

"En Madrid y en una casa": un palimpsesto de amantes invisibles

Frederick A. de Armas
Pennsylvania State University

En Madrid y en una casa comedia de capa y espada publicada en el siglo diecisiete bajo los nombres de Francisco de Rojas Zorrilla y de Pedro Calderón de la Barca, es atribuida hoy en día a Tirso de Molina, a pesar de las objeciones de G. S. Morley.¹ Ruth Lee Kennedy, por ejemplo, aunque no piensa que poseamos la versión original de la obra, afirma: "I have no doubts that the original work was Tirso's" (1974: 338). Uno de los fundamentos para tal atribución es el concepto del autoplagio.² En su conocido estudio, Gerald Wade incluye a *En Madrid y en una casa*, relacionándola con otras dos comedias de Tirso, *Por el sótano y el torno* y *Los balcones de Madrid*. En las tres obras, un personaje parece estar en dos lugares al mismo tiempo, lo cual puede explicarse a través del uso de una tramoya:³ un hueco en la pared del sótano en *Por el sótano y el torno*; un tablón entre dos balcones en *Los balcones de Madrid*; y una apertura en las bovedillas del techo entre dos pisos en *En Madrid y en una casa*.

Otro caso de autoplagio lo descubre Blanca de los Ríos cuando afirma que "En la escena IV del acto III [de *En Madrid y en una casa*], que es de los típicos de Tirso, la descripción que hace Majuelo del aposento, coincide hasta en palabras con otra descripción análoga en *Desde Toledo a Madrid*" (Tirso 1958, III: 1255). Ahora bien, esta descripción del aposento se basa, según Gerald Wade, en otro autoplagio ya que proviene de una novela contenida en *Los cigarrales de Toledo*. André Nougé incorpora las afirmaciones de Blanca de los Ríos y de Gerald Wade en su estudio de lo que él llama auto-imitación.⁴ Todos estos acercamientos a *En Madrid y en una casa* coinciden en aceptar a Tirso como autor ya que se imita a sí mismo.

Al comienzo del primer acto de *En Madrid y en una casa*, don Gabriel y el gracioso se dirigen a Madrid. Durante su estancia en Toledo, el galán empobrecido por sus aventuras amorosas ha logrado concertar su casamiento con Serafina,⁵ la hija del adinerado don Andrés de Silva. Lo que le sorprende al gracioso es que don Gabriel no haya visto a su dama en los seis días que pasó en casa de don Andrés: "¿Y en seis días no podía / permitirse el que se viera / esta dama duende?" (1958, III: 1256). Esta pregunta es fundamental pues plantea de inmediato el problema de los pre-textos de la comedia y su relación con los supuestos autoplagios. *La dama duende* de Calderón se había convertido en modelo de este tipo de comedia, o por lo menos así lo creía su autor quien alude a ella en nueve de sus obras.⁶ El mismo Tirso menciona una dama duende en dos de sus comedias.⁷ La cita al comienzo de *En Madrid y en una casa* sirve para recordar al auditorio no sólo una comedia de Calderón sino todo un grupo de obras que pueden categorizarse bajo el motivo de la "amante invisible."⁸ Los tres grandes dramaturgos de la época aportaron sus propias versiones de la amante in-

visible al teatro del primer tercio del siglo diecisiete. *La viuda valenciana* de Lope de Vega, *Amar por señas* y *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina y *La dama duende* de Calderón son los ejemplos más conocidos. En estas y otras obras, se invita a un forastero a participar en una aventura, a amar a una dama que le es "invisible" ya que está tapada, lleva una máscara, o lo recibe en una habitación oscura. El galán pronto se enamora, pero puede desdeñarla cuando la ve en el mundo social ya que no la reconoce. Por otra parte, ella parece conocer todos sus secretos. La curiosidad del hombre es esencial en estas obras, y así él asume el rol de Eva o de Psiqué. El se pregunta quien será su invisible: será realmente bella o podrá ser monstruosa; será un duende, una hechicera o una gran princesa.

La primera escena de *En Madrid y en una casa* alude a una dama duende, pero Serafina no lo es en realidad, pues aunque don Gabriel no la haya visto, él sabe quien es ella. Esta cita nos prepara para la aparición de la verdadera amante invisible en la comedia, doña Manuela, y es a través de sus acciones que recuerdos de obras anteriores comienzan a vislumbrarse. Los textos de Lope, Tirso, Calderón y las novelas que sirvieron de pre-textos a estas comedias, forman parte de un palimpsesto, o sea un texto cuya escritura revela en vez de esconder una variedad de textos anteriores.⁹ Los "autoplágios" descubiertos por la crítica no pueden revelarnos un único autor de esta comedia pues los contextos nos llevan no solamente a obras de Tirso de Molina sino también a escritos de otros autores.

Veamos a qué contextos nos conducen las huellas que encontramos en este texto dramático. Dejando fuera el futuro casamiento de don Gabriel, el comienzo de la comedia responde a una fórmula calderoniana. Explica A. Julián Valbuena Briones:

Un don Juan, o un don Diego, tal vez un don Félix, pudiera ser que un don Enrique, llegaban por la posta cargados con sus maletas, en compañía de un gracioso que iba juntando las veras y las burlas para entretenimiento de su señor. [...] Apenas habíanse apeado de la diligencia cuando una mujer embozada, que sólo dejaba alcanzar a ver su rostro un hermoso ojo inquisitivo, turbada por la emoción, balbuciente, pedía a nuestro caballero que la amparase

(1962: viii).

Una tapada viene justamente a hablarle a don Gabriel, recién llegado a Madrid y acompañado de su criado Majuelo en *En Madrid y en una casa*. La dama embozada lo deja curioso y maravillado después de hablarle, al perderse ella en el tropel de gente que sigue el coche del rey. Algo muy similar ocurre al comienzo de *La dama duende* donde don Manuel llega a Madrid procedente de Burgos y acompañado de su gracioso Cosme. Como el personaje hipotético de Valbuena, encuentra este galán la aventura inmediatamente, pues una tapada le pide ayuda. También encontramos esta típica situación en *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina. Aquí es don Melchor quien llega a Madrid con su gracioso Ventura, procedentes ambos de León. Como

"En Madrid y en una casa"

don Gabriel en *En Madrid y en una casa*, Melchor va a casarse con una dama que nunca ha visto, pero sus planes matrimoniales se desvanecen y surge la aventura con la aparición de la dama tapada llamada en esta obra doña Magdalena. Hay similitudes hasta en detalles, pues ambas tapadas son o fingen ser condesas de origen italiano: Doña Magdalena finge ser condesa de Chirinola, "que es en la provincia / de Nápoles" (1958, II: 1465); Doña Manuela, por su parte, casó con un conde de Sicilia del cual enviudó (1958, III: 1271).

Madrid se mitifica en la comedia convirtiéndose en un lugar apropiado para la más insólita aventura. Es precisamente el manto que encubre a la dama lo que introduce el elemento fantástico. Refiriéndose a este manto exclama Serge Maurel: "Quel n'est pas son pouvoir!" y explica que: "Recouvertes du 'manto' toutes les dames se ressemblent, et dès lors, substitutions, usurpations d'identité, dédoublements font des telles héroïnes des magiciennes capables de faire perdre l'esprit à l'amant qu'elles poursuivent ..." (1971: 227). Pero la magia y la fantasía no desalientan al galán. En vez, lo involucran en una aventura que lo controla y que se convierte en un "wish-fulfillment dream" (Frye 1971: 186). En un resumen típico del teatro de Calderón y que sirve para recalcar el sentido de *admiratio*, explica Gabriel:

¡En buen laberinto he entrado!
Sáqueme amor de su enredo,
porque yo no sé, ni puedo.
Dos damas en fin conquisto,
que en toda mi vida he visto,
una aquí y otra en Toledo.

(1958, III: 1260)

El amor no surge a través de los ojos, sino que se basa en la doctrina opuesta de "amor sin vista".¹⁰ Este tipo de amor puede considerarse superior pues no tiene su origen en la belleza física sino en la discreción, en el alma de la amada. La dama invisible genera el amor a través de la fantasía. Es la aventura fantástica creada por ella la que revela su inteligencia y su imaginación, al mismo tiempo que conduce al hombre por un laberinto que le muestra el deseo de sus sueños. Doña Manuela es verdaderamente "duende" pues tiene poderes transformadores que ayudan al hombre a activar los niveles imaginativos de su ser. La fantasía se manifiesta a través de aventuras cuyos textos son palimpsestos donde se entrevén pre-textos literarios, incluyendo *La dama duende* de Calderón.

Además de comedias, las aventuras de *En Madrid y en una casa* tienen como pre-textos a los libros de caballerías. Majuelo relaciona las acciones de su amo a situaciones encontradas por caballeros andantes:

¡Oh caballero de Febo!
Ya estarás por Lindabridis
almibarando deseos ...

(1958, III: 1267)

Esta evocación y celebración de la caballería lleva consigo la parodia pues doña Manuela no tiene los poderes mágicos de Lindabridis quien puede hacer que vuele un castillo por el aire, ni Gabriel parece capaz de las hazañas del caballero de Febo.¹¹ Pero estos textos caballerescos sirven para hacer aún más visibles las huellas de la amante invisible ya que los pre-textos dramáticos de *En Madrid y en una casa* que tienen por motivo la amante invisible, también parodian los libros de caballerías. Para Montoya, el gracioso de *Amar por señas*, la casa encantada donde cree encontrarse es indicio cierto de aventura caballerescas de "Amadises, / Esplandianes, Belianises ..." (1958, I: 1668). Pero Montoya no comprende por qué él no ha escapado tal situación, siendo solamente criado, es decir, escudero. En *La viuda valenciana*, Camilo se considera a sí mismo un caballero encantado y su amada lo compara con Amadís: "De un más que Amadís, de un hombre / Que ama por tal estilo" (1913, XV: 516). El estilo caballeresco de amar se relaciona al estilo en que se escribe. Don Manuel, reaccionando positivamente al ambiente de aventuras creado por doña Angela en *La dama duende*, le escribe una carta utilizando la manera arcaica de libros de caballerías, y firmándola "El caballero de la Dama Duende" (1962: 44).

Al mismo tiempo que estos galanes se dejan llevar por el sueño del deseo y se creen caballeros andantes que sirven una dama ideal y misteriosa que crea situaciones como un duende o una maga, la razón les propone soluciones inquietantes a estas ocurrencias misteriosas. La doctrina de "amor sin vista" les causa ansiedad. El criado Majuelo expresa una duda que siente don Gabriel: "¿Quién jamás ver mereció / discreta que tan hermosa sea?" (1958, III: 1267). Esta duda se convierte en temor ya que opera en los niveles profundos de la fantasía predominante. En *La viuda valenciana*, Camilo se pregunta:

Y ¿qué sé yo si pensando
Que abrazo algun ángel bello,
A un demonio enlazo el cuello,
Que a oscuras anda volando
Porque es indigno vello?

(1913, XV: 505).

El sueño erótico y fantástico puede convertirse en pesadilla. El caballero encantado por un bello ángel puede en realidad servir a un demonio. Hay aquí de nuevo pretextos caballerescos, ya que se oponen en esta pregunta conflictiva la malvada encantadora de la historias artúricas, Morgain la Fée, y la encantadora protagonista del libro de caballerías *Partinuplés de Blés*, obra que se basa en el motivo de la amante invisible.¹² Don Gabriel escucha a su criado quien acusa a las damas de ser Circes y Falerinas (1958, III: 1285), pero él está de tal manera encantado por las aventuras que prefiere seguir participando en ellas. De la misma manera, el espectador de la comedia debe sentir *admiratio* ante tales aventuras. El temor de don Gabriel se atenúa por el gozo que siente al participar en una fantasía que representa un escape de la vida cotidiana. Explica Eric S. Rabkin: "If we know the world to which a reader escapes, then we know the world from which he comes" (1976: 73). Don Gabriel, el

"En Madrid y en una casa"

espectador-actor en la aventura creada por doña Manuela, escapa un mundo cuyas reglas restringen su libertad y poder imaginativo. Pero la posibilidad de escape es aún más importante para doña Manuela pues, como doña Angela en *La dama duende* ella se siente "sin libertad", encarcelada por el código de la honra y por el escrutinio del hombre (Calderón 1962: 16). Para Rabkin, la fantasía es "a message of psychological consolation" (1976: 73) ya que se puede olvidar, por unos instantes, lo que Max Oppenheimer califica como "the ugliness of pressing, unpleasant realities" (1948: 247). En este nuevo mundo, ambos el creador y el participante pueden cambiar su personalidad. Es aquí donde surge la importancia de las acciones caballerescas. Doña Manuela puede creerse independiente, mientras que don Gabriel puede escapar un mundo donde él actuaba no como caballero andante en busca de aventuras sino como hombre pobre en busca de una rica esposa: "Que rica no hay mujer fea" (1958, III: 1257). Así Gabriel puede olvidar sus debilidades en el mundo social y aceptar más altas y misteriosas motivaciones que le ofrecen las aventuras creadas por su dama invisible.

En este mundo fantástico, Gabriel se rige por el ideal y al mismo tiempo satisface sus deseos materiales, ya que su dama misteriosamente hace aparecer dinero en sus habitaciones. Pero aquí entra el temor. En leyendas de duendes, el oro concedido por éstos se torna en carbón. Majuelo, el criado se precocupa "que se nos vuelva carbón / toda esta doblonación" (1958, III: 1268). La fantasía muestra su faz de doble palimpsesto, mental y textual. Por un lado, deja entrever los ideales y temores del galán bajo su cínica apariencia; por otro, muestra la base intertextual de las aventuras. El carbón de los duendes ya había sido mencionado por Cosme en *La dama duende* (1962: 34) y por Montoya en *Amar por señas* (1958, I: 1685).

La consciente intertextualidad de *En Madrid y en una casa* llega al extremo en el tercer acto cuando se comenta sobre la tramoya que se va a utilizar para lograr un casamiento al gusto de las dos damas enamoradas. La tramoya consiste en un hueco en las bovedillas del techo, haciendo así accesible las habitaciones de Gabriel a Leonor y a Manuela que viven en otros apartamentos en la misma casa. Leonor afirma que tal invención es nueva: "invención nueva, / que sólo pudiera amor / ser su sutil inventor" (1958, III: 1285).

Ortiz contradice a Leonor encuadrando la tramoya y la aventura amorosa en un contexto literario:

Donde hay sótanos amantes
galán fantasma, amor duende,
tornos, casas con dos puertas,
tabiques disimulados,
hurtarán de los tablados
tramoyas que sequen ciertas
esperanzas ya perdidas

(1958, III: 1285).

Son referibles estos versos a *Por el sótano y el torno* y *Amar por señas* de Tirso de Molina y a *El galán fantasma*, *Casa con dos puertas* y *La dama duende* de Calderón. Todos estos textos pueden considerarse dentro del contexto de *En Madrid y en una casa* ya que incluyen o amantes invisibles o tramoyas espectaculares o una sola casa donde ocurren aventuras dignas de libros de caballerías. Tenemos aquí la técnica de *contaminatio* donde el escritor, según Thomas Greene (1982: 40), expresa su destreza y habilidad. Junta textos diversos y crea con ellos una nueva aventura más fantástica y admirable que sus modelos. *El dramaturgo es como la dama duende* en la obra, utilizando pre-textos para mostrar sus habilidades mágicas de seducir al galán /auditorio con su fantasía.

Los textos mencionados por Ortiz no incluyen ninguna obra que utilice las bovedillas del techo. Esta ausencia se hace aún más evidente al recordarse que Calderón, en *La dama duende*, había aludido a esta tramoya (1962: 80). Esta ausencia y la insistencia por parte de Leonor que la tramoya es su propia invención, nos alerta a la presencia de un pre-texto cuya autoridad se niega. *La dama duende* y *En Madrid y en una casa* elaboran un episodio que se encuentra en los primeros capítulos de la segunda parte de *El soldado Píndaro* de Gonzalo de Céspedes y Meneses (de Armas 1970: 599-603). La acción de *En Madrid y en una casa* sigue el texto de Céspedes y Meneses en varios detalles importantes: (1) Píndaro como don Gabriel es recién llegado a la corte, aunque ésta se sitúa en Valladolid en la intercalación de Céspedes; (2) a ambos galanes se les aparece una dama tapada; (3) las dos damas conocen la vida íntima de sus galanes; (4) ellas les aconsejan cómo deben actuar para merecerlas; (5) ambos galanes consideran tal aventura como laberinto; y (6) ambos textos utilizan un hueco en las bovedillas del techo. La apertura en la novela de Céspedes es pequeña: "hallé que, arrancando dos ladrillos y socavando el suelo hasta la bóveda, había en ella un pequeño agujero" (1975, II: 51). Píndaro, para escapar de la habitación de su cruel dama, agranda el agujero y se arroja al piso de abajo que es el suyo. Así averigua también Píndaro cómo la dama llegó a conocer los más íntimos detalles de su vida. Ella lo espía por el pequeño agujero en las bovedillas del techo que se encontraba entre sus apartamentós. La autoridad de este pre-texto se niega en *En Madrid y en una casa* porque sus numerosos paralelos con ésta podrían restarle poder imaginativo a la comedia.

El ambiente fantástico llega a su elaboración más extrema en el tercer acto de *En Madrid y en una casa* donde esta tramoya permite que Manuela y Leonor parezcan bilocalizarse. La apertura en las bovedillas del techo también contribuye a que las damas parezcan tener el poder de transformar las habitaciones privadas de Gabriel. Cuando Majuelo regresa, se encuentra que hay en la pobre habitación sábanas de Holanda, almohadas de oro y seda, candeleros de plata, conservas y regalos (1958, III: 1289). De nuevo, una aventura inusitada revela contextos literarios. El lector o auditorio podría recordar las descripciones de una habitación encantada en *Desde Toledo a Madrid*, *La dama duende*, *Amar por señas* una novela intercalada en *Los cigarrales de Toledo*, etc. (Wade 1946; Nougé 1956: 23-25 y 1962a, 172-74). La magia no es más que la hábil manipulación de contextos literarios.

"En Madrid y en una casa"

En Madrid y en una casa es entonces comedia donde la intertextualidad se muestra consciente de sí misma, manipulándose textos basados en su mayor parte en el motivo de la amante invisible. En este nuevo palimpsesto se dejan entrever textos de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. El autoplagio tirsiano no resalta entre tantos contextos, por lo cual sería difícil precisar que el mercedario sea el único autor de la obra. La realidad textual difiere de tal hipótesis pues Majuelo, al resumir las tres aventuras amorosas de la comedia, rechaza una atribución única. "serás comedia de ahora, / que la escriben tres poetas" (1958, III: 1285).

He aquí la huella más clara de la autoría de la obra. Como otros dramas de la época éste ha surgido como colaboración entre tres poetas. La comedia rinde tributo a Lope, Tirso y Calderón, los tres poetas que más se interesaron por el motivo de la amante invisible. El texto muestra un consciente y casi excesivo *contaminatio* basado en obras de estos poetas. Uno de ellos, Lope, ya había muerto y la comedia le dedica versos laudatorios.¹³ Es posible que Tirso y Calderón hayan colaborado en este homenaje a la dama duende o amante invisible. La mano de Tirso ya se ha vislumbrado a través de autoplagios descubiertos por Blanca de los Ríos, Wade y Nougé. La negación de autoridad al pre-texto de Céspedes y Meneses podría ser la huella que más claramente demostrara la presencia de Calderón en el texto, pues éste ya había incluido al *Soldado Píndaro* como pre-texto de *La dama duende*. Las alusiones a una dama duende recuerdan referencias similares en otras comedias de ambos Tirso y Calderón. Huellas del tercer poeta permanecen escondidas.¹⁴

En Madrid y en una casa pone de relieve una excesiva y consciente intertextualidad a través de la cual evoca y transforma toda una tradición de éxitos teatrales basados en tramoyas espectaculares, mantos, y sobre todo en el motivo de la amante invisible. Según Thomas Greene, "The poetic world achieves its brilliance against the background of a past which it needs in order to signify but which its own emergence is tentatively and riskily shaping" (1982: 19). *En Madrid y en una casa* es un palimpsesto donde aparecen cuidadosamente no-borrados otros textos de versiones anteriores de la amante invisible como *La viuda valenciana* de Lope, *Amar por señas* y *La celosa de sí misma* de Tirso y *La dama duende* de Calderón. El contexto caballeresco y su parodia también proviene de estas comedias. Por otra parte, ausente y sin autoridad está el texto de Céspedes y Meneses ya que su puesto como obra "originaria" podría amenazar la ficticia historia literaria que proponen los tres poetas.¹⁵ Al no borrar ciertos textos dramáticos, los autores pretenden: hacer alarde y memoria, evocando una serie de textos para así formar gustos literarios y crear un nuevo canon teatral; hacer comedia, teatralizando una manera de escribir donde la magia responde a la habilidad de manipular contextos para crear *admiratio*; hacer frente a ciertas convenciones sociales a través de la fantasía y la libertad intertextual; y hacer novedad creando de textos antiguos y palabras casi borradas algo tan completo, complejo y singular que resista los asedios del tiempo.

NOTAS

- 1 *En Madrid y en una casa* se publicó a nombre de Francisco de Rojas Zorrilla en *Comedias de diferentes ingenios*, parte XXV (Madrid, 1637); también apareció como suelta a nombre de Pedro Calderón de la Barca con diferente título y algunos cambios, principalmente en el tercer acto. Este último acto de *Lo que hace un manto en Madrid* se encuentra en el apéndice de las *Comedias de Tirso de Molina* en la *Biblioteca de Autores Españoles*, 5. Entre los que ponen en duda la autoría de Tirso de Molina se encuentran Morley (1914: 177-208); y Maurel (1971: 225-227).
- 2 Sobre el autoplagio en Tirso consúltese a: Darst (1980: 29-38); Nougé (1956: 23-35); Nougé (1962: 559-566); Templin (1973: 176-180); y Wade (1936: 55-65).
- 3 Tirso de Molina escribió solamente tres comedias de tramoya (Palomo 1968: 95). Son éstas: *En Madrid y en una casa*, *Los balcones de Madrid* y *Por el sótano y el tomo*. Blanca de los Ríos, en su edición, añade que Tirso alude a otras comedias suyas en *En Madrid y en una casa: Amar por razón de estado* y *Sutilezas de amor*. La fecha de *Amar por razón de estado* es 1624-25 (Wade 1949: 659-670); *Sutilezas de amor* es de la misma fecha (Kennedy 1974: 123). *Los balcones de Madrid* es bastante posterior, posiblemente de 1632 (Jones y Williamsen 1981: 133-155).
- 4 Nougé (1962: 559-566). Se estudia el autoplagio de *En Madrid y en una casa* en Nougé (1956: 23-35); Nougé (1962a: 172-174); y Maurel (1971: 226-228).
- 5 La importancia del nombre de Serafina en las comedias de Tirso de Molina es subrayada por Wade (1968: 1-34).
- 6 Estas nueve obras de Calderón son: *Agradecer y no amar*, *Casa con dos puertas*, *El encanto sin encanto*, *El escondido y la tapada*, *El galán fantasma*, *El Joseph de las mujeres*, *Mañanas de Abril y Mayo*, *Peor está que estaba* y *El secreto a voces*.
- 7 *Quien calla otorga* y *Amar por señas* parecen ser anteriores a 1629, el año en que Calderón escribió *La dama duende*. Para las fechas de estas comedias véase a Kennedy (1942: 183-214 y 1943: 17-46).
- 8 La amante invisible invierte el mito de Psiquis y Cupido. Además de los textos mencionados en este ensayo, hay otras versiones españolas del siglo diecisiete como la comedia *EL conde de Partinuplés* de Ana Caro Mallén de Soto, y las novelas "Los efectos que hace amor" de Alonso Castillo Solórzano y "Tarde llega el desengaño" de María de Zayas y Sotomayor (de Armas 1976).
- 9 "He reflexionado que es lícito ver en el Quijote 'final' una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros – tenues pero no indescifrables – de la 'previa' escritura de nuestro amigo" (Borges 1980: 91). Véase también la discusión sobre el palimpsesto de Gayatri Chakravorty Spivak en su prefacio a Derrida (1974: lxxv-lxxvi).
- 10 "When Psyche succumbs, in the story of Apuleius, to the desire to see Amor with her eyes, she learns that this causes the god to vanish" (Wind 1968: 59).
- 11 Véase la comedia de Calderón, *El castillo de Lindabridis* basada en *Espejo de príncipes y caballeros (El caballero del Febo)* de Diego Ortúñez de Calahorra, obra que se reimprimió en 1617-23 y que es utilizada como base de varias comedias (Eisenberg 1982: 51-52). Sobre la parodia de los libros de caballerías en la comedia véase a Mancing (1975: 177-91) y Morínigo (1956: 41-61).
- 12 Sobre la relación entre Morgain la Fée y *Partinuplés* véase a Newstead (1946: 916-946). Sobre el impacto de este libro de caballerías en las comedias del Siglo de Oro véase a Buchanan (1906: 3-8) y de Armas (1976: 19-21, 174-186).

"En Madrid y en una casa"

- 13 Sobre las relaciones entre Lope de Vega y Tirso de Molina véase a Kennedy (1965: 23-24 y 1966: 1-13) y también a Cioranescu (1971: 150-60). Los versos laudatorios que se refieren a la muerte de Lope sirven para fechar la comedia entre 1635-1637 según Blanca de los Ríos. La escena de la aparición del rey y su hijo prueba también que la comedia es de fecha tardía: "El aparecer en esta comedia el príncipe Baltasar (1629-46) acompañando a los reyes pues para que el heredero de Felipe IV asistiera a solemnidades y fiestas con su padre, es lógico suponer que tendría edad suficiente para ello" (Tirso 1958, III: 1255). Para Ruth Lee Kennedy la comedia fue retocada entre 1635-1637, pero fue escrita entre 1625 y 1626. No comparto la opinión de la insigne tirsista (Kennedy 1974: 224), pues tal fecha imposibilitaría los contextos estudiados en este ensayo ya que la mayoría de los pre-textos de *En Madrid y en una casa* son posteriores a 1626.
- 14 En 1635 Calderón de la Barca firmó la aprobación a la *Quinta parte* de las obras de Tirso de Molina y subrayó las "muestras de ciencia, virtud y religión [que] ha dado [Gabriel Téllez] a aprehender a los que deseamos imitarle" (Kennedy 1974: 58). La admiración de Calderón pudo muy bien llevarle a la colaboración. Por esta época Calderón había colaborado con Antonio Coello y Ochoa en la comedia *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (1634). Calderón también colaboró con Francisco de Rojas Zorrilla como, por ejemplo, en *El mejor amigo el muerto*. Ya que *En Madrid y en una casa* fue atribuida en el siglo diecisiete a Rojas Zorrilla, es posible que él haya sido el tercer poeta que colaborara con Calderón y Tirso en *En Madrid y en una casa*.
- 15 Naturalmente, no hay tal texto originario. La novela de Céspedes tiene como pre-textos *El conde Partinuplés*, *novelle* de Bandello y Masuccio, etc. Sobre los conceptos de origen y originalidad en el Renacimiento véase a Quint (1983).

BIBLIOGRAFIA

- Borges, Jorge Luis
1980 *Narraciones*, Ed. Marcos Ricardo Barnatán, Madrid.
- Buchanan, Milton A.
1906 "Partinuplés de Bles. An Episode in Tirso's *Amar por señas*, Lope's *La viuda valenciana*". En *Modern Language Notes*, 21: 3-8, Baltimore.
- Calderón de la Barca, Pedro
1962 "La dama duende". En A. Julián Valbuena Briones (ed.): *Comedias de capa y espada*, Madrid.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo de
1975 *Varia fortuna del soldado Plndaro*. Ed. Arsenio Pacheco, Madrid.
- Cioranescu, Alejandro
1971 "Tirso de Molina y Lope de Vega". En A. David Kossoff y José Amor y Vásquez (eds.): *Homenaje a William Fichter*, pp. 150-160, Madrid.
- Darst, David H.
1980 "Tirso de Molina's Self-Plagiarism, Constructed Forms, and Compositional Procedures in the Renaissance". En *Bulletin of the Comediantes*, 32: 29-38, Los Angeles.
- de Armas, Frederick A.
1970 "Céspedes y Meneses and Calderón's *La dama duende*". En *Romance Notes*, 11: 599-603, Chapel Hill.
1976 *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Charlottesville.
- Derrida, Jacques
1974 *Of Grammatology* (trans.) Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore.

Frederick A. de Armas

- Eisenberg, Daniel
1982 *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Delaware.
- Frye, Northrop
1971 *Anatomy of Criticism*. Princeton.
- Green, Thomas
1982 *The Light in Troy*. New Haven.
- Jones, Harold, y Vern G. Williamsen
1981 "Dos refundiciones tirsianas: *Amor no teme peligro y Los balcones de Madrid*". *Homenaje a Tirso en Revista Estudios*, pp. 133-55, Madrid.
- Kennedy, Ruth Lee
1942 "On the Date of Five Plays by Tirso de Molina". En *Hispanic Review*, 10: 183-214, Philadelphia.
1943 "Studies in the Chronology of Tirso's Theater". En *Hispanic Review*, 11: 17-46.
1965-66 "A Reappraisal of Tirso's Relation to Lope and his Theater". En *Bulletin of the Comediantes*, 17: 23-24, 18: 1-13, Los Angeles.
1974 *Studies in Tirso I: The Dramatist and his Competitors 1620-1626*. Chapel Hill.
- Mancing, Howard
1975 "Cervantes and the Tradition of Chivalric Parody". En *Forum for Modern Language Studies*, 11: 177-191.
- Maurel, Serge
1971 *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*. Poitiers.
- Morñigo, Marcos A.
1956 "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro". En *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. 2: 41-61, Buenos Aires.
- Morley, S. Griswold
1914 "El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina". En *Bulletin Hispanique*, 16: 177-208, Burdeos.
- Newstead, Helaine
1946 "The Traditional Background of *Partonopeus de Blois*". En *PMLA*, 61: 916-946, Nueva York.
- Nougué, André
1956 "La Thème de l'aberration des sens dans le théâtre de Tirso de Molina: une source possible". En *Bulletin Hispanique*, 58: 23-25, Burdeos.
1962 "A propos de l'auto imitation dans le théâtre de Tirso de Molina". En *Bulletin Hispanique*, 64: 599-666, Burdeos.
1962a *L'Oeuvre en prose de Tirso de Molina*. Paris.
- Oppenheimer, Max
1948 "The *Burla* in Calderón's *El astrólogo fingido*". En *Philological Quarterly*, 27: 241-263, Iowa City.
- Palomo, María del Pilar (ed.)
1968 *Obras de Tirso de Molina*. Barcelona.
- Quint, David
1983 *Origin and Originality in Renaissance Literature*. New Haven.
- Rabkin, Eric S.
1976 *The Fantastic in Literature*. Princeton.
- Templin, E. H.
1937 "Another Instance of Tirso's Self-Plagiarism". En *Hispanic Review*, 5: 176-180, Philadelphia.

"En Madrid y en una casa"

Tirso de Molina

1958 *Obras dramáticas completas*. Ed. Blanca de los Ríos, 3 Vols, Madrid.

Vega Carpio, Lope Felix de

1913 *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Académica Española*. Vol. 15, Madrid.

Wade, Gerald

1936 "Tirso's Self-Plagiarism in Plot". En *Hispanic Review*, 4: 55-65, Philadelphia.

1949 "El escenario histórico y la fecha de *Amar por razón de estado*". En *Revista Estudios*, número especial, pp. 659-670, Madrid.

1968 "Character Names in Some of Tirso's *Comedias*". En *Hispanic Review*, 36: 1-34, Philadelphia.

Wind, Edgar

1968 *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Nueva York y Londres.