

EL VERGONZOSO EN PALACIO: ARQUETIPO DE UN GÉNERO

Francisco Florit
Universidad de Murcia

¿Qué se puede decir a estas alturas sobre *El vergonzoso en palacio* que no esté ya escrito, reescrito y dicho hasta el fastidio? No se alarme el curioso lector por este arranque interrogativo, porque no es mi propósito sacar un conejo de mi chistera filológica y ofrecerle una interpretación nueva, brillante, original, sobrecogedora de esta pieza del Mercedario. No, no es ese mi principal intento. Ocurre, sin embargo, que hay un aspecto en la crítica sobre *El vergonzoso* al que se le ha prestado muy poca atención: el hecho de que es Tirso el primero en relatar por lo menudo el sistema de convenciones y las coordenadas tipológicas que estructuran *El vergonzoso*, o dicho de otro modo, el primero que reconstruye los códigos tanto convencionales, que son distintos en cada género, como culturales a los que obedece su comedia y, en consecuencia, el género o subgénero de la comedia llamada palatina.

Dejémonos guiar, pues, por Fray Gabriel Téllez para ver qué nos cuenta acerca de una de sus piezas más querida, más editada, más estudiada y más veces representada. Conviene, sin embargo, que antes de entrar en este punto se señalen algunos principios sobre la incómoda, pero ineludible, cuestión de la clasificación genérica del teatro español aurisecular. Desde hace unos años es frecuente leer en el arranque de los libros y artículos consagrados a examinar diferentes aspectos de la comedia barroca que el ingente *corpus* textual que la forma no ha de ser considerado como un todo, sino que no hay más remedio que llevar a cabo una clasificación por géneros que deslinde los diferentes tipos de piezas teatrales encontrables en el teatro español del XVII. Así, por ejemplo, lo señala Ignacio Arellano en el prólogo a su reciente libro *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, al decir que uno de los escollos metodológicos fundamentales que afectan a muchas interpretaciones de las comedias áureas viene dado por el hecho de «considerar el fenómeno de la Comedia española como un monolito sujeto a unos mismos esquemas estructurales y obe-

diente a unas convenciones (estéticas e ideológicas) inalterables e igualmente rígidas»¹. Ciertamente. No tener en cuenta esta circunstancia ha ocasionado en parte de la bibliografía sobre la comedia barroca una considerable miopía crítica que se ha reflejado en lecturas erróneas de los textos, yendo desde la interpretación en clave trágica de piezas cómicas hasta la aplicación ciega e idolátrica de modernas teorías psicológicas a obras señeras del teatro del Seiscientos. Semejante desviación metodológica se puede apreciar especialmente en los estudios sobre la obra dramática de Tirso, pues esos críticos de los que hablo no sólo se han sentido siempre seducidos por la, para ellos irresoluble, antinomia entre un Gabriel Téllez, observante fraile de la Merced en la España del Siglo de Oro, y un Tirso de Molina censurado por la Junta de Reforma y escritor de comedias profanas y de malos incentivos, sino que también el hecho de que nuestro autor escribiera piezas como *El burlador de Sevilla*, protagonizada por un don Juan que para su diván lo hubiera querido Freud, o que fuera el creador de un buen número de piezas calificadas de «carácter» y pobladas por criaturas femeninas de «complejísima arquitectura mental», ha ocasionado que buena parte de los trabajos de estos ensayistas se centren en el estudio de la mentalidad, el pensamiento, la moralidad de Tirso y de sus personajes, con la consecuente limitación del foco que ha de iluminar el rico y vasto universo dramático del Mercedario.

Y es que es el caso, y lo diré de nuevo con las palabras de Arellano, que

la construcción de una determinada pieza dramática se rige por convenciones ordenadas según ciertos códigos, asumidos tanto por el emisor (dramaturgo y compañía teatral) como por el receptor (público y lector del Siglo de Oro). Estos códigos específicos de cada una de las especies dramáticas que pudieran distinguirse (tema de investigación aún pendiente) funcionan como orientadores de la interpretación y sentido de las obras dramáticas. Ninguna lectura que ignore estos códigos puede resultar coherente².

De modo que, en consecuencia, no todas las comedias son iguales, ni son susceptibles de interpretaciones parejas, ni resultan válidas lecturas que orillen, por ignorancia o adrede, las convenciones que las rigen y los códigos que las estructuran.

Ahora bien, la cuestión está en establecer de una manera certera y eficaz las coordenadas tipológicas que nos sirvan para ordenar taxonómicamente el *corpus* textual del teatro áureo. Si se está de acuer-

¹ Arellano, 1999, p. 7.

² Arellano, 1999, p. 8.

do en que no pueden interpretarse del mismo modo *La venganza de Tamar* y *Don Gil de las calzas verdes*, por dar dos casos evidentes y muy alejados entre sí, no habrá más remedio que fijar *a priori* cuáles son los códigos y las convenciones que operan internamente en la construcción de tales piezas y que, a su vez, nos permiten agavillarlas y clasificarlas, es decir, dar cuenta de la variedad genérica de la comedia barroca. Creo que para llevar a puerto seguro este intento, y no se me escapan las muchas dificultades que tiene la empresa, hay que atender al juego que se da entre el autor de la pieza (emisor) y el público que la recibió en su momento (receptor), público que tenía un horizonte de expectativas, unas convenciones asumidas y aceptadas más o menos de buen grado, y que estaba acostumbrado a ver teatro y que, seguramente, distinguía bien las diferentes especies dramáticas que configuraban la escena barroca. De manera que si logramos reconstruir los varios códigos pertinentes que manejaban tanto el poeta como los espectadores tendremos ante nosotros el mapa genérico de la Comedia española.

Quedó dicho al principio de este trabajo que íbamos a servirnos de las palabras de Tirso para mostrar los rasgos caracterizadores y de género de la comedia *El vergonzoso en palacio*. Vayamos, pues, a ello. Como se sabe, esta pieza se inserta, junto con *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*, en el marco narrativo de los *Cigarrales de Toledo*, la primera en orden cronológico de las dos misceláneas que publicó Téllez³. En cinco cigarrales a orillas del Tajo se reúnen durante cinco días un grupo de amigos que forman parte de lo más selecto y noble de la ciudad imperial. Entretienen sus ocios fundamentalmente con actividades literarias: recitado de poemas, academias, relatos en prosa y representaciones teatrales. Estamos, por consiguiente, en un ambiente cortesano, culto y aristocrático, de amantes de la literatura. Pues bien, el primer día parte de ese grupo de amigos («el más bello e ilustre auditorio que dio estimación al Tajo», lo llama el Mercedario) asiste a la representación que otros del grupo hacen de la comedia *El vergonzoso en palacio*, lo que constituye un claro ejemplo, no tanto de *particular*, como de representación cortesana. Sea como fuere, lo que me interesa resaltar es que Tirso nos da cumplida noticia de esa puesta en escena y, a su vez, de los juicios que a algunos de los espectado-

³ Para el análisis de los *Cigarrales* sigue siendo muy útil el libro de Nougé, 1962a.

res les merece la pieza representada. Fijémonos primero en los datos que de la obra y de su historia escénica nos da su autor:

Intitulábase la comedia *El vergonzoso en palacio*, celebrada con general aplauso (años había), no sólo entre todos los teatros de España, pero en los más célebres de Italia y de entreambas Indias, con alabanzas de su autor, pues mereció que uno de los mayores potentados de Castilla honrase sus musas, y ennobleciese esta facultad, con hacer la persona del *Vergonzoso* él mismo, quedándolo todos los que la profesan de verle aventajar, en un rato de este lícito entretenimiento, sus muchos años de estudio (p. 218)⁴.

El granado auditorio que asiste a la representación de la comedia en el cigarral de Buenavista no ve sobre las tablas una pieza nueva y nunca escenificada, sino una obra con una larga trayectoria escénica, con una dilatada vida tanto en los corrales de la época como, probablemente, en algún otro ámbito cortesano. El hecho de que se nos diga que uno de los personajes más importantes de Castilla encarnara la figura de Mireno así nos lo hace pensar⁵. Esta circunstancia significa, en mi opinión, que la perspectiva de los espectadores del cigarral y sus horizontes de expectativas están claramente influidos por la propia historia teatral de *El vergonzoso*, de manera que el texto que nos ofrece Tirso, el que leemos en su miscelánea *Cigarrales*, es resultado no sólo de una historia textual, de la que ahora no me voy a ocupar, sino también de un concreto *currículum* escénico que influye activamente en el texto de la comedia. En otras palabras, el destino de la recepción de la pieza afecta poderosamente tanto a la composición verbal de la misma como a su clasificación genérica, puesto que Tirso ofrece en los *Cigarrales* una comedia palatina que va a ser representada en un ambiente cortesano, lo que significa que hay una perfecta y buscada adecuación entre las características tipológicas de la obra y el marco en el que la misma se representa. Claro está que no quiero decir con ello que realmente se diera una representación de *El vergonzoso* en el cigarral de Buenavista, aunque tampoco contemos con datos que la contradigan, de modo que no hay ningún inconveniente en admitir el juego literario y ficticio ideado por Tirso. Ahora bien, no es menos cierto que esta comedia tuvo alguna representación en un

⁴ Citaré siempre *Cigarrales* por Tirso de Molina, ed. 1996.

⁵ Williamsen, 1983, p. 62 dice lo siguiente a este respecto: «Sin duda alguna, *El vergonzoso en palacio* fue escrito para ser representado durante el carnaval del año de su composición y funciona así como una especie de teatro ritual». La verdad es que no hay constancia documental alguna de una representación privada, pero de las palabras de Tirso se deduce que la hubo. El propio asunto y el género de la pieza así nos lo hacen pensar también.

marco palaciego si creemos lo que nos ha dicho el Mercedario del caballero castellano.

Nótese, por otra parte, que poco después se nos dice lo siguiente:

principalmente saliendo tan acendrada (el día de hoy) de los que, sin pasión y con suficiencia, tienen a su cargo expurgarla de palabras y acciones indecentes (p. 218).

Lo que quiere decir que para ese auditorio aristocrático, o lo que es lo mismo, para el auditorio aristocrático que en su momento asistió a la representación de la comedia, se ofrece un texto limpio de acciones y palabras indecentes, yendo más allá, pues, de la preceptiva censura previa de impresión. No dejemos caer en saco roto este hecho para lo que más adelante vendrá acerca de la interpretación que algunos críticos contemporáneos han hecho de la comedia tirsiana.

Dentro del juego verosímil ideado por Tirso para la representación de su comedia tienen cabida también los elementos teatrales y parateatrales encontrables en toda puesta en escena de una pieza dramática aurisecular: tonos musicales, loa, bailes y entremeses. Aunque se recogen los nombres de los autores de estos textos (p. 219), sólo figura en *Cigarrales* la loa. De su lectura se pueden sacar interesantes conclusiones puesto que el texto está en clara sintonía temática y tonal con la comedia, al relatar el caso de un humilde pastor que acude al palacio del rey Jerjes de Persia y le presenta como ofrenda de vasallaje un sencillo y tosco vaso, hecho con madera de alcornoque, lleno de agua; presente que contrasta vivamente con los otros regalos que le han hecho al rey: oro, plata, púrpuras, perlas, sedas y pieles. El monarca persa premia al humilde pastor otorgándole el cargo de virrey de Grecia, con lo que da a entender que estima más su presente que todos los demás suntuosos regalos que le han hecho. La loa, por consiguiente, está en la línea del tópico del enfrentamiento corte/aldea al mostrarnos el triunfo de un humilde pastor en un ambiente palaciego y cortesano, asunto medular en *El vergonzoso*, pero no sólo eso, sino que también aparece el ennoblecimiento del protagonista de la historia que pasa de aldeano a virrey, cosa que de igual modo le ocurre al Mireno de *El vergonzoso*, que de creerse pastor pasa, al final de la comedia, a saberse hijo del duque de Coimbra.

Los espectadores de Buenavista se disponen, por consiguiente, a asistir a la representación de una pieza teatral en un marco palaciego y cortesano habiendo escuchado previamente una loa, que

funciona como inteligente y adecuado introito que anticipa lo que van a ver. Pero es que hay más. Supongamos que parte de esos espectadores nunca han oído hablar de la comedia que van a ver representada por un grupo de toledanos linajudos y oyen que la pieza lleva por título *El vergonzoso en palacio*⁶, ¿cuál es su reacción?, o mejor dicho, ¿qué deben esperar de ella? Es claro que lo primero que les viene a la mente es un refrán, el que dice que «Al mozo vergonzoso, el diablo le lleva a palacio»⁷. Seguramente lo conocen a través de su cultura oral, pero también lo han podido leer, entre otros textos, en el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias, en *La Celestina*, en *El menosprecio de corte y alabanza de aldea* o en la novela cervantina de *El licenciado Vidriera*. En el *Vocabulario de refranes* del maestro Correas no lo han podido leer porque no se publicará hasta 1627 y *Cigarrales* ve la luz impresa en 1624. Quiere decirse, por lo tanto, que, antes de comenzar la representación, el auditorio ya tiene unos pocos datos, unas pautas que influyen en sus expectativas, que funcionan a modo de marco referencial o tonal de lo que van a ver: un pastor vergonzoso que llega a un palacio. De modo que la cosa no va de tema bíblico, ni de costumbres contemporáneas, al menos en el título no figura ni el nombre de Madrid ni el de Vallecas ni otro lugar de España; tampoco parece que sea una comedia que escenifique la vida de un santo, aunque la referencia al diablo presente en el refrán puede despistar un poco. Así que habrá que esperar al comienzo y al desarrollo de la obra para comprobar de qué va el asunto, aunque eso de «palacio» parece estar indicando que la comedia transcurre precisamente en un palacio como, por ejemplo, *El perro del hortelano*, que, curiosamente, también lleva por título un refrán⁸.

Y comienza la representación de la comedia famosa de *El vergonzoso en palacio*, y si le hacemos caso a lo que Tirso dice en su miscelánea todo ha ido estupendamente:

Con la apacible suspensión de la referida comedia, la propiedad de los recitantes, las galas de las personas, y la diversidad de sucesos, se les hizo el tiempo tan corto, que, con haberse gastado cerca de tres horas, no hallaron otra falta sino la brevedad de su discurso (p. 223).

⁶ Analiza el título de la comedia Stoutz, 1996.

⁷ Ver más detalles sobre el funcionamiento del refrán en la comedia en Florit, 1991.

⁸ Dixon, 1995, tiene un interesante trabajo en el que estudia estas dos comedias palatinas, observando diferencias importantes entre ambas.

¿O no es así? Porque es el caso, y a partir de aquí viene lo que más me interesa, que Tirso recoge tras estas palabras los efectos que ha producido la obra y su puesta en escena en algunos de los espectadores, es decir, el autor del texto, el emisor, nos da cuenta de las reacciones que la comedia ha tenido entre sus oyentes, sus receptores. La primera objeción que se le hace a la pieza por parte de uno de los espectadores es la de su excesiva longitud: la comedia es «demasiadamente larga». Es cierto. *El vergonzoso* tiene cerca de cuatro mil versos, de ahí que la representación de la comedia, y sólo de la comedia, haya durado, según se nos acaba de decir, cerca de tres horas. Ahora bien, ¿es larga en relación a qué otras comedias?, ¿tiene que ver el hecho de que sea una comedia palatina?, ¿que esté en los *Cigarrales*?, ¿que sea de Tirso? Vayamos por partes. Unos pocos datos estadísticos nos muestran que Tirso es uno de los comediógrafos barrocos que cuenta con un buen número de comedias que superan los tres mil quinientos versos⁹: *La lealtad contra la envidia* (4.189), *La villana de Vallecas* (3.969), *El vergonzoso en palacio* (3.967), *El celoso prudente* (3.856), *La mejor espigadera* (3.723), *El amor médico* (3.648), *Ventura te dé Dios, hijo* (3.578), *Todo es dar en una cosa* (3.568). Desde luego las obras más importantes del teatro del XVII no alcanzan este número de versos. En el caso de Lope ninguna de sus comedias más conocidas llegan a las cifras de las de Tirso: *El perro del hortelano* (3.379), *La dama boba* (3.185), *Peribáñez* (3.051), *El castigo sin venganza* (3.021), *El caballero de Olmedo* (2.732) y *Fuente Ovejuna* (2.403). Pero lo interesante es que, según las tablas de Morley y Bruerton, sólo cinco comedias, tenidas por auténticas, del Fénix superan los tres mil quinientos versos, sin llegar ninguna de ellas a los tres mil seiscientos, y entre éstas figura, curiosamente, *Lo fingido verdadero* con 3.507 versos, pieza que Lope dedicó a Tirso cuando la publicó en la *Parte XVI*. Por no ser prolijo diré sólo que lo mismo cabe encontrar en Mira de Amescua, Rojas Zorrilla y Moreto. Mientras que las estadísticas de Calderón se acercan un poco más a las de Tirso, incluso tenemos comedias con más de cuatro mil versos, como es el caso de la comedia palatina *Las manos blancas no ofenden* (4.361), o de la titulada *Darlo todo y no dar nada* (4.145).

Todo lo señalado hasta aquí nos hace pensar que la longitud de *El vergonzoso* no es una excepción llamativa en el *corpus* dramático del Mercedario y que la queja del espectador cortesano tiene fun-

⁹ Los datos que paso a dar son siempre aproximativos, puesto que dependen de las ediciones manejadas, del texto base escogido y de las enmiendas que se hayan hecho. Pero son, en cualquier caso, significativos y pertinentes.

damento si se compara la comedia con la de otros dramaturgos, pero no con el teatro tirsiano en general. No creo, por otro lado, que la explicación venga dada por el género al que pertenece nuestra comedia ya que otras adscribibles al género palatino tienen muchos menos versos: *El castigo del pensó que* (3.211), *Celos con celos se curan* (3.110), *El melancólico* (3.067), *Quien calla otorga* (2.988) y *La fingida Arcadia* (2.963). Así que la excesiva extensión no es una característica del tipo de comedias al que pertenece la que estamos estudiando, aunque es verdad que *El celoso prudente* tiene, como se vio antes, 3.856 versos y es una comedia palatina y está inserta en la miscelánea de *Cigarrales*, las dos características que también aparecen en *El vergonzoso*.

En fin, abandonemos las estadísticas y prestemos atención de nuevo a lo que dicen los espectadores de la comedia, a los efectos que les ha producido la misma. Tirso recoge la opinión de uno, a quien llama «pedante historial», es decir «historiador pedante», que piensa que se debe castigar al autor de la obra porque

contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro –siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor–, en ofensa de la Casa de Avero y su gran duque¹⁰ (p. 224).

No me interesa ahora la defensa que inmediatamente después de estas palabras del crítico pedante hace Téllez de la verdad poética frente a la verdad histórica por ser un fragmento bien conocido¹¹. Lo que quiero destacar de este texto es que la presencia en la comedia palatina, no sólo en *El vergonzoso*, sino también en otras del mismo género, de personajes históricos, como es el duque de Coimbra, constituye una de las características o convenciones básicas del género, que distingue estas comedias de las llamadas de capa y espada, y que las dota de un fondo serio, en muchos casos cercano a las comedias de privanza en donde se escenifica el asunto de la fortuna voltaria. Quiere decirse, por lo tanto, que en no pocas comedias palatinas hay un trasfondo político, que no es necesariamente allegable a la realidad política de la España barroca, pero que

¹⁰ Palomo, 1999, pp. 56-58, realiza un detenido examen de la figura histórica del duque de Coimbra y del interés que Tirso sintió por la vida y el carácter de este personaje. En opinión de la tirsista el Mercedario admiraría en don Pedro «al pensador, al filósofo, al viajero, al gran estadista, al hombre prudente y sabio, benigno y humano, mientras su alma se conmoviera ante la gran tragedia que encerró su vida» (p. 57).

¹¹ Véase sobre este punto Florit, 1986.

hace entrar en la obra los temas, por ejemplo, de la clandestinidad, de la caída en desgracia, de la próspera y adversa fortuna. La propia historia del duque de Coimbra, si no exacta, sí verosímil, que aparece en *El vergonzoso*, es un buen ejemplo de lo que se apunta, como también lo es la disputa en el comienzo de la obra entre el duque de Avero y el conde de Estremoz. Este enfrentamiento en el inicio de la pieza hace, como bien ha señalado Vitse¹², que la comedia tenga una apertura patética con ribetes trágicos. Si bien los acontecimientos irán por la ladera cómica, impidiendo cualquier lectura trágica de la obra, no es menos cierto que el fondo o la base histórica de la comedia marca una impronta fuerte en la interpretación de la misma, alejándola de las comedias cómicas puras. Piénsese, por otro lado, que el universo palatino, según ha estudiado con acierto Oleza, «no es ni unilateralmente cómico ni unilateralmente frívolo», sino que se cuenta con tragedias y tragicomedias palatinas que exploran «las corrupciones y crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de los reyes y grandes señores, las desigualdades de estado y linaje entre individuos, o la vanidad e hipocresía de la vida cortesana»¹³; piezas como *El amor constante* de Guillén de Castro o *Carlos el perseguido* de Lope de Vega así nos lo enseñan.

Sea como fuere, lo cierto es que en *El vergonzoso en palacio*, como en todas las de su género, el amor es el móvil de la acción dramática. No hay, por consiguiente, que buscar ese móvil en los temas políticos ni históricos, aunque se alejen del *hic et nunc* para localizar sus piezas en lugares un tanto remotos (Bohemia, Grecia, Polonia) o más cercanos (Francia, Italia, Portugal) transitados a veces por personajes de la Historia; la clave de arco de las comedias palatinas, insisto, son los sucesos amorosos («nos ha encajado mes y medio, por lo menos, de sucesos amorosos», dice un presumido de Toledo tras la representación de *El vergonzoso*) protagonizados por personajes que pertenecen a dos clases sociales: la de los nobles (reyes, príncipes, duques...) y la de los subalternos, fundamentalmente secretarios. Hasta tal punto es así que se puede hablar de un ciclo de comedias palatinas de secretario en autores como Lope de Vega y Tirso de Molina¹⁴. Entre la dama y su secretario, seres socialmente desiguales, se producirá un acercamiento con

¹² Vitse, 1988, pp. 566-69.

¹³ Oleza, 1997, p. 250.

¹⁴ Para el caso de Lope de Vega véanse los trabajos de Weber de Kurlat, 1975, y Hernández Valcárcel, 1993. Por lo que respecta a Tirso resulta muy provechoso y clarificador el artículo de Zugasti, 1998, aunque no se ocupa de *El vergonzoso*.

diferentes finales, según la desigualdad sea verdadera, como ocurre en *El perro del hortelano*, o aparente, como pasa en nuestra comedia.

Ahora bien, lo interesante es que en los propios *Cigarrales Tirso*, por boca de uno de los espectadores de *El vergonzoso*, enumera paso a paso la historia de esa relación entre Madalena (la dama noble) y Mireno (el pastor que llega a secretario), hasta tal punto que en el texto que ahora cito es posible reconstruir las convenciones que estructuran la comedia palatina:

Pues, aun en este término, parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declarar por enigmas su voluntad y, últimamente, arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde que, en la opinión de entrambos, el mayor blasón de su linaje eran unas abarcas, su solar una cabaña, y sus vasallos un pobre ható de cabras y bueyes (pp. 224-25).

Dado que el texto no tiene desperdicio y es una perfecta radiografía tanto de *El vergonzoso* como de la comedia palatina en general, conviene que se examine punto por punto.

a) Una dama ilustre y discreta quiere ciegamente a un pastor: en esta frase se encierra la cifra y razón de nuestra comedia al decirse en ella que de lo que trata *El vergonzoso* es del hecho de que una dama de noble linaje, a la que se califica también de cuerda y de buen juicio, se enamora perdidamente de alguien muy inferior en la escala social. Este es, pues, el punto de arranque de muchas comedias palatinas. Así ocurre, por citar sólo dos casos, en *El perro del hortelano* con la condesa Diana y Teodoro, y en *El castigo del pensó que*, entre otra condesa Diana y Rodrigo. Por otro lado, no menos interés tiene el hecho de que se diga que la dama noble se enamora *ciegamente* de su subalterno, puesto que nos está dando el tipo de amor observable en estas comedias, que no digo que sea exclusivo de ellas. La dama noble, y fijémonos en el caso de Madalena, sufre un proceso agudo de alienación, propio de quien se enamora¹⁵, lo que le llevará a perder esa condición de discreta, de juiciosa, y a actuar de un modo inquisitorial y dominante, tal y como más adelante se señalará.

También se anuncia con la frase que se está comentando otra de las convenciones literarias propias de la comedia palatina: el amor entre seres desiguales y el choque entre el mundo cortesano y el aldeano, choque éste que no creo que tenga en *El vergonzoso* más importancia que la de servir de punto de partida al proceso de edu-

¹⁵ Así lo señala Vitse, 1988, p. 552.

cación sentimental experimentado por Mireno, que le llevará de la vergüenza-inhibición, propia de un joven aldeano en un ambiente cortesano, a alcanzar la ventura en el palacio.

b) La dama hace secretario a su enamorado: quedó dicho antes que se puede hablar de una subespecie de comedia palatina constituida por aquellas piezas en las que una dama de la alta nobleza se enamora de su secretario. En el *corpus* dramático de Lope de Vega se pueden adscribir a esta subespecie piezas como *El perro del hortelano*, *Las burlas de amor*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El secretario de sí mismo*, *Las burlas veras* y *La hermosa fea*. Por lo que se refiere a Tirso, Miguel Zugasti enumera cuatro: *El vergonzoso en palacio*, *Amor y celos hacen discretos*, *El castigo del pensé que* y *Quien calla otorga*. De modo que el espectador de nuestra comedia está señalando una convención más de un grupo de comedias palatinas.

c) La dama enamorada le declara su voluntad al secretario por enigmas: he aquí otro de los puntos clave de esta comedia palatina y de buena parte de las otras del mismo género: la imposibilidad, por las circunstancias que más adelante se verán, de que la dama le declare abiertamente su amor a su secretario; el hecho de que no tenga más remedio que servirse de la técnica del decir sin decir, del discurso «a dos luces»¹⁶, del hablar equívoco y ambiguo, de emplear una serie de recursos astutos, para que su secretario se entere de sus deseos, todo ello además presidido por un vaivén sentimental fruto, por un lado, de la dialéctica entre vergüenza-desvergüenza, pudor-impudor, pero, por otro, en virtud del hecho de que las protagonistas de las comedias palatinas, como también algunos de los galanes, son personajes que rechazan en un primer momento el amor, que se niegan a someterse a los dictados del amor, de manera que cuando se enamoran ciegamente se da en sus almas una lucha entre deseo y libertad. Así le ocurre a la condesa Diana de *El perro del hortelano*, a la condesa Lucrecia de *La fingida Arcadia*, a la condesa Diana de *El castigo del pensé que*, a la marquesa Aurora de *Quien calla otorga*, a Rogerio de *El melancólico* y a Mireno de *El vergonzoso en palacio*. De este último dice el pastor Tarso al principio de la comedia que:

si la suerte habelle quiso
tan desdeñoso y crüel,

¹⁶ Véase Vitse, 1988, p. 548.

que hay dos mil Ecos por él
de quien es sordo Narciso. (I, vv. 277-80)¹⁷

Ese hablar anfibológico, esos juegos verbales de los que se daba cuenta arriba alcanzan a veces cotas de verdadero ingenio y agudeza como ocurre en el soneto que Margarita, duquesa de Amalfi, compone para don Pedro en *Amor y celos hacen discretos* y que le permite declararle su amor a través de un astuto juego que, por cierto, el caballero no logra descifrar, hasta el punto que le dice a la duquesa: «Por Dios, / señora, que pretendéis / enloquecerme». El soneto dice así:

Mariscal, si sois cuerdo en esta empresa,
amando, mucho vuestra dicha gana.
Estimad los favores de mi hermana,
pues que no dan disgusto a la Duquesa.
Proseguid, y pues veis lo que interesa
con ella vuestro amor, la pena vana
que tenéis, olvidad de la tirana
voluntad que vuestra alma tiene presa.
Mirad que, si os preciáis de agradecido,
eterna fama y triunfo desta gloria
gozoso ganaréis contra el olvido.
Acordaos, y a vuestra alma hacer memoria,
que siempre, de que sois de mí querido
me acuerdo, mucho más que de Victoria¹⁸.

El truco está en eliminar las tres primeras sílabas de cada verso, de modo que el poema se convierte en una firme declaración de amor que la duquesa le hace al caballero español.

En cualquier caso, la pugna entre honor y deshonor le lleva a la Madalena de *El vergonzoso*, como a todas las otras protagonistas de las comedias palatinas, a crear diversos lenguajes silenciosos –no verbales– «que tienden todos a revelar el sentimiento amoroso sin hacer peligrar, no obstante, la decencia y el honor, ni sobrepasar los límites del pudor propio de la naturaleza femenina»¹⁹. Estos signos no verbales son muy diversos y van desde hacerle a Mireno secretario, que es una manera no verbal de manifestar su interés por él, hasta el lenguaje del cuerpo al fingir una caída para poder así tomar su mano, reforzando esta acción con un hablar enigmático. Me

¹⁷ Citaré siempre *El vergonzoso en palacio* por mi edición de 1987.

¹⁸ *ODC*, I, p. 1559.

¹⁹ Son palabras de Béziat, 1996, p. 56.

refiero a la conocida escena en la que Madalena le dice a Mireno que ama al conde de Vasconcelos, pero en un aparte aclara al espectador que tan sólo es un ardid para animar a su inhibido enamorado. En un momento de la conversación provoca un tropiezo y le da la mano a Mireno, añadiendo a continuación:

Sabed que al que es cortesano
le dan, al darle una mano,
para muchas cosas pie²⁰.

El recurso o convención dramática de la caída fingida también cabe encontrarlo, por ejemplo, en *El perro del hortelano*, en donde la condesa Diana asimismo cierra su caída con tres versos equívocos:

con que te he dicho que tengas
secreta aquesta caída,
si levantarte deseas. (vv. 1170-72)

Con todo, el mejor testimonio que cabe encontrar en *El vergonzoso* de los recursos empleados conscientemente por Madalena para exteriorizar sus deseos amorosos e incitar al poco decidido Mireno sin desdoro de su honra lo tenemos en la escena del sueño fingido, estratagema que, como bien han estudiado Nougé y Palomo²¹, está presente en varias comedias del Mercedario, aunque en algunas de ellas el sueño es real y no fingido, constituyendo un tópico de enorme fortuna en la poesía bucólica donde encontramos a enamorados que contemplan arrobados el sueño de su amada. En el caso que nos ocupa, Madalena finge hablar en sueños para comunicar abiertamente su amor a Mireno, hecho que su condición social le impide manifestar en circunstancias normales. El sueño se configura como un diálogo con su secretario en el que ella misma se pregunta y responde, mientras Mireno con temor y respeto contempla la escena, hasta el punto que, llegado un momento, decide retirarse pues su presencia es perturbadora de lo establecido, lo que provoca en Madalena la irritación al ver cómo fracasa su ardid: «¡Que no se atrevió a llegar! / ¡Mal haya tanta vergüenza!» (III, vv. 491-92). Debe apuntarse, por otro lado, que esta escena es un ejemplo más del tipo de escenas concebidas por Tirso para el lucimiento de los actores y que suelen estar presentes, precisa-

²⁰ Ed. 1987, II, vv. 1152-54.

²¹ Véanse Nougé, 1962b y Palomo, 1990.

mente, en las comedias palatinas, habida cuenta de las estratagemas que ha de utilizar la dama para declararle su amor al galán²².

Sueños y caídas fingidas, lenguaje no verbal, hablar equívoco y enigmático constituyen, en consecuencia, la panoplia de ardidés de los que se sirve la dama noble para romper la inhibición de índole social mostrada por su subalterno o secretario sin menoscabo de su honra, aunque lo cierto es que dentro del juego convencional de la comedia la dama bordea los límites de las normas sociales e incluso los sobrepasa. De ahí que nuestro espectador ponga la siguiente tacha al comportamiento de la protagonista de *El vergonzoso*.

d) Madalena arriesga su fama «a la arrojada determinación de un hombre tan humilde» (p. 225), es decir, nuestra dama pone en peligro su honra al empeñarse decididamente en la conquista de un hombre tan desigual a ella. De manera que de lo que aquí se trata es de una cosa bien sencilla, pero también dolorosa: silencio y amor son cosas incompatibles, ya que el personaje enamorado siente un deseo irrefrenable de manifestar su sentimiento, pero no tiene más remedio que callar, porque así se lo impone el estricto código del honor, que no admite interpretaciones ni liviandades. De ahí lo que hemos visto antes de los recursos que emplea la dama noble enamorada, de ahí lo que dice Madalena en un aparte justo antes del paso del sueño fingido:

De suerte me trata amor
que mi pena no consiente
más silencio; abiertamente
le declararé mi amor,
contra el común orden y uso;
mas tiene de ser de modo
que, diciéndoselo todo,
lo he de dejar más confuso. (III, vv. 445-52)

Hay, pues, una serie de estrategias de la disimulación que tienen como propósito el salvaguardar la fama y la honra, pero, puesto que resulta imposible callar, las protagonistas de las comedias palatinas no sólo se sirven de las estratagemas ya vistas, sino que multiplican sus monólogos, y este es otro rasgo del género, dirigiendo sus quejas, sus preguntas a entes abstractos como el amor, los celos, el honor, el alma, el pensamiento, la imaginación, etc. Así lo hace Madalena en el inicio del acto segundo, de cuyo extenso soliloquio cito este pasaje:

²² La teatralidad de *El vergonzoso* ha sido bien estudiada por Smith, 1996.

Teneos,
 desenfrenados deseos,
 si no os queréis despeñar:
 ¿así vais a publicar
 vuestra afrenta? La vergüenza
 mi loco apetito venza;
 que, si es locura admitillo
 dentro del alma, el decillo
 es locura y desvergüenza. (II, vv. 52-60)

Ahora bien, esta lucha dialéctica entre vergüenza y desvergüenza, entre pudor e impudor, entre honra y deshonor no puede dejar indiferente ni el ánimo ni el comportamiento de la dama sometida a ese debate. Quiero decir con ello que en el proceso de la relación amorosa, de tira y afloja, que sostienen la enamorada de alto linaje y su secretario en las comedias palatinas, asistimos en ocasiones a un comportamiento por parte de la noble con su subalterno que raya en la crueldad, dándose el choque entre el carácter imperativo y dominante de la dama y la actitud indecisa, vacilante y tímida del secretario, y todo ello, precisamente, causado por arriesgar su fama al poner su voluntad en un personaje de humilde condición, es decir, una actitud motivada por verse metida de hoz y coza en las redes del amor no a causa de un marqués o un conde, sino a causa de un simple pastor. José Amezcua, que cuenta con un interesante trabajo acerca de los tipos de amor en *El vergonzoso en palacio*, se pregunta, no sin cierto humor, tras reproducir el diálogo entre Madalena y Mireno (II, vv. 157-76) en el que la dama interroga inquisitorialmente al que va a ser su secretario, si «¿Es éste un diálogo entre dos seres que acaban de despertar al amor o entre un sargento y su subordinado?»²³. Pero es que hay más. En el tercer acto encontramos un pasaje en el que Madalena actúa con verdadero sadismo y crueldad en presencia de su padre y de Mireno. Es la conocida escena en la que la dama ordena a su secretario que acuda para mostrarle al duque sus adelantos en la escritura, pero el galán, asustado y nervioso, no logra cortar la pluma con rapidez. Todo el paso es un prodigio de hablar equívoco («¡Qué amigo que sois de corto! / Largos los pido; cortaldos / de aqueste modo o dejaldos», III, vv. 1142-44), pero también del comportamiento violento y cruel de la dama noble, que humilla delante de su padre al atribulado secretario.

²³ Amezcua, 1995, p. 14.

Téngase muy presente que uno de los elementos fundamentales en nuestra comedia es el hecho de que en la misma Mireno sufre un doloroso proceso de educación sentimental a manos de Madalena²⁴, cuyo comportamiento hace que esa difícil trayectoria que recorre el protagonista, y que le hará pasar de Mireno a don Dionís, esté jalonada por no pocos inconvenientes y obstáculos que hacen que el joven se pierda en el laberinto del palacio. De ello también nos dejó constancia Tirso en los *Cigarrales*, en este caso en el cigarral cuarto. Se acaba de representar la comedia *Cómo han de ser los amigos* y los espectadores vuelven a hacer enjundiosos comentarios sobre el arte teatral. En un momento determinado uno de ellos, don Alejo, apunta que una buena comedia puede echarse a perder a causa de unos malos actores, a lo que don Juan añade:

La de *El vergonzoso en palacio* pasó por esos naufragios; que no pareciendo en la Corte, como merecía, en poder del mejor autor y representante destos tiempos –porque ni sabía el papel, ni eran a propósito sus años para la vergüenza y cortedad primeriza que en materia de amores trae de ordinario consigo la juventud–, después, en las demás compañías (que hubo pocas que no la representasen) ganó renombre de las mejores de su tiempo (p. 450).

De nuevo es el propio Tirso, por boca de uno de los personajes de sus *Cigarrales*, quien nos da la clave para interpretar su comedia. Se ha discutido mucho acerca de la naturaleza del carácter vergonzoso de Mireno, ofreciéndose incluso explicaciones que poco o nada tenían que ver con las intenciones del Mercedario a la hora de dibujar este personaje. Está claro que Mireno tiene una vergüenza de índole social, pues es un labrador, aunque rico, que llega a un palacio que ofrece un sistema de relaciones muy distinto al encontrable en el medio en el que él se ha desenvuelto hasta el momento. Eso es verdad. Pero no es menos cierto, y Tirso lo apunta con claridad dándonos la interpretación correcta de la pieza, que Mireno es un joven que se muestra tímido y vergonzoso al toparse en el palacio con el amor que Madalena siente por él, de ahí que antes se haya señalado el proceso de educación sentimental seguido por Mireno, que no es lo mismo que un proceso de maduración sexual, según interpretó Fornoff²⁵, haciendo hincapié, creo que erróneamente, en la base fálica del simbolismo verbal del propio título, donde *vergonzoso* remitiría directamente a la voz *verga*. Quiere decirse, pues, que en *El vergonzoso en palacio* asis-

²⁴ Véase Vila, 1997.

²⁵ Fornoff, 1976-1977.

timos a la representación de una fábula de amores primerizos entre dos jóvenes marcados por una aparente desigualdad social que responden a ese primer embate del amor de manera distinta: Mireno más tímida y cortamente, Madalena más desenvueltamente.

e) «Cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín» (p. 224). Estas son palabras del pedante espectador de la comedia que van insertas en la censura que hace de la obra a causa de la falta de verdad histórica que hay en la misma. Parte de la crítica anglosajona y también de la española, que se ha ocupado de esta pieza, ha interpretado *El vergonzoso*, en una evidente exhibición de anacronismo crítico, en clave sexual²⁶. Sus análisis y juicios de la obra se fundamentan en abusivas interpretaciones textuales de la antroponimia y de ciertos pasajes, así como en una cosmovisión que se corresponde no a la de la época áurea, sino a la que tiene el estudioso contemporáneo. Esta miopía crítica no sólo la sufre nuestra comedia en particular y Tirso en general, sino que también cabe encontrarla, por ejemplo, en algunos estudios sobre otras comedias palatinas, tal y como ocurre con *El perro del hortelano*. Del comportamiento de la condesa Diana se han llegado a decir perlas como las siguientes:

Lope quiere hacernos ver la transformación de ese Sol resplandeciente, de esa Luna casta y helada, en la ardiente perra que da título a la obra y que literalmente significa la animalización de la persona por una pasión lujuriosa no dignificada por el amor. [...] Mirada con desdén por sus propios sirvientes, aparece como una perra en celo a la que sólo la correa de un imaginario decoro aristocrático impide que se lance no a comer, sino, como dirá otra sirvienta más adelante, a devorar²⁷.

Un primer ejemplo de sustitución arbitraria de códigos nacido de una abusiva interpretación textual lo tenemos en un trabajo de Williamsen en el que el hispanista norteamericano ve «la posible implicación fálica de nombrar a Antonio, Conde de Penela»²⁸. Aquí lo que hay es una errónea y anacrónica aplicación lexicográfica desde una mirada contemporánea a un texto del XVII, puesto que la voz «pene», referida al miembro viril, no aparece en el Siglo

²⁶ Varios son los trabajos que interpretan *El vergonzoso* haciendo hincapié en las connotaciones sexuales de la obra. Entre ellos, se pueden destacar el antes citado de Fornoff, los de Conlon, 1985 y 1988, y el de Walters, 1994.

²⁷ El texto pertenece al artículo de Javier Herrero, «Lope de Vega y el Barroco: la degradación por el honor», *Sistema*, 6, 1974, pp. 49-71. Tomo la cita de Vitse, 1988, p. 552.

²⁸ Williamsen, 1983, p. 60.

de Oro. No figura ni en el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias ni en la poesía erótica ni en la lengua marginal. Es más, su entrada en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española no será hasta 1884. De modo que se le está atribuyendo a Tirso unas intenciones que de ninguna manera tuvo, como tampoco estuvo en su ánimo dotar de connotaciones peculiares los nombres de otros personajes de *El vergonzoso* y que, según el mismo Williamsen, serían las siguientes: Lauro, el que será laureado al final; Melisa, miel en su acepción sexual; Mireno, el que no quiere ser mirado; el Conde de Estremoz, el que recurre a medios «estremos», etc.

Con ser estos ejemplos importantes, mucho más es lo que ocurre con la interpretación que se ha hecho del personaje de Serafina. No pocos estudiosos de nuestra comedia han señalado la «latente homosexualidad» de la hermana de Madalena²⁹. Su juicio parte de dos hechos: el que se vista de hombre para representar *La portuguesa cruel* y el que le diga a Juana lo siguiente:

no te asombre
que apetezca el traje de hombre
ya que no lo puedo ser. (II, vv. 737-39)

Recuérdese que parte de la comedia se desarrolla en carnestolendas. Serafina podría haber escogido el traje, por ejemplo, de lagarterana, pero el recurso del disfraz varonil es una convención más en el teatro del Siglo de Oro y un indudable factor de atracción para los espectadores masculinos. Que diga que no puede ser hombre, claro axioma, y que, en consecuencia, apetezca el traje de hombre no hay que interpretarlo como una manifestación de una frustración sexual ni como un síntoma de envidia de pene ni como un abierto reconocimiento de una naturaleza homosexual, sino desde el código ideológico y cultural de la época: es un hecho cierto que en la España del XVII las mujeres gozaban de ninguna o de poca libertad y que estaban sometidas al código social del honor, mientras que los hombres campaban a sus anchas por el mundo, hasta el punto que en las comedias de enredo, cuando una dama sale ocultamente en busca de su prometido que la ha deshonrado, suele hacerlo vestida de hombre. Ante esta ineluctable realidad parece lógico que Serafina sienta deseos, aunque sólo sea por un momento, de ponerse el traje de varón ya que no puede serlo, es

²⁹ Véase la nota 26 para la bibliografía sobre este asunto.

decir, ya que no puede disfrutar de las prerrogativas de los hombres.

Esta interpretación abusiva que acaba de señalarse guarda semejanza con el caso que recoge Arellano de *La dama duende*, pieza cómica calderoniana en la que algunos críticos han creído ver el tema trágico del incesto a partir de unos versos de doña Ángela en los que se queja de su poca libertad porque está casada con dos hermanos: «encerrada / sin libertad he vivido, / porque enviudé de un marido / con dos hermanos casada»; versos que desde luego nada tienen que ver con el incesto porque, como bien apunta Arellano, casada con dos hermanos «es una metáfora para indicar que está aún más limitada en su libertad que cuando tenía marido»³⁰.

Así las cosas, la opinión del espectador de *Cigarrales* tildando a Madalena y Serafina de desenvueltas y de ir contra las leyes de la honestidad debe interpretarse en sus justos términos, que no son otros que los de la propia trama de la comedia, los de su historia interna: dos damas nobles que efectivamente convierten sus aposentos y el jardín de su palacio en teatro de sus actuaciones, de sus comportamientos, de sus relaciones amorosas, hasta el punto de introducir en sus respectivos cuartos a Mireno y a don Antonio.

En fin, he tratado de demostrar a lo largo de estas páginas, fundamentando mi argumento a partir de lo dicho en *Cigarrales*, el hecho de que existe en Tirso de Molina una conciencia de un tipo de comedia de asunto amoroso, de ambiente palaciego, situada en un país más o menos lejano³¹ y en un tiempo impreciso, que no es el de los espectadores, protagonizada por personajes nobles y subalternos, con una tonalidad cómica, pero también con un trasfondo serio que viene dado tanto por algunas referencias históricas como por plantearse el amor entre seres desiguales. Lo de menos es que en el texto tirsiano no aparezca el marbete de «comedia palatina», puesto que lo que nos interesa es la circunstancia de que su comedia *El vergonzoso en palacio* es, precisamente, la elegida por el Mercedario, de entre un buen número de piezas del mismo tenor, para definir paso a paso ese género que la crítica ha rotulado como «comedia palatina», convirtiendo así el propio Tirso su comedia en el arquetipo de un género.

³⁰ Arellano, 1999, p. 29.

³¹ Para este aspecto puede leerse el artículo de Palomo, 1988.