

# **La originalidad ingeniosa de *La celosa de sí misma* de Tirso en relación con el manuscrito previo de Remón *Tres mujeres en una***

Luis Vázquez  
Orden de la Merced  
Instituto de Estudios Tirsianos

## PREÁMBULO

Quiero destacar, en esta breve exposición, algo que no he visto nunca señalado en los estudiosos de Tirso o de Remón: *La celosa de sí misma* tirsiana supone el conocimiento previo de *Tres mujeres en una* de Remón, obra manuscrita, anterior a la de Tirso<sup>1</sup>.

Existen muchas semejanzas entre ambas, en cuanto al contenido, temática, personajes, esquema de la obra. Así, por ejemplo, don Beltrán, caballero leonés, en Remón, equivale a don Melchor, también leonés, en Tirso. Lo mismo pasa con Teodora, la dama remoniana, y con doña Magdalena, en la comedia tirsiana. O con Cascabel, el humorista en Remón, que se corresponde con el lacayo tirsiano Ventura. También la viuda Dorotea remoniana viene a ser lo que Ángela en Tirso. ¡Hasta el número de personajes es idéntico: diez! Existe, sin embargo, una mujer más en Tirso, la dueña Quiñones. Los «dos criados» de Remón son en Tirso, de modo indefinido, «los criados».

El caballero leonés, en ambas comedias, llega a la corte de Madrid, desde su ciudad leonesa, a casarse con su prometida; aunque en Remón la motivación del

---

<sup>1</sup> Para la «cronología de Alonso Remón» –revisada la de Gumersindo Placer en *Estudios*, y la de Manuel Fernández Nieto– puede verse Luis Vázquez, *Alonso Remón: las fiestas solemnes de San Pedro Nolasco*, Madrid, revista *Estudios*, 1985, sobre todo la introducción. La comedia *Tres mujeres en una* ha sido editada paleográficamente por Manuel Fernández Nieto en *Investigaciones sobre Alonso Remón, dramaturgo desconocido del siglo XVII*, Madrid, Retorno Ediciones, 1974, pp. 197-306. Y en edición modernizada por Ven Serna López, *El teatro de Alonso Remón: Tres mujeres en una*, Madrid, Pliegos, 1983.

viaje de Beltrán es la pretensión a la Orden de Calatrava o de Santiago, aprovecha, con todo, esta circunstancia para buscar novia y casarse. Don Melchor, según se nos dice, viene expresamente a contraer matrimonio con una dama joven, bella y rica, a quien no conoce personalmente, pero cuyo matrimonio ha sido concertado por los padres de ambos, y él aceptó.

En ambas comedias la trama se complica, por parte de la dama principal, que se oculta tras el manto, o enseña sólo un ojo o una mano. Se convierte así, en cada caso, en otra dama distinta, siendo la misma. Estratagema dramática para jugar con los sentimientos masculinos y sus decisiones cambiantes, así como para provocar celos, que –de modo muy ingenioso– repercuten en cada una de las susodichas damas: ¡llegan a estar celosas de sí mismas! Sus prometedos se van enamorando sucesivamente de los diversos rostros que ellas les van mostrando. Los matices y la misma trama es muy diversa, a ojos vistas, en Remón y en Tirso: en éste todo es más sutil, más enmarañado, más fino e ingenioso. La tapada, en otro momento –después de dejar entrever una mano o un ojo– aparece destapada, y ellos la toman por otra dama. Por otra parte, la relación con Dorotea (Remón), o con doña Ángela (Tirso) –provocada por la prometida, para ver sus reacciones– les llena de celos, complicando así todavía más la intriga amorosa. Todo adquiere aquí una forma original y compleja.

En Remón precede un prólogo de Cascabel, que habla de sí mismo, y después del encuentro con amigos, la dama sale para ir a misa, no sin antes preguntar: «¿Habrán misa en la Victoria? / ¿Es muy tarde?». En Tirso, más directamente, en vez de ir los personajes «de camino», todo empieza ya (acotación primera). Se trata, en ambos, de la misma iglesia, si bien en Remón son las damas de la corte quienes deciden ir a misa; en Tirso es don Melchor. Esta iglesia de la Victoria era de los mínimos de San Francisco de Paula, y estaba de moda entonces –según se dice– y a ella acudían a oír misa –¡y a enamorar!– las damas de la corte. Remón va señalando, a lo largo de la obra, otras iglesias madrileñas: Atocha (de dominicos), el Carmen (de carmelitas calzados), San Felipe (de agustinos, junto a la Puerta del Sol), San Jerónimo (de monjes jerónimos) y San Gil (de franciscanos descalzos).

En ambas el caballero leonés se asombra de la villa y corte de Madrid, y de ello se comenta más extensa y cómicamente en Tirso.

En cuanto a la métrica, en Remón predominan las modalidades siguientes: redondillas (45,53%), quintillas (35,36%) y romance (10,65%). Otras formas que no aparecen en Tirso son: octavas, tercetos, soneto y versos sueltos. En Tirso el orden porcentual es diferente: romance (54,52%), redondillas (30,55%) y décimas (10,75%). Las quintillas sólo representan un 3,86%. Con estos cuatro tipos de formas métricas construye Tirso *La celosa de sí misma*. Hay aquí grandes diferencias: el porcentaje del romance remoniano (10,65%) se corresponde con las décimas tirsianas (10,75%). El total de versos es de 3549 en Remón, y de 3626 en Tirso: 77 versos más en este último: en esto se acercan

mucho, ofreciendo ambos un promedio de más de 1000 versos por jornada o acto.

Ciertamente –a pesar de las coincidencias, de relieve– las diferencias cualitativas son muchas, y de hondo calado, entre cada una de las comedias, partiendo de una temática y esquema similar en ambos comediógrafos mercedarios.

El manuscrito remoniano suele datarse en torno al año 1610, o antes incluso; mientras que la obra de Tirso –precisando que no existe un estudio definitivo de la datación–, según los editores, sería escrita entre los años 1619-1621<sup>2</sup>.

Basten estas referencias para introducir mi aserto: Tirso conoce la obra manuscrita de Remón, *Tres mujeres en una*, y, con base en ella, pretende mostrar su originalidad y compone *La celosa de sí misma*. Acaso para demostrar, y demostrarse a sí mismo, que con muy semejantes elementos argumentales, y a partir de una estructura similar, puede superar a Remón, su hermano de hábito, unos dieciocho años mayor que él, compañero de Lope en el arte de hacer comedias, y reconocido en su día por Cervantes y Quevedo; pero –acaso por «caer en desgracia de Felipe II, al manifestarse, junto a otros licenciados de Alcalá, en contra de la autenticidad de los bronces del Sacromonte»<sup>3</sup>– que no editará su obra dramática (se habla de que había creado más de 200 comedias: ¿dónde están?), como hará Tirso, en parte. Remón era vocación tardía en la Merced: profesa solemnemente en Toledo el 24 de agosto de 1605, a sus 44 años, ya presbítero. Tirso lo había hecho, más joven, a sus 21 años, en Guadalajara, el 21 de enero de 1601. Fray Gabriel Téllez tenía, pues, más de 4 años y medio de antigüedad en la orden respecto a fray Alonso Remón<sup>4</sup>.

Cuando nos acercamos, como lectores ingenuos, o como críticos avezados a la «sospecha», a la obra aludida de ambos mercedarios, podemos apreciar, sin discusiones, la superioridad manifiesta de *La celosa de sí misma* sobre *Tres mujeres en una* sin que ésta última carezca de valores. Ya el mismo título es revelador de una sutileza psicológica y una capacidad sintética expresiva de Tirso que no se manifiesta en Remón, por lo demás con una versificación dura y con vocablos arcaizantes y repetitivos. La crítica, por su parte –sin relacionar estas dos obras– afirma y confirma mi convicción. Del dramaturgo de Vara del Rey (Cuenca) dice, por ejemplo, J. F. Montesinos: «la dureza de estilo de

<sup>2</sup> Ver Serna, *El teatro de Alonso Remón*, pp. 22-25. Para *La celosa de sí misma*, la edición y estudio de S. Maurel, *La jalouse d'elle même. La celosa de sí misma*, Poitiers, Université, 1981, pp. 19-24.

<sup>3</sup> Sobre los bronces del Sacromonte de Granada, ver José Godoy Alcántara, *Historia crítica de los Falsos Cronicones*, Madrid, Colección Alatar, 1981.

<sup>4</sup> Para Remón y Tirso véanse respectivamente mis introducciones a las ediciones de *Alonso Remón: las fiestas solemnes*, y *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Castalia, 1996, p. 13.

Remón era notada por los contemporáneos y aun por los extranjeros»<sup>5</sup>. Aunque A. F. von Schack, y el mercedario Gumersindo Placer opinan de otro modo, es cierto que en varios momentos de la obra sus versos carecen de fluidez y no admiten comparación con los de Tirso. Y mucho menos con su ingeniosidad y capacidad creadora, con su agudeza a flor de verso.

De *La celosa de sí misma*, ya en el siglo pasado, reconocía Pedro Muñoz Peña: «el ingenio que derrochó Tirso para crear situaciones peregrinas es incalculable». Y páginas después señala: «La escena esta, por la situación cómica que ofrece, es de las mejores y más ingeniosas del teatro nacional». Finalmente, en otro momento de su comentario, exclama, entusiasmado: «La escena, como se ve, ni puede ser más ingeniosamente cómica, ni más verosímil»<sup>6</sup>. Más cercano a nosotros, la apreciación de Maurel, al referirse a la capacidad cómica tirsiana, es tajante: «Tirso de Molina mettra toute son ingeniosité à nous en offrir une nouvelle preuve dans *La celosa de sí misma*»<sup>7</sup>.

Dejando ya a Remón –cuyo estudio comparativo con Tirso, en estas dos obras queda para otra ocasión– pasaré a mostrar algunos rasgos del ingenio cómico de Tirso en *La celosa de sí misma*.

#### MADRID: PELIGRO DE INGENUOS, IGLESIAS DE ENAMORAR E INCOMUNICACIÓN

Don Melchor, con su lacayo Ventura, están ya en la villa y corte delante del convento e iglesia de la Victoria, muy cerca de la Puerta del Sol. Queda el caballero deslumbrado por su belleza, y su atractivo paradójico: «¡Qué agradable confusión!». Ventura, por lo demás, aunque quiere defender León, no puede menos de reconocer: «Ya todo lo nuevo aplace». Y será él quien lleve la voz cantante en sus agudezas, como exige su función de humorista. Ante el bullicio alegre de la villa y corte, Ventura reconoce:

Retozan  
los ojos del más galán,  
que en Madrid, sin ser Jordán,  
las más viejas se remozan.  
Casa hay aquí, si se aliña  
y el dinero la trabuca,

<sup>5</sup> No sólo Montesinos. Cualquiera que relea la poesía conservada de Alonso Remón notará cierta falta de fluidez, vocablos arcaizantes, y percibe esa sensación de estar a millas de distancia del modo de poetizar de Tirso. Aunque, sin duda, supo, con Lope, hacer comedias y crear el teatro nacional, según señalan sus contemporáneos.

<sup>6</sup> Pedro Muñoz Peña, *El teatro del maestro Tirso de Molina. Estudio crítico-literario*, Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1889, pp. 585, 607 y 612.

<sup>7</sup> S. Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971, p. 410.

que, anocheciendo caduca,  
sale a la mañana niña (vv. 9-16)

Un pícaro, un «hijo pródigo» harapiento, se puede convertir –habiendo dinero– en un «conde palatino». La corte, pues, tiene esta magia: es capaz de metamorfosear personas, mujeres, en especial; pero también casas y ropas. Y sigue siendo Ventura quien le hace observar a su amo galán:

Dama hay aquí, si reparas  
en gracia del solimán,  
a quien en un hora dan  
sus salserillas diez caras (vv. 25-28)

Don Melchor quiere ir a misa. ¿Es piadoso? ¿Es por cumplir formalmente con el precepto, suponiendo que sea domingo? ¿O, acaso, lo hace porque sabe que es en misa donde puede encontrar a la dama prometida? Seguramente esto último. Para llegar a la Victoria, tienen que pasar por la calle Mayor, todavía hoy existente, aunque «vendiendo en ella menos carne de doncella» (bisemia que alude a ciertas telas de ese color, y la función consabida). No tendrá ningún reparo el lacayo en advertir, abiertamente: «Es la Mayor, / donde se vende el amor / a varas, medida y peso». No deja de ser curioso que el lacayo sea quien le abra los ojos a su amo, que reconoce, muy encogido él: «Como yo nunca salí / de León, lugar tan corto, / quedo en este mar absorto». Madrid, como «mar» es una de las constantes tirsianas, que aquí pone en labios de Ventura, que compara la calle Mayor con «el canal de Bahamá, / y cada tienda en una Bermuda». Insiste, en lo referente a las damas tapadas: «Cada manto es un escollo. / Dios te libre de que encalle / la bolsa por esta calle» (vv. 48-50). Don Melchor, guardando su dignidad de señor, le reprocha: «Anda, necio» (vocablo reiterativamente tirsiano, incluido *El burlador*). El criado, con su desparpajo consabido, replica: «Vienes pollo; / y temo, aunque más presumas, / que te pelen ocasiones; / que aun gallos con espolones / salen sin cresta y sin plumas» (vv. 52-55). No, Melchor no va a naufragar en este mar de Madrid, aunque trae «sesenta mil ducados», que su señor supo librar de la hacienda (se ve que ya entonces sabían burlar las leyes de los impuestos).

Melchor –de conciencia cristiana, practicante– vuelve a insistir: «Oigamos agora misa, / que es fiesta, y déjate deso, / pues no soy tan sin seso / como tú». No se rinde Ventura, que tiene la palabra a flor de labio, siempre aguda y provocadora:

¡Cáusame risa!  
¿Qué va que antes que a tu suegro  
(llamo así al que lo ha de ser)  
veas, tienes que caer  
en la red de un manto negro? (vv. 80-84)

Llegados ya a la Victoria, donde «toda dama / de silla, coche y estrado, / la cursa» (como si fuera una universidad del amor, en su doble aspecto, claro, divino y humano, o divinamente humano), ven entrar caballeros, que, a los ojos de Ventura, son «galanes, / espolines, gorgoranes, / y mazas de aquestas monas», expresión ingeniosa, en la que se compara los galanes a monos, prendidos por cadenas, para que no se escapen hacia las damas, muy monas. Esta misma expresión aparece en *Don Gil de las calzas verdes*: «Yo la maza, y él la mona» (v. 321). También en *El amor médico*: «Yo soy maza desta mona: / ya ves que tras sí me lleva» (vv. 1129-30). Blanca Oteiza en su edición reciente señala más<sup>8</sup>: *El caballero de Gracia* («la maza va con la mona»); *El mayor desengaño* («Bruno serenado / y yo somos maza y mona»). Todavía en *El amor médico*, vuelve a aludirse a lo mismo, hacia el final, cuando Gaspar deduce que deben salir de allí, le responde Tello: «¿Adónde, si las llevamos / tras nosotros como mazas?» (vv. 3137-38). Es bien sabido que a Tirso le agradan algunos aciertos expresivos que se le ocurren, y sus mejores ocurrencias las reitera. ¡Es natural! La crítica –sobre todo la americana– dio en llamar a esto «autoplagio», expresión, a mi juicio, poco afortunada. En todo caso, mejor es «autoplagiarse» que plagiar al vecino, como hacen otros dramaturgos.

El lacayo, pues, ha cumplido fielmente con su misión de prevenir a su amo de los peligros de la corte, donde suelen caer «los ingenuos».

Y llegó el tiempo ya de entrar a la iglesia de la Victoria, una de las iglesias de enamorar. ¡Tiempos aquellos, llenos del romanticismo de juntar religión y amor profano, en un mismo ámbito, donde lo sagrado se coloreaba de un matiz semiprohibido, y, a la vez, consagraba ya el amor de los que iban a ser esposos, en su etapa previa de enamoramiento!

Pero ese «fraile vitorio, que empezaba el introito de la misa» tenía mucha clientela, pues solía juntar los *kiries* con el «Ite, missa est». Aquí Tirso lo dice de otro modo:

¡Oh misa de cazador!  
¡Quién te topara en guarismo! (vv. 111-12)

En tiempos preconciarios, cuando la misa era en latín, circulaba un chiste popular que decía que un cazador le pidió a un cura una misa muy breve. Éste pasa y repasa las hojas del misal buscando un «canon apropiado» y, de pronto, apresuradamente, lee: «Missa in Palomis» («in Palmis»). «Ésta es la adecuada», se dice. Y empieza la misa del día de las Palmas –es decir, la misa del domingo de Ramos, larguísima, con todo el «Passio»– en vez de un evangelio normalmente breve. Es probable que la broma venga ya del Siglo de Oro.

<sup>8</sup> *El amor médico*, ed. B. Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.

Lo de la misa de cazador, en guarismo, lo repite Tirso en *La villana de Vallecas*, comedia contemporánea de *La celosa de sí misma*. Dice allí casi lo mismo, con la diferencia de que el mismo clérigo es cazador: «si la campana te avisa / de nuestra iglesia mayor, / cuando es fiesta, oyes de prisa / a un clérigo cazador / que dice en guarismo misa».

Pues bien, en este breve tiempo de una «misa en guarismo» o de cazador, se daban entonces las circunstancias propicias para enamorarse un caballero y una dama, generalmente «tapada». ¿Recursos? Enseñaba primero una mano. Dejaba intrigado al galán. Destapaba un ojo, y entonces todavía crecía su esperanza. Volvía a taparse. O, por el contrario, se destapaba, se quitaba el manto, y el galán juzgaba que se trataba de «otra mujer distinta»: así traían, en un vaivén de sentimientos e indecisiones, las damas de antaño, en las iglesias madrileñas, a sus pretendientes, desconocidos casi siempre. Tirso desarrolla toda esta intriga a lo largo de esta comedia. Es la dama quien maneja los hilos de este «teatro de guiñol del amor». El galán cae en sus redes cuando y como ella quiere. Sin embargo, aquí se complican, enredan y entrelazan más las relaciones y los signos: el galán tiene que ir descifrando enigmas. Y se va enamorando, sucesivamente, de las diversas damas que se manifiestan con tal picardía, que él cree estar enamorándose de diversas personas, cuando es la misma. Pero, a la vez, ella –que quiere ser la dueña absoluta del amor–, al ver cómo cambia el galán, incluso según sus sugerencias, o siguiendo sus consejos, tiene celos de sí misma.

Doña Magdalena –que anduvo jugando a disfrazarse de tres, a aconsejarle a don Melchor que se enamorase de «la otra» y después de «otra nueva» ¡siendo ella misma!–, y él, que no acababa de decidirse por ninguna en concreto, estando a merced de la voluntad de ella, reflexiona con Quiñones y se da cuenta de su insensatez:

Luego si una misma llama  
 causa aqueste frenesí,  
 y yo quien le abrasó fui,  
 aunque esotra le enamore,  
 mientras en ella me adore,  
 celosa estaré de mí.  
 Dame tú que ella dijera  
 ser Magdalena fingida,  
 y vieras que aborrecida  
 della como de mí huyera.  
 Mira qué extraña quimera  
 causa este ciego interés,  
 que en tres dividirme ves,  
 y, aunque una sola en tres soy,  
 amada en cuanto una, estoy  
 celosa de todas tres (vv. 835-50)

Don Melchor se preocupa por la obligación dominical de su lacayo: «¿Has oído misa tú?». Ventura, siempre con la palabra a punto, exclama: «¿Soy yo turco? ¿Siendo hoy fiesta / sin misa había de quedarme?». Él fue a la Capilla de la Soledad. También allí eran brevísimas las misas (cosa que, ayer como hoy, sigue siendo del agrado de los fieles): la celebró «un fraile que, esgrimidor, / juntó el pomo a la contera. / ¡En qué santiamén la dijo! / ¡Oh, quién hacerle pudiera / secretario de la cifra, / o capellán de estafetas» (vv. 266 y ss.). Don Melchor más que a la Virgen de la Soledad, vio –dice– a una «Virgen de la compañía». Lo que más le entusiasmó fue «la mano» (¡la sugestión de una mano!):

¡Ay qué mano, qué belleza!  
 ¡Qué blancura, qué donaire!  
 ¡Qué hoyuelos, qué tez de venas!  
 ¡Ay qué dedos tan hermosos!

Y sigue Ventura –con su agudeza que le caracteriza–:

¡Ay qué uñas aguileñas!  
 ¡Ay qué bello *rapio*, *rapis*!  
 ¡Ay qué garras monederas!  
 ¡Ay qué tonto moscatel!  
 ¡Ay qué bobuna leonesa!  
 Y ¡ay qué bolsillo precito,  
 si mi Dios no lo remedia!

Es el humor como «caricatura» del amor: Ventura aparece como quien está de vuelta, mientras su señor, enamorado, y deslumbrado ante una mano femenina entrevista bajo el manto, en una iglesia oscura y entre el humo del incienso, sueña con beldades imaginarias. ¡La mano era «un cristal animado»! No podía faltar la alusión de crítica a los críticos. Ahora todavía más extremadamente dicho: «Di candor, si intentas / jerigonzar critiquicios» (vv. 346-47).

Ventura vuelve a su tema, típicamente tópico, burlándose de su amo:

¿De una mano te enamoras  
 por el sebo portuguesa,  
 dulce por la virgen miel  
 y amarga por las almendras,  
 sin un adarme de cara,  
 sin ver un ojo, una ceja,  
 un asomo de nariz,  
 una pestaña siquiera?  
 ¡Jesús qué bisoñería! (vv. 353 y ss.)

Y, a pesar de todo, don Melchor prosigue en su arrobamiento, manifestando que le cupo en suerte estar a su vera en misa, y ella «quitó la funda al cristal» para santiguarse. Entonces, confiesa, perdidamente enamorado: «vi jazmines, vi mosquetas, / vi alabastros, vi diamantes, / vi, al fin, nieve en fuego envuelta». Pero no podía durar tanta gloria: «Volvió en ocasos de ámbar / segunda vez a esconderla». Y prosigue la misa –que más bien podríamos llamar ocasiones para el éxtasis de un ingenuo enamorado– y, al ponerse en pie para el evangelio, «amaneció aurora fresca» y ya pudo contemplarla, a sus anchas, hasta «consumir el cáliz» el preste. «¡Ay Dios, si mil siglos fueran!», para la miel de Melchor. Al ocultarse, de nuevo, volvió a ponerse el sol. Y así, entre vislumbres y ocultamientos, fue pasando la misa. Tirso está aquí en su propio elemento, él que conocía demasiado bien los equívocos del amor y de la virtud; los mil signos sugerentes y sugestivos de las damas, que eran auténticas «pescadoras de necios pececillos» –como dirá en *El burlador* por labios de Tisbea–, y sigue con preciosos monólogos, llenos de virtuosismo, de penetración psicológica –digan lo que quieran quienes no la ven–, y de juego teatral que canta y encanta.

No puedo alargarme más. Queda patente este aspecto en *La celosa de sí misma*. Señalo ahora, brevísimamente, algo que nos parece de candente actualidad: la incomunicación de las personas que viven en una misma casa con varios pisos.

Cuando regresa de Santo Domingo (1618) se encuentra con la Plaza Mayor que acababa de realizar Felipe III. En ella, por vez primera, superando las «casas a la malicia», bajitas como enanos –que producían extrañeza en los visitantes extranjeros– existían ya cuatro pisos superpuestos. Él, siempre atento a las novedades –en Tirso se podrían estudiar los elementos «informativos» en su teatro, que son abundantes y astuciosos–, deja constancia de este dato, valioso para la datación de la obra. Todo en Madrid, para estos «leoneses», es extraño e inaudito. Parlamentan don Jerónimo y don Sebastián sobre la comunicación/incomunicación, con palabras que pudieran ser de hoy día:

DON JERÓNIMO      en una casa tal vez  
                           suelen vivir ocho o diez  
                           vecinos, como yo vi,  
                           y pasarse todo un año  
                           sin hablarse, ni saber  
                           unos de otros.

DON SEBASTIÁN      Yo fui ayer  
                           (escuchad un cuento extraño)  
                           en busca de cierto amigo  
                           aposentado en la plaza,  
                           esa que el aire embaraza,  
                           de su soberbia testigo,  
                           usurpando a su elemento

el lugar con edificios,  
 desta Babilonia indicios,  
 pues hurtan la esfera al viento.  
 Pregunté en la tienda: ¿Aquí  
 vive don Juan de Bastida?  
 Y dicen: «no vi en mi vida  
 tal hombre». Al cuarto subí  
 primero, y con una boda  
 vi una sala, que, entre fiestas,  
 de hombres, y damas compuestas,  
 estaba ocupada toda.  
 Pregunté por mi don Juan,  
 y díjome un gentilhombre:  
 «No hay ninguno dese nombre  
 en cuantos en casa están»

¿Se desanima este nuevo Diógenes, el que busca a un hombre, que sabe, por lo demás, que reside en dicha casa, después de estas respuestas negativas? ¡Nada de eso! Sigue subiendo. Y sigue preguntando. ¡Y seguirán las respuestas negativas! En el segundo piso estaban en velatorio. No conocen al tal don Juan. Sube un piso más, y encuentra una mujer de parto. ¡Y aquí justamente, entre los gritos de la parturienta, se daba el pláceme a don Juan de la Bastida, padre de la criatura, al parecer! ¡Hacía un año que vivía con su mujer, y nadie de los demás pisos se había enterado! Don Jerónimo no puede menos de hiperbolizar: «Está una pared aquí / de la otra más distante / que Valladolid de Gante». Madrid es ahora un Babel, si antes Jordán, un mar, el canal de Bahamá, la Bermuda, aunque «abismo de hermosura». ¡Esta villa, y sólo villa, es, sin embargo, la corte! Pero las manos, los mantos... Dirá don Luis –con reminiscencias de don Juan–: «¡Mal haya quien inventó / los mantos, señora mía!» (recordemos: «¡Mal haya aquel que primero / pinos en la mar sembró», *El burlador*, vv. 540-41).

#### CARACTERÍSTICA TÍPICAMENTE TIRSIANA: LA YUXTAPOSICIÓN DE SUSTANTIVOS

Esta peculiaridad tirsiana –aunque se da también en Quevedo y otros autores contemporáneos, no en igual medida– abunda en *La celosa de sí misma*. Sólo haré algunas calas textuales, que nos permitan ver hasta qué punto, en la pluma de Tirso tiene un sentido sintetizador. Él era consciente de que el castellano no suele usar demasiado este tipo de dos sustantivos juntos, uno de los cuales adquiere valor adjetival. Existe, incluso hoy, en cierta medida: «hombre rana», «cura obrero», «universidad piloto», etc.; pero es cierto que no se prodigan. Sin embargo, al dramaturgo mercedario le gustaba romper moldes; tenía –como precisó André Nougué– una gran libertad lingüística.

Citaré unos ocho conjuntos de sustantivos yuxtapuestos, espigados entre el conjunto de versos singulares de esta singular obra:

a) El *solimán albañil* (v. 303), que a una cara «marginada de guedejas» la «hizo blanca, siendo negra». La expresividad y el contraste entre una cara y la fachada de una casa se convierte en risible, muy agudamente;

b) «de algún *rostro polifemo*» (v. 467) puede ser una mano entrevista; y esto sería peligroso,

c) o acaso de «alguna *cara juaneta*» (v. 468): ese femenino burlesco dice más que muchas metáforas.

d) Vio un ángel de Monicongo con una *cara pantera* (v. 508): ¿nos figuramos el efecto horripilante que esta visión pudo producir en el galán soñador?

Hasta aquí todos estos sustantivos yuxtapuestos o adjetivadores están en labios del humorista y lacayo Ventura. Es lo más corriente que Tirso haga estas creaciones verbales para convertirlas en elementos jocosos, conjuntando fonética, semántica y humor. Pero en otras ocasiones no es el caso. Una única excepción:

e) La misma doña Magdalena se contagia del decir de Ventura, y replica a don Melchor: «y no malogréis razones. / Si *atrevimientos ladrones* (v. 653) / la causa de este hurto han sido». Y prosigue: «y no hay señor conocido, / a la Merced le llevad, / y si no a la Trinidad, / que recogen lo perdido». Por cierto que Maurel, en nota –remitiéndose a Deleito y Piñuela, *Sólo Madrid es corte*, Madrid 1942, p. 91– se limita a decir que la iglesia de la Merced, así como la de la Trinidad recogían los objetos perdidos. Deleito y Piñuela, a su vez, recoge el dato de esta comedia tirsiana. Pero ni él, ni Maurel dan razón ninguna de por qué hacían esto. ¿Es que ambas órdenes religiosas se dedicaban a recoger objetos perdidos? ¿Era ese «su carisma»? Haría falta hacer observar que el público llevaba allí lo que encontraba perdido, o carecía de dueño conocido, para que los frailes mercedarios, o los trinitarios, lo vendiesen, y con su dinero acrecentasen un poco lo siempre precario que almacenaban para redimir cautivos. ¡Fueron, históricamente, las dos únicas órdenes religiosas en la Iglesia que se consagraron de por vida, durante casi seis siglos, a la redención de cautivos cristianos!

f) Vuelve a ser Ventura quien, al hablar de esa mano cuya belleza sublima don Melchor, llena de sortijas, le llama *mano fúcar* (v. 561), aludiendo a los «Fugger», banqueros alemanes afincados en España desde el tiempo de Carlos V. Estamos, pues, de nuevo, en el ingenio cómico tirsiano. Además, aprovechará para confrontarla con «la otra», cuyos adjetivos merecen nada menos que nueve *efes*. Dice: «esta es mano, y no la otra, / flemática, floja, fría, / frágil, follona, fullera, / fiera, fregona y francisca» (vv. 567 y ss.).

g) Después de un doble desplante recibido, antes de que don Melchor quiera volverse a León, Ventura, nuevamente, le toma el pelo a su amo: «Patibobo te

has quedado, / *alma garibaya* has sido; (v. 1066) / ni te quiere Dios ni el diablo, / pues las dos te han despedido». Esteban Garibay y Zamalloa (1525-1593) fue erudito e historiador, y Felipe II lo hizo bibliotecario suyo. Pero –según advirtió ya Nougé– el refrán lo recoge Correas: «Como el alma de Garibay, que no la quiso Dios ni el diablo», aclarándolo así: «Cuando algo se da por perdido se dice: Tan perdido como el alma de Garibay» (p. 118). La razón se debe, según creo, a que su *Historia de España*, editada en Amberes, le causó grave quebranto, y nadie la quiso, por estar muy falta de calidad literaria y merecer poca credibilidad su autor.

h) Finalmente Ventura, después de ofrecer sus hombros a don Melchor para que suba a comprobar la veracidad de doña Magdalena («truco» que utiliza Tirso en *La villana de la Sagra*, *Por el sótano y el torno* y *Amar por señas*), exclama: «y yo serví de banqueta / porque mejor se alcanzasen / estas bodas zapateras» (vv. 1184-86).

### CONCLUSIÓN

Sin duda que debería seguir internándome en la entraña misma de esta obra tirsiana, tan lograda desde su comicidad e ingeniosidad, para hacer resaltar multitud de valores (apenas aludí a los propiamente «teatrales»). Pero también a nuevas alusiones al *Burlador*: ese «perro muerto» (v. 758), la «cera», la «mano de sebo portuguesa», el refranero, el romancero (*Mediodía era por filo...*), ese cantar del «ay, ay, ay» que «se nos ha vuelto a Castilla», las figuras zeugmáticas, el «puesto que» (vv. 611 y 866), los neologismos («melindrizó el bolsillo», v. 1174; «Bufonizar frialdades», v. 164; «critiqui-zar», v. 534), las innumerables aliteraciones. El análisis, más preciso, de las intrigas y los enredos, aquí tan llevados a su culmen... Magdalena es arque-típicamente la mujer que, al no manifestarse al prometido suyo abiertamente, sino siempre cambiante, y al no ser percibida por don Melchor en su unicidad –creyendo que el amor que le manifiesta no es exclusivo–, mien-tras juega con él, «tiene celos de sí misma». Tirso logró, admirablemente, sintetizar en el mismo título lo más sutil de este enredo escénico-cómico, fruto maduro de su imaginación creadora. La calidad poético-dramática está aquí patente, como nunca, siendo expresiva de la más exquisita comicidad.

Poesía, pues, gracia, donaire, gracejo, comicidad, humor risueño permanente, arabesco verbal entreverado de acción y de largos monólogos líricos, en simbiosis, todo eso está aquí presente. La dolorosa dualidad del ser humano – *anima* y *animus*– la vislumbró ya Tirso de Molina. Lo cómico no es en él meramente cerebral, sino sutilmente lúdico y juguetón, festivo, desde la palabra, la lengua, que caracteriza su personalísimo decir, expresar y convertir en materia escénica, representable. Diría que el centro dramático de Tirso está en el gracioso; como en Lope está en el galán.