

## «EL AMANTE TODO ES TRAZAS»: LOS RECURSOS DEL ENREDO EN EL TEATRO TIRSISTA

A Pilar Palomo.

D.<sup>a</sup> VIOLANTE.—¿Qué dices, Aguado, desto?

AGUADO.— Que eres Pedro de Urdemalas

D.<sup>a</sup> VIOLANTE.—Di Teresa de Urdebuenas.

(*La villana de Vallecas*, acto III)

Tirso fue autor de un teatro feminista en el que la mujer —una mujer de la sociedad burguesa, provinciana o madrileña, pero urbana por lo general— se convierte en punto de arranque y fuerza directriz de toda una trama, desde su planteamiento, o al menos desde su nudo, al desenlace. La *comedia de enredo* tirsista es una comedia en mayor medida *femenina* —entiendo el término en el sentido del protagonismo, nada viriloide por supuesto, que Marta, Juana o Violante ponen en pie en el escenario del XVII. Un protagonismo que Tirso concede tanto en el plano de cotidianidades de *Don Gil*, *Marta la Piadosa* o *La villana de Vallecas*— como en el friso del pasado al representar la *fiereza* intrahistórica de *Antona García* o la entereza de gobierno de doña María de Molina (*La prudencia en la mujer*). Un protagonismo que la mujer —marginada en la estructura social del XVII— debe conseguir por las únicas vías del fingimiento, de la tropelía, del engaño, de un poner el mundo patas arriba, que —transitoriamente— le permita subvertir un orden, crear una confusión, obteniendo así el plazo de tiempo, la tregua, que le permite alcanzar el objetivo —casi siempre amoroso, casarse con quien desea y no con quien le imponen— y admitir, ya restaurado, el orden social, pequeño-burgués, de una sociedad dirigida por el hombre, hecha para el hombre. Al final, siempre se descubre el engaño y el ingenio —el espectador lo sabe desde un principio, haciéndose complaciente cómplice de esa «maestra de la ceremonia de la confusión»— pero se perdona indulgentemente porque no se ha subvertido el código social imperante, sino que simplemente se le ha utilizado de una forma peculiar, al sesgo, aquella que ha facilitado el siempre fructífero «engaño a los ojos» del Barroco.

Tirso ideó en su *Cigarral* primero (¡cuán cerca andan en el mercedario novela y comedia cortesanas!) un «apacible juego» a base de un intrincado laberinto (uno de los emblemas más ilustrativos de la concepción barroca del mundo) por el que personajes, y hasta lector, pueden

fácilmente perderse. Tirso maneja, como pocos dramaturgos en su siglo, el enredo y la comicidad que de él se deriva, tanto en el relato (ahí está esa joya que es *Los tres maridos burlados* rematando *Los Cigarrales*) como en la comedia. Por supuesto que aprendido en Lope (*La villana de Vallecas* contiene una cita elogiosa del Fénix como autor de comedias religiosas<sup>1</sup>) pero yo diría que superando en esta faceta ampliamente al maestro. Un enredo que Tirso consigue al hacer funcionar la capacidad imaginativa, inventiva, de su protagonista, tendiendo así una red —o una trampa— en la que quedan primero detenidos y luego manipulados los otros personajes. Y el principio moral, la fuerza suprema que anima a esa protagonista a la invención, al ardid, es su inquebrantable deseo de *auto-determinación*. Para ello vale tanto el disfraz interior (la hipócrita vocación religiosa de Marta) como el externo (el socorrido «vestirse de hombre» de doña Juana en *Don Gil de las Calzas Verdes*) o la ayuda impagable de un recurso escénico y para-textual (un torno o un pasadizo que comunique dos viviendas)<sup>2</sup>, o un fingimiento de personalidades encadenadas, como vamos a ver en la comedia que en esta ocasión quiero analizar: *La villana de Vallecas*. Cualquiera iniciativa puede servir. Lo importante —y ahí está la pericia, casi milimétrica del dramaturgo— es dar coherencia al conflicto por *laberíntico* que resulte, y obtener un verosí-

<sup>1</sup> Don Pedro y Don Gabriel, durante su cena en la posada de Arganda, comentan la actualidad social y literaria de la corte (valor periodístico de estas comedias cortesanas). Allí salta el nombre del Fénix en estos términos:

DON PEDRO.— *¿Qué hay en Madrid de comedias?*  
 DON GABRIEL.—*Todo lo ha desazonado  
 la salud del rey en duda;  
 no hay quien con gusto a ella acuda.  
 La corte había alborotado  
 con el «Asombro» Pinedo  
 «de la Limpia Concepción»;  
 y fuera la devoción  
 del nombre, afirmaros puedo  
 que en este género llega  
 a ser la prima.*

DON PEDRO.— *¿Y de quién?*  
 DON GABRIEL.—*De Lope; que no están bien  
 tales musas sin tal Vega.*  
 DON PEDRO.— *Por mi opinión argüis*

(Se está refiriendo a la comedia *La limpieza no manchada*, comedia de la concepción inmaculada de la Virgen María, que se representó, efectivamente, por Pinedo y que Lope escribió, en 1618, por encargo de las «solemnísimas y jubilosas fiestas con que el Estudio Salmantino celebró el Estatuto de que todos los graduados defenderían la pura y limpia concepción de la virgen María SS. Nuestra Señora» según reza en la edición madrileña de 1632 (reproducida por Librería Cervantes de Salamanca, en 1972) y en la dedicatoria del propio Lope a Doña Francisca de Guzmán). Cito por la edición de *La villana de Vallecas* de Pilar Palomo en el volumen OBRAS DE TIRSO DE MOLINA, Barcelona, Vergara, 1968, pág. 640. Las siguientes citas de *La villana...* las haré por esta edición.

<sup>2</sup> Me refiero a la pieza *Por el sótano y el torno*. Un recurso semejante es el que utiliza el Calderón autor de comedias de enredo como *La Dama Duende* o *El Galán Fantasma*.

mil y progresivo desenlace, una salida airosa de ese mismo laberinto al que, personajes y espectadores nos vemos arrastrados de la mano de un juego escénico que, casi siempre, dirige un *deus ex machina* sagaz, e intuitivo: una mujer.

### LA VILLANA DE VALLECAS, COMEDIA CORTESANA

Tirso escribió esta pieza —según datos que nos facilita el propio texto— entre 1618 y 1620. La alusión a los veinte años del reinado de Felipe III, a su enfermedad, y al éxito alcanzado por Lope con la comedia ya referida en la nota 1, sitúan la acción en torno a esos años. Coincidencia entre el tiempo de la redacción y el tiempo representado, como es corriente en las comedias cortesanas del mercedario, sin esos saltos atrás de la mayor parte de su teatro histórico y, obviamente, del bíblico. Por otra parte en la escena se lee una carta cuya fecha es la de 1620, fecha *ad quem* para la redacción, y hasta para la representación, del texto.

Dentro de su acertada y muy pedagógica clasificación del teatro tirsista<sup>3</sup>, Pilar Palomo sitúa *La Villana de Vallecas* en el tercer sub-grupo del teatro de enredo de Fray Gabriel Téllez, a saber: comedias palaciegas —tipo *El Vergonzoso en Palacio*—, comedias villanescas —tipo *La Gallega Mari-Hernández*— y comedias cortesanas, donde *La Villana...* comparte un puesto con estos otros once títulos: *Marta la Piadosa*, *Don Gil de las Calzas Verdes*, *El amor médico*, *La celosa de sí misma*, *Por el sótano y el torno*, *Los balcones de Madrid*, *No hay peor sordo*, *Desde Toledo a Madrid*, *La Huerta de Juan Fernández*, *Bellaco sois Gómez* y *En Madrid y en una casa*, convirtiéndose esta lista en un paradigma de la comedia costumbrista, plena de recursos cómicos, de ambiente preferente urbano, y que responde a la perfección a lo que Wardropper llama «comedia de capa y espada» dentro de su triple caracterización del género *comedia* en el teatro español del XVII<sup>4</sup>. En el estudio citado en nota 3 Pilar Palomo ensaya un acercamiento a la «estructura general de la comedia cortesana» donde se trazan las líneas básicas de la composición formal de este teatro y donde está el arranque del presente trabajo, limitándome a uno solo de estos títulos, para ratificar, así, los recursos que Tirso pone en juego y que Pilar Palomo adelanta referidos a todos los ejemplos de su *comedia cortesana*.

*La Villana de Vallecas* es, antes que otra cosa, la historia amorosa de dos parejas (Don Gabriel-Doña Violante; Don Pedro-Doña Serafina) reunidas por diversas razones, en el Madrid de Felipe III, logrando un artificioso y feliz final —la convención a la que los dramaturgos del momento se sometían a regañadientes, y en sus desmañados remates se nota— después de sortear una serie de peligros para ese emparejamiento provocados por unos engaños en cadena que se desenmascaran con

<sup>3</sup> En el extenso y excelente estudio que figura al frente de la edición del teatro tirsista citada en la nota 1, y titulado *La creación dramática de Tirso de Molina*, pp. 11-130. Estudio que debe completarse con el redactado al frente de la edición del *Teatro Completo* de Tirso en la B.A.E. titulado *Fray Gabriel Téllez, un español del Barroco*, tomo CCXXXVI, 1970, pp. I-LXXIX.

<sup>4</sup> Me refiero al apéndice sobre «La comedia española del Siglo de Oro» al libro de Elder Olson *Teoría de la comedia* (Barcelona, Ariel, 1978), pp. 183-242.

otros engaños. Al desequilibrio (conflicto) obtenido por un ocultamiento de personalidad se le opone (solución del conflicto) otra usurpación de personalidad desde la que se descorrerá el velo de la verdad y se romperán los enmarañados hilos de la farsa. *La Villana de Vallecas* es un perfecto ejemplo de ese *encantamiento a los ojos* del espectador que tiene todo el arte barroco: durante sus muchos versos (un total de 3.969, que la convierten en la tercera comedia en extensión de Tirso, después de *La lealtad contra la envidia* y *La vida de Herodes*) casi todos los *dramatis personae* fingen ser otros de los que realmente son hasta la última escena en la que, imprevistamente, cada personaje se reincorpora a la identidad que le era propia antes de levantarse el telón. Y todo ello lo logra Tirso mediante la potenciación de unos recursos que vamos a ir reconociendo y valorando a lo largo de todo el texto.

#### ACTO PRIMERO. LAS CAUSAS DEL CONFLICTO. LA MARCHA SOBRE MADRID

Dos son las causas que pondrán en movimiento todo el hilo de la trama. La primera ocurre en la protohistoria del texto (antes de iniciarse la representación). Sabemos por una carta dirigida por doña Violante a su hermano Don Vicente que aquélla ha sido engañada con falsa promesa de casamiento, por un tal D. Pedro de Mendoza, que ha huido de la capital valenciana. Hasta aquí podríamos pensar que nos las habemos con una réplica del «burlador» porque —como el personaje-mito a la duquesa Isabela— Don Gabriel, haciéndose llamar Don Pedro, ha burlado la confianza de una dama. El engaño, y su discreto descubrimiento, ha sido cometido, y conocido, durante la noche. En la misma noche —con las sombras y confusiones que se propician— en la que ocurrirá la segunda causa del conflicto. Tendría aquí Tirso el esbozo de una vulgar comedia de *amor/honor* reducida al simple esquema siguiente: Don Gabriel engaña a Doña Violante; Don Vicente —hermano de la dama y depositario del honor personal y familiar— persigue al fullero y restablece, en nombre de una moral convencional y social— el engaño en verdadero matrimonio. Pero Tirso no se puede conformar con una situación tan manida. Necesita, de inmediato, una innovación que haga ganar, rápidamente, el interés y el suspense por un desarrollo inusitado. La dama, con todos los arredros posibles en un modelo literario y que admirarían las pasivas y sufridas espectadoras de la cazuela—cambia la resignación por la valiente iniciativa: acompañada de un mozo de confianza—Aguado— se lanzará tras la pista de su burlador particular. Con un único objetivo que no es la venganza, sino la nueva seducción, ahora a la luz del día y ante testigos (así acaba la comedia, sustituyendo claridades de amanecida a sombras de falsedades y trueques). Pero esa decisión—que el espectador conocerá bien avanzado el acto primero y su hermano desconocerá hasta el instante final—no debe airearse, precisamente por lo que tiene de innovadora. Tirso quiere mostrar cómo las convenciones sociales—y las verdades convencionalizadas—tienen en sí mismas una falta de sinceridad, de legitimidad moral, que propician, intrínsecamente, el engaño, el encubrimiento, la deshonestidad incluso. Por

eso la obra nos ofrece desde sus primeras secuencias tres ejemplos de actitudes hipócritas en nombre de un orden social que, burla burlando, Tirso critica mediante la comicidad de unas situaciones y el desparpajo de que dota a su doña Violante. Don Vicente—que nada más conocer la noticia increpa la liviandad de su hermana que le ha llevado a la pérdida de su honor—muestra un comportamiento nada responsable, ya que—desoyendo sus deberes de «pater familias»—se engolfa en una vida disoluta, ociosa, cuyo único oficio es dilapidar la hacienda en el laberinto del juego de naipes<sup>5</sup>. Pero no puede reconocer su falta ni publicar la

---

<sup>5</sup> El gracioso Luzón, a cuenta de vida tan ociosa, nos facilita un retrato robot, nada ejemplar, del joven burgués que vive a la sopaboba de su patrimonio:

*Sales fuera  
de casa al anochecer  
mudándote hasta las cintas,  
y como estás sin mujer,  
ya a la polla, ya a las pintas,  
damos los dos en perder,  
yo paciencia y tú dinero.  
Volvémonos a cenar  
cuando sale el jornalero,  
segunda vez, a almorzar.*

*Entras con llave maestra,  
cenas a las dos o tres,  
duermes hasta que el sol muestra  
el cahiz al reloj que es  
tasa de la vida nuestra.  
Si la campaña te avisa  
de nuestra iglesia mayor  
cuando es fiesta, oyes de prisa  
a un clérigo cazador,  
que dice en guarismo misa.  
Hincas encima del guante  
una rodilla, y sobre él,  
más que rezador, mirante,  
volatines de un cordel  
pasas cuentas cada instante,  
que de oraciones vacías,  
como cuentas las llamaron,  
la dan, por no estar baldías,  
más que las damás que entraron  
que de las Ave-Marias.  
Oyes a don Juan mentiras;  
mientras alza el sacerdote,  
a doña Brigida miras;  
si te dio cara, picóte;  
si no te la dio, suspiras;  
y apenas la bendición  
con el «Ite, Missa est»,  
da fin a la devoción,  
cuando salís dos o tres,  
y en buena conversación  
el portazgo o alcabala  
cobrando de cada una,  
la murmuración señala  
si es doña Inés importuna,*

de su hermana. Idea una falsa historia para criados y vecinos (al engaño de la protohistoria pronto le sucede el primero de una incesante cadena) en tanto que su hermana—que tampoco puede declarar al hipócrita y convencional Don Vicente su verdadera decisión—le comunica el engaño de una «verosímil pasividad» hasta que se restituya su honor. Así termina la citada carta:

*Huyendo se va [por el seductor Don Gabriel] y dice quien le encontró que camino de Castilla; y yo de un monasterio, que no quiero que sepas, hasta que o hallándole me vengues, o no pareciendo, sea el silencio de mi vida remedio de mi afrenta.*

Pero queda un remate final en el que Tirso, por boca de su doña Violante, propina un primer tirón de orejas a la moralidad al uso del cortés Don Vicente:

*Dentro de este papel va la cédula que me dio de esposo: haz lo que de ella gustares; y si culpas mi liviandad, reprehende tu descuido.*

Esta primera secuencia, que nos ha informado de la primera causa de todo embrollo al que luego asistiremos, ha puesto a dos personajes en camino hacia el escenario más propicio para el enredo, la gran urbe, Madrid: la mujer ofendida y su «honorable» hermano Don Vicente, aguantando las cómicas pullas verbales de su criado Luzón<sup>6</sup>.

La segunda secuencia—más larga que la anterior pero simultánea en el tiempo a ella—nos va a proporcionar la segunda causa del conflicto. Se trata de un recurso que tiene asegurados sus resultados y que muy bien podría funcionar—para levantar la hilaridad—en un entremés: el trueque de unos equipajes, por descuido de uno de los criados (ahora revestido de las notas semánticas «embobamiento» y «torpeza», para provocar el enfado y las amenazas de su amo). La secuencia en cuestión, de-

---

*si doña Clara regala,  
si se afeita doña Elena,  
si ésta sale bien vestida,  
si estotra es blanca o morena.  
Mira tú si es esta vida  
para un «Flos Sanctorum» buena. (pág. 621-623)*

En el segundo acto tiene esta retahíla su correspondencia referida a la damita burguesa, completando la pareja, y en boca de una de ellas, Doña Violante, desde la convencional perspectiva que le permite el «ser villana», ya que habla así cuando actúa como Teresa, la panadera de Vallecas.

<sup>6</sup> En una disposición funcional de los *dramatis personae* de la pieza la fórmula *galán-criado*, sancionada por Lope, se repite cuantas veces es necesario: se pueden contabilizar estas parejas, de análogo valor dramático: Vicente-Luzón; Pedro-Agudo; Gabriel-Cornejo. Fórmula que se repite, con una leve alteración, en otras dos parejas. Una es la formada por don Juan y la criada Polonia (que sirve de confidente, en un principio, del enamoramiento del caballero por la bella panadera) y sobre todo doña Violante y su criado Aguado. Si la mujer, en esta comedia, va a llevar una iniciativa amorosa, se le equipara también con los hombres en este reparto de funciones y personajes.

jando latente la primera acción planteada en la secuencia primera, formula un segundo argumento, el arranque de lo que podría ser otra comedia distinta: el indiano que marcha a Madrid para contraer matrimonio con una tal Serafina, a la que conoce tan sólo de oídas. Un matrimonio acordado, de antiguo, por los padres de los cónyuges, sin desechar el beneficio económico que podría derivarse de tal unión (motivo dramático muy frecuentado por este teatro, en un punto moralista, que apunta hacia el revisionismo moratiniano). El espectador conoce la historia de don Pedro en su conversación con don Gabriel, el seductor de doña Violante que había utilizado el mismo nombre, casualmente, del que ahora comparte su cena. Este trueque, en el que se intercambian no sólo dinero y efectos personales sino también cédulas de identificación, generará la permutación de las identidades, las verdaderas por las falsas, lo que lleva aparejado un peligro de usurpación (don Gabriel por don Pedro) en la vida social, y sobre todo, en la vida amorosa del indiano. Pero éstos son efectos de este trueque, y ya corresponden al acto siguiente. Esta primera jornada se cierra con una tercera, y última, secuencia, ubicada ahora en Vallecas (la primera en Valencia, la segunda en Arganda, en el camino de Cuenca a la corte)<sup>7</sup>.

La primera mitad de esta secuencia nos reenvía al primer conflicto —el engaño de doña Violante— cuando conocemos a la autora de aquella carta conformista disfrazada de *villana* («de labradora» reza taxativamente la acotación) y a su criado Aguado. Da comienzo así la serie de engaños encaminados al fin del equilibrio amoroso: la dama pasa por ser una villana prometida a su criado, quien— a diferencia de doña Violante— ha ascendido socialmente, hasta ser rico heredero y mayorazgo de Ocaña. La segunda mitad de la secuencia que analizamos conexiona las dos historias (la de Violante y la de don Pedro) cuando unimos en escena dos víctimas, el caballero y la dama, y dos trueques, el de personalidad en su valor social y el de unas maletas de viaje. Desde las causas del conflicto se plantea ya la permutación horizontal (don Pedro por don Gabriel, don Gabriel por don Pedro) y la vertical (Violante en villana; Aguado en rico heredero) de los pivotes centrales del conflicto que se avecina, y del enredo que se genera<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Vemos que los personajes avanzan en sus respectivos viajes hacia Madrid, lugar de concentración, complicación y desenlace.

<sup>8</sup> En aras de una comicidad siempre buscada por el dramaturgo, y casi siempre conseguida, sobre todo mediante recursos de ingenio verbal, Tirso suele rematar varias secuencias de esta pieza con el anticlimax distanciador de la intervención del gracioso, buscando la cara irónica, cómica y hasta chistosa de lo expuesto versos antes. Un ejemplo, el primero, de los que podemos encontrar en *La villana de Vallecas*, se formula en el remate de la escena tercera. Don Vicente quiere expresar su disgusto con una frase tópica del lenguaje teatral del momento.

*¡Ay, Luzón, que estoy sin seso!*

Cogiendo la frase por los pelos, el criado la replica con una broma bastante conceptista, utilizando cómicamente la dilogía

*Tu hermana está sin él  
y dio en tierra con su peso*

(es decir, «tu hermana estaba sin seso (= *alocada*, pero también *inconsciente*) y por ello se desploma, física y moralmente, perdiendo la honra).

La información de la historia del indiano se completa en esta secuencia y sobre todo conocemos, al examinar las maletas del embaucador, su verdadera personalidad, su huida de Flandes tras haber matado a un capitán tudesco, su propósito—al parecer—de buscar protección en Madrid y las pistas que deja tras de sí, las pistas que utilizará Violante-Teresa para obtener sus fines.

Todavía se sugiere—estamos al final del acto—otra posible trama amorosa que, avanzada la complicación de la comedia, utilizará la voluntariosa dama como fingida situación que facilite el mutuo encuentro de los diversos personajes en un punto, y proceder a su desenmascaramiento: el mozo donde trabaja la villana aspira a su mano, dentro de una horizontal correspondencia amorosa, que Tirso parece también poner en duda y al mismo tiempo, reafirmarla en los actos siguientes.

### ACTO SEGUNDO. LOS EFECTOS DEL CONFLICTO. EN MADRID Y EN UN LABERINTO

A partir de este momento Tirso moverá a sus personajes en el escenario preferido de la comedia cortesana, el mundo urbano madrileño, con sus connotaciones acostumbradas de «nueva Babilonia», lugar de engaños y confusiones, digna necesitada de esa «guía de avisos» que preparó Liñán y Verdugo, como un memorándum para no advertidos visitantes de la villa y corte. Lo expresa muy bien Cornejo cuando advierte a su amo de la prudencia y atención que debe mostrar en sus pretensiones (amorosas) en la urbe:

*¿No es juego  
de esgrima una calle?, y luego  
¿no es espada negra un manto  
que se remata en medio ojo?*

para añadir, sentencioso y seguro, poco después

*En la corte viven todos  
de industria, y hasta los lodos  
cubren aquí su malicia.  
Písalos, si contradices  
esta común opinión,  
y te dirá lo que son  
la ofensa de tus narices.*

porque «todo es tretas Madrid» o «casa de orates es la corte».

Se ayuda así Tirso de un suprasigno convencionalizado en el que enmarcar, convenientemente aceptado por el receptor, ese cúmulo de trueques, fingimientos, usurpaciones de personalidad y galanteos al filo del interés monetario.

Bajo la mirada observadora y vigilante—antes de entrar en acción—de la fingida villana, las calles de Madrid acogen el encuentro entre los personajes ya conocidos en el acto primero y los nuevos (Serafina y su

familia) originando, alternativamente, dos procesos de galanteo amoroso que se frustrarán, porque se fundamentan en una apariencia de identidades, en detrimento de las verdaderas relaciones, a cuya consecución dirigirá la directora del conflicto—Violante—toda su astucia (sobre todo cuando ella es también parte muy interesada).

Entremos ya—tras estas consideraciones—en la organización del acto segundo. Frente a la escasa subdivisión en secuencias dramáticas del primero (presentación de los personajes que entrarán en conflicto y de los respectivos trueques que generarán y solucionarán ese conflicto) el acto segundo se fragmenta en un total de nueve secuencias, división que no extraña si tenemos en cuenta que, ahora, el movimiento escénico tiene que ser rápido y alternante entre los diversos núcleos temáticos—engaño inferido a Violante; engaño inferido a don Pedro—si bien se unifican, como las dos márgenes de un mismo río, al conformarse la pareja Serafina-Don Gabriel, ya que cada uno de sus miembros se debe—en el plano de la verdad y no del engaño—a los otros dos, cuya identidad por el momento se oculta o se usurpa. Dicho de otro modo, el acto segundo planteará el conflicto, consecuencia de lo mostrado en el primero, que se sintetiza en este esquema:



que deberá sustituirse, al final, por este otro



la distribución de casamientos en cadena, que devuelve el equilibrio de las relaciones inter-personales al que conduce—con su zaherimiento leve de ciertas conductas—la comedia de enredo del XVII. Y por consiguiente la comedia de Tirso.

La primera secuencia de este segundo acto conecta, por similitud, con la que remata el primero (probablemente ocurre al mismo tiempo, como sucedía con las secuencias primera y segunda del acto ya analizado): Don Gabriel y Cornejo registran el equipaje de don Pedro, completando así el espectador su información sobre el indiano y enterándose el personaje de los extremos que le serán útiles para lo que puede ser un nuevo ejemplo de engañosa seducción en la figura de doña Serafina. En cierto modo, Tirso quiere reproducir, y en Madrid, la misma historia de Valencia, a cuyo desenlace asistíamos al levantarse el telón. Como en el caso de doña Violante, la nueva damita cuenta con un cortesano y ocio-so hermano—réplica de don Vicente—quien si no anda metido en diversiones y juegos de azar, sí entretiene sus aficiones en seducir a la bella moza—de inferior rango social—que provee de pan vallecano<sup>9</sup> a la bur-

<sup>9</sup> José Simón Díaz en su trabajo «*La Villana de Vallecas* y el pan de los mercedarios» publicado en *Correo Erudito*, 4 (1946), pp. 124-25, reproduce un documento de 1651 en el que se documenta que el pan que se consumía en el convento mercedario madrileño —donde en el momento de redactar esta comedia estaba Tirso— procedía, efectivamente, de la próxima villa de Vallecas.

guesa familia de su presunta rival en amor. La función que desempeña este personaje—don Juan—en la trama de *La Villana de Vallecas* es doble, en atención al enredo planteado. Por una parte—como don Vicente—reclama—ya en el tercer acto—la defensa de un honor familiar, al enterarse de una nueva invención ideada por la protagonista, que descalifica a su probable cuñado. Por otra (y ésta es más duradera e importante) genera una nueva trama amorosa (la tercera) que corre paralela a la de Serafina-Don Gabriel, cuando los emparejamientos previstos en el acto primero (Violante y Gabriel; Serafina y Pedro) quedan silenciados, y latentes, hasta el desenlace. Se produce así—en el plano de las apariencias, el de los trueques de personalidad—una disposición sociológico-amorosa de los personajes que se corresponde, justamente, con la contraria, en el plano de las identidades reales, y de los comportamientos morales. Serafina acepta—con no poco de interés económico—al que cree indiano don Pedro (que no es otra cosa que un reincidente embacaudor) y su hermano pretende atraer a la que cree humilde aldeana cuando está midiendo sus armas con una dama, con una igual en rango social, y que no desmerece un punto en sagacidad). Uno y otra han cambiado nombre y comportamiento movidos por un acicate amoroso. Uno y otra se ocultan bajo unos disfraces aptos para moverse (fracasando el primero, venciendo la segunda) en este verdadero laberinto que el binomio Tirso-Doña Violante ha sabido idear para regocijo del espectador-lector.

Don Gabriel, haciéndose pasar por don Pedro, con los documentos y libranzas que lo abonan, obtiene la confianza de la familia de su dama; don Pedro arrostra los efectos de una nueva identidad, con los cargos que lleva aparejada (asesinato en campaña, engaños, sospecha de locura) al ser confundido con don Gabriel; doña Violante, revestida de los rasgos de una graciosa villana, observa de cerca los movimientos de su amante y deja entrever esperanzas amorosas al rendido don Juan<sup>10</sup>. En

<sup>10</sup> Las escenas —dos en el acto segundo y una en el tercero— en las que el galán don Juan corteja a la villana Teresa son algunos de los momentos más brillantes y logrados de toda la comedia, tanto por la rápida y contundente serie de preguntas y respuestas entre pretendiente y cortejada, como por la mezcla de lenguaje cortésano que contrasta con la espontaneidad, humor y convención dramática del lenguaje rústico que debe utilizar Violante en tanto que *funciona* como Teresa. Para muestra, no me resisto a copiar aquí la última escena del acto segundo:

DON JUAN.— *¿Queréis que vaya con vos?*  
 D.<sup>a</sup> VIOLANTE.— *¿Para qué?. Mi pueblo es cerca,  
 la burra al venir de plomo,  
 pero de pluma a la vuelta.  
 No le faltará a quien ronde  
 acá su mercé; que hay rejas,  
 y rendijas también.*  
 DON JUAN.— *Rondará memorias vuestras  
 el pensamiento, no más.  
 ¿Quién hay en Madrid que pueda  
 competir con vos?*  
 D.<sup>a</sup> VIOLANTE.— *¿A fe?*  
 DON JUAN.— *¿Qué, me dejáis?*  
 D.<sup>a</sup> VIOLANTE.— *¿Qué, se queda?*  
 DON JUAN.— *A oscuras*

el laberinto de calles madrileñas Tirso ha ido concentrando—frente a la casa de don Gómez, padre de Serafina—este cúmulo de *laberintos* individuales e inter-individuales que son, aún, fruto directo de esos dos trueques decididos en el acto anterior. Todavía la situación se complicará más en la segunda mitad de este acto, cuando se incorpora a la escena—en otra calle próxima—Don Vicente. El enredo accidental es, desde este instante, utilizado por la fingida panadera en su favor (de momento para su ocultamiento), ya que Aguado (reconocido por don Vicente) hace creer al hermano de su señora que el don Pedro que se hospeda en su misma posada es el don Gabriel que deshonró a la valenciana. Llegados a este punto—secuencia octava y novena de la segunda jornada—la confusión se adueña de casi todos los personajes—salvando, naturalmente, a doña Violante y al criado Aguado—en su propósito de identificar a los otros. Tirso, aliado con el regocijado espectador, deja a los personajes al arbitrio de su discreto parecer y juzgar, mostrándonos cuál es la verdad de cada cual (un rasgo prepierandeliiano) que se contradice, o se niega, con la verdad del vecino, y sobre todo con la verdad que oculta el autor, y por su delegación, el personaje «*deus ex machina*» doña Violante. Una coincidencia de puntos de vista diversos del conflicto teje una enmarañada trama de imprevistos resultados. Por lo pronto don Vicente—siempre preocupado por mantener en secreto el agravio de que ha sido víctima—piensa recurrir a la justicia antes que a la venganza personal (que haría agravio y reparación públicas y prefiere una discreta solución) y hace encarcelar al bueno de don Pedro. La figura del indiano es verdaderamente centro de desdichas de la trama, resultando ser el personaje de actitud absolutamente pasiva en todo el desarrollo de la obra: hacia él van dirigidos todos los efectos derivados de la incorrecta interpretación de las apariencias y de las informaciones inexactas. Sus quejas—las del perplejo en extraña tierra—son capaces de hacernos sonreír con benevolencia y con simpatía:

*Agudo, ¿aquesta es España?  
¿Castilla y su corte es ésta,  
tan celebrada en las Indias  
en el término y llaneza?  
Los que de España pasaban,  
nos decían en mi tierra*

---

D. <sup>a</sup> VIOLANTE.—		<i>Pues Dios le alumbre.</i>
DON JUAN.—	<i>¿Qué mandáis?</i>	
D. <sup>a</sup> VIOLANTE.—		<i>Que cene y duerma</i>
DON JUAN.—	<i>No podré</i>	
D. <sup>a</sup> VIOLANTE.—		<i>¿Por qué ocasión?</i>
DON JUAN.—	<i>Por vos</i>	
D. <sup>a</sup> VIOLANTE.—		<i>¿Pues soy yo dieta?</i>
DON JUAN.—	<i>De mis gustos</i>	
D. <sup>a</sup> VIOLANTE.—		<i>¿Tiene muchos?</i>
DON JUAN.—	<i>Cuando os miro</i>	
D. <sup>a</sup> VIOLANTE.—		<i>¿Y en mi ausencia?</i>
DON JUAN.—	<i>Mil tormentos</i>	
D. <sup>a</sup> VIOLANTE.—		<i>¿Quién los causa?</i>
DON JUAN.—	<i>La villana de Vallecas</i>	

*que los dobleces y engaños  
eran naturales della:  
bien lo experimento en mí,  
pues en Madrid entro apenas,  
cuando confunden mi dicha  
los laberintos de Creta.  
No hallo nobleza sencilla,  
amistad que permanezca;  
caballos de Troya son  
cuantos la corte sustenta*<sup>11</sup>. (pág. 703)

En principio Tirso presenta en escena un *indiano* que parece escapar a las cualidades popularizadas en la época (Vid. el capítulo correspondiente del libro de Herrero García *Ideas de los españoles del siglo XVII*) pero cuya psicología—preocupación por el dinero sustraído—se redondeará en el acto siguiente<sup>12</sup>.

Pero, indudablemente, el recurso básico que Tirso utiliza para complicar hasta lo inimaginable la trama y orientarla hacia su desenlace es el disfraz, en cuanto a su personalidad social, de la heroína de la comedia. Un disfraz que alcanza valores primarios en la confección de la pieza, hasta elevarse al puesto destacado del título mismo. Porque sólo tras la convención de un cambio de traje que lleva aparejado un cambio total de personalidad (sin disminuir el encanto natural de la dama, en cuanto dama, y que explica el galanteo del caballero don Juan) puede Tirso dotar a un personaje de esa omniscencia propia del espectador (que cuenta con todos los datos) y del mismo autor. Público y figuras de la ficción tienen que aceptar el total disimulo de este disfraz para hacer verosímil la trama (el cambio de maletas necesita menor convención y es más aceptable). Una convención que, en cierto momento, Tirso está a punto de re-

<sup>11</sup> Tirso saca a escena, con bastante frecuencia, la figura del indiano en diferentes variantes, tanto la del joven enamorado —como es este caso—, como el del viejo que desea ocupar sus ganancias en un gratificante casamiento con dama joven y bella (*Marta la piadosa*). Sobre este personaje y su tipología en el teatro tirsista puede consultarse el trabajo de Alfonso Urutiaga «El Indiano en la dramática de Tirso de Molina», *Estudios*, 21, 1965, pp. 527-779, del que hay edición en libro, el mismo año, en Ediciones Gráficas DO-MO de Madrid.

<sup>12</sup> No se sabe muy bien si a Don Pedro le preocupa más la posible pérdida de doña Serafina o el haber sido despojado de las libranzas que traía para su cobro y a su nombre. Por ello, cuando Don Gabriel —ganado por la belleza de la dama más que por el beneficio del dinero sustraído— remite al indiano el importe de esas libranzas, don Pedro lo acepta de mil amores, porque

*si en doblones llevo a verlas,  
pase plaza de verdad  
esta mentira; que así  
las libranzas cobraré,  
hasta que en Madrid esté  
quien dé noticia de mí.* (pág. 747)

Y no le importa aceptar ser don Gabriel cuando se trata de apropiarse de la herencia que un emisario le trae desde Granada, tras el fallecimiento de un hermano (la escena ocurre casi sin solución de continuidad con la referida anteriormente).

visar. En el acto III, cuando don Juan visita a doña Violante—ahora no fingiendo personalidad de villana, sino de dama mejicana—duda por un momento en aceptar el engaño (demasiado simplista, sobre todo pensando en lo poco desarrollado que estaba en la época el artificio del maquillaje).

*¡Válgame el cielo! ¡Qué veo!  
¿No he visto yo esta mujer  
otras veces?*

aunque una idealista explicación platonizante (tras la que es fácil sospechar, en autor y espectadores, una mueca de ironía, de crítica de la misma convención) soluciona la duda y salva la situación, salvando también el curso de la trama:

*Que como el verde cristal  
a quien por él quiere ver  
suele por un modo igual  
verdes las cosas hacer  
cual piedra filosofal;  
del mismo modo quien ama,  
si fe a sus antojos da,  
sirviendo de luz su llama,  
cuantas viere juzgará  
de la color de su dama.  
Yo me debí de engañar.*

Crítica implícita del recurso aparte, doña Violante necesita combinar en su personaje—además de unas dotes histriónicas de la actriz de turno, que no conocemos más que por conjeturables referencias—<sup>13</sup> los recursos para-textuales de la vestimenta (función significativa, identificativa de clase social, del traje) y de la ocupación laboral (vende en la primera ocasión pan y en la segunda escobas de algarabía) (ya veremos que esta segunda mercancía *funciona* dilógicamente en el significado de la trama amorosa), ya que los galanes y las damas—la misma Violante incluida, en tanto que tal Violante—no tienen oficio, aunque sí beneficio familiar, entre las notas semánticas que los definen y caracterizan en escena. Pero no basta con lo paratextual. Desde Torres Naharro se viene admitiendo la llamada *ley del decoro* como un principio escénico que defiende la correspondencia de lenguaje y acción con la procedencia so-

---

<sup>13</sup> Existe muy escasa bibliografía sobre el tema. Por ello son de especialísimo interés los datos y las reflexiones que aporta Juan Manuel Rozas en su trabajo «Sobre la técnica del autor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos*, III, Universidad de Extremadura, 1980, pp. 191-202.

cial del personaje en cuestión<sup>14</sup>. Principio que sigue defendiendo Lope en su *Arte Nuevo* cuando escribe

*Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare,  
procure una modestia sentenciosa;  
describa los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha.*

pasaje sobre el que comenta Juan Manuel Rozas que «Lope se mueve aquí remodelando con su experiencia la vieja tradición, que no es sólo horaciana, pues muchos rétores dedicaban espacio a distinguir cómo un orador viejo no podía hablar como un joven, ni un obrero como un gobernante, lo que está tanto en Aristóteles —de donde nace el tema de las edades, que para él son tres, quitando la niñez— como en Baileau»<sup>15</sup>.

Y efectivamente —volviendo a la obra tirsista— Doña Violante acomoda su léxico, su estilo (y probablemente —hay que pensarlo así— su entonación y fonética) al vestido y al oficio para componer —dentro de la convención de verosimilitud pactada— el personaje de Teresa (lo que es una suerte de fingimiento más *teatral* que la de don Gabriel. Es más «teatro dentro del teatro» de lo que el Barroco gustó sobradamente)<sup>16</sup>. Basta con comparar parlamentos recitados por la misma actriz en situaciones dramáticas distintas —cuando es Teresa para los demás o cuando no lo es, bien por estar en escena con su cómplice Aguado, o bien porque está sola, o habla aparte, o sencillamente vuelve a su identidad primera—.

En una conversación con la que se inicia el acto tercero, Doña Violante —sin ningún tipo de disfraz— se expresa en octosílabos como estos:

*Discreto habéis prevenido  
las quejas que os vengo a dar,  
y pues me habéis conocido,  
por vos pienso restaurar  
mi fama y honor perdido. (pág. 716)*

---

<sup>14</sup> «El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera *que el siervo no diga ni haga actos del señor, et e converso*, y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo, con toda advertencia, diligencia y modo posibles, etc.».

(Prohemio a la *Propalladia* de Torres Naharro. Cito por *Preceptiva dramática española* de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972<sup>2</sup>, pág. 64. El subrayado es mío).

<sup>15</sup> *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976, pág. 117.

<sup>16</sup> El recurso del personaje de autotrasvasarse socialmente (usando del doble disfraz del atuendo y del discurso) lo utiliza Tirso en algún otro título. Por ejemplo, ése es el camino que elige don Baltasar (hacerse *mozo de mulas*) para acompañar a la dama en el acto II de *Desde Toledo a Madrid*.

Es la Violante engañada en Valencia, que pide galante ayuda en Madrid para reconquistar su honra. Una Violante que permanece en su mismo tono y estilo de expresión —sospechamos que imitaría el acento mejicano— cuando momentos después ha de dialogar con su otro accidental pretendiente, Don Juan, haciéndose pasar por doña Inés de Fuenmayor, y enjaretando cultos discursos como éste (y es sólo un corto fragmento):

*Ese don Pedro tirano,  
después de haber pretendido  
favores un año en vano,  
y mis desdenes sentido;  
siendo al fin Paris indiano,  
perseverando constante,  
dio de mi deshonra nota;  
que cayendo cada instante  
sobre una peña una gota,  
la rompe, aunque sea diamante. (pág. 723)*

pero es también la misma actriz, y el mismo personaje, quien habla (ahora como la atrayente y juguetona Teresa) en el diálogo transcrito en la nota 10 ó esta graciosa sátira de las damas de la corte (de aquellas damas de las que Violante puede ser también ejemplo, pero que desde luego lo es su oponente, Serafina)

*No sabré yo entarimarme,  
ni caminar campanuda  
en cuatro leguas de ruedo,  
como cesta de criatura.  
¡Bonita es la muchacha  
para estarse hecha figura,  
sufriendo en una visita  
desacatos de una pulga!  
El amor anda entre iguales;  
que no hay labrador que unza,  
si quiere arar igualmente,  
un camello y una mula.  
Supuesto esto, o coman pan  
en casa, o adiós. (pág. 684)*

Además del doblete estilístico, correspondiendo a dos personajes distintos, uno real y otro fingido, debe subrayarse otro hecho de evidente importancia desde la perspectiva del autor, único motor y responsable de esta gama de recursos. Tirso confía a un personaje de una clase burguesa —esa que ha ironizado antes en boca de Luzán, un *gracioso*— que nos facilite, con el discurso escénico por delante, y generando determinadas situaciones dramáticas, la pintura positiva y negativa, aceptada tradicionalmente, y a la vez irónicamente distanciadora, de la clase social dominante en los *dramatis personae* de la comedia de capa y espada, de

la comedia de enredo. Violante, en tanto que Violante, defiende un comportamiento y una caracteriología física y moral que niega y hasta pone en la picota de la murmuración y la burla, cuando *habla* como Teresa, la aldeana que vive de sus obras, y no de su hacienda. Pero tal contraste es posible —y hasta coherente— en este personaje porque Violante y Teresa, las dos que son una sola, están animadas de una nota común: su deseo de independencia, de autodeterminación, de voluntariedad en guardarse de cuanto le rodea, y hasta moverlo y disponerlo a su antojo. Por ello la trama está en manos de este personaje doble, que desde sus dos posibles registros —identidades escénicas— logra concentrar todos los recursos de la trama en sus manos y llevarlos hacia el desenlace<sup>17</sup>. Lo que ocurre en el acto tercero

**ACTO TERCERO. LA SOLUCIÓN DEL CONFLICTO.  
LA CAÍDA DE LAS MÁSCARAS**

Las veintidós escenas que fragmentan y articulan —según la edición que utilizo— el tercer acto, se dividen en dos grandes bloques de idéntica estructuración —once escenas cada una—, aunque no igual número de versos, porque la primera mitad prolonga la complicación de la trama que se arrastra del acto precedente y la segunda precipita su ritmo hacia un final resolutivo excesivamente rápido, un poco artificioso.

En esas primeras once escenas es donde, verdaderamente, se pone de pleno manifiesto que los métodos de actuación de Violante se basan exclusivamente en su habilidad para distorsionar la realidad o para inventar realidades nuevas. Las escenas intermedias —estrictamente funcionales e informativas— entre Violante y Aguado (que son como apartes escenificados) insisten por expresiones del criado en esa capacidad de proteísmo que demuestra la dama voluntariosa:

*En tu ingenio está  
un Dédalo revestido:  
ya te vuelves panadera,  
ya ser indiana has fingido,  
ya Violante verdadera.  
¿Dónde diablos has urdido  
tanta mentira y engaño?*

La cita alude a las escenas inmediatamente anteriores en las que la sagaz doña Violante ha fingido ser, sucesivamente, la dama valenciana abandonada por el amante, la bellísima mejicana también seducida y olvidada y la Teresa, villana enamorada de don Juan, que ya conocemos. Y esas sucesivas identidades han ido dirigidas a otros tantos personajes,

<sup>17</sup> «The Act terminates with Violante having made no visible progress with her plans. Gabriel is firmly installed as Pedro de Mendoza and fiancé of Serafina, and Vicente has been sidetracked by the real Pedro. But the stage is now set for Violante to spring into action to bring all the characters under her control» (DAVID H. DARST, *The Comic Art of Tirso de Molina* Estudios de Hispanófila, University of North Carolina y Ed. Castalia, Valencia, 1974, pág. 89).

urdiendo una mentira en cada uno, mentira que confluye en la estratagemas final —la que se representa en la segunda mitad de este acto. Logra la libertad bajo fianza del inocente Don Pedro— en el intermedio madurativo entre los actos segundo y tercero se ha consumado el encierro del presunto embaucador y asesino de un capitán tudesco— manteniendo la confusión de identidad con Don Gabriel (porque, por el momento, le conviene); desbarata el casamiento de inmediata celebración entre don Gabriel y Serafina, al injuriar al falso don Pedro ante el hermano de la dama, acusándole de bigamia; por último crea igual sospecha en el ánimo de Serafina, invitando a todos a trasladarse al día siguiente a su fingida boda con el mozo Antón en Vallecas. Desde un prisma de identidades que se alternan con cambiar de espacio escénico —habitación engalanada, calle madrileña— de vestido, de léxico, y de acento. Y sobre todo, con la sagacidad personal de saber utilizar el detonante psicológico que le pondrá en sus manos el comportamiento que necesita de cada uno.

Pero si doña Violante domina, con frialdad y perspicacia, la situación en la que cada personaje habrá de dejar caer la máscara de su rostro, hay momentos en los que su propio disfraz deja traslucir el componente pasional, vehemente y nada distanciador, de su sentirse, ante todo, mujer enamorada y abandonada. Ocurre en la escena IX (a la que líneas arriba aludía) cuando Violante se hace el encontrado con su prometido y la rival<sup>18</sup>. La que antes mercaba pan ahora vende escobas. Entre los escasos signos paratextuales que utilizaba la comedia barroca (que se desenvuelve en un espacio escénico todavía —salvo excepciones calderonianas— escasamente desarrollado y evolucionado) la carga de escobas que ha solicitado doña Violante de su criado, y que justificará su presencia ante los novios, no será un mero componente de la situación dramática sino que *funcionará* en el contexto de la trama, con un juego de connotaciones conceptistas entre objeto, texto, situación e identidades (fingidas/verdaderas) de los dialogantes.

La vallecana fingida vocea ofertando su producto y asegurando que se trata de «escobas de algarabía». Tirso —como ocurría con la experiencia personal del celebrado pan vallecano— aprovecha una costumbre madrileña y popular de esos años: el fabricar escobas con una planta silvestre, abundante en los alrededores de Madrid, parecida al tomillo, pero más alta que éste, y que se conoce con el nombre de *algarabía*<sup>19</sup>. Pero cualquier diccionario recoge dos acepciones de esta voz, la copiada en

<sup>18</sup> Serge Maurel ha estudiado la relación entre el disfraz campesino —*La villana de Vallecas, Desde Toledo a Madrid, El Vergonzoso en Palacio*, etc.— y la verosimilitud dramática, en el artículo «Le Monde paysan et sa fonction de masque dans le théâtre de Tirso de Molina» *Bulletin Hispanique* 79, 1977, pp. 329-45. Por otra parte ha sido uno de los pocos críticos que ha resaltado el especial interés de esta escena en la arquitectura general de la obra. Cfr. su importante libro de conjunto *L'univers dramatique de Tirso de Molina*. Poitiers. Publications de l'Université de Poitiers, 1971.

<sup>19</sup> Copio la definición del D.R.A.: «Planta anual silvestre, de la familia de las escrofulariáceas, de seis a ocho decímetros de altura, de tallo nudoso que produce dos vástagos opuestos, los cuales echan también sus ramos de dos en dos, con hojas lanceoladas y tomentosas, y flores amarillas. De esta planta se hacen escobas».

nota y la más conocida y utilizada, como arabismo procedente de la voz (*al*)*arabiya*, y de la que el D.R.A. facilita estas cinco acepciones: 1) 'lengua árabe'; 2) 'lengua o escritura ininteligible'; 3) 'manera de hablar atropelladamente'; 4) 'gritería confusa de varias personas que hablan a un tiempo (estas tres últimas con valor familiar y figurado). Pero la quinta acepción —que el diccionario académico apostilla como poco usada— es también muy fructífera para el contexto de *La Villana de Vallecas* en la que aparece: 'enredo, maraña'. A cuenta de estas escobas ofertadas por Teresa, la fingida villana reprocha —tras el disfraz ocultador de su lenguaje extraño, entre dientes (un tanto de algarabía)— la condición poco honrosa del hombre, acusándolo de enredador con la misma maraña de un diálogo en clave, sospechosamente alusivo para el personaje que escucha, nítido —por supuesto— para el espectador<sup>20</sup>. Una venta de escobas de algarabía que se enmarca, coherentemente, en otra *algarabía* mayor, la que Tirso ha sabido montar, inteligentemente, innovadoramente, sobre la situación harto repetida de la doncella seducida y desairada, la génesis más elemental de cualquier conflicto amoroso.

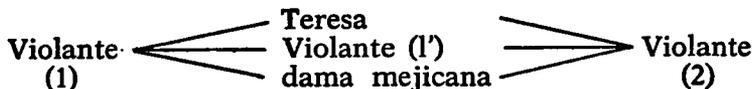
La segunda parte del acto tercero —alterado sustancialmente el plan de correlaciones escénicas que procedía del acto anterior— coloca fuera del laberinto espacial —el marco o supra-signo escénico *Madrid*— en un espacio abierto, sin posibles recovecos, a los diversos embaucadores y engañados, incluida la proteica Violante<sup>21</sup>. Aquel personaje clave del tex-

<sup>20</sup> Transcribimos un pasaje de la escena:

- DON GABRIEL.— *Colorada os habéis puesto,  
quitaos un poco el rebozo;  
veré si la boca es tal  
como lo que descubris.*
- D.<sup>a</sup> VIOLANTE.— *Si verdades de ella oís,  
oleráds mi boca mal;  
que la verdad que es más clara,  
enturbia más.*
- DON GABRIEL.— *No hayáis miedo*
- D.<sup>a</sup> VIOLANTE.— *Arre pues estése quedo.  
que le barreré la cara.*
- DON GABRIEL.— *¿Caras barréis?*
- D.<sup>a</sup> VIOLANTE *Si comienza  
a atraverse, lo verá  
vuesa cara de vergüenza*
- D.<sup>a</sup> SERAFINA.— *Sacudida es la villana*
- D.<sup>a</sup> VIOLANTE.— *Para sacudirme de sí  
otro villano hasta aquí,  
mas vengaréme mañana.*
- DON GABRIEL.— *Celos de algún labrador  
tenéis ¿quebróos la palabra?*
- D.<sup>a</sup> VIOLANTE.— *Sí, mas la tierra que labra,  
a otro dará fruto y flor.*
- D.<sup>a</sup> SERAFINA.— *¿Cómo es eso?*
- D.<sup>a</sup> VIOLANTE.— *Es cosa y cosa  
que sólo la acierto yo.  
¿Quieren escobas, o no?*

y poco después se produce el chiste, directamente formulado, mediante la dilogía implícita en la voz *algarabía*

to, la damita valenciana que ha puesto su ingenio al servicio de su autodeterminación (lo que supone una oposición estructural con Serafina, en la que Violante es, claramente, el término marcado) alcanzará por primera vez su peculiar identidad, coadyuvante con el sema del 'triumfo' frente a la pasiva resignación que parecía haber aceptado desde aquella primera voz —en off— de la carta a su hermano. El personaje, ante sí mismo y ante el espectador, ha enriquecido su abanico de connotaciones dramáticas, tras una sagaz proyección en múltiples personalidades, que han sido la base fundamental, el recurso clave, del *enredo* planteado, y ahora, a punto de solucionarse. Junto al equilibrio de las relaciones interindividuales, que se habría roto en las dos primeras secuencias de la obra (engaño a la mujer; engaño, en la posada de Arganda, al indiano) también se alcanza un equilibrio, por reducción de identidades, en la propia trayectoria del personaje central, según se expresa en el siguiente gráfico



Un movimiento de *dispersión-concentración* que se corresponde, en cierto modo, con los cambios que experimentan en escena el resto de los personajes, tanto los fundamentales como los accesorios, de una manera voluntaria (Aguado, Don Gabriel) como impuesta (Don Pedro, Don Juan, la misma Serafina).

Lo que había comenzado con una promesa de matrimonio, a hurtadillas, y por ello mismo fallida, acabará con unos matrimonios en cadena, y públicamente manifiestos. Para ello el proteico personaje de doña Violante debe urdir el último golpe de efecto, sabiendo motivar el poderoso resorte (*interés*) de cada personaje en su propia causa. Cita en Vallecas al rendido Don Juan, para casarse con ella —en tanto que moza a punto de contraer matrimonio de conveniencia—; a Doña Serafina, para conocer allí a su rival mejicana, que ya es esposa de Don Pedro, y así evitar una presunta bigamia; a Don Gabriel, para que allí sea identificado por la mejicana de invención, denostado por su dama madrileña y castigado por el verdadero propietario de la identidad y prendas que usurpa; a Don Pedro, para restablecer en su persona lo que le ha sido arrebatado por el trueque de las maletas; a su hermano, en fin, para sorprenderle con la autosuficiencia de su gestión, al obtener la satisfacción de su honor, a pesar de ser mujer, negando así un papel pasivo de víctima. Estamos ante la confirmación plena de una *autodeterminación fe-*

---

DON GABRIEL.— *De entenderos me holgaría*  
 D.<sup>a</sup> VIOLANTE.— *Entenderme fuera menzua*  
*de las escobas la lengua.*  
*¿Aprende él algarabía?*

<sup>21</sup> En *La celosa de sí misma* se da una concentración de los personajes que han intervenido en la trama, en las últimas escenas, para que, como aquí, doña Magdalena deshaga definitivamente el equívoco, estableciendo una «última certeza».

*minista*, que es, en última instancia, uno de los planos de significado básicos de la comedia:

Porque el otro —ligado con el anterior— atiende a una visión de mundo que debe aportar esa organización de la trama, que queda implícita en su distribución de funciones y en los mensajes que se desprenden de tal *dispositio*.

Llegamos así a la escena XXII del acto tercero, donde

*el fin de tantos enredos,  
es razón que se deshagan*

y en donde la protagonista, vuelta a su verdadero ser social («sale de dama» reza la acotación) provoca, con su arrojar la máscara, la desaparición de las de los demás —Don Gabriel, don Pedro— y la aparición de la verdad ignorada por otros —Don Juan, Doña Serafina, Don Luis, etcétera—. Una realidad que se creía sólida, fija, de límites únicos y unívocos, se ha convertido en poliedro de tantas realidades como superficies. Por mor de un personaje de ficción —en Tirso, *una mujer*— el dramaturgo ha llevado a sus personajes ante el espejo de las apariencias, juzgándolas verdades, y al espectador —desde la función distanciadora de doña Violante y sus invenciones— a la reflexión de una estructura social que, lúdicamente, la escena ha invertido en sus falsas e inoperantes convenciones. Un sistema de relaciones interpersonales burlado, varias veces, en el laberinto levantado sobre las tablas. Juego, más que cómico, didáctico, para dejar bien sentado que el *parecer ser* o *querer ser* —actitudes activas, volitivas— harán realmente la identidad de cada uno de nosotros, y no la aceptación pasiva de unas circunstancias o de unos condicionamientos impuestos desde fuera y desde antes. Por todo ello, doña Violante —el único personaje que ha entendido esa necesidad de autodefinición, reclama para sí, al final, el ser de ficción que ella ha creado sobre sí misma, porque ese ser «villana de Vallecas» ha simbolizado la mejor y más fructífera de sus actuaciones como mujer

*Yo soy, si acaso os agrada,  
la Villana de Vallecas;  
mas, si no, no seré nada. (pág. 760)*

Todo un ejemplo que se exhibe desde el mundo fingido, pero verosímil, de la comedia. Con los recursos del enredo Tirso ha logrado divertir y criticar, colocarnos ante un espejo curvo que identifica al tiempo que distancia por deformador de lo que quiere reflejar. La historia de Violante-Teresa y la de la corte de personajes que se desenvuelven en torno a su anécdota particular, es, a un tiempo, lúdica y aleccionadora para cualquier espectador —hombre o mujer— de la variopinta España del XVII, ésa que —en estamental y democrática convivencia— se daba cita, para recrearse a sí misma, en un corral de comedias hacia 1620.