

## ***Santo y sastre*: comedia de contradicción y de celebración**

Manuel Delgado Morales  
Universidad de Bucknell

Al recalar en la comedia hagiográfica de Tirso, *Santo y sastre*, el lector no puede por menos de preguntarse por qué el mercedario le dio un título semejante a una obra en la que supuestamente se proponía ensalzar la vida y milagros de San Homo Bono de Cremona, en vez de, pongamos por caso, *Vida de San Homo Bono* o *Vida y muerte de San Homo Bono*, títulos que habrían estado más en consonancia con los que nuestro dramaturgo solía dar a sus obras bíblicas y hagiográficas.

Y es que, como título, *Santo y sastre* nos sitúa, de entrada, ante un oxímoron de elementos tan dispares como el día y la noche, «el blanco y el negro», «el fuego y el frío» (p. 55)<sup>1</sup>, la aguja, el hilo y la contemplación, en definitiva el santo y el sastre. Todo lo cual me hace pensar que Tirso está jugando irónicamente con el lector, cuando pretende dar por sentada la imposibilidad de que un sastre pueda ser virtuoso y, mucho menos, santo. Según le advierte Pendón a Dorotea la víspera de la noche de San Juan, mientras ésta aguarda con ansiedad encontrar al tan deseado marido:

Los sastres sirven de lastre  
hacia las bombas oscuras;  
cargado de sisaduras  
mal podrá volar un sastre.  
Incansable has de pasar;  
porque decir que has de ser  
de un sastre santo mujer,  
es lo mismo que afirmar  
que el conseguir tú marido  
vendrá a ser difícil tanto

---

<sup>1</sup> Cito de acuerdo con fray Gabriel Téllez, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1958, vol. 3.

como hallar un sastre santo,  
que desde Adán no le ha habido (p. 55)

Palabras que no hacen sino confirmar la pulla y la sátira con que Tirso suele tratar a los sastres en su teatro, como lo demuestra, entre otros, el comentario de Risel en *El laberinto de Creta*:

San Sastre, ¿qué has dicho, lengua?  
Pídele al Cielo perdón,  
que sastre y santo es blasfemia (p. 1312)

Tanto el lastre y las sisaduras con que se carga al sastre al principio de la obra como el «vuelo» o la elevación de éste al final de la misma me llevan a atribuir a *Santo y sastre* una estructura dialógica, parecida a la explicada por Bakhtin en el caso de Dostoiewsky, y, en consecuencia, un lenguaje, una perspectiva y un tono múltiples<sup>2</sup>. Aunque este lenguaje, tono y perspectiva llegaron a molestar a Luis Escolar Bareño, prologuista de *Santo y sastre* en la colección Aguilar<sup>3</sup>, constituyen un instrumento valioso para llegar a comprender la función y el alcance de la comedia y del ingenio cómico de Tirso.

Como trataré de demostrar en las páginas siguientes, tanto la comedia como el tono y el contenido cómicos de *Santo y sastre* se logran y establecen según un proceso continuo de oposición de elementos, a primera vista irreconciliables, pero que acaban armonizándose, reconciliándose o, al menos, yuxtaponiéndose a medida que avanza la obra:

LELIO	Esta historia nos enseña que para Dios todo es fácil y que en el mundo es posible ser un hombre <i>santo y sastre</i> (p. 88)
-------	--

Como trataré también de demostrar, este quehacer cómico, que se basa, por una parte, en la contradicción y el oxímoron, se perfecciona y complementa, por otra, con la tarea, igualmente cómica, de la celebración. Tarea que, como ha explicado David Farley-Hills, nos presenta un mundo cómico<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoiewsky's Poetics*, ed. y trad. Caryl Emerson; introd. Wayne C. Booth, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 182-85.

<sup>3</sup> En su breve introducción a *Santo y sastre*, Luis Escolar afirma que «la comedia, como escrita a desgana y por compromiso, es lánguida y desmayada y carece de la emoción y sentimiento de lo sobrenatural que eran tan ingénitos en Tirso» (*Obras*, p. 50).

<sup>4</sup> *The Comic in Renaissance Comedy*, Barnes & Noble Books, Totowa, New Jersey, 1981, p. 108.

donde lo cómico reafirma la riqueza y las maravillas de la creación, al mismo tiempo que pone de manifiesto el amor y la benevolencia de Dios hacia sus criaturas. Aquí también la contradicción sigue siendo la base de la comedia, como debe ser, pero se trata de una contradicción que muestra la multiplicidad de la creatividad divina, de una contradicción que es más aparente que real y que acaba resolviéndose en el compendio del amor de Dios y en la reflexión del amor de Dios hacia sus criaturas

Conviene advertir, por otra parte, que cuando se habla de comedia, se la asocia generalmente con la risa y el humor, olvidando, sin embargo, como han señalado Coghill y Nelson, que tanto durante la Edad Media como en el Renacimiento se tendía a relacionarla con la armonía y con la reconciliación<sup>5</sup> o, en palabras del citado Farley-Hills, con la yuxtaposición de ideas o de conceptos contrarios<sup>6</sup>.

De acuerdo con ello, podemos afirmar que en *Santo y sastre* no sólo se oponen dos conceptos o modos de ser distintos, como serían el del santo y el sastre, sino características tan dispares como «la sobriedad y el apetito, la respetabilidad y la truhanería, la constancia y la mutabilidad», oposición que, según ha observado Alice Rayner, sirve para establecer la tensión moral fundamental de toda buena comedia<sup>7</sup>.

Ya en la primera escena de la obra aparecen Dorotea y Pendón haciendo cálculos y distingos sobre la cantidad y calidad de los pretendientes de aquélla, según las cartas que le acaban de escribir y el estilo de las mismas. Tirso exagera de forma humorística el número de las cartas al mostrar a Pendón *sacando papeles cerrados del seno y faltriqueras* (p. 50), *de la toquilla del sombrero* (p. 52) y *de entre la calza* (p. 52).

Más que un rasgo exclusivo de Dorotea, la ansiedad de ésta por hallar marido se puede aplicar a la mayoría de las doncellas de la época, ya que, según Pendón, «las más dellas cojean de aquese pie» (p. 52). Y como harán siglos más tarde todas las «Yermas» lorquianas, las doncellas aludidas por Tirso

Con el altar que acostumbran  
enraman, pulen y alumbran,  
tienen en el santo fe,  
y cuando hacen la oración,  
que en tales casos dispuso  
la superstición o el uso,

<sup>5</sup> Véase Nevill Coghill, «The Basis of Shakespearian Comedy», en *Essays and Studies*, NS 3, 1950, pp. 1-28; y T. G. A. Nelson, *Comedy: An Introduction to Comedy in Literature, Drama, and Cinema*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990, p. 1.

<sup>6</sup> *The Comic*, pp. 42-46.

<sup>7</sup> *Comic Persuasion. Moral Structure in British Comedy from Shakespeare to Stoppard*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 24.

con silencio y devoción,  
 procuran conjeturar  
 de lo que escuchan primero  
 en la calle al pasajero  
 si se tienen de casar  
 o no (p. 53)

Frente a este deseo de lograr un marido a toda costa, deseo que le viene dictado a Dorotea por la prudencia (p. 52) o la conveniencia, y no por el amor, «que es accidente / que raras veces acierta» (p. 52), Tirso presenta a Homo Bono como un mancebo u hombre joven, al que traen sin cuidado la mujer y sus prendas. Si alguna vez se halla en presencia de una de ellas es como resultado del azar, y en modo alguno porque haya pretendido tocarla, poseerla o casarse con ella. Exagerando hasta el máximo el carácter casual de este encuentro, Tirso hace que el tímido y recatado Homo Bono se halle de repente en brazos de Dorotea por un simple tropiezo de ésta:

*Al tiempo que le ciñe [Homo Bono] la cintura con la medida, tropieza ella y abrázase con él*

DOROTEA            ¡Válgame Dios, tropecé  
                           por teneros en mis brazos!

HOMO BONO        Suelte, ¡Jesús! ¿Está en sí? (pp. 58-59)

Todo lo cual se opone, a su vez, a la costumbre e idiosincrasia de los hombres de nuestra comedia, sean éstos Pendón, los mil pretendientes de Dorotea, o el padre de Homo Bono, Roberto.

En su intento de exagerar hasta el extremo la oposición existente entre Homo Bono y Dorotea, Tirso elabora el episodio de «las vistas», el cual no sólo refuerza el oxímoron y la contradicción indispensables en toda buena comedia, sino que crea numerosas y excelentes situaciones de humor. El primer hecho que destacar es que el mercedario contradice y subvierte la práctica social y literaria de su tiempo que daba por sentado que si alguien tenía que ser inapetente, retraído y frío ese tal debía ser la mujer. Irónicamente, sin embargo, quien ha de ser iniciado en dichas lides es nuestro buen sastre Homo Bono, el cual aparece *muy galán, en cuerpo* (p. 62), cual novia a la que hay que ayudar a vestir y, sobre todo, advertir:

ROBERTO            Háblala con discreción  
                           y finge, aunque no te abrase,  
                           que eres de su Sol Faetón;  
                           no apartes los ojos della,  
                           suspira de cuando en cuando;  
                           tómala una mano bella.  
                           Si estás con otros hablando

hazla entender que por vella  
 ni en lo que dicen estás  
 ni a propósito respondes,  
 y desta suerte verás  
 cuán presto en tu pecho escondes  
 el amor que huyendo vas (p. 63)

Ante lo cual sentencia Pendón:

Amar, rascar y comer  
 no está en más que en comenzar (p. 63)

Homo Bono, sin embargo, no llegará nunca a rascar ni a comer en los términos que le propone Pendón, lo cual llevará a Dorotea a quejarse amargamente de estar consumiendo su vida al lado de un hombre que equipara la risa al pecado y que se mete «en mudar / el orden con que ha vivido / el mundo» (p. 77).

Se puede decir, entonces, que, al caracterizar a Homo Bono como retraído ante el sexo femenino, y como ajeno o contrario al honor, al placer, a la risa y al amor, Tirso nos presenta a un joven muy distinto al sugerido por Aristóteles y Horacio para la comedia, los cuales lo describen, bien como deseoso de placeres sensuales, apasionado, impulsivo e incapaz de controlar sus pasiones<sup>8</sup>, bien como inclinado al mal, desdeñoso de consejos, improvisador, pródigo, altivo, ávido de amores e inconstante en los mismos<sup>9</sup>.

Al tener frente a sí a un marido a palos o el reverso de las convenciones sociales y literarias de su época, el espectador del Barroco se sentiría inclinado a considerar a Homo Bono como ridículo, en el sentido ciceroniano de *turpis et deformis*<sup>10</sup>. Como ha explicado, por su parte, Elder Olson, tendemos a sentirnos superiores a alguien y a considerarlo ridículo cuando tal persona actúa u opina de manera diferente a la nuestra o cuando toma en serio cosas o hechos que nosotros no consideramos como tales<sup>11</sup>.

Sería labor harto prolija hacer el recuento aquí de las numerosas situaciones cómicas y ridículas que tienen lugar durante estas «vistas» o durante los desposorios de Homo Bono y Dorotea. En buena lógica, una labor semejante debería corresponderle a cualquier director inteligente que quisiera hacer honor

<sup>8</sup> *Retórica*, 2. 12. Cito de acuerdo con *Aristotle on Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*, trad. inglesa e introd. George A. Kennedy, New York-Oxford, Oxford University Press, pp. 164-66.

<sup>9</sup> *Ars poetica*, 161-65, ed. Niall Rudd, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

<sup>10</sup> *De oratore*, II. lviii, ed. T. E. Page, introd. H. Rackham, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1959.

<sup>11</sup> *The Theory of Comedy*, Bloomington, Indiana University Press, 1968, pp. 14-15.

a una de las comedias más divertidas y logradas del teatro del Siglo de Oro. Baste para nuestro propósito realizar un análisis detenido del lenguaje usado en este y en otros episodios con el objeto de ilustrar la contradicción a que me vengo refiriendo, así como el carácter dialógico de las diferentes actitudes y puntos de vista de la obra.

Al igual que *Don Quijote*, cuyo juego de sonidos y de palabras ha sido considerado por Amado Alonso, Ames Corley, Laura Gorfkle, Helmut Hatzfeld y Leo Spitzer como uno de los rasgos más distintivos de su estilo<sup>12</sup>, *Santo y sastré* nos ofrece abundantes ejemplos de uno y otro caso. Por lo que respecta al juego de sonidos, es fácil observar que el gracioso Pendón usa la aliteración, la epanalepsis, la paranomasia y la rima interna en situaciones de exaltación jubilosa o de peligro, como, por ejemplo, cuando le comunica a Dorotea el milagro operado por Homo Bono en el arca del pan:

PENDÓN	Acude al arca del pan y hallarásla llena toda de roscas, pan de tu boda, de tortas de mazapán, de rosquillas y de bollos, de molletes de manteca, dejámosla boquiseca sin migajas para pollos; mas tu marido que aboga, por pobres que desembarca, de nuestra arca fue Patriarca, y ella es Arquisinagoga; arcadas de nuestra fe que el hambre libra de arcadas, duquesa de Arcas...
DOROTEA	¡Ya enfadas!
PENDÓN	Y es un arca de Noé; ¿de Noé? No dije bien de sí he (p. 80)

De igual modo, al quemarse la casa de Dorotea y pedir uno de sus inquilinos socorro, exclama Pendón:

---

<sup>12</sup> Véanse Amado Alonso, «Prevaricaciones idiomáticas de Sancho», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, pp. 1-20; Ames Haven Corley, «Word-Play in the *Don Quixote*», *Revista Hispánica*, 40, 1917, pp. 543-91; Laura Gorfkle, *Discovering the Comic in Don Quixote*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1993, pp. 100-24; Helmut Hatzfeld, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1966; Leo Spitzer, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 135-87.

¿Socorro?, que nos socorran  
socorrones elementos (p. 74)

El juego de palabras empleado por Tirso en *Santo y sastre* llega a adquirir un marcado tono anfibológico en el episodio en que Esperanza y Pendón se quiebran mutuamente los cántaros que habían de servirles para apagar el fuego:

	<i>Sale Esperanza con otro cántaro; encuéntrase con Pendón, quiebranlos y caen</i>
ESPERANZA	¡Ay!
PENDÓN	Esperanza, ¿qué has hecho?
ESPERANZA	Cascos y no de membrillos.
PENDÓN	En los míos, a lo menos, tocaste casco (p. 75)

De acuerdo con Thomson, este juego de palabras está íntimamente relacionado con lo grotesco, al mismo tiempo que indica la confusión creada en la obra por la mera coexistencia de actitudes o puntos de vista diferentes<sup>13</sup>. Dentro de esta misma línea, Maurice Charney ha explicado que una de las funciones más importantes de este juego de palabras es hacer que el lector se cuestione los presupuestos y los valores creados y transmitidos por el uso normal del lenguaje<sup>14</sup>. Por lo que respecta a *Santo y sastre*, el caso más evidente es, sin duda alguna, el de la mujer, la cual es considerada, amada o requerida de maneras muy distintas por los personajes y por los espectadores masculinos de la comedia. Pendón, por ejemplo, muestra siempre una idea ambigua y contradictoria respecto a ella, ya que, en su opinión, el tiempo y la experiencia pasados en su compañía pueden convertir la miga en corteza:

Ea, novio capuchino;  
a vistas amor te llama,  
sombbrero te da la fama  
con plumas para el camino.  
Su casa te espera toda  
con la novia en una quinta,  
donde el amor mayos pinta;  
goza del pan de la boda,  
que te amasa la belleza  
de una mujer, que agora es

<sup>13</sup> Véase Philip Thomson, *The Grotesque in German Poetry*, Melbourne, The Hawthorn Press, 1975, p. 98; *The Grotesque*, London, Methuen & Co Ltd., 1972.

<sup>14</sup> *Comedy High and Low: An Introduction to the Experience of Comedy*, New York, Oxford University Press, 1978, pp. 19-48.

miga toda, aunque después  
se te ha de volver corteza (p. 64)

Es más; el hombre prudente, según él, debiera tratar a la mujer como el buen lector al «poeta piñón» o gongorino, cuyos versos hay que «quebrar con un martillo» (p. 51) antes de llevárselos a la boca:

Busca dientes de diamante,  
porque las mujeres son  
por lo dulce de turrón,  
por lo duro, de Alicante (p. 64)

Este recurso frecuente de Pendón a las expresiones de doble sentido para describir a la mujer llega incluso a aplicarse a la sexualidad de la misma, aspecto que, como han explicado Grotjahn y Farley-Hills<sup>15</sup>, guarda una estrecha relación con lo cómico y con la comedia:

mas mira, pues que te casas,  
si vivir seguro quieres,  
advierte, que las mujeres  
son castañas en las brasas,  
regalarlas y quererlas,  
mas si en fe de tus amores  
se te suben a mayores,  
porque no salten morderlas;  
ni tanta mano las des  
que vengan a ser cabeza,  
ni muestres tanta extrañeza  
que las imagines pies [...]  
Si en estos peligros dos  
quieres hallar el remedio,  
la virtud consiste en medio (p. 64)

Al llegar al final del discurso de Pendón, el lector o el espectador de *Santo y sastre* sienten la curiosidad de saber en qué consiste este término medio. El mismo Pendón parece querer aclararlo cuando le dice a Homo Bono que ha de considerar a la mujer como «costilla / que en medio del cuerpo está» (p. 64). Cabe preguntarse, sin embargo, si Pendón le está aconsejando a Homo Bono considerar a la mujer única y exclusivamente como compañera e igual, según el sentir del *Génesis*, o si, por el contrario o al mismo tiempo, le está dando a entender que no puede dejar de lado su cuerpo y su sexualidad. A mi modo de ver, la respuesta de Pendón no es más que un chiste o un juego de palabras, cuyo lenguaje se aleja del uso normal o informativo para convertirse en posible

<sup>15</sup> Martin Grotjahn, *Beyond Laughter*, New York, McGraw-Hill, 1966, pp. 92-93; David Farley-Hills, *The Comic*, p. 11.



fuente de confusión y ambigüedad, fenómeno que podríamos definir con Bergson como «interferencia recíproca de series»<sup>16</sup>. Explicando las palabras y el concepto de Bergson, T. G. A. Nelson ha indicado que este tipo de interferencia de series ocurre cuando se yuxtaponen dos modos opuestos de habla, como, por ejemplo, lo serio y lo cómico, lo heroico y lo antiheroico<sup>17</sup> o, como en el caso que nos ocupa, la historia del *Génesis* y lo que podríamos calificar de cuerpo femenino cómico. A la vista de esto, hemos de cuestionarnos una vez más el pretendido intento clarificador de Pendón, ya que sus palabras llevan a exclamar a Homo Bono: «¡Ay plumas!, servidme de alas / y de una mujer huiré» (p. 64).

Este recurso al juego de palabras de doble sentido o a la confluencia de series bergsoniana para anticiparle al lector o al espectador en qué consistirán las futuras relaciones sexuales de Homo Bono y Dorotea vuelve a repetirse en el episodio en que Esperanza le hace dudar a su señora de la disponibilidad y de las habilidades masculinas de aquél:

Será a lo que yo imagino,  
 junípero por lo llano,  
 mentecato por lo humano,  
 gangoso por lo divino [...] y si en muestras de que te ama  
 saca a luz la voluntad  
 (que no será en todos días  
 sino en las Pascuas de flores),  
 en vez de decirte amores  
 te rezará Ave Marías (p. 66)

En otras palabras, al referirse a la castidad matrimonial de Homo Bono, Esperanza trae a colación la tradición cristiana de la abstinencia sexual en tiempo de cuaresma para contraponerla de inmediato con la permisividad y la tolerancia de la Pascua florida. No obstante, la misma Esperanza le advierte a su señora que aun entonces el amor de Homo Bono hacia ella será de tipo espiritual y no físico o, lo que es lo mismo, que todo el año será para la joven casamentera un continuo ejercicio de «carnes tolendas».

La yuxtaposición de lo serio y de lo cómico en torno a las relaciones de Homo Bono y Dorotea vuelve a ocurrir cuando los familiares y el criado se refieren a la unión de ambos en un tono muy distinto. Mientras Roberto, por ejemplo, bendice la unión de los futuros esposos con un «siglos dilate, hija, amor, / yugo tan santo» (p. 70), Pendón les desea:

<sup>16</sup> Véase Henri Bergson, «Laughter», en *Comedy*, Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1956, p. 123.

<sup>17</sup> *Comedy. An Introduction*, p. 124.

Lleguen a ver vuesastedes  
choznos de choznos, que nietos  
vengan a ser de biznietos  
de rebiznietos (p. 70)

Deseo que está en abierta contradicción con lo que el lector sabe ya de Homo Bono, es decir que sólo le mostrará voluntad a su esposa por Pascua florida y que aun entonces sólo lo hará para rezarle avemarías.

La misma contradicción o confluencia de series ocurre cuando Pendón compara al casto Homo Bono con el «gallo» que se ha llevado el gallinero (p. 71), ya que como el espectador acaba de presenciar, el joven sastre habría preferido que las plumas de su sombrero se le hubieran convertido en alas para poder huir de la mujer que le describe Pendón antes que atraerla con tal plumaje.

Ahora bien, el episodio que ilustra mejor el oxímoron, la anfibología, la yuxtaposición de lo serio y de lo cómico, o la confluencia del amor divino con el humano es el de los desposorios de Dorotea y Homo Bono, ya que cuando todos se aprestan a celebrar el banquete nupcial, Pendón sorprende a Homo Bono desnudo, *de rodillas elevado* (p. 74), porque éste acaba de darle su ropa a un pobre:

PENDÓN	Pero ¿cómo estás desnudo?
HOMO BONO	Porque el matrimonio es fuego; y en tales caniculares se desnuda quien es cuerdo.
PENDÓN	¿No asamos y ya pringamos? Eso es sudar por invierno. Aún no has tocado a la novia (p. 74)

Aparte de los juegos de palabras considerados, conviene insistir en que las continuas «quimeras bufonas» (p. 51) de Pendón tienen como principal objetivo ridiculizar al «galán almibarado» (p. 50), a los poetas «con cáscara», a los licenciados amigos de bolsas ajenas, a los cornudos con «rama en la frente» (p. 53), a los caballeros endeudados, y a las jóvenes ansiosas de lograr marido. Tales «quimeras bufonas» coinciden con la sátira de Tirso, el cual trata de mostrar la vaciedad e hipocresía de las prácticas y convenciones amorosas de la época al hacerlas abocar en los celos y palos que convierten al matrimonio en un ataúd (p. 54).

Henos así, por tanto, frente al estado del matrimonio, asunto tratado ampliamente por la comedia de todos los tiempos, bien como tema de celebración y de regocijo, bien como objeto de risa y de burla. Ahora bien, más que como objeto de celebración, el matrimonio descrito por Tirso es un accidente o un asunto de conveniencias que «raras veces acierta» (p. 52), que acaba casi

siempre en celos y palos, en infidelidades mutuas, en tormentas de maridos «maridos» (p. 67) y en cornudos. En resumidas cuentas, en un compuesto de partes irreconciliables.

Frente a este tipo de matrimonio, que se halla viciado por un sinfín de convenciones, contradicciones, carencias e hipocresías, Tirso nos presenta la unión de Homo Bono y Dorotea como modelo de sinceridad, de amor y plenitud espiritual. A pesar de que este matrimonio puede ser una contradicción entre las partes o una anomalía, especialmente en lo que se refiere a su componente físico, nuestro dramaturgo inicia su comedia de celebración en torno, precisamente, a la parte más ridícula, anormal y deforme, el sastre de Cremona, el cual hace profesión de no entender ni de palabras ni de fórmulas amorosas vacías, y mucho menos, de las mentiras, conveniencias, honras, celos y palos al uso.

Puede decirse, entonces, que Tirso yuxtapone en *Santo y sastre* dos formas o tradiciones distintas de comedia, la satírica o condenatoria, con la cual refleja y describe los valores y costumbres de la sociedad de su tiempo, y la celebratoria o laudatoria, cuyo propósito estriba en ensalzar la vida y virtudes de un santo, para proponerlas como modelo a la sociedad en cuestión. Si de virtudes y vicios se trata, hemos de decir también que frente a las formas amorosas satirizadas en la primera forma de comedia, Tirso propone en la segunda la caridad cristiana de Homo Bono, especialmente la que afecta directamente a los pobres y a su esposa. Ni que decir tiene que dicha caridad va más allá de la conveniencia personal o de intereses físicos y materiales, como pueden ser las riquezas o la gratificación sexual.

De esta forma, el carácter ejemplar o especular de Homo Bono va sustituyendo paulatinamente al Homo Bono retraído, risible, deforme y cómico, hasta convertirlo en el Homo Bono santo, en el sastre divino que logra armonizar dentro de sí la premisa imposible, contradictoria y cómica, de que un sastre de Cremona o de la España del siglo XVII pueda llegar a ser realmente santo, siendo solamente eso, un pobre sastre de aguja, tijeras e hilo.

Quizás no haya nadie más apropiado que el mismo Homo Bono para describir el resultado armonioso del final de tal proceso:

Aguja y hilo hay aquí;  
cosamos y contemplemos,  
que aunque contrarios extremos,  
pues Vos habitáis en mí  
dueño de mi corazón,  
no desdeñaréis mi estilo,  
que entre la aguja y el hilo  
cabe también la oración (p. 81)

O, mejor dicho, sí: Tirso; quien al presentar a Homo Bono en la última acotación *subiendo con música, vestido de una ropa larga de tela, con unas*

*tijeras de sastrería en la mano izquierda y en la otra una cruz* (p. 88), pone fin a su comedia de contradicción y celebración, al mismo tiempo que establece la armonía definitiva entre las tijeras, de tan mala reputación para los sastres, y la cruz redentora, la cual salva gratuita y cómicamente de todas las sisaduras, pendones y miserias.

Considerada en su conjunto, *Santo y sastrería* puede ser descrita como un manifiesto de Tirso sobre cómo hacer comedias, o, si se prefiere, como una realización práctica de muchas de las ideas expuestas por Lope en su *Arte nuevo*. Como el lector habrá tenido ocasión de comprobar, Tirso no sólo estructura su obra de acuerdo con el principio ciceroniano-lopesco de que «sit speculum comœdia vitæ» (*Arte nuevo*, v. 377)<sup>18</sup>, que imite «las acciones de los hombres» (v. 52) o que pinte «de aquel siglo las costumbres» (vv. 52-53), sino que, de acuerdo también con Lope, establece entre sus objetivos principales imitar «las acciones virtuosas» (v. 329), picar «sin odio» (v. 345), en la parte satírica, no ser «claro ni descubierto» (vv. 341-42) en dicha parte, y hacer uso frecuente del «hablar equívoco» (v. 323), de la «incertidumbre anfibológica» (v. 324) y de las «figuras retóricas» como la repetición, la anáfora, las ironías y aduaciones (vv. 313-18).

Hay que destacar, por otro lado, que la sátira continuada de Tirso en contra de los «galanes almiarados» y de los «poetas con cáscara» o gongorinos guarda una relación especial con el precepto de Lope de que «el cómico lenguaje sea puro, claro, fácil» (vv. 258-59). Todo lo cual me lleva a situar *Santo y sastrería* dentro de la guerra literaria sostenida entre el Lope del *Arte nuevo* y los culteranos; y a su autor, Tirso, en la misma línea de pureza y sencillez lingüísticas que ya habían preconizado Lope, Robortello, Horacio y Aristóteles<sup>19</sup>.

Desde que destacadas feministas, como Gilbert, Gubar y Miller, arguyeran con razón, contra Roland Barthes y otros postestructuralistas, que el texto literario no puede ni debe ser considerado únicamente como producto, texto o tejido, sino que deben tenerse también en cuenta las condiciones existenciales o sociales de la araña, de la bordadora o de la autora del tejido<sup>20</sup>, nos sentimos autorizados, siquiera por unos instantes, a establecer un parangón entre el

18 Para las citas del *Arte nuevo*, véase Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

19 Para una explicación detallada del trato concedido al lenguaje en el *Arte nuevo* y de las posibles fuentes clásicas de Lope, remito al estudio citado de Rozas, *Significado y doctrina*, pp. 109-20.

20 Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1979; Nancy K. Miller, «Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic», en *The Poetics of Gender*, ed. Nancy K. Miller, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 270-95.

quehacer cómico de Tirso y la costura realizada por el santo sastre de Cremona. Al fin y al cabo, la crítica sostenida de Tirso en contra de los «galanes almibarados» y de los «poetas con cáscara» o culteranos no sólo se mueve dentro del terreno clásico-lopesco aludido, sino que guarda un estrecho paralelo con la oposición moral de Homo Bono en contra de los «vanos trajes» de la ambición (p. 57) o con el deseo de éste de hacer vestidos y pasamanos tan simples y sencillos «que causen gusto al discreto» (p. 57).

En este mismo sentido y, a modo de conclusión, sólo me resta sugerir que el cierre armonioso realizado por Homo Bono en torno al hilo, la aguja, las tijeras y la oración podría ser un equivalente de la armonización ideal que el propio Tirso trataría de establecer, en más de una ocasión, entre su profesión de escritor y de religioso. Armonización que sería puesta en entredicho, como sabemos, por muchos de sus enemigos, incluidos los de la Junta de Reforma, y que el propio Tirso trataría de reafirmar, una y otra vez, ante Dios, su conciencia y su público.