

LA MUJER AMADA, ¿QUIMERA O REALIDAD? EL CASO DE *LA CELOSA DE SÍ MISMA*, DE TIRSO DE MOLINA

Rocío Arana, Ph. D.

UNIR (Universidad Internacional de la Rioja)

Resumen

Este artículo pretende hacer hincapié en el tema de la mujer como objeto amoroso en las comedias del Siglo de Oro, focalizando en *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina. Su autora realiza un análisis de personajes para estudiar cómo la imagen de la persona amada es en ocasiones fruto de una construcción, y reflexiona, revisando en texto fuente y bibliografía sobre la materia, sobre el amor como invención e ingenio en la comedia de Tirso.

Palabras clave: Tirso, Siglos de Oro, amor, quimera, *La celosa de sí misma*

Abstract

This paper tries to study the issue of women as love object in the comedies of the Golden Age, focusing on Tirso de Molina's *La celosa de sí misma*. The author tries an analysis of characters to study how the image of the loved one is sometimes the result of a construction, and review both source text and literature on the subject in order to reflect about love as an invention.

Keywords: Tirso, Golden Age, Love, Chimera, *La celosa de sí misma*

La mujer como objeto de amor está presente en la mayoría de obras áureas: Lope, Calderón y Tirso entre otros han tratado el tema desde diversas perspectivas: cómica, trágica, burlesca, celosa, risueña, posesiva..., pero casi siempre desde el plano de lo real alimentado, como el *sotto voce*, por los ideales petrarquistas y neoplatónicos que se estilaban en la época (Fucilla, 1960; Cabello Porras, 1995).

Si hay algo que une y vertebrata las comedias de estos tres autores, un denominador común para una comedia palaciega de Calderón con, por ejemplo, un divertimento de capa y espada, son esos parlamentos, largos o breves, en los que el galán habla a un amigo íntimo o a un criado mostrándole las cuitas de su amor y ponderándole las bondades de la dama. Estos pasajes suelen cumplir la función de elipsis que requiere la comedia, comenzada *in medias res* con el galán ya enamorado, pero como efecto colateral ofrecen al público un bello ejemplo de la descripción del amor. La contra réplica viene dada por el amigo, que escucha y compadece o celebra, o por el criado, que ostenta la figura de gracioso y por eso debe hacer reír al público, bajando de las nubes al caballero y situándole en la realidad.

Así sucede en *No hay burlas con el amor*, de Calderón, cuando don Juan habla de forma encendida a don Alonso:

Ya sabéis que la disculpa
de tan noble rendimiento
fue la beldad soberana,
fue el soberano sujeto
de doña Leonor Enríquez [...] (Calderón, 1963: 20).

El galán en este caso no es muy expansivo pero incide en la idea arquetípica de que la belleza de la dama es reina y señora de su albedrío. En *Auristela y Lisidante*, el protagonista se muestra mucho más arrebatado:

¡Nunca de Auristela bella
admirar la hermosura,
nunca, por volver a vella
de otros trajes mi locura
usara, nunca mi estrella
diera industria a mis recelos,
que declararme pudieran
y nunca al fin mis desvelos
correspondidos hubieran
merecido...! (Calderón, ed. Arana, 2012: 168-169).

Lope de Vega comienza su comedia *La hermosa fea* con este mismo diálogo:

- OCTAVIO: Fuera temeraria empresa,
pero muy digna de ti.
- RICARDO: Todo cuanto en Francia vi
no iguala con la duquesa [...]
Parece que en su belleza
retrató Naturaleza
mi propia imaginación (Lope de Vega, 1964: 7).

En los tres ejemplos aparece la hermosura como un don claro y majestuoso, pero aquí ya tenemos el término “imaginación” como acicate del amor, como poderosa máquina de fantasía que recrea el dulce fantasma de la amada en la mente del enamorado. En este sentido, el caso de *La celosa de sí misma* de Tirso es singular, ya que el protagonista don Melchor poco tiene que describir a su criado: se ha enamorado... de un enigma, de un fantasma. No en vano Luis Vázquez llama a esta obra “teatro de guiñol del amor” (1999: 18).

Un breve paréntesis para recordar algunas cuestiones bien conocidas por los especialistas del fraile de la Merced, recuperado y revalorizado en las últimas décadas, tanto a nivel académico desde el IET (Instituto de Estudios Tirsiánicos) que el GRISO dirige en Navarra, como por el gran público desde que la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) incorporara hace años a su repertorio y de la mano de Luis de Olmos, obras como *La celosa de sí misma* (1627, ed. en Sevilla). Una obra muy “femenina” y central en la dramaturgia de Tirso donde, como es bien sabido, aparece

enorme cantidad de personajes femeninos en papel protagonista. Ella es la guía del enredo y el varón se convierte en testigo de sus hazañas. Finge la mujer sus sentimientos y su propia identidad; pero en el fondo, en todo su sustrato pervive un sentimiento de inquietud y celos (Arellano, 1999: 10).

Palabras de la introducción al volumen coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza en la revista *Anthropos*, un volumen muy completo que, en parte, sirve de presentación a la labor del IET sobre este dramaturgo, con múltiples artículos de interés, una buena cronología (C. Pinillos) y una concienzuda bibliografía primaria preparada por Miguel Zugasti a la que

debe remitirse el lector interesado. Un volumen que se suma a tantas actas de congresos internacionales impulsados desde el IET y colgados en gran medida en red (Instituto Cervantes, 2006). La edición de *Obras Completas* del mercedario (II volumen ya en 2012) es otro hito al que se suman ediciones aisladas de su obra, como la que preparó Blanca Oteiza para la Academia sobre *El vergonzoso en palacio*, o la que acaba de lanzar García Santo-Tomás, *Amar por arte mayor*, que hace el número 22 de la colección del IET.

A nivel de divulgación, hace años que Gregorio Torres Nebrera preparó para Cátedra (2005) *La celosa de sí misma*, edición que se toma como base en este trabajo. Su ensayo introductorio fija muy bien las pautas de la comedia:

Entre la frescura de *La dama boba* y la perfección milimétrica de *La dama duende* se sitúa el eslabón de un puñado nutrido de comedias tirsistas en las que las mujeres, y sobre todo ellas, llevan la iniciativa, dirigen la trama siempre en su beneficio y en la lenta, pero imparable imposición de su libre arbitrio como quien no quiere la cosa (Torres Nebrera, 2005: 14).

En cuanto a su argumento, Ignacio Arellano lo describe en cuatro certeras frases:

Un galán enamorado de lo que imagina, ciego a la realidad material mientras queda prendido de una ilusión; una dama ingeniosa y urdidora, cuyas habilidades se vuelven contra ella provocándole unos celos difícilmente dominables, pues son celos de ella misma...un laberinto de trazas y disfraces, y también ¿por qué no? “una radiografía inteligente y aguda de los mecanismos emocionales y psicológicos que empleamos los humanos cuando caemos en las redes del deseo” (Luis Olmos.) Eso y mucho más es *La celosa de sí misma*. (2004: 14)

Pero empecemos por el principio, por una breve sinopsis de la comedia: Don Melchor llega desde León a la villa y corte para casarse con una mujer rica, doña Magdalena. Los padres de ambos eran amigos y acordaron este matrimonio. Don Melchor es pobre y noble, y nada más llegar a Madrid, entra en una iglesia y conoce a una dama tapada, de la cual solo llega a vislumbrar una mano. Se enamora fulminantemente ante el asombro escéptico de Ventura:

Ventura: ¿de una mano, solamente,
 por el sebo portuguesa,
 dulce por la virgen miel,
 amarga por las almendras,
 sin un adarme de cara,
 sin ver un ojo, una ceja,
 un asomo de nariz,
 una pestaña siquiera?
(Tirso de Molina, 2003: 49)

[...]

Don Melchor: en la distancia pequeña
 que hay desde el guante a la frente
 vi jazmines, vi mosquitas,
 vi alabastros, vi diamantes,
 vi, al fin, nieve en fuego envuelta
(Tirso de Molina, 2003: 49).

Tras estos diálogos, acude a conocer a su futura esposa, a la que ya desdeña. Cuando llegan a casa de la dama, por una de esas coincidencias que sólo suceden en las comedias áureas y en las películas de Hollywood, la dama cubierta y la novia prometida son la misma persona, pero el caballero, ciego de amor (se alude al famoso tópico sin casi nombrarlo), no la reconoce.

Se suceden encuentros y desencuentros que llevan a doña Magdalena a cumbres de amor y despecho, a partes iguales, y le hacen estar celosa de sí misma. Tras distintos enredos y múltiples desdoblamientos, encubiertas fingidas, celos reales y celos imaginarios que duelen de verdad, todo se soluciona y los amantes se reconocen y se dan palabra de matrimonio.

Hasta aquí la sinopsis. A continuación incidiré en las figuras de don Melchor, doña Magdalena y Ventura, siempre desde el punto de la imagen de la amada o el amado en la mente del amante. Y partiendo de una premisa que subraya con acierto el profesor Morón: “En cuanto a los caracteres, al estar expresados por el valor de los mismos o puramente al servicio de una acción, no se sujetan a más normas que las derivadas de la pura observación del alma humana” (1983: 863).

Tirso nos presenta a Don Melchor como alguien venido de provincias, candoroso e ingenuo desde sus primeras palabras asombradas, como apuntó Marc Vitse:

Porque Melchor es, a diferencia de todos los demás personajes, un novato, un “pollo”, un tonto moscatel con su “bobuna leonesa”, un bisoño, un motolito, o sea, en una palabra, un montañés que, como él mismo precisa, nunca salió de León (1999: 21).

Gregorio Torres Nebrera incide en su rasgo de bobo que todo lo admira:

Tirso empieza su comedia elogiando Madrid en las admirativas consideraciones del provinciano (leonés) don Melchor que, recién llegado a la corte puede piropear satisfecho: “Bello lugar es Madrid. ¡Qué agradable confusión! (2005: 49).

Se ve aquí que el caballero estaba predispuesto a admirar, estado muy propicio para el enamoramiento. Éste se produce en las primeras escenas de la primera jornada, y todo el discurso de amor girará en torno a la blanca mano de doña Magdalena. Durante un coloquio que viví en el festival de teatro clásico de Almagro, escuché a José Luis Alonso de Santos que la mano de la amada es la que toca al amante, por lo que resulta lógico el fetichismo de don Melchor. La mano es la que obra, la que niega u otorga el favor. Por eso sólo para esta mano tiene ojos, y cuando el objeto de su pasión se presenta ante él descubierto, no lo ve. Y eso aun cuando “el motivo de la mano (es) mostrada como metonímica imagen probable de la belleza del rostro de la dama que se oculta” (Torres Nebrera, 2005: 30).

Ya Alberto Lista, citado por el editor Torres Nebrera, lo advertía: “a la verdad esta ceguera, que describe muy bien nuestro autor, es propia de la pasión amorosa”. Lista, desde su óptica neoclásica, ve en esto un posible hándicap: los lectores del siglo XXI lo vemos como uno de los más deliciosos aciertos de la comedia.

El amor de don Melchor recrea un arquetipo corriente en la época: “vi alabastros, vi diamantes, / vi, al fin, nieve en fuego envuelta” (Tirso de Molina, 2003: 49).

Sugiere en primer lugar una belleza clara, nívea, y en segundo una paradoja nacida ya en los *signa amoris* que propugnó el poeta latino Catulo. Pero realmente la figura amada, es ¿quimera o realidad? ¿De veras el amor es ciego? ¿Amor es igual a ingenuidad? Son enigmas que Tirso

plantea entre veras y bromas y que no acaban de ser solucionadas con el abrupto final feliz.

Ventura representa el rol contrario, mal llamado por algunos “realista”. Al no poseer tales velos ante los ojos sí descubre a Doña Magdalena e intenta hacer que su amo recapacite; pero fracasa como Sancho hacía ante el empecinamiento de don Quijote: el amor hace que Melchor vea gigantes donde solo hay molinos.

Sin embargo, también se engaña Ventura. Este pretendido realismo consiste en una mente muy despierta, una lengua muy suelta y divertida como requería su papel y una misoginia que le hace ver también la realidad deformada. Ventura solo ve en las manos de una dama garras de ave de rapiña, si pide, y virtudes excelsas, si da:

DON MELCHOR: ¡Ay, qué mano! ¡Qué belleza!
 ¡qué blancura! ¡qué donaire!
 ¡qué hoyuelos! ¡qué tez! ¡qué venas!

VENTURA: ¡Ay, qué uñas aguileñas!
 ¡Ay, qué bello rapio rapis!
 ¡Ay, qué garras monederas!

(Tirso de Molina, 2003: 49).

Por eso es incapaz de contemplar la belleza femenina sin desligarla de cualquier interés. Por su condición de criado y gracioso en la obra, adopta desde el principio el papel de lazarillo de este amante ciego, pero también se deja engañar cuando en la jornada segunda el taimado Santillana le cuenta que la dama es la condesa de Chirinola. Esta mentira les conviene materialmente, y por eso Ventura no se muestra ya tan avisado. Así, cuando Magdalena le da una sortija, ya no llama garras a sus manos sino que exclama:

VENTURA: ¡Oh, mano más celebrada! [...]
 ¡Oh mano, en fin, de condesa
 chirinola o chilindrina! (Tirso de Molina, 2003: 68).

En palabras de Christoph Strosetzki, “mientras que el código del honor idealiza la belleza y la virtud de la mujer, el gracioso muestra su supuesto rostro verdadero en la otra cara de la moneda” (1999: 43). Puntualiza muy bien el profesor Strosetzki, “supuesto”: por tanto concluiremos que

ni amo ni criado caminan en el plano de lo real: don Melchor por exceso de ideal y Ventura por exceso de ideal también.

Por último, doña Magdalena adopta un rol activo: es lugar común hablar de las mujeres fuertes de Tirso de Molina, y también mencionar la honda mirada psicológica con que Tirso distingue a sus protagonistas femeninas, fruto (afirman unos críticos y ponen en entredicho otros) de su amplia labor en el confesionario. Este último tópico ha sido desmontado por varios especialistas, entre ellos Ignacio Arellano, quien considera la reivindicación psicológica "harto limitada y limitadora" (1999: 13), ya que se ha abusado de ella y además parece en detrimento de la hondura psicológica de los galanes en Tirso, que no es poco como acabamos de exponer.

Viene esto a colación de la mezcla de fortaleza y debilidad que caracteriza a doña Magdalena, celosa inventora de una condesa que escapa a su control. En primer lugar, se nos presenta como la dama rica con la que se va a casar Melchor: los primeros juicios que de ella se hace el público no le hacen justicia. Es también un enigma. Ni don Melchor ni Ventura la conocen, y hablan de ella solo desde el punto de vista material:

DON MELCHOR: Yo me vengo a desposar
con sesenta mil ducados...
(Tirso de Molina, 2003: 45).

Es curioso cómo estas palabras ejercen un influjo negativo en el público y aún en los mismos protagonistas. No parece sino que una dama con la que te casas por remediar tu pobreza no va a tener otras prendas que el dinero. Este asunto del dinero permite a algunos de sus críticos acercar la obra al cine del siglo XX:

Como la comedia screwball es *urbana* (...) crítica con las costumbres de una incipiente burguesía adinerada o de una hidalguía arruinada que juega con los recursos del deseo (*erótica*) siempre que estén impulsados y gobernados desde la voluntad de la mujer, a la chita callando (*feminista*), *ambigua*, *especular*... (Torres Nebrera, 2005: 40).

Por otro lado, si el amor es ciego en don Melchor, en ella es muy cuerdo: juega con ventaja, ha podido ver al galán y enamorarse de unas prendas que son reales:

DOÑA MAGDALENA: ¡Tan cortés urbanidad!
 ¡Tanta liberalidad!
 ¡Y sazón tan apacible!
 No era digna de ella yo.
 (Tirso de Molina, 2003: 57).

Éste es el primer efecto de amor: un sujeto que ha dislocado la imaginación de don Melchor no se cree digno de él. La alegría al descubrir que será él su esposo se trastoca en decepción al ver que no le ha reconocido, y comienza así el proceso de desdoblamiento: tapada atrae, descubierta enfría: se ha convertido en la celosa de sí misma:

QUIÑONES: ¿Hay suerte como la tuya?
 ¡Que el primer hombre que quieres
 sea tu esposo! Dichosa eres.

MAGDALENA: No sé deso lo que arguya.
 Pensamientos solicitan
 guerra, en mi pecho, cruel,
 y si unos vuelven por él,
 otros le desacreditan
 (Tirso de Molina, 2003: 60).

Amor hace a la dama ingeniosa. Es su enamoramiento lo que propicia las sucesivas entrevistas: como defiende Carlos Mata, “decide volver, vistiendo luto y con una silla ajena, a la Victoria, comentando, “todos estos son ardides/ de mi amor”; y es que, como añade poco después, “Amor [...] en todo es astuto” (1998: 168). En su entrevista con don Melchor, de nuevo en el papel de dama desconocida, tenemos un buen ejemplo de lo que Lope definió en el *Arte nuevo* como el “engañar con la verdad” cuando afirma al galán:

Yo os juro a fe de quien soy [...] que no es doña Magdalena ni más bella, ni más rica ni más moza, ni más sabia ni más noble ni más digna de serviros y estimaros que yo... (Tirso de Molina, 2003: 65-66).

Por eso, en esos encuentros que se producen entre don Melchor y la tapada, desazonan al galán los repentinos enojos de la dama, ante sus protestas de amor que desacreditan a la preterida doña Magdalena, y ella misma en algún momento confiesa no saber qué terreno está pisando, claro efecto de amor con celos:

QUIÑONES: ¡Pues siendo tú quien despierta
 su voluntad, y ¡encubierta!
 diste causa a sus desvelos,
 de quién puedes tener celos?

DOÑA MAGDALENA: ¡De mí misma!

(Tirso de Molina, 2003: 61).

En palabras de Luis Vázquez, don Melchor “se va enamorando, sucesivamente, de las diversas damas que se manifiestan con tal picardía, que él cree estar enamorándose de diversas personas, cuando es la misma. Pero a la vez, ella – que quiere ser la dueña absoluta del amor, al ver cómo cambia el galán, incluso según sus sugerencias, o siguiendo sus consejos, tienen celos de sí misma” (1998: 331).

Serán el amor y los celos quienes muevan los hilos de esta trama, pero siempre debemos tener presente que tanto el uno como los otros se mueven en el ámbito de lo irreal: el amor de don Melchor se funda en una bella quimera, y los celos de doña Magdalena son fruto de un artificio que se le ha vuelto en su contra. “Don Melchor y la dama tapada se mueven en el inestable terreno del engaño y de la ficción” (Vázquez, 1999: 79). Y, como afirma Arellano, “[...] para los personajes de Tirso, “amor que no inventa/ no vale dos caracoles” (*Bellaco sois*, Gómez, 1397): ingenio y amor son, en la comedia de capa y espada, dos caras de la misma moneda” (Arellano, 2004: 56).

Quizás sea ésa la razón por la que el público del siglo XXI conecta tan bien con este Tirso siglodorista: como apuntaba Luis Olmos, la emoción nunca miente.

OBRAS CITADAS

- Arellano, I. *Historia del teatro español*. Madrid: Cátedra, 1995.
- . “La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso”. *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico*: Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2004.
- . *Tirso de Molina en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2003*. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico, vol. 18; 2004.
- . “Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad”. Coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza. Barcelona: Revista *Anthropos*, Extraordinario 5, 1999.
- Arellano, L. ; Oteiza, B.; Zugasti, M. (1998). *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional de Tirso de Molina* (Pamplona, 27-29 abril 1998). Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- Cabello Porras, G. *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*. Almería: Universidad de Almería, 1995.
- Calderón de la Barca, P. *Auristela y Lisidante*. Edición crítica de Rocío Arana. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- . *No hay burlas con el amor*. Madrid: Linkgua, 2010.
- Fucilla, J. *Ensayos sobre el petrarquismo en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1960.
- Mata, C. en Arellano, L.; Oteiza, B.; Zugasti, M. *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional de Tirso de Molina* (Pamplona, 27-29 abril 1998). Madrid: Revista Estudios. 167-184.
- Molina, T. de. (2007). *Obras completas*. Ed. M^a Pilar Palomo e I. Prieto. A Coruña: Fundación J.A. de Castro, 2007.
- . *Obras completas*. Tomo I. Edición del GRISO. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2011.
- . *La celosa de sí misma*. Versión de Bernardo Sánchez. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003.
- . *La celosa de sí misma*. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Cátedra. 2005
- Morón Arroyo, C. “Los enredos de Tirso”, en Rico, F. (coord.). *Historia y crítica de la literatura española. III*. Barcelona: Crítica, 1983. 862-869.

- Strosetzki, Ch. "El gracioso en Tirso como elemento de la carnavalización". *Anthropos. Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad*. Coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza. Barcelona: Extraordinario 5, 1999. 42-46.
- Torres Nebrera, G. Introducción a *La celosa de sí misma*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Vázquez, L. "Biografía de Tirso de Molina", en *Anthropos. Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad*. Coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza. Barcelona: Extraordinario 5, 1999. 14-19.
- Vázquez, L. "La originalidad ingeniosa de *La celosa de sí misma* de Tirso en relación con el manuscrito previo de Remón *Tres mujeres en una*". En Arellano, L. ; Oteiza, B.; Zugasti, M. *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional de Tirso de Molina* (Pamplona, 27-29 abril 1998). Madrid: Revista estudios, 1998. 325-338.
- Vega, Lope de. *La hermosa fea*. Madrid: Escelicer, 1964.
- Vitse, M. "Tirso: un teatro de la felicidad", en *Anthropos. Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad*. Coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza. Barcelona, Extraordinario 5, 1999. 19-25.