

El ingenio cómico de Tirso de Molina



Tirso de Molina

Actas del Congreso Internacional
Pamplona, Universidad de Navarra
27-29 de abril de 1998

Ignacio Arellano, Blanca Oleiza y Miguel Zugasti (eds.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS TIRSIANOS
(Universidad de Navarra y Orden Mercedaria)

Dirección: Ignacio Arellano y Luis Vázquez
Secretaria: Blanca Oteiza

Consejo asesor:

Florence Béziat
Laura Dolfi
Xavier A. Fernández
Francisco Florit
Nadine Ly
Berta Pallares
Alan K. G. Paterson
Marc Vitse
Miguel Zugasti

Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 3
e-mail: boteiza@unav.es
<http://griso.cti.unav.es/>

Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Miguel Zugasti (eds.)

**EL INGENIO CÓMICO
DE TIRSO DE MOLINA**

ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL
PAMPLONA, UNIVERSIDAD DE NAVARRA
27-29 DE ABRIL DE 1998

Instituto de Estudios Tirsianos. 1998

© Copyright 1998.
GRISO (Universidad de Navarra)-Revista Estudios
Depósito Legal: NA 1699-1998

ISBN: 84-923453-2-2
Madrid-Revista Estudios
Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra)

Diseño: Cruz Larrañeta
Avda. Madrid, 19-8° C. 20011 San Sebastián. España.

Impreso en: EUROGRAF NAVARRA, S. L.
Pol. Ind. Tajonar, Calle O, n.º 31. Mutilva Baja. Navarra

Una versión neoclásica de *Marta la piadosa*: La beata enamorada de Pascual Rodríguez de Arellano

Felipe B. Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

MARTA LA PIADOSA EN EL SIGLO ILUSTRADO¹

Hace cuatro años, en este mismo foro, señalaba que «*Marta la piadosa* ha sido pieza afortunada entre las de Tirso»². Y, en efecto, así es: en sus casi cuatro siglos de vida, esta comedia tirsiana ha sido editada, adaptada, refundida y representada en numerosas ocasiones; pero conviene ahora precisar que hasta el siglo XIX había sufrido el purgatorio de cierta postergación y olvido. No es que fuera desconocida. Casi un siglo después de su primera edición en la *Quinta parte de comedias del maestro Tirso de Molina*

- ¹ Al redactar este artículo, no había tenido la oportunidad de consultar dos trabajos de Charles Ganelin que tratan sobre el mismo asunto: «Tirso de Molina's *Marta la piadosa*: recasts and reception», en *Gestos*, V, núm. 10, 1990, pp. 57-75, y *Rewriting theatre: the comedia and the nineteenth-century refundición* (Bucknell University Press, Lewisburg, 1994), en especial las pp. 80-96. La generosa ayuda de amigos muy queridos (Enrique García Santo-Tomás, Luciano García Lorenzo, Ignacio Arellano y los miembros del GRISO) me permitió acceder a estas interesantes aportaciones. Su lectura me hizo dudar si debía o no publicar este artículo. Finalmente, me he decidido a darlo a la luz pública, suprimiendo aquellos pasajes en que la coincidencia con Ganelin era más notoria y señalando los momentos en que convergemos con matices en un mismo aspecto o posición. Como novedad documental respecto a las investigaciones de mi predecesor, aportó la consulta del expediente para la licencia de impresión de un tomo de comedias arregladas por don Pascual Rodríguez de Arellano. También encontrará el discreto lector algunas consideraciones que enlazan con otras notas mías en torno a *Marta la piadosa*.
- ² Ver mi artículo «*Marta la piadosa*, desequilibrios estructurales y valores escénicos», en Ignacio Arellano y otros, eds., *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (actas del coloquio internacional celebrado en la Universidad de Navarra del 15 al 17 de diciembre de 1994), revista *Estudios*, Madrid, 1995, pp. 237-50.

(Madrid, 1636) volvió a ver la luz de las prensas³; pero no hay indicios de que la comedia tirsiana se volviera a imprimir en el siglo XVIII⁴. Hartzzenbusch parece insinuar que gozó de buena vida escénica⁵:

La beata enamorada se sostenía aun después de dos siglos en el teatro, rivalizando con *El hipócrita* y *La mojigata*, o más bien dominando sin rival en la escena, porque casi siempre ha estado prohibida la representación de las dos piezas mencionadas

No conservamos rastro alguno de representaciones dieciochescas de *Marta la piadosa*⁶; pero es fácil conjeturar que en las postrimerías del siglo ilustrado hubo un renovado interés por algunos de los motivos y temas presentes en la comedia de Tirso. Baste recordar que Leandro Fernández de Moratín convirtió en eje de su breve creación dramática los matrimonios forzados, en especial entre personas de edad desigual, y la hipocresía con que las jóvenes se resisten a las presiones del exterior.

Con frecuencia se ha señalado que *La mojigata*, redactada en 1791, se inspira en *Marta la piadosa*. No es fácil introducirse en la intimidad de la creación artística; pero no parece descabellado pensar que don Leandro tuvo presente la hipocresía del personaje de Tirso, más que la del *Tartufo* de Molière. Es obvio, por otro lado, que la intención y sentido de la comedia

3 Ada M. Coe (*Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore-Oxford-Paris, 1953, p. 26) recoge una noticia de la *Gaceta de Madrid* (2 de marzo de 1734) relativa a *La beata enamorada Marta la piadosa*. Es la propaganda de la impresión suelta de Teresa de Guzmán. Junto al título aparece el lugar en que puede adquirirse: la «lonja de comedias de la Puerta del Sol», donde regularmente se vendían los libros de esta editora.

4 La tercera edición es la que se incluyó en el tomo IV del *Tesoro del teatro español* preparado por Eugenio de Ochoa (París, Baudry, 1838). Poco después volvería a editarla Juan Eugenio Hartzzenbusch en el *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez*, Madrid, Yenes, 1839, tomo I.

5 Nota epilodal a su edición de la comedia, en *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez*, tomo I, p. 240. El texto es ambiguo: no queda claro si quiere decir que *Marta la piadosa* se representó a lo largo de dos siglos, o que, dos siglos después de escrita, se volvió a representar con buena acogida. Don Juan Eugenio escribe estas líneas bajo la impresión del éxito que alcanzó en los años de su juventud y madurez la adaptación de Dionisio de Solís que se había estrenado el 6 de mayo de 1819 y continuó ofreciéndose al público a lo largo de varias décadas.

6 René Andioc y Mireille Coulon en su reciente *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, anejos de *Criticón*, núm. 7, 1996, no registran ninguna en Madrid. Sí se representaron, en cambio, otras muchas comedias de fray Gabriel. En el siglo XIX sí gozó de gran éxito *Marta la piadosa*. Sobre las adaptaciones y refundiciones decimonónicas de las piezas de Tirso y de otros autores, ver Charles Ganelin, *Rewriting theatre*.

del mercedario y la del autor de *El sí de las niñas* son independientes e incluso opuestas⁷.

Sin embargo, en el ambiente de preocupaciones e intereses morales y estéticos en que vivían los ilustrados a finales del siglo XVIII, no resulta extraño el que alguien viera «una brava mina» en la obra de Tirso y pensara que ciertos cortes y adiciones podrían conseguir una comedia que, sin perder su vigoroso humor, se ajustara a los cánones neoclásicos y a los fines y objetivos de la Ilustración.

LA PRIMERA REFUNDICIÓN DE MARTA LA PIADOSA Y NOTICIAS DE SU AUTOR

En este marco se prepara la primera refundición de *Marta la piadosa* de que tenemos noticia. Se nos ha conservado en un ejemplar manuscrito guardado en la Biblioteca Municipal de Madrid con la signatura 1-13-5 y firmado en la portada «por don Pascual Rodríguez de Arellano». El códice, de 80 fols. en cuarto (15,5x21,5cms.), sin numerar, forma parte de los que pertenecieron a los apuntes de los teatros madrileños. Sin embargo, no parece que se trate de una copia de trabajo; todo indica, más bien, que es el ejemplar del autor —en este caso, refundidor o adaptador— presentado como propuesta para su representación y para la censura previa⁸.

Frente a los deleznable libretos repletos de tachones, acotaciones de los regidores y manchas diversas, el que ahora nos ocupa utiliza un buen papel, está bien encuadernado y lo ha copiado un amanuense profesional y extremadamente pulcro, que no debe de ser el autor. La letra difiere mucho de la utilizada en la firma rubricada que se estampa al pie de la primera página.

Del refundidor, hijo de un alcalde de lo criminal en el Consejo de Navarra, y navarro él mismo, tenemos pocas noticias⁹. Publicó un poemario

7 Ganelin desarrolla la relación de *La beata enamorada* con las comedias moratinianas y con la recreación del *Tartufo* de Molière por Cándido María Trigueros, representada en Sevilla en 1770 con el título de *La hipocresía castigada o Juan de Buen Alma*, y con la versión de Valles y Codes, anunciada como *El hipócrita*, representada entre 1802 y 1815 (*Rewriting theatre*, pp. 80-81, y 83-85).

8 A lo largo de sus páginas hay algunas discretas tachaduras y acotaciones del censor, en nada comparables a los estragos que vemos en otros textos.

9 No registran su nombre ni Jerónimo Herrera Navarro (*Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1993) ni Tomás Rodríguez Sánchez (*Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, FUE, 1994). Sí aparece, en cambio, en la *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* (Madrid, CSIC, 1981-1995, tomo VII) de Francisco Aguilar Piñal con cuatro entradas consagradas a documentos y obra original (núms. 1102-1105) y una (núm. 1206) a la nota que le dedicó Camille Pitoulet, «Datos biográficos sobre D. Pascual Rodríguez de Arellano y D. Rafael Floranes», en *Revista de Filología Española*, X, 1923, pp. 288-300.

rococó, *Delicias del Manzanares* (Madrid, Ibarra, 1785), motivo por el que lo citó Julio Cejador y Frauca, único historiador que se ha acordado de él¹⁰, y un par de poemas de ocasión a los príncipes de Asturias y al duque de Aliaga. No es improbable, dado su origen y sus aficiones teatrales, que tuviera lazos familiares con el dramaturgo y refundidor Vicente Rodríguez de Arellano¹¹. Apresurémonos a puntualizar que don Pascual no tuvo la fortuna escénica de don Vicente.

COMEDIAS ÁUREAS Y NORMAS NEOCLÁSICAS

La refundición de *Marta la pídosa* se inscribe en la tendencia, muy de época, a arreglar y adaptar comedias del Siglo de Oro al sistema dramático y a las preocupaciones morales y literarias de la Ilustración¹².

El conde de Aranda encargó que se coleccionaran las comedias del siglo XVII más ajustadas a las reglas. De este proyecto dio noticia Emilio Cotarelo¹³, y Emilio Palacios Fernández nos ofreció la transcripción y el análisis de una carta de don Bernardo de Iriarte sobre el mismo. El documento se remitió al ilustre ministro desde San Ildefonso de La Granja (20 de agosto de 1767) y se conserva en el manuscrito 9.327 de nuestra Biblioteca Nacional¹⁴. En él don Bernardo da cuenta del trabajo que se tomó para

- 10 *Historia de la lengua y literatura castellana*, (Madrid, Hernando, 1915-1922, 14 tomos. Facsímil en Madrid, Gredos, 1972, 7 vols.), tomo VI, p. 244. Claro está que las páginas en que se alude a don Pascual son más una relación bibliográfica que un comentario o análisis.
- 11 Este parentesco lo sugiere Pitollot, que dedica unas líneas a resumir las noticias sobre Vicente Rodríguez de Arellano que aparecieron al frente de sus versos en *Poetas líricos del siglo XVIII*, colección formada e ilustrada por don Leopoldo Augusto de Cueto (Biblioteca de Autores Españoles, tomos 61, 63 y 67, Madrid, Rivadeneyra, 1869-1875), tomo III, p. 548. La relación entre los dos refundidores también la da por buena Ganelin (*Rewriting theatre*, p. 81).
- 12 Ese mundo de las refundiciones dieciochescas de comedias clásicas se estudió en el número 5 de *Cuadernos de Teatro Clásico*, que, bajo el título de *Clásicos después de los clásicos*, coordinó Joaquín Álvarez Barrientos (Madrid, 1990). Sobre el tema que nos ocupa trataron sabiamente José Checa Beltrán, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», pp. 13-32; Francisco Aguilar Piñal, «Las refundiciones del siglo XVIII», pp. 33-42; y Emilio Palacios Fernández, «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», pp. 43-64. De la reforma de antiguas comedias había hablado con anterioridad Emilio Cotarelo, *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra, 1987, pp. 66 y ss., y 420-23 (documentos). Ver también el estudio de John Cook, *Neo-Classical drama in Spain: theory and practice*, Southern Methodist University Press, 1959, pp. 225-27.
- 13 *Iriarte y su época*, pp. 66-67.
- 14 El rótulo de este códice es: «Informe / dado por don Gaspar Melchor de Jovellanos / a Petición / de la Academia encargada por / el Consejo. / Sobre la reforma y mejor arreglo de los / Teatros y Espectáculos de España». Aunque esta

cumplir con el deseo del conde. Según señala, «pasan de 600 las [comedias] que he reconocido con esta mira»¹⁵. De ellas dice haber

entresacado 60, cuya lista [compuesta en realidad por 73 piezas] y correcciones incluyo a V. E. habiéndome tomado en muchas de ellas la licencia de suprimir por inoportunos algunos versos, y de suplir otros más correspondientes a la verosimilitud cómica, o más propios para acercar, en lo posible, las unidades a su debida observancia

Los criterios de sujeción a las reglas están claramente expuestos¹⁶:

respecto a las dos unidades de *lugar* y *tiempo* [...], en cuanto a la primera he procurado en las comedias que he elegido, y que violaban a aquellos preceptos, reducir la acción a un pueblo o ciudad en la que no haya sido posible ceñir[a] a una misma casa, o plaza de ella, como pretenden debe ser los escrupulosos intérpretes de las Reglas de Aristóteles; y que por lo tocante a la segunda he trabajado en reducir la misma acción, siempre que ha sido dable, al término de las 24 horas; bien que no en todas lo he podido conseguir...

De las setenta y tres piezas elegidas ninguna pertenece a Tirso, bien porque el grado de inverosimilitud de su teatro impidió a don Bernardo considerarlo apto para sus propósitos, bien porque sus comedias circulaban menos que las de otros autores por esas fechas. En cualquier caso, esta ausencia confirma la apreciación de Checa de que «son escasas las referencias [de los críticos dieciochescos] a Tirso de Molina»¹⁷.

Poco después vendrían los esfuerzos recuperadores de Tomás Sebastián y Latre con su *Ensayo sobre el teatro español* que incluía las adaptaciones de *Progne* y *Filomena* de Rojas y *El parecido en la corte* de Moreto¹⁸.

La preocupación por ajustar las comedias áureas al sistema neoclásico y a los fines didácticos de la Ilustración pervive en 1785, cuando José Antonio de Armona pide a los directores del *Memorial literario* una relación de las

rúbrica alude a un solo texto, el volumen contiene tres documentos de interés para la historia de nuestro teatro: *Informe de Jovellanos sobre la reforma y mejor arreglo de las comedias*; *Informe de dⁿ Bernardo de Yriarte a el Conde de Aranda sobre las comedias*; y *Sobre la comedia francesa el Casamiento de Figaro de M. Beau Marchais*. El escrito de Bernardo de Iriarte ocupa los fols. 72r-85v de la Biblioteca Nacional de Madrid. Palacios Fernández lo trascibió como apéndice a «El teatro barroco español», pp. 56-64.

15 En el manuscrito pone 600 y así se lee en la transcripción de Emilio Palacios (p. 56); sin embargo, en el comentario, por errata, se habla de 100 comedias (p. 53).

16 En Palacios Fernández, «El teatro barroco español», p. 56.

17 Checa Beltrán, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», p. 30. En el mismo artículo (p. 18) se nos recuerda que «La *Poética* [de Luzán] no enjuicia la obra de Tirso de Molina».

18 Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772.

piezas «que pueden elegirse con preferencia para la representación, las que se pueden excusar, y también de las que deben reformarse para siempre»¹⁹.

DON PASCUAL INTENTA PUBLICAR SUS REFUNDICIONES. RASTROS DOCUMENTALES

Pocos años después, don Pascual Rodríguez de Arellano solicitaba la correspondiente licencia para imprimir la primera parte de una obra intitulada *Teatro Español conforme a los más rigurosos preceptos del Arte Dramático*²⁰. La instancia carece de fecha; pero ha de ser de principios de 1789. El papel timbrado presenta el sello de Carlos III y un sobresello en el que se lee: «Valga para el reynado de S. M. el Sr. D. Carlos IV». El resumen de la solicitud y la decisión de los señores del Consejo de remitir la obra a don Tomás de Iriarte están datados el 28 de enero de 1789. Un mes y nueve días tardó el célebre fabulista en emitir la preceptiva censura, que dirige a don Pedro Escolano de Arrieta. En ella se expone sobre los mismos conceptos que su tío había expuesto unos años antes:

Devuelvo a Vm. los quatro tomos²¹ de la obra intitulada *Teatro Español arreglado, por D. Pasqual Rodríguez de Arellano*, que de orden del Consejo remitió Vm. a mi censura; y *no hallo reparo* en que se le conceda licencia para la impresión, pues aunque el sistema de este Reformador de Comedias nuestras no es el más rigurosamente ajustado a las verdaderas reglas y delicadezas del arte dramático, el pensam^{to} es loable, la obra mui necesaria y con lo que corrige Dⁿ Pasq^l Rodríguez se mejora desde luego gran parte de las quatro comedias q^e ha presentado, pudiendo servir este exemplo para que otros se animen a la corrección de muchos dramas que igualmente la merecen, y ya q^e no tengamos un Teatro exactamente arreglado, por ser mui difícil, y a veces imposible, reducir a los preceptos q^e dictan la razón y el arte Comedias que se compusieron sin atención a ellos, logremos a lo menos ver desterradas las monstruosidades, indecencias y nociva moral q^e todavía desacreditan la cultura de nuestra Nación en este importante ramo de instrucción y recreo público.
Dios guarde a Vm. m^s a^s. Madrid a 6. de Marzo de 1789. Tomás de Yriarte

Al día siguiente, 7 de marzo, se dan por enterados los señores del Consejo y el 12 «se conzede lizencia para la impresión en la forma ordinaria».

-
- 19 José Antonio de Armona, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García, eds., Vitoria, Diputación de Álava, 1988, p. 291. Es conveniente tener en cuenta la fecha del escrito de Armona. Como recuerda Aguilar Piñal («Las refundiciones del siglo XVIII», p. 38), las adaptaciones de Trigueros de las obras de Lope son también de 1784-1785, aunque *Sancho Ortiz de las Roelas* no se estrenara hasta 1800.
- 20 La solicitud se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (Consejos, leg. 5.555, exp. 68). En las citas acentúo según las normas actuales y modernizo ocasionalmente la puntuación.
- 21 Cada uno de los dramas refundidos debió de presentarse con una encuadernación independiente.

Todas las notas de este expediente nos hablan de cuatro dramas o comedias corregidos por don Pascual; pero ninguna nos da los títulos.

La obra no llegó a imprimirse por las razones que nos revela un documento que Pitollet encontró entre los papeles de Juan Nicolás Böhl de Faber, en Hamburgo, y publicó en 1923²². Se trata de una súplica dirigida a un ministro de Carlos IV el 17 de febrero de 1790, en la que, entre otras cosas, dice:

Que zeloso del Honor de la Patria, amancillado en el bello ramo de la Literatura Dramática, tomó el empeño de vindicarlo, dedicándose a sugetar varias comedias de nuestros mejores dramáticos a los preceptos del Arte con el intento de formar un Teatro Español arreglado, obra única de que carece la Nación...

Lo que, en resumidas cuentas, pide Pascual Rodríguez de Arellano es que el estado le ayude a la impresión de este volumen. Sin duda, desde el momento de concebir el proyecto, contó con la posibilidad de obtener esa subvención ya que la solicitud rescatada por Pitollet es la tercera, en menos de un año, que dirige al mismo gobernante²³:

a fin de que dicha primera parte del Teatro salga a luz, [el suplicante] ha presentado a V. E. dos Memoriales para que se le costee la impresión, y no habiendo tenido efecto, se ve en la precisión de importunarle con este tercero

Alega para pedir esa ayuda, además del mérito de su obra, las necesidades económicas por las que está pasando. Don Pascual tuvo que abandonar Navarra porque el ascenso de su padre al cargo de alcalde de lo criminal le impidió optar a alguna de las «Abogacías pensionadas» del Consejo. En 1790, el suplicante lleva ya seis años de pretendiente forzoso en la corte, con mujer y dos hijos, «quedando ya en la penosa situación de mendigar o morir de hambre».

En su condición de oficial de la primera secretaría de estado, Diego Rejón de Silva, el célebre tratadista de arte, autor del poema didáctico *La pintura* (1786), informó la petición de don Pascual. En la instancia se le había nombrado como testigo de las excelencias del quehacer refundidor y de las circunstancias del peticionario, por lo que se ve en la precisión de apostillar²⁴:

Este sugeto me cita a mí en su Memorial y, en efecto, debo decir a S. E. que he visto por casualidad la obra citada, y he leído el Prólogo o «Disertación sobre la Dramática», bastante bien escrito, y las comedias *No siempre lo peor es cierto* y *El*

22 «Datos biográficos sobre D. Pascual Rodríguez de Arellano», pp. 289-91.

23 «Datos biográficos sobre D. Pascual Rodríguez de Arellano», p. 290.

24 «Datos biográficos sobre D. Pascual Rodríguez de Arellano», p. 291. *No siempre lo peor es cierto* consta en la lista de Bernardo de Iriarte; no así *El castigo de la miseria*, ni tampoco *Marta la piadosa*.

castigo de la miseria, arregladas al arte con acierto y con mucha felicidad en la imitación del estilo

Tras el informe de Diego Rejón, redactado el mismo día de la solicitud, el ministro se interesa por las adaptaciones: «Quiero ver lo que ha hecho» (18 de febrero); y desestima la petición dos días después: «Lo he visto y todavía queda por enmendar en tales comedias». A cambio, ofrece la posibilidad de ayudarlo para obtener un destino fuera de la corte: «Si el hombre fuese buen letrado y quisiese salir fuera, haría lo posible, y más si su padre fue alcalde de lo criminal en el Consejo de Navarra».

De estos documentos concluimos que don Pascual proyectaba varios volúmenes de refundiciones neoclásicas de comedias áureas, que obtuvo la licencia para el primero (cuatro dramas) y que no llegó a publicarlo por falta de dinero propio y de subvención estatal. Ignoramos si *Marta la piadosa* formaba parte del libro aprobado en marzo de 1789 o si se trata de un trabajo posterior. Ganelin²⁵ fecha la adaptación de *La beata enamorada* «circa 1790», dando por supuesto que forma parte de ese primer tomo; pero no tenemos constancia alguna de ese extremo.

En el último folio del ejemplar de la Biblioteca Municipal de Madrid, aparece en el margen derecho, junto a la palabra *fin* el guarismo 800, que quizá haya que interpretar como datación: 1800. En cualquier caso, subsistiría la duda de si se trata de la fecha de la refundición o de la copia.

DEL TÍTULO Y EL *DRAMATIS PERSONÆ*

En la parte superior de la página inicial del manuscrito se lee el título, *La beata enamorada*, que revela como fuente la edición suelta de Teresa de Guzmán²⁶. Poco más abajo aparece el reparto, con un numeral junto al nombre de damas y galanes que señala si el papel lo interpreta la primera o segunda dama o el primero, segundo o tercer galán.

Al conocedor de la comedia tirsiana le sorprenderán algunos cambios en el *dramatis personæ*. El refundidor ha prescindido de don Juan, de don Diego y de López, aunque ha recuperado el nombre del primero para bautizar al hijo de don Gómez (don Antonio en Tirso), que no ha muerto: solo ha resultado herido, y aparecerá, ya curado, al final de la comedia. Estas decisiones revelan el talante regularizador de don Pascual. Tratan de eliminar algunos de los desequilibrios estructurales de *Marta la piadosa* que analizá-

25 *Rewriting theatre*, p. 80.

26 Ganelin (*Rewriting theatre*, p. 85) señala que pudo usar indistintamente un ejemplar de la *Quinta parte* o de la suelta. El título, contradictorio con el texto de Tirso, como estudiaremos más tarde, revela que el impreso manejado por el adaptador es el de Teresa de Guzmán.

bamos hace cuatro años²⁷. Suprime tres personajes episódicos, que perturban el discurrir de la acción dramática. El reparto ha sido reducido a sus elementos nucleares: seis varones y tres mujeres, todos ellos necesarios al buen desarrollo de la acción. Con ello cumple puntualmente el precepto de Luzán²⁸:

Debe, pues, el poeta arreglar con juicio el número de los actores y reducirlos a los menos que se pueda [...]. A mí me parece que el número de ocho u diez personas será bastante y tolerable; lo que pase de ahí, será exceso y confusión

Con la incorporación del hermano de Marta, Rodríguez de Arellano aspira a reducir y atemperar la extrema inverosimilitud moral del original tirsiano²⁹. La ofensa no es tan grave: el homicidio se ha rebajado a unas heridas, la reconciliación entre el agresor y la familia del agredido es posible y deseable, y la componenda matrimonial con que tópicamente se rematan las comedias no repugna ni sorprende a los espectadores.

El refundidor, con buen tino, ha otorgado al anónimo alférez tirsiano un apellido heroico: el de Orellana. En cambio, con incomprensible arbitrariedad, ha cambiado el nombre de Inés en Sirena, trueque contrario al sentido de la verosimilitud³⁰, que debe de venir inducido por la aparición de este nombre en algunas célebres piezas calderonianas como *A secreto agravio, secreta venganza* o *El mayor encanto, amor*³¹.

LAS UNIDADES: EL ARRANQUE *IN MEDIAS RES*

En esa página inicial se proclama la unidad de lugar: *La escena es en Madrid en una sala de la casa de don Gómez*. En efecto, don Pascual ha

27 Felipe B. Pedraza Jiménez, «*Marta la piadosa*, desequilibrios estructurales y valores escénicos». Ver en especial el apartado 4.

28 *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Rusell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, p. 515.

29 En el artículo «*Marta la piadosa*, desequilibrios estructurales y valores escénicos» señalo algunos casos de conflicto entre parejas de enamorados en que el galán ha matado en duelo al hermano de la dama. A los allí reseñados pueden añadirse algunas comedias de Rojas Zorrilla (*Obligados y ofendidos*, *No hay amigo para amigo* y *Donde hay agravios no hay celos*). Por ahora y a pesar de estos ejemplos, sigo pensando que se trata de una situación excepcional dentro de las convenciones dramáticas de nuestro siglo XVII.

30 Ganelin (*Rewriting theatre*, p. 87), en cambio, apunta que «the name certainly is evocative». Sin duda, estaba pensando en el carácter simbólico de estos seres fantásticos que atraen a los navegantes hacia los escollos. Pero la Sirena de Rodríguez de Arellano no cumple esa función dramática.

31 Además de estas Sirenas, una variante del mismo nombre (Sirene) se repite en *El mayor monstruo del mundo*, *El monstruo de los jardines*, *La hija del aire*, *Los tres mayores prodigios*, *Eco* y *Narciso*...

prescindido del viaje a Illescas del acto I y de la salida al Prado en el acto III³². Con la concentración espacial perdemos la escena de la corrida de toros (vv. 596-864 de la comedia de Tirso³³). De ahí que, para justificar la firmísima amistad entre don Felipe y el alferez, haya que aludir a un duelo en Toledo en que el primero salvó de la muerte al segundo.

La unidad de tiempo se consigue por el expeditivo método de suprimir las referencias cronológicas y arrancar la acción *in medias res*. En la primera escena aparece *doña Marta sola con un arte en la mano*. La gramática latina, a la que Tirso no aludía hasta el verso 1906 (al final de la jornada II), está en *La beata enamorada* desde el prosaico y curioso monólogo inicial³⁴:

MARTA *Amo, amas*, verbo activo
 (y, por lo activo, cruel)
ego amo: este es el
 presente de indicativo³⁵.
 (¡Qué bien con mi mal concierta
 esta lección que hoy me plugo!)
 Voy a ver si le conjugo:
 Yo amo, *ego amo*. La puerta
 parece que abren. ¿Quién es? (p. 3)

Rodríguez de Arellano nos ahorra el largo planteamiento de Tirso. Ya Marta está consagrada a su falsa vocación y ocupada en sus latines; ya está trazado el enredo con el que los amantes van a burlar la vigilancia paterna. Sirena cuenta a su señora que, «al volver de misa / por ese confuso abismo / de la Puerta del Sol», don Felipe le ha informado de que ha de entrar en casa disfrazado³⁶

32 Hartzenbusch no debía de conocer esta refundición ya que no la cita al hablar del problema de los cambios ociosos de lugar: «No habría necesidad de que se fuese a Illescas don Gómez, si tanto el capitán Urbina como don Felipe habían de venir a Madrid después: con traerlos antes a la corte, se escusaba el viage, y la unidad de lugar padecía menos» (*Teatro escogido*, tomo I, p. 242).

33 Las citas y referencias de *Marta la piadosa* remiten a la edición de Ignacio Arellano (Barcelona, PPU, 1988), que comparte con el refundidor ilustrado apellido y devociones auriseculares y tirsianas.

34 Al citar la refundición modernizo ortografía y puntuación, y señalo la página correspondiente, aunque el original carece de foliación.

35 Con este arranque, no puede negarse que el oyente de *La beata enamorada*, de acuerdo con los principios neoclásicos, sacaría alguna enseñanza de la representación. Cuando menos, ciertas noticias de gramática latina.

36 En cumplimiento de este anuncio, el refundidor escribió una escena (pp. 44-46), sin precedente tirsiano, en que don Felipe se introducía en la casa disfrazado de comprador y hablaba con Urbina y don Gómez imitando paródicamente el castellano vulgar de los gallegos, pero la tachó. Sin duda se percató de que esa gracia

porque ha trazado el amor
vestirse de comprador
para feriar tanto gusto (p. 5)

Curiosamente, el autor de esta traza es el galán, mientras que en la obra de Tirso el propio don Felipe resulta engañado por la hipocresía de Marta (vv. 1446-64). Es probable que ese protagonismo masculino también responda al deseo de hacer más verosímil la acción. En una sociedad en que se cultivaba una imagen de la mujer como ser poco activo y reducido al ámbito doméstico –aunque la realidad no fuera exactamente así– no podía dejar de resultar inverosímil la desenvoltura y el desparpajo de las heroínas del teatro barroco. De ahí que el inventor de la trama en *La beata* sea don Felipe. Marta queda reducida al papel de eficazísima colaboradora.

Dado que el delito del galán es menor, también su peligro se reduce notablemente. El severísimo castigo que en la comedia barroca anuncia Marta para engañar a Lucía:

[mi padre] a don Felipe
hará cortar la cabeza
antes de un mes (vv. 183-85)

en *La beata enamorada* se atempera de forma muy notable³⁷:

a don Felipe
hará que lo echen a Orán
antes de un mes (pp. 16-17)

Con escrupuloso cuidado, el adaptador sustituye la muerte por la prisión en todas las réplicas que aluden al problema.

OTRAS ADAPTACIONES A LA ÉPOCA DEL REFUNDIDOR

También ha cambiado la ciudad de referencia exterior. En Tirso es Sevilla, el gran puerto del siglo XVII, centro del comercio con América; Rodríguez de Arellano, en cambio, remite en sus alusiones a Cádiz, que había sustituido en sus funciones a Sevilla, y donde bien podía sanar de sus heridas don Juan ya que allí funcionaba desde 1748 el célebre Real Colegio de Cirugía.

hacía muy inverosímil el engaño posterior en que el mismo galán aparece ante los viejos vestido de estudiante enfermo.

37 Los destierros y prisiones en Orán estuvieron a la orden del día durante el siglo XVIII. No hay que recordar que allí pasó siete años Vicente García de la Huerta, allí escribió *La Raquel* y allí la estrenó el 22 de enero de 1772.

El verso de don Pascual, cuando va por libre, es más bien prosaico y vulgar. Sin embargo, cuando rehace los versos de Tirso, sabe cogerle el aire a su modelo. Así, cuando Marta provoca a Lucía, en lo que equivale a la primera escena de la comedia original, intercala un aparte digno del mercedario³⁸:

Por Dios que si aquí no salta
y da reventón la mina,
que no es la pólvora fina (p. 16)

Pero Rodríguez de Arellano utiliza la lengua de su época y salpica la acción de giros y expresiones del momento. Así, Sirena habla «de ese almanak capitán» (p. 8). La voz griega *thema* es masculina: «el thema del beaterio» (p. 8). Es cierto que Marta moteja equívocamente a Urbina con un juego conceptuoso propio del XVII:

No tenéis que encarecer
sus prendas, que son notorias:
es un filósofo antiguo
por sus circunstancias todas (p. 21)

Pero la réplica de don Gómez introduce una voz que Tirso desconocía:

Es verdad; pero el dinero
lo hace parecer de moda (p. 21)

El galicismo *moda* no se registra hasta 1700³⁹. Más sorprende otra expresión puramente francesa, muy al día en las fechas de redacción de esta *Beata enamorada*:

MARTA	Tú, Sirena, con cautela sírvenos de centinela de amor en la plaza.
SIRENA	Alon, que en esto nadie me iguala,

38 El juego metafórico del poder explosivo de las minas es común en los poetas dramáticos del XVII. Así, en Lope (*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*): «Que cuando callarse intenta, / del corazón imagina / que viene a ser como mina, / que, si no sale, revienta». Curiosamente, aunque esta viva metáfora sea tan común en Lope o Tirso, no deja de constituir un acercamiento al tiempo del refundidor, en que el desarrollo de la artillería e ingeniería militar era muy considerable y muy popular.

39 Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1961.

pues puedo en esta milicia
 ser, por mi industria y malicia,
 capitana generala (p. 33)

La misma expresión, sin duda muy popular a raíz de la divulgación de *La marsellesa*⁴⁰, la repite Sirena, junto a un italianismo, escenas después:

[...] Ca, aprisa, *alon, alon*,
 que por uno y otro lado
 nos cercan: de aquí, tu hermana,
 y de allí, *pian, pian*,
 con tu padre, el capitán
 y el alférez Orellana (p. 44)

AFÁN REGULARIZADOR E INVOLUNTARIAS INVEROSIMILITUDES

En su afán regularizador, Rodríguez de Arellano hace que la declaración del capitán y el famoso romance de Marta «Espera, padre y señor...» se desarrollen en casa de don Gómez, sin los impertinentes e imposibles testigos que Tirso introdujo al final del acto I (nada menos que cuatro mirones: don Felipe, Pastrana, don Juan y don Diego). El mercedario, con la voluntad de ofrecer una información exhaustiva al espectador, creó una escena inverosímil hasta el absurdo y de representación complicadísima, por no decir imposible.

Sin embargo, en la misma escena se produce una extraña paradoja. Buscando la verosimilitud a través de las unidades, el refundidor ha presentado a Marta como devotísima beata desde la primera escena y, con eso, ha restado coherencia a la reacción violenta de don Gómez:

¿Quién te ha podido hacer tan atrevida?
 Hija vil, hija ingrata y desmedida (pp. 57-58)

¿Por qué se sorprende e irrita tanto el buen viejo si lleva todo el acto previendo esta respuesta de Marta? Este género de incongruencias salpican la adaptación neoclásica, aunque el lector poco atento no las perciba. Así, por ejemplo, en Tirso doña Marta no es beata. Lo dice paladinamente su padre:

40 Recordemos que el *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, nombre con que se estrenó la célebre canción de Claude-Joset Rouget de l'Isle, se compuso el 26 de abril de 1792 y que el 17 de octubre de ese mismo año se declaró himno de la república.

no hay persuadilla
ni con razón reducilla
a ser monja o ser beata (vv. 1093-95)

Esta extraña situación, alejada por igual de la vida religiosa y de la civil, justifica la exclamación del capitán: «Ni es carne así ni pescado» (v. 1103). En cambio, Rodríguez de Arellano, inducido por el título de la suelta de Teresa de Guzmán y por el de su propia refundición, sí la incluye en el beaterio:

No hay quien pueda persuadirla,
ni con razón reducirla,
siempre firme en lo beata (p. 68)

Y con esta información deja sin sentido la réplica del capitán, que, imperterritito, sigue apostillando que «ni es carne así ni pescado» (p. 69).

LA VARIABLE INTENSIDAD DE LA ADAPTACIÓN

La libertad con que don Pascual adapta la trama e injiere versos propios en la obra de Tirso cambia a lo largo del drama. El primer acto es radicalmente distinto al original. El refundidor vuela con libertad tanto en la traza argumental como en las réplicas. Se limita a aprovechar algunos versos tirsianos del diálogo de Marta y Lucía en la primera escena o de la petición de mano, aunque cambiando la forma estrófica: las octavas se truecan en silva de pareados, de más fácil manejo para los cortes y adiciones. El fragmento trasladado con mayor fidelidad es, sin duda, el romance «Espera, padre y señor...», que se sitúa, como en el original, al final de la jornada.

En la segunda, el caudal de situaciones y versos tirsianos crece considerablemente. Rodríguez de Arellano prescinde, como es lógico, de la relación sobre la Mamora, a la que no se hace la menor alusión⁴¹. Añade, en cambio, una escena completa (la cuarta) para justificar el papel del alférez y sus relaciones con don Felipe.

Aunque se pierde —también en razón de la verosimilitud— el efecto de la irrupción del protagonista en casa de don Gómez⁴², no se desaprovechan los jocosos *quid pro quo* que provocan el disfraz y la fingida enfermedad⁴³.

41 Recuérdese que, aunque no haya referencias precisas, la acción se desarrolla a finales del siglo XVIII.

42 En *Marta la piadosa* la repentina aparición de don Felipe, disfrazado de estudiante perlático, sorprende al espectador. En *La beata enamorada* se nos ha anunciado repetidas veces y, además, no entra dando voces («Ah de casa. ¿Hay quien se acuerde...?»), sino que es conducido a la presencia de don Gómez por la protagonista.

43 En *La beata enamorada* don Felipe sufre aún *perlesía*, como en el original de Tirso; en las adaptaciones decimonónicas de Dionisio Solís y Calixto Boldún el

En estas situaciones el censor, aunque discreto, ha hecho de las suyas. Donde el texto de Tirso y el de Rodríguez de Arellano acotaban *Abrázale*, corrigió *cóxele*; pero como eso de *coxe* tenía ya algo de malsonante y pecaminoso, tachó y escribió más casto: *tómale el brazo*. En la réplica de don Gómez «¿Abrázasle?» la métrica le obligó a aceptar un lascivo «¿Tú le coxes?» (p. 97). Quizá pueda verse cierta autocensura en una pequeña corrección del verso 1983 de *Marta la piadosa*:

Ayudádmele a llevar,
padre y señor, a la cama

Rodríguez de Arellano, más tímido y pudoroso, escribió:

Ayudádmele a llevar,
padre y señor, a una cama (p. 105)

Con el cambio del determinado por el indeterminado pensó conjurar la maliciosa dilogía y trasformó el guiño lúbrico en obra de misericordia.

La jornada tercera es la que sigue con mayor fidelidad a Tirso. Es lógico: en ella está concentrado el juego cómico y vudevilescó en que don Felipe ha de enhebrar mentiras y hacer alardes de ingenio para salir de las peligrosas situaciones en que se ha metido. Son las escenas del *quis putas*, las de los celos de Lucía y Marta y la del *vive Dios*. ¿Qué se podía tocar aquí que no fuera en detrimento de la genial comicidad del texto?

LOS CAMBIOS EN EL DESENLACE

Sin embargo, la resolución y desenlace, tan descuidado y precipitado en Tirso, cobra ahora nuevos matices. Rodríguez de Arellano aún no ha despachado a los viejos y, en consecuencia, no tiene que hacerles volver de la «mentirosa jornada» de Sevilla. Además, cuenta con un *deus ex machina* para cortar, si no desatar, el embrollo. En la última escena aparece, de camino, don Juan, el hermano de Marta y Lucía, que ya ha sanado de las heridas, gracias –suponemos– a la *medicina sceptica* que se impuso en el siglo XVIII. Descubierta por él don Felipe, todos se ven en la necesidad de aceptar los hechos consumados. El capitán Urbina, más convincentemente que en Tirso, desempeña la función dramática del caballero sensato, portavoz de la razón en las comedias de Molière o Moratín:

Don Gómez, es don Felipe
muy principal caballero;

mal ha cambiado su nombre por el moderno *epilepsia* (con tilde en la í, pentasílabo).

amor es muy poderoso;
la venganza vil remedio,
y el honor muy delicado,
y así también me intereso
por don Felipe (p. 154)

No falta una alusión a la futura descendencia, como en el famoso final de *El sí de las niñas*:

MARTA

Ahora
el cielo en hijos y nietos
que los réditos os pague
permita piadoso (p. 156)

A don Gómez, con respeto al decoro y la verosimilitud, le hubiera tocado cerrar la comedia adoctrinando al auditorio con un largo parlamento en que previene contra la religiosidad hipócrita⁴⁴; pero la censura anotó en el libreto que, en caso de representación, había que suprimir la mayor parte de los versos.

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS

Don Pascual Rodríguez de Arellano quiso convertir una disparatada y jocunda comedia de enredo en una comedia didáctica respetuosa con las tres unidades⁴⁵. A pesar de los pesares, la acción seguía siendo demasiado ingeniosa y divertida, el enredo mantenía un protagonismo excesivo. Quizá por eso el ministro al que pidió ayuda para editar sus refundiciones contestó desdeñoso: «todavía queda por enmendar a las tales comedias».

Todo parece indicar que esta *Beata enamorada* no llegó nunca a las tablas. Si alguna vez se escenificó, no debió de alcanzar el éxito apetecido. Cuando los vientos liberales renovaron el interés por esta pieza, interpretada como una regocijada burla, con sus puntas y ribetes de anticlericalismo, no se tuvo en cuenta su trabajo. La adaptación que le siguió en el tiempo fue la de Dionisio Solís, representada con excelente acogida en numerosas ocasio-

44 La réplica es, en realidad, una *amplificatio* de las escuetas y significativas palabras de don Gómez en *Marta la piadosa*: «No más dómines en casa, / que en las hijas predominan / en vez de latinizarlas» (vv. 3040-42).

45 El refundidor de *La beata enamorada* fue más estricto que la mayor parte de sus contemporáneos en la observación de las reglas. Como nos recuerda Álvarez Barrientos «refundidores como Arellano [Vicente], Gaspar Zavala, Dionisio Solís o Félix Enciso [siguieron] ofreciendo al público comedias del teatro clásico español arregladas, no ya a los principios clasicistas de las tres unidades, sino a normas menos estrictas que buscaban regularizar la comedia y actualizar sus contenidos» (*Historia de la literatura española. Siglo XVII*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 319).

nes. Solís, como quizá tengamos la oportunidad de mostrar en otra ocasión, no debía de conocer la obra de su predecesor. Su fuente es el original tirsiaco, cuya acción segmentó en cinco actos para seguir superficialmente la moda neoclásica. Pero no redujo el drama al rigor de las unidades, ni situó la trama en la contemporaneidad de sus primeros espectadores, ni intentó darle el aire didáctico que observamos en la de don Pascual. Al contrario: Solís atendió preferentemente a la vis cómica de la comedia de Téllez y la explotó y reforzó con recursos de buena ley. Incluso las diatribas anticlericales, encarnizadamente reprimidas por la censura, buscan más la complicidad maliciosa del público que cualquier tipo de adoctrinamiento.

Dionisio Solís era hombre que se movió en las interioridades del mundo de la escena, atento a las reacciones del auditorio. Don Pascual, por lo que sabemos, fue aspirante a funcionario, hombre de gabinete y de lecturas, imbuido de los ideales de reforma de la Ilustración y apasionado, al mismo tiempo, de nuestras comedias áureas. Quizá por eso sus refundiciones clasicistas no satisficieron ni a los cómicos ni a los reformadores del teatro y la cultura, y vinieron a quedar en trabajos de amor perdidos.