

Introducción a Marta la piadosa

por Marc VITSE
(Universidad de Toulouse-Le Mirail)

NOTA PREVIA - Redactado en 1972, este estudio había de constituir parte de la introducción a una edición crítica de *Marta la piadosa* que no pudo salir a luz. Hoy, a petición del Director de esta Revista, y como instrumento quizá útil para los candidatos a las oposiciones de la "Agrégation" de español del año de 1983, publicamos estas páginas desglosadas. Las publicamos tales como se escribieron, sin tener en cuenta los varios trabajos referentes al tema editados en los diez últimos años, como los de Mary Loud, Jaime Asensio, G. Guastavino Gallent, Elvira E. García, Robert Ter Horst, etc. Sobre ellos, y sobre algunos problemas bibliográficos y textuales, trataremos de volver en otra ocasión.

Nuestras citas remiten a la edición de *Marta la piadosa* por Eduardo Juliá Martínez (*Clásicos Ebro*, 44), que corregimos en caso de necesidad. También utilizamos la conocida edición de Blanca de los Ríos, *Obras dramáticas completas* de Tirso de Molina, 2da edición, Madrid, Aguilar, 1962, t. II, pp. 338-403.

I - LA MÁQUINA

1) Los bloques escénicos

Sabido es que los textos del Siglo de Oro no incluyen ninguna división en "escenas" o "cuadros". La repartición escénica de Hartzenbusch, adoptada generalmente por Cotarelo, Blanca de los Ríos, etc., se funda casi únicamente sobre la salida y entrada de cada personaje; aplicada al teatro de Tirso, es un procedimiento anacrónico e ineficaz que no permite seguir la evolución del argumento ni percibir el ritmo del proceso dramático. De aquí nuestra invención de unas líneas divisorias nuevas que delimitan *bloques escénicos* o agrupaciones de escenas según el criterio de las varias fases dramáticas. Cada bloque, para mayor comodidad, recibe un título que resume su contenido o subraya su elemento esencial. Los nueve bloques (1) de nuestra comedia pueden distribuirse de la manera siguiente :

A	Marta y sus amores contrariados	(I, vv. 1-364)
B	Felipe el matador "mata-toros"	(I, vv. 365-864)
C	El voto de doña Marta	(I, vv. 865-1020)
D	Marta la piadosa	(II, vv. 1-542)
E	Enredos de Pastrana y Marta	(II, vv. 543-838)
F	Felipe el perlático	(II, vv. 839-974)
G	La licción del domine Berrío	(III, vv. 1-558)
H	Trazas de Pastrana y Marta	(III, vv. 559-810)
I	La danza de la huerta	(III, vv. 811-1050)

Estos núcleos escénicos se reparten en el espacio y el tiempo como sigue:

A	Madrid, casa de don Gómez, tarde del primer día.
B	Illescas, calle, noche del mismo día (vv. 365-520); calle cerca de la casa de Urbina, el segundo día por la mañana (vv. 520-595); plaza cerca de la casa de Urbina, el mismo segundo día por la tarde (vv. 596-864).

(1) A criterios diferentes corresponderían, evidentemente, bloques diferentes : el bloque B podría escindirse en B1 (vv. 365-595) y B2 (vv. 596-864); los bloques E y F (o también G y H) forman una sola unidad en el tiempo y en el espacio. Esperamos sin embargo que los resultados que se obtendrán a raíz de esta repartición en nueve unidades justificarán sobre manera su oportunidad. Lo cual no quita que, para el análisis detallado, no necesitamos descomponer los bloques en varios momentos más cortos.

- C Illescas, casa de Urbina, noche del segundo día.
 D Madrid, casa de don Gómez, un mes después por la mañana.
 E Madrid, casa de don Gómez, por la tarde del mismo día.
 F Madrid, casa de don Gómez, por la tarde del mismo día.
 G Madrid, casa de don Gómez, unas semanas después, por la mañana.
 H Madrid, casa de don Gómez, por la mañana del mismo día.
 I Madrid, huerta del Duque, por la tarde del mismo y último día (2).

2) Males y recetas

Basta leer los títulos de nuestros bloques para saber quiénes son los que dirigen el cotarro. Los protagonistas se llaman Felipe y Marta; están separados, desde el principio, por una serie de obstáculos que superarán progresivamente con la ayuda de Pastrana. Los estorbos a su casamiento son de dos tipos. Los unos, temporales: don Gómez aniquilará las pretensiones de don Diego y don Juan en la mitad de la segunda jornada (v. 635 sq.) y Urbina renunciará el casamiento con Marta en las semanas que separan los dos últimos actos. Los otros permanentes: celos de Lucía y deseo de venganza de su padre se mantendrán vigentes hasta el final de la obra.

(2) No hay didascalía que permita saber dónde se verifica exactamente el encuentro de la familia madrileña del bloque A con la familia americana del bloque B. Lo más verosímil es que se sitúe en una "calle cerca de la casa de Urbina o frente a dicha casa". Quizá haya, en el tiempo, alguna confusión de parte de Tirso; las palabras de Pastrana (vv. 514-515) parecen anunciar al grupo formado por las dos familias reunidas (dos viejos: don Gómez y Urbina; un mozo: el Alférez; damas y gente detrás: Lucía, Marta, Inés y los galanes Diego y Juan...). Pero las pronuncia, según lo que dijo y dirá a Felipe, por la noche (v. 367 y v. 519) del día anterior a la fiesta de Illescas (v. 475). Ahora bien: Urbina se dirige a don Gómez como si acabara de llegar a Illescas ("no es razón que descanséis", v. 581), es decir por la noche del primer día; pero al mismo tiempo, dice que es "tiempo crudo de las fiestas" (vv. 582-583) y don Gómez afirma que el casamiento se hará al fin de las fiestas; o sea por la noche del segundo día. El encuentro de las dos familias se situaría pues, con más lógica, por la mañana del segundo día, después de una noche en la posada encontrada por López (vv. 494-495), y el grupo anunciado por Pastrana designaría a unas personas desconocidas, lo que no deja de sorprender.

Para luchar contra los peligros que representan sus antagonistas (hermana, novios y padre), los dos amantes idean dos enredos complementarios. Marta, con su máscara de beata, logra descartar las sospechas de su hermana y rechazar cualquier casamiento; consigue además introducir a Felipe en casa. Éste, con su disfraz de dómine, va ocupando posiciones cada vez más favorables al par que delude a Lucía y a don Gómez, mientras hace campo Pastrana, transformado en noble sevillano *ad hoc*.

Después de una primera jornada casi enteramente defensiva, los tres enmascarados van construyendo seguidamente la gran "máquina de sus engaños" (III, v. 671), con sabia gradación de sus ataques y continua aceleración de ritmo hasta el triunfo terminal. La creación por Marta de su personaje de beata y la acogida que recibe la devota reformada de parte de los demás constituye el ejemplo más ilustrativo de la técnica progresiva de Tirso en esta comedia.

3) Fórmula para una "hipocritona"

El primer bloque ofrecía ya un atisbo de la personalidad de Marta, al revelarnos su maestría en la simulación y la coloración religiosa y recatada de ésta. Lo vago de su soneto inicial (vv. 1-14), su temor a las "paredes que oyen" (v. 32), su frío desdén para los hombres (v. 145 *sq.*) y su compasión cristiana (vv. 171-172) (3) dibujan para nosotros una figura de hermana mayor recogida y altiva, hasta el "golpe de teatro" de su corto monólogo (vv. 199-205) en que conocemos que fingió la prisión de Felipe para sacar sus celos envueltos en la afición de Lucía. De los tres soliloquios que pronuncian los personajes al salir a la escena (soneto de Marta, soneto de Lucía, y cavilaciones de don Gómez, vv. 205-229), sólo el de Marta encierra misterio y necesita un complemento para recibir su verdadero sentido. Tirso, al par que crea una grata sorpresa para el público, traduce así, escénicamente, la ambigüedad o doblez de las palabras y actitud de Marta (4).

En el tercer bloque, el de su "voto", agotados ya los fingidos "cumplimientos cortesanos" (I, v. 549), se valdrá con toda natura-

(3) Véanse, luego, su tono moralizador y su vocabulario evangélico en los versos 355-357.

(4) En toda la comedia, habrá repetidas escenas o largos apartes en que la "piadosa" se quite la careta devota para mostrarla en plena luz al público, que en ningún momento puede creer en la maldad de su "medida artificial".

lidad de su conocida "inclinación virtuosa" (I, vv. 970-972) para salir de apuros. Apoyándose en su conducta anterior, afirmará ser "mujer discreta", que no pretende sino "dinero, que amores / no valen nada sin él" (I, vv. 991-992); será también "mujer de su palabra", decidiendo entonces quedarse doncella y obedecer la obligación de su fe. Y su nueva personalidad, a lo largo de la segunda jornada, se irá constantemente consolidando y perfeccionando, al tomar un cariz marcadamente religioso y devoto.

El cuarto bloque consta de dos momentos : la presentación de la nueva Marta en boca de don Gómez (II, vv. 1-426) y la actuación de Marta en persona frente a los hombres (vv. 427-542). Al muy impreciso e imprevisto voto de castidad se añadieron, en el transcurso del mes que separa los dos primeros actos, una serie de elementos que completan y rematan la elaboración del personaje recién nacido. Sin consentir "a ser monja ni beata" (II, v. 76), Marta adopta, para la sociedad, los signos más aparentes de la devoción : viste anascote y lleva vida reducida (pero no en el comer ni la cama); se ejercita en el empleo caritativo de visitar el hospital de los pobres de Dios; siempre le es forzosa alguna ocupación de piedad y devoción. Paralelamente, para sus familiares, hace ostentación de las virtudes cristianas de clemencia (para con Felipe) (5), de humildad (II, v. 759 sq.; III, v. 79; III, v. 459 y *passim*); más que todo, se indigna violentamente frente a las palabras o acciones injustas o reprobables. Movida de una como "cólera divina", experimenta unos cuantos accesos de ira —a veces con lágrimas—, siempre a propósito para salir con la suya. Así recusa los reparos de su padre acerca del asqueroso y afrentoso empleo del hospital (II, v. 463 sq.), aparta el peligro de una eventual dispensación (II, v. 491), defiende "la humildad, de Dios querida" (II, v. 759 sq.), hace admitir a Felipe como dómine (bloque F), se escandaliza frente al latín desvergonzado (III, v. 86 sq.) y fulmina contra el desvarío del licenciado jurador (III, v. 369 sq.). Éste último y santo arrebato interesa más aún que los precedentes, porque contrasta con un inmediatamente anterior ataque de rabia no fingida, que por poco lo echa todo por tierra. Cuando por los celos se "abrasa de enojo e ira", pierde Marta el dominio de sí misma, como lo había perdido durante unos cortos instantes al saber de imprevisto los proyectos casamenteros de su padre (6). Por la pasión resulta momen-

(5) A los versos 70-71 de I corresponden en II los versos 706-710 y 636-736, y en III los versos 126-129.

(6) I, vv. 926-928 :

DOÑA MARTA ; Vos, mi señor !

táneamente ciega, semejante entonces a Lucía, también ofuscada por el fuego del amor y los "hielos de los celos" (III, vv. 145-146); y parecida, igualmente, a don Gómez, obsesionado por su codicia de oro y de venganza.

Pero, mientras su padre y su hermana no consiguen refrenarse ni disimular, Marta sujeta sus impulsos y logra embaucar a todos, o casi todos. Tirso se esmera en graduar y variar las reacciones de los demás personajes frente al "engaño a lo beato" (III, v. 150). Según su grado de credulidad, tenemos, a partir de la confusión general del final de la primera jornada, el orden siguiente: don Diego, don Gómez, Urbina y Lucía caen sucesivamente en la trampa, mientras que don Juan y el Alférez no se dejan convencer (7). Don Gómez, prisionero de su escrupulosidad formalista (I, vv. 1005-1011 y II, v. 15), cansado de la condición áspera de su hija (II, v. 74, 83, 420, 507, 517,...), va perdiendo sus últimas y siempre ligeras dudas (II, v. 86, 516, 653), al darse cuenta de la virtud de Marta, enfermera devota del perlático Felipe (II, v. 956). Tirano casero, su adhesión nace a un tiempo de su deseo de paz doméstica (II, v. 914) y de su avaricia (I, vv. 919-920). Antitéticamente, Urbina empieza receloso de los melindres de su novia (II, v. 40; vv. 425-426); sin embargo siente cierta simpatía y afición por ella y evita contradecirla de frente; entre los bloques F y G, el "amor humano" del bondadoso y algo chocho anciano se transmuta en "amor divino" hacia la que toda la Corte llama "Marta la piadosa". Hasta le ofrece ocho mil ducados para su proyecto de hospital, con la convicción de que es honestísima y santa (III, v. 111 y 130). En cuanto a Lucía, la que mejor conoce a su hermana, serán necesarias dos jornadas y la doble intervención de Marta y Felipe, ayudados por la complicidad involuntaria del Alférez, para que dé una vuelta entera. A la mudanza del bloque A (bloque de ensayo) corresponde la mutación definitiva del bloque H (III, vv. 736-788), suprema derrota después de una larga serie de ataques, resistencias y contrataques. Lucía se reía de su hermana (II, v. 422), y juzgaba sin indulgencia que era su virtud "afeitada" (II, vv. 771-778). Luego, obligada a tomar parte en su engaño (II, vv. 895-898), se muestra cada vez más recelosa por lo que ven "sus ojos", o sea la "fingida cautela" (III, v. 144), el "trato fingido" (III, v. 147), el "engaño a lo beato" (III, v. 150), la

URBINA
DOÑA MARTA

Yo, pues.

Parece sueño
esa esperanza, que entre verdes años
viene llena de amor como de engaños.

(7) El caso de los dos hermanos Diego y Juan se estudiará luego desde otro punto de vista.

"devoción fingida" (III, v. 157). Al presenciar los abrazos de Felipe y Marta, conoce "los melindres de su hermana" (III, v. 209) y su "maldad" y "capa de piedad" (III, vv. 228-229). Sin embargo, su amor a Felipe la obceca de nuevo; hasta finge ser esposa "pública" del Alférez, a petición de su amante y luego de Marta. Ésta, que bien sabe que "su hermana doña Lucía / aunque es muy celosa es ruda" (III, vv. 622-623), con el señuelo de un casamiento inmediato con Felipe, fácilmente la persuade de sus intenciones amistosas, hasta obtener la confesión de su total rendimiento :

*¡ Ay, hermana de mis ojos !
Los pies y los brazos me da,
que tus virtudes me dicen
tu condición liberal.*

(III, vv. 785-789)

La frágil complejión de Lucía no resistió las repetidas y fuertes dosis de industria de los quimeristas burladores.

4) *Posología y practicantes.*

Y es que Tirso, sin preocuparse demasiado por la verosimilitud de un personaje que olvida en unos momentos la evidente traición de su hermana (8), mira esencialmente hacia otro género de verdad, de tipo más bien "dramático". Lo que más le importa, en la mecánica de la intriga, es su movimiento interno, la pluralidad móvil de sus autores y su inagotable inventiva.

Si consideramos separadamente la estructura de cada jornada, descubrimos una composición tres veces reiterada : un primer bloque de acción con ritmo de alegre (A y D) o alegreto (G); otro, de preparación de compás más lento (B,E,H); y el último, de ejecución, con final presto (C,F) o prestísimo (I). Bien mirados, los bloques centrales, menos dinámicos, tienen proporciones cada vez más reducidas (B : 499 versos; E : 295 versos; H : 262 versos); más aún, su cadencia propia se acelera progresivamente, de modo que B es un adagio, E un andante y H un andantino, en que los tres amigos dan ya principio de realización a las tra-

(8) Hay también otras inconsecuencias en la intriga que demuestran la poca atención dedicada por Tirso a la verosimilitud de las peripecias de su argumento. Por ejemplo, es extraña la repetición, un mes más tarde, en boca de Lucía, de la noticia de la prisión de Felipe (I, vv.288-299 y vv. 699-703) así como la sorpresa experimentada por don Gómez, como si se tratara de una noticia desconocida.

zas que acaban de urdir (salida de don Gómez hacia Sevilla : III, vv. 654-731; espejismo matrimonial para Lucía : vv. 736-793) (9).

El ritmo general de la obra se va avivando, pues, a consecuencia del compás más rápido de cada bloque, y también a causa de la ausencia de aquellos interminables parlamentos que no poco desvirtúan el interés cómico de *La villana de Vallecas*, por ejemplo. La decena de relatos prolijos o razonamientos preparatorios de esta comedia se ven reducidos, en *Marta la piadosa*, a unos diálogos expeditivos entre Pastrana y la beata (bloque E : II, vv. 543-634; bloque H : III, vv. 558-653 y vv. 794-810). Lo demás, lo van inventando según las circunstancias, con un acierto milagroso que no es más que la expresión dramática y concreta de su clarividente "estado de gracia", frente a la estéril inhabilidad de sus ofuscados contrarios. De aquí la impresión dominante de juego, característica, como veremos luego, del universo de Tirso. Como lo dice la propia Marta :

*No se puede remediar
todo en una coyuntura;
remítase a la ventura
como el juego del parar.*

(II, vv. 807-810) (10)

Pero este juego no es obra de un único protagonista que superaría a todos los demás, como en la mayoría de las comedias de Tirso (*El amor médico*, entre otras), sino de tres "Urdebuenas" que descuellan alternativamente. Marta se lleva la palma durante gran par-

(9) Ya en *E, Pastrana* había puesto en marcha lo de Sevilla (II, vv. 743-815). Esta aceleración, semejante a la que confiere tanto valor cómico a las películas mudas del cine americano, se traduce también escénicamente: la escena queda vacía entre los bloques A y B, B y C, o sea entre cada bloque de la primera jornada; en la segunda, hay solamente dos interrupciones más cortas que dejan el escenario sin actores entre los varios momentos del bloque E (II, v. 634 y 699), mientras que los bloques E y F van ligados. En la tercera jornada, la única interrupción es la que separa el último bloque de los dos precedentes (III, v. 811), o sea el breve tiempo necesario para ir los amantes a la huerta, y llegar don Gómez a la Puente Toledana.

(10) La manera cómo se elabora el enredo de don Hurtado de Mendoza a raíz de una mentira circunstancial de Marta (I, v. 200 : "Quise fingir su prisión") merecería un estudio detallado y tendría resultados significativos. Sólo diremos que Tirso también da la impresión, a partir de un firme esquema básico, de repentizarlo mucho.

te de las dos primeras jornadas (bloque A,C,D y F); Felipe domina totalmente el bloque G, el de la "lición de Berrío"; Pastrana, peón en el tablero de amor de sus amos (bloque B), se convierte en gracioso alfil (bloque E) para terminar haciendo de rey del juego y tomando la iniciativa en H, en que, según nos dice :

*tiene la traza pensada...
para que quede después
esta máquina acabada.*

(III, vv. 639...-643)

Tantas voces cantantes llevan consigo un picante y continuo elemento de triple sorpresa. El espectador, los demás personajes y hasta uno (o dos) de los tres "ingenios" experimentan simultáneamente pismo idéntico : don Felipe y Pastrana se marchan "más confusos / que la torre de Babel" (I, vv. 1017-1018); Pastrana, extrañado, está temiendo la catástrofe (II, v. 934 : "Todo esto anda en tentación"); Marta se pregunta ansiadamente : "¿Qué pretende Pastrana ?" (III, v. 669), mientras Lucía comenta :

*La máquina de engaños que se junta,
fuera de mí me tiene, y más me admiran
sus enredos.*

(III, vv. 672-674)

5) La enfermedad

Como se ve en los ejemplos precedentes, al asombro se añade a menudo el temor que nace de la ignorancia del sujeto. El temor, como el amor, los celos, la codicia o el orgullo, engendran pronto la perturbación que acarrea la pérdida del dominio de sí mismo y conduce al fracaso. La sugestión que hicimos, a partir del contraste entre las iras fingidas y las iras verdaderas de Marta, recibe plena confirmación con el análisis de una escena particularmente significativa que se sitúa al principio de la última jornada, en el primer momento de la lición del dómine (III, vv. 56-130). Confiada con demasía en el éxito de su engaño devoto, ahora aplaudido por la Corte entera, Marta, que antes venció sin dificultad obstáculos en mayor parte previstos, se encuentra de repente con un peligro inesperado. Salida imprudentemente de su personaje beato, hace alarde de sus conocimientos latinos ante un padre henchido de orgullo al ver hija de "tal virtud e ingenio". La petición de su padre la desorienta del todo; durante unos instantes (III, vv. 74-84) no logra salir de este lance, aunque sí trata de ganar tiempo transformando su verdadera turbación en falsos melindres de niña tímida, que son nuevo matiz en su disfraz devoto. Su actitud contrasta rotundamente con la de Felipe, cuya lucidez y maestría

le permiten burlar a los viejos y reírse de la propia Marta (III, v. 73) : "yo sé que os ha de espantar"). Muy lejos estamos de la ciega y temblorosa "mariposa de amor" (I, v. 394) o del arrebatado "mata-toros" (I, vv. 820-821) de la jornada primera; el perlático que inventaba desmayarse en brazos de Marta para engañar a don Gómez, bien merece ahora el vibrante elogio que le dirige su "melindrosa querida" :

| Mi perlático de perlas,
| mi estudiante en afición,
| mi maestro en dar lección
| de industrias para saberlas...

(III, vv. 131-134)

Se cumplió el proceso purgativo : voluntad y perspicacia vencen las pasiones del amor loco (o "romántico" a lo Lucía) o del temor paralizador. En las escenas siguientes; el catedrático de industrias triunfará de los celos de Lucía y será médico de los de Marta. Esta se recobrará y, purgada para siempre, recibirá las alabanzas de su dómíne :

*De discreta el premio lleves...
Hagas en el mundo raya...*

(III, v. 659 sq.)

De manera que comenzamos a entrever el tema que explica el porqué de los sucesos de la intriga y les confiere unidad y sentido. Nos damos claramente cuenta de que el propósito de Tirso no fue pintar a la hipócrita, como lo pensaban generalmente los críticos decimonónicos y Blanca de los Ríos. No fue tampoco hacer, a través del personaje de Marta, "una divertida parodia de la hipocresía" según la reciente expresión de Serge Maurel, que precisa :

En fait, si la fausse dévotion est déjà caricature de la vertueuse piété, c'est une caricature de la fausse dévotion qui nous est ici proposée; Marta fait la parodie de l'hypocrisie. Dès lors, ce n'est plus Satan déguisé sous les apparences de la vertu qui est ici mis en scène pour un jeu inquiétant, sacrilège [Tar-tuffe], mais "Satan mis à nu", devenu objet d'une farce vengeresse. (11)

(11) Serge Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971, p. 475.

Distanciados de aquellos críticos y de éste, y sin prurito de paradojas infecundas, pensamos que la hipocresía no es más que el tema secundario más importante de *Marta la piadosa*. Pues, según reza el refranero de Hernán Núñez : "Por las obras, no por el vestido, el hipócrita es conocido" (12).

II - EL TEMA

1) "*Larvatus prodeo*"

Verdad es que Serge Maurel está en lo justo cuando rechaza "lo serio" de la pintura de la hipócrita y subraya su aspecto paródico. Ello se debe a que Marta adopta solamente el "vestido" de la falsa devoción, sus signos exteriores más visibles, la máscara inmediatamente identificable y transparente de la beata fingida. Artificiosamente creada a base de lo que llamamos la "fórmula para una hipócritona", Marta puede decir como los actores antiguos : *Larvatus prodeo* : "Me adelanto ostentando mi máscara".

Pero nos parece más cuestionable proyectar, en esta reducción burlesca de la devoción fingida, una intención moral y denunciadora que justificaría las "irreverencias" del fraile de la Merced y los elementos "escandalosos" del argumento (13). Es más bien todo lo contrario. Si Tirso quiso decirnos algo, es que entre las máscaras que cada uno lleva puestas las más perniciosas no son las más visibles. Bien considerado, el disfraz beato de Marta equivale al disfraz talar de Felipe, al disfraz judicial de Pastrana, al disfraz pastoril de otro Felipe (*La fingida Arcadia*) (14), o facultativo de doña Jerónima (*El*

(12) Recogido por Gonzalo Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales, edición de Louis Combet, Bordeaux, 1967, p. 473 a.

(13) En efecto, o Marta es hipócrita, o no lo es. Si lo es, su triunfo al final es contraproducente y la "farce vengeresse" no alcanza, dramáticamente, sino a los que no fingieron. Si no lo es, se trata de un disfraz teatral, moralmente neutro en cuanto disfraz, y no hay para qué manejar contra lo amoral tanta burla vengadora. En la industria de Marta no entra Satanás, ni lleva la batuta; tampoco sale de ella "in puribus". Para decirlo con una expresión francesa vuelta al revés : "Satan ne conduit pas le bal".

(14) Las semejanzas entre La fingida Arcadia y Marta la piadosa, por una parte, Marta la piadosa y No hay peor sordo..., por otra, permiten juzgar con más serenidad la consabida "inmoralidad" de nuestra comedia, que tanto escandalizaba a Durán y a Lista en los Artículos biográficos y críticos de varios autores acerca de Fray Gabriel Téllez y sus obras (B.A.E., V, pp. XI-XVI y XXII-XXVII).

amor médico), etc. En cierto sentido, para el espectador, hay menos doblez hipócrita en Marta, la casta piadosa de los bloques C y siguientes, que en la Marta solapada, taimada y algo antipática del bloque A, cuando triunfa despiadadamente frente a una hermana desarmada y boba (15).

Pero nos dirán entonces : ¿ dónde está la hipocresía, tema secundario de *Marta la piadosa* ? Contestamos : en las obras de los que llevan una máscara invisible pero lo bastante opaca y eficaz para que aparenten virtud o bondad que no tienen. Se trata de don Gómez y de los hermanos Diego y Juan.

2) Paterfamilias

Felipe, en un diálogo con su criado y amigo Pastrana, resume para nosotros lo que mejor caracteriza a don Gómez : éste es, primariamente, "el avariento padre / de doña Marta" (I, vv. 851-852). Interés y provecho son sus móviles básicos. Por ellos, se consuela pronto "del llanto y pena presente / por el hijo que ha perdido" (I, vv. 207-208); por ellos consiente sin aprensión casar a su hija con quien tiene la misma edad que él, con el pretexto de que "años que están tan dorados / reverenciallos conviene", de que "el interés no es viejo" (I, v. 212sq.); por ellos no ve la hora de salir para Illescas y sólo piensa en buscar y aprestar un coche (I, v. 266; v. 302). La codicia tiñe las razones con que presenta el Capitán a Marta (I, vv. 865-872), motiva su decisión de unir a Lucía con el Alférez (II, vv. 46-47), alienta el enfático tono de las alabanzas que dirige al que trajo "dos mil cequíes" de la expedición de la Mamora (II, vv. 406-410 : "sin lengua y con manos"), le inspira palabras despiadadas para darles calabazas a los hermanos Diego y Juan (II, vv. 635-666). La avaricia le hará aceptar la proposición de don Juan Hurtado de Mendoza (*alias* Pastrana) de "juntar los procesos" (II, v. 780); le incitará a admitir en casa al dómíne, en cuanto sepa que puede "servir a algún fin" (II, v. 887; v. 913; v. 920) (16).

(15) Por eso discrepamos también de la opinión de Duncan Moir que afirma : "Pero no todo el mundo disfrutará de esta obra despreocupadamente, ya que *Marta la piadosa* es una comedia agridulce y más bien ácida; por entre su humor se filtra la desazón de la hipocresía y el engaño. Obra mucho más ligera y también mucho más divertida es *Por el sótano y el torno*" (p. 159 de la traducción castellana de *A Literary History of Spain. The Golden Age Drama : 1492-1700*, London, 1971, p. 97 del texto inglés utilizado para redacción de este trabajo.

(16) Véase también como le agradece a Pastrana "el favor tan generoso" del aposento, "por ser el hospedaje tan costoso" (III, vv. 708-710). No debe olvidarse que don Gómez es un rico vecino de Madrid.

El dinero es la varita que le venga de su justo agravio (III, v. 664 sq.), le mueve a marcharse para Sevilla y, finalmente, bajo el doble aspecto de dote de Urbina (III, vv. 1009-1011) y renta de Felipe de Ayala (III, vv. 996-999), transforma su venganza en amor (III, vv. 1024-1025).

A su condición avariciosa y codiciosa se deben añadir unos cuantos rasgos poco simpáticos : una preocupación formalista por el qué dirán, un ansia rigurosa de venganza, una propensión al despotismo paterno (17). En pocas palabras, obra como si tuviera los poderes de un "paterfamilias" antiguo. Ahora bien : sobre estos defectos hay voluntad permanente en don Gómez de extender una "capa" de virtud, honorabilidad, justicia, cariño, etc. Intenta constantemente disimular a los demás su verdadero pensamiento, aunque no lo logre casi nunca, precisamente porque contra él se dirige la "burla vengadora" de Tirso que le ridiculiza sistemáticamente. Miente a Marta, ocultándole su proyecto de casamiento y la causa financiera de su alegría debajo de un dolor afectado y de un contento debido sólo a la amistad (18). Bautiza "justo castigo" y "satisfacción de su pena" lo que es mera sed de venganza (I, v. 279 y 299; II, vv. 711-714, v. 790; III, v. 120 sq., v. 666 sq.). Con melindres se hace rogar por conceder lo que no puede impedir (el dómine : II, vv. 899-914; el casamiento con Felipe : III, vv. 1023-1024) o lo que él mismo anhela (viaje a Sevilla : III, vv. 693-695 : "De todos sigo / el gusto y parecer"). Finge amor a sus hijas (I, vv. 553-554 : "Los dos ángeles"; I, v. 865 : "Querida hija"; II, v. 44 : "Mi Lucía"; III, v. 730 : "Prenda mía"). Simula respetar su "vocación" o libre elección (II, vv. 651-658). Por fin, se vale de los convencionalismos para rechazar lo que le disgusta : caridad hospitalaria de Marta (II, vv. 445-462); petición de manos (II, vv. 635-642) (19).

Su personalidad forma, con la del otro viejo, Urbina, un con-

(17) Se podrían multiplicar las referencias que manifiestan su "sentimiento del honor", su rigor y su tiranía.

(18) Estilísticamente, es de notar la reducción "concesiva" del hijo perdido (los tres "aunque" de I, v. 233, 240 y 259) y la afirmación perpetua de su "pena", que viene asociada, significativamente, con "llanto" "vuestro luto" y "su traición".

(19) Tirso subraya su afectación por el empleo enfático del endecasílabo (I, vv. 864-960; II, vv. 635-666; III, vv. 654-731, con el remedo burlesco de Pastrana, gótico noble sevillano).

traste manifiesto, que es rasgo distintivo de la técnica dramática de Tirso (idénticos contrastes ofrecen Felipe y el Alférez con Diego y Juan; Felipe y Marta con Lucía y el Alférez, etc.). Urbina, pues, con ser un viejo caduco y chocho, sabe que tiene su ganancia de Dios (carta a don Gómez), que la verdadera riqueza es la de la amistad y del amor (I, vv. 530-537). Da muestras de su cortesía (II, v. 580 sq.), de su inteligencia, al no creer en seguida en la devoción de Marta, al tratar, luego, de entrar sinceramente en su proyecto de vida devota (II, vv. 485-486). Esta consideración a la personalidad de Marta dará paso a una afición paternal que se traducirá por mucha liberalidad hacia ella y su hermana (III, vv. 1-26) y una comprensión caballeresca de su pudor (III, v. 111). En fin, tanto en el castigo como en el perdón (III, vv. 690-692; III, vv. 1006-1011), hará alarde de generosidad y bondad. Sus ridiculeces no son nunca odiosas y comprendemos que Tirso lo concibió a la vez —y esto explica, si es necesario, su poca "verdad" psicológica— como una antítesis de don Gómez y como un elemento del *deus ex machina* que lo soluciona todo en el desenlace.

Añadamos que se diferencia de su antiguo amigo por un último aspecto que importa en extremo : mientras que el avaro padre sigue idéntico a sí mismo durante toda la obra, el Capitán evoluciona. Pasa de la pretensión casamentera al "amor humano", de éste al "amor divino", y, cuando aprende el enredo de los tres burladores, se muestra capaz de una apreciación ecuaníme de lo que fueron los disfraces de los jóvenes (III, v. 1008) y por consiguiente de lo que él mismo fue, y es, y ha de ser, en tal caso. No quiere engañarse consigo mismo, lo que precisamente hace don Gómez. Éste va representando siempre un papel, no sólo para los demás, sino también para sí mismo, hasta creer en él y estar totalmente incapaz de juzgarse tal como es (20). De aquí la discrepancia que se nota en su persona entre la apariencia (fingida o no) y el ser; de aquí sus continuos y muy risibles tropiezos, que le hacen semejante, poco más o menos, a un par de títeres menos peligrosos pero enigmáticamente presentes a lo largo de la pieza, los hermanos don Diego y don Juan.

3) *Los hermanos*

Su única utilidad desde el punto de vista de la intriga es

(20) Unos ejemplos : está persuadido de su propio pesar por la muerte de su hijo (I, v. 205; v. 209); cree en su autoridad paterna (*passim*), en su sentimiento del honor (III, vv. 977-979). Lucía también va ilusionada sobre sus propios sentimientos a causa de la muerte de su hermano (I, vv. 14-28).

proporcionar a Felipe la noticia de su herencia en los últimos versos de la comedia (III, vv. 993-999). Papel ínfimo que Tirso podía confiar a cualquier criado mensajero. El porqué de sus múltiples salidas al escenario se buscará pues fuera del argumento, en el nivel del asunto o tema de la obra.

Una expresión compendia la personalidad de los ridículos y siempre plantados novios de Lucía y Marta : son narcisos hipócritas. Espectadores de sí mismos, simuladores sin público, se pasan el tiempo levantando castillos en el aire. Hidalgos impotentes y pobres (21), no consiguen nunca llenar la distancia que separa sus ilusiones de la realidad : no se marchan a la Mamora; no intervienen para salvar a Marta del peligroso casamiento, a pesar de su "esperanza" (I, v.892); no saben qué contestar a don Gómez que los desahucia; están convencidos de ser amantes perfectos (III, vv. 818-820); y, al fin y al cabo, en una escena muy cómica, entablan un diálogo burlesco acerca del duelo y de los peligros del valor, mientras el fanfarrón don Juan, en vez de desafiar al Alférez, se deja refrenar por su hermano (22).

Desconocen totalmente lo que son; son unos invidentes; sus "visitas" siempre fueron y serán "excusadas" (III, v. 925). Figuras expletivas, constituyen un grado cero de la agudeza visual, a partir del cual se escalonan los demás personajes según su facultad ocular. La miopía es nativa en don Gómez y achaque de la vejez en Urbina; son "topos" que miran "con cataratas" (I, vv. 82-84) (23); de ambos se burla Tirso a través de la ironía mordaz de Felipe :

*Es el capitán Urbina
un lince, y tu padre un argos,*

(21) Lo de la pobreza queda implícito. Se parecen mucho a los "hidalgos cansados" de Lope y les convendría muy bien casarse burlescamente el uno con el otro, como los galanes de Lope que quedan sin pareja en La dama boba, en La noche toledana, o en Santiago el verde.

(22) Esta escena cobra su sentido completo cuando se compara con la discusión de Pastrana y Felipe sobre los toros (I, vv. 596-655) y con la actitud general del amante de Marta y del Alférez en la corrida (I, vv. 666-751).

(23) Se estudiarán con mucho interés, en el bloque A particularmente, todas las imágenes, metáforas, etc., que se relacionan con la mirada y los ojos. La parte central del duelo entre Marta y su hermana se construye sobre los verbos ver y mirar (vv. 49-148) y en este trozo encontramos la mejor definición de lo que llamaremos después los "videntes" (vv. 69-72).

*que en nuestro amor predomina,
con más ojos y más largos
que soplo de culebrina,
y la huéspedea se entiendo
tu hermana doña Lucía...*

(III, vv. 609-616)

Dicha huéspedea padece también de insuficiencia visual, mezcla de hipermetropía y astigmatismo, o por constitución, o por estado pasional. Su propensión a la confidencia y su necesidad de ayuda en su desamparo —lo que se puede llamar su complejo de inferioridad— la deja indefensa frente a su hermana. Impulsiva, exaltada no tiene más que extremos : finge excesivo rigor hacia Felipe (I, v. 158 sq.), amenaza dos veces suicidarse si su padre satisface su venganza (I, v. 335 sq.; v. 578 sq.), se entrega con demasia a su hermana o a Felipe después de sospecharlos (I, v. 349 sq.; III, v. 543 sq.; III, v. 769 sq.). Su amor, durante toda la comedia, se define como enfermedad, tormento, quejas, martelo, muerte (I, v. 24, v. 196, vv. 328-329; III, v. 139, v. 146, etc.); es la antítesis del amor sano y lozano que "linda sangre y humor cría" (II, v. 552) en Marta y en Felipe, el contrario de los jugosos requiebros de Inés y Pastrana, verdaderos preludios a los duos fulgurantes de sus amos (II, vv. 615-634; II, vv. 943-954; III, vv. 131-138; vv. 564-678). Lucía la boba, que sabe a veces divisar los peligros desde lejos, no sabe enfocar desde cerca a causa de la nube de su pasión; cae en el temor y la inseguridad. Le faltan los antojos del valor y la confianza que tienen, o adquieren, los soldados de Amor y Marte, Felipe y el Alférez.

4) Los mozos

La audacia es el rasgo común de los dos jóvenes que son autores de sendas hazañas al parecer ajenas al argumento de la obra. Extrañamente, Tirso consagra más de la mitad de dos bloques (B y D) a la escenificación o relato de sus proezas. Por una parte, Felipe triunfa de la bestia airada y se revela "digno del español laurel" (I, v. 743); por otra, el Alférez se marcha a la Mamora y vuelve como ejemplo del "valor natural de España" (I, v. 436). Cada uno remata la heroicidad del otro. Además, al gracioso Pastrana que desvirtúa paródicamente el valor temerario y exalta la discreta cobardía, Felipe contesta obrando con esfuerzo y gentileza y obtiene de su amigo burlón las mayores alabanzas. Este largo diálogo entre criado y amo (I, vv. 596-665; vv. 696-736) cobra entonces su plena significación : se trata de la introducción al otro subtema de la obra, el tema de la audacia. Sugerimos ya, en otros estudios (24), que el temor era uno de los motivos centra-

(24) M. Vitse, Don Juan o temor y temeridad. Algunas observaciones más

les de la obra de Tirso. Las que Pastrana llama irónicamente "desatinada temeridad" (I, vv. 736-737) y "extremada locura" (I, vv. 820-821), cuando encaminadas hacia un objeto plausible, se transforman en "gentileza y esfuerzo". En esta perspectiva, los personajes de la comedia se repartirían útilmente en dos grupos: los timoratos (don Diego, don Juan, don Gómez y Lucía) y los valientes (el Alférez, Felipe, Marta y hasta Pastrana). Las víctimas de la burla vengadora son los hipócritas y los timoratos, o sea los no-videntes, los vencedores son los valientes y los ingeniosos, o sea los clarividentes. Y la osadía —en ningún caso pecaminosa, inconveniente ni escandalosa— de estos *audentes* inocentes constituye uno de los valores fundamentales del "universo dramático" de fray Gabriel Téllez, de un universo tan de buena ley como su "risa" (25).

III - EL DORADO ("El siglo dorado", III, v. 33)

1) El oro y el moro

Ya es momento de preguntarnos qué elementos entran en la composición de este universo risueño. Tirso, con indudable pericia teatral, proyecta las burlas de nuestros jóvenes sobre el telón de foro de las dos tierras de promisión de aquel tiempo: América y África. De las Indias —identificadas con las minas de Potosí y las telas de China, inagotables fuentes de los pesos "que allá llaman ensayados" (I, v. 533)— vuelve Urbina, el tío de América. A la Mamora, ocasión "que para un mancebo es buena" (I, v. 436), se marcha el sobrino ya rico y heredero de su tío.

La expedición de la Mamora se menciona dos veces en la comedia (I, vv. 425-456: diálogo entre Felipe y Pastrana en loor de los valerosos cortesanos; II, vv. 62-68: diálogo entre Urbina y don Gómez en loor del duque de Maqueda), antes del larguísimo y exótico relato que hace de ella el Alférez al regresar un mes después de la salida de los socorros (II, vv. 113-114). Los trescientos versos de la narración —o sea la tercera parte de una jornada de 974 versos— se ordenan según el esquema siguiente:

sobre "El Burlador de Sevilla", en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, Caravelle, 13, 1969, pp. 63-82; M. Vitse: *La descripción de Lisboa en "El Burlador de Sevilla"*, en *Criticón*, 2, 1978, pp. 21-41.

(25) De ahí que no compartamos, a veces, las interpretaciones de Serge Maurel (*op. cit.*, pp. 475-477), quizá dependientes aún del planteamiento decimonónico de la doble personalidad de Tirso, a la vez indecente comediógrafo y ejemplar fraile.

- A) *La empresa de Fajardo* (vv. 125-270)
1. Proyectos de Fajardo (vv. 125-156)
 2. Constitución de la armada; viaje y llegada a la Mamora (vv. 157-181)
 3. La desembarcación, la toma del fuerte, su nueva edificación y la presión arabe (vv. 182-270)
- B) *Los socorros de Maqueda* (vv. 271-414)
4. Organización de los socorros en Andalucía y en la Corte (vv. 271-318)
 5. Los combates : el episodio del día de la Asunción (vv. 319-398)
 6. Vuelta a España de los "nobles aventureros"; comentarios de los oyentes (vv. 399-414).

Según lo indicado por Serge Maurel (*op. cit.*, p. 186), la fuente principal de Tirso fue probablemente el *Discurso historial de la presa del puerto de la Mamora...*, de Agustín de Horozco, impreso por A. de Castro en *Curiosidades bibliográficas*, B.A.E., XXXVI, Madrid, edición de 1950, pp. 211-224. De la reseña de los elementos suprimidos, añadidos o transformados por Tirso, intentaremos deducir su propósito. De manera general, el dramaturgo elimina de la relación de Horozco todas las cosas que pudieran deslucir el ambiente entusiástico en que baña la relación del Alférez. Hace caso omiso de muchos detalles, por demasiado técnicos o realistas (situación de la Mamora descrita en el capítulo segundo de Horozco), por prolijos (armada del rey Manuel de Portugal en el capítulo tercero de Horozco), etc. Para aumentar el mérito de los españoles, omite recordar las circunstancias favorables debidas a las guerras civiles entre árabes (capítulo primero de Horozco), no menciona las tentativas anteriores y fracasadas de don Pedro de Toledo (capítulo tercero), no habla de la tormenta que por poco arruina la empresa en sus principios (capítulo cuarto, p. 216). Tirso, de esta manera, descarta una de las ideas claves del *Discurso*, a saber el papel de la Providencia de Dios que "toma a cargo las cosas, las rige, las gobierna, las provee y les aparta tan estrechas necesidades y tan grandes y graves delitos" (p. 214 a, y también 213 b, 219 b, y *passim*). Parecidamente, Tirso excusa toda alusión a las realidades poco gloriosas de la España de aquel entonces. Desarrolla así la idea del propio Horozco de que la toma de la Mamora es la continuación lógica de la de Larache y el punto de partida de una nueva cruzada (p. 214 a). Atenúa por consiguiente el papel de los herejes y piratas presentes constantemente en el *Discurso* y las consecuencias desastrosas de unos y otros sobre la vida económica y marítima de la España de Felipe III (p. 216 b). Para el "español" de Tirso, Agar se convierte en el solo enemigo, en el heredero del odio tradicional que le profesan los "reconquistadores", aún exaltados por la reciente expulsión de los moris-

cos (26). Tampoco nos pinta Tirso lo absurdo de los socorros que se mandaron masiva e irreflexivamente a la Mamora, donde fueron más molestos que útiles. Horozco, a pesar de su deseo de lisonjear a los nobles cortesanos que participaron a la expedición, no puede menos de insinuarlo varias veces (p. 221 a y b; p. 222); también narra los resultados poco provechosos de las escaramuzas, las dificultades enormes de la navegación, y sobre todo las recompensas nada sustanciales que recibieron los vencedores :

Fueron dos mil los que arrebató la enfermedad (...), más por falta de cura y de regalo en ella (...), que por el accidente principal (...), dejados en tal estado, sin paga o socorro, como si no hubieran sido tan útiles en la jornada; que así sucede donde corre la guerra, y tales son sus calamidades y fieros despojos.

Más lejos aún estamos de los "dos mil moriscos cequíes" del Alférez cuando vemos el mezquino premio de dos escudos que le otorgaron al animoso gastador que recibe el nombre de Osorio en el relato tirsiano (Horozco, p. 220 a), cuando leemos que los aventureros llevados por Maqueda sólo reciben del Rey "cédulas muy favorecidas y llenas de su merced" (p. 223 b).

El irrealismo de la relación del Alférez corresponde al irrealismo de una huera política de prestigio que ignora la triste realidad. Rechazada ésta, hay lugar para un mundo mítico al que Tirso confiere aquí una coloración épica. Alusiones mitológicas, adjetivación, cifras, y un sinfín de procedimientos del estilo épico vienen a reforzar el movimiento creado por el orden nuevo conferido a los episodios prolijamente narrados por Horozco. Tirso concentra las peripecias para recordar solamente los momentos cumbres de la expedición : embarcación, desembarcación, construcción del fuerte y combate singular entre el moro alcaide y el peón Osorio. También centra la atención del espectador sobre la actuación de unos pocos personajes, alzados de este modo al rango de héroes (Fajardo, Maqueda, Fernandina, Elda, Osorio); en fin, construye progresivamente el relato para llegar al combate singular que, según Guillermo Guastavino Gallent (citado por Blanca de los Ríos, p. 352 b), "es el único incidente de valor dramático que hay en

(26) Paradójicamente, al parecer, hay en Horozco indudable simpatía por la vida "a lo antiguo y natural" de los moros (p. 221) y por el heroico alcaide, "aquel valiente y gallardo moro" digno de las novelas moriscas (p. 224 b).

la empresa y [que Tirso] desarrolla magistralmente, dándole todo el encanto de un romance fronterizo...". Sin embargo el historiador no señala que para ello Tirso debe ir en contra de la cronología de los acontecimientos. Horozco situaba este episodio menor antes de la llegada de los socorros (pp. 219 b-220 a). Tirso lo coloca después, por dos motivos: los ineficaces socorros adquieren alguna que otra justificación; el triunfo del "nuevo David español" remata gloriosamente los asaltos y preludia el reparto "generoso" de los premios.

A estas alturas, conviene, en un primer nivel, descartar las ilusiones de Blanca de los Ríos y G. Gallent, que sólo se contentan con comprobar la "verdad histórica de este triunfo español que Tirso engarzó en el oro acendrado de su farsa inmortal". Obcecados por su patriotismo, no se dan cuenta de la transformación de la materia —ya fuertemente elaborada desde el punto de vista político— del relato de Horozco en un *mito* destinado a confirmar para el público que España sigue teniendo un rey "que gobierna y rige / las dos esferas del mundo" (II, vv. 412-413). El parlamento del Alférez desempeña el papel de los reportajes de la prensa actual; podría analizarse como "palabra mítica" cuyos componentes definió y desmontó perfectamente R. Barthes (27). Tirso, como Lope, al narrar los acontecimientos contemporáneos, proporciona al público una información "periodística" parcial e intencionada. Aquí se trata de salvaguardar la ficción de un imperio moribundo (28), de ocultar la verdad del estado de España, de lisonjear a unas familias nobles a las que se otorgan papel y función excesivas. Se trata de un verdadero estupefaciente social, para decirlo con palabra de P. Vilar (29).

(27) R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 213 sq.

(28) Véase por ejemplo la frase de J.H. Elliott, en *La España imperial (1469-1716)*, Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1965, p. 353: "el humillante pacifismo del gobierno de Felipe III...".

(29) P. Vilar, *Crecimiento y desarrollo*, Barcelona, Ariel, 1964, pp. 175-297 y 430-448 sobre todo.

A modo de ejemplo del papel excesivo atribuido a los nobles, notemos cómo Fajardo toma en Tirso una iniciativa que fue, según Horozco, el resultado de una decisión del Rey y gobierno real después de largas vacilaciones (p. 211). En la misma página 211 se leen estos reveladores renglones a propósito de Larache: "... por asegurar lo de Alarache contra la mal fundada y vana opinión de algunos que porfiaban en que se dejase, deshiciese, y desmantelase, por ser de mayor costa y menor aprovechamiento de lo que antes se había entendido(...)".

En un segundo nivel, el análisis antecedente del mito creado por Tirso conduce a conclusiones diferentes de las de Serge Maurel cuando escribe :

(...) le recours à des faits contemporains (...) donne à l'intrigue une caution de vérité et contribue à l'insérer dans le réel. (...) l'histoire peut intervenir comme point de repère par le biais d'allusions à des événements d'actualité. (...) Tirso manifeste une grande fidélité vis-à-vis des faits au point que, selon don Guillermo Guastavino Gallent, "En ciertos pasajes, el relato parece más bien la versificación de una de aquellas hojas volantes que con el nombre de Relaciones circulaban a raíz de los acontecimientos memorables". (Op. cit., p. 185)

A todas luces, Tirso se muestra infiel a la verdad de los hechos; más aún, integra los "datos históricos" en el crisol del mundo mítico —en segundo grado— de su comedia. Así es como casi todos los hombres de la pieza participan de la triunfal expedición española : Urbina y don Gómez como oyentes, el Alférez como soldado y narrador, Felipe (y su eco, Pastrana) con sus deseos de gozar tamaño ocasión de mostrar su valor (I, vv. 433-435) (30). Todos, al final, saldrán bien, más o menos, porque participaron del júbilo de la victoria, trasfondo glorioso de un mundo eufórico en que los indios son magnánimos, los jóvenes valerosos y los padres "amorosos". Además, dramáticamente, el relato de la toma de la Mamora tiene un triple destino : elevar al Alférez al nivel del valor que demostró Felipe cuando la corrida de

Por otra parte, G.E. Wade estudió la relación de Tirso con dichas familias nobles y las alusiones a personajes contemporáneos en Marta la piadosa y otras obras : Character names in some of Tirso's comedies, en HR, XXXVI, 1968, pp. 1-34; "La celosa de sí misma" de Tirso de Molina, en Homenaje a W. Fichter, Castalia, 1971, pp. 755-764. Véase también, en el mismo Homenaje, el trabajo de R.L. Kennedy : Tirso's "Desde Toledo a Madrid", its Date and Place of Composition (pp. 357-366), donde escribe : "Tirso was evidently close to Fernandina and his family. He had early praised him for his role at Mamora in Marta la piadosa, a play that he evidently recalled when writing Desde Toledo..., for if the hero of the earlier comedia assume the disguise of 'el domine Berrío', Baltasar, in the later one, takes on that of a muteteer named 'Lucas Berrío'".

(30) Los "hidalgos cansados" se quedan fuera del conflicto y serán los únicos en no obtener nada en el desenlace.

toros, y contrapesar por su extensión el bloque central de la primera jornada (I, vv. 596-751); fabricar para Felipe, que anhela tomar parte en aquella admirable pelea, un como nimbo que le granjea la simpatía del público, procedimiento frecuente en el teatro de Tirso y presente en el de Calderón (31); situar, en fin, a los blasfemas e hipócritas formales y titulares fuera de España, confinar los verdaderos peligros y cosas serias en tierras de Agar y construir de tal modo el marco utópico de las alegres "quimeras" de los tres burladores.

2) La edad de oro

Por este decorado de sueño dorado se mueven con soltura los que, más allá de la regular perspicacia de un Alferez, gozan de doble vista, mezcla de intuición y confianza en el porvenir. Marta, Felipe, y, en cierto sentido, Pastrana, son unos videntes (32); seres libres, exentos de compromisos anteriores y disponibles para la fortuna venidera, saben prevenir "la ocasión por los cabellos" (I, v. 500). En la trayectoria que les conduce desde las prisiones fortalezas de las casas de don Gómez y Urbina hasta el espacio despejado de la huerta del Duque (33), Marta y Felipe conquistan una dicha que disfrutan en "la casa y el jardín / del paraíso traslado" (III, vv. 595-596). Este paraíso madrileño es un trasunto del mundo inocente de *Marta la piadosa*. En él se olvidan las muertes: el homicidio de Felipe nunca recibe la menor explicación y parece aceptado por todos como natural. Si bien Marta in-

(31) Véanse *La fingida Arcadia* y *La huerta de Juan Fernández* con lo de la Valtelina. En *El amor médico*, don Gaspar, también homicida, quiere marcharse a las Indias donde "restauren, / contra amorosas tragedias / mi fama dichas de Marte" (Aguilar, II, 977 b). Para Calderón, se puede citar *No hay cosa como callar*, con las observaciones de E. M. Wilson: *Calderón y Fuenterrabía: el "Panegírico" al Almirante de Castilla*, en BRAE, XLIX, Cuaderno CLXXVII, mayo-agosto de 1969, pp. 253-278.

(32) *Diccionario de uso del español* de María Moliner: "Se aplica a la persona capaz de adivinar el porvenir o cosas ocultas. También, hiperbólicamente, a la persona que tiene, en general o en una ocasión determinada especial penetración para prever lo que va a ocurrir o cómo van a ocurrir las cosas".

(33) Escénicamente, la comedia nos muestra cómo Marta, prisionera (bloques A y C, dentro) y separada de Felipe (bloque B, fuera), introduce a éste en la plaza fuerte (jornada segunda, dentro) para que prepare su evasión (bloques G y H, dentro), realizada en el último bloque (I, fuera).

En un segundo nivel, el análisis antecedente del mito creado por Tirso conduce a conclusiones diferentes de las de Serge Maurel cuando escribe :

(...) *le recours à des faits contemporains (...) donne à l'intrigue une caution de vérité et contribue à l'insérer dans le réel. (...) l'histoire peut intervenir comme point de repère par le biais d'allusions à des événements d'actualité. (...) Tirso manifeste une grande fidélité vis-à-vis des faits au point que, selon don Guillermo Guastavino Gallent, "En ciertos pasajes, el relato parece más bien la versificación de una de aquellas hojas volantes que con el nombre de Relaciones circulaban a raíz de los acontecimientos memorables". (Op. cit., p. 185)*

A todas luces, Tirso se muestra infiel a la verdad de los hechos; más aún, integra los "datos históricos" en el crisol del mundo mítico —en segundo grado— de su comedia. Así es como casi todos los hombres de la pieza participan de la triunfal expedición española : Urbina y don Gómez como oyentes, el Alférez como soldado y narrador, Felipe (y su eco, Pastrana) con sus deseos de gozar tamaña ocasión de mostrar su valor (I, vv. 433-435) (30). Todos, al final, saldrán bien, más o menos, porque participaron del júbilo de la victoria, trasfondo glorioso de un mundo eufórico en que los indios son magnánimos, los jóvenes valerosos y los padres "amorosos". Además, dramáticamente, el relato de la toma de la Mamora tiene un triple destino : elevar al Alférez al nivel del valor que demostró Felipe cuando la corrida de

Por otra parte, G.E. Wade estudió la relación de Tirso con dichas familias nobles y las alusiones a personajes contemporáneos en Marta la piadosa y otras obras : Character names in some of Tirso's comedies, en HR, XXXVI, 1968, pp. 1-34; "La celosa de sí misma" de Tirso de Molina, en Homenaje a W. Fichter, Castalia, 1971, pp. 755-764. Véase también, en el mismo Homenaje, el trabajo de R.L. Kennedy : Tirso's "Desde Toledo a Madrid", its Date and Place of Composition (pp. 357-366), donde escribe : "Tirso was evidently close to Fernandina and his family. He had early praised him for his role at Mamora in Marta la piadosa, a play that he evidently recalled when writing Desde Toledo..., for if the hero of the earlier comedia assume the disguise of 'el domine Berrío', Baltasar, in the later one, takes on that of a muteleer named 'Lucas Berrío'".

(30) Los "hidalgos cansados" se quedan fuera del conflicto y serán los únicos en no obtener nada en el desenlace.

toros, y contrapesar por su extensión el bloque central de la primera jornada (I, vv. 596-751); fabricar para Felipe, que anhela tomar parte en aquella admirable pelea, un como nimbo que le granjea la simpatía del público, procedimiento frecuente en el teatro de Tirso y presente en el de Calderón (31); situar, en fin, a los blasfemas e hipócritas formales y titulares fuera de España, confinar los verdaderos peligros y cosas serias en tierras de Agar y construir de tal modo el marco utópico de las alegres "quimeras" de los tres burladores.

2) La edad de oro

Por este decorado de sueño dorado se mueven con soltura los que, más allá de la regular perspicacia de un Alférez, gozan de doble vista, mezcla de intuición y confianza en el porvenir. Marta, Felipe, y, en cierto sentido, Pastrana, son unos *videntes* (32); seres libres, exentos de compromisos anteriores y disponibles para la fortuna venidera, saben prevenir "la ocasión por los cabellos" (I, v. 500). En la trayectoria que les conduce desde las prisiones fortalezas de las casas de don Gómez y Urbina hasta el espacio despejado de la huerta del Duque (33), Marta y Felipe conquistan una dicha que disfrutan en "la casa y el jardín / del paraíso traslado" (III, vv. 595-596). Este paraíso madrileño es un trasunto del mundo inocente de *Marta la piadosa*. En él se olvidan las muertes: el homicidio de Felipe nunca recibe la menor explicación y parece aceptado por todos como natural. Si bien Marta in-

(31) Véanse La fingida Arcadia y La huerta de Juan Fernández con lo de la Valtelina. En El amor médico, don Gaspar, también homicida, quiere marcharse a las Indias donde "restauren, / contra amorosas tragedias / mi fama dichas de Marte" (Aguilar, II, 977 b). Para Calderón, se puede citar No hay cosa como callar, con las observaciones de E. M. Wilson: Calderón y Fuenterrabía: el "Panegírico" al Almirante de Castilla, en BRAE, XLIX, Cuaderno CLXXVII, mayo-agosto de 1969, pp. 253-278.

(32) Diccionario de uso del español de María Moliner: "Se aplica a la persona capaz de adivinar el porvenir o cosas ocultas. También, hiperbólicamente, a la persona que tiene, en general o en una ocasión determinada especial penetración para prever lo que va a ocurrir o cómo van a ocurrir las cosas".

(33) Escénicamente, la comedia nos muestra cómo Marta, prisionera (bloques A y C, dentro) y separada de Felipe (bloque B, fuera), introduce a éste en la plaza fuerte (jornada segunda, dentro) para que prepare su evasión (bloques G y H, dentro), realizada en el último bloque (I, fuera).

siste con doblez sobre la "culpa del matador de su hermano" (I, vv. 269-275) para estorbar la salida de su padre hacia Illescas, Urbina y el Alférez no hacen ningún comentario ni pregunta cuando los informan del "crimen". Éste no es más que un imprescindible recurso teatral que permite mantener vivos la suspensión del interés y el ritmo de la obra. Compartiendo la ausencia de "pena" que se nota en Marta, Lucía y don Gómez —a pesar de su machacón empleo de la palabra—, el espectador se olvida en seguida del acto de Felipe y no se siente escandalizado por la situación (34). Tirso no se esmera en construir un argumento escandaloso, sino que al contrario elimina sistemáticamente todas las implicaciones trágicas internas al asunto; gracias a la risa, hace posible la conciliación (35). El ya clásico cotejo entre *El Caballero de Olmedo* y *Marta la piadosa* (36) muestra con evidencia que este universo reconciliado y pacificado —en que la mejor acomodación de la mirada basta para borrar los fallos— es un *universo lúdico*. En él, jugándose el todo por el todo, unas figuras se la juegan a los demás, por lo que se divierten a sí mismos, como divierten al público y al propio autor. Al don de improvisación, que compartía Tirso con los protagonistas, se debe añadir su gusto, a expensas de los requisitos imperativos del argumento, por el divertimento gratuito. Éste se manifiesta en la presencia de escenas poco útiles o verosímiles. Volviendo a leer la li-

(34) Véase, en contra, la afirmación de Serge Maurel, que opina : "(...) Marta accueille dans la demeure paternelle son amant (...). Nous sommes ici en présence d'une situation fort traditionnelle (...). Mais, dans le cas présent, cette situation banale est renouvelée par le fait que l'amant ainsi travesti est celui que l'on songerait le moins à trouver en ces lieux : le meurtrier du fils du maître de céans; qui plus est, le meurtre est tout récent. Voilà qui est fort piquant —si l'on veut— fort choquant, plutôt. Est-ce bien souçi d'originalité ? Ce serait originalité de fort mauvais goût. On a comme le sentiment que le dramaturge s'ingénie à rendre la situation proprement scandaleuse, et cette volonté délibérée ne laisse pas de nous paraître suspecte" (*op.cit.*, pp. 473-474).

(35) La risa, según G. Bastide es "la superación de una hostilidad —ya como el prójimo, ya consigo mismo— y da paso del *homo homini lupus* al *homo homini amicus* (citado por E. Gijón Zapata en *El humor en Tirso de Molina*, Madrid, Revista *Estudios*, 1959, p. 20).

(36) Véanse los estudios de A.A. Parker, *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, Diamante, 1971, p. 14; de M. Wilson : *Spanish Drama of the Golden Age*, Oxford, Pergamon Press, 1969, p. 98; de W.F. King, "*El caballero de Olmedo* : Poetic justice or destiny", en *Homenaje a William Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 367-380.

ción de latín del domine frente a los viejos (III, vv. 56-115), nos damos cuenta de que la decisión de Marta de abandonar el latín tendría como consecuencia inmediata la salida de Felipe fuera de la casa de don Gómez e iría en contra del desarrollo favorable de la intriga. Parecido incidente, aunque no desconectado del todo del enredo a lo beato (Marta la piadosa es, al final, Marta la santa), aparece más bien como una variación, en el sentido musical de la palabra, sobre estructura y tema ya conocidos. Con Felipe, Tirso se burla de su heroína (III, v. 64, v. 73, etc.), como más lejos les tomará el pelo a los hermanos don Diego y don Juan, invirtiendo esquemáticamente sus reacciones frente a Marta la piadosa (II, vv. 669-698) y frente a Marta la condesa (III, vv. 909-943). Lo mismo puede decirse de los requiebros de Pastrana e Inés (II, vv. 609-634) o del atrevido diálogo entre Pastrana y Marta acerca de los rosarios de cocos (II, vv. 819-838).

Así, dentro de un escenario ilusorio muy a propósito para un baile de disfraces (37), la audacia, la industria, la clarividencia (para consigo y para con los demás), en una palabra *la aptitud al juego*, nos hacen penetrar en un mundo sin asperezas ni resquebrajaduras, mundo terso y liso, untado o, si vale la expresión, lubricado en la sabrosa salsa del "humor siempre entretenido" (I, v. 376) de Tirso.

IV - VIS CÓMICA

No cabe examinar aquí la totalidad de los elementos cómicos de la comedia. Sólo insistiremos sobre un aspecto generalmente desapercibido —el del lenguaje—, tomando como punto de partida la excelente notación de Serge Maurel, al concluir su análisis de la obra :

Cette ivresse du rire, libérateur, s'accompagne d'une ivresse verbale qui n'est pas simple habileté d'un artiste de la phrase, comme on l'a dit souvent de Tirso. Le plaisir que lui donnent tant de jeux malicieux, la joie qu'il se donne à lui-même, ont pouvoir d'invention; il impose à la langue, une tension qui est motif de création verbale; chez lui, l'ingéniosité est moins un procédé qu'elle n'est la traduction d'une forme d'esprit (Op. cit., p. 477).

(37) I, v. 414 : "... seremos en esta danza..."; III, vv. 733-734 : "Quedemos los de la danza / que la habemos de ensayar". Danza de máscaras que caen al final (III, vv. 981-982), cuando los personajes salen de la "entelequia" y entran de nuevo en la realidad, a partir de la cual el propio don Gómez, eterno burlado, adquiere facultad para burlarse : "¿Cómo va la perlesía?" (III, v. 1047).

Trataremos de precisar los contornos de esta "forme d'esprit", o sea de esbozar el estilo del pensamiento a través del estilo de la escritura.

1) *El refrán*

La expresión proverbial que sirve de título a la comedia nos brinca desde un principio la tonalidad general de la obra y la sitúa fuera del campo de la observación realista, lejos de la "pintura de un carácter" tan admirada por los críticos de la centuria anterior. La tradicional asociación, en una larga serie de "sátiras, burlas, fisgas, refranes, muletillas, chascarillos y remoquetes" del nombre de Marta con cierto número de nociones bastante heteróclitas proporcionaba al autor cuantioso material de indudable sabor jocoso.

Así es como en los ejemplos reunidos por Blanca de los Ríos (38), encontramos, de manera latente, la gazmoñería de Marta relacionada con los enfermos, o sea la reunión de un personaje de beata con el mundo de los dolientes y condenados —presentes en la comedia con los pobres de Dios, el hospital de la devota, la perlesía y degollación de Felipe, e incluso con la miel de beso que éste obtiene para pago de los celos de su "melindrosa querida" (III, v. 135 y III, v. 461).

También encontramos en ellos numerosas sugerencias verbales explotadas divertidamente por Tirso a lo largo de la pieza. Del "Cocalle, Marta", hay dos empleos en el sentido galante del verbo *cocar* o *hacer cocos*, es decir "hacer señas y expresiones los que están enamorados, para manifestar su cariño". El primero abre la serie de las locuciones proverbiales (I, v. 692); el segundo la cierra; el uno, en el momento de mayor separación de los amantes, el otro cuando se reúnen definitivamente (III, v. 810). Hasta podría decirse que *Marta la piadosa* es la trayectoria que va desde unos cocos imposibilitados hasta otros cocos logrados. Allí cocos son triunfos. Entre los dos, a partir de otra acepción de la palabra que designa "las bolitas procedentes de América que se emplean para cuentas de rosario", Tirso se entretiene desarrollando inmejorablemente la oposición entre devoción y gala, lo que va de unos "cocos en las manos" a otro "cocos en las caras" (II, vv. 816-838). El equívoco adquiere aquí una función dramática, porque es traducción alegre de la jovial doblez de una beata que para engañar mejor denuncia la burla de su propio personaje. Don Juan, unos versos antes (II, vv. 638-698), delataba la misma duplicidad, pero proyectando sobre ella la mezquina luz de su alma rencorosa : de ahí la zahiriente

(38) Op. cit., pp. 340-342.

relación que entre Marta y la mona (de hipocresías) establece con villano estilo ese hidalgo decepcionado, malicioso autor del aciago juego de palabras sobre "lo que va de Marta a martes" (II, v. 698). Al final, perpetuamente a la zaga de todos, seguirá don Juan valiéndose de "frases hechas" (III, v. 934), sin reparar en que ya se acabó el tiempo de los rosarios y de las cuentas.

De momento, dejaremos aparte el uso diferente de la materia gnómica en boca de Pastrana, para sacar unas conclusiones a raíz de los ejemplos precitados. Ante todo, el evidente entronque, paremiológico del personaje de Marta la piadosa confirma su constitución antinaturalista. Mientras que Tartuffe dio lugar a una expresión antonomástica, surgida del tipo en él plasmado, Marta es un placentero ramillete de flores artificiales cogidas del vasto campo del refranero español (39). Luego, tenemos una ilustración viva de lo que es un procedimiento característico de Tirso: la elaboración artística a partir de una palabra, expresión, imagen, etc., o de una serie de ellas, como si el autor se dejara llevar de los vocablos en vez de ordenar su discurso según un esquema prefijado. Esto no vale solamente para cortas escenas (40) o rápidas réplicas, sino que se aplica a bloques enteros, o, en el caso de *Marta la piadosa* a la estructura de toda la comedia (de un "cócale" o otro "cócale"). Añadiremos un par de ejemplos más, en

(39) La originalidad de Marta la piadosa destaca cuando se coteja la figura de la beata con otras hipócritas de la literatura española. Entre otros y otras, la Celestina, el hipócrita don Cosme en El Buscón (Libro III, cap. 3ro, pp. 189-190 de la edición de L. Carreter, Salamanca, 1965), la Mojigata, cuya "receta" —copiada por E. Hartzenbusch en su Examen de la comedia y por Bl. de los Ríos en su edición (op. cit. p. 340)—patentiza una vez más que los hipócritas de nuestra pieza, aunque sin disfraz religioso, son don Gómez y los hidalgos don Diego y don Juan. Interesaría también para la historia del teatro, comparar a Marta con las demás hipócritas de la Comedia, y desarrollar la sugestión de C.V. Aubrun (E.Hi., 1955, LVII, p. 214): "Un personnage ici méritait une attention particulière, celui de la dame hypocrite jouant sur les deux tableaux, mariage et cloître. C'est le type que traite Lope depuis El acero de Madrid, que Tirso reprend dans Por el sótano y el torno. Combien de temps a duré sa vogue théâtrale?". Aduciremos las referencias de Bl. de los Ríos: la Lucía de No hay peor sordo... y la Leonela de Quien no cae no se levanta.

(40) Es probable, verbigracia, que la invención del "latín desvergonzado" de III, v. 90, la tuvo Felipe al oír el "tengo vergüenza" de su discípula.

que los elementos verbales sirvieron probablemente de eje a la totalidad del bloque escénico. La palabra "perlesía" —quizá sugerida por el "Marta que perlas ensarta" (41)— se repite cuatro veces en el bloque F (II, v. 870, v. 906, v. 950, v. 974) e indica las sucesivas etapas de triunfo de Marta (abrazo con Felipe, ayuda de Lucía, duo amoroso, convicción de don Gómez). De modo semejante, el bloque siguiente (G) se articula sobre los vocablos latinos del dómine. Tirso los utiliza no solamente con el acostumbrado valor cómico del latín teatral (latín de los médicos en *El amor médico*, *Don Gil de las calzas verdes*, o *El acero de Madrid*, (de Lope), sino con fines dramáticos precisos. En la ambigüedad del *quis putas?* (III, v. 85), en lo que hay debajo de *amor, amoris* (III, v. 204), en la ironía de *zelus, zeli* juntado con *amor, amoris* (III, vv. 418-419) culminan los efectos más cómicos y momentos más dinámicos del más brillante movimiento de la comedia, orquestado por el "maestro" Felipe (42). Con sobrada razón, don Gómez, en los versos finales, recalcará la importancia de la *perlesía* y del *latín* en la organización de la comedia entera (III, vv. 1044-1047).

La "elocuencia hechicera", que tanto admira el Alférez (III, v. 519), la aprendió Felipe de otro "maestro" sin par del lenguaje, el ingenio Tirso de Molina, inventor de un mundo ideal en que miradas y palabras son esclavas sumisas a la voluntad de los hombres clarividentes y de buen hablar, mundo de la *gracia* en la doble acepción del vocablo : gracia divina otorgada por el dios-autor omnipotente, gracia expresiva reveladora del juego, única ley de esta entelequia. Juegos de manos o de palabras duran allí hasta que paren "en obras" (III, v. 1016), hasta que salgamos confortados y felices de la quimera del teatro.

2) Los chistes

a) El donaire

Pastrana desempeña el papel convencional del gracioso, destinado, para decirlo con Felipe (I, vv. 375-376), a alegrar y divertir con "su humor entretenido". De hecho, no faltan en boca del "bien nacido" criado las más variadas bromas, agudezas o salidas. Citaremos, para la primera jornada :

(41) Es frecuente el enlace perlas-perlesía en Tirso (Quien no cae no se levanta, Ag. III, p. 852 a).

(42) Dentro del mismo bloque, hay una escena de tamaño reducido que se construye idénticamente en torno a dos palabras : "¡ Vive Dios !" y "jurar" (III, vv. 360-427).

- v. 365 : "A pie, a caballo..." (disparate acumulativo);
- v. 690 : "¡ Qué buena fe si se salva !" (retruécano);
- v. 692 : "Marta que perlas ensarta..." (disparate acumulativo, con base proverbial también utilizada en II, vv. 937-938);
- v. 864 : "Las vacas de esta boda" (otro empleo de "frase hecha" para rematar las escenas taurinas);
- v. 944 : "si es potro el casamiento, nones, nones";
- v. 984 : "si no es que se vistió el alma al revés".

A esta categoría pertenecen igualmente las asendereadas alusiones, de parte de varios personajes, a la vida madrileña, a los médicos, o a la condición de los portugueses (III, v. 580 y 587; v. 864; v. 1041). La jovialidad del gracioso contribuye a crear el ambiente festivo propio de la comedia de intriga; es un adorno, un como decorado verbal. Pero hay más. Merced a la péfola tirsiana, equívocos y gracias adquieren una virtud reveladora de la personalidad de los protagonistas, de la tonalidad de una escena o de la significación de un lance.

b) El "conchetto" significante

Después de recibir las felices noticias del Capitán Urbina, el avariento don Gómez, lleno de "nuevo contento", va reflexionando en tono chistoso sobre el casamiento de Marta. Para alcanzar su objetivo, necesita la sumisión ciega de su hija que tendrá que "hacer su gusto" (I, v. 226, vv. 561-563, v. 960). Tirso concretiza el despotismo paterno manejando los vocablos parónimos de *Marta* (el nombre de pila) y de *marta* (la piel del animal así llamado) : "que es viejo / Urbina / y compra esta *marta* / para remedar su frío" (I, vv. 228-229). El retruécano manifiesta el paso de Marta, en manos y boca del deshumanizado don Gómez, del nivel de la persona al nivel de la mercancía; es traducción literal de la degradación del ser (43). Otro juego de palabras traicionará luego las intenciones de don Gómez, que exclama, al

(43) Compárese con el procedimiento quevedesco analizado por M. Molho en su introducción a los *Romans picaresques espagnols* (Paris, Gallimard, 1968, p. XLV) : "La dégradation de l'homme suscite, sur le plan de l'écriture, une avalanche de métaphores et de jeux de mots (...). Mais le *conchetto* quevédien, s'il est de même nature que tous les *conchetti* contemporains, se trouve mis à son tour au service d'une raison déchaînée, qui, pour mener à bien son entreprise de dégradation, fait flèche de tout bois". Son del mismo tipo las punzantes equivalencias (de origen proverbial) establecidas por el envidioso don Juan entre Marta y un animal vivo (mona y zorra : II, vv. 683-694).

aprender la sentencia y próxima degollación de Felipe : "Porque muera, muero" (III, v. 659). Ocurrencia inoportuna, pero fiel imagen de su cruel goce y de la pasión vengadora "que le gasta el seso" (III, v. 958).

Del verbo *morir* ya se había aprovechado Tirso para permitir a Lucía confesar a Marta su secreto amor a Felipe. De la muerte justiciera según el gusto paterno a la muerte amorosa deseada por la hermana menor, no hay más —ni menos— que el corto intervalo de la preposición *por* ("muerto... por mí", I, v. 196), cifra de la derrota de Lucía. Al contrario, del mismo modo que don Juan declaraba indirectamente la distancia que mediaba entre su deseo y la realidad (I, vv. 899-900), Lucía descubre, a través de un inesperado enlace de palabras (III, v. 153 : " ¡Qué divinos tan humanos !") el enorme espacio que va de la cara a la careta.

De manera general, la comedia entera de *Marta la piadosa* es todo un equívoco. Sería tarea de nunca acabar inventariar las ambigüedades y duplicidad del lenguaje de los que llevan, se ponen o se quitan las máscaras a lo largo de la obra. A veces, Tirso lo subraya, jugando también del vocablo : *merced* a las dos acepciones de "afeitar" o de "conjuguar", la infeliz Lucía denuncia jocosamente la falsedad de Marta (II, vv. 777-778) o siente agriamente la doblez de su hermana y traición de Felipe (III, v. 203). Otras veces, el equívoco tiene una función específicamente dramática porque constituye la base de un *quid pro quo*. A causa de la polisemia de *prendas*, Marta sufre, en el primer momento —ascendente— de la escena de su casamiento con Urbina (I, vv. 864-931), una equivocación que aumenta su confusión, y realza desde luego su destreza en el segundo momento —descendente—, en que se invierten autores y víctimas de la sorpresa (44).

Hasta aquí, hemos quedado en el nivel de la intriga, mostrando cómo Tirso la ameniza con la agudeza de un gracioso, o cómo los aciertos verbales de su fácil ingenio refuerzan su comicidad propia. *Mutatis mutandis*, los dos párrafos anteriores podrían aplicarse, prescindiéndose de la perfección técnica de *Marta la piadosa*, a bastantes

(44) El quis putas ? de Felipe (III, v. 85) es otro ejemplo del equívoco —equivocación. Difiere del primero —independiente de la voluntad de los personajes— por ser obra del muy consciente *dómine*. Este ostenta su maestría en la duplicidad cuando logra casar a Lucía con el Alférez: con réplicas entrecruzadas, tres locutores pronuncian razones que cobren sentidos diferentes u opuestos para cada uno de los oyentes (III, vv. 545-588).

comedias del mismo autor. Considerando ahora el tema de la obra, advertiremos que, paralela a la burla dirigida contra las máscaras invisibles de los verdaderos hipócritas, hay, en el nivel del lenguaje, una cantidad de chistes destinados a desinflar las hinchazones ridículas de la poesía y del amor.

c) La desvalorización

No deja de ser enigmática la presencia, al principio del relato del Alférez, de un ataque contra los *critizantes* y *dogmatizantes* que latinizan el romance (II, vv. 125-136). Todas las referencias al antigongorismo de Tirso no aclaran el porqué de la situación de esta sátira, cuya explicación se ha de buscar dentro de la lógica interna de la obra. Es el mismo soldado de la Mamora quien nos suministra una *contestación satisfactoria al hacer una equiparación entre el latín jerigonzante y una "máscara"* (II, v. 136), una máscara entre las múltiples de la pieza. Así se denuncia la falsedad de la bombástica retórica gongorina, a la que sustituye el Alférez un estilo épico no exento de latinismos y alusiones mitológicas, pero ordenados según la dicción hispánica del romancero. No hay vocablo fuera de su lugar, ni adjetivos pospuestos, ni "verbos a la postre". Bien sabe el Alférez que "entre cultos y críticos hay diferencia grande" (45). Dentro de la tonalidad heroica de la relación, el juego de palabras desempeña también su papel: enaltece el abolengo de un personaje noble (*Maqueda y Marqueda*, II, vv. 307-308) o el tamaño de un río (el Manzanares de Madrid es *mar*, "que esas letras tiene en sí", III, vv. 584-585); o bien resalta el éxito de un asalto (II, v. 241 : "en el fuerte, entonces flaco").

Con el discurso paródico de Pastrana sobre la "discreta cobardía" se plantea un problema más complejo. Abogado de "los sabios consejos / que al prudente da el temor" (I, vv. 391-392), el criado acumula salidas y ocurrencias (46) que desvirtúan el sentimiento de la honra y el valor frente al peligro. Tanta insistencia de parte de Tirso —Pastrana prolonga su charla burlesca durante la mayor parte del bloque B (vv. 369-400)—, no puede ser casual. Mirándolo bien, la temerosa prudencia del amigo de Felipe no tiene más finalidad que la de contraponer-

(45) Cigarrales de Toledo, edición de Said Armesto, p. 166. Véanse, para más detalles sobre el gongorismo de Tirso, la tesis de A. Nougé : L'oeuvre en prose de Tirso de Molina, Toulouse, 1964, p. 37 y siguientes.

(46) Las más de ellas basadas en la inversión sistemática del sentido de un mismo vocablo : suerte / suerte en cuernos (II, vv. 601-604); soltar el toro y soltar las piernas (II, vv. 697-698); volver por y volver (II, vv. 699-700); esperar y esperanza (II, v. 704); suerte y suertes (II, vv. 732-733).

se, por una parte, a la valentía de los jóvenes mandados por un "capitán tan gallardo" como don Luis Fajardo (I, vv. 435-466), y por otra, al brío del héroe "mata-toros" (I, vv. 736-751). El contraste entre burlona parodia del valor y valor verdadero se hará más violento cuando choquen la verdadera cobardía con el legítimo esfuerzo (III, vv. 863-879 : el "desafío" de don Juan).

Pero las ironías de Pastrana apuntan, en el mismo bloque B, a otro blanco. El criado se burla repetidamente de su amo amartelado : le compara con una "ciega mariposa" (I, v. 394); comenta irónicamente la aparición del "sol" de una "hermosa bizzarria", por él transformada en "fanfarrona ostentación" (I, v. 667); trujamán de los requiebros exaltados de Felipe, acumula disparatadamente "frases hechas" y absurdas (I, vv. 691-695). Después de la entrevista con el Alférez, ridiculiza la desesperación morbosa de Felipe y le consuela con la descripción burlesca del futuro marido de doña Marta (I, vv. 824-847). En su boca, los celos no son más que "celambre" (I, v. 505 ; serán "celerín" en III, v. 602), y los extremos amorosos no más que "mal de madre" (I, v. 853) (47). De tanta cuchufleta sale deshinchado el lenguaje apasionado de los galanes y damas. Los que siguen hablándolo —Lucía y su "romanticismo" (lágrimas, juramentos y maldiciones), el Alférez y su convencionalismo— quedarán en ridículo. El sobrino de Urbina, también ciega mariposa de amor que se abrasa y quema (I, v. 587) al sol de la mujer (III, v. 548), no sabe más que reiterar machaconamente el mismo retruécano sobre *luz* y *Lucía* (I, v. 586; III, v. 546, v. 555, vv. 860-861) y emplear los tópicos más trillados de la poesía amorosa. Felipe, que lo intuyó, echará mano del arsenal corriente para seducir a la inquieta Lucía, decidida a descubrir su presencia en casa de don Gómez : "luz / Lucía" (III, v. 231 y 533), "inhumana crueldad" (III, v. 248), "escoje un lazo" (III, v. 254), "mi bien" (III, v. 249, 273 y 283), etc.

Más cómicamente aún para el espectador, la propia Marta adopta el estilo de Lucía cuando cree en la traición de Felipe (III, vv. 310-360). Arrebatada por los celos, se encoleriza y, frente al dómine, acude como su hermana menor a las palabras de la pasión (burlador, traidor, fineza encendida, ingrato, ingratitud, insolente, venganza), en tanto que el tres veces repetido "mi bien" de Felipe resulta

(47) Se leerán a este propósito las páginas que Serge Maurel dedica a la pintura del amor por Tirso de Molina (*op. cit.*, pp. 463-472) : "La grotesque effigie d'amour jetée à bas"; "la dérision de l'ivresse amoureuse"; "la folie d'amour sur le mode burlesque". Hasta en *Marta la piadosa* encontramos el verso siguiente (II, v. 813): "Que amor engaña y es ciego".

completamente ineficaz. Insensible a las ternezas comunes que surtían efecto sobre Lucía, Marta queda sin embargo excluida del juego de la "perlesía" (III, v. 325), *porque pierde por los celos su "lindo humor" y se olvida de que "amor es risa"*.

d) El nuevo idioma

Y eso que era Marta quien mejor lo sabía a lo largo de la obra, ella quien le devolvía a Felipe su "color perdida" merced a la alegre y sana medicina de un chiste (II, vv. 437-438 : "pues si estoy devota, él era / mi imagen de devoción"). Valiéndose de los términos y modismos de los criados, los amos de *Marta la piadosa* hablan un idioma nuevo, tan alejado de la retórica del amor cortés como de la liviandad del amor plebeyo (48). Frente a los chicoleos de Pastrana e Inés, el amigo y la prima —quizá los criados menos criados de la Comedia—, Marta, para animar jocundamente sus amoríos invoca, a lo beato, al dios que les confiere a todos su labia y donosura : el Amor, "lindo santo" (II, v. 269), les enseña a sus devotos un lenguaje divino del que los verdaderos amantes pueden usar sólo cuando se encuentran en *estado de gracia* (otra vez en el doble sentido de la palabra *gracia*). Fuera de las tentaciones de los celos o de la melancolía erótica, los bienaventurados del amor pueden dialogar y corresponder. "Imagen" de la devoción de Marta (II, v. 438), Felipe es "mártir" suyo (II, v. 865). Después de rezar los dos unos versículos sin par de un muy tirsiano *Cantar de los cantares* (III, vv. 131-138), el enclaustrado dómine enuncia, en el marco de dos retruécanos —base, muchas veces, del lenguaje divino—, los nuevos mandamientos y amorosos remedios de la clausura de Buen Amor (III, vv. 169-184). Dos versículos más coronan el cántico gracioso (49) del Amado dómine y de la Amada hipócrita (III, vv. 187-188), mientras que Lucía no puede sino comentar :

¡ Qué devotos que están !
 Bien rezan ; por vida mía !
 (III, vv. 185-186)

¶ Pero está velando el Enemigo o mayor monstruo de los Celos :

(48) E. Gijón Zapata, entre muchas observaciones desenfocadas, nota con certeza la semejanza entre Marta y "los criados, graciosos de santos y penitentes" (*op. cit.*, p. 50 y 112).

(49) Para quedar en el ambiente festivo de la obra, podríamos llamarlo "cántico espiritual" con el doble sentido (gracioso y espiritual) del adjetivo francés.

Marta peca. Ahora, fuera de la gloria, desconoce el sentido celestial de la perlesía "de perlas" y le devuelve su sentido de perlesía-parálisis (III, v. 325); hasta desea la muerte infame del Amado. No siendo "su virtud muy segura" (III, v. 364), tendrá que humillarse y mortificarse, hasta que por un ósculo de paz dado a su licenciado "ordenado/de grados y de corona" (III, vv. 450-461) esté de nuevo en la gracia de Dios, capaz entonces de entonar los olvidados versículos del cántico :

i Ay, mi dómine Berrío !
i Ay, mi Marta la Piadosa !
 (III, vv. 467-468) (50)

Definitivamente levantada de su caída, Santa Marta por poco alcanza el estado de éxtasis y Felipe tiene que asirla de la saya para que no se eleve (III, vv. 572-573). Finalmente ambos, llevados por el angélico Pastrana, lograrán penetrar en el paraíso terrenal de la huerta del Duque (III, v. 596).

Los demás personajes se quedan fuera del *numerus clausus* de los elegidos. Apenas si llega a catecúmena Lucía, enseñada por el catequista Felipe, cuando se pone una fugaz máscara y fabrica su solo neologismo gracioso (51), digno del habla de los iniciados (III, vv. 537-540 : perlesía y "alferecía"). Con todo, su pretensión, tardía, será "excusada", como lo era la visita de los vanos don Juan y don Diego (III, v. 925 y 1014).

V - ULTIÓLOGO

La "arquitectura de los ingenios fingida" se viene a tierra en el desenlace rápido de la comedia (III, vv. 944-1050), en que las burlas ya se salen a veras. Los engaños se descubren, las alegres máscaras se caen. Don Gómez puede restablecer, en un primer momento (vv.

(50) Este análisis no pretende aclarar sino un reducido aspecto de esta escena, que es la obra maestra de la ambigüedad dramática. Marta y Felipe llevan una máscara para los demás y, al mismo tiempo, en un clásico movimiento de "desdén, por el desdén" tratan de sacar la verdad de sus burlas.

(51) El prólogo a la Parte Quinta de Comedias del Maestro Tirso de Molina (1636) nos proporciona unos datos útiles para el estudio de la invención verbal en Marta la piadosa.

944-987) las equivalencias reales entre nombres y personajes : Berrío ya no es sino Felipe el matador de su hijo, Marta sino una hipócrita taimada que va a casarse trocando anascote en galas, Pastrana sino un socarrón amigo de los dos que supo persuadir y encantar al viejo padre (52). La correspondencia entre los nombres y las personas, entre las palabras paternas y las cosas conduce a la tragedia implícita en todo el argumento : los protagonistas se ven en trances más peligrosos aún que en el principio de la comedia. Pero —y aquí es donde se patentiza lo tirsiano—, la realidad recién desnudada recibe en seguida nuevo ropaje de denominaciones o nuevas equivalencias que se sustituyen a las de don Gómez. Felipe el matador se nombra ahora Felipe de Ayala, hijo de don Gómez de Ayala noble adinerado de Valladolid, y heredero de substanciosa renta; don Antonio, el hijo muerto, puede morir definitivamente (53). Urbina bautiza su don para el hospital con el nombre de dote; la Iglesia acaba de transformar a los amantes en esposos; don Gómez trueca su venganza en amor; y, en fin, los hermanos aceptan cambiar el título de esposos por el de padrinos. Salidos de una vez de la ficción urdida por los tres embusteros traidores, entramos en el acto en la realidad quimérica del universo dramático de Tirso. Allí, para mayor confusión y confortación del espectador, la propia realidad —desprovista de las máscaras, trazas y enredos de los que todos se ríen al final— es más hermosa que la ficción; allí las "desgracias/tienen buen fin" (vv. 1032-1033).

Quizá no fuera atrevido formular, a modo de conclusión, la hipótesis de que esta visión sistemáticamente a-trágica, tan evidente en las obras cómicas de Tirso (54), no deja de tener cierta relación con la modalidad peculiar de la parte a veces mal llamada trágica de su producción, en que se nota una tendencia marcada a la elusión de las aporias irreductibles. Citemos tan sólo la recuperación divina de los conflictos entre nobles y villanos en las "comedias de Comendador"; y, también, la

(52) Sólo don Juan sigue creyendo algunos momentos más en la maraña de los condes portugueses. Siempre atrasado también, don Diego no saldrá de ella sino al final, cuando se muestre capaz de burlarse de su propio error (vv. 1039-1041).

(53) Felipe (y Tirso) insiste mucho sobre este intercambio entre el hijo muerto y el hijo nuevo (vv. 989-991 y v. 1003 : "padre y señor"). Quizá haya alguna intención en el "don Gómez" de "don Gómez de Ayala".

(54) No hay ejemplos de obras "cómicas" rayanas en lo trágico, como el No hay cosa como callar de Calderón.

solución no sangrienta, o, si lo es, confiada a la mano de Dios, de los dramas de honor. Sea lo que sea, en el universo de las tragedias y en el de las comedias, la positividad del *homo tirsianus* se define, entre otras cosas, por su aptitud para manejar el lenguaje. Marta y Felipe son los peritos del "buen hablar", Sancho de Urrea es el prudente del "buen callar". En el terso mundo de Tirso, la distancia entre cosas y palabras no es infranqueable; quien sabe dominar éstas es dueño de aquéllas.