de romances en *a-a*, 20 se emplean para terminar una obra; de los 56 pasajes de romances en los cuales la asonancia rima con una palabra clave del título, 37 son los últimos pasajes de la pieza, y otros 11 aparecen al final de un acto; o sea, de los 56 casos solamente 8 no responden al uno u otro fin.²

La otra estructura generalmente vinculada con el romance es el monólogo narrativo (Morley y Bruerton 1968: 123-25) o "las relaciones" citadas para esta estrofa en *El arte nuevo lopesco (Arte nuevo, v. 309)*. Aquí clasifico como pasajes narrativos los que tienen en su centro, o como razón de ser tal narración aun cuando contienen otros parlamentos que la rodean. Estas narraciones o se destinan a fines expositivos o sirven como decoración en la obra. La narración expositiva se define como tales pasajes que narran lo pasado antes de empezar la acción de la obra o la que toma lugar fuera de la escena. Las narraciones decorativas son las que, aunque sí pueden tener algo que ver temáticamente o figurativamente con la acción de la pieza, más bien funcionan como ornato en la superficie de la obra o sirven, en términos más modernos como "pegote" a la acción central. Otras tiradas de romances no están organizadas alrededor de ninguna narración sino que están empleadas para presentar una que otra acción dramática. Entre éstas también se reconocen dos clases distintas: pasajes que tienen fin gracioso y los que sirven una variedad de otros fines.

De un total de 175 tiradas de romances no empleados como remate de un acto o de la obra misma entre las 76 comedias tirsianas estudiadas, unas 95 (54 por ciento) están organizadas alrededor de un monólogo narrativo de una de las dos clases arriba mencionadas. Unas 48 (28 por ciento) están empleadas para presentar una acción graciosa, escenas en que actúa un papel importante el gracioso de la obra, pastores, criados, negros, o moros. Solamente unas 32 (18 por ciento) responden a otros fines dramáticos. Así que dos posibilidades, el monólogo narrativo o la escena graciosa, dan cuenta de unos 82 por ciento de los pasajes de romances que no sirven para terminar ni un acto ni una pieza.

Es evidente, entonces, que en gran parte Tirso empleó los romances en un sistema regular en que la forma estrófica podía señalar auditivamente una de tres situaciones estructurales dentro de la obra: el remate de un acto o de la comedia, escenas cuya razón de ser estriba en un monólogo narrativo o una relación, o escenas donde juega un papel importante el gracioso de la obra. Estas últimas, que frecuentemente se basaban en una parodia de acciones precedentes, sirven de relieve cómico o, mejor dicho, para recalcar la acción más seria que las precedía. Pero, además de servir como señal auditiva de una estructura dramática, una investigación del empleo de la estrofa dentro de las obras tirsianas nos muestra otro secreto de la lengua poética del mercenario. Hay casos en que la asonancia empleada parece estar relacionada con la temática o con la intención dramática de la escena. No importa que el dramaturgo tuviera o no intención deliberada de escribir así, empleando la rima como si fuera un

código subliminal. Basta que existe el efecto para intentar explicarlo aquí, porque nunca resolveríamos la cuestión de la intuición o de la ciencia artística del poeta.

Entre los 218 pasajes de las 76 obras que estudiamos aparecen todas las posibles asonancias con excepción de la asonancia en *u-e* que no aparece en ninguna obra tirsiana. Es evidente que Tirso tuvo cierta predilección por las rimas masculinas, o sea los romances en verso agudo, en boca de protagonistas femeninas (67 por ciento de los casos). Pero existen otras peculiaridades también, sobre todo en su empleo de las asonancias más raras. La asonancia en *u-a* aparece solamente cinco veces en obras tirsianas, la de *i-e* y de *o-e* cuatro veces, la *o-o* y la aguda en *i* tres veces cada una, y la *u-o* y la aguda en *ú* dos veces. Una investigación de estos pasajes nos muestra que, con una excepción, los pasajes de *u-a* siempre tienen que ver con una burla hecha o intentada en contra de un personaje femenino importante de la obra. Los pasajes de *La elección por la virtud* y de *La villana de Vallecas* son tan paralelos en acción dramática, en forma retórica, y en vocabulario que parecen ser otro caso del consabido autoplagio tirsiano.³ En la primera la pastora Sabina repite varias veces las palabras «Arre, que se burla,» mientras que en la segunda es la dama Violante vestida de villana que dice «Arre que echa pullas». Las escenas paralelas de *Averíguelo Vargas* y *Desde Toledo a Madrid* también tienen «burras» y «burlas» como palabras claves de la rima. Solamente el pasaje de *Los balcones de Madrid*, entre todas las tiradas de romance en *u-a* no sigue este patrón. Esta escena se centra en una acción del gracioso.

Las cuatro escenas de *La república al revés*, *Marta la piadosa*, *La mejor espigadera*, y *Amar por arte mayor*, en las que aparecen la asonancia de *i-e*, todas tienden a tratar materia algo «triste». El romancillo de *La república al revés* típicamente empieza con las palabras claves en los primeros versos pares: «partiste, morirme, maldije, y triste».

Así con las escenas en que se emplean las tiradas de rima de *o-e*, y de *o-o*. Todas éstas parecen tratar, de una manera u otra, una acción donde el personaje central o es agresivo o está enojado. En *La vida de Herodes*, *Del enemigo el primer consejo*, *La romera de Santiago*, *Quien habló pagó*, *La lealtad contra la envidia*, y en *La república al revés* los protagonistas de estos pasajes en *o-e* y en *o-o* todos son agresores masculinos. Solamente el pasaje en asonancia *o-o* de *La firmeza en la hermosura*, en el que los interlocutores son las dos damas Jusepa y Elena es una excepción a esta regla. Esta es una escena de luto en la que aparecen otras palabras claves indicando la asonancia: riguroso, socorro, sollozo, esposo, olmo, y tronco.

A pesar de que nunca ocurre en los pasajes ni la palabra «fingir» ni «mentir» es evidente su presencia subliminal en las dos tiradas de romances escritos en versos agudos en *i*. En *La Santa Juana III* doña Inés, burlada por la acción donjuanesca del tenorio don Luis, se queja a su amado don César del engaño y la mentira. En *Los balcones de Madrid* cuando su padre viene a su aposento para presentar al esposo elegido, don Pedro, uno de los dos galanes que doña Leonor tiene escondido allí, el Conde, sale para reclamarla como suya, mintiendo para encubrir la verdadera razón por su presencia en el cuarto. Esta mentira es respaldada primero por la criada, luego por una prima, y por fin por Leonor misma.

También en *Los balcones de Madrid* aparece la única tirada de romances en verso agudo en *ú*. Este pasaje inusitado ocurre en el tercer acto cuando el gracioso aparece

para aclarar la acción de la obra.⁴ El único pasaje en romances de *u-o* ocurre en *Ventura te dé Dios, hijo* cuando la dama principal está quejándose del rapto que ha sufrido a las manos de cierto conde, pidiendo justicia ante el Duque del reino. El empleo de esta misma asonancia por parte de una mujer ocurre en la misma escena de *Quien habló pagó* con tiradas asonantes en versos agudos de *i* y de *ú*. Esta vez las asonancias no aparecen en un pasaje de romances sino en tres tiradas seguidas de endechas. En la primera (en *u-o*) tenemos un pasaje lírico en boca de una mujer, la segunda es la respuesta de su galán (en verso agudo *i*), y la tercera es el parlamento paródico del gracioso (en *ú*).

En resumen podemos decir que el sistema de Tirso incluye los siguientes rasgos estilísticos: (1) tanto las tiradas de romance en versos agudos como las en *u-a* y *u-o* indican cierta tendencia a centrarse en figuras femeninas y las últimas dos asonancias tienden a ser empleadas en situaciones donde la mujer, es el objeto de una burla sexual; (2) las tiradas de romances en *o-o* y *o-e* casi siempre pertenecen a figuras masculinas en situaciones que los pinta como personajes algo agresivos; (3) las tiradas de romance en *i-e* todas se vinculan subliminalmente con materia o tema triste; y (4) las agudas en *i* o *ú* también tienen un empleo que solamente se puede sentir intuitivamente, la *i* siempre ligada con la idea de fingir o mentir y la *ú* con la parodia y el gracioso.

Un tercer aspecto del sistema tirsiano en cuanto a los versos asonantes solamente se explicará como intento deliberado por parte del poeta de sorprender al público culto con su destreza poética. Por ejemplo, en contra de su uso general, en *Los balcones de Madrid* el poeta emplea cinco tiradas de romances en versos agudos, una en el primer acto, tres en el segundo, y una en el tercer acto. Estas tiradas en romance de verso agudo emplean las asonancias en *á, é, í, ó, y ú*, en su orden alfabético sin que se intercale otra forma de romance entre ellos. Dada la rareza de esta última forma y la artificialidad de su apariencia en orden alfabético no puede ser accidental este empleo de las formas estróficas.⁵ Aquí el poeta evidentemente tuvo intención de mostrar su destreza poética.

Además de esto, hay otros casos donde el empleo de un romance solamente puede explicarse como una aberración deliberada de la práctica normal del poeta. Una vez establecida la convención de terminar una obra con un romance en *e-a, a-a*, o que asonaba con una palabra clave del título existía la posibilidad de jugar con esta convención. Así es que podemos ver en varias obras el empleo de un romance-señal al aproximarse el final del tercer acto con un cambio abrupto de forma estrófica para intercalar unos versos adicionales para presentar los últimos datos necesarios antes de presentar un final inesperado a la obra. Esta cadencia falsa, para emplear la terminología musical, ocurre en *Bellaco sois Gómez, El melancólico, La celosa de sí misma, Desde Toledo a Madrid, y La huerta de Juan Fernández* entre otras obras. Todas éstas tienen fecha de composición entre 1622 y 1625.⁶ Para explicar este procedimiento, voy a citar solamente un ejemplo que servirá como modelo de esta operación: *La celosa de sí misma*. En el tercer acto de *La celosa* después de 426 versos de otras formas estróficas aparece una tirada de 364 versos de romances en asonancia *a-a*. Indudablemente, al oír esta señal auditiva, el público esperaba el final

de la obra. Pero en vez de terminarla aquí, el poeta se desvía para presentar una serie de ocho décimas en las que la criada Quiñones y doña Magdalena aclaran los hechos y el engaño que han sufrido los galanes. Solamente después de esto pasa la acción presentada en romances con asonancia de *e-a* para poner fin a la obra.

Los tres aspectos del lenguaje tirsiano que hemos aducido en esta ponencia sin duda explican solamente en parte el sistema que empleó el poeta al escoger la forma estrófica. Aquí distamos mucho de presentar su sistema particular en forma definitiva y completa, aún en lo tocante al empleo de las formas asonantes del romance, romancillo y endecha. Sin embargo, lo que sí hemos hecho aquí es presentar unas pocas de las muchas reglas que operaban en el teatro de Tirso de Molina. No nos importa si las siguió deliberada o intuitivamente. El hecho es que estas reglas forman una parte del código particular del lenguaje poético del mercedario, este lenguaje que es imprescindible comprender para llegar a un aprecio válido del arte poético y dramático del buen fraile.

NOTAS

- 1 Aunque no tenemos estudio completo de los hábitos de ningún dramaturgo español del Siglo de Oro, me parece imprescindible citar aquí las figuras relativas que tengo en mis notas para Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, y Tirso de Molina junto con las que preceden del estudio de la versificación de Lope de Vega preparado por S. G. Morley and C. Bruerton. Cito a estos tres dramaturgos porque escribieron sus comedias en las mismas fechas aproximadamente. (Quitando las obras anteriores a 1606 para Lope de Vega).

ASONANTES (En porcentaje)

	á	a-a	a-e	a-o
ALARCON	1.0	8.0	7.0	10.0
LOPE	0.8	19.3	7.3	8.1
TIRSO	2.9	16.6	2.9	7.1
AMESCUA	2.1	11.7	4.3	10.0
	é	e-a	e-e	e-o
ALARCON	1.0	13.0	-	18.0
LOPE	0.9	18.2	4.9	19.4
TIRSO	4.6	14.7	4.1	11.0
AMESCUA	2.8	13.2	4.3	13.5
	í	i-a	i-e	i-o
ALARCON	3.0	7.0	-	8.0
LOPE	0.5	3.9	1.8	5.2
TIRSO	1.3	10.5	1.8	7.3
AMESCUA	3.2	5.7	2.5	7.5

	ó	o-a	o-e	o-o
ALARCON	5.0	6.0	6.0	3.0
LOPE	0.8	3.8	1.8	2.1
TIRSO	6.9	3.7	1.4	1.4
AMESCUA	2.8	6.7	3.6	2.1
	ú	u-a	u-e	u-o
ALARCON	—	2.0	1.0	1.0
LOPE	—	0.1	0.4	0.4
TIRSO	0.9	2.3	—	0.9
AMESCUA	—	2.1	0.4	2.1

Actos terminan en romance

Comedia termina en romance

ALARCON	42.0	75.0
LOPE	65.0	97.0
TIRSO	67.0	95.0
AMESCUA	51.0	57.0

- De las 72 comedias de Tirso de Molina que terminan con una forma de romance, 22 terminan con un romance en *a-a*, 12 terminan con *e-a*, y unos 37 terminan con un romance asonante de una palabra clave del título de la obra. Porque hay unos 18 casos en que la *a-a* o la *e-a* es además asonante con el título, hay unos 51 casos, o 71 por ciento, de las comedias tirsianas que terminan con una de las tres formas.
- Hay toda una bibliografía tratando del autoplagio en el teatro de Tirso de Molina. Véase: Caldera (1958); Kennedy (1978); Montesinos (1926); Morley (1936); Nouqué (1962); Templin (1937); Wade (1936).
- Hay que notar que ni en todas las obras de Lope de Vega ni en las de Juan Ruiz de Alarcón existe ejemplo del romance en verso agudo *ú*. Es, entonces, bastante rara esta forma en los años cuando Lope, Tirso, y Alarcón vivían escribiendo para el teatro madrileño.
- En un artículo mío, he aclarado la doble destinación de la comedia conocida con el título de *Los balcones de Madrid* que tenemos en dos formas distintas. La forma manuscrita, colocada en la Biblioteca Nacional de Madrid y recientemente editada por Giselle Cazottes (Madrid: Revista Estudios, 1983), es la comedia en su forma original destinada a una presentación particular de palacio. El texto publicado antes es la forma de la obra en una refundición preparada, tal vez por Tirso mismo, para una presentación de corral. Véase Williamsen y Jones (1981).
- Los terceros actos de estas cinco comedias se versifican así:

<i>Bellaco sois, Gómez</i>	redondilla	276
	romance (a-e)	154
	décima	70
	redondilla	80
	romance (e-a)	164
	redondilla	140
	romance (a-a)	220

La asonancia como señal auditiva

<i>El melancólico</i>	soneto	14
	romance (a-a)	62
	redondilla	212
	décima	70
	octavas	16
	redondilla	144
	décima	30
	romance (e-o)	256
	redondilla	56
	romance (a-a)	150
<i>La celosa de sí misma</i>	redondilla	128
	prose letter	
	redondilla	248
	décima	50
	romance (a-a)	364
<i>Desde Toledo a Madrid</i>	décima	80
	redondilla	352
	romance (e-a)	238
	silva 1 ^o	60
	romance (e-e)	124
<i>La huerta de Juan Fernández</i>	redondilla	348
	décima	40
	redondilla	44
	décima	20
	redondilla	180
	romance (e-o)	320
	redondilla	204
romance (a-a)	252	

BIBLIOGRAFIA

Caldera, Ermanno

- 1958 "Un motivo delle comedie 'de enredo': l'evalorazione de *El melancólico*". En *Studi tirsiani*, pp. 92-110, Milano: Feltrinelli Editori.

Kennedy, Ruth Lee

- 1978 "*Bellaco sois, Gómez: Its Date, Ambient, and Authenticity in Tirso's Theatre*". En *Bulletin of the Comediantes*, 30: 56-65.

Molina, Tirso de

- 1983 *Los balcones de Madrid*. Ed. de Giselles Cazottes, Madrid: Revista Estudios.

Montesinos, José F.

- 1926 "Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega". En *Revista de Filología Española*, 13: 139-176.

Morley, S. Griswold

- 1936 "*Fuente Ovejuna and its Theme Parallels*". En *Hispanic Review*, 4: 303-311.

Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton

- 1968 *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica. Madrid: Gredos.

Nougué, André

- 1962 "A propos de l'auto-imitation dans le théâtre de Tirso de Molina". En *Mélanges Offerts à Marcel Bataillon*, pp. 559-566, Burdeos: Féret et Fils.

Templin, Ernest H.

- 1937 "Another Instance of Tirso's Self-Plagiarism". En *Hispanic Review*, 5: 176-180.

Wade, Gerald E.

- 1936 "Tirso's Self-Plagiarism in Plot". En *Hispanic Review*, 4: 55-65.

Williamsen, Vern G., y Harold G. Jones

- 1981 "Dos refundiciones tirsianas: *Amor no teme peligros* y *Los balcones de Madrid*". En *Estudios*, 37: 133-155.