Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 17 (1990)

Artikel: Del "Vergonzoso en palacio" a "El amor médico" : el camino hacia la ironie de Tirso de Molina frente a Lope de Vega

Autor: Canonica, Elvezio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-259600

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DEL *VERGONZOSO EN PALACIO* A *EL AMOR MÉDICO*

El camino hacia la ironía de Tirso de Molina frente a Lope de Vega

0. *Introducción*

El influjo de la obra dramática de Lope sobre la de Tirso, considerado tradicionalmente como su principal epígono, es un hecho sobradamente demostrado por la crítica[1]. No faltan las contribuciones que indican las posibles derivaciones temáticas y estructurales de algunas obras[2] pero escasean estudios más concretos que ofrezcan cotejos rigurosos entre dos o más obras de los dos grandes dramaturgos contemporáneos, con el fin de desentrañar no sólo los elementos prestados, sino también, y sobre todo, la forma de la adopción, la manera de tratar un material ya elaborado. Hacia esta dirección apunta el presente trabajo, que forma parte de un estudio más amplio sobre el poliglotismo en el teatro de Lope, actualmente en preparación. La comedia de Lope *La portuguesa y dicha del forastero* (escrita entre 1615 y 1616 y seguramente representada, pero impresa sólo en 1653[3]), en la que hay un abundante empleo de la lengua portuguesa, presenta una serie de correspondencias con dos obras de Tirso compuestas a varios años de distancia: la célebre farsa contenida en *El vergonzoso en palacio* (que probablemente fue interpolada en la comedia en 1621[4]) y la comedia *El amor médico* (escrita entre 1625 y 1626[5]), que contiene igualmente amplios pasajes en portugués. En este trabajo me propongo comparar las dos imitaciones con el fin de desentrañar el radical cambio de actitud de Tirso frente a Lope, que pasa de una entusiástica adhesión a los dictámenes del *Arte nuevo* en la época del *Vergonzoso* a una sutilísima rebelión irónica contra los amoríos sacrílegos de Lope en el período de *El amor médico*.

1. *«La portuguesa cruel» y «La portuguesa y dicha del forastero»*

Como se recordará, al final del acto II del *Vergonzoso* (escena XIV), Serafina representa una «farsa» que titula: «La

portuguesa cruel». Ruth Kennedy ha sido la única en apuntar la posible derivación de esta pieza de «teatro dentro del teatro» de *La portuguesa y dicha del forastero* de Lope[6]. La farsa representada por Serafina se compone de tres escenas, precedidas de una introducción en que se nos da el título y la presentación del tema. Procederé a un cotejo de cada una de estas partes de la farsa con algunas escenas de la comedia de Lope.

a) *Prefacio* (II, 14, vv. 1968–1986)

Inmediatamente después de haber dado Serafina el título de su farsa, doña Juana tiene esta reacción:

> *En ti* el poeta *pensaba*
> *cuando así la intituló* (vv. 1970–1971),

donde parece posible advertir una insinuación de la procedencia de la farsa de un texto de otro autor. En esta breve escena Serafina justifica la asociación que da el título a su farsa:

> Portuguesa *soy*, cruel *no* (v. 1972).

El primer adjetivo es una consecuencia de la ambientación del *Vergonzoso* en los alrededores de la ciudad portuguesa de Aveiro, y donde el protagonista, Mireno, es el hijo del legítimo duque de *Coimbra*. Es éste un informante espacial del mayor interés, ya que cuando Celia, la protagonista de la comedia lopesca, llega a Zaragoza disfrazada de portuguesa en busca de don Félix, afirma ser originaria precisamente de *Coimbra*. El segundo, posiblemente apunta a la «crueldad» amorosa de la que da muestras Celia cuando contesta así la pregunta de un pretendiente, Riselo:

> R: *Pues ¿qué ha de hacer el que quiere?*
> C: *Morir.*
> R: *¡Qué* crueldad*!*
> C: *Quien muere*
> *no quiera más galardón* (I, 4).

En la farsa de Tirso pregunta Serafina:

> *¿Qué* crueldad *has visto en mí?*

y la criada le contesta:

No tener a nadie amor (vv. 1974–1976),

que es un eco de la constatación de Fabia, la criada de Celia:

Nadie te agrada.

En ambos textos esta situación de inapetencia amorosa está justificada por las damas con motivos «feministas». Celia:

Pues, por Dios, que he de ser yo
esta vez quien ha de dar
en escoger y en dejar (I, 1)

y Serafina:

¿Y será justa cosa,
por ser para otros piadosa
ser yo cruel para mí? (vv. 1979–1981).

b) *Primera escena* (II, 14, vv. 1987–2031)

Serafina asume el papel de un «príncipe» que revienta de celos, porque un «conde» va cortejando a su «Celia bella». Hay un par de elementos que encuentran un eco inmediato en la comedia lopesca: el nombre de la dama, *Celia*, y la mención de un *Conde*. Justo en la primera escena de *La portuguesa* de Lope, Celia acaba de rechazar las ofertas amorosas del *Conde* Leonardo. En otra escena de celos de la comedia lopesca (III, 6) hay ulteriores elementos comunes. Por un lado, los celos se producen por *hablar* el galán con la dama. En la farsa, el fingido príncipe se dirige al supuesto Conde en estos términos:

Espantado estoy... de vos
porque habláis *con ella*
y de ella porque os oye a vos (vv. 1998–2000),

eco diluido de las palabras de Lisarda, la rival amorosa de Celia en la comedia:

¿«Cousinha» es tener aquí
a Félix conversación? (III, 6).

En segundo lugar, el príncipe de la farsa muestra claramente su intransigencia frente a su rival:

> *Oye: no hay satisfacciones*
> *que serán intentos vanos;*
> *pues como no tenéis* mano
> *queréis vencerme a razones* (vv. 2010–2013).

Lo mismo ocurría en la misma escena de la comedia, donde Constanza trataba de apaciguar a Lisarda proponiéndole dar la mano a Félix:

> *Dai-ca as* mãos, *que sabe Deus*
> *quanto o sento* (III, 6),

pero ésta muestra su intransigencia con un decidido: «¡Suelta!», lo que provoca la reacción de Constanza, en la que emplea una palabra-clave: «Jesú! que mulher tão *crua*!».

c) *Segunda escena* (vv. 2032–2075)

El príncipe decide pedir perdón a la dama por el enojo que le ha dado. Tampoco faltan correspondencias con la comedia. Después del primer encuentro en Madrid de Félix con Constanza, en el que ella se había mostrado muy dura con él, «cruel» diríamos, ya que, si no la palabra, aparece con toda claridad la actitud:

> F: *Dadme una mano.*
> C: *Uma mão?*
> *Que vos cortara prometo*
> *la vossa, a ter uma faca.*
> F: *¡Bravo rigor! ¿Qué os han hecho*
> *mis manos para cortarlas?* (II, 25),

es Félix quien trata de apaciguarla, como si tuviese que pedirle perdón de algo que no comprende:

> F: *Pues dime, ¿en qué te ofendí,*
> *para que de mí te quejes?* (III, 5).

Lo mismo ocurre con el príncipe, quien pregunta a Celia:

> *¿De qué sirve este desdén?* (v. 2050).

La inversión irónica de los papeles va aún más allá en Tirso, donde es el amante quien pide a la dama que le mate:

Mátame, toma esta daga (v. 2056).

Pero hay un pasaje en esta segunda escena de la farsa que está aún más estrechamente ligado con esta misma escena de la comedia (III, 5). Félix se dirigía a Constanza en un tono muy tierno, añorando a la dama que había dejado en Madrid y tratando de imaginar su rostro, que no alcanzó a ver y que ahora le parece materializarse en el de Constanza. Toda la escena es un magistral contraste de claro-oscuro. Félix se ve a sí mismo

como ciego que escuchando
el ruido de una fiesta,
de lo que estará compuesta
está dentro imaginando
.....
y dice: «Esto es oro y plata».
Y en las colores dilata
la vista al entendimiento;
Que si entonces la cobrase,
a lo que no vió diría:
«Esto fue lo que yo vía»
.....
Así yo, que ciego vi
de noche tanta ventura
imaginé la hermosura
que ahora descubro en ti;

y termina así:

Pues no pude imaginar
más gloria *de la que miro en ti.*

Es un pasaje de estremecedora belleza, pero que parece pasarse de los límites de la tradicional «religio amoris»[7], rozando la parodia del lenguaje místico. La lectura de Tirso quedó marcada por la insistencia en la luz negada, pero sobre todo por la parodia del lenguaje místico. Esta es su versión:

mi gloria, *mi luz, mi cielo,*
mi regalo, mi consuelo,
mi paz, mi gloria, *mi bien* (vv. 2051–2053).

Asimismo, el príncipe se dirige a su dama en estos términos:

Como te adoro, *me atrevo* (v. 2062);

el mismo verbo lo empleaba Félix en la misma escena:

Constanza, yo te adoro.

Son todos términos típicos de la «religio amoris», pero el estilo enumerativo y la repetición del más comprometido hacen más acusada la intención paródica. En cuanto a *«consuelo»*, se trata de un eco evidente de la súplica de Félix, cuando Constanza le hace creer que Celia ha muerto por desesperación amorosa: *«Consuélame»*. Al final de la escena, en la farsa, Serafina, transportada por su furor, *abraza* a su criada. Lo mismo ocurría en la comedia, cuando Félix suplicaba a Constanza: «*Dame esos brazos* luego». Notemos para terminar que en esta escena de la comedia vuelve a aparecer la palabra-clave: *«cruel»*, que Constanza atribuye a Félix por su actitud para con Celia (es decir con su «alter ego»).

d) *Tercera escena* (vv. 2077–2159)

Serafina finge «un loco». Es la continuación de la escena de los celos del príncipe hacia el conde, esta vez llevada a sus extremos, ya que su rival se va a casar con su dama. Sigue a continuación la representación de la boda que tiene lugar en una aldea, «a lo villanesco» (v. 2095). En este caso, parece más bien que Tirso haya construido sobre un tema que en Lope estaba sólo esbozado, es decir la boda tramada por los celos de Lisarda (y no realizada), entre Constanza y el criado Beltrán (III, 12). Hay algunos elementos que lo indican: primero la mención repetida de los adjetivos *villana* y *villanesco*. Cuando Constanza se entera del proyecto de Lisarda, se inventa una genealogía noble, lo que impediría su enlace con un criado:

Olhai se são semelhantes
os marqueses e os vilãos.

Y cuando Beltrán cree que todo está ya decidido y pide a Constanza unas muestras de su amor, ella reacciona dándole un bofetón y diciéndole:

Falai com siso, vilão (III, 18).

Este trueque súbito de condición social (aunque fingido), parece haber marcado la lectura de Tirso, porque anota, hablando de Celia: «*Villana* su amor *la ha vuelto*» (v. 2097). Otro recuerdo de la comedia son los versos del príncipe:

> *piérdase también la vida*
> *pues ya se ha* perdido el seso (vv. 2088–2089),

eco de la «cruel» petición de Constanza a Félix, quien le preguntaba, hablando de Celia:

> F: *Pues, si es muerta, ¿qué puedo yo hacer?* —
> C: *Morir.*
> F: *¿Morir?*
> C: *O* perder el seso (III, 5).

Hemos notado ya que Constanza da un *bofetón* a Beltrán, tratándole de *«vilão»*. Pues, lo mismo ocurre en la farsa, cuando el príncipe se introduce en los festejos de la boda y riñe con un personaje que está ahí presente y que suponemos, por su lenguaje rústico, tratarse de un «villano»: Serafina «dase un *bofetón*», reza la acotación. En la comedia de Lope hay también una boda fingida, entre Constanza y don Pedro, el padre de Félix. Se trata de un escarmiento para el galán, quien sin embargo se lo toma en serio y está a punto de reventar de los celos, que no puede manifestar libremente, siendo su propio padre el rival amoroso. Por eso murmura a regañadientes:

> *Cielos, ¡cómo soy tan* necio
> *que no tomo deste agravio*
> *hoy la venganza que puedo!*

El mismo adjetivo está en boca del príncipe en la riña con el villano, de la cual se genera el bofetón:

> *¡Hola! ¡Ah,* necios*!*
> .....
> *¿Yo,* necio*? Mentís. — ¿Yo miento?* (vv. 2119–2121).

Lo que llama la atención es la aparente gratuidad del insulto del príncipe, ya que el villano no le había provocado. En realidad expresa la misma frustración de Félix, donde el

villano sustituye a don Pedro. El príncipe opera una «proyección» de sus celos sobre un villano, porque no se atreve a enfrentarse cara a cara con su rival, exactamente como Félix con su padre, donde tenía que sofocar en un aparte su grito de venganza tras haber tenido que sufrir la humillación suma de besar la mano de Celia no ya como esposa sino como madrastra. Otro enlace claro entre las dos escenas está en la intervención de los agraviados inmediatamente después de la promesa matrimonial pronunciada por los novios. En la comedia, la reacción de Constanza es particularmente acusada por el cambio de idioma, que da a conocer su verdadera identidad. En la farsa, el príncipe después del «sí» pronunciado por Celia, «mete mano» como indica la acotación y grita: «¡Oh perros! ¡En mi presencia!» (v. 2150). Y es precisamente la *presencia* del galán que tiene que asistir a la boda de su dama con su rival el nudo de las dos escenas. Pero en Tirso aparece un personaje nuevo muy significativo: *el cura*. Toda la ceremonia de la boda descrita en la farsa es de tipo religioso: el cura se sienta en frente de los novios, bebe el vino y pronuncia las fórmulas canónicas. En Lope no hay nada de todo esto: su ceremonia es totalmente profana y Constanza incluso se toma la libertad de bendecir a su nuevo hijastro: «Eu, meu filho, vos *bem-digo*» y «*échale la bendición*», reza la acotación. Es decir que en Lope es la mujer quien asume el papel del cura. Tirso ha captado muy bien esta «profanación» de Lope, y la intervención del cura en su texto es un verdadero escarmiento para Lope.

2. *«La portuguesa y dicha del forastero» y «El amor médico»*

La importancia de la comedia de Lope en Tirso no se limita a la farsa del *Vergonzoso*. En una comedia compuesta alrededor de 1624, *El amor médico*, la asunción de la misma es mucho más amplia: Tirso se apodera de prácticamente todos los recursos dramáticos de la comedia lopesca, desde la construcción del enredo hasta las menudas repeticiones de vocablos, añadiendo de suyo tan sólo el tema de la medicina, de tradicional intención satírica. Por razones de espacio no puedo presentar el cotejo completo y minucioso de las dos obras[8]. Me voy a ceñir al aspecto narrativo, comparando las dos tramas reducidas a sus núcleos, las «funciones narrativas»[9].

Lope, *La portuguesa*	Tirso, *El amor médico*
1) Don Félix, de Zaragoza, está en Madrid, por un mes (I, 7).	1) Don Gaspar, de Toledo, está en Sevilla, por un mes (I, 1).
2) Celia se enamora de él (I, 14).	2) Jerónima se enamora de él (I, 7).
3) Félix se marcha a Zaragoza (II, 1).	3) Gaspar se marcha a Coimbra (I, 9).
4) Celia le sigue a Zaragoza y logra introducirse en su casa disfrazada de portuguesa (II, 20).	4) Jerónima le sigue a Coimbra y logra introducirse en su casa disfrazada de médico (II, 8).
5) Félix está prometido a Lisarda, su prima (I, 12).	5) Gaspar está prometido a Estefanía, su prima (II, 1).
6) Beltrán, el criado de Félix, se enamora de «Constanza» (II, 22).	6) Estefanía se enamora del «doctor Barbosa» (II, 5).
7) «Constanza», hablando en portugués, enamora a Félix (II, 25).	7) Jerónima finge ser la hermana del «doctor Barbosa» y, hablando en portugués, enamora a Gaspar (II, 13).
8) Don Juan, hermano de Celia, se enamora de Lisarda (III, 4).	8) Don Rodrigo, amigo de Gaspar, se enamora de Estefanía (II, 4).
9) Celia finge casarse, como «Constanza», con el padre de Félix (III, 16).	9) Jerónima finge casarse, como «doctor Barbosa», con Estefanía (II, 4).
10) Celia se casa como tal con Félix (III, 23).	10) Jerónima se casa, como «Marta», con Gaspar (III, 19).
11) Don Juan se casa con Lisarda (III, 23).	11) Don Rodrigo se casa con Estefanía (III, 19).
12) Beltrán, criado de Félix, se casa con Inés, criada de Celia (III, 23).	12) Tello, criado de Gaspar, se casa con Quiteria, criada de Jerónima (III, 20).

Salta a la vista la perfecta simetría que existe entre las dos tramas. Tirso complica el disfraz, pero es para mantener el equilibrio en la distribución de los personajes. Sin embargo, detrás de esta aparente imitación sin reservas de la obra del «maestro», se esconden en la comedia de Tirso una serie de alusiones a la biografía amorosa de Lope que son otros tantos flechazos mordaces que no podían pasar desapercibidos a sus contemporáneos. El más espectacular está en los nombres que Tirso escoge para algunos papeles femeninos en su comedia: doña *Micaela*, *Jerónima* y *Marta*. Blanca de los Ríos fue la primera en notar la coincidencia de estos nombres con los de tres mujeres importantes en la vida sentimental de Lope: *Micaela* de Luxán, *Jerónima* de Burgos y *Marta* de Nevares.

Doña Blanca cree que Tirso «quiso darse el gusto de barajar los nombres de las amadas de Lope»[10]. Creo que Tirso va más allá del puro juego onomástico, y la asunción de la biografía de Lope en su comedia implica todo un juicio de valor, que se aplica a cada una de las amantes de Lope de forma distinta. Veamos primero el caso de doña *Micaela*. En su comedia, Tirso nos habla de ella por boca de Gaspar, cuando éste hace una larga relación de sus amores en Toledo y de los motivos que le obligaron a huir de aquella ciudad. Creo que debemos fijarnos con el máximo rigor en esta relación (I, 2), porque a mi manera de ver contiene una serie de alusiones al pasado de Lope de capital importancia. Gaspar cuenta que amó en Toledo a doña Micaela Ayala y la sirvió durante seis meses de un amor correspondido. De pronto la madre de su amada le impone casarse con un rico caballero valenciano, don Jaime. Una carta anónima informa a don Jaime de la existencia de un rival, con lo cual éste decide romper el noviazgo, provocando la muerte por desesperación de la madre de Micaela. Inmediatamente Gaspar es acusado de ser el autor de la carta anónima. Este logra descubrir a los verdaderos autores y les desafía, matando a uno e hiriendo a otro, por lo que tiene que huir de la justicia fuera del reino de Toledo. Cuando llega a Sevilla, nos enteramos de que tiene la intención de marcharse a Portugal para embarcarse hacia el Oriente. Creo que cualquier conocedor de la azarosa vida de Lope de Vega no puede menos de relacionar esta narración con un episodio fundamental de la juventud del poeta: el proceso por «libelos» contra la familia de Elena Osorio, su amada, que acabó con el destierro de Lope al reino de Valencia. Coinciden muchos elementos: el *enamoramiento* por una dama (Elena-Micaela); la *intervención de la madre* que impone a su hija un matrimonio de conveniencia (Francisco Perrenot de Granvela-don Jaime); la aparición de unos *escritos difamatorios* (la sátira en latín macarrónico-la carta); las *sospechas* que *caen sobre el amante* (Lope-Gaspar) con el consecutivo *rechazo de la amada*; la mención de la ciudad de *Valencia*, patria de don Jaime y lugar donde Lope cumplió su destierro; la intención de los dos galanes de ir a *Portugal* para *embarcarse* (Lope en la «Invencible Armada» — Gaspar al Oriente). Hay además un elemento textual que me parece decisivo. La acusación contra Lope se conoció en su

época con el nombre de *«libelo»*, es decir «difamación». Ahora bien: exactamente ésta es la palabra que Gaspar emplea para calificar la carta anónima:

> *Carta sin firma es* libelo
> *que contra sí mismo hace*
> *quien no osa poner su nombre* (I, 2).

Me parece que hay elementos suficientes para considerar esta relación de Gaspar como una clara alusión a la juventud de Lope. Pero hay un dato que no acaba de coincidir: ¿por qué la amada de Gaspar se llama precisamente *Micaela* y no *Elena*, ya que Tirso en los otros casos respecta la onomástica lopesca? Creo que con esta aparente «confusión» del episodio de Elena Osorio con la mención de Micaela y de la ciudad de *Toledo*, donde efectivamente nació el amor entre Lope y Micaela de Luxán, Tirso consigue unificar los dos episodios amorosos extra-matrimoniales más importantes de la vida de Lope antes de su ordenación sacerdotal en 1614. Al mismo tiempo, opera una partición cronológica de la vida de Lope en dos etapas, la anterior a su ordenación, que integra en un mismo bloque mediante la fusión que acabo de comentar, y la posterior, donde domina la figura de *Marta* de Nevares. Esta partición supone un radical cambio del juicio moral de Tirso sobre la vida de Lope. Si en la primera etapa es fácil advertir el apoyo incondicional de Tirso al injustamente acusado Gaspar (= Lope joven) y la admiración por su conducta, en la segunda el amor de Gaspar (= Lope sacerdote) hacia Marta se manifiesta muy a menudo con alusiones a la esfera sagrada, creando una ambigüedad que va más allá de la tradicional «religio amoris». En un caso, el flechazo es especialmente mordaz y la alusión a los amores sacrílegos de Lope es evidente. Gaspar habla de Marta en términos que parodian el Ave María, y es Tello, el criado, quien tiene que recordarle la oración canónica:

> G: Entre todas las mujeres...
> T: *¿Rezas?*
> G: Sola es Doña Marta
> digna de ser adorada.
> T: *Yo que rezabas creía*
> *por ella el Ave-María.*
> G: *Tello, ¿no es cosa cansada*
> *verte siempre de un humor?*

T: «Entre todas las mujeres,
dicen, bendita tú eres»
los que rezan. Si tu amor
da en hereje, ¿qué te espantas?
G: *No mezcle tu desatino*
lo humano con lo divino.
T: *Ni mudes tú damas tantas.* (III, 7).

Queda una mujer de la cual aún no se ha hablado, y que es la protagonista de la comedia de Tirso: *Jerónima*. La aparición de Jerónima de Burgos en la vida de Lope coincide con la salida de ella de Micaela de Luxán. Pero coincide también con la decisión de Lope de tomar el estado sacerdotal. A principios de 1614, al ir a tomar los hábitos, Lope se hospedó en su casa de Toledo y sus relaciones con «la amiga del buen nombre», no fueron del todo platónicas, como insinuaron con acertada lítote Rennert y Castro: «nada nos obliga a pensar que mantuviesen piadosas relaciones»[11]. Pero en la comedia de Tirso, Jerónima carece de toda valoración moral: es una simple máquina narrativa, la que permite a Gaspar pasar de Micaela a Marta. Y esto es precisamente lo que Jerónima de Burgos representó en la vida de Lope: una intermediaria entre la primera y la segunda época. Y la mejor prueba de ello está en el desenlace de la comedia, en que ésta no se casa con Gaspar como Jerónima sino como Marta. Como vemos, la precisión de Tirso en la elección de los nombres es realmente desconcertante. Se habrá notado que Tirso no alude a las esposas de Lope, sino a sus tres principales amantes. Si consideramos que la comedia de Tirso se cierra con *tres bodas*, creo que, a la vista de estas preferencias, el tradicional desenlace se tiñe de un significado bien particular. Tirso, apuntando voluntariamente a los *tres adulterios* de Lope, consigue restablecer «literariamente» el orden moral quebrado, «recuperando» las tres bodas con las que se termina la comedia de Lope pero recargándolas de un significado bien diferente. Tirso reserva un lugar especial para el más escandaloso de los adulterios de Lope, el último, cometido cuando ya estaba definitivamente «casado» con Dios: el hecho de casar a Gaspar no con Jerónima sino con Marta convierte el tradicional recurso del disfraz (que es el que permite esta solución) en un arma, entera y únicamente literaria contra la conducta inmoral de Lope. Y es ahora cuando se

nos desvela el motivo profundo de la «confusión» entre el episodio de Elena Osorio y su mención como Micaela: con este trueque de nombres, Tirso consigue «recuperar» el adulterio más importante de la primera época de Lope y equilibrar de esta manera la cuenta entre adulterios y bodas[12]. Tirso logra pues reconstruir la entera biografía amorosa del Fénix, haciendo hincapié en sus repetidos adulterios, por medio de un acertado empleo de los nombres de los personajes femeninos y una hábil utilización de recursos dramáticos tan tradicionales como el disfraz y el desenlace feliz.

3. *Conclusiones*

Una primera conclusión que se impone está en la revaloración de la comedia de Lope, completamente olvidada por la crítica: el que haya servido de base a dos obras de Tirso es la mejor prueba de su intrínseca calidad literaria. Sin embargo, creo que los resultados más interesantes surgen de la comparación de las dos imitaciones, porque son muy reveladores del cambio de actitud de Tirso para con su maestro. La primera imitación en la farsa del *Vergonzoso* representa una adhesión sin reservas a los dictámenes de la «comedia nueva», según los cánones del *Arte nuevo*. El pasaje más evidente en este sentido es el muchas veces citado en qué Serafina da una serie de epítetos positivos de la «comedia nueva». Ahora bien: este pasaje se encuentra justo antes de la representación de la farsa por parte de Serafina. De ello se deduce que, así como el pasaje en cuestión opera una defensa «teórica» de la comedia lopesca, la farsa constituye su ejemplificación «práctica», pues está hecha de materiales sacados de una obra lopesca. Pero, frente a la persistente ingratitud de Lope quien no incluye a Tirso en el «Jardín de los poetas» de *La Filomena*, publicada justo en 1621[13], Tirso se acordó de su juvenil acto de fe tan mal recompensado. Decidió recuperar el texto que había representado su modelo dramático y en el que había creído hasta imitarlo en una de sus obras más exitosas, componiendo una imitación callada pero esta vez ya de signo contrario. Si en la farsa del *Vergonzoso* era posible ya advertir unas críticas a la inmoralidad de Lope, ya consagrado sacerdote desde hacía varios años, en la comedia estas críticas se hacen más directas

y envuelven la entera biografía amorosa de Lope. Este radical cambio de actitud de Tirso hacia el que fuera su maestro supone un extraordinario refinamiento de sus armas literarias. Si en la farsa del *Vergonzoso* era todovía relativamente fácil advertir la presencia del texto de Lope, en *El amor médico* consigue Tirso expresar plenamente su opinión sobre su ingrato maestro sin mencionarle ni una sola vez y empleando además sus propios materiales dramáticos. Es un verdadero alarde de saber poético realizado por el agraviado con las armas del agresor, verdadera «ironía de la ironía».

Elvezio Canonica
Universidad de Friburgo

NOTAS

[1] La mejor visión de conjunto de las relaciones humanas y literarias entre los dos dramaturgos son los dos tomos de Ruth Lee Kennedy, *Studies in Tirso. I: The Dramatist and his Competitors, 1620–1626; II: The Dramatist and the New Regime of Philip IV and the Conde Duque de Olivares*, Chapel Hill, North Carolina Studies, 1974.

[2] En esta dirección apunta el trabajo de A. Cioranescu, «Tirso de Molina y Lope de Vega», en: *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 151–161. Cfr. también J. Entrambasaguas, «La convivencia coetánea de Lope y Tirso», en *Estudios*, 18 (1962), pp. 387–397. Cfr. también las visiones de conjunto que ofrece la monografía de Serge Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université de Poitiers, 1971.

[3] Cfr. para la datación el catálogo de las comedias de Lope establecido por Rennert-Castro publicado en apéndice de la *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, p. 485. Utilizo la edición que se publicó a cargo de Eugenio Hartzenbusch en la Biblioteca de Autores Españoles, t. 34, pp. 155–174. Los números romanos remiten al acto, los arábigos a la escena.

[4] Cfr. Ruth Kennedy, «A Reappraisal of Tirso's Relations to Lope and his Theatre», en: *Bulletin of the comediantes*, 18 (1966), pp. 1–3. Todas las citas de esta comedia están sacadas de la más reciente edición crítica de la obra a cargo de Enrique Rull, en Clásicos Alhambra, Madrid, 1986.

[5] Cfr. Ruth Lee Kennedy, «The Dates of *El amor médico* and *Escarmientos para el cuerdo* (Tirso's supposed trip to Portugal in 1619)», *Refléxion 2*, (1972), pp. 11–33. Todas las citas de la comedia remiten a la edición de Blanca de los Ríos en el tomo II de las *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 963 ss.

[6] «It is [la «farsa»], if I mistake not, Tirso's hazy remembrance of Lope's heroine in *La portuguesa y dicha del forastero*», R. Kennedy, «A Reappraisal...», art. cit., p. 2.

[7] Sobre el concepto de la «religio amoris» y su ejemplificación en un poeta de la primera mitad del s. XVI, cfr. el trabajo de Alberto Blecua, «¿Signos viejos o signos nuevos? (*fino amor y religio amoris* en Gregorio Silvestre)», en: José Romera et al., *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1980, pp. 110–144.

[8] La versión completa de este trabajo es de inminente publicación en la *Revista de literatura*.

[9] Utilizo la terminología de Roland Barthes en su «Introducción al análisis estructural de los relatos», en el volumen colectivo: *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, Serie Comunicaciones, 1974, pp. 9–45.

[10] Cfr. Prólogo, cit., p. 967.

[11] *Op. cit.*, p. 220.

[12] La alusión a las amantes de Lope por parte de Tirso podría guardar también una estrecha relación con la breve «autobiografía» hecha por Lope en *La Filomena*, publicada en 1621, donde se mencionan únicamente a Elena

Osorio («Elisa») y Isabel de Urbina («Nise»), omitiendo tanto a Micaela de Luxán como a Marta de Nevares, a pesar de poseer ambas sendos seudónimos poéticos («Camila Lucinda» y «Amarilis»). No se olvide que en el «Jardín de los poetas» de esta obra, Lope no menciona a Tirso.

[13] Para una amplia exposición de las etapas de las relaciones de Lope con Tirso, cfr. R. Kennedy, «A Reappraisal...», *BullCom*, 17 (1965), p. 25 ss.