

SOFÍA EIROA

**ESTUDIOS DE TEATRO
DEL SIGLO DE ORO:
TÉCNICAS DRAMÁTICAS
DE TIRSO DE MOLINA**

UNIVERSIDAD DE MURCIA

2002

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción	9
1. Técnicas dramáticas	11
2. Técnicas dramáticas al servicio de dos protagonistas tirsianas: doña Violante y doña Juana	43
3. Los mecanismos del poder en las comedias bíblicas de Tirso de Molina	67
4. Tirso y su actitud ante la historia	81
5. La recepción de Tirso de Molina en los siglos XVIII y XIX	93
6. Personajes villanescos en comedias tirsianas	115
7. Tirso y las representaciones actuales	135
8. El uso de los tópicos y contrastes en Tirso de Molina	159
9. Bibliografía	177

INTRODUCCIÓN

Los estudios que sobre las técnicas dramáticas se han hecho hasta el momento, rara vez explican en qué consisten dichas técnicas o de qué forma son utilizadas por un dramaturgo concreto.

Con esta investigación pretendemos poner de manifiesto cuáles son y cómo utiliza Tirso de Molina las técnicas dramáticas a su alcance. No se trata, en ningún caso, de una comprobación estadística. Por este motivo, el análisis introductorio a las técnicas dramáticas del Mercedario se verá completado con estudios más concretos de aquellos apartados que nos parezcan relevantes. Dichos estudios pueden ser leídos de forma independiente pero sólo en conjunto alcanzan su verdadera dimensión. Así pues, «los mecanismos del poder en las comedias de Tirso de Molina», «Tirso y su actitud ante la historia», «Tirso y la recepción en el siglo XIX», etc. han de ser entendidos como parte constituyente del entramado que disponen las técnicas dramáticas tirsianas en el conjunto de su obra.

También por ello, en ocasiones se prefiere un *corpus* reducido de la extensa producción dramática tirsiana para extraer conclusiones fidedignas. Dicho *corpus* será especificado en cada caso.

Se trata de poner de manifiesto no sólo la existencia de unos moldes culturales, sino también los sistemas de producción. Resulta asimismo interesante ver hasta qué punto las técnicas dramáticas aplicadas a un objeto artístico determinan las condiciones de recepción del mismo. En este sentido se-

rán analizadas tanto la posible recepción de las piezas dramáticas en su momento como la recepción por parte de un público actual como espectadores y/o lectores.

La concepción dramática de Tirso de Molina, siempre interesante en el conjunto de nuestro teatro áureo, se perfila, una vez más, como una de las más modernas e innovadoras dentro del Siglo de Oro español.

TÉCNICAS DRAMÁTICAS¹

El estudio de las técnicas dramáticas tirsianas es el fruto de un proyecto en el cual partimos de la hipótesis de que la comedia, manifestación de un teatro comercial y masivo, se construye con elementos tópicos tanto en el aspecto ideológico como en el poético y estructural.

Uno de los principales objetivos de nuestro estudio es confirmar, de manera fehaciente y deducida de un amplio *corpus*, la existencia de unos moldes estructurales compartidos por todos los dramaturgos. El análisis de las técnicas de construcción de la ficción dramática vendrá también a mostrar las variaciones que se dan a lo largo del tiempo y las peculiaridades de cada poeta.

Para realizar dicho análisis trazaremos una perspectiva semiológica, pero rehuyendo las caprichosas terminologías de determinadas escuelas y el abuso de esquemas y gráficos. La comprobación puramente estadística de la presencia de fórmulas de organización de los signos del drama, rara vez lleva a conclusiones de peso en el ámbito de la literatura española del Siglo de Oro.

Por otro lado, la recepción de la comedia española por los lectores y/o espectadores actuales depende en buena medida del conjunto de estas técni-

1 Investigación realizada gracias a una beca de Caja Murcia y al proyecto de investigación *Técnicas dramáticas de la comedia española. Tirso de Molina* subvencionado por la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura de España (PB98-0314-CO4-03).

cas dramáticas al servicio de un *corpus* artístico. Este estudio, por lo tanto, no es ajeno a las condiciones de recepción actual del conjunto de la obra dramática tirsiana; así como a las posibilidades contemporáneas de representación y la repercusión que dicho *corpus* podría tener en un público de ahora en función de sus «técnicas».

La comedia áurea no sólo destaca por su interés artístico. Su extraordinario valor estético y sociológico la hace un objeto de estudio multiforme y ambiguo. Las conclusiones de conjunto y el estudio pormenorizado de alguno de los fenómenos pueden ser pautas fundamentales en el transcurso de la investigación.

Con el objeto de llegar a conclusiones útiles al lector, en ocasiones se prefiere el estudio concreto en determinados apartados. Reducimos en estos casos el número de obras analizadas y extraemos de aquellas seleccionadas los modelos de producción dramática. El amplio *corpus* dramático de Mercedario, así como su variedad temática nos obliga a tomar estas medidas.

Sería absurdo pensar, por otro lado, que Tirso presenta la misma madurez expresiva en todas sus piezas. En ellas se observa, en muchos casos, que a pesar del dominio visual escénico del dramaturgo (no cabe duda de que Tirso escribía sus obras para ser representadas) a pesar de este dominio temprano, hay en él un proceso evolutivo.

Tirso como pocos autores reaprovecha aquellos mecanismos que mejor le parecen o que más éxito le han deparado en numerosas ocasiones². Trataremos de evitar estas repeticiones en la medida de lo posible. Es evidente que el público recibía con agrado estas «técnicas de segunda mano» puesto que del público dependía el éxito de las obras a partir del pago de sus entradas, pero en un nivel de lectura puede resultar muy monótono.

«La técnica dramática está estrechamente vinculada a los sistemas de producción teatral. Es sabido que cuando Calderón llega al mundo de la escena, conviven los diversos sistemas de representación vigentes en el Siglo de Oro, con sus espacios correspondientes: el teatro comercial de los corrales de comedias, las fiestas del Corpus que se desarrollaban en la plaza pública y el teatro palaciego.

2 Vid. Nougé, «À propos de l'auto-imitation dans le théâtre de Tirso De Molina»; Templin, «Another Instance of Tirso's Self-Plagiarism».

Nuestro poeta maneja varias convenciones dramáticas, influidas por los medios de producción y las técnicas y espacios escénicos, pero no determinadas por ellos: las técnicas y los sistemas de producción inclinan pero no fuerzan los designios creativos del dramaturgo»³.

En este sentido resultan muy esclarecedoras las palabras de Felipe Pedraza que transcribimos. Es cierto que su análisis se centra en el estudio del teatro calderoniano; pero no deja de ser menos cierto que los esquemas fundamentales en lo concerniente a «técnicas dramáticas» son extrapolables a la producción dramática tirsiana.

Tirso de Molina comparte con Calderón de la Barca una clara proximidad cronológica (Tirso 1579-1648; Calderón 1600-1681). De lo que deducimos que el público que asistía a las representaciones de ambos dramaturgos, en su heterogeneidad social, no debía ser muy diferente ideológicamente. El esquema aproximativo a sus técnicas dramáticas es válido para ambos dramaturgos.

Pocos estudiosos del teatro áureo se han atrevido a delimitar el amplio, indeterminado, y por ello confuso terreno de las convenciones y técnicas dramáticas. Contamos con algunos artículos que mencionan estos términos⁴. Pero en ellos no se especifica de una manera definitiva cuáles son y en qué consisten dichas técnicas.

Trataremos de aproximarnos al conjunto de ellas centrándonos en el *corpus* tirsiano sin perder de vista el análisis de Pedraza del teatro calderoniano como modelo de aquellos mecanismos de construcción dramática, a veces, difícilmente localizables en una primera lectura, que agruparemos bajo el título de «técnicas dramáticas».

Por este motivo destaca también la última línea del párrafo expuesto anteriormente:

3 Cfr. Pedraza, *Calderón vida y teatro*, p. 78.

4 Lida de Malkiel, «La técnica dramática de *La Celestina*»; Pedraza, «La Celestina en las tablas: sistemas dramáticos y técnicas escénicas»; Farrell, «Imagen, motivo y técnica dramática en *El niño inocente de La Guardia*»; Bermejo, «Del grito al susurro. (Observaciones acerca de la evolución de la técnica dramática de Valle-Inclán)»; Quiñones Román, «Ventas cervantinas: la técnica dramática y el engaño de los sentidos»; Vara Donado, *La técnica dramática de Sófocles*; Deyermond, «Historia Sagrada y técnica dramática en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», Domínguez de Paz, «La aportación teatral de José Zorrilla: aproximación a su técnica dramática a través de una refundición»; Shaw, «Acerca de la técnica dramática de *El hermano Juan*»; etc.