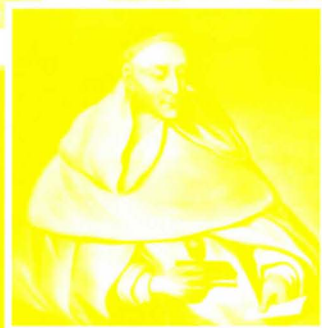
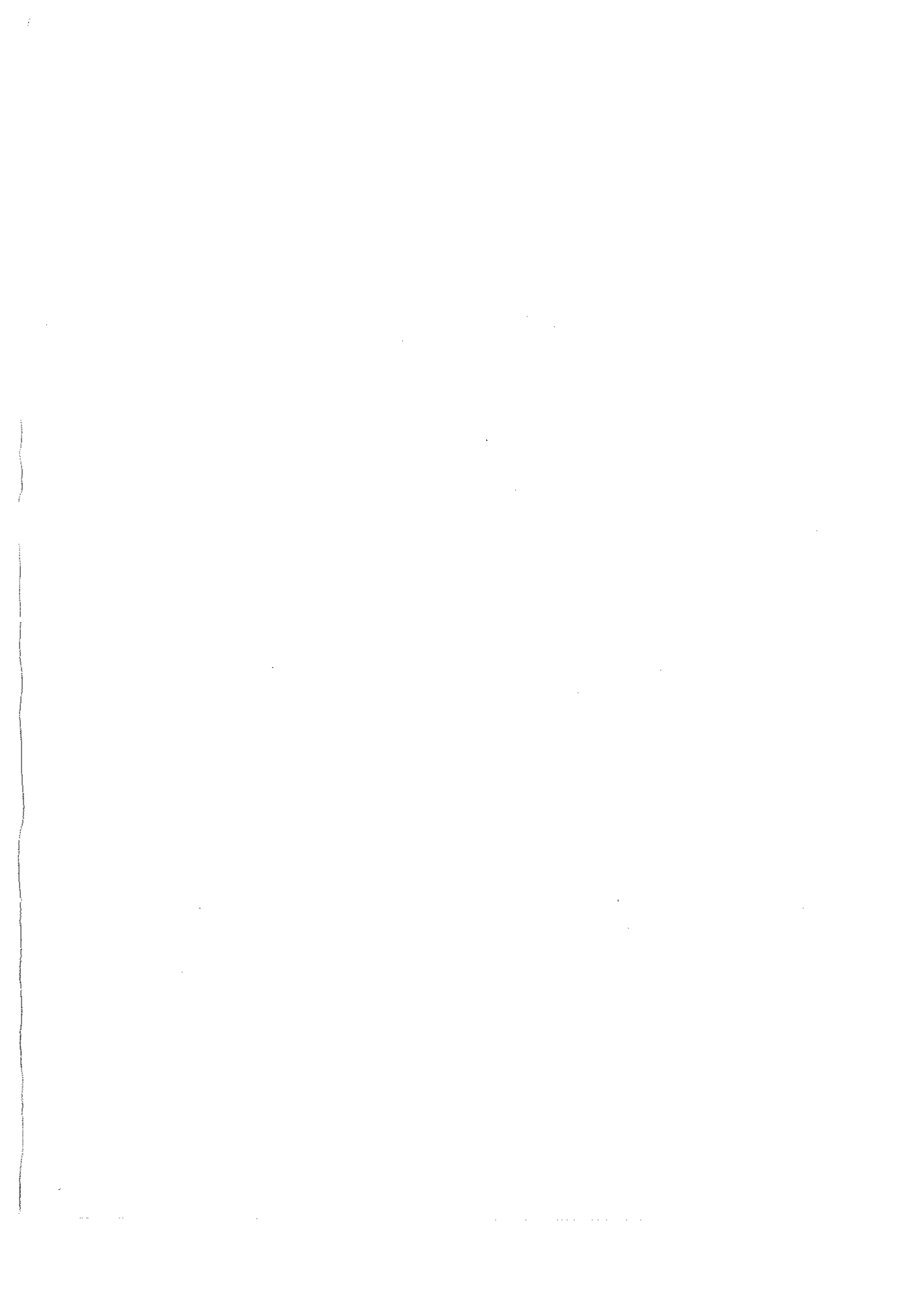


TIRSO, ESCUELA DE DISCRECIÓN



Tirso de Molina

EVA GALAR Y BLANCA OTEIZA (EDS.)



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

Dirección: Ignacio Arellano y Luis Vázquez
Secretaría general: Blanca Oteiza

Consejo asesor:

Flórense Béziat
Laura Dolfi
Francisco Florit
Nadine Ly
Berta Pallares
Pilar Palomo
James A. Parr
Alan K. G. Paterson
Felipe B. Pedraza
Marc Vitse
Miguel Zugasti

Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsiános, 20
e-mail: boteiza@unav.es

Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.)

TIRSO, ESCUELA DE DISCRECIÓN

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
ORGANIZADO POR EL GRISO, DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, Y EL
DEPARTAMENTO DE ANGLÍSTICA, GERMANÍSTICA Y ROMANÍSTICA
DE LA UNIVERSIDAD DE COPENHAGUE
(COPENHAGUE, 10-11 DE MAYO DE 2006)

Instituto de Estudios Tirsianos, 2006

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano su colaboración en la edición de este libro.

© Copyright 2006.
GRISO (Universidad de Navarra)-Revista *Estudios*
Depósito Legal: NA-2911/2006

ISBN: 84-95494-19-1

Madrid-Revista *Estudios*
Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra)

Diseño portada: Cruz Larrañeta

LECCIONES EN LA ESCUELA DE DISCRECIÓN DE TIRSO: SOBRE *AMOR Y CELOS HACEN DISCRETOS*

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra. IET

COMEDIA PALATINA CÓMICA

El tono sentencioso y cuasi aforístico del título de esta comedia, *Amor y celos hacen discretos*, genera en el espectador/lector unas expectativas que apuntan hacia un cierto valor didáctico o doctrinal; de alguna forma se nos está anunciando que asistiremos a un curso de *discreción*, pero eso sí, dentro de la órbita de lo galante, como bien lo marcan los dos sustantivos iniciales: *amor* y *celos*, que han de ir indisolublemente unidos de principio a fin. Nos preparamos, pues, para atender a un texto de enseñanza, de aprendizaje. Aunque como buen texto dramático que es, la doctrina que en él se vierte no nos viene dada por la vía de la teoría filosófica o la especulación; antes al contrario, se recurre al ejemplo práctico, concreto, esto es, a lo vivido y padecido por unos personajes que actúan sobre un escenario, encarnando unas pasiones que el receptor –en el mejor de los casos– llega a hacer suyas por medio de la compasión (en su sentido etimológico: ‘padecer con, identificarse y sufrir con los personajes’).

De este modo Tirso de Molina deja ya cubierto el flanco del *docere*, de necesaria presencia en nuestro teatro áureo, para internarse de ahora en adelante en la línea del *delectare* y hacer bueno su propio lema de *delectar aprovechando* (tomado, como bien se sabe, del clásico *prodesse et delectare* horaciano). Porque, sin temor a contradecirnos con lo dicho en el párrafo anterior, *Amor y celos hacen discretos* es por encima de todo un juguete dramático, un divertimento mediante el cual Tirso irá desgranando con notables dosis de ingenio su idea de cómo hacer discreto y avisado a un galán en cuestiones de amor y celos.

La situación de partida nos coloca en un contexto idealista, ilusionista o lúdico, donde una singular dama llamada Margarita —a la sazón duquesa de Amalfi, lugar de Italia próximo a Nápoles— ha decidido abandonar el siglo, ingresar en un convento y ceder la preeminencia del título a su hermana Vitoria. Hay otro dato interesante: Vitoria está soltera y la duquesa de Amalfi, antes de retirarse, quiere dejarla bien casada, para lo cual habrá que elegir entre un amplio abanico de candidatos, donde se aglutina lo más granado de la nobleza italiana del siglo XIV, que es el nebuloso marco temporal en el que se mueven los personajes. Dicho esto, ya tenemos la pauta para encuadrar la pieza en cuestión dentro del género de la comedia palatina cómica, pues cumple a raja tabla los rasgos morfológicos básicos que, en mi opinión, prefiguran el género¹.

Réstanos por declarar un último y decisivo detalle: el candidato mejor posicionado para alcanzar el feliz himeneo con Vitoria es el conde Carlos, gran mariscal de Nápoles; pero cuenta con una mácula, pues es hombre rudo, imperito en el arte del galanteo, que se sirve de un secretario como mediador para sacar adelante su empresa amorosa. Así, este secretario, llamado don Pedro de Castilla, será quien en realidad trate de concertar los planes de boda y se entreviste repetidas veces con las dos hermanas, pasando a ocupar —desde lo que *a priori* parecía abocado a ser papel secundario— un protagonismo muy marcado que resultará crucial a la hora del desenlace: se alza, en definitiva, con el rol de galán principal de la comedia. Todo esto nos sirve para cartografiar mejor el lugar que ocupa la obra dentro del mapa del macro género palatino, pues no hay duda de que estamos ante una comedia que pertenece a la subespecie de las de secretario², en la misma órbita que otros afamados títulos tirsianos como *El vergonzoso en palacio*, *El castigo del penseque* y *Quien calla otorga*³. Con una notable variante respecto de todos ellos, pues si hasta ahora era rasgo común de Tirso que el secretario estuviese al servicio de la dama principal (y de ese contacto diario iba a surgir el amor), en este caso el secretario don Pedro está a las órdenes del conde Carlos; este don Pedro negociará con ejemplar lealtad y discreción todos los puntos del casamiento de su señor con Vitoria, y de ahí sobrevendrá el trato directo con las dos hermanas: de un lado con la joven casadera Vitoria y, de otro, con la duquesa Margarita, cuya aquiescencia es necesaria para concretar cualquier decisión que se tome. Por esta nueva vía llegamos al mismo punto anterior del roce continuo entre una du-

¹ Ver Zugasti, 2003, pp. 163-69.

² Ver Zugasti, 2003, p. 168.

³ Ver Zugasti, 1998, p. 344.

quesa y un secretario, momento a partir del cual saltará la chispa del amor, chispa que —como no puede ser de otro modo— va a alterar el previsible estado inicial de las cosas, imponiendo a la acción dramática un nuevo rumbo a seguir y determinando el ulterior desenlace.

PLANTEAMIENTO DE LA ACCIÓN

El punto de arranque se da con el desfile de candidatos a la mano de Vitoria que pululan por el palacio ducal de Amalfi. Conocemos los nombres de tres de ellos, a cada cual más potentado: el duque de Capua (Próspero), el duque de Placencia (Rugero) y el gran mariscal de Nápoles (el conde Carlos). Hay un aspirante más que no aparece en escena, pues queda descartado de salida por el enfadoso estilo culterano con que escribe su billete amoroso (p. 119)⁴. Por si esto fuera poco, entra en acción un cuarto varón, el citado don Pedro de Castilla, quien mientras tramita la boda de su señor (el conde Carlos) con Vitoria se verá implicado de lleno en el juego festivo de los amoríos y las relaciones eróticas entre damas y galanes.

Es tal la nube de pretendientes que revolotean alrededor de Vitoria que la duquesa Margarita da tempranas muestras de estar algo picada, llegando al punto de confesarse a sí misma que «no sé si afirmo que tengo / envidia» (p. 117)⁵. El gracioso Romero⁶, con el típico estilo bajo de los criados, describe así la situación: «Hay en Amalfi una dama / por cuyo amor anda en brama / todo hombre que quiere bien» (p. 124). Vitoria intuye muy pronto el cambio que se está experimentando en su hermana la duquesa, quien ya no se muestra tan conforme con la idea inicial de renunciar al título e ingresar en un convento; así, Vitoria le espeta que «traes crítico el humor» (p. 119) y «mal contentadiza estás» (p. 120), ante lo cual la duquesa Margarita se defiende con evasivas: «Tanto / potentado te apetece / que ya me cansa escucharlos» (p. 122).

Un detalle que no podemos seguir postergando en este análisis es el supremo valor que se concede a los billetes amorosos, hasta el punto de que pesa más o causa mayor efecto en las damas una pretensión

⁴ A falta de una edición crítica de la comedia, cito por la edición de P. Palomo e I. Prieto, 2005.

⁵ Término este último que repite más veces: «Si yo a Vitoria quisiera / menos, ya pudiera ser / que como hermana y mujer / envidia a su amor tuviera» (p. 115); «De suerte me aficionó, / que si se le desdoré, / sospecho que envidia fue» (p. 123); «Vi a Vitoria tan perdida, / tan amante, tan pagada / de discreción alquilada, / a que es propia persuadida, / que sus propósitos vanos / mi envidia desbarató; / mas ¿qué mucho, si nació / la envidia de dos hermanos?» (p. 155).

⁶ Para la función dramática y estructural de este criado, ver Oteiza, 2003.

llevada a cabo por escrito, que otra expresada oralmente y cara a cara. En palabras de Vitoria:

Yo os confieso que un papel
bien escrito y estudiado,
ni por oscuro afectado
ni por prolijo crüel,
es eficaz diligencia
para toda pretensión (pp. 113-14).

Extraña eficacia
tiene un papel si con gracia
se escribe; yo me entretengo
en el presente de suerte
que a su dueño amo por él (p. 117).

Se va demarcando con esto el *leit motiv* de la escritura, eje vertebrador de la comedia, pues para la estimativa de estas damas la pluma suple los posibles defectos de la lengua («suple a la conversación / con la pluma», se dice en la p. 121), de modo que no buscan un

discreto de repente,
sino agudo por escrito,
que dicen que va infinito
del hablador al prudente (p. 121);

y en otro lugar: «Pensamientos estudiosos, / en borradores escritos, / son de los que yo me pago» (p. 139). Como corolario a esta idea tenemos la afirmación de que «quien bien escribe, bien siente» (p. 123), y será por este resquicio del alto valor específico concedido a la escritura por el cual deriva la acción hacia la figura protagónica del secretario, don Pedro de Castilla, cuyo oficio es, precisamente, escribir.

Así que de ahora en adelante la acción dramática se escinde en dos líneas paralelas que, para desasosiego de los personajes, se entrecruzan alguna vez, despertando las dudas y celos entre todos ellos. De un lado tenemos a la pareja secundaria formada por Vitoria y el conde Carlos, cuyo recíproco amor parece bastante asentado, pero que plantea el problema de la manifiesta necedad del galán, que desconoce las reglas básicas del cortejo galante y que se escuda en la eficacia de su asistente, don Pedro, el cual sabe agradar a la dama de su señor con ingeniosos billetes de amor. Ni que decir tiene que estas cartas de amor las compone el secretario pero las traslada y firma el conde

Carlos como suyas⁷, con lo cual surgen desde el principio ciertas sospechas de autoría que están a pique de arruinar toda la pretensión.

De otro lado tenemos a la pareja principal, integrada por la duquesa Margarita y el secretario don Pedro, que acaban de conocerse y en principio sin conexión alguna entre ellos, pero cuya situación se alterará por completo al enamorarse la duquesa de él y empezar a abandonar la vieja idea de recluirse en un convento y ceder la titularidad del ducado de Amalfi a su hermana. Es más, la duquesa despliega una serie de estrategias femeninas (armas de mujer) destinadas a captar la atención y el amor de don Pedro, las cuales habrán de superar un doble escollo: a) la desigualdad de rango social entre ambos, pues ella es toda una duquesa y él un simple secretario (con muchas gotas de sangre noble española, es cierto, pero desterrado de su Burgos natal y perseguido por el rey Juan II de Castilla⁸); b) ella es mujer y él es varón, así que, por decoro y por convención social, Margarita no puede confesarle su amor a don Pedro «cara a cara» (p. 175) y tendrá que valerse de caminos indirectos para alcanzar su objetivo; objetivo que, cada vez se intuye con mayor claridad, no pasa ya por ingresar en un convento, sino por casarse con el asistente español que ha cautivado su corazón⁹.

Es el caso que la duquesa Margarita ya está predispuesta a favor de don Pedro antes incluso de conocerlo, pues sabe la sutileza con que escribe los billetes amorosos («hechizome en un papel, / de su discreción caudal», p. 142). Esto se agudiza tras el primer encuentro mantenido entre ambos, donde la duquesa le espeta que lo ve «con traza para señor / mejor que para servir» (p. 130); don Pedro no alcanza a comprender bien el significado de tal insinuación, y ella trata de confundirlo más con esta enigmática frase:

Será cosa llana
que gozará, si es leal,
el premio de su cuidado
no el dueño de este traslado,
sino el del original (p. 137).

⁷ Esta alteración de los roles tradicionales (es función del secretario escribir y trasladar al papel lo que le dicta su señor) supone, por sí misma, todo un anticipo de lo que luego va a acontecer en la comedia, pues el secretario acabará convirtiéndose en señor por la vía del matrimonio.

⁸ En torno al contexto histórico sobre el que descansa la acción diserta largo y tendido (aunque no siempre con tino) B. de los Ríos, 1946, pp. 1517-20.

⁹ Sobre la relevancia de la españolidad de este y otros galanes ver Zugasti, 1998, p. 346, y, sobre todo, Zugasti, 2003, pp. 165-66.

Claro es que nuestro secretario al oírlo se queda algo perplejo («¿Qué querrá decir con esto?», p. 137), pero es hombre de ingenio despierto y pronto deduce el porqué de tal comentario, pues a buen entendedor pocas palabras bastan:

No me quiere a mí muy mal
 quien esperanzas esconde
 y en misterios me responde
 a la primer vista ansí. [...]
 Despacio, prolijo encanto,
 que no es necesario tanto
 para un buen entendedor (p. 138).

SE ANUDA LA ACCIÓN

La segunda jornada se abre con un soliloquio de la duquesa Margarita (pp. 142-43) donde se confiesa a sí misma que está celosa de don Pedro, lo cual es indicio inequívoco de la presencia del amor, sentimiento que se ratificará poco después, en un nuevo soliloquio de la dama (pp. 147-48). A partir de aquí la duquesa emprende una decidida estrategia para ganarse la atención y el favor del secretario, sin retraerse ante ciertos aspectos poco honrosos: secuestra el correo que llega a nombre de don Pedro desde España, lo lee y utiliza la información obtenida a su gusto y conveniencia. Miente con total descaro a don Pedro al decirle que una antigua dama española que él amaba le ha traicionado y se ha casado con otro hombre, el cual pasaba por ser amigo suyo (p. 151). Puesto que ella, dada su condición femenina, no puede declarar su amor *expressis verbis*, le propone al secretario que, a modo de diversión o juego, empiece él a cortejar discretamente a su hermana Vitoria, para lo cual contará con su apoyo y complicidad¹⁰.

Ante las protestas del español en el sentido de que no puede hacer eso porque sería traicionar la lealtad debida a su señor el conde Carlos, la duquesa vuelve a deslizar otra mentira, asegurándole que ella ama a Carlos y lo quiere para sí, quedando su hermana Vitoria para él. Es aquí cuando ella le espeta:

que si en Amalfi os casáis
 y en mi estado sucedéis,

¹⁰ En aras de mantener intacto su decoro ante don Pedro, que la duquesa sabe para sí que está ya muy maltrecho, ella insiste bastante en que todo es divertimento y puro juego: «La diversión puede ser / tercera deste accidente» (p. 154); «Vuestro ingenio probaré, / y en esto del divertiros / sea como se ha ordenado» (p. 158); «Esto por divertiros» (p. 158); «Quíscos yo, si lo entendistes, / divertir, no enamorar» (p. 183).

desdichas desmentiréis
que perseguido lloráis (p. 154),

versos que parecen referirse a la hipotética unión entre don Pedro y Vitoria (y así lo entiende el secretario), aunque el espectador solo cobra conciencia de su medido alcance anfibológico en el desenlace, pues en efecto don Pedro acabará contrayendo matrimonio en Amalfi y sucediendo en el ducado a Margarita, pero llegará a tal cumbre de la felicidad precisamente por casarse con ella y no con su hermana.

Por último resta el detalle de cómo la duquesa le lanza una señal propicia al aturdido galán dándole su mano a besar, aunque bajo la estratagema de que la besa en nombre del conde Carlos y no en el suyo propio (p. 159).

Todo este edificio de quimeras y sutilezas femeninas culmina en una difícil prueba de ingenio (p. 158) a que se ve sometido don Pedro por voluntad de la duquesa. La prueba consiste en la entrega de un papel escrito por ella misma y tildado de «misterioso» (p. 185), el cual contiene un sentido oculto que el español debe ser capaz de develar, pues es ahí donde Margarita aclara si prefiere como esposo al conde Carlos (como defiende externamente) o bien a su secretario (como parece deducirse por ciertos detalles ambiguos de su comportamiento).

El desarrollo de este tipo de lances se prolonga a lo largo de todo lo que resta de comedia, pero no de modo unívoco, sino alterno, pues la acción sustentada por la pareja principal (Margarita/don Pedro) se entrelaza con la correspondiente a la pareja secundaria (Vitoria/conde Carlos). De modo que el espectador asiste a una sucesión de cruces, fingimientos, burlas y veras galantes entre unos y otros, que marcan el tortuoso avance en la relación de los cuatro amantes implicados¹¹. El estado en la pretensión galante de la pareja secundaria es óptimo, pues aunque Vitoria tiene varios candidatos más a su tálamo, ella opta muy a las claras por el conde Carlos. Y lo hace precisamente por lo bien que le escribe las cartas de amor, ignorando que el conde es un torpe y un necio en la cuestión sentimental; de buen corazón, sí, pero incapaz de redactar lo que firma. Siendo notoria la fama de rudo que tiene Carlos, y a la vista del tildado ingenio

¹¹ Son escenas todas ellas muy bien engarzadas en un corto lapso de tiempo: un día para cada jornada; hay un breve e indefinido salto entre la primera y la segunda, pero las jornadas segunda y tercera suceden en dos días seguidos. En cuanto a la unidad de lugar, el espacio único que aparece es el palacio ducal de Amalfi. Así que, de acuerdo con la normativa del género, en esta comedia se da con precisión una buscada concreción espacio-temporal (ver Zugasti, 2003, p. 166).

con que –aparentemente– escribe cartas a su dama, surgen de inmediato serias dudas sobre la autoría real de las mismas:

No ha sido Carlos su autor (p. 121),

Es grande bellaquería
que intente aliviar sus penas
Carlos con gracias ajenas (p. 128),

Yo sé que escribió el papel
con ayuda de vecinos (p. 133).

Nuestro fiel secretario da muestras de su integridad tratando de desmentir estas opiniones («suya es la nota y la mano», p. 130; «A la letra me remito, / que es suya, y él la escribió», p. 133), pero siempre sin éxito, pues el peso de la evidencia se alza por encima de sus asertos. Es justo aquí cuando la comedia cede espacio al tema de la *lectio amoris*¹², o sea, el poder curativo del amor, que es capaz de transformar a bobos y necios en personas avisadas y sutiles, tal y como hiciera Lope de Vega en su célebre pieza *La dama boba*, por citar el ejemplo más conocido de los varios que podrían aducirse¹³. Dentro de esta línea, Tirso apunta que «el querer / dificultades allana» (p. 121), y que el noble sentimiento de amor es un «prodigioso encanto» que «saca de un alma grosera / sutilezas semejantes» (p. 132). En efecto, el amor sincero que siente Carlos por Vitoria, y el trato directo y continuado con su secretario don Pedro, de quien aprende buenas maneras cada día, van transformando poco a poco su personalidad y lo van encaminando hacia la senda de la discreción. Tanto es así que en la segunda jornada Carlos ya declara ser otro de quien antes era (p. 162), agradeciendo la metamorfosis a su contacto con don Pedro y a que «grande fuerza tiene amor» (p. 163).

Pero para llegar a la cumbre de la discreción y la galanería no le basta con conocer el amor, sino que debe experimentar también la otra cara de la moneda: los celos. En efecto, en las teorías amorosas del Siglo de Oro, como se sabe, amor y celos forman un binomio

¹² Estamos por tanto ante una comedia con fondo pedagógico, según hemos apuntado al inicio de nuestro estudio, que se semeja bastante a lo ensayado por Tirso en otros títulos como *El castigo del penseque* o *Quien calla otorga* (ver Zugasti, 1998, p. 347).

¹³ Como bien explica Marín en la introducción a su edición de *La dama boba*: «El amor está idealizado conforme a la teoría neoplatónica como una fuerza depuradora del espíritu, por inspirarse en un ideal de belleza cuya manifestación suprema es la divina y hacia la cual aspira el hombre al contemplar la humana. [...] Corolario inevitable del amor son los celos, sombra que siempre lo acompaña, como producto que son del temor a perder el goce del bien amado, temor justificado por la condición mudadiza del gusto amoroso» (p. 25).

indisoluble, tal y como explicita con meridiana claridad el refranero popular: «No hay amor sin celos, ni cordura sin recelos»¹⁴. La tradición clásica latina ya había anticipado esta misma idea, siendo Ovidio el que más consejos reparte entre los jóvenes amantes:

Cuidate de que no ame confiado, sin ningún rival: no dura mucho el amor si le privas de luchas¹⁵.

Las hay que soportan mal la condescendencia tímida y su amor languidece si no tienen una rival¹⁶.

Cuando los corazones perezosos por la falta de costumbre y despreocupados se entorpecen, hay que despertar el amor con agudos agujones. Haz que sienta temor por ti y vuelve a calentar su corazón tibio; que palidezca al enterarse de tu delito¹⁷.

Mientras el amante está cayendo en la trampa, y también cuando ha sido recientemente conquistado, tenga la esperanza de que solo él será dueño de tu tálamo; pero después de un poco tiempo, sospeche que tiene un rival y que comparte con alguien el derecho de acceder a tu cama: si suprimes esos trucos, el amor envejece¹⁸.

El motivo es recurrente en el Mercedario: en *Cigarrales de Toledo* se dice que los celos moderados realzan el amor, mientras que los superfluos o injustificados generan aborrecimiento (p. 160); en *La patrona de las musas*, novela incluida en *Deleitar aprovechando*, se diserta largo y tendido sobre los celos: «Sin celos el amor se entibia, con ellos crece y creciendo mengua y helándose se abrasa» (p. 123); la comedia *Celos con celos se curan* es todo un tratado sobre el tema, donde se pueden espigar pasajes de este tenor:

Que celos causa le den
de amarme más (vv. 965-66);

con celos se aumenta amor,
sin ellos es descuidado (vv. 701-02);

¹⁴ Ver Rodríguez Marín, 1926, p. 332. Cristóbal de Monroy lo utiliza como título para una comedia suya: *No hay amor donde no hay celos*. La única edición que conozco de este texto es la de Bem Barroca, 1976.

¹⁵ Ovidio, *Amores*, I, 8, vv. 95-96.

¹⁶ Ovidio, *Arte de amar*, II, vv. 435-36.

¹⁷ Ovidio, *Arte de amar*, II, vv. 443-46.

¹⁸ Ovidio, *Arte de amar*, III, vv. 591-94. Ovidio también puede aconsejar justo lo contrario cuando de lo que se trata es de evitar el amor; ver sus *Remedios contra el amor*, vv. 769-70: «Un rival es el principal motivo de nuestra desgracia. Tú, en cambio, no te inventes ningún rival y confía en que ella duerme sola en su lecho».

¡Qué mal nacido es amor,
pues que se aumenta con celos,
enflaquece con regalos
y con disfavores crece! (vv. 1160-63);

Amor por celos subiendo
lo más remontado alcanza (vv. 1309-10)¹⁹.

Amor y celos hacen discretos, tal y como se anuncia desde el título, vuelve sobre este mismo concepto, y Tirso desliza de nuevo toda una batería de citas en elogio del poder curativo y doctrinal de los celos, pues son «lo más perfecto» del amor, «la sal / de todo amor, sin la cual / el más fino no es sabroso» (p. 163)²⁰. La idea se reitera en otros pasajes:

No hay cosa que más avive
el ingenio que los celos (p. 156).

Es facultad que sutiliza el ingenio (p. 166).

¹⁹ Más ejemplos en *El castigo del penseque*: «Por la puerta de los celos / entré en vuestra casa, Amor» y «Quien tiene amor, / mal sin celos vivirá» (pp. 690 y 730); *Del enemigo, el primer consejo*: «Que celos la dé me manda, / y quien me avisa con ellos / principios muestra de amor» (vv. 1191-93); *Mari Hernández, la gallega*: «No hay criatura sin amor / ni amor sin celos perfeto» (vv. 1411-12). Los testimonios paralelos podrían repetirse *ad nauseam* si saltamos a otros autores; me limito a dejar constancia de dos de ellos: Cristóbal de Monroy en *No hay amor donde no hay celos* escribe: «Dicen que suele el amor / de los celos engendrarse. / Y así, Carlos, determino / (pues esta ocasión me trae / a las manos la fortuna, / piadosa a mis ruegos) darle / celos a Leonor con Celia» (vv. 255-61); «Cuando el fuego no arde / de amor, convierten los celos / sus cenizas en volcanes» (vv. 288-90); «Bien sabes que no hay amor / sin celos» (vv. 1870-71); María de Zayas vuelve sobre el tema en su novela *La esclava de su amante*, de modo particular en el romance «Dar celos quita el honor», donde leemos esto: «Quien tiene amor y no cela, / todos dicen, y lo entiendo, / que no estima lo que ama / y finge sus devaneos. / Celos y amor no son dos: / uno es causa, el otro efecto. / Porque efecto y causa son / dos, pero solo un sujeto. / [...] Celos y desconfianza / que son una cosa es cierto, / porque el celar es temer, / el desconfiar lo mesmo; / luego quien celos tuviere / es fuerza que sea discreto, / porque cualquier confiado / está cerca de ser necio» (pp. 261-62).

²⁰ Ver asimismo *La patrona de las musas*, en *Deleitar aprovechando*, p. 129: «No sin pequeña similitud los comparó un discreto a la sal en los manjares, que sazónándolos en proporcionada cantidad los echa a perder y hace intolerables su demasía»; *Celos con celos se curan*: «En la mesa del amor / los celos son el salero, / que para ser verdadero / estos le han de dar sabor; / pero advertid que es error / echar mucha al que es sencillo» (vv. 2567-72); *Cigarrales de Toledo*: «No en balde dijo un experimentado que así como la sal en los manjares, siendo poca, los hacía apetitosos, y siendo mucha, los hacía amargos, así los celos moderados realzaban el amor, como los superfluos los convertían en aborrecimiento» (p. 160).

El oficio
destos es sutilizar
los ingenios abatidos,
porque necios y celosos
son dos extremos distintos (p. 178).

Son llave
de amor, con que medra y crece (p. 182).

Nótese que se habla siempre de celos entre solteros, cuando las parejas están todavía en fase de tanteo; en este momento inicial los celos incitan al amor, de modo que entre «amantes entendidos / su esfera es la discreción» (p. 156), mientras que los celos entre casados son «necios» (p. 156) y pueden derivar hacia lo trágico (recuérdense las famosas tragedias de amor conyugal de Calderón: *A secreto agravio secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*; o la singular aproximación tirsiana al tema en *El celoso prudente*)²¹. Pero en el caso concreto de *Amor y celos hacen discretos* nos movemos en el género de la comedia palatina cómica, con lo que el resultado final es el éxito de la empresa amorosa y la consiguiente boda de las dos parejas implicadas, aunque para llegar hasta esa cumbre de la felicidad es preciso superar el último escollo, que no es otro que descifrar correctamente el misterioso papel escrito por la duquesa de Amalfi y aclararnos así, entre secuencias intermitentes de amor y celos, a qué galán prefiere ella.

HACIA EL DESENLACE

El papel –un soneto– está escrito con una bien medida anfibología que sustenta dos posibles sentidos: uno «disfrazado» y otro «a lo claro» (p. 158), de modo que el secretario don Pedro habrá de descubrir qué parte le atañe a él y cuál al conde Carlos. Este billete de amor supone todo un alarde de ingenio de Tirso y se emparenta con otras comedias suyas como *Quien calla otorga* y *Amar por arte mayor*, donde presenciamos dos exhibiciones semejantes. En *Quien calla otorga* Tirso destapa el tarro de sus esencias ingeniosas al escribir un único papel que encierra tres sentidos posibles: el primero es el que se desprende de su lectura completa, normal y corriente, pero es que rasgando verticalmente el papel justo por la mitad, este cobra dos

²¹ Tirso de Molina sanciona esta opinión en otros textos; ver *La patrona de las musas*, en *Deleitar aprovechando*, p. 123: «Los celos de los casados no son celos, sino, cuando se averiguan, deshombres, y cuando se sospechan, boberías; pues los celos consisten en la opinión y no en la certidumbre»; *La mujer que manda en casa*, vv. 1505-06: «Deleitan celos de dama / y enfadan los de mujer».

sentidos no sospechados hasta ahora, nuevos por completo, pues la parte de la izquierda contiene un mensaje para una persona y la parte de la derecha otro para otra persona distinta²². En *Amar por arte mayor* será el galán quien escriba una carta en clave que ha de ser leída por tres damas diferentes, de forma y manera que cada una entienda que ella y solo ella es la preferida; el enigma se resuelve restando sílabas y formando una redondilla aclaratoria, motivo que por sí solo sirve para dar título a toda la comedia, *Amar por arte mayor*, título que a su vez encierra la ingeniosa dilogía entre el *arte mayor* como 'ocupación de rimar versos' y el de las 'habilidades o destrezas amatorias'.

Este gusto por el uso de la agudeza y el lenguaje a dos luces ya lo encareció Lope de Vega en su *Arte nuevo*, con estos famosos versos:

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice (vv. 323-26).

El profesor Chevalier, en un estudio sobre la agudeza verbal en la comedia, apunta que esta desarrolla «con relativa frecuencia la forma hipertrofiada del equívoco que representan las coplas anfibológicas»²³, y observa que tanto Jiménez Patón (*Elocuencia española en arte*) como Luis Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*) o Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*) elogian el uso de tales coplas anfibológicas. Con todo, hoy no resulta fácil localizar muchos ejemplos de estas coplas, y el investigador francés nos informa de cuatro casos²⁴. Diez años más tarde, Romero Muñoz, en un documentado artículo

²² He estudiado este texto con más detenimiento en otra ocasión (Zugasti, 1998, p. 356), por lo que no procede ahora repetir lo ya dicho; ver también lo apuntado por Hamilton, 1947, p. 70, y 1962, pp. 109-10. Tirso se sirve del mismo efecto en *La Peña de Francia*, aunque con un texto mucho más breve que consta de un solo verso: la infanta doña Catalina escribe este contundente mensaje a su enamorado don Enrique: «Esta noche o nunca, infante», pero es el caso que el amor de la dama se lo disputan dos hermanos, los infantes don Enrique y don Pedro, de modo que en un forcejeo que ambos mantienen por hacerse con un guante de doña Catalina, este se rompe en dos, guardándose cada cual su mitad correspondiente. El billete de la dama estaba dentro de ese guante y queda asimismo en dos mitades, de modo que don Enrique solo lee «nunca, infante» (v. 559) y a don Pedro le cae en suerte el de «Esta noche» (v. 616). Como es de presumir, la situación aviva la rivalidad entre los dos hermanos y genera un enredo de notables dimensiones, el cual empezará a aclararse a partir del v. 1044, cuando vuelvan a juntarse los dos trozos del papel.

²³ Chevalier, 1992, p. 228. Interesa todo el capítulo: «La comedia frente a los géneros jocosos y a la agudeza verbal», pp. 227-42.

²⁴ Chevalier, 1992, pp. 229-31.

que prolonga la línea abierta por el erudito francés, aporta siete ejemplos más de estos textos anfibológicos que suben a los escenarios barrocos en forma de cartas «todas escritas en verso, con amplia libertad en la elección de metros y estrofas [...], caracterizadas por una [...] complicada artificiosidad en la construcción» capaz de contener una «*doble* –y aun *triple*– lectura»²⁵.

Sobre la profusión de cartas o billetes en el teatro del Siglo de Oro se ha investigado ya con acierto, incluido el caso particular de Tirso de Molina²⁶, y cabe decir que en *Amor y celos hacen discretos* estamos ante un nuevo ejemplo de «carta anfibológica» al estilo de las examinadas por Chevalier y Romero Muñoz. La carta escrita por la duquesa Margarita adopta la forma de un típico soneto italiano en endecasílabos, y reza así:

Mariscal, si sois cuerdo en esta empresa,
amando, mucho vuestra dicha gana.
Estimad los favores de mi hermana,
pues que no dan disgusto a la duquesa.
Proseguid, [y] pues veis lo que interesa
con ella vuestro amor, la pena vana
que tenéis olvidad de la tirana
voluntad que vuestra alma tiene presa.
Mirad que si os preciáis de agradecido,
eterna fama y triunfo desta gloria
gozoso ganaréis contra el olvido.
Acordaos, y a vuestra alma haced memoria
que siempre de que sois de mí querido
me acuerdo, mucho más que de Vitoria (pp. 184-85).

Don Pedro lee y relea el texto de cabo a rabo y queda desesperado, pues «no hallo palabra en él / que no haga a Carlos favor, / sin hacer mención de mí» (p. 184). Margarita lo trata de necio, poco avisado y de limitado entendimiento, anunciándole que el misterioso papel esconde doble sentido:

MARGARITA	Leelde parte por parte, miralde letra por letra y hallaréis, al advertillas, un papel que encierra dos. Buscad ahí para vos un soneto en redondillas.
DON PEDRO	¿En redondillas soneto?

²⁵ Romero Muñoz, 2002, p. 4.

²⁶ Hamilton, 1947 y 1962; Recoules, 1974.

MARGARITA Cada día hay cosas nuevas
y el ingenio es todo pruebas;
buscalde, si sois discreto (p. 185).

Dicho esto, será la propia duquesa quien desvele los «sentidos diversos» de su carta, advirtiendo al atribulado secretario que «lo pos-trero de los versos / es, don Pedro, para vos» (p. 186), quedando así el mensaje:

Si sois cuerdo en esta empresa,
mucho vuestra dicha gana.
Los favores de mi hermana
dan disgusto a la duquesa.
Y pues veis lo que interesa
vuestro amor, la pena vana
olvidad de la tirana
que vuestra alma tiene presa.
Si os preciáis de agradecido,
fama y triunfo desta gloria
ganaréis contra el olvido.
A vuestra alma haced memoria
de que sois de mí querido
mucho más que de Vitoria (p. 186).

Las cartas se han puesto boca arriba y, aunque todavía queda por cerrar algún fleco del enredo hasta llegar al final de la comedia, lo esencial está dicho y las dos parejas principales logran casarse entre el aplauso general: la duquesa lo hace con el secretario don Pedro y su hermana Vitoria con el conde Carlos, cuyo carácter queda ya pulido y sutilizado merced a que amor y celos hacen discretos.

Cabe añadir que esta curiosa forma estrófica utilizada por Tirso, el soneto octosílabo (con el esquema abba:abba:cdc:dcd)²⁷, aparece también en *La pícaro Justina* (1605), donde López de Úbeda lo llama «sonetillo de sostenidos» (con el esquema abba:abba:cde:cde), en concreto en la segunda parte del libro segundo, capítulo cuarto, número primero²⁸.

Diremos por último que si bien el Siglo de Oro abunda en este tipo de juegos de ingenio, agudezas verbales, anfibologías, etc., el castellano es idioma especialmente propenso para su uso, hallándose ejemplos afines en la literatura contemporánea. Romero Muñoz anota un caso en *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente (acto II,

²⁷ Así lo define Navarro Tomás, 1966, p. 252.

²⁸ Ver López de Úbeda, *La pícaro Justina*, II, p. 459. Otro ejemplo afín, titulado ahora simplemente «sonetillo» (aunque le faltan dos versos), en la misma novela de *La pícaro Justina*, II, p. 479.

cuadro III)²⁹; nosotros cerraremos el presente trabajo remitiendo a la novela *El final de los tiempos (Diario mexicano)*, de Juan Ramón Brotons, ganadora del «Premio Decimocuarta consonante», edición de 2001, donde localizamos el siguiente soneto:

La serpiente plumada está guardada,
 serpiente vegetal y milenaria,
 duerme aún a la sombra de la historia
 en curtida y misérrima morada.
 La quimérica imagen desterrada
 ciudad tuvo gobernada otrora donde
 muerta yace olvidada y bien se esconde
 donde espera dormida mi llegada.
 El lugar es para todos un secreto,
 eclipse oscuro a la razón vedado,
 del principio al final harto discreto.
 Sol que fue codiciado como un reto
 es misterio por muchos anhelado,
 eterno enigma en este mal soneto (p. 76).

El final de los tiempos es una típica novela de misterio donde los protagonistas buscan con afán un tesoro enterrado en México desde la época de la conquista, en concreto una imagen de oro del dios azteca Quetzalcóatl. La única pista de que disponen es un antiguo soneto que nadie sabe interpretar a carta cabal. Por fin, la clave del enigma que encierra el texto se desvela al leer las primeras palabras de cada verso como si de un acróstico se tratara (justo lo contrario de lo que hizo Tirso de Molina), con este resultado: «La serpiente duerme en la ciudad muerta donde el eclipse del sol es eterno» (p. 78), frase que da la pista definitiva a los buscadores del tesoro y los encamina con acierto a las ruinas de Teotihuacán, confirmando que se trataba de un secreto «del principio al final harto discreto» (v. 11), que permanecía oculto «en este mal soneto» (v. 14).

BIBLIOGRAFÍA

- Bem Barroca, M. R., *Dos comedias inéditas de don Cristóbal de Monroy y Silva: «No hay más saber que saber salvarse». «No hay amor donde no hay celos»*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1976.
- Brotons, J. R., *El final de los tiempos (Diario mexicano)*, Madrid, Edelsa, 2001.
- Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

²⁹ Romero Muñoz, 2002, p. 23.

- Hamilton, T. E., «Spoken Letters in the comedias of Alarcón, Tirso and Lope», *Publications of the Modern Language Association*, 62, 1947, pp. 62-75.
- «The Function of the Spoken Letter in the Plays of Tirso de Molina», en *Homage to Charles Blaise Qualia*, Lubbock, The Texas Technological Press, 1962, pp. 105-12.
- López de Úbeda, F., *La pícaro Justina*, ed. A. Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977, 2 vols.
- Marín, D., «Introducción» a su edición de Lope de Vega, *La dama boba*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 9-58.
- Monroy y Silva, C. de, *No hay amor donde no hay celos*: ver M. R. Bem Barroca.
- Navarro Tomás, T., *Métrica española*, New York, Las Americas Publishing Company, 1966.
- Oteiza, B., «Dos criados en busca de su amo: Montoya de *Amar por señas* y Romero de *Amor y celos hacen discretos*», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina* (Actas del congreso internacional, Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003), E. Galar y B. Oteiza, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2003, pp. 73-90.
- Ovidio Nasón, P., *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, trad. V. Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.
- Recoules, H., «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 479-96.
- Ríos, B. de los, «Preámbulo» a su edición de *Amor y celos hacen discretos*, en *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, pp. 1513-26.
- Rodríguez Marín, F., *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926.
- Romero Muñoz, C., «Cartas anfibológicas en la comedia clásica española», *Rassegna Iberistica*, 74, 2002, pp. 3-23.
- Tirso de Molina, *Amor y celos hacen discretos*, en *Obras completas IV. Segunda parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, ed. P. Palomo e I. Prieto, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 2005, pp. 109-92.
- *Celos con celos se curan*, ed. B. Oteiza, Kassel, Reichenberger, 1996.
- *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- *Deleitar aprovechando*, ed. P. Palomo e I. Prieto, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1994.
- *El castigo del penseque*, en *Obras completas III. Doce comedias del Maestro Tirso de Molina*, ed. P. Palomo e I. Prieto, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1997, pp. 659-760.
- «*El pretendiente al revés*» y «*Del enemigo, el primer consejo*» (dos comedias palatinas), ed. E. Galar Irurre, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2005.

- Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, ed. D. Smith, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, ed. del IET, dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999.
- *La Peña de Francia*, ed. L. Vázquez, en Tirso de Molina, *Obras completas. Cuarta parte de comedias II*, ed. del IET, dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 483-616.
- *Mari Hernández, la gallega*, ed. S. Eiroa, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- Zayas, M. de, *La esclava de su amante*, en *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, ed. A. Redondo Goicoechea, Madrid, Castalia, 1989.
- Zugasti, M., «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del II congreso internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 343-57.
- «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina* (Actas del congreso internacional, Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003), E. Galar y B. Oteiza, eds., Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-85.