

El distanciamiento de lo trágico en *El celoso prudente*

Florence Béziat
Universidad de Toulouse-Le Mirail

Con *El celoso prudente*¹, Tirso de Molina escribió lo que en su obra es la pieza que más se aproxima a un drama de honor, la única suya, quizá, que se pueda comparar –y ha sido efectivamente objeto de comparación²– con una u otra de las famosas tragedias de la trilogía de Calderón³. Pero, y eso puede

-
- ¹ Publicada en los *Cigarrales de Toledo* en 1621, la comedia de *El celoso prudente* fue probablemente escrita en 1615, según sugiere Blanca de los Ríos, lo que corresponde también con las fechas propuestas por Roland y Françoise Labarre en su estudio métrico «En torno a la fecha de *El vergonzoso en palacio* y de algunas otras comedias de Tirso de Molina», *Criticón*, 16, 1981, pp. 47-64 (véase sobre todo p. 57).
 - ² Véanse José María de Cossío, «Notas de un lector. *El celoso prudente* y *A secreto agravio, secreta venganza*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, V, 1923, pp. 62-69; Margaret Wilson, «Tirso and *pundonor*: a note on *El celoso prudente*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 120-25; Serge Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971, pp. 443-45; Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Université de Toulouse-Le Mirail, France-Ibérie Recherche, 1988, pp. 427-28; Florence Béziat, «Étude comparative: *El celoso prudente* et *El médico de su honra*», en *Le thème du silence dans le théâtre de Tirso de Molina*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de Toulouse-Le Mirail, U.F.R. d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, 1996, pp. 393-421.
 - ³ *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*. Los dos primeros dramas fueron escritos en 1635 (véase N. D. Shergold y J. E. Varey, «Some early Calderón dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 274-86), mientras que *El pintor de su deshonra* fue compuesto, según Edward M. Wilson, durante la década de 1640 («Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, 3, Castalia, 1970, pp. 49-85).

sorprender, a diferencia de lo que hará Lope (en *El castigo sin venganza*⁴) y de lo que hará Calderón, Tirso, para tratar de un «caso de honra» –el del marido noble y virtuoso frente al peligro de una deshonra causada por su esposa– escoge inscribirlo en el marco de su universo cómico.

El celoso prudente se sitúa, en efecto, dentro del género cómico, y más precisamente en el subgénero de la comedia palatina tal como fue caracterizada por varios estudiosos y, más recientemente, por Vitse. La obra tiene todos los rasgos distintivos de este subgénero: la acción se desarrolla en una Bohemia imaginaria; las *dramatis personae* son, por una parte, del más alto rango social (el rey de Bohemia, su hijo Sigismundo, la princesa Leonora de Hungría) y, por otra parte, de una nobleza más humilde (el caballero don Sancho de Urrea, dos damas, Diana y Lisena, y su viejo padre Fisberto); todos estos personajes, y no tan sólo el gracioso, participan en la tonalidad cómica y lúdica de la obra. En cuanto al tema dominante, se centra en «amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio»⁵.

A pesar de ese marco cómico, la comedia de *El celoso prudente* no deja de rozar con lo trágico, sin alcanzarlo totalmente no obstante, y eso es lo que intentaré demostrar. Para ello, resumiré previamente el argumento de la obra.

La acción de *El celoso prudente*, como se sabe, se desarrolla en Praga. El príncipe Sigismundo –a quien su padre, el rey de Bohemia, quiere casar con Leonora, la princesa de Hungría– está sinceramente enamorado de Lisena, a pesar de la condición inferior de ésta. En cuanto a Leonora, está prendada del infante Alberto, que la quiere también. La comedia parece pues orientarse hacia la escenificación de las estrategias de los jóvenes protagonistas para triunfar sobre la tiranía de sus padres. Pero la intriga se hace mucho más complicada. Con el fin de proteger a Lisena, Diana, su hermana mayor, simula ser públicamente la dama del príncipe Sigismundo. Como represalia, Fisberto, padre de Diana, decide casarla y el rey la desposa con don Sancho de Urrea. No tarda este noble español en darse cuenta de que Sigismundo requiebra a su esposa. Por eso planea lavar con sangre la deshonra de la que cree ser víctima.

Como se ve, un drama de honor amenaza con hundir la comedia y convertirla en tragedia. No obstante, el dramaturgo no deja, a lo largo de su obra, de impedir esa transformación y descarta finalmente toda solución trágica. Intentaré pues mostrar aquí cómo funcionan y se combinan elementos tan contradictorios. Para ello, me centraré en el análisis del tratamiento particular que recibe lo potencialmente trágico en esta obra, tratamiento muy característico, en mi opinión, del universo dramático tirsiano.

4 Esta tragedia fue escrita en 1631, como lo indica la fecha del manuscrito autógrafa.

5 Según palabras de Frida Weber de Kurlat en «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, I.E.I.I., 1977, pp. 867-71 (la cita en p. 871).

Aunque el título de *El celoso prudente* anuncia ya desde el principio un posible drama de honor, la acción del primer acto ni siquiera lo deja aflorar. La aparición del celoso prudente se hace esperar durante un acto entero sin que hasta entonces pueda el público identificar en algún protagonista al personaje designado por el título. El previsible drama de honor queda pues aplazado durante toda la primera jornada, y los amores sinceros de los jóvenes protagonistas parecen alejarnos de dicho drama sin dejar augurar, de momento, ninguna tragedia.

Si el primer acto no expone el drama de honor, en cambio sirve para revelar la inocencia de Diana, y su sentido del honor. El público sabe perfectamente que Diana no es la dama del príncipe Sigismundo y ve hasta qué punto ella puede sacrificarse para proteger la honra de su hermana menor. También está enterado el espectador de que el amor de Sigismundo por Diana no es sino fingido. Así que el drama de honor de Sancho sólo tendrá motivaciones aparentes y no reales. Estamos, pues, ante un auténtico proceso de distanciamiento respecto a lo trágico, proceso que no impide, sin embargo, la presencia de un peligro de tipo trágico: en cada momento, Sancho, que ignora totalmente la inocencia de su esposa, puede vengarse y matarla.

La primera aparición escénica de Sancho, en el momento de su casamiento con Diana, al principio del acto segundo, constituye la única escena, diríamos, «pública» de Sancho en toda la obra: es de hecho el único momento en que el protagonista se muestra ante un público amplio, formado por el rey de Bohemia y sus dos hijos, por Diana y Lisena y su padre Fisberto, y por el gracioso Gascón. Ya en la escena siguiente, Sancho, turbado por los sobreentendidos de Sigismundo –que finge enojarse por el casamiento de Diana– se sume en un profundo silencio, del que no sale sino para expresar en aparte sus interrogaciones⁶:

[*Aparte*] ¡De mí el príncipe ofendido!
¡Válgame Dios! ¡Qué será?

Esa situación «apartada» con que termina esa primera aparición escénica de Sancho es sintomática de la posición ocupada por el personaje en lo sucesivo. Cuando Sancho reaparece, en la escena 8 del mismo acto, es todavía hablando aparte, mientras que conversan por su lado Sigismundo y el rey de Bohemia, su padre. De inmediato, decide Sancho no mostrarse y escuchar el diálogo del príncipe con su padre. Colocado por primera vez en posición de espía, el protagonista descubre los motivos del enojo de Sigismundo: el príncipe ama a Diana; un jardín, un retrato y un billete amoroso de Sigismundo han sido los testigos de una cita nocturna entre los dos amantes, y constituyen, por ende, las

⁶ Utilizo la edición de Blanca de los Ríos, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1969, vol. 1; la cita en p. 1248.

pruebas de esa pasión culpable. Permaneciendo en posición de espía durante las dos escenas siguientes (9 y 10), Sancho presencia un diálogo entre el príncipe y el gracioso, y así se entera de que un nuevo encuentro entre Diana y Sigismundo está previsto para la noche siguiente. El procedimiento utilizado por el dramaturgo –que circunscribe las intervenciones de su personaje a los apartes– se repite con demasiada frecuencia para no ser revelador. Como espía interviene Sancho en la escena 16, para asistir a la cita nocturna de los dos amantes. Sancho, en efecto, está escondido en un rincón del escenario mientras que la que cree que es Diana dialoga con el príncipe. Dos escenas más tarde, encontramos de nuevo al protagonista escondido y espiando un diálogo amoroso entre sus dos criados, Gascón y Carola.

Esa técnica de aislamiento físico del personaje, eficaz aunque repetitiva, tiene dos funciones: primero le sirve al dramaturgo para acrecentar las sospechas de Sancho e intensificar el drama de honor. Como espía, el protagonista sólo recibe informaciones parciales. En la escena 8 del segundo acto, por ejemplo, el rey y Sigismundo están hablando de la primera cita nocturna del príncipe con su dama. De este episodio, el rey y su hijo ya conocen los menores detalles. Por eso mencionan estos detalles a medias palabras, con muchos sobreentendidos. Pero lo que está claro para ellos dista mucho de estarlo para Sancho. Palabras tan alusivas no pueden sino despertar su preocupación y aguijonear su curiosidad. Cuanto pueda imaginar el protagonista resultará posible. Y desde luego el celoso prudente imaginará lo peor, lo que suscitará su angustia. De ahí que se cree cierto suspense y que la impresión de peligro trágico se acentúe.

Pero, segunda función de la técnica mencionada, el dramaturgo mantiene así a su protagonista a distancia. En posición de espía, es decir como un espectador en primer grado, Sancho se halla como alejado de lo que oye y ve, como alejado de su drama de honor. Por encima de todo, se encuentra en la imposibilidad de hablar a los que le traicionan. De modo que si las palabras de los personajes a quienes espía Sancho repercuten sobre él y sus acciones, en cambio, el celoso prudente nunca influirá en las actitudes de los demás. Al mantener así incomunicado a su protagonista, el dramaturgo disocia, en cierto modo, el drama de honor del resto de la acción e impide que la tragedia personal del protagonista tenga repercusiones sobre las trayectorias de los jóvenes personajes: lo trágico, así, no puede propagarse por toda la obra.

Tirso consigue más o menos los mismos efectos al escoger el monólogo como forma privilegiada para las demás intervenciones de Sancho. Éste tiene en efecto a su cargo un número impresionante de soliloquios: dos en el acto segundo (escenas 11 y 18) y cuatro en la tercera jornada (escenas 3, 5, 13, y 15). De hecho, muy pocas veces habla Sancho con los demás personajes. Esas pláticas se limitan a la escena ya aludida de su casamiento con Diana (acto II, escenas 1 y 2), a unos pocos intercambios con sus criados (acto II, escena 20; acto III, escenas 4 y 14) y a sólo dos diálogos con la misma Diana (acto II,

escena 21; acto III, escena 7). Fuera de estas escenas, siempre se encuentra Sancho en situación de silencio para con los demás. Tirso logra así expresar escénicamente el aislamiento de su protagonista, lo que le sirve a un mismo tiempo para aislar también el drama de honor e impedir una vez más que su dimensión trágica contagie a toda la obra.

Pero los monólogos del celoso prudente no se limitan a esta única función. Momentos privilegiados en que interpreta Sancho las informaciones que acaba de oír y cavila sobre la actitud que debe escoger, sirven también, a veces, para relajar la tensión dramática. Tomemos un ejemplo de esta doble funcionalidad. Después de oír a Sigismundo y al rey de Bohemia, Sancho se imagina lo peor acerca de lo que pasó durante la primera cita de los amantes y el diálogo siguiente entre Sigismundo y el gracioso Gascón, que anuncia una segunda entrevista amorosa, no hace sino acrecentar la tensión dramática. No obstante, durante el monólogo que viene luego (acto II, escena 11), descubre Sancho dos objetos en el escenario: son las pruebas del delito, el retrato y el billete amoroso de Sigismundo. La revelación que aporta este mensaje amoroso es doble, y en eso consiste todo el ingenio de Tirso. A la par que le confirma a Sancho el amor del príncipe por Diana, el billete de Sigismundo descubre algo más, que viene paradójicamente a atenuar el efecto trágico de la primera revelación: nos informa de que hasta entonces los amores del príncipe y su dama han sido castos. Así puede Sancho exclamar: «Volved, honra, a respirar» (p. 1236). Este monólogo permite, pues, que el protagonista se tranquilice un poco, lo que acarrea un relajamiento relativo de la tensión trágica. Y las mismas observaciones podríamos hacer a propósito de los soliloquios siguientes, que harán alternar momentos de aceleración y de tensión más fuerte con momentos de espera y de relajamiento: aceleración en la escena 18 del acto segundo, cuando Sancho se entera de que su esposa y Sigismundo van a consumir sus amores al día siguiente; tensión todavía cuando Sancho busca, en la escena 5 de la tercera jornada, diferentes medios para matar en secreto a Diana; tensión máxima cuando el celoso prudente se da cuenta en su último monólogo, en la escena 15 del tercer acto, de la huida de su esposa y de que su deshonra ya debe de estar cumplida; cierta pausa y momento de suspensión, en cambio, en la escena 3 de la tercera jornada, en que Sancho vacila en vengarse porque, al matar a Diana, teme hacer pública la afrenta de la que es víctima. En cuanto al quinto soliloquio (acto III, escena 3), casi se trata de un breve momento de esperanza alegre, ya que Sancho, que acaba de saber la partida de Sigismundo para Valdeflores, cree que tiene un día más antes de que se cumpla su deshonra⁷.

Ambos procedimientos, pues, convergen: el aislamiento de Sancho en los apartes y en los monólogos concurre al aislamiento de lo trágico. Al fin y al cabo, todo pasa en esta obra como si hubiera dos intrigas distintas y separadas:

⁷ En efecto, declara Sancho: «Hoy, honor, no moriréis: / un día más os dan de plazo» (p. 1274).

por una parte, los amores de los jóvenes protagonistas y, por otra parte, el drama de honor de Sancho, evitando cuidadosamente el dramaturgo que estas dos intrigas se entrecrucen realmente. Por eso, reduce hasta lo mínimo los encuentros entre Sancho y Diana que, por su papel de amada fingida del príncipe y por su condición de esposa de Sancho, reúne en sí misma la vertiente cómica y la vertiente trágica de la obra, siendo la figura clave en que se anudan las dos intrigas. Después de la escena pública de las bodas, Tirso, en efecto, sólo deja sitio para dos diálogos entre el celoso prudente y su esposa. El primer intercambio, retrasado hasta el final del acto segundo, es un brevísimo diálogo, en presencia de los criados, en que Sancho consigue ocultar todas sus sospechas. Y hay que esperar hasta la escena 7 de la última jornada para que los dos protagonistas vuelvan a hablarse. Poco antes, Diana ha escuchado a escondidas a su esposo y acaba de descubrir que éste quiere matarla para lavar su deshonor. Es en el diálogo que sigue cuando Diana percibe, por primera vez a través de las palabras de su esposo, que éste se cree víctima de una deshonor. De este modo, es decir al diferir el momento de esta revelación directa, Tirso logra evitar, hasta el final del primer tercio del último acto, que el drama de honor de Sancho tenga repercusiones en el personaje de Diana. Queda así aplazada hasta la última jornada la eventualidad de un desenlace trágico. Al minimizar el número de los intercambios entre los dos esposos, Tirso impide en la mayor medida posible que estalle el conflicto, logrando así una vez más circunscribir el drama de honor y preservar el resto de la intriga.

A partir de esta escena 7 del último acto, sin embargo, el peligro trágico se hace más presente. Tanto más cuanto que la revelación involuntaria de Sancho no desemboca en una revelación total de la verdad por parte de Diana. El diálogo se desarrolla en efecto de tal modo que Sancho, todavía ansioso de ocultar sus sospechas ante Diana, se niega a escuchar las justificaciones de su esposa. Así no descubre el protagonista la falsedad de su drama de honor, y el peligro trágico no desaparece. Una vez más, Tirso va creando una tensión más fuerte y al mismo tiempo acumula los procedimientos para evitar un desenlace trágico.

Las escenas del desenlace, precisamente, confirman esa voluntad típica del ingenio tirsiano de que su comedia no se acabe en tragedia. En aquel momento, por fin, se podría pensar que las intrigas amorosas de los jóvenes protagonistas y el drama de honor de Sancho van a entrecruzarse verdaderamente. No obstante eso ocurre de una manera muy particular. El desenlace empieza en efecto en ausencia de Sancho. Todos los personajes se encuentran en la gran sala del palacio del rey, después de la boda de Sigismundo. Aparece entonces Sancho por un lado del escenario. Dado que a lo largo de esta escena sólo se expresa para sí mismo, y que ningún personaje se dirige a él, podemos pensar que el celoso prudente no se muestra a los demás personajes. Permanece escondido, como si no participara, por lo menos oficialmente, en este desenlace. En el mismo momento de las revelaciones, en el momento en que los jóvenes

protagonistas informan a sus padres de la secreta pasión de Sigismundo por Lisena, y no por Diana, todo sucede, pues, como si Sancho estuviera ausente. Puesto una vez más en posición de espía, Sancho conserva hasta el final ese peculiar estatuto de espectador que Tirso le ha conferido desde el principio. De testigo infeliz de su drama de honor, Sancho pasa a ser, en el desenlace, testigo feliz y silencioso de la victoria de su honor. Así, pues, su drama de honor habrá sido ignorado por todos los personajes, menos Diana. Y Tirso, llevando hasta su extremo una modalidad dramática verdaderamente excepcional, pone fin feliz a una intriga potencialmente trágica que, por sus múltiples procedimientos, logra desvirtuar del todo.

El estudio del tratamiento de lo trágico en *El celoso prudente* nos ha permitido revelar la complejidad de esta obra, en la que Tirso, quizás más que en otra comedia, mezcla lo trágico con lo cómico. Resulta patente que, en esta comedia, lo cómico prevalece y triunfa sobre la potencialidad trágica del drama de honor. Hasta el recorrido dramático del protagonista, tal como lo imagina el dramaturgo, contribuye a semejante efecto: la estrategia prudente de Sancho, ansioso de mantener a todos los personajes en la ignorancia de su deshonra, es uno de los elementos que garantizan el aislamiento del drama de honor y aseguran la posibilidad de un desenlace feliz.

La habilidad suprema de Tirso consiste sobre todo en entremezclar dos intrigas distintas, impidiendo no obstante que, las más de las veces, se entrecrucen realmente. Mediante la técnica del aplazamiento y mediante el uso de diversos procedimientos de distanciamiento, llega Tirso sutilmente a la paradoja siguiente, específica de su universo dramático: crea el drama de honor a la vez que lo aniquila; suscita el peligro trágico a la par que lo atenúa; despierta el miedo del público a la par que lo conjura; hace nacer la tragedia en una comedia en la que impide todo desenlace trágico. Y así nos ofrece, una vez más, la visión risueña propia de su universo dramático.