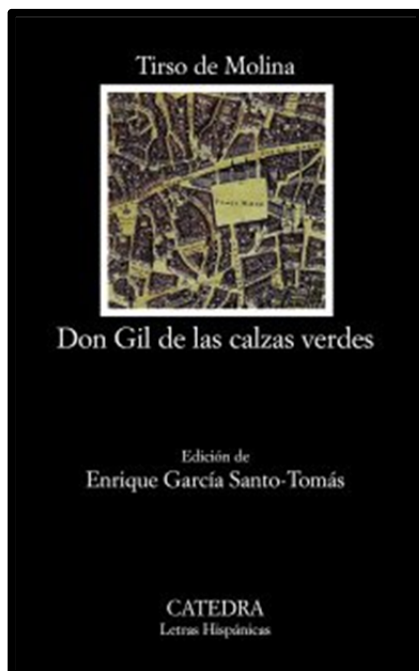


Ed. Enrique García Santo-Tomás. Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez). *Don Gil de las calzas verdes*. Colección Letras Hispánicas 632. Madrid: Cátedra, 2009. 218 pp. ISBN: 978-84-376-2520-1.

Reviewed by Antonio Cortijo Ocaña  
University of California



Enrique García Santo-Tomás nos ha proporcionado hasta la fecha estudios de peso sobre aspectos varios del mundo cultural y literario de la Edad Moderna, generalmente centrados en asuntos referentes a la cultura urbana y *civilización matritense* o la cultura material, amén de sus reflexiones sobre aspectos varios de la producción lopesca (su análisis del *Arte nuevo* o de la recepción canónica del teatro de Lope vienen a la mente), teatro barroco en varios campos o un autor *olvidado* como Salas Barbadillo y su poética urbana (*Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008; *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Pamplona, Frankfurt, Madrid: Universidad de Navarra, Vervuert, Iberoamericana, 2004; *Don Diego de noche*. Madrid: Cátedra, 2102, por citar algunos). Todo ello viene ahora a confluír

en su edición del *Don Gil* tirsiano, una de las obras más paradigmáticas de nuestro teatro áureo, precedida de un estudio de peso sobre el contexto urbano-matritense en que entender los entresijos de la obra y el autor que la compuso.

Repasa primero el autor los vericuetos biográficos del andariego Tirso, que registró muchas de sus impresiones “en la construcción de lugares y ambientes legendarios (ciclo galaico-portugués, período americano, la Babilonia sevillana, etc.)” (13) y cuya etapa madrileña en los años veinte del siglo XVII, “pese a su relativa brevedad, es considerada la más importante de su carrera como *poeta*” (15):

Sin los “nubarrones” personales y públicos de un Quevedo o de un Lope de Vega, la vida de Tirso se ha transmitido en la historia literaria como el fruto coherente de una vocación doble –literaria y religiosa– desde la cual proyectar los aspectos más relevantes de su biografía. (17)

Si *Don Gil de las calzas verdes* es una de las muestras preclaras del virtuosismo de Tirso, en ella destaca la presencia de Madrid como motivación escénica. Familiarizado

a la perfección con la villa (léase el rastreo de quién es quién en la corte que hace Enrique García en pp. 20-24), el teatro de Tirso refleja los vaivenes del capital social que deriva en capital simbólico a propósito de la estadía del autor en la ciudad y “es fiel testimonio de una compleja relación con la Corte y de la fragilidad de nociones geopolíticas como *centro* y *periferia*, lo que podría denominarse el *privilegio de la pertenencia* y la *pertenencia de los privilegios*” (25). Tirso es antes que nada un creador dotado a las mil maravillas para construir atmósferas y paisajes, donde la corte actúa “como aliciente estético y vital” (32). Como resultado,

*Don Gil de las calzas verdes* hermana dos aspectos íntimamente relacionados: la puesta en escena de ingredientes exclusivos de la nueva cultura urbana, y la consecuente presentación de intrigas amorosas en las que la “economía visual” del cuerpo desempeña un papel fundamental. (32)

Parte de la *poética madrileña* de nuestro autor se establece mediante contrastes con lugares del extrarradio y ciudades de menos importancia; el recurso de situar la acción en interiores le permite pasar “de la referencia al hecho con menos aparato y un movimiento más reducido de elementos escénicos” (36) que en otros autores, amén de permitir al lector contemporáneo asomarse al detalle de la realidad doméstica del momento de modo privilegiado:

Son estas comedias, por consiguiente, verdaderos homenajes al *aquí* y al *ahora* [...]. La existencia de tramoyas y la versatilidad del escenario permiten a Tirso construir complejas tramas de deseos furtivos y pasiones satisfechas. (37)

En muchas de estas piezas, igualmente, Tirso manifiesta que la noción tradicional de hogar está derivando hacia un concepto híbrido de lo doméstico, no sujeto a reglas masculinas patriarcales e inoperantes, donde se diluyen los ámbitos público y privado, donde el enredo habla de lo “arquitectónicamente hueco y simbólicamente inestable” (38). Las damas barrocas de sus construcciones, desde el prisma de liberalidad y optimismo de la nueva visión creadora y del nuevo momento sociopolítico y cultural, “que no cae en alabanzas gratuitas y que comunica al público lo efímero de este nuevo mercado” (*id.*),

operan así al servicio de una ciudad que las educa en infinitas tácticas, en innumerables soluciones de placer y satisfacción personal, al tiempo que las modela de acuerdo a sus propias características. (38)

Tras analizar en detalle el argumento de la pieza, García Santo-Tomás continúa en su análisis de los motivos temáticos de la misma, de preferencia los del *viaje, mercado*

y *sentimiento*. Tirso, según el crítico, parece no estructurar el desarrollo de la pieza alrededor del motivo del viaje, pero sí darle cierto realce al recurso temático del desplazamiento, pues el recorrido de la periferia al centro pudiera entenderse como reproductor de determinadas ambiciones personales que resultan al llegar a la Corte. Esta magnitud de la metrópoli y su dinamismo y sentido de *libertad* adquiere “forma dinámica en lo verbal a través del símil náutico: mar de peligros” (47). En una ciudad concebida como *gran mercado*, el juego de los sentidos y en particular el de la vista definen esta pieza. Ante la maravilla sorprendida de lo nuevo y en el ambiente de libertad descubierta, las calzas reproducen el deseo de consumo material, incitando a los públicos a desear y experimentar. Por último, el mercado “incluye, aunque de forma ancilar, el asunto de la circulación y el gasto del dinero,” (53) aunque incluso sumas considerables del mismo –tras constituir la pieza un canto al ingenio y la inteligencia– serán incapaces de mantener al joven protagonista a flote en Madrid.

Pero si la pieza se construye con ingeniosos juegos y sorprendentes combinaciones que resultan del mercadeo, el juego de sentimientos y los viajes varios *al centro* de personajes, cartas, dinero, etc., ¿qué hay de serio en la misma, además de su bien urdida comicidad y entretenimiento? El enredo, desde sus aspectos lúdicos, nos recuerda García Santo-Tomás,

nos conduce inevitablemente a reflexiones ya más serias en torno al problema de la identidad personal y, en concreto, a la asignación genérica del individuo como una noción ligada a su conducta y no tanto, quizá, a su naturaleza. (55)

Ausente de referencias religiosas, la pieza llama la atención por su gran dosis de paganismo temático y ambiental donde el cuerpo, también, se idolatra elevándose a la categoría de fetiche, en una economía de cuerpos fragmentados. Y estos interiores apagados, descritos en imágenes pos-petrarquistas que resaltan la *novedad* más que otra cosa, producen una extrañeza (*no sé qué*) y novedad difíciles de definir, generadores de magnetismo.

Esta es, a fin de cuentas, la economía de seducción de la pieza, en donde todo se transmite de forma incompleta y en donde todo conlleva el equívoco y el desencuentro. (57)

En estos juegos cómicos los personajes subalternos poseen lo que García Santo-Tomás llama una “voz esclarecedora”, con un punto de vista “cercano a lo omnisciente” y la cara más seria de la obra resulta de que “nada es lo que parece ser, todo se comprende a medias, todo genera engaño” (58).

La “plata quebrada”, como se califica a la carta leída a medias por Caramanchel a Inés y que resulta elemento clave para el desarrollo de la trama en la obra, es también elemento clave de la poética tirsiana:

Algo a lo que se otorga tanto valor como si fuera un documento completo [...]. Pero una visión completa no sería nunca [...] la marca de un buen enredo, y de ahí la razón de ser de *Don Gil de las calzas verdes*. (59)

El siguiente capítulo, en que se traza la fortuna escénica de la obra hasta la representación del 29 de junio de 2006 en el Hospital de San Juan de Almagro (Ciudad Real), aborda el descrédito neoclásico de nuestro dramaturgo, junto a la nómina de nuestros dramaturgos áureos casi al completo, del que se salvan las ediciones de doña Teresa de Guzmán, y luego, con alguna que otra escenificación de por medio, el impulso académico de Alberto Lista por recuperar (desde el mundo de las refundiciones, ediciones, reseñas) la producción del mercedario a partir de los años de 1821 y 1822, y la magna labor de edición de Hartzenbusch entre 1839 y 1848. A ello siguen una sinopsis de la escenificación, las normas editoriales (la edición se basa en la primera impresión de la pieza en la *Cuarta parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina* (Madrid: María de Quiñones, 1635) y dos bibliografías nutridas con entradas sobre estudios del teatro áureo, sobre Tirso y su teatro, sobre la pieza en cuestión y una selecta lista/repertorio de las ediciones de la obra desde la de 1635.

García Santo-Tomás acomete con éxito la edición de esta pieza, proporcionando los añadidos explicativos en nota que permiten leerla con fluidez y soltura. Pero por encima de esta labor acomete el análisis del componente del *enredo* en los niveles de la organización y estructuración de la trama y en el más complejo de su significado ideológico en el *maremagnum* de la Corte barroca matritense, donde la identidad de personas y objetos se configura de acuerdo a relaciones nuevas, valores añadidos y capitales simbólicos con los que el crítico acierta a transportarnos a esa época remota.