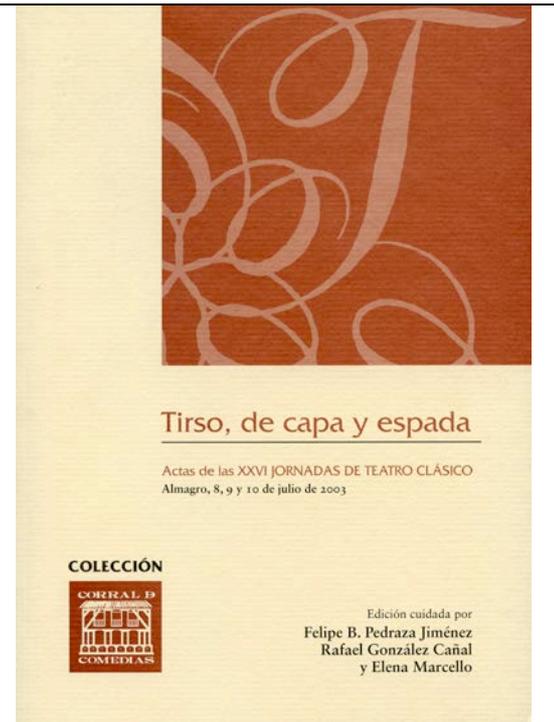


“En virtud de los que las recitaron. Los actores (de entonces y después) en las comedias de Tirso”, *Tirso de capa y espada*. *Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 8-10 julio 2003* (ed. Felipe B. Pedraza; Rafael González Cañal y Elena Marcello), Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, 2004, pp. 151-199. ISBN: 84-8427-322-9.



## ***En virtud de los que las recitaron:* los actores (de entonces y después) en la comedia de Tirso**

Evangelina Rodríguez Cuadros  
Universitat de València

El contenido de esta ponencia obedece al reto que Felipe Pedraza me lanzara hace casi un año en un cálido anochecer de Almagro: “¿Te atreves —dijo— a venir a las próximas Jornadas para hablar de *Tirso cómico*?”. La sutil polivalencia (textual y teatralmente activa) del término me hizo aceptar (aunque, a decir verdad, hubiera aceptado de cualquier modo). Meses después, en la invitación oficial, y cuando tenía ya la traza y bastidores del trabajo, me asaltó la inquietud de ver que el tema del seminario se concretaba mucho más: *Tirso, de capa y espada*. Mi turbación llegó a ser directamente proporcional al sólido asentimiento intelectual que me había procurado leer uno de los últimos estudios de mi amigo tirsista Florit Durán [2000a] (“*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género”), que comenzaba con esta amenazante

pregunta: “¿Qué se puede decir a estas alturas sobre *El vergonzoso en palacio* que no esté ya escrito y reescrito y dicho hasta el fastidio?” y concluía convincentemente:

...es Tirso el primero en relatar por lo menudo el sistema de convenciones, las coordenadas tipológicas que estructuran *El vergonzoso*, o, dicho de otro modo, el primero que reconstruye los códigos tanto convencionales, que son distintos en cada género, como culturales a los que obedece su comedia y, en consecuencia, el género o subgénero de la comedia llamada palatina. [Florit Durán, 2000a: 65]

Vale. Pero si, como ha demostrado Ignacio Arellano [1999], es ineludible la cuestión de la clasificación genérica del teatro español aureosecular, ésta debe afrontarse, como él mismo afirma, no sólo contando con sus explícitas constataciones textuales sino con el horizonte de expectativas de la recepción de los espectadores; de modo que una obra, en este caso *El vergonzoso*, aun partiendo de un marco de acomodo *palatino* (quizá más oficial que real), en su funcionamiento espectacular se deja llevar por mecanismo integradores de otros códigos; entre ellos, el más evidente, el de *capa y espada*. Así lo demuestra el comportamiento de las escasas pero eficaces orientaciones de las *acotaciones* o *didascalias* explícitas; éstas se distribuyen en dos ejes: por un lado, el de la movilidad permanente de la mutación escénica del *entra/vase* y el de la *gestualidad* o *quinésica* contaminada por los retos de la galanura urbana (*echan mano, rebózase, arrójale, envaina, mete mano*) ya desde la escena inicial de dos nobles —el Duque de Avero y Ruy López— que en el cinegético lance muestran su enojo poco cortesano “refrenando las lenguas de la boca, / hablando solas las lenguas de la mano”, I, vv. 19-20);<sup>1</sup> por otro, el eje de construcción de un formidable enredo (*acción* en su sentido más pleno, pues de *enredo* y *confusión* hablará claramente Tarso en la escena del jardín, III, vv. 1328-1329) a través de una constante reflexión de códigos que trascienden lo palatino para ser pura metateatralidad permanente. Todo ello inscrito en un ambiguo montaje alterno de espacios: lo urbano y la aldea; lo público (personajes arrastrados por una biografía más de capa de espada que de heroica meditación sobre la mutación de la fortuna porque lo que pone en marcha la acción es la burla a una mujer y no la desventura política del supuesto pastor Lauro) frente a la privacidad (gabinete particular de Magdalena); o, finalmente, el espacio privado que otorga licencia de decoro al atrevimiento (esa misma habitación de la joven) frente a la abierta y lúdica desinhibición de un jardín donde representar una comedia en Carnestolendas).

<sup>1</sup> Citaré siempre por la edición de *El vergonzoso en palacio* de Francisco Ayala [1989].

Vertiginoso girar de la acción que es la clave con la que hay que entender, sin apresuramientos literales, las palabras de Ruy Lorenzo: “Notables son los sucesos / que en el mundo representa / el tiempo caduco y loco, / autor de tantas tragedias” (III, vv. 233-236). Donde *tragedia* ha de asumirse en el aristotélico sentido de peripecia, de intensa peripecia.

Todo ello, claro está, sin menoscabo de alimentar sanamente nuestra conciencia de especulación filológica construyendo un compartimentado edificio de géneros y subgéneros, y de aplicar el fonendoscopio que nos permita distinguir escrupulosamente, dentro de una comedia *palatina*, la clasificación de profesiones liberales a la que induce, pongo por caso, el hablar de *comedias de secretario*. Si no aceptamos la flexibilidad integradora de mecanismos como los que he citado ¿no corremos quizá el riesgo de olvidar la libertad normativa que proclama Lope en su *Arte Nuevo* y de la que hace tan encendida defensa Tirso, justamente al hilo de *El vergonzoso*, en sus comentarios insertos en *Cigarrales*? No pido que borremos de un plumazo el marco cortesano de la obra tirsiana (tanto del continente —un cigarral de Toledo donde, se reúne “el más bello e ilustra auditorio que dio estimación al Tajo” [1996: 217]<sup>2</sup>— como del contenido). Tal fue el elemento que iba a disparar a la posteridad su recepción en las circunstancias que luego relataré a propósito del registro de las actrices y actores, profesionales o no, que la representaron del siglo XVIII al XIX. Pero no se puede obviar que un potencial público cortesano (al menos en el marco de ficción al que nos invita Tirso en su célebre miscelánea) era entretenido a base de una dramaturgia que desbordaba con mucho la rigidez elegante de lo palatino, dándose de bruces con la elemental comicidad (sutil eso sí) de la capa y espada y con cierto tono transgresor, pese al prurito moral que reivindicaba Tirso (“principalmente saliendo tan acendrada (el día de hoy) de los que, sin pasión y con suficiencia, tienen a su cargo expurgarla de palabras y acciones indecentes” [1996: 218]). Menos mal que es así: pero desde luego eso no impide que la obra concluya con la felicidad de dos doncellas que dejan de serlo tras una noche loca con sus pretendientes. ¿O es que no se nos dice en *Cigarrales* que la obra había sido representada antes en los corrales? Y, por otro lado, ¿es que los *Cigarrales*, como el *Deleytar aprovechando* no se asientan en ese género polifónico y carnavalizado (a la manera bajtiniana) que es la *novella* italiana, donde lo mismo se organizan academias literarias que representaciones teatrales de repente y que son, al decir de muchos,

---

<sup>2</sup> Citaré siempre por la edición de *Cigarrales de Toledo* de Luis Vázquez Fernández [1996].

verdaderos guiones relatados de comedias de capa y espada que facilitan el intercambio natural de personajes-actores desde el marco nobiliario o aristocrático al más permisivo del carnaval?<sup>3</sup> Porque si *El vergonzoso* se representa ante lo más pulido de la aristocracia toledana, se hace con sus correspondientes banquete y entremeses, como la comedia de *Cómo han de ser los amigos* (ya en el Cigarral IV) se hará con “una máscara de matachines que con ridículas mudanzas y mimos se remató en un ingenioso juego de manos, inventor de nuevas tropelías” [1996: 448].

Por otro lado, por supuesto que el título de la obra no remite a una topografía urbana (a Madrid, Vallecas o Toledo) y, por supuesto que, en parte, transcurre en palacio. Pero, sobre todos estos accidentes, Tirso aprende de Lope a mantener una inexcusable fidelidad aristotélica: el motor único de la acción. En este caso, como en tantos, el del amor: “amor todo es coyuntura” dirá como repetido lema la sagaz Magdalena. Y esto por encima de la presencia de supuestos “personajes históricos” como el Duque de Coimbra, esos deslices anacrónicos que los espectadores pedantes critican, pero que a Tirso, como a Lope, le importaba un ardite. Ciertamente que *El vergonzoso* no se ajusta exactamente a la definición de comedia de capa y espada, doméstica o urbana que diera, por ejemplo, Bances Candamo en su *Theatro de los theatros* (ca. 1689-90); pero sí se corresponde con gran proximidad a las que él llama, como subdivisión de las de capa y espada o amatorias, comedias *de fábrica* (distintas a las historiales, de canon más elegante y oficial) y “que lleuan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son Reies, Príncipes [...] Duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado, cuyo artificio consiste en varios sucesos de la Fortuna [...] eleuados Amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquéllos que suceden en los lances, que poco [h]a, llamé caseros” [Moir, 1970: 33]. Compárese esta definición de Bances Candamo o la que hace de *comedia historial* con el argumento de *El vergonzoso* que glosa el auditorio, remilgado y conspicuo taxonomista de géneros, en *Cigarrales*:

...nos ha encajado mes y medio, por lo menos, de sucesos amorosos. Pues, aun en este término, parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad, arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde [...] Fuera de que no sé yo por qué ha de tener nombre de Comedia la que introduce sus personas entre Duques y Condes, siendo así que las

---

<sup>3</sup> Vid. Florence L. Yodin [1968]. Véase asimismo Rodríguez Cuadros [1979] y Miñana [1998].

que más graves se permiten en semejantes acciones no pasan de ciudadanos, patricios y damas de mediana condición... [1996: 22-25]

Un auditorio, pues, no precisamente contento por una trama que supera, no sólo la dogmática ley de las veinticuatro horas sino el canon de recato social de una simple comedia palatina. Como insiste Arellano [1999: 7] la comedia española no es un monolito obediente a convenciones (estéticas e ideológicas) inalterables. Y eso vale tanto para el conjunto de las obras teatrales áureas como para analizar cada una por separado, aunque resulte pedagógicamente útil situarlas en un mapa genérico. No niego el género; niego la pureza de los mecanismos que producen los resultados espectaculares de ese género. No nos agobiamos pues por la certeza de “ordenar taxonómicamente el *corpus* textual del teatro áureo” [Florit Durán, 2000a: 66]. Claro está que, como dice Florit, no se pueden interpretar del mismo modo *La venganza de Tamar* que *Don Gil de las calzas verdes*. Ni tampoco, añado yo, *El castigo sin venganza* de Lope y *El vergonzoso en palacio*. Pero he aquí que, en todas ellas, hay una bellísima y privilegiada escena de metateatro en la que una dama (de alta alcurnia, si se quiere) obliga por diversos procedimientos de estupenda eficacia retórica y gestual a “hablar” (e indirectamente seducir) a su renuente amante. Recurso *cómico* por excelencia, es decir, recurso actoral que adquirirá sentido no tanto para convertir este aspecto en un rasgo taxonómico de una abstracción llamada *comedia palatina* como para recordar las técnicas que se aplicaron “en virtud de los que las recitaron” y que el propio Florit acertó a defender lúcidamente en su más temprano trabajo sobre Tirso [Florit Durán, 1986: 148-154].

Podríamos explicar esta ambigüedad genérica de *El vergonzoso* aplicando —si queremos ser una pizca pedantes, como lo era parte del auditorio de la obra en *Cigarrales*— eso que el *new historicism* llama transacciones o negociaciones que vinculan la creación (teatral en este caso) con los discursos o prácticas del mundo social que el autor utiliza como matriz y registro estético para dar ubicación a aquella [Chartier, 1999: 243-254]. *El vergonzoso en palacio* es una obra escrita y representada en los corrales mucho antes de su publicación en *Cigarrales*, con lo que Tirso apura la posibilidad de insertar, prestigiar y defender su producto en un medio que le permite acreditarlo intelectual y moralmente, echando mano de apuntamientos eruditos o didácticos. Pero, al mismo tiempo, la posibilidad de reivindicarse como autor-poeta restituyendo la dignidad de un texto ya gastado por su paso por los escenarios —c circuito

comercial que se reconoce como su medio natural— y, por tanto, traqueteado en la voz y en el cuerpo de recitantes o actores. Lo explicaría mejor que nadie Lope de Vega al razonar al lector la publicación de sus comedias porque en ellas podrá ver

... muchas cosas sentenciosas, y graves [...] y agudas, y sutilmente dichas que aunque es verdad que su autor nunca las hizo para imprimirlas, y muchas dellas en menos tiempo que fue necesario por el poco que para estudiarlas les quedaba a sus dueños [los actores], no se deja con todo eso desconocer la fertilidad de su riquísima vena... [Case, 1975: 203-204]

*El vergonzoso*, en efecto, publicada en 1624 en *Cigarrales de Toledo* (con aprobación de 1621), se tiene por escrita, aunque sin evidencias concretas, hacia 1611-1612.<sup>4</sup> Incluso, a partir de la mención del músico Pedro González, autor de los tonos que al parecer acompañaron la obra y mercedario desde 1606, aventura Vázquez Fernández que la comedia pudo haber tenido una primera redacción muy anterior (1604) antes del ingreso en la orden del propio Tirso (1600). En la versión de 1624 se dice que fue realizada por Sánchez, “único en este género”; Blanca de los Ríos sugiere que se refiere al autor de comedias Fernán Sánchez de Vargas, si bien cree que ya era demasiado viejo para hacer de Mireno en una temprana representación de la obra. Cotarelo [1893: 217], por su parte, sugiere que pudo ser Jerónimo Sánchez, citado tanto en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas (1604) como en la *Plaza universal de todas las ciencias y artes* de Cristóbal Suárez de Figueroa (1617), donde se aclara que aún vivía en 1615. El propio Cotarelo nos ofrece, con su acostumbrada ligereza documental, datos esporádicos de los actores y actrices que pudieron representar obras de nuestro autor. Por él sabemos que María de Córdoba, *Amarilis*, pudo representar *Cautela contra cautela*; que Roque de Figueroa estrenó *El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla*, como haría Alonso (o Tomás) de Heredia con *El castigo del pensé-que* entre 1615 y 1617; que Melchor León hizo *La villana de Vallecas* en 1620 y Alonso de Olmedo *Quien calla, otorga* entre 1621 y 1623, por las mismas fechas que Antonio de Prado haría lo propio con *Por el sótano y el torno*; el afamado Baltasar de Pinedo, celebrado por Tirso como “maestro de este oficio”, representó, al parecer, *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*; también sabemos que los actores Juan Bautista y Juan Jerónimo Valenciano pusieron en escena *El melancólico*. Y que, naturalmente, la compañía de Pedro de Valdés estrenaría en Toledo en 1615, para inenarrable berrinche

---

<sup>4</sup> Vid. Blanca de los Ríos, en su edición de *Obras dramáticas completas* de Tirso [1946-1958, I: 108 y 437].

de Tirso, *Don Gil*, infausta ocasión en la que su mujer Jerónima de Burgos convirtió en un espantajo del infierno con calzas verdes, arrugas y redondeces rubensianas la seductora androginia de doña Juana/Don Gil. Lo veremos luego.

Sea cual sea la constatación documental de los actores que tomaron parte en las representaciones de Tirso lo importante es señalar, por lo que respecta a *El vergonzoso en palacio*, su prodigiosa disposición a la autoconsciencia de, por un lado, la metateatralidad (diremos más, de *meta-artisticidad*); por otro, del nivel de encarnación de esta teatralidad en la técnica de los actores.<sup>5</sup> No es sólo la constante advertencia sobre la *ficción* incrustada con aguda ironía a lo largo de la obra (el propio Ruy Lorenzo, para señalar la deshonor del Conde de Estremoz con Leonela, recuerda tempranamente: “¿No están llenos los libros, las historias, / y las pinturas de violentos raptos / y forzosos estupros que no cuento?” [I, vv. 457-459]).<sup>6</sup> Contamos con la espléndida y famosa reivindicación por parte de Serafina del proteico provecho y placer del teatro como “banquete de los sentidos”, pero también como “esfera del pensamiento” para el discreto y sabio (II, vv. 749-784). Y contamos, lo que es menos frecuente en el teatro del Siglo de Oro pero mucho más significativo, con la jugosa disquisición sobre el hecho artístico de la pintura y el retrato que tiene lugar entre don Antonio y el pintor al que ha llamado para captar la figura en traje de hombre de Serafina en su ensayo en el jardín: doble retrato producido en paralelo por el arte del pintor y por la fuerza de la llamada “ideogénesis” que hace concebir en el amante la indeleble huella de su amada incorporándola a su entendimiento.<sup>7</sup> Bien consciente era Tirso de los constantes esfuerzos del teatro por asentar su prestigio en paralelo a un arte que ya era reconocido en buena parte como *liberal e intelectual* por el pensamiento de la época.

Por lo que se refiere a la inapelable colaboración de los actores en el triunfo o fracaso de una comedia, las apreciaciones de Tirso en la prosa de *Cigarrales de Toledo*

<sup>5</sup> Muy útil para el primer aspecto, aplicado en general a la obra de Tirso es el trabajo de John Cull [1997], aunque ofrece escasa información en lo que se refiere a la práctica del actor en concreto.

<sup>6</sup> Cfr. Jane Albrecht [1994: 59].

<sup>7</sup> Comenta Antonio: “Pintores somos los dos: / ya yo el retrato he copiado, / que me enamora y abraza [...] Naípe es el entendimiento, / pues la llama tabla rasa, / a mil pinturas sujeto, / Aristóteles” (II, vv. 665-672). Toda la escena es un prodigio de reflexión estética sobre el problema: el amante acabará “colgando en su memoria” (que es “su camarín mayor”) las facciones que el procedimiento estético de colores y matices logra del ser amado, a la vez, espiritual y corporal en este caso. “Suspenseo —dirá al ver a Serafina en traje de hombre— las gracias miro / con que habla” (II, vv. 793-94). La inmediata definición de Serafina del teatro, en los términos de sensualidad y capacidad intelectual para el que lo mira es un paralelo más que evidente. Utilizamos el término *ideogénesis*, similar al más común de *ekphrasis*, pues así lo usa David H. Harst [1978: 63-64] al analizar la obra.

(prosa, ya lo he dicho, erudita, justificativa, enmarcadora de un proceso de negociación social del prestigio autorial) son uno de los testimonios más eficaces que sobre la técnica del representante poseemos de un dramaturgo. Son textos conocidos pero de imprescindible mención:

Muchas comedias (dijo don Alejo) han corrido con nombres de disparatadas y pestilenciales; que, siendo en sí maravillosas, las han desacreditado los malos representantes, ya por errarlas, ya por no vestirlas, y ya por ser despropositados los papeles para las personas que los estudian; las cuales, después que caen en otras manos, o más cuidadosas o más acomodadas, vuelven a restaurar, con el logro, la fama que perdieron.

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

[...]

La segunda causa (prosiguió don Melchor) de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña, y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: “¡ay, que don Gilito de perlas!, ¡es un brinco, un dix, un juguete de amor.

En esta ocasión (dijo don Lorenzo) castigar podrían por vagamundos cuantos pepinos pueblan muladares, si no la sacasen colores a la cara, ya que no se las sacó la vergüenza.

Pues, ¿qué hiciérades vos (prosiguió) si viédeses enamorar a una infanta un hombrón, en la calva y barriga segundo Vespasiano, y decirle ella amores más tiernos que rábanos de Olmedo?

¡Sacárele yo a ese por alquitara (respondió) y quedara en la disposición acomodada para ese papel con una cabellera postiza!

¿Y si esta tal (volvió a decir don Melchor) haciendo a un emperador, saliese vestido como un Gómez Arias, y queriendo dar un asalto a una fortaleza, subiendo por una escalera a vista de todos, le viédeses la espada desnuda y subir con chinelas?

¡Diéraselas yo a comer (respondió) como el otro señor a su zapatero, guisadas!

Pues lo más intolerable (prosiguió) es ver errar los versos por instantes, estropeando pasos que merecieran, a recitarlos con fidelidad, suma veneración.

Sabed (dijo don Fernando) que después que se usan representantes, no ha menester el Pegaso de Apolo herradores, porque ellos hacen ese oficio clavándole por puntos... [1996: 450-453]

Palabras sin duda magistrales, y bien a tener en cuenta (incluidas las referentes al caso flagrante del fallido papel de Jerónima en *Don Gil de las Calzas Verdes*) para los actores y actrices que, como explicaré en su momento, se encargaron de poner en escena mucho después *El vergonzoso en palacio*.<sup>8</sup> Y palabras que iluminan más aún la explícita referencia que podemos leer en el prólogo a la *Tercera Parte* de sus comedias:

A la plaza salen (que ya no se usan baratillos) los que pude sisarle; lastimado de ver que muchos papeles de esta especie que se aplaudieron en los corrales en virtud de los que la recitaron, se silben después en silencio leídos; y no me espanto, que es muy diferente la novia en la iglesia compuesta y en el tálamo casera.<sup>9</sup>

Por demás está decir que *El vergonzoso* (como otras de sus obras) contienen un croquis o boceto del canon del actor que Tirso ha asimilado, como mínimo, de dos dramaturgos. Desde luego de Lope de Vega; pero también de Miguel de Cervantes. No me parece un despropósito sugerir, por ejemplo, que a Lope, autor de dos décimas en los preliminares de la miscelánea de Tirso en la que la obra se contiene, le agraden no sólo los explícitos elogios y defensa de su comedia nueva sino los guiños de teatralidad actoral que la obra contiene; y que de ser cierto, como sugiere Florit Durán [2000b], que Lope escribiera *Lo fingido verdadero* en el mismo verano de 1621, elija como destinatario de la obra al mercedario. A él le dedica una comedia de santos (digna, por tanto, de un venerable religioso) pero trufada de inmensas reflexiones metateatrales y de un ilustrativo recetario actoral. Los guiños serán mutuos y bien eficaces. Y en cuanto a Cervantes, cuando en *Don Gil* el criado Quintana (II, vv. 1016-1017) comenta a doña Juana, admirado de su argucia teatral: “No sé a quién te comparar: / Pedro de Urdemalas eres”, puede decírselo, claro, en el sentido de la apicarada maña tracista de la dama, pero es imposible dejar de relacionar este personaje famoso con su aparición en la obra cervantina del mismo nombre, impresa en 1615, en la que él mismo se encarga de elaborar el epítome de las cualidades del comediante del Siglo de Oro. El preciosismo y exactitud de su terminología aflorarán enseguida, cuando examinemos más de cerca la construcción de *El vergonzoso* en torno al esplendente intercambio de conocimientos entre actores/actrices expertos y actores primerizos. O lo que es lo mismo, el poder del

<sup>8</sup> Es muy útil el comentario que sobre las posibilidades escénicas para el representante ofrece *El vergonzoso*, el trabajo de Dawn L. Smith [1996], pero con escasos conocimientos de los documentos del contexto sobre la técnica del actor.

<sup>9</sup> Cit. por Cotarelo [1906-1907, IV: LVI] en su “Introducción”. *Apud* Florit Durán [1986: 144], *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, citada, p. 144.

*arte* perfeccionando la *naturaleza*, tesis teórica que, al parecer de David H. Harst [1978: 59-60], sostiene la obra y que nosotros deseamos aplicar al ya citado nivel de autoconsciente técnica teatral. Como afirma el vindicador de la obra tirsiana en el debate posterior a su representación:

Esta diferencia hay de la Naturaleza al Arte, que lo que aquella desde su creación constituyó no se puede variar; y así siempre el peral producirá peras y la encina su grosero fruto. Y con todo eso, la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos, la saca muchas veces de su misma especie y casi constituye en otras diversas. [1996: 227]

O, lo que es lo mismo, el arte (enseguida nos apresuramos a añadir, la técnica, la práctica, la acción) “añadiendo perfecciones” a la naturaleza inmanente de la que parte un individuo puede lograr que “quedándose la substancia en pie, se muden los accidentes, mejorándolos con la experiencia”. Tal es la bipolaridad con la que Tirso diseña la adquisición, por parte del protagonista de la obra (Mireno) de una identidad que se le supone pero que debe trabajosamente convertir de *virtual* en *real* mediante un proceso de aprendizaje en la entrada en un *papel* o identidad definitivos (ser el noble que acuerde todos los principios armónicos de una ficción teatral concluyente en aristocrático *decoro*); proceso que Tirso (y este es el punto en el que quería llegar para centrar mi interés en la comedia) desarrolla ante nosotros y los espectadores de *El vergonzoso* mediante una sucesión de momentos clave en los que la proteica pericia en el manejo del gesto, la palabra, la máscara, confirmen el necesario ajuste de la substancia (ser en potencia) con su legítima forma (pulida con el *arte*, en el sentido de *tejné* artística y actoral). Este progresivo abandono de una naturaleza rústica y discordante del canon cortesano sólo puede realizarse con las técnicas que un actor incipiente o novel, aprenderá necesariamente de otros (sobre todo de otra experta): la *industria* y la *simulación/disimulación*. La alerta surge en el mismo arranque de la obra: “De *industria* a esta parte retirado / vengo de mis monteros” (I, v. 1) dice en su intervención inicial el Duque de Averó; y replicará el Conde de Estremoz: “Basta el *disimular...*” (I, v. 9). Mireno necesitará neutralizar progresivamente esa *disimulación* convirtiéndola, mediante aprendizaje técnico y artificioso en *emulación* y, finalmente, en verdadera identidad (*llegar a ser el que se es* transformándose en la *figura* que se pretende ser). Ignora que es noble de nacimiento y que su apariencia de pastor es una *máscara* que oculta su verdadera *persona*. Su impulso será conquistar trabajosamente la otra *persona* que él cree ser; por eso le explica a Tarso que su baja oficial de pastor

(primera *máscara*) le acobarda, pues con ella “puedo poco, *pues no venzo / mi misma naturaleza*”. Perseguirá, por tanto, superar el *sayal* que le sirve de rústica *corteza* (una forma efectiva y teatral de definir Tarso el disfraz indeseado, I, vv. 283-286) dejándose llevar por su “inclinación natural”, que no es otra que el rígido registro que él mismo se impone: no sólo *ser* sino actuar, moverse, hablar como noble. Deberá pisar bien las tablas con ese papel, intentando que su secreta aspiración resulte primero *verosímil* y luego *real*. Lo primero será fácil: simplemente habrá que acomodarse a las apariencias de un disfraz; lo segundo resulta más arduo, pues consiste no sólo en llevar con propiedad un vestuario aupándose en las ventajas de su intuición congénita de “ser algo más que un pastor”, sino en perfilar el registro y dominar los tiempos de ese registro por intervención *técnica*, artística de designio humano. Para lo primero le basta poco más que una simple mutación de trajes con Ruy Lorenzo; para lo segundo, necesitará maestros o, por mejor venir al caso, maestras.

Detengamos un instante el hilo de esta reflexión. Ha surgido (y he subrayado en mi escritura) una terminología que no apunta sólo al enredo inicial de la trama sino que es artística, de metodología teatral. Anuncié que Tirso parece plasmar con sutileza el canon del farsante cervantino construido en el personaje de Pedro de Urdemalas cuando éste expone:

Sé todos los requisitos  
 que un farsante ha de tener  
 para serlo, que han de ser  
 tan raros como infinitos.  
 De *gran memoria*, primero;  
 segundo, de *suelta lengua*;  
 y que *no padezca mengua*  
*de galas* es lo tercero.  
*Buen talle* no le perdono,  
 si es que ha de hacer los galanes,  
 no afectado en *ademanes*,  
 ni ha de *recitar* con tono.  
 Con *descuido cuidadoso*,  
 grave anciano, joven presto,  
*enamorado compuesto*,  
*con rabia si está celoso*.  
 Ha de recitar de modo,  
 con tanta *industria y cordura*,

que *se vuelva en la figura*  
*que hace de todo en todo.*  
 A los *versos* ha de dar  
 valor con su *lengua experta*,  
 y a la fábula que es muerta  
 ha de hacer resucitar.  
 Ha de sacar con espanto  
 las lágrimas de la risa,  
 y hacer que vuelvan con prisa  
 otra vez al triste llanto.  
 Ha de hacer que *aquel semblante*  
*que él mostrare, todo oyente*  
*le muestre*, y será excelente,  
 si hace aquesto, el recitante. (III, vv. 2894-2927)

El mismo Pedro que, vestido con manto y bonete de estudiante, había dicho ya:

Bien logrado iré del mundo  
 cuando Dios me lleve dél,  
 pues podré decir que en él  
 un *Proteo* fui segundo.  
 ¡Válgame Dios, qué de *trajes*  
*he mudado*, y qué de oficios,  
 qué de varios *ejercicios*,  
 qué de *exquisitos lenguajes*! (III, vv. 2672-2679)

Veamos ahora este mapa canónico fragmentado en la acción verbalizada de personajes clave de *El vergonzoso*. Aupado en la ciega certidumbre de la substancia de su naturaleza (recordemos sus palabras al Duque: “No soy, seré, / que sólo por pretender / ser más de lo que hay en mí, / menosprecié lo que fui / por lo que tengo que ser” (I, vv. 1035-1039), Mireno siente como postizos el *oficio* y *traje* que viste, pues en su propio progenitor (el supuesto pastor Lauro) advierte que “más es para la corte / que los montes su *lenguaje*” (I, vv. 381-82). Lógicamente anima a Tarso a huir a la corte con un práctico instinto de *mudar traje* (muy de capa y espada, por cierto): “Vamos derechos a Avero, / y compraréte una espada / y un sombrero...” (I, vv. 423-25). De hecho, a la primera ocasión (cuando encuentra a Ruy López y Vasco en el bosque) improvisa un cambio de vestuario comenzando a recitar, lo que no es casualidad, en el pausado endecasílabo urbano de los cortesanos que acaba de encontrar:

Lo que se puede hacer, de mi consejo,  
 es que *troquéis esos vestidos*  
 por aquestos *groseros*; y encubiertos  
 os libraréis mejor, hasta que el cielo  
 a daros su favor, señor, comience,  
 porque la *industria* los trabajos vence... (I, vv. 533-538).

Y, realizado el trueque con *industria* (humano artificio o manejo de la técnica), Mireno comienza a aparentar ser “hombre de cuenta”. Ruy Lorenzo pondera, como era de esperar, “las *galas* del noble traje” (I, v. 605) que transforman su apariencia de un galán, por supuesto “imagen de roble / que ni mueve pie ni mano” (I, vv. 606-607): es decir, esa *no afectación en ademanes* reclamada por Cervantes que le inspira a Ruy contemplar “el desenfado con que andas / y el *donaire* con que mandas / ese vestido” (I, vv. 613-615). Ya en palacio, Magdalena, cuando desea protegerle, vuelve a hacer alusión a sus maneras y, sobre todo, a su *talle*: “Yo deseo de libralle, / que no merece su *talle* / tal agravio...” (I, vv. 1077-1079); el mismo atractivo que sugiere a Serafina: “...a rogar por él me inclina / su *buen talle*”, I. vv. 1107-1108). Magdalena (que lo ha visto primero) replica enojada a su hermana: “¿Ya es *bueno el talle*?”.

Envalentonado con la adquisición de sus galas, Mireno procede a ir “entrando” en su personaje: espera, como actor novel tras la cortina, a la prueba de fuego de *pisar las tablas* de palacio:

mas despertó mi pensamiento noble,  
 como al caballo, el cortesano traje:  
*que aumenta la soberbia el buen vestido...* (I, vv. 670-673)  
 [...]  
*...este traje ha levantado*  
*mi pensamiento* de modo  
 que a nuevos intentos vuelo” (I, vv. 701-703)

En una escena quijotesca, Tarso anima a Mireno a reforzar su *papel* mediante el autobautismo: un personaje inventando otro personaje, en este caso con la ventaja de apostar sobre seguro: “Mas, pues ya eres otro hombre, / por si acaso adonde fueres / caballero hacerte quieres, / ¿no es bien que mudes el nombre?” (I, vv. 706-709). Mireno responde:

Dices bien: no soy pastor,  
 ni he de llamarme Mireno.  
*Don Dionís de Portugal*  
*es nombre ilustre y de fama;*  
 don Dionís desde hoy me llama” (I, vv. 712-16)

La respuesta, ya plenamente teatral, de Tarso, no deja lugar a dudas: “Extremado es el *ensayo*” (I, v. 722). Tanto en Covarrubias como en el *Diccionario de Autoridades* el término tiene ya el sentido de la prueba de los comediantes antes de salir a las tablas. Pero no basta con el vestido ni con el nombre. Cuando se encuentran con los alcaldes villanos que acabarán prendiéndolos, el apoquinamiento de voz y de gestos de los *supuestos galán y lacayo* les revelan como dudosos “gatos” (ladrones) y Doristo dice directamente: “¿No veis qué *mojigatos / hablan*” (I, vv. 748-49). Hablar *mojigato* significaba “disimular, humillarse para después dar arañazo” (Covarrubias) o “afectar humildad y cobardía” (*Dicc. Aut.*). Es claro que su voz y comportamiento están aún inmaduros y poco *ensayados*. El mismo Doristo después les interroga: “¿Qué *barbullis*?” (I, v. 765): es decir, qué *farfulláis*, en el sentido de que hablan alterados por lo bajo: todo muy lejos aún de la *lengua experta* y la *memoria* adecuada para dar el texto adecuado en el momento preciso. Será necesario, pues, que alguien le *de el pie* procurándole una urgente lección de retórica. Y de qué manera.

No perdamos de vista a Tarso, el inefable gracioso rústico pero constante forjador de alusiones metateatrales de substancioso valor indicial. “Ya estáis *en zancos*” (I, v. 340), le espeta a su amo, cuando, ya hecho un don Dionís, barrunta conquistar a Magdalena. La referencia no tiene desperdicio: el sentido recto de la expresión remite a “engreirse” o “ensoberbecerse”; pero también (y volvemos a la figuración teatral) a la perspectiva de un actor situado en el más bajo escalafón profesional del espectáculo aureosecular: los volatineros o saltimbanquis que desprecia, por ser oficio “fuera de lo espiritual y sutil”, Alonso López Pinciano cuando pondera las cualidades del auténtico *actor*.<sup>10</sup> En su hilarante desesperación por vestirse las enrevesadas calzas que deben “enlacayarle” al mudar su propio traje con el de Vasco y acudir al laberinto cortesano, Tarso echa mano a constantes referencias teatrales:

<sup>10</sup> Vid. Carballo Picazo [1973, III: 268-270]: “Encima de vna sogá tirante anda de pies. ¿Qué digo? Anda unas veces sobre chapines, otras sobre unos zancos más altos que una tercia [...] las acciones dramáticas y de representantes tienen mucho más de lo sutil y espiritual que no la de los bolteadores; y en quanto a este particular, son las obras de aquéllos de más lustre y primor que no las déstos...”

Pues dos liciones me daréis primero,  
 porque con ellas pueda hallar el tino,  
 entradas y salidas de esa Troya;  
 que, pardiez, que aunque el cura sabe tanto,  
 que canta un *parce mihi* por do quiere  
 no me supo vestir el día del Corpus  
 para her el rey David...” (I, vv. 548-554)

¿No ves las *devanaderas*  
 que me has forzado a traer?  
 Yo no acabo de entender  
 tan intrincadas quimeras.  
 ¿No notas la confusión  
 de calles y encrucijadas?  
 ¿Has visto más rebanadas  
 sin ser mis calzas melón? (I, vv. 674-682)

Pero vayamos ya a las lecciones fundamentales del aprendizaje del novicio Don Dionís a manos, como no podría ser de otro modo, de Magdalena (actriz de rematada sutileza, aplomo y contención) y de Serafina (actriz sobreactuada, pero fascinante). Dejemos aparte los manidos tópicos con que Tirso ha tenido que arrostrar a lo largo de su historia crítica su evidente agudeza y predilección por diseñar personajes femeninos.<sup>11</sup> Pertrechado de las *galas* que le han dado un primer empujón al escenario y exhibiendo su *talle*, el actor primerizo, en su primera entrevista a solas con Magdalena, comienza a ensayar otra de las pericias que pugnaba por exhibir en escena: el buen decir de su *lengua experta* y su mesurado tono en redondillas (II, vv. 121-152): su discurso de cortés *captatio benevolentiae* a la dama que le ha favorecido responde a su perentoria necesidad de entrar definitivamente en su personaje. A la pregunta de si es noble, replica:

Creo

---

<sup>11</sup> Baste con dos vetustas muestras: según Agustín Durán “los hombres de Tirso son [casi] siempre tímidos, débiles y juguete del bello sexo, en tanto que caracteriza a las mujeres como resueltas, intrigantes y fogosas en todas las pasiones que se fundan en el orgullo y la vanidad...” (BAE, V, p. XIII, *apud* Vossler [1965: 111]). Y el Sr. Muñoz Peña en su *Literatura castellana* (Barcelona, 1929, p. 596) opina que la mujeres en la comedia de Tirso no son tan tiernas y suaves como en la comedia de Lope, ni tan orgullosas como en la de Calderón, pero mucho más naturales, resueltas, atrevidas y fogosas, llenas de un sentimiento halagado por la fantasía... (también *apud* Vossler [1965: 113]).

que sí, según lo veo  
 en mi honrado natural,  
 que *muestra más que hay en mí* (II, vv. 167-169)

Pero la joven, lógicamente, le pide algo más que apariencia y lenguaje; le invita a entrar en situación de manera de más directa: “¿Y darán las *obras vuestras*, / si fuere menester, *muestras* / que sois noble?” (II, vv. 170-172). Le sugiere así un *papel* o *personaje* que le ponga a prueba: ser su secretario. El *personaje* está muy por debajo de las expectativas de un actor primerizo ilusionado por contratarse de primer galán en la compañía de la Corte de Averro: “No nació para servir / mi inclinación, que es más alta” (II, vv. 215-216). Pero, acepta, claro: se trata de una perfecta transcodificación tirsiana de un proceso de educación sentimental en términos de lúcida metateatralidad. Un teórico instructor en escritura de una joven que, de acuerdo con los cánones culturales de la época, se encuentra desterrada de la transmisión de la enseñanza intelectual si no es para “enmendar borrones” y aventar melancolías con la buena letra,<sup>12</sup> se convierte en aprendiz y en *materia informada* desde la *forma* y la técnica de una consumada maestra que ha de inculcar en la rigidez inexperta de un galán noble el mundo afectivo y emocional, *dándole el pie* de la *letra* y del *gesto* de la identidad del personaje elegido. “Dará lición al maestro / el discípulo desde hoy” (II, vv. 1079-80), dirá Mireno/Dionís en una advocación clásica de la lírica trovadoresca en la que el amante se acercaba sumiso a su *middons* o *dueño*, y que es, al mismo tiempo, una evocadora transgresión del principio hilemórfico aristotélico (materia la mujer, el hombre forma).<sup>13</sup>

Magdalena va a mostrarse así, en su lección de experimental emocionalidad, una prodigiosa dominadora de dos técnicas esenciales: el *aparte* y el *soliloquio*. Con un *aparte* marca el título y la peripecia de su propia comedia: “Amor todo es coyuntura” (II, v. 70). Con una escalonada cadencia de *apartes* hará emerger sobre el acartonamiento oficial de la etiqueta palaciega, cuando se dispone a recibir a Mireno, su osadía interior: “Áspides en rosas vende” (II, v. 74); “...¿qué ha de hacer presente y suelto / quien ausente y preso mata?” (II, vv. 79-80). Para culminar con el magistral: “Que me deje...” (II, v. 80), en voz alta, para, de inmediato y en voz baja musitar: “...y que me lleve consigo” (II, v. 90). El desdoblamiento vocal y verbal, teatral hidra de

<sup>12</sup> Para los aspectos de este intercambio de papeles educativos puede verse Diego Vila [1997].

<sup>13</sup> No en vano, cuando el Duque de Averro le ha comunicado, en el primer acto, su intención de casarla con el Duque de Vasconcelos, ella contesta sumisa: “Mi voluntad es de cera; / vuexcelencia en ella imprima / el sello que más le cuadre” (vv. 938-940).

voces y de pura semiótica gestual, prosigue ante el joven: “Haced lo que os digo. (*Aparte*) ¿Quién / me ciega el alma? ¡Ay de mí!” (II, vv. 155-156); “Honor: huir; / que revienta por salir, / por la boca, amor cobarde.” (II, vv. 246-248); “Honra: el amor os despeña” (II, v. 542); “Amor loco; ¡muy bien despachado estáis! / Vos perderéis por cobarde, / pues acudisteis tan tarde / que con alas no voláis” (II, vv. 558-652). Por fin: “¡Qué claras señales doy / del ciego amor que le muestro!” (II, vv. 1081-1082).

Los soliloquios abundarán en la misma función que los apartes: un lenguaje plástico, decididamente artístico e inevitablemente histriónico. Elige abstracciones desestabilizadoras como interlocutores imaginarios (“altanero pensamiento”, “torres si fundamento”, “imaginaciones locas”, II, vv. 1 y ss.) o como un *alter ego*, en la misma línea de la recomendación lopeveguesca del “pregúntese y respóndase a si mismo”; acusa la fortaleza de la pregnante visualidad —eje del arte teatral— en el desvelamiento de su pasión amorosa transgresiva:

sin que mi honor lo resista,  
se entró al alma, a escala vista,  
por la misma vista un hombre. (II, vv. 18-20)

Y cuestiona las leyes sociales con un pareado que clama al cielo de la libertad del teatro moderno tal como lo invocó el mismísimo Lope:

¿Amar al conde no es *justo*?  
Mas ¡ay! que atropella el *gusto*  
las leyes de la razón. (II, vv. 28-29)

Magdalena determina y experimenta en si misma el *método* actoral que desea transferir a Mireno, un lenguaje del gesto subrogado en la pura oralidad:

Callaré, pues que presumo  
cubrir mi desasosiego,  
si puede encubrirse el fuego,  
sin manifestalle el humo.  
Mas bien podré, si consumo  
el tiempo a palabras vanas;  
pero las llamas tiranas  
del amor, es cosa cierta  
que, en cerrándolas la puerta,  
se salen por las ventanas;

cuando les cierren la boca,  
 por los ojos se saldrán;  
 mas no las conocerán,  
 callando la lengua loca;  
 que, si ella a amor nos provoca,  
 nunca amorosos despojos  
 dan atrevimiento a enojos  
 si no es en cosas pequeñas;  
 porque al fin hablan por señas  
 cuando hablan solo los ojos... (II, vv. 99-120)

Es más que evidente que Tirso convierte el posterior soliloquio de Mireno (II, vv. 249 y ss.) en una primera respuesta de su aprendizaje: “Y, ya sin enojos, / por el balcón de sus ojos, / ¿no he visto su voluntad?” (II, vv. 270-271). Llegamos así a la espléndida escena del falso traspies de la dama (cada vez más exigente en el magisterio de pasar de la mímica insinuante de los ojos al contacto físico: recordemos que le ha pedido a Mireno *muestras y obras*).<sup>14</sup> Como era de esperar, un *aparte* prepara la situación para el espectador: “Un favor / me manda amor que le dé” (II, vv. 1143-1144). Tras la explícita acotación: *Tropezada y dala la mano Mireno*, éste se queda, literalmente, en blanco; azorado dentro de unas galas prestadas y olvidando el texto de su engolada retórica iniciática, el joven necesita desesperadamente que le *den el pie* y a ello se presta su directora de escena: “Sabed que al que es cortesano / le dan, al *darle la mano*, / para muchas cosas *pie*” (II, vv. 1592-94). El sentido de *dar pie* es doble, pero redundantemente teatral: ofrecer ocasión o motivo a uno para que hable o ejecute alguna cosa y metáfora tomada de lo que sucede en los diálogos, donde el pie que uno da, es ocasión para que hable otro (*Dic. Aut.*). Pero observemos cómo se auspicia, al mismo

---

<sup>14</sup> El traspies o caída es un guiño o *paso* teatral abundantísimo en Tirso y que hay quien toma como muestra de *rendez-vous* cortesano y, por lo tanto, un inequívoco rasgo taxonómico de la comedia palatina. Se alude a una escena semejante de *El perro del hortelano* (I, vv. 1143 y ss.), cuando exclama Diana: “... ¡Ay Dios! (*Caiga*) / Caí ¿Qué me miras? Llega, dame la mano” y responde Teodoro: “El respeto / me detuvo de ofrecella”. Diana concluirá airosa: “... con que te he dicho que tengas / secreta aquesta caída, / si levantarte deseas.” Pero aparece también en clarísimas comedias de capa y espada como *Don Gil de las Calzas Verdes*: cuando doña Juana cuenta Quintana sus cuitas por don Martín y cómo se sintió azorada: “Tropecé, si con los pies, / con los ojos al salir, / la libertad en la cara, / en el umbral el chapín. / Llegó, descalzado el guante, / una mano de marfil / a tenerme con la mano...” (I, vv. 81-87). Asimismo se convierte en una suerte de *leit-motif* en la comedia *Por el sótano y el torno*, donde la adusta viuda doña Bernarda increpa a su hermana Jusepa por haber tropezado por la altura de sus chapines azorada al ver a su amante: “Llevas sin tiento los pies / por tropezar con los ojos” (II, vv. 977-978); la joven se defenderá aduciendo que su hermana se ha sentido atraída por otro pretendiente: “... la mano le llegué a dar. / ¿Es mucho a tu parecer, / que viéndote a ti caer, / aprenda yo a tropezar?” (II, vv. 1055-1059). Don Duarte, el galán, rematará más tarde: “Yo caí, vos tropezastes, / y en imitar los peligros, / si la mano llegué a daros, / la mano vengo a pedirlos...” (II, vv. 1840-1843).

tiempo, el doble sentido cultural de *dar la mano*: asistir al menesteroso pero, dentro del universo teatral, Tirso no podía ser ajeno a esa expresión, tan obsesivamente comentada por los censores en el hecho teatral. No hay más que recordar el repetido e insinuante *darse las manos* entre Federico y Casandra a lo largo de toda la obra de *El castigo sin venganza* (“...que *por una mano* sube / el veneno al corazón” (II, vv. 2014-15) o la virulenta diatriba de Ignacio Camargo en 1689, denostando a las actrices que “con acciones, con palabras, con gestos, con movimientos está infundiendo lascivia [...] significarse su afecto con cariñosas y tiernísimas palabras: hacerse amorosas caricias: *darse las manos y aun los brazos* muchas veces...”<sup>15</sup> Nada es inocente; sobre todo si recordamos una frase bien significativa de Alonso López Pinciano cuando, en la Epístola XIII de su *Philosophia Antigua Poética*, en su instrucción gestual a los representantes había escrito: “...que el tímido retira los pies, y el *osado* acomete, y *el que tropieza passa adelante con su voluntad...*” [Carballo, 1973, III: 285-286]. Y si recordamos, en fin, ante la persistente perplejidad y falta de pericia interpretativa de Mireno, la pertinente reprimenda de Tarso:

¿Más muestras quieres que dé  
que decirte, al “cortesano,  
le dan, al dalle la mano  
para muchas cosas pie”?  
¿Puede decirlo más claro  
una mujer principal?  
¿Qué aguardabas, pese a tal,  
amante corto y avaro,  
que ya te daré este nombre,  
pues no te osas atrever?  
¿Esperas que la mujer  
haga el oficio de hombre?  
¿En qué especie de animales  
no es la hembra festejada,  
perseguida y paseada  
con amorosas señales? (III, vv. 285-300)

Pero Mireno continúa, como dirá Magdalena (caracterizada por vez primera con la acotación *enojada* [III, v. 1132]) “con pelo en la pluma y la lengua con frenillo” (III,

---

<sup>15</sup> *Discurso theológico sobre los theatros y comedias deste siglo*, Salamanca, 1689. *Apud* Cotarelo [1904: 124<sup>a</sup>].

vv. 1155-1157). La lección-provocación máxima llega con la no menos célebre escena —también recurrente en Tirso— del sueño fingido [Nougué: 1962], interpretada por lo común como un oblicuo estímulo erótico; así lo hace en un interesante trabajo Palomo [1990: 223] sugiriendo, para hacer más transgresora la escena, que “es muy probable que Tirso —de acuerdo con su biografía— nunca llegase a ver a una mujer dormida”. Ni falta que le hacía (podríamos responder) al menos para el caso de *El vergonzoso*. Se limita a situar en escena a Magdalena sentada en un sillón, con la mano en la mejilla y haciendo como que duerme (III, vv. 451 y ss.): postura clave de la representación iconográfica de la melancolía (recuérdese que Serafina había ensayado la obra *La portuguesa cruel* al objeto de entretener el estado melancólico de su hermana). Melancolía de amores prohibidos: pero el joven Mireno, aprendiz todavía en las tablas de la corte no sabe aún de estas sofisticaciones.<sup>16</sup> Ella va a proceder explotando uno de sus mejores y más constantes recursos de actriz, la *anfibiología* (también recomendada por Lope en su *Arte Nuevo*): “Yo quiero darme a entender / como que dormida estoy” (III, vv. 461-462). El joven, entrando por fin emocionalmente en su personaje de galán enamorado, se adelanta a besarle la mano (III, v. 476) y, por primera (y única vez) en la obra verbalizará por tres veces su *temblor* (III, v. 456, 481 y 628): “describa a los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha” (o ve), había dicho Lope. Pero aún duda. Magdalena echa el resto con el brillante recurso, verdadero protocolo del arte histriónico, de la *sermocinatio*: es decir, de la interpretación simultánea de dos papeles —el suyo propio, el del cortadísimo Mireno— con el registro de voces correspondiente, todo, como reza la acotación “preguntándose y respondiendo como que duerme” (III, v. 532) (“pregúntese y respóndase a sí mismo”, había dicho también Lope). Esta escena del sueño fingido, como los soliloquios de Magdalena, ha sido estudiado con perfección en su estrategia discursiva o retórica de la *inventio* en cuanto a su constante apelación a personificaciones abstractas y a opósitos en los campos semánticos de lo verbal o no verbal (hablar, callar, etc.)<sup>17</sup> pero nunca se ha subrayado este elemento (*sermocinatio*), sin duda el que más pone a prueba a un actor o actriz y que, por otro lado, va unificar toda la sofisticada metatetralidad de los principales personajes. Por eso Magdalena, si por una parte traslada al espectador la perturbación externa, quinésica, del amante (“¿De qué os ponéis colorado? / ¿Qué vergüenza os ha turbado?” [III, vv. 526-527]) en su contenida y, al mismo tiempo,

<sup>16</sup> Vid. el amplio y fascinante estudio de Raymond Libansky, Erwin Panosfky y Fritz Saxl [1991].

<sup>17</sup> Véase Florit Durán [2001].

entregada escena, respondiendo supuestamente a un timorato Mireno que no aún no se ha descalzado las albarcas de aldea, no duda en inmiscuir, de nuevo, la reflexión meta-artística —uno de los silentes conductores de la arquitectura de la obra—:

Temo perder por hablar  
 lo que gozo por callar.—  
 Eso es necedad, que un sabio  
 al que calla y tiene amor  
 compara a un lienzo pintado  
 de Flandes que está arrollado.  
 Poco medrará el pintor  
 si los lienzos no descoge  
 que al vulgo quiere vender  
 para que los pueda ver.  
 El palacio nunca acoge  
 la vergüenza; esa pintura  
 desdoblada, pues que se vende,  
 que el mal que nunca se entiende  
 difícilmente se cura... (III, vv. 562-576)

La voz en general, y la *sermocinatio* en particular, serán uno de los recursos del registro del actor que Tirso conoce y explota de manera más sistemática y afortunada en sus obras cómicas. No hay sino que recordar las continuas metáforas de afinados melismas con que el gracioso Caramanchel nos describirá a lo largo de *Don Gil de las Calzas Verdes* la esforzada impostura varonil del tono vocal de doña Juana disfrazada (“hablar *a lo caponil*”; “¡qué bonito / es el *tiple moscatel!*”, I, vv. 535-536). O el recital que el propio criado realiza en el amplio relato de su servicio a un médico imitando las interlocuciones entre sus pacientes y los “modos que usaba / extraordinarios de hablar” (I, vv. 377-78). O el hablar *muy a lo melindroso* (es decir, de manera afectada)<sup>18</sup> con que se caracteriza a doña Mayor en *Desde Toledo a Madrid* (II, v. 996) mientras que, en la misma obra, don Baltasar se lucirá relatando en *sermocinatio* su encuentro con la criada de la dama. Para acabar con lo que serían una larga serie de ejemplos: merece la pena disfrutar, al menos, de la lectura de la escena del galán don Fernando en *Por el sótano y el torno* narrando su misterioso encuentro nocturno con Jusepa (que lo toma

---

<sup>18</sup> También era frase favorita de los moralistas criticar a las actrices por su manera de representar *afectando el melindre*.

por su sangrador) haciendo él mismo las voces de su amada y de su esclava negra , I, vv. 853 y ss.): mera excusa para atestiguar que ha visto la mano (¡y cómo!) de la reservadísima viuda.

Ahí está pues el magisterio pragmático y sagaz de Magdalena como actriz que enseña, en el sueño imaginado de la escena, los entresijos del oficio a un pretendiente a galán noble más allá de lucir su *talle* y *galas*. Ella le ofrece el paso o escena que él no se atreve a interpretar y le marca, con prodigiosa eficacia, sus matices y registros. Algo no insólito en las proteicas capacidades de las actrices del siglo XVII, como tendremos oportunidad de ver enseguida por lo que se refiere a Serafina. E insólito también por el significado subyacente: en una sociedad en la que las diferencias genéricas en la lengua no eran meros accidentes gramaticales, cuando *maestro* remitía (como indica Covarrubias) al ámbito de la instrucción intelectual (“el que es docto en cualquiera facultad de ciencia o disciplina o arte o la enseña a otros dando razón de ella”) y cuando, sin embargo, *maestra* implicaba “la mujer que enseña a las niñas a labrar” o “enseña a hacer labor a las niñas” (como matiza más contundente el *Diccionario de Autoridades*),<sup>19</sup> Tirso demuestra en *El vergonzoso* hasta qué punto son los saberes pragmáticos del medio, la técnica experimental y performativa, artificial y teatral los que construyen la realidad de las identidades tanto en el escenario como en el palacio o corte o en el mundo. Magdalena asume aquí el mismo papel que hemos visto recientemente hacer a Josep M<sup>a</sup> Flotats cuando dirige con obsesiva meticulosidad — haciendo él mismo el papel y el tono y la voz— de la joven actriz en el ensayo del *Don Juan* de Molière en el homenaje que ofrece al dramaturgo en su montaje *París 1940*.

Si Magdalena es toda contención y cerebralismo al estilo de los consejos distanciadores que Diderot marca al actor en su *Paradoja del comediante*, su hermana Serafina será toda soberbia hiperactuación en la prodigiosa escena donde representa, en traje varonil, la comedia *La portuguesa cruel*, en la segunda jornada de *El vergonzoso*. Su marcado exhibicionismo (inconsciente de la ávida mirada de su amante don Antonio, pero consciente de la no menos asombrada de doña Juana) ofrece una progresión simultánea de tipos y registros, de pura teatralidad pero también de observación y crítica de esa teatralidad. Serafina, una actriz, se prepara simbólicamente contemplándose en un espejo (II, v. 801) lo que, además de remitir al tópico de Narciso (no olvidemos que acabará enamorándose de su propio retrato copiado por el pintor escondido), debe

---

<sup>19</sup> Cfr. Diego Vila [1997: 200-201].

recordarnos los frecuentes grabados en que se representan a actores entrenando a los propios oradores ayudados por un gran espejo en el que se reflejan. La joven entra en situación como enamorado y celoso portugués, de acuerdo con el registro finamente marcado por Cervantes (“*con rabia* si está celoso”). Juana teme su amenazante aspecto de *bravo valentón* (II, v. 908); Antonio admira sus *gracias* (II, v. 903), es decir “la gallardía, hermosura, garbo y despejo con que se dice o ejecuta algo); y el pintor su *donaire extraño* (II, v. 905). Pasa inmediatamente al registro de la *ternura* compuesta del enamorado (II, v. 912) echando mano de nuevo del modelo cervantino pero rompiendo la distancia y “transformándose” hasta el punto de tener que poner coto a su entusiasmo la propia Juana: “Pasito, que te derrites; / de nieve te has vuelto sebo...” (II, vv. 941-942);<sup>20</sup> para añadir luego: “¿Es posible que quien siente / y hace así un enamorado / no tenga amor?”, II, vv. 947-949). En la línea de su anterior referencia al supuesto fingimiento de los celos de Serafina (“¿Pues qué hicieras, / a ser los celos *de veras*, / si te enojas siendo así?”, II, vv. 900-901), esta vez el canon actoral remite de nuevo al Pinciano, cuando aconsejaba a los comediantes actuar *muy de veras* (con realidad, seriedad, verdad y eficacia) y al canon lopesco, tal como queda explicitado, por boca de Ginés, en *Lo fingido verdadero*:

...así el representante si no siente  
 las pasiones de amor, es imposible  
 que pueda, gran señor, representarlas;  
 una ausencia, unos celos, un agravio,  
 un desdén riguroso y otras cosas  
 que son de amor tiernísimos efectos,  
 harálos, si los siente, tiernamente;  
 mas no los sabrá hacer si no los siente (II, vv. 1276-1283).

En el papel de enloquecido Príncipe Pinabel, Serafina, tras rebozarse, se presenta en la celebración de la boda “a lo villanesco” entre Celia y el Conde II, vv. 988 y ss.) y, tras mostrar su destreza en el baile, interpreta ante todos un prodigioso pasaje de plena *sermocinatio* incubada de gestualidad,<sup>21</sup> en el que intervienen como interlocutores el

<sup>20</sup> Sobre la condición enamoradiza de los portugueses y la referencia al “derretirse como sebo” *vid.* la erudita nota de Zamora Vicente [1995: 163-164] al verso 1782 de *Por el sótano y el torno*.

<sup>21</sup> La *sermocinatio* consiste, según Lausberg [1976, II: 235-237] “en fingir, para caracterizar personas naturales (históricas o inventadas), dichos, conversaciones, monólogos o reflexiones [...] de las personas correspondientes...” [...] “Es inventada por la fuerza de la fantasía del autor, adoptando habitualmente el estilo directo”. Aquí se emplea la técnica dialogal, que, según Quintiliano: “...his ... nostros cum aliis

propio Príncipe Pinabel (A) llamando necio a otro interlocutor (B) quien le lanza un *mentís*; (A) responde con un bofetón y un amago de echar mano a la espada; media otro interlocutor (C) y (A) va suscitando la aparición del cura (interlocutor D) que, invitado a sentarse por el anfitrión de la fiesta (interlocutor E) le ofrece vino; (A) prosigue su relato gestualizado de la ceremonia, interviniendo el cura (D), el Conde Fabio (F) y Celia (G); el Príncipe Pinabelo (A) acabará intentando matar a los desposados con la espada... En total, 6 personajes para una sola actriz, que acaba traspasando la ficción para entablar con ella la realidad de su perturbación de celos. Serafina confiesa que se *enciende*.<sup>22</sup> El pintor, entusiasmado proclama de nuevo su *gracia* y *donaire* (II, vv. 1044-1045), es decir, gracia, agrado, gallardía, gentileza y desenvoltura en ejecutar alguna cosa (*Dicc. Aut.*). Y Juana añade: “*Diestra* estás; muy bien lo *dices*” (II, v. 1049), o, lo que es lo mismo, uniendo la habilidad o arte de ejecución con el conocimiento y articulación de la pronunciación en la equivalencia que el *decir*, según el léxico de la época, tiene de persuadir, orar o predicar (*Dicc. Aut.*). No será la única vez que en un texto teatral del Siglo de Oro nos encontremos con esta epatante exhibición de una sola actriz,<sup>23</sup> pero convengamos que es, con mucho, la mejor construida y la dotada de mayor sentido irónico: por exceso es una nueva *maestra de gracias* para el inhábil Mireno y sus fallidas aspiraciones de pretencioso galán cortés y enamorado.

Llama la atención que, en su trabajo para caracterizar exhaustivamente, *El vergonzoso* como *comedia palatina*, Florit [2000a] obvie sistemáticamente la parte de la acción correspondiente a Serafina, sobre todo esta espléndida escena de “teatro dentro del teatro”, que muestra hasta qué punto su trama (otra depurada arquitectura de ingenio tirsiana) es más transgresora y abierta en términos de teatralidad que formalmente palaciega; los distintos momentos de lucimiento de la actriz (hacer de celoso enamorado y de valentón, su retar, echar mano, envainar, abofetear) son lances y fotogramas de una

---

sermones et aliorum inter se credibiliter introducimos et suadendo obiurgando querendo laudando miserando personas ideoneas damus” [Lausberg, II: 239].

<sup>22</sup> Es semejante esta progresiva inmersión en el personaje que interpreta Serafina a lo que sucede a Juana en *Don Gil de las Calzas Verdes* que, *enajenada* por los celos de su amante, construye su personaje inventado según unas pautas de técnica actoral: “Saque fuerzas de flaqueza, / dejé el termo femenil, / dióme alientos los agravios / y de la *industria* adquirí / la determinación cuerda...” (I, vv. 209-213).

<sup>23</sup> Ya en otro lugar he estudiado, por ejemplo, la loa que por papeles representa sola una actriz (María) en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, en donde es capaz de caracterizarse, improvisadamente y con un mínimo vestuario, de ángel, de forzado Sansón, de dama, de galán, de ladrón rufián y de un vejete (*Vid. Ressayre, 1972: 98-100*). En el entremés, plenamente metateatral de *La maestra de gracias* de Luis de Belmonte una actriz, Beatriz, se transforma, con gran propiedad, en vejete, villano, galán y valentón. Véase la ed. de Hannah E. Bergman [1970: 159 y ss.].

película o comedia de capa y espada. Quizá, como sucede tantas veces, los críticos estamos condicionados por nuestro propio horizonte de expectativas: en este caso reafirmar el canon o la taxonomía del género histórica o culturalmente recibidos. De ese modo y cuando debiera, razonablemente, dar este estudio por concluido, cabe aún preguntarse por qué estamos inconscientemente sujetos a tales expectativas de *comedia palatina* como molde donde ubicar *El vergonzoso en palacio*. ¿Hacia qué pautas y, sobre todo, a qué escenarios o actores y actrices hemos mirado para hacerlo? ¿Sobre qué memoria del nuestro teatro clásico lo hemos construido?

El marco de recepción de *El vergonzoso en palacio* durante el siglo XVII ya lo hemos visto: tras un azaroso, al parecer, paso por los corrales, se le reivindica y, desde luego, magnifica aristocráticamente en la miscelánea de *Cigarrales de Toledo*. Después, ya en el siglo XVIII, el teatro de Tirso no tiene el éxito comercial de la etapa anterior. Es verdad que entre 1733 y 1736 (de acuerdo con los datos aportados por Ada M. Coe [1935]) se anuncian casi una treintena de obras del fraile (entre las que no figura *El vergonzoso*, aunque sí piezas marcadas por la singularidad del protagonismo femenino como *Don Gil*, *Mari-Hernández*, *la gallega*, *La mujer que manda en casa*, *La prudencia en la mujer* o *La villana de la Sagra*). Pero incluso *El burlador de Sevilla* sufre el 10 de noviembre de 1795, en la Botiga de la Balda de Valencia, un sonoro pateo por parte de un público que sólo se reconcilia con el teatro áureo en su evolución monstrenca de exageradas comedias de magia [Zabala, 1982: 353]. Andioc [1976: 25] demuestra esta tibia acogida en términos de recaudación: el reedificado teatro de la Cruz (que lleno podía obtener hasta 3.900 reales por comedia) apenas llega a 610 reales por la representación de *Amar por señas* en mayo de 1800. Actrices de la notoriedad de María Ladvenant y Quirante (1741-1767) que comienzan la lenta labor de dignificación del teatro clásico español, quizá llevada por su acusado registro para el drama o tragedia, sólo rescata de Tirso (y es significativo) el tipo heroico de María de Molina en *La prudencia en la mujer* [Cotarelo, 1896; Funes, 1894: 478]. Se trata de un estilo (dramático y heroico, casi nunca ligero o comediesco) que otra actriz célebre, Rita Luna (1770-1832), acentuará en sus interpretaciones de piezas tirsianas como *La villana de Vallecas* y, ahora sí, *El vergonzoso en palacio*.<sup>24</sup> Es más que probable que Rita

---

<sup>24</sup> Para la interpretación de obras del teatro clásico por parte de Rita Luna, *vid.* Cotarelo [1902: 62-63]: “Esta gran mujer tenía el corazón en su sitio; sentía los personajes que ejecutaba y se identificaba con ellos, de tal suerte, que el pueblo que nunca había dejado de entender el teatro de la grande época, veía en ella la encarnación de aquella España gloriosa y heroica evocada por sus mágicos acentos. El historiador no puede menos de pararse y tributar un aplauso póstumo a quien supo, en medio de aquella avasalladora

acompañara al actor Juan Carretero como célebre galán en las ya frecuentes refundiciones que se prodigan, entre 1819 y 1828, del teatro de nuestro autor (*El amor médico*, *El castigo del pensó qué* [bajo el chusco título de *El que fuese bobo, no camine*], o, sobre todo, la reconocida versión que de *Marta la piadosa* hiciera Dionisio Solís.<sup>25</sup> Más tarde, también Julián Romea (1816-1868) [1866: 47], al reivindicar su trabajo de rescate de lo que él llama “nuestro teatro antiguo” recuerda sus puestas en escena de *Desde Toledo a Madrid* y *Marta la piadosa*. Durante la primera mitad del siglo XIX la documentación demuestra, por fin, una sorprendente recuperación de Tirso en los escenarios madrileños que logra sobrevivir, incluso, a la peste que muchos consideraron las refundiciones [Nougué, 1969]. No en vano Hartzenbusch recogerá al fin 33 de sus comedias en su *Teatro escogido* que edita entre 1839 y 1842, después de una singular década (la correspondiente a 1830-1839) en la que, por encima incluso de obras que ya habían ingresado en el repertorio habitualmente representado de Tirso, destaca el número de puestas en escena de *El vergonzoso en palacio* (11 en total); por delante de piezas como *El burlador*, *Don Gil de las Calzas Verdes* o *Marta la piadosa*, aunque por detrás de las 15 representaciones que alcanzaría *Mari-Hernández la gallega* entre 1840 y 1849.

De todos estos datos (apenas seguramente un bosquejo de lo mucho que queda aún por indagar) da la sensación que Tirso afronta la segunda parte del siglo XIX, ya en los límites confusos que llevarán al teatro clásico a una manipulada cohabitación con el relámpago neorromántico de Echegaray, con un perfil teatral abocado al lucimiento de damas en escena, en las que los guiños frívolos de capa y espada *ma non troppo* se equilibran y aun ceden la balanza a la preferencia por heroínas con aureola de primitivo romanticismo neomedieval (desde las montaraces cabañas del campo a las salas con tapices y artesonados neogóticos): todo ello servido por el mecanismo (dramatúrgico, comercial, de acomodación de técnicas del actor) de las refundiciones, el procedimiento más controvertido (pero también el más eficaz) de transmisión de la memoria del teatro

---

corriente antinacional, sostener con brío la bandera de Lope, Tirso, Calderón, Moreto y demás insignes dramaturgos”. Véase también Sánchez Estevan [1913: 97].

<sup>25</sup> Cotarelo [1902: 66 n.]. En la documentación ofrecida como apéndice Cotarelo registra dos probables interpretaciones tirsianas del propio Isidoro Máiquez (1768-1820): *La prudencia en la mujer* (25 de agosto de 1799) y *La villana de la Sagra*, sobre 1819. Desconocemos el elenco de actores que, siempre según Cotarelo [1902: 373-374] representaron el 14 de octubre de 1808 en el Teatro de la Cruz, con asistencia de Fernando VII, *Don Gil de las Calzas Verdes*, un jolgorio teatral en cuyo primer intermedio bailaron boleros Antonia Molino y Sandalio Luengo, en el segundo unas “manchegas” por parte de Luisa Valdés, la Correas y González y Gamborino, y en el tercero se representó la sinfonía de la Caza y el baile pantomímico *El sultán generoso*.

clásico hasta las postrimerías del siglo XIX. A mi juicio, este es el nudo indicial desde el que comprender la construcción del canon genérico sobre el que se verificaría la recepción de *El vergonzoso en palacio*. Una recepción plenamente coherente con la ideología e incluso con la función social del teatro privado y comercial de ese momento histórico y que, consciente o inconscientemente, recupera y privilegia los elementos más aristocrático-palatinos del marco de la obra para conducirlos a la orilla de una burguesía restauracionista. Tal es el papel que, a mi parecer, cumplen tres puestas en escena decimonónicas de *El vergonzoso en palacio*: las que se pueden documentar en 1875, en 1887 y en 1890.

Empecemos por la que se estrena, como inauguración de la temporada en el Teatro Circo de Madrid, la noche del 30 de septiembre de 1875. El texto<sup>26</sup> que se ofrece de *El vergonzoso en palacio* es una versión escrita por el actor y autor andaluz Calixto Boldún y Conde que desde 1849 trabaja en la Compañía del Teatro Español. Después de algunos fracasos regresa a Andalucía hasta que en 1853 se instala definitivamente en Madrid donde actuará en los teatros de la Cruz y Lope de Vega. Aparte de esta obra de Tirso, sabemos que refundió *Marta la piadosa*, *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón y *Rey valiente y justiciero* de Rojas Zorrilla. Escribe libretos de zarzuelas como *Amor y travesura* o *El maestro de Tronchón* y obras dramáticas de cuya enjundia pueden dar muestra títulos como *Similia Similibus ó un clavo saca otro clavo*, *El amor de una polilla* o *Percances de un subarriendo*. Dejemos aparte un nada prometedor estudio de sus habilidades como dramaturgo original para observar directamente qué se hizo del *El vergonzoso* en sus manos.

Se trata de un tradicional refundición, mecanismo inaugurado ya en el siglo XVIII y que proporcionó al teatro clásico español una posibilidad de transmisión y de eficacia comercial adaptada a la técnica de los actores del momento. Para juzgarla hay que liberarse, pues, de prejuicios puristas pero no desarmarnos del ejercicio del criterio; y no simplemente para señalar las arbitrariedades que devalúan la obra original sino, en positivo, para entender las razones de su versión. Y éstas se intuyen de inmediato en la

---

<sup>26</sup> El vergonzoso / en palacio, / comedia en tres actos / del maestro / Tirso de Molina. / Refundida por / Don Calixto Boldún y Conde. Madrid, Alonso Gullón, Editor. [Dentro, en portadillo: Imprenta de José Rodríguez, 1875]. En la portada interior: “Representada por primera vez en Madrid, en el Teatro del Circo, para la inauguración de la temporada, la noche del 30 de septiembre de 1875 [sic]”.

propia dedicatoria de la obra (“A mi hija Elisa, honra de mis canas y encanto de mi corazón”) y en una primera ojeada a un reparto que revela opciones significativas:<sup>27</sup>

a) Supresión de personajes y, en consecuencia, de escenas y acciones que, a juicio del adaptador, aligeran la intriga y abrevian el tiempo. No puede dejar de recordarse que el canon tirsiano tiende a superar la media del número de versos respecto a las comedias de otros dramaturgos y en *Cigarrales...* el mercedario defiende *El vergonzoso* frente a la queja de algún espectador de que “era demasiado larga” [1996: 224]. Se entiende así que desaparezcan la pastora Melisa, los pastores Bato y Lariso, y el “tambor” y el “cazador” que se pierden en el anonimato de las comparsas y acompañamiento.

b) Fusión de dos personajes en uno (así, el camarero Figueredo asumirá buena parte del volumen textual y las funciones que desempeña en la obra original doña Juana, confidente de Serafina y prima de don Antonio de Penelo).

c) Desaparición de un personaje secundario pero de decisivo valor sintomático en la obra original: el del pintor encargado de hacer el retrato de Serafina en traje de hombre, privando así a la obra de un substantivo valor indicial (los comentarios sobre pintura, en consecuencia la reflexión meta-artística sobre la ficción, la copia y superación de la naturaleza por el arte ) y, lo que es más relevante, sacrificando el conjunto de la trama paralela y la más que espléndida escena del ensayo de Serafina frente a las argucias metateatrales de Magdalena (desaparecen por completo los vv. 647-1074 del acto II del texto original).

Con esta estrategia hay dos personajes claramente disminuidos en su entidad escénica: la propia Serafina, cuyo papel de segunda dama (protagonista de una intriga paralela de pleno enredo) queda desdibujado y casi anulado, limitándose a intervenciones convencionales cuando no incomprensibles; y, por supuesto, el de don Antonio, un segundo galán por antonomasia que se limitará a cumplir un papel esquemático privándole de las escenas de mayor relieve no sólo en cuanto a significado (la elaboración de un *alter ego* espejado de la ficción inventada “Don Dionís” en la accidentada y jugosa escena de la ronda nocturna) sino en cuanto a lucimiento actoral (sinuoso papel de “voyeur” contemplando a Serafina en su interpretación de *La portuguesa cruel*, y su hacerse pasar precisamente por el personaje ficticio del que

---

<sup>27</sup> El reparto de la obra es el siguiente: D<sup>a</sup> Magdalena (Srta. Elisa Boldún); D<sup>a</sup> Serafina (Srta. Dolores Abril); Mireno (Sr. Rafael Calvo); el Duque de Avero (Sr. Donato Jiménez); Lauro (Sr. Leopoldo Valentín); D. Antonio (Sr. Ricardo Calvo); el Conde Duarte (Sr. José Capilla); Rui-Lorenzo (Sr. Pedro Abad); Tarso (Sr. Mariano Fernández); Figueredo (Sr. José Calvo); el Alcalde (Sr. Tomás Infante), Denio (Sr. Fernando Calvo); Vasco (Sr. Juan Peña); un cazador (Sr. Peral Fornoza).

acaba enamorándose la esquivia joven a la que seducirá en un fingimiento de voz en la escena del jardín, por supuesto, también suprimida). En el primer caso no es de extrañar que el papel se confíe a una actriz secundaria (Dolores Abril, una entonces incipiente actriz cómica, nacida en Reus y educada en Francia que frecuentó los teatros Circo, Apolo, Eslava y Lara de Madrid y que llegaría a hacerse muy popular a comienzos del siglo XX). En el segundo, es evidente, que Ricardo Calvo (a quien se le confía el papel) es todavía en este momento (1875) un segundón en relación a su hermano Rafael. Tiene en ese momento 31 años (había nacido en 1844 y morirá en 1895) pero, siempre bajo la sombra de su célebre hermano, ni su genialidad ni su voz ni su apostura le permitían, y así fue hasta que vino a ocupar el lugar de Rafael tras su muerte en 1888, auparse al lucimiento de primer galán: su voz, excesivamente bronca y velada no podía hacer sino un protagonista velado y bronco. Por eso (y esto es importante) se movió bien en los papeles de galán cómico.

En la mente de Boldún no había dudas: el papel masculino central (Mireno) estaba destinado a Rafael Calvo (1842-1888), excepcional baluarte del teatro clásico y romántico y del echeqarianismo del momento. Con este actor acabó por identificarse un amplio sector de espectadores que vinculaban sus preferencias ideológicas con el neoconservadurismo canovista y que, en sus efectistas declamaciones y elegantes actitudes isabelinas, restauraban autocomplacidos el gusto de unos ya pervertidos ideales románticos [Menéndez, 1984: 259]. Deleito [1946: 44-45] deja un inmejorable testimonio crítico, de visión personal, de la etopeya física de Rafael Calvo:

Rafael, enjuto, ágil, fuerte, de rostro algo aniñado, impetuoso y apasionadísimo, todo nervio y gallardía, era el “galán por antonomasia”, el actor más adecuado que se vio nunca para arrullar amores y andar a cintarazos sobre la escena. [...] Sus pulmones prodigiosos y la musicalidad admirable de su voz, le hacían resistir los parlamentos más largos y vibrantes de alta tensión en el verso, desde el blando, amoroso arrullo del madrigal, «cantado» con el gorjeo del ruiseñor, hasta el rugido del más descomunal combate o furiosa imprecación contra tierra y cielo. [...] Calvo era Don Álvaro, Don Juan, Segismundo en *La vida es sueño* [...] Los galanes de comedia clásica “de capa y espada”, desenvueltos, enredadores y espadachines, con sus discreteos sutiles de rimada metafísica amatoria (los héroes de Lope, Tirso, Calderón, Rojas y Moreto), le iban mejor a Calvo...

No es un detalle ilustrativo o anecdótico: la memoria actoral aloja en sí misma, en esta época decisiva, un profundo significado histórico para la sociología del teatro, pero, sobre todo, para la recepción y asimilación del teatro de los Siglos de Oro como

legado cultural y como experimento de recepción. Por las mismas razones el papel del grave Duque de Avero fue interpretado por el *barba* por excelencia de todo el teatro decimonónico: Donato Jiménez. El tipo de viejo eterno, de alta jerarquía en dramas y comedias (como asegura Deleito [1946: 79])<sup>28</sup> que el actor componía a partir de su imponente figura y la recia, uniforme y sonora tesitura de su voz.

Y el papel de Magdalena (protagonista absoluta a expensas de la práctica anulación de Serafina) fue, como no podía ser de otra manera, para la propia hija de Calixto Boldún, Elisa Boldún y Corellano (1843-1915),<sup>29</sup> discípula predilecta de Julián Romea, que había dado tono y empaque a la comedia seria, dramática, casi trágica y que desde 1874, y durante cinco años, será primera actriz en la compañía de Rafael Calvo con el que protagonizará, además de *El vergonzoso...*, *El castigo sin venganza* y *El mágico prodigioso*. Es Calvo Revilla [1920: 187-188] quien nos trasmite el relato de las escenas centrales de su actuación en la obra de Tirso:

En *El vergonzoso en palacio* [...] lo hacía todo muy bien, y superiormente dos escenas: una, la de la lección de escritura, y otra, la del sueño fingido [...] Lo que hay que hacer en la primera parte de esta escena, son ligeras indicaciones; pequeños movimientos y signos; así, con esto sólo, se ha de dar a conocer al público todo lo que ocurre en el ánimo del personaje; [...] Cuando Don Dionís dice que va a dejarse llevar de su gusto, y [...] decide besarla, indicaba Elisa un leve estremecimiento en la mano aquella, que tenía apoyada en uno de los brazos del sillón, como si sintiera ya la suave impresión de aquel beso o con impaciencia por sentirlo, cuando advertía que se iba acercando el galán, aquella mano se contraía un poquitín, como en espera, mientras la atención del oído, y la respiración en suspenso significaban en Elisa la expectación del ánimo en acecho de los labios de su amador. El movimiento de despecho, ya bien significativo y marcado como de quien no se puede contener, cuando el amante desistía (movimiento que él ya no puede advertir porque ha vuelto la espalda), así como el repiquetear nervioso del diminuto pie calzado de blanco, sobre el rojo cojín, correspondían exactamente a los dictados de ¡corto!, ¡medroso!, ¡cobarde!, que sin duda deben cruzar entonces por el pensamiento de la dama. [...] los piecitos de una actriz habían dicho en escena alguna vez, lo mismo o más y mejor que pueden decir las palabras...

<sup>28</sup> Añade Deleito [1946: 79]: "...parecía *ad hoc* para los papeles de autoridad, de jerarquía, de aplomo: era el padre, el rey, el general, el magnate, el sacerdote, el prior de la comunidad, el personaje altisonante y solemne...". Calvo Revilla [1920: 262-264] asegura que "daba autoridad a cuanto hacía; su acción era tan elegante, natural y apropiada al caso [...] rebosante de soltura y facilidad, sin ocuparse de ella". Glosa su espléndida actuación como don Lucas del Cigarral en *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, de don Rodrigo en *El semejante a sí mismo* de Ruiz de Alarcón y de Clotaldo en *La vida es sueño*.

<sup>29</sup> Elisa Boldún debutó en el Teatro Principal de Cádiz a los diez años con el drama *Hijas y madres* de Tamayo y Baus y *La Archiduquesita* de J.E. Hartzenbusch. Su padre la lleva a Madrid en 1858 para presentarla a Julián Romea. En 1861 estrena en el Teatro Español *El tanto por ciento* de López de Ayala y en 1866 hace el celeberrimo *Sullivan* junto al propio Romea. En 1874 es contratada por el teatro del Circo, donde actuaba Ricardo Calvo.

El *pie* (elemento nuclear metateatral y de evidente tensión erótica) aflora en esta visión finisecular de una actriz como si de un gesto especial se tratara. Cuando Calvo [1920: 189] rememora la espléndida interpretación de Elisa Boldún como Justina en *El mágico prodigioso*, el fetichismo del pie vuelve a salir a relucir:

Otra vez el pie habla: en *El mágico prodigioso* quiere Luzbel que peque la santa Justina por amor; le infunde primero en el ensueño ambición de delicias, y cuando ella se despierta arrobada, se presenta él e intenta atraérsela con dulzura; ella, al sospechar, se resiste, y él afirma que ya es inútil, puesto que con el pensamiento ha pecado; Justina protesta contra esa afirmación de este modo:

Para haberte de seguir  
el pie tengo que mover,  
y eso puede resistir,  
porque una cosa es hacer,  
y otra cosa es discurrir.

No debo tratar del aplauso que en esto obtenía: la quintilla lo tiene en sí; pero yo no aplaudía a la actriz por el modo de decir eso, que en ello se aplaude a Calderón; mi aplauso era por la actitud en que lo decía. La afirmación del demonio, sorprendía a Justina con el pie izquierdo adelantado para seguirle; Elisa no retiraba ese pie; clavaba el otro; establecía una fuerza contra otra fuerza; la voluntad contra el halago; pero el pie de la voluntad estaba como fijo, y el del halago como suelto.

Por demás está decir, que tanto el papel de Magdalena como el de Mireno/Don Dionís se acrecientan notablemente en los dos últimos actos de esta versión: un detalle que tendrá su importancia para la representación de apenas doce años después. Por fin, y en cuanto al tratamiento del reparto, advertiremos que el papel de Vasco (lacayo de corte) se diluye sensiblemente prestando buena parte de su chistes y atrevidos gracejos a Tarso, el pastor rústico. En este personaje, por lo demás, se adivina una voluntad por parte del dramaturgo-refundidor de adaptarse a las posibilidades del actor que iba a encarnarlo en la representación de 1875: Mariano Fernández (1815-1890), último gran representante, al decir de algunos críticos, de la levadura clásica del *gracioso* decidor y lleno de socarronería sanchopancesca, antes de que este tipo del teatro clásico español naufragara definitivamente en el astracán Muñozsequista [Deleito, 1946: 71]. Excelente declamador del verso clásico y hábil improvisador, Boldún le hace más zafio y menos sutil que Tirso, vetándole las intervenciones más metateatrales y las escenas de lucimiento en lucha con las famosas calzas. Precisamente a él, que había adquirido

celebridad por sus improvisaciones a partir de un estafalario vestuario de sombreros anticuados y chalecos pintorescos [Sepúlveda, 1888: 179].

El tratamiento del texto por parte de Calixto Boldún obedece a las clásicas estrategias de la refundición: leves retoques al léxico para facilitar su comprensión y sistemática síncopa de versos o escenas enteras (ocasionalmente, se interpola el orden de éstas, siempre en beneficio de una intriga que, al elidir partes fundamentales, debe someterse a una muy zurcida narración teatral). Alérgico a los parlamentos largos (excepto cuando se trata de destacar la capacidad dramática de la pareja protagonista) suele romper éstos con breves interlocuciones o réplicas de otro personaje, ofreciendo así la apariencia de un diálogo más dinámico. La poda de versos responde casi siempre a la esperable autocensura respecto a alusiones excesivamente atrevidas o escatológicas del mercedario: el chiste verbal sobre los maridos cornudos, por ejemplo (I, vv. 100-102); o sobre la soltura verbal de los secretos de quienes comparten lecho (I, vv. 131-135); o cómo se despacha Ruy Lorenzo a propósito de la proverbial deshonestidad femenina (I, vv. 451-459). Por el contrario, Boldún añade de su cosecha algunas escenas que juzga necesarias para la comprensión del argumento: así, una conversación entre Lauro y Mireno antes de que éste abandone la aldea en la que el joven se queja de que su padre le aleje de todo contacto más allá de los montes o un diálogo entre el mismo Mireno y Tarso en el que éste adopta el claro papel de ayo o protector del aspirante a noble.

Boldún, por supuesto, se permite una drástica introducción de acotaciones, enriquecidas con la precisión de visualidad escenográfica realista que precisaba un montaje con muchas ínfulas; acotaciones que serán enormemente estilizadas en lo que se refiere, como no podía ser de otra manera, a ciertos movimientos y actitudes de los actores y, especialmente, de las escenas de lucimiento de Elisa Boldún, y en las que queda patente la voluntad *yusiva* de una gestualidad nada ambigua. Así, la célebre escena en la que Magdalena finge el traspies o caída, aparece subrayada por acotaciones del tipo: “[Mireno] se decide a hablar y se acerca a ella; Magdalena le ataja con frialdad y le habla ruborosa”; o “Mireno queda como herido del rayo” (ed. cit., p. 57) o “[Magdalena] comienza a irse y finge tropezar en la alfombra cayendo de rodillas; Mireno permanece inmóvil y respetuosamente apartado” (ed. cit., p. 59). O la del sueño fingido, en la que Magdalena aparece con un abanico que, al abrirlo “se supone una lámina de Cupido” (ed. cit., p. 75), que incorpora claramente todo un estudiado despliegue gestual y vocal impuesto a los actores. Véase: “[Mireno] Llega decidido;

alarga la mano para tomar la de Magdalena, pero titubea, se detiene y se aparta; Magdalena hace un pequeño movimiento de despecho, que reprime luego y vuelve a quedar inmóvil” (ed. cit., p. 75); “[Magdalena] imitando la voz y tono suave de Mireno; éste suspira” (ed. cit., p. 77); “Con ñoñería” (ed. cit., p. 77). La última acotación de la escena, que marca la salida de Magdalena, muestra además de este meticuloso mapa de gestos al servicio de la actriz, una radical incomprensión de su propio papel desdeñoso que atribuye a la entrada súbita en escena de Serafina y no a la propia determinación, frívolamente sádica, de la propia joven respecto al vacilante Mireno:

Magdalena lo mira en silencio, cariñosa, y en el momento en que pronuncia “Pues...” y se decide a contestarle favorable, ve a Serafina que se presenta en la puerta derecha. Entonces hace una violenta y hábil transición en tono y semblante que deja confundido a Mireno...

En todo lo expuesto se hace patente, a mi juicio, el esfuerzo de Boldún por limar sistemáticamente las escenas que pudieran aventurar un desvío del canon de la comedia elegante y palatina, de tono elevado y pleno protagonismo aristócrata de *El vergonzoso*; una simplificación de la acción que prescinde de los elementos que pudieran llevar a su consideración, más lúdica, de comedia de enredo o de capa y espada; y, desde luego, de todos los valores metateatrales que subrayan su compleja construcción estética y la reflexión de las relaciones entre arte y naturaleza. Todo ello bajo el empeño de confeccionar una refundición al servicio de las características de una actriz como su hija Elisa, a quien corresponderá poner el colofón de la obra mediante unos versos, cosecha de su padre, que marcan la distancia respecto al hecho teatral (“se separa de la situación dramática para concluir con la lírica”, dirá la acotación, ed. cit., p. 89) y homenajean a nuestro fraile mercedario en la línea más ortodoxa de su historia crítica ya preestablecida en ese momento:

¿Tirso pinta desenvuelta  
a la mujer? ¡Oh, qué engaño!  
Tirso la dibujó siempre  
con el pecho enamorado.  
Ardiente amor verdadero  
puso, no el aleve y falso,  
no el criminal, en la dulce  
mitad del género humano.  
Sin pintarle de capricho,

hizo de Amor el retrato:  
 tiren su piedra los fuertes,  
 si le puso en frágil vaso.  
 Por algo tres siglos rinden  
 su admiración y su aplauso  
 al autor incomparable  
 de *El vergonzoso en palacio*. (Ed. cit., p. 90).

Retengamos esta idea: no existen, en la recepción del teatro clásico español o en el de Tirso en particular, géneros ortodoxos, canonizados en el rastreo de características distintivas; existen elementos nucleares de una acción que generan expectativas de recepción para públicos concretos y para mapas, técnicas, perfiles profesionales o sociales concretos. Y esto podemos enlazarlo con otra puesta en escena.

La noche del 30 de enero de 1887, domingo, se inaugura en Madrid el que resultó ser uno de los más afamados teatros privados o “de salón” de la época. Doña Antonia Domínguez y Borrel, Duquesa de la Torre (viuda del general Serrano desde 1885) hizo levantar un pequeño pero coqueto teatro en su residencia de la calle Villanueva.<sup>30</sup> Un teatro que acabaría tomando el nombre de su hija (Ventura Serrano, quien habría de ostentar el título de Marquesa de Castellón) y que constituye, durante tres años (hasta su clausura en 1889), un impagable ejemplo de la actividad diletante y pseudoartística de los cuadros jóvenes de la ya decadente aristocracia restauracionista. Tres son los elementos de la historia de este teatro que son pertinentes para los objetivos que quiero exponer. En primer lugar, por supuesto, el perfil sociológico desde el que se promueve, tanto por lo que se refiere a quien lleva adelante la aventura (una dama aristocrática que desea, a todas luces, enmarcar su prestigio en la convivencia de lo teatral-burgués con el medro y el deseo de afirmación ideológica) como por las características del espacio que se construye “ad hoc” al objeto de que una compañía de aficionados (todos de alta alcurnia) exhiban sus ensoñaciones pseudorrománticas o “chic” en la interpretación de comedias y piezas de refinado gusto pseudo-clásico, casi siempre, por mor de las limitaciones temporales del concurso nocturno y festivo que envolvían las representaciones, limitadas a uno o dos actos de las obras.<sup>31</sup> En segundo lugar conocer los protagonistas dentro y fuera de las tablas de aquel pequeño (pero nada

<sup>30</sup> Véase para los avatares de este teatrillo el excelente artículo de Menéndez Onrubia [2002].

<sup>31</sup> De acuerdo con Rodríguez Escalera [1915] las veladas tenían lugar a partir de la medianoche, una vez concluidas las representaciones del Teatro Real. Allí se reunían políticos, literatos, pintores, periodistas y actores (al parecer Emilio Mario era de los más entusiastas).

improvisado) espacio escénico. Por fin, en tercer lugar, observar el hecho (nada casual) de que la obra de mayor relevancia puesta en escena fuera *El vergonzoso en palacio*, precisamente en la versión de Calixto Boldún que acabamos de comentar.

La descripción del Teatro Ventura vendrá recogida, como todos sus avatares, en las crónicas periodísticas de la época. José Gutiérrez Abascal (que firmaba sus artículos como “Kasabal”) escribe en su sección “Crónicas Madrileñas” de *El Resumen*, el lunes 31 de enero de 1887:

En un elegante pergamino timbrado con la ducal corona y sellado con aristocrático *nema* en el que campeaba la cifra de la ilustre dama organizadora de la fiesta, estaba impreso el programa de la función inaugural del aristocrático teatro.

Bussato le ha adornado con los primores de su pincel de escenógrafo: bandas de flores forman el marco del telón en cuyo centro campea el escudo de la casa, y los tonos de plata con filetes de oro que constituyen el decorado de la sala la dan un carácter alegre que anima la luz de profusión de bujías.

A los dos lados del escenario se elevan dos grandes candelabros de bronce; una araña de retorcidos cristales venecianos del color del rubí, del topacio y de la esmeralda, decora el centro, y varios candelabros convenientemente dispuestos aumentan las luces de la estancia agrandada a la vista por colosal espejo.

Hileras de ligeras sillas sirven para acomodar a las espectadoras, y en el fondo se ha construido una especie de entrada general, cuyos asientos se disputaban anoche diplomáticos, títulos y personajes de los más distinguidos de la sociedad madrileña.<sup>32</sup>

El cronista (que emula las fantasiosas relaciones de las representaciones palaciegas del barroco, como es evidente) continúa, prolongando casi la admirativa mirada que ha prestado al espacio escénico, con la relación del deslumbrante espectáculo de los asistentes:

A las nueve y media ya estaban las localidades ocupadas, y mirando desde el pie del escenario al fondo de la sala, la vista se complacía en las suaves curvas que formaban blancos, torneados y desnudos hombros, sobre los que esparcían fulgores las joyas, imitando las

---

<sup>32</sup> Se nos advierte así que el creador del teatro fue el célebre pintor y escenógrafo italiano Giorgio Busato (1836-1917). Nacido en Vicenza, se traslada a Madrid en 1857 acompañando a Augusto Ferri, a la sazón nombrado director del taller del Teatro Real. De gran sentido del color y fantasía exuberante, Busato fue uno de los mejores exponentes de la escenografía romántico-naturalista. Pueden verse alguno bocetos de las mismas en el Museo Nacional del Teatro (*vid. Inventario. Pinturas, dibujos escenografías, figurines y estampas*, Madrid, Ministerio de Cultura-INAEM, 1993). Diversas referencias de su actividad las recoge Joaquín Muñoz Morillejo [1923: 136] quien comenta que, junto con Ferri, fue el encargado de pintar los decorados cuando el Circo del Príncipe Alfonso se convirtió en teatro en 1870. Recuérdese que fue en ese teatro donde Elisa Boldún estrena *El vergonzoso* en 1875.

variadas luces que el sol arranca a las cumbres de las montañas cubiertas de nieve, cuando luce espléndido en los primeros días de primavera.

Y de la blancura láctea de los hermosos senos arrancaban con gentileza estatuaria las cabezas coronadas de plumas y tachonadas de brillantes [...] Si Talma tuvo un público de reyes que lo aplaudió con entusiasmo, los artistas del teatro de la duquesa de la Torre iban a tener su público de soberanas de la belleza. [Gutiérrez: 1887]

Tenemos pues descrito el marco aristocrático. Y apelo a compararlo, naturalmente en sus aspectos más esquemáticos y encumbrados, con el marco que el propio Tirso construye para la representación de *El vergonzoso en Cigarrales*, con la exaltada loa a la gran sala arzobispal de Buenavista donde tendrá lugar, para comprobar hasta qué punto el espectáculo, el espacio lujoso que lo recoge y los espectadores invitados a verlo, marcan inequívocamente el registro (genérico) elegido para la obra:

Cuatro horas había que el mayor de los planetas cargaba en las Indias de oro que desperdicia pródigo con nosotros cada día [...] cuando en la mayor de las hermosas salas (que en Buenavista conservan la memoria de su ilustrísimo dueño, fábrica digna de la mayor mitra del mundo) aguardaba la Comedia el más bello e ilustre auditorio que dio estimación al Tajo, y soberbia a sus aguas, por verse trasladadas de cristales sus soles [...] Alumbraban el dilatado salón doce blandones, ardiendo en ellos la nieve transformada en cera (parto de las repúblicas, aunque pequeñas, aves, y afeite del sol, que en la espaciosa Vega la convierte de oro en cristal). Ocupaba los estrados (tribunal de la hermosura) todo lo que era de consideración en la imperial ciudad, y se realzaba con la nobleza. A otro lado, el valor de sus caballeros honraban las sillas, en cuyos diversos semblantes hacía el tiempo alarde de sus edades... [1996: 217-218]

A continuación Tirso pasa a introducir el título de la obra y la complicidad aristocrático-nobiliar en la que embarca su representación:

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

Los que entraban en ella era de lo más calificado de su patria; y las damas, Anarda, Narcisa, Lucinda y doña Leocadia, ilustres como hermosas, y milagros de la hermosura; con que quedó la representación autorizada como merece, pues, si los sujetos que la ponen en práctica no la desdoran, ella por sí misma es digna de suma estimación... [1996: 218]

Sí: la flor aristocrática de Toledo se dispone a poner en escena *El vergonzoso en palacio*. Tirso se vindica como dramaturgo frente a los dicterios hipócritas que lo insultaban como deshonesto; pero, sobre todo, se nos informa que en esa sala arzobispal un noble egregio y unas damas nobles van a encarnar los papeles que otrora arruinaran actores profesionales. Más de dos siglos después, en el Madrid finisecular, se disponen a hacer lo mismo los hijos de la aristocracia alfonsina. Ya en la noche inaugural la joven hija de la duquesa, Venturita Serrano, debuta junto con al conde Romrée en el juguete cómico *Après le bal* de Octavio Feuillet, luciendo (y seguimos la africana retórica del cronista) “un elegante traje de seda azul, con delantera Pompadour y un ramo de brillantes en el pecho”; “bordó —nos dice— delicadamente el elegante papel” porque “las heroínas de Octavio Feuillet son las más a propósito para ser interpretadas por las que tienen costumbre de vivir en sociedad”. Y seguramente se juzgó que Venturita era también la más “a propósito” para interpretar la Magdalena de *El vergonzoso* cuando el 1 y el 3 de mayo de aquel mismo año de 1887 se representan los dos últimos actos de la obra (naturalmente los de mayor lucimiento) en el arreglo de Boldún.<sup>33</sup> Y otra vez recurrimos a la deliciosa prosa de los cronistas [Anónimo, 1887a]:

...en general, la *mise en scene* de *El vergonzoso en Palacio* fue digna de nota.

El suelo y las paredes del escenario estaban cubiertos de tapices antiguos, cerrado el techo por un artesonado en que se adivinaba el pincel de Busato. Pesados cortinones colgaban, replegados en las puertas, por las que se dejaban ver las otras ricas habitaciones del palacio en que ocurre la acción de la obra de Tirso. Ancho sillón, de gótico respaldo, ocupaba un lado de la escena; delante había una mesa con paño rojo, de buen efecto en la entonación general de las decoraciones.

De “solemnidad literaria” califica otro cronista la representación: “pocas veces —dirá— los hermosos versos de Tirso han sido recitados por más encantadoras bocas [...] pocas veces las admirables figuras creadas por el esclarecido ingenio del buen fraile de la Merced han encarnado en más gentiles cuerpos, y pocas, en fin, han puesto el alma y el talento tanto cuidado en la interpretación de un tipo” [Anónimo, 1887b]. Y allí estaba la Marquesita de Castellón con un traje de la época de la corte de don Juan:

---

<sup>33</sup> El 30 de abril había tenido lugar el ensayo general. Menéndez [2002: 170-171] cita también dos representaciones el 1 y el 3 de marzo de 1888. Yo me centraré, por tener mayor acceso a los documentos periodísticos, a la crónica del estreno.

... la túnica era de terciopelo azul, bordada con trencillas de oro y abierta en el lado izquierdo sobre una falda de tisú de plata; ceñidas mangas de tisú se dejaban ver debajo de las más anchas forradas de raso rosa de la túnica, el seno estaba velado por moteados tules y la cabeza cubierta por diminuta toca de terciopelo bordada, orlado por ancho tul de oro que rodeaba el hechicero semblante como de una aureola.

La trenza caía por la espalda tejida con cintas de oro envidiosas del cabello; pendía del lado derecho una escarcela con valiosas telas antiguas formadas, y en espléndido rosario caían joyas por la delantera de la falda, formando el todo un conjunto que recordaba figuras históricas y era una artística manifestación de la belleza.<sup>34</sup>

Junto a la Marquesa de Castellón se glosa admirativamente el vestuario y la vena dramática de un elenco aristocrático que sería abuso reproducir aquí,<sup>35</sup> pero sí conviene advertir sobre el papel de Mireno/Don Dionís confiado (la aristocracia disfrutaría al máximo del juego teatral de ver a un noble aprendiendo a ser noble) a un tal Fernando Díaz de Mendoza, a la sazón primogénito del Conde Fontanar, “interpretando con sentimiento de artista el papel del tímido mancebo” [Anónimo, 1887b] y que lució “sobre una malla gris perla, cuerpo de terciopelo azul celeste, bordado de oro, manga perdida y elegante capucha que cae a la espalda, dejando ver su forro rosa pálido; sus manos jugaban con un birrete de terciopelo y raso” [Anónimo, 1887a]. ¿Y cómo no evocar los momentos esplendentes de la comedia de Tirso?:

La marquesita de Castellón desempeñaba el papel de Magdalena [...] ¡Con qué candorosa ingenuidad expresó los sentimientos que dominan en el alma de la mujer que ama y que, queriendo por conveniencia ocultar su afecto, deja que salga sin rebozo por los ojos que son balcones del alma!

Las escenas con Don Dionís fueron una filigrana; el aristocrático concurso no podía reprimir los aplausos e interrumpía la representación; pero cuando el entusiasmo llegó a su colmo, fue en la preciosa escena del fingimiento del sueño, dibujada, bordada por la marquesa de Castellón y el señor Díez de Mendoza.

---

<sup>34</sup> Anónimo, 1887b, s.p. El cronista anónimo [1887a] también destaca este vestuario de Ventura Serrano: “El traje de la Marquesa de Castellón era de terciopelo azul oscuro, bordado de oro, de cuadrado escote, por el que asomaba, velando discretamente el cuello, una batista blanca. Un velo de sutil encaje caía de la cabeza, arrancando de un casquete de terciopelo bordado con piedras preciosas”. Peláez [1992: 149], al hacer mención de la colección de vestuario teatral del Museo Nacional del Teatro, dice haberse producido el reciente ingreso en la misma de los trajes usados por “Venturita de la Torre, primera mujer de Fernando Díaz de Mendoza”. Acaso se encuentre éste entre ellos.

<sup>35</sup> El reparto aparece explícitamente relacionado por Rodríguez Escalera [1915: 397]: “Doña Magdalena: Marquesa de Castellón; Doña Serafina: Señora de Luque; Mireno: Sr. Díez de Mendoza; El Duque de Avero: Sr. Crooke; Lauro: Sr. Carvajal; Don Antonio: Sr. Larroder; Rui Lorenzo: Marqués de San Rafael; Tarso: Sr. Luque; Figueredo: Conde de Pradere.”

No se puede dar en verdad nada más bellissimo, y un pintor tendría un éxito en el próximo concurso si acertaba a pintar a la bella y aristocrática actriz fingiéndose dormida y brindando con la blanca y abandonada mano al tímido amante... [Anónimo, 1887b]

Según el posterior cronista, Eugenio Rodríguez [1915: 397], el éxito obligó a dar una función posterior, realizada ante un público entre el que se encontraban la Pardo Bazán, Castelar, Ricardo de la Vega, Antonio Vico, Rafael Calvo, Mariano Fernández “y las personalidades más sobresalientes de la política y la aristocracia”. El caso es (porque la realidad y el arte acaban confundidos en este aristocrático ensueño) que al año siguiente, tras dos nueva representaciones de *El vergonzoso* el 1 y 3 de marzo, se anuncia el compromiso matrimonial entre Ventura Serrano y Fernando Díaz de Mendoza que se casarían el 18 de abril. El cuento es triste porque termina mal: la joven moriría apenas dos años después (el 23 de abril de 1890) a los 24 años, poco después de que en aquel fastuoso teatro se bajara por última vez el telón el 18 de noviembre de 1889.<sup>36</sup>

Cómo pudo elegirse la obra de Tirso y esa concreta versión para la perfecta representación *palatina* de la obra tirsiana es fácil presumir no sólo conociendo la asidua asistencia de la profesión teatral al salón sino recordando que el actor Ricardo Calvo desempeñó el oficio de asesor artístico y literario del mismo. Su impecable puesta en escena neogótica y de fastuoso naturalismo romántico obedecía a otra impagable ayuda: la de un ya afamado decorador y mueblista del teatro, con cierta vocación empresarial, que se llamaba Ramón Guerrero, padre de una joven e incipiente actriz (María Guerrero) por entonces curándose del énfasis exagerado que había adquirido con su maestra Teodora Lamadrid (1821-1895) en la compañía del naturalista Emilio Mario (1838-1868). Y estos son los nombres que nos enlazan con una tercera puesta en escena, decisiva, de *El vergonzoso en palacio*.

Muerto su hermano Rafael en 1888, Ricardo Calvo iba a auparse en su heredero tanto en los papeles de galán (lo que hizo, al decir de Deleito, “con decoro artístico, con entusiasmo y buena fortuna” [1946: 102]), como en la dirección de compañía propia. En 1889 asumirá, junto a Donato Jiménez, la dirección del Teatro Español al que tratan de remontar buscando un repertorio diverso en el que quepan algo más que los triunfantes

---

<sup>36</sup> La crónica de Gutiérrez [1889] no puede ser más elocuentemente nostálgica y casi presintiendo la elegía, al despedir a la augusta Duquesa de la Torre que marcha a París poniendo en venta su hotelito y todo lo contenido en él: “En la orilla del Manzanares deja la ilustre dama muchos recuerdos. ¡Ojalá encuentre la dicha en las del Sena! Allí suelen ir las majestades caídas; pero ella lleva inalterable su corona de belleza!”.

dramones de Echegaray. Ambos habían coincidido en el exitoso estreno de la obra de Tirso en el Teatro Circo hacía años y ambos habían frecuentado el saloncillo del Teatro Ventura contemplando el entusiasmo de una nobleza aburguesada por una obra que les entregaba en bandeja el marco de rancia aristocracia jugando al diletantismo intelectual de estrenar un clásico tan apropiadamente vestido por Ramón Guerrero. Éste, a la sazón, busca la oportunidad de que su hija, constantemente relegada a segundos papeles en las obras de Emilio Mario, ascienda a primera actriz. Calvo y Jiménez, eso sí, no pueden aventurarse en una empresa para la que necesitan mecenas o empresario. Y es el momento de que el sagaz mueblista, echando mano a la cartera, entre en escena. Fue así cómo el 25 de octubre de 1890 debuta como actriz de teatro clásico María Guerrero y López en el papel de Magdalena de *El vergonzoso*... La hasta entonces discreta damita cómica a quien los espectadores habían aplaudido en la *Mam'zelle Nitouche* se convierte en la sensacional revelación de la que llegaría a ser (afirmación nada menos que de Clarín) la gran dama del teatro español entre dos siglos [Martínez Cachero, 1973: 51]. Cuentan las biografías de la Guerrero su memorable triunfo:

Aquello versos sutiles, conceptuosos, almibarados, tenían en su voz una música nunca oída; aquella gran dama palaciega, refinada y exquisita, que prende en sus diestros coqueteos al enamorado tímido, no podía tener encarnación más feliz; figura, gesto, palabras, ojos.

*Sabed que al que es cortesano  
se le da, al darle la mano,  
para muchas cosas pie,*

salía repitiendo el público, que había oído aquella frase, condensadora de una situación, como ni antes ni después se escuchó probablemente jamás. Los espectadores, y aun los críticos, quedaron deslumbrados.[Deleito, 1946: 92-93]

Cuentan también que Luis Ruiz de Contreras, que firmaba sus críticas de *El Resumen* como “El amigo Fritz” se fue a la redacción diciendo que era un orgullo asistir a la revelación de un genio de la escena [Manzano, 1959: 30-31]. Y Mariano de Cavia en *El Liberal* tituló su crónica “El triunfo del Ave María... Guerrero”: desde ahora, decía un espectador, el teatro y el teatro clásico en particular iba a dejar de ser *para hombres solos*. En esa temporada de 1890-1891 la obra de Tirso se representa 8 veces (un enorme éxito para una época en que el repertorio cambia de manera vertiginosa). Ciertamente la Guerrero después volvería a sus Tenorios y a su estrecha colaboración con el estruendo realista-neorromántico de José Echegaray. Pero se ha creado o reinventado

un nuevo molde para la recepción del teatro clásico en el declinar del siglo: el cuño *palatino* de aristocrático historicismo de prestigio, utillaje y guardarropía de lujo que las mejores familias (de la nobleza y de la clase media adinerada) prestan a la actriz para tal ocasión en los arreglos o adaptaciones de los famosos *lunes clásicos*, funciones de abono reducidas casi a lecturas dramatizadas hechas, claro está, a la medida de su persona y, al decir de muchos, de su vestuario y “toilette”. Sólo en 1895 se vieron así refundiciones como *La estrella de Sevilla*, *La dama boba*, *El castigo sin venganza* y *La hermosa fea* de Lope; o *Casa con dos puertas*, *La dama duende* y *Fuego de Dios en el querer bien* de Calderón; o *Desde Toledo a Madrid*, *Mary Hernández*, *la gallega*, *La villana de Vallecas* y *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina. Rivas Cherif (1991: 71) recuerda su gracia resabida y conceptuosa en *La dama boba* de Lope. Y en ese papel con el traje de la Infanta Margarita de Velázquez, la pintó Joaquín Sorolla, quizá en la misma ocasión en que Rubén Darío [1955: 888] anotara aquello de

Al aparecer María Guerrero en la escena he entrevisto la resurrección de España. ¡Oh! ¡Dios! La adorable rica-hembra, con su traje esponjado, renovado, de Velásquez, como un gran rosa viviente, sonriendo con una sonrisa dueña de las más lindas perlas.

Y esto sucedía mientras la Guerrero se atrevía a montar en el Teatro Español, en homenaje a la mismísima Sarah Bernhardt, no sólo *La dama boba* lopesca sino, como fin de fiesta, un fragmento de la *Esfinge* que representó al alimón con la mítica actriz recién llegada a Madrid.

Hacia 1894, cuando la actriz ya cuenta con compañía propia, y siempre bajo el empuje inversor de su padre, María Guerrero se hace con la dirección del Español. El ya decaído y maltrecho Ricardo Calvo es contratado a las órdenes de quien él encumbró. Y con él, como miembro segundón de la compañía, aparece un joven, viudo desde 1890 y que, tras dilapidar gozosamente su patrimonio familiar, se ha metido en el oficio de las tablas: no era otro que Fernando Díaz de Mendoza, Conde de Balazote y de Lalaing y Marqués de Fontanar, aquel que había hecho sus pinitos escénicos como el tímido Don Dionís enamorando (de veras) a Venturita Serrano. La historia que sigue ya es más conocida: María Ana de Jesús Guerrero (1867-1928) y Fernando Díaz de Mendoza (1826-1930) se casan en 1896 y el teatro español (con la excelente mediación de la fantasiosa resurrección palatina de las comedias barrocas) encuentra su medio comercial y su público destinatario en la providencial y bien publicitada unción del instinto

empresarial y el abolengo lúdico de una nobleza que, sin saberlo, recuperaba su papel protagonista en las veladas de un cigarral toledano en el siglo XVII.<sup>37</sup> Las aportaciones del tándem Guerrero / Díaz de Mendoza a la puesta en escena de los clásicos no es baladí: a finales del siglo XIX, cuando ya en Europa está definida la figura del director de escena, ellos, en su doble función de actores y empresarios, adoptan en sus escenificaciones un criterio estético y unas técnicas propiciadoras de espectacularidad. Por chusco que en la actualidad nos parezca, a Díaz de Mendoza obedece la consigna de que “si el teatro tiene que ser como un trasunto de la realidad, nada mejor que los personajes de aristócratas los representen nobles. Y cuando se sirva una cena, se instalen humeantes los platos en la mesa del escenario” [Manzano, 1959: 64].<sup>38</sup> El teatro clásico español, la chispa de aquella lúdica velada del Teatro Ventura con la más rancia aristocracia encarnando los papeles de *El vergonzoso en palacio*, fueron decisivos. En sus “lunes clásicos” esa misma nobleza o la burguesía que aspira a pasar por tal no desdeñará prestar al matrimonio tapices y muebles que decoren la escena en las obras históricas que requieren una representación hasta entonces inasequible a las guardarropías teatrales. Los biógrafos de la actriz llegan a describir, incluso, la esplendidez de la casa del matrimonio (localizada en cierto momento en la parte superior del Teatro de la Princesa), sus salones enormes como museos, repletos de muebles, cuadros, esculturas y tapices. Un público enardecido por el lujo y la exquisitez de sus coqueteos elegantes por parte de Magdalena: de cómo puso en escena el brillante magisterio del personaje de Tirso y la pregnante sensualidad de sus equívocos nada sabemos. Aunque ha trascendido en la construcción mítica y seguramente acomodaticia de su biografía la “prestancia hombruna, típica de su carácter cerebral y combativo” de empresaria [Rodríguez Méndez, 1974: 134] o, dicho menos crudamente por Sassone [1946: 115] su “carácter de hombrecito, fundador, organizador, constructivo, voluntario y tenaz”. Sobre todo una mujer “que tiene seguramente definido su sexo, sin extravagancias de enfermedad ni de vicio y que fue completamente pasiva en la vida sensual, tierra y no semilla, vaso y no licor, continente y no contenido, molde y no substancia” [Sassone, 1946: 147]. Qué lejos, ¡ay!, de la frescura percibida directamente en la lectura de las escenas de Tirso escritas para la actriz que representó *El vergonzoso*

---

<sup>37</sup> No es menester señalar que he espigado los mimbres de este relato estudiando los perfiles míticos y anecdóticos que suministran las biografías de la actriz. Apartes de las mencionadas hasta ahora, véanse Olmet y Torres Bernat [1920]; Sassone [1946] y Sánchez Estevan [1946]. *Vid.* también el trabajo de Andreu [1995].

<sup>38</sup> Sobre la relevante contribución de Emilio Mario o Díaz de Mendoza a la más depurada propiedad escénica, *vid.* Hormigón [2002: 37-46].

(e incluso de las jóvenes damas de Toledo en el atardecer de aquella vega del Tajo que se aprestaron a ponerse en boca de los remilgados y pedantes murmuradores que cita el propio mercedario). Su fresca comedia, abierta a múltiples expectativas, ha sido aceptada por la historia en su registro más convencional, épico y palaciego, en un edulcorado naturalismo heroico mimetizado desde un marco de virtuosa aristocracia. En este devenir no sólo han desaparecido escenas completas y malogrado personajes como el de Serafina: hemos perdido la inocencia y nos hemos convertido, para bien o para mal, en filólogos a la búsqueda de la taxonomía de un género que, en sus orígenes, incluía en sí mismo las impurezas de *capa y espada* que me llegaron a confundir en toda la primera parte de este trabajo.

Ya en el siglo XX (a nuestra pesar, ya en el siglo pasado) el público vería en 1948 a Elvira Noriega y Cándida Losada haciendo respectivamente de Magdalena y Serafina bajo la dirección de Huberto Pérez de la Ossa y Luis Escobar (he visto fotografías del montaje y juraría que el vestuario está diseñado por la mismísima Venturita Serrano). Veríamos a Mercedes Prendes como *Don Gil de las Calzas Verdes* en 1945 y en 1953. A Carmen Bernardos como María de Molina en *La prudencia en la mujer* (dirigida por Torcuato Luca de Tena en 1964). Y hasta hubo quien asegura que entre 1973 y 1974 en los llamados Festivales de España y luego en el Teatro Español de Madrid, una desatada María Fernanda d'Ocon hizo una *Marta la piadosa* dirigida como musical rock por Alberto González Vergel con adaptación de Jaime Company y coreografía de Goyo Montero y Sandra Le Brocq. El bueno de Tirso lo resistió todo. Hubo que esperar a que en 1989 *El vergonzoso en palacio* recuperara su lúdica, farsesca y carnavalizada libertad en la versión de Francisco Ayala que dirige Adolfo Marsillach en un registro de musical a lo Broadway que fue ritualmente criticado por los puristas de siempre. Y de esta puesta en escena, que sí que vi, no puedo sino sentirme aliviada y no tanto porque aquello se montara en clave de *capa y espada* sino porque, por fin, se liberaba a la obra del secuestro del fatídico neogoticismo de damas de terciopelos aristocráticos y tules de muselina prenupcial que la habían enmohecido en su estantería palatina, y a la etérea Magdalena (a la sazón, Aitana Sánchez Gijón) se le enfrentaba, en osada reivindicación retrospectiva, una furiosa y espléndida Serafina (en la proteica piel de Adriana Ozores)<sup>39</sup> que incineraba la acartonada tapicería de todas las versiones anteriores, encerrada en la cajita de rapé de la aristocracia trasnochadora y trasnochada,

---

<sup>39</sup> Sobre este montaje y las críticas más importantes que suscitó, véanse Juanjo Guerenabarrena [1989] y *Anuario* [1989: 207-209].

para dar paso a la brisa del jardín en donde, en traje de hombre, se destapaba la espontánea vehemencia de la esplendorosa exageración cómica, bravucona y meta-artística de un fraile de la Merced. Aquel fraile que, en carne propia, sufrió el desencanto de que pésimas o inadecuadas actrices le arruinaran papeles prodigiosos y que quizá ya adivinó donde estribaría la dificultad de esta obra y sus papeles protagonistas: la exacta balanza entre el drama y el astracán. Allí donde se perfiló una obra flexible y rompedora, moderna en el sentido lopesco, se incubó después, por la urgente necesidad de prestigiarse frente a la zafiedad moral y ramplona preceptiva, un exclusivo marco nobiliar y palaciego; y una larga tradición de damas teatrales dadas, por temperamento o técnica, a lo heroico, cuando no a la cómplice búsqueda del gusto neoburgués en elegantes *soirées*, hicieron el resto.

Al ser *El vergonzoso en palacio* una pieza fundamental del canon tirsiano (entendiendo aquí por canon la construcción colectiva y crítica que privilegia y recrea la obra ideal de un dramaturgo) es retomada sintomáticamente por generaciones sucesivas, aproximándola al ascua de su propio espejo histórico. Heredamos, querámoslo o no, con consciencia historiográfica o sin ella, ese canon. Bien está, mientras no nos privemos del placer de mirar de cuando en cuando el envés de ese añejo espejo para desvelar el recital de actores y actrices que en un corral, en la sala de un palacio arzobispal en el Toledo del seiscientos, en el Teatro Circo, en el salón azul de un hotelito de la aristocracia madrileña o en el escenario del Teatro Español de finales del siglo XIX, aplicaron a las capas de su estaño el vodevil equívoco de la capa y espada o la pesada tapicería aristocrática que cubría los muros de cartón piedra de un palacio portugués.

## Bibliografía

- ALBRECHT, Jane [1994]: *Irony and Theatricality in Tirso de Molina*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada.
- ANDIOC, René [1976]: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- ANDREU, Alicia G. [1995]: “María Guerrero: ficción y mito”, *Crítica Hispánica*, 17, 1, 1995, pp. 9-21.
- ANÓNIMO [1887a]: “Ecos madrileños”, *La Época*, miércoles 4 mayo, s.p.
- ANÓNIMO [1887b]: “Crónicas Madrileñas: Teatro Ventura”, *El Resumen*, 2 mayo, s.p.
- ANUARIO [1989]: *Anuario Teatral 1989. El Público*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM.
- ARELLANO, Ignacio [1999]: *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- AYALA, Francisco (ed.) [1989]: *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, Madrid, Castalia.
- BERGMAN, Hanna E. (ed) [1970]: *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia.

- CALVO REVILLA, Luis [1920]: *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor. Anécdotas y datos biográficos*, Madrid, Imprenta Municipal.
- CARBALLO PICAZO, Alfonso (ed.) [1973]: *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano, Madrid, CSIC.
- CASE, Thomas E. [1975]: *Las dedicatorias de la Parte XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, University of North Caroline Press.
- COE, Ada M. [1935]: *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Paris, Les Belles Lettres.
- COTARELO Y MORI, Emilio (ed.) [1906-1907]: *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, NBAE, vols. IV, IX.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1893]: “Apéndice II: Actores de Tirso”, en *Tirso de Molina. Investigaciones biobibliográficas*, Madrid, pp. 197-221.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1896]: *María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1902]: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez
- COTARELO Y MORI, Emilio [1904]: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Biblioteca y Museos.
- CULL, John [1997]: “Playing the Stage: theatrical Practice in Tirso de Molina through Stage directions and metatheatrical allusions”, *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 10-11, 1997, pp. 67-100.
- CHARTIER, Roger [1999]: “Escribir y leer la comedia en el siglo de Cervantes”, en Antonio Castillo (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, Gedisa, pp. 243-254.
- DARÍO, Rubén [1955]: “María Guerrero”, *Obras completas*, IV, Madrid, Afrodísio Aguado, pp. 885-887.
- DELEITO Y PIÑUELA, José [1946]: *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I. Teatros de declamación. Español-Comedia-Princesa-Novedades-Lara*, Madrid, Saturnino Calleja.
- DIEGO VILA, Juan [1997]: “La educación del galán: Madalena y la pedagogía genérica de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, Universidad de Ciudad Juárez, pp. 199-210.
- FLORIT DURÁN, Francisco [1986]: *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Estudios.
- FLORIT DURÁN, Francisco [2000a]: “*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género”, en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *Varia Lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999*, Madrid, Estudios, pp. 65-83.
- FLORIT DURÁN, Francisco [2000b]: “Lope de Vega y Tirso de Molina en 1621: la dedicatoria de *Lo fingido verdadero*”, en *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1993*, Florencia, Alinea Editrice, 2000, vol. III, pp. 85-96.
- FLORIT DURÁN, Francisco [2001]: “Estrategias discursivas en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina”, *Criticón*, 81-82, pp. 89-113.
- FUNES, Enrique [1894]: *La declamación española*, Sevilla, Tipografía Díaz y Carballo.
- GUERENABARRENA, Juanjo [1989]: “*El vergonzoso en palacio*: la realidad es lo contrario”, *El Público*, 72, septiembre, pp. 13-17.
- GUTIÉRREZ ABASCAL, José (*Kasabal*) [1887]: “Crónicas Madrileñas”, *El Resumen*, Madrid, 31 de enero, s.p.
- GUTIÉRREZ ABASCAL, José (*Kasabal*) [1889]: “Cuatro retratos y un original”, *El Resumen*, Madrid, sábado 23 de noviembre, s.p.
- HARST, David H. [1978]: *The comic art of Tirso de Molina*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila.
- HORMIGÓN, Juan Antonio [2002]: *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, ADE.
- LAUSBERG, Heinrich [1976]: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos.
- LIBANSKY, Raymond; PANOSKKY, Erwin y SAXL, Fritz [1991]: *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía, la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza Editorial.
- MANZANO, Rafael [1959]: *María Guerrero*, Barcelona, Ediciones G.P.
- MARTÍNEZ CACHERO, Antonio (ed.) [1973]: *Paliques*, de Leopoldo Alas, Clarín, Madrid, Labor, 1973.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen [1984]: *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen [2002]: “Escenarios privados: el teatro Ventura”, en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, CSIC, pp. 161-190.

- MIÑANA, Rogelio [1998]: “Aspectos de la influencia del teatro sobre la novela corta del siglo XVII”, en Edward Friedmann, H.J. Manzari y Donald D. Miller (eds.), *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Drama*, New Orleans, University Press of the South, pp. 155-164.
- MOIR, Duncan W. (ed.), *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, de Francisco Bances Candamo, Londres, Tamesis Books.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín [1923]: *Escenografía Española*, Madrid, Imprenta Blass.
- NOUGUÉ, André [1962]: “A propos de l’auto-imitation dans le théâtre de Tirso de Molina”, *Mélanges offerts à Marcel Bataillon. Bulletin Hispanique*, LXIVbis, pp. 315-344.
- NOUGUÉ, André [1969]: “Le théâtre de Tirso de Molina dans la première moitié du XIXe siècle espagnol”, *Bulletin Hispanique*, 71, pp. 585-90.
- OLMET, Luis Antonio de y TORRES BERNAT, José de [1920]: *Los Grandes Españoles: María Guerrero*, Madrid, Renacimiento.
- PALOMO, Pilar [1990]: “El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)”, *Edad de Oro*, IX, pp. 221-230.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés [1992]: “El Museo Nacional del Teatro. Memoria viva del arte escénico en España”, en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, Cat. Exp., Madrid, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura.
- RESSOT, Jean Pierre (ed.): *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, Madrid, Castalia.
- RÍOS, Blanca de los, (ed.) [1946-1958]: *Obras dramáticas completas* de Tirso de Molina, Madrid.
- RIVAS CHERIF, Cipriano [1991]: *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, ed. de Enrique Rivas, Valencia, Pretextos, 1991.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina [1979]: *Novela corta marginada del siglo XVII español: formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universitat.
- RODRÍGUEZ ESCALERA, Eugenio (*Montecristo*) [1915]: “Crónica retrospectiva. El Teatro Ventura”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio, pp. 396-397.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José M<sup>a</sup> [1974]: *La incultura teatral en España*, Barcelona, Laia, 1974.
- ROMEA, Julián [1866]: *Los héroes del teatro*, Madrid, 1866.
- SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael [1913]: *Rita Luna. Ensayo biográfico novelesco*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Editorial, 1913.
- SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael [1946]: *María Guerrero*, Barcelona, Joaquín Gil
- SASSONE, Felipe [1946]: *María Guerrero (la Grande)*, Madrid, Escelicer.
- SEPÚLVEDA, Ricardo [1888]: *El Corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del teatro español*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- SMITH, Dawn L. Smith [1996]: “*El vergonzoso en palacio: A Play for Actors*”, en Henry W. Sullivan y Raúl A. Galoppe (eds.), *Tirso de Molina: his originality then and now*, Ottawa, Doverhouse Editions, pp. 80-101.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis (ed.) [1996]: *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, Madrid, Castalia.
- VOSSLER, Karl [1965]: *Lecciones sobre Tirso*, Madrid, Taurus.
- YODIN, Florence L. [1968]: “The novela corta as *comedia*. Lope’s *Las fortunas de Diana*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XIV, pp. 181-188.
- ZABALA, Arturo [1982]: *El teatro en Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (ed.) [1995], *Por el sótano y el torno* de Tirso de Molina, Madrid, Castalia.

