



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**El manejo dramático de la sorpresa en  
*La mujer por fuerza* de Tirso de Molina**

**TESIS PROFESIONAL**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA  
**Alma Angélica Tinoco Medina**



Asesor: **Dr. Aurelio González y Pérez**

Ciudad Universitaria, México, 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico mi tesis con cariño

*A mi papá, Ramiro Tinoco Vélez †*

*A mi mamá, Azucena Medina Maldonado †*

*A mis hermanos, Martín, Juan Ramiro y en especial a Juan Manuel y su familia...*

*A mi asesor, el Dr. Aurelio González y Pérez que compartió su sabiduría y tuvo confianza en mí, a pesar de los obstáculos...*

Agradezco mucho su apoyo a mis sinodales por sus valiosos comentarios:

Mtra. Margot Aimeé Yadviga Elea Wagner y Mesa  
Lic. Gonzalo Juan Blanco Kiss  
Lic. Mayra Julieta Mitre Durán  
Lic. Sisu González Ramírez

A Nicolás Rendón por sus comentarios atinados al leer mi tesis...

A Raúl Velasco por su complicidad y su compañía incondicional...

A Adriana Martínez por su apoyo sincero al animarme en el último momento...

A Jorge Rojo por su gran entusiasmo y hacer posible este sueño al caminar conmigo...

A Luis Cisneros y a Gabriela Cabrera por estar en mi vida y compartir los sueños profesionales...

A Noemí García, quien alentó mi esperanza en los momentos más difíciles...

A mi tía Consuelo Medina quien me animó en este proceso...

A Yoya, quien se pasó en vela conmigo hasta terminar la tesis...

A Gabriela Beltrán, Lizbeth Liliana Ocampo, Blanca Pineda, Silvia Gutiérrez Ortega y Román Plata por preguntar mis avances y al estar pendiente de este proceso...

A Armando Pavón Plata, por su apoyo en los materiales bibliográficos prestados...

Al Colegio de México, a la UAM-Iztapalapa, al INBA porque en sus bibliotecas obtuve la información necesaria...

A mi hermosa Universidad Nacional Autónoma de México por esta oportunidad de estudiar en sus aulas y por todo lo que significa en mi vida...

Y a mis amigos y amigas que me siguieron en el proceso de esta tesis hasta el final.

MIL GRACIAS A TODOS

## ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	1
<i>CAPÍTULO 1: EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA</i>	4
1.1 La personalidad de Tirso	4
1.2 Obra dramática	6
a.- Géneros dramáticos	7
b.- Temática	14
c.- Los personajes femeninos en la obra de Tirso de Molina	19
<i>CAPÍTULO 2: LA PROPUESTA DRAMÁTICA DE TIRSO DE MOLINA</i>	25
2.1 Acercamiento a <i>La mujer por fuerza</i>	25
a.- <i>La mujer por fuerza</i> : Texto dramático	26
b.- <i>La mujer por fuerza</i> : Elementos de escenificación	55
c.- Los ejes temáticos en <i>La mujer por fuerza</i> (el amor-celos, la honra, la libertad de decisión)	81
<i>CAPÍTULO 3: LA SORPRESA EN LA MUJER POR FUERZA</i>	84
3.1 Manifestación de la sorpresa en el teatro	84
3.2 Recursos dramáticos relacionados con la sorpresa (el enredo, la mentira, el disfraz...)	86
3.3 La sorpresa en <i>La mujer por fuerza</i> :	91
a) La sorpresa en las situaciones	91
b) La sorpresa en los personajes masculinos y femeninos	94
c) La sorpresa en el lenguaje	102
d) La sorpresa en el vestuario	106
e) La sorpresa en el espacio escénico	108
<i>CONCLUSIONES</i>	110
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	112

## EL MANEJO DRAMÁTICO DE LA SORPRESA EN *LA MUJER POR FUERZA* DE TIRSO DE MOLINA

### ***Introducción.***

Los motivos que me llevaron a elegir este tema fueron varios: la ocasión que presencié la obra teatral *Palabras y plumas* de Tirso de Molina en el Antiguo Colegio de San Idelfonso de la UNAM, me apasionó tanto que consideré la posibilidad de montar algún día, una obra teatral de este tipo. Cuando cursé la asignatura Historia del Teatro III que abarcaba la historia dramática del Siglo de Oro Español, perteneciente al Plan de Estudios anterior, me gustó mucho los textos dramáticos que usaban el verso como lenguaje. Pero, me apasionó más cuando leí: *La dama boba*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El mejor Alcalde*, *el Rey* de Lope de Vega, *El Condenado por desconfiado*, *El vergonzoso en palacio*, *El burlador de Sevilla* y *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina; *La vida es sueño* y *La dama duende* de Calderón de la Barca, entre otros.

Me interesaron los temas y el desarrollo de los personajes femeninos y masculinos en textos trágicos y cómicos, así como la utilización de los recursos dramáticos para estos textos y lo que más llamó mi atención fue darme cuenta que en la obra de Tirso se plantea una visión diferente al presentar personajes más humanos.

Por estas razones, me incliné por estudiar: *La mujer por fuerza* de Tirso de Molina. Pero, ¿qué tema estudiar en esta obra?

Si la comedia como formato dramático posee características propias que lo hacen ágil, divertido, chusco, jocoso; la sorpresa agrega una variante más aprovechando el impacto que pueda causar. Cuando se presenta este recurso cambia el rumbo de la historia. La sorpresa juega con los personajes sobre su propio destino, propicia el desequilibrio entre ellos, hace un rompimiento de lo rutinario y se torna un desencadenador de múltiples sucesos generando la desarmonía, y ayuda a resolver los enredos y problemas procreados en el decurso de la historia.

Por ende, la sorpresa es un elemento que se hace presente durante la obra al propiciar cambios constantes en las acciones-reacciones de los personajes y en las situaciones haciéndola ágil e interesante. Por esa razón, me interesé hacer un estudio de este texto atendiéndolo desde diversos puntos de vista: a) identificar cómo se manifiesta la sorpresa en la obra, b) un estudio del texto dramático y c) un estudio del mismo para su escenificación. Estos estudios y análisis me podrán dar elementos para pensar en el montaje teatral de *La mujer por fuerza*, si la llegara a escenificar.

Por ello, considero que esta tesis puede aportar al director de escena un procedimiento, una ruta, una técnica a seguir para analizar los elementos escénicos que ofrecen estos textos dramáticos en una puesta en escena y al actor le puede aportar con mayor exactitud aquellos recursos para la creación de su personaje al descifrar los movimientos gestuales y corporales, emociones y sentimientos que se encuentran inmiscuidos en el texto.

En el estudio de *La mujer por fuerza* se han empleado algunos elementos teóricos de la semiótica para descifrar aquellos signos visuales y audiovisuales que acompañan la palabra articulada, así como el estudio de las didascalias explícitas e implícitas en el texto y se ha analizado el desarrollo del enredo-intriga, engaño-mentira, del ocultamiento de la identidad del personaje y el uso del disfraz en relación con la sorpresa que imperan en *La mujer por fuerza*.

Por lo que, esta tesis contiene tres capítulos:

Capítulo 1: *El teatro de Tirso de Molina*. En este capítulo incluye datos biográficos de Tirso de Molina, la clasificación de su producción dramática en géneros dramáticos y en temas y los personajes femeninos en su obra.

Capítulo 2: *La propuesta dramática de Tirso de Molina*. En este capítulo se estudia *La mujer por fuerza: como texto literario dramático y como texto para representar*.

Al estudiar *La mujer por fuerza* como texto literario dramático se han considerado los siguientes conceptos:

- La fecha de escritura de la obra.
- Síntesis de la obra dramática.
- Los elementos que indican el género dramático al pertenece.

- Estudio de los personajes que participan en la obra dramática.

Y al estudiarlo como texto para la representación, se han identificado las didascalias explícitas e implícitas, a partir de:

- La recreación y construcción del espacio escénico: ubicación de espacios.
- Las entradas a escena y salidas de escena de los personajes.
- El desciframiento de los movimientos de los personajes.
- La identificación de los recursos de producción que necesita la obra como la utilería.
- La creación de ambientes a partir de sonidos, efectos auditivos.
- La creación y caracterización del personaje:
  - Lo que dicen los demás personajes por medio del diálogo.
  - Estados de ánimo de los personajes.
  - Cambios de vestuario.

Y para concluir, se incluyen los ejes temáticos de *La mujer por fuerza*.

Capítulo 3: La sorpresa en *La mujer por fuerza*. Se enfoca al estudio de la sorpresa como recurso dramático que agiliza la acción dramática, se revisa y analiza la relación que establece la sorpresa con el enredo-intriga, el engaño-mentira, el ocultamiento de identidad y el uso del disfraz; y finalmente se hace el análisis de este recurso en *La mujer por fuerza* para ver el efecto que causa cuando aparece en las situaciones, en el vestuario, en los personajes femeninos y masculinos, en el lenguaje y el espacio escénico.

Estudiar *La mujer por fuerza* desde diversos puntos de vista me ha permitido tener un conocimiento más de lo que el autor verdaderamente quiso compartir y es más fácil pensar en los recursos escénicos que se necesitan para hacer un montaje escénico.

## Capítulo 1 El teatro de Tirso de Molina

### 1.1 La personalidad de Tirso.

Al hablar sobre Gabriel Téllez, mejor conocido como Tirso de Molina, nos encontramos que aún no hay consenso en la fecha de su nacimiento, sin embargo, Luis Vázquez expone referencias de documentos extraídos del *Libro Segundo de Bautismos* de la Parroquia de San Sebastián como:

a.- La partida bautismal de Gabriel Téllez donde da a conocer los nombres de sus padres y padrinos:

En xxix de marzo. 1579. baptizo Alonso de la Puebla a Gabriel “Josepe” fijo de Andrés López y de Jna. Téllez su muger, fueron sus padrinos El capitán Greg° de Tapia y doña Franca de Aguilar. Tos P° de Salca y P° de Cisneros. Alonso de la Puebla (Firma y rúbrica).<sup>1</sup>

b.- El acta de defunción y entierro de su madre Juana Téllez en la misma parroquia.

c.- El acta de profesión de su hermana Catalina Téllez;

d.- La partida de defunción de Andrés López, padre de Gabriel Téllez en la Parroquia de Santa Cruz, Libro de Difuntos (1611-1619), fol. 76 v., dicha parroquia colinda con la de San Sebastián.

De tal manera que, con estos documentos, Vázquez ha refutado la investigación de otros estudiosos diciendo que, Gabriel Téllez nació en 1579 y fue bautizado el 31 de marzo del mismo año.

No se ha encontrado información de los primeros años de su vida, sin embargo, existen datos que indican su formación académica que comenzó desde joven:

[...] 1601-1603 Artes, en Salamanca; 1603-1604, Teología, en Toledo; 1604-1605, Teología en Guadalajara; 1605-1607, Teología, en Toledo, nuevamente, el curso 1607-1608, en Soria, y por último, Teología y Ciencias Superiores en la Universidad de Alcalá de Henares, donde finaliza sus estudios, de rango universitario, que le dotaron de una profunda cultura

---

<sup>1</sup> Luis Vázquez, “Gabriel Téllez nació en 1579” en *Homenaje a Tirso*, Estudios, Madrid, 1981, pp. 20-21.

religiosa: Teología, Sagrada escritura, Historia de la Iglesia, Concilios, Patrística[...]<sup>2</sup>

Téllez se dedicó al estudio de temas religiosos y artísticos, en ese período de preparación, surgió la otra faceta, la de dramaturgo, y decidió “[...] usar abiertamente el pseudónimo de *Tirso de Molina* (aunque viniera utilizándolo ocasionalmente desde 1610)”<sup>3</sup>, empezó a escribir piezas dramáticas como: *El vergonzoso en palacio* (1611); *¿Cómo han de ser los amigos?* (1612) y *El celoso prudente* (1615). Su preparación teológica le impuso mayores responsabilidades: viajar y tener diversos cargos, no obstante, Tirso aprovechó las experiencias y el conocimiento adquirido en los viajes para plasmarlos en su obra dramática. Se consagró como escritor al recrear personajes con actitudes diversas y contrastantes, su interés fue en “[...] lo extraordinario y poseía una mayor tolerancia y comprensión de la diversidad y la excentricidad humanas que otros dramaturgos.”<sup>4</sup>

A pesar de tener un reconocimiento en la sociedad, vivió situaciones adversas provocadas por situaciones políticas de su tiempo, pero eso no le impidió tener un prestigio y gozó de:

[...] gran popularidad como autor de comedias, y el peso de su personalidad poseía un directo influjo sobre la multitud, siendo como era, religioso de observante conducta, hacía intensa vida literaria y cortesana, movíase activamente entre la gente representativa de la corte –escritores, políticos, miembros de la nobleza- y representaba un importante factor de la opinión.<sup>5</sup>

En 1626, Tirso de Molina publicó su producción teatral<sup>6</sup> y en el período de 1627 a 1639 hubo reacciones políticas en contra de él, por lo que, por segunda vez y

---

<sup>2</sup> María del Pilar Palomo, “Introducción” en Tirso de Molina, *Los Cigarrales de Toledo*, Turner, Madrid, 1994, p. x.

<sup>3</sup> Luis Vázquez, *Op cit*, p. 29.

<sup>4</sup> Melveena Mckendrick, *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta, 1993, p. 124.

<sup>5</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española. Época Barroca*, T. 2, Gredos, Madrid, 1970, p. 409.

<sup>6</sup> Las obras de esta publicación son: *Todo es dar en una cosa* (1626-1630) perteneciente a la primera parte de la Trilogía de los Pizarros, *Amazonas en las Indias* (1629 o 1632) que conforma la segunda parte de la Trilogía y *La lealtad contra la envidia* (1626-1630) que forma la tercera parte de la Trilogía, *Desde Toledo a Madrid* (1627-1631) *Quien no cae, no se levanta* (1628), *La prudencia de la mujer* (1630 y 1633), *La ventura con el nombre* (1632), *No hay peor sordo* (1632), *Privar contra su gusto* (1632 o 1634), *Los Balcones de Madrid* (1632 o 1634), *Amar por arte mayor* (1635), *Habladme en entrando* (1635-1636), *En Madrid y en una casa* (1637-1641), *El laberinto de Creta* (1638) y *Las Quinas de Portugal* (1638).

de manera determinante se le prohibió escribir textos alusivos en contra de los jerarcas y fue nuevamente desterrado. Se le nombró Cronista de la Orden de Madrid y murió en 1648.

Tirso de Molina se sitúa entre dos cumbres del teatro áureo: Lope de Vega y Calderón de la Barca y ocupa el mismo nivel de creación que ellos. Autor de obras tan significativas como: *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, *El condenado por desconfiado*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Marta la piadosa*, *Desde Toledo a Madrid*, *El amor médico*, *La venganza de Tamar*, *La fingida Arcadia*, *Celos con celos se curan*, *El melancólico*, *Palabras y plumas*, *El vergonzoso en Palacio*, *Ventura te dé Dios, hijo*, *La prudencia de la mujer*, por mencionar algunas.

## **1.2 Obra dramática.**

La composición dramática de Tirso es compleja y esta complejidad radica en la construcción de sus historias con dobles intrigas, la exposición de caracteres definidos, el manejo del humor, el honor de la mujer, el cambio de ropas femeninas por masculinas que usa la mujer, el uso del elemento sorpresa como generador de reacciones entre los personajes ante diversas circunstancias creando situaciones cómicas y graciosas, por lo que es difícil clasificarla.

La producción dramática se integra aproximadamente tres centenas de obras teatrales. “Según declara él mismo en *Los Cigarrales de Toledo*, en menos de tres lustros que corresponden a sus años de producción intensa, escribió trescientas comedias, y el número total de las piezas que compuso puede aumentar casi indudablemente en un centenar más.”<sup>7</sup>; sin embargo, no existe un número exacto y es probable que hallen textos inéditos o extraviados; lo cierto es que se conocen actualmente 89 piezas teatrales publicadas en las *Obras Completas* de Blanca de los Ríos que no están clasificadas y se encuentran reunidas en tres volúmenes.

---

<sup>7</sup> Juan Luis Alborg, *Op cit*, p. 410.

### **a.- Géneros dramáticos.**

La problemática para clasificar la obra de Tirso en géneros dramáticos radica principalmente en que no hay una clasificación determinada. Cabe señalar que durante ese período, cualquier texto dramático escrito se llamó *comedia*<sup>8</sup>; dicho término ha generado confusiones y discrepancias entre los estudiosos.

Si usamos la clasificación moderna, diríamos que la producción dramática se divide en comedias, tragedias y obras didácticas, ésta última haciendo referencias a los Auto Sacramentales y sólo hablaríamos de conceptos generales; sin embargo, los estudiosos han dividido la obra del fraile a partir de desde su muy particular visión; en ocasiones cada uno es atraído particularmente por algún texto, alguna temática o por algún elemento dramático como sucede con *El burlador de Sevilla y el condenado de piedra*; *El condenado por desconfiado*; *La prudencia de la mujer*; y en muchas ocasiones esta división es diametralmente opuesta o complementaria.

Francisco Ruiz Ramón la clasifica en dos tipos: la de *corte costumbrista* y la de *intriga*, y dice al respecto: “En las primeras destacan los finos análisis psicológicos del comediógrafo, cristalizados en unos cuantos caracteres (el melancólico, el vergonzoso, la hipocresía por amor); en las segundas, la magistral técnica de enredar y desenredar la intriga.”<sup>9</sup> No obstante, en muchas ocasiones estas dos características se unifican en las piezas dramáticas, y “No hay juego psicológico sin intriga, ni intriga sin juego psicológico”<sup>10</sup>, por lo que muchos de sus elementos dramáticos están compenetrados en la situación y acción de una misma pieza teatral.

El interés por clasificar la obra de Tirso se remonta desde el siglo XIX<sup>11</sup>, prueba de ello lo vemos en la siguiente cita:

---

<sup>8</sup> Eder Olson, *Teoría de la comedia; la comedia española del siglo de oro*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 188-196, este término tiene dos significados: como texto dramático producido en ese periodo y como género dramático utilizado en la clasificación moderna.

<sup>9</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 211.

<sup>10</sup> *Ídem*.

<sup>11</sup> Miguel Zugasti, “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, en *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998, pp. 109-141.

En la imprenta madrileña de Ortega se publicaron 14 obras en cuatro volúmenes: *Comedias escogidas del Maestro Tirso de Molina (1826-1834)*. A esta serie le siguió otra impulsada por Hartzzenbusch donde se integran 33 piezas completas, 3 abreviadas y varios resúmenes, ahora con el título de *Teatro escogido* (Madrid Yenes, 1839-1842, 12 tomos en seis volúmenes). La colección se inicia con un prólogo en tres categorías: de intriga y costumbres, históricas y heroicas, de asuntos devotos y religiosos.<sup>12</sup> [...] Poco después en 1848, Hartzzenbusch vuelve a editar otras *Comedias escogidas de fray Gabriel Téllez* en el volumen V de la Biblioteca de Autores Españoles, ahora con 36 textos, manejados por varias generaciones de lectores.<sup>13</sup>

Bien dice Ignacio Arellano: “Resulta difícil, en efecto, clasificar y caracterizar los subgéneros dramáticos áureos, ante el inmenso hábeas y la falta de criterios delimitadores funcionales, [...]”<sup>14</sup>; ante esta situación se propone crear nuevas fórmulas para la clasificación de esta obra dramática al sugerir que sea a partir de “Problemas con la verosimilitud, el decoro, el tema del honor, el agente cómico, etc., [...]”<sup>15</sup>; así como las unidades de tiempo y espacio que aparentemente no existen, pero que se encuentran inmiscuidas en el texto dramático.

Por otra parte, Zugasti clasifica cuatro textos dramáticos que llama tragedia tirisiana<sup>16</sup>, las cuales son: *Escarmientos para el cuerdo*, *La venganza de Tamar*, *Amazonas en las Indias* y *Los amantes de Teruel*, y presentan características similares:

- a) Al final de la escena utiliza la palabra tragedia. Veamos los finales de éstas:

En *Escarmientos para el cuerpo*:

Pero pésames te doy  
del más trágico suceso  
que conservaron anales  
que desdichas se escribieron [...].  
[...] espectáculo tan triste,  
está el teatro funesto  
en que la ciega fortuna

---

<sup>12</sup> Esta idea la extrajo Zugasti de libro de Agustín Durán, “Apuntes biográficos sobre el Maestro Tirso de Molina” en *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez*, I, Madrid, Yenes, 1839, pp. VII-XX.

<sup>13</sup> Miguel Zugasti, *Op cit*, p.119.

<sup>14</sup> Ignacio Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de oro*, Gredos, Madrid, 1999, p. 37.

<sup>15</sup> Ignacio Arellano, *Op cit*, p. 38.

<sup>16</sup> Miguel Zugasti, “Tirso de Molina y la tragedia” en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Richenberger, Kassel, 1994, pp. 321-346.

tragedia eterniza el tiempo  
para escarmiento de amantes. (III, 18, p. 259.)

En *La venganza de Tamar*, la obra concluye:

Y de Tamar la historia prodigiosa  
acaba aquí en tragedia lastimosa. (III, vv. 1607-68.)

En *Amazonas*:

La milicia, ¿qué no engaña?  
Lea historias el discreto,  
que ellas su inocencia ampara  
y supla esa tragedia,  
quién lo fuere, nuestras faltas. (vv. 3291-95.)

En *Los Amante de Teruel*, Rufino concluye diciendo:

Que esa tragedia que veis,  
y yo lloro, causa amor [...].  
Porque del amor fiel  
de Marsilla e Isabel  
digan lo que tantos vieron. (III, pp.268-269.)<sup>17</sup>

b) Las historias de se basan en hechos reales y de situaciones históricas y no de la invención del dramaturgo: En *Escarmientos*, el relato fue retomado de una tradición del personaje Manuel Sosa; en *La venganza de Tamar*, la fuente es del capítulo 13 del *Libro Segundo de Samuel*; en *Amazonas*, se basa en la conquista de Perú y de las guerras civiles realizadas por Gonzalo Pizarro, y *Los amantes de Teruel* lo extrajo de la tradición popular folclórica.

c) Mueren los personajes principales de la historia.

En *Escarmientos para el cuerpo* y *La venganza de Tamar*, Zugasti comenta que ambas obras fueron concebidas con cierta similitud en la construcción dramática. Amón en *La venganza de Tamar* y Manuel de Sosa en *Escarmientos para el cuerpo* alteran el orden y la paz; Amón viola a su hermana Tamar, ya que él queda enamorado de ella al momento de escucharla cantar. En *Escarmientos para el cuerpo*, Manuel Sosa promete casamiento a doña María de Silva, cuando ésta ya

---

<sup>17</sup> Los finales se están tomando del texto de Miguel Zugasti en "Tirso de Molina y la tragedia" en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Richenberger, Kassel, 1994, p. 324.

tiene un hijo de él, pero también deshonra a doña Leonor de Sa prometiéndole lo mismo; así ambos personajes recibirán su muerte.

Zugasti descubrió que estas obras dramáticas, un recurso escenográfico de gran impacto se repite y es:

[...] la exposición de los cadáveres ensangrentados con el determinado objeto de que el público participe del horror. La búsqueda de la ejemplaridad es manifestada: el espectador ha adquirido plena conciencia del mal camino seguido por los protagonistas y ahora entenderán mejor cuál es la dirección que no deben seguir.<sup>18</sup>

En *Amazonas de las Indias*, el enfoque que da Tirso es diferente, la acción recae directamente en Gonzalo Pizarro, personaje principal. Éste está marcado por su propio destino desde el inicio de la historia, por lo que, Tirso crea a:

[...] un conquistador capaz de arrostrar los más graves peligros. Sufrir las traiciones de Almagro y los atropellos de Núñez Vela; pero no quiere levantarse contra el virrey y se retira a la quietud de sus posesiones en Los Charcas. Serán los propios españoles quienes le insten repetidas veces a que comande un ejército contra Núñez Vela; después de una larga insistencia acepta la misión y lo derrota. [...] prefiere la muerte a la deshonra de rebelarse contra el rey.<sup>19</sup>

En *Los amantes de Teruel*, Zugasti considera esta pieza que no tiene una construcción dramática sobresaliente, ya que es pobre la exposición de los sucesos y comenta lo siguiente:

Hay, sí dos muertes, pero de escasa efectividad teatral: ambos mueren de pasión, sin heridas, sin suicidios, sin espadas, sin sangre: No parecen ser muertes muy logradas cuando el resto de los personajes tienen que cerciorarse por el tacto de su consumación. Las muertes se confunden con simples desmayos, [...] lo que podría desembocar en grotesco.<sup>20</sup>

En lo que respecta a las comedias, Zugasti las clasifican en palatinas, villanescas o cortesanas y muchas de ellas son de corte fantástico. La característica principal de estas comedias es el tema del amor que es el motor de estas historias, por lo que, muestran momentos “[...] predominantemente cómicos y de entretenimiento, sin riesgo trágico, donde el enredo siempre se soluciona con un

---

<sup>18</sup> Miguel Zugasti, *Op cit*, p. 335.

<sup>19</sup> *Op cit*, p. 336.

<sup>20</sup> *Íbid*, pp. 344-345.

final feliz.”<sup>21</sup> Las acciones desarrolladas en estas comedias son intensas; los sucesos, las sorpresas y los contratiempos siempre dominan en los personajes. El enredo es vital. La comedia palatina, la villanesca, la cortesana presentan características particulares. En la comedia palatina desarrolla el:

[...] tema amor-celos, pero se diferencia en que los protagonistas son reyes, príncipes, duques, condes, u otros títulos (alta nobleza), la acción se ubica en el pasado lejano (a veces con una débil base histórica) y en un espacio también lejano, donde no faltan ciertas dosis de exotismo (siempre fuera de Castilla, con preferencia por países como Italia, Francia, Portugal, Polonia [...]); aunque en ocasiones también en Galicia o Cataluña).<sup>22</sup>

Se consideran dentro de este género: *¿Cómo han de ser los amigos?*, *El amor médico*, *El amor y la amistad*, *Amor y celos hacen discretos*, *La fingida Arcadia*, *Amar por arte mayor*, *Cautela contra cautela*, *Celos con celos se curan*, *El celoso prudente*, *Del enemigo, el primer consejo*, *Amar por razón de estado*, *Esto sí que es negociar*, *El melancólico*, *La mujer por fuerza*, *Palabras y plumas*, *El castigo del Penseque*, *El pretendiente al revés*, *Privar contra su gusto*, *Quien calla, otorga*, *Quien da luego da dos veces*, *Amar por señas*, *Averígüelo*, *Vargas*, *Ventura te dé Dios, hijo*, *La ventura con el nombre* y *El vergonzoso en palacio*.

Como una forma de completar la clasificación de la obra tirsiana, María del Pilar Palomo la divide a partir de los elementos ambientales de localización geográfica y de los elementos temporales<sup>23</sup>, ya que éstos permiten fácilmente la diferenciación entre estos tres tipos de comedias. Dice, que si hace por medio del emplazamiento o ubicación de su acción dramática, entonces cinco obras de teatro se desarrollan en Francia, las cuales son: *El pretendiente al revés*, *El melancólico*, *¿Cómo han de ser los amigos?*, *Amar por señas* y *Amar por razón de estado*; otras dos se desarrollan en Bohemia: *El celoso prudente* y *La ventura con el nombre*; otras once más en Italia: *La mujer por fuerza*, *Quien da luego, da dos veces*,

---

<sup>21</sup> Miguel Zugasti, “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, en *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998, p. 110.

<sup>22</sup> Miguel Zugasti, *Op cit*, p. 121. Cabe señalar que Zugasti no considera las siguientes comedias como palaciegas y son: *Quien habló, pagó*, *El honroso atrevimiento*, *Siempre ayuda la verdad* y *La firmeza de la hermosura*, pero María del Pilar Palomo sí las considera parte de esta clasificación, se tendrá que hacer otro estudio para descubrir esta situación.

<sup>23</sup> María del Pilar Palomo, “Señales de fijación espacial en la comedia de enredo tirsista”, en *La Comedia de Capa y Espada*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1988, pp. 105-119.

*Palabras y plumas, Quien calla, otorga; Amor y celos hacen discretos, Ventura te dé Dios, hijo, Cautela contra cautela, Del enemigo, el primer consejo, El honroso atrevimiento, Celos con celos se curan y Privar contra su gusto; una más en Flandes: El castigo del Penséque; tres más en Portugal: El vergonzoso en palacio; Averígüelo, Vargas y Siempre ayuda la verdad y; por último, existen otras cuatro que se desarrollan en suelo español: Quien habló, pago; El amor y la amistad, La firmeza en la hermosura y Amar por arte mayor; todas estas obras presentan características similares: los personajes pertenecen a la nobleza, las historias se desarrollan en la corte y hace la “[...] utilización frecuente, como factor subsidiario, de elementos históricos cuando a la lejanía geográfica se une a la temporal.”<sup>24</sup>*

El escenario palatino se sitúa entonces, en un espacio distinto, ajeno, donde el español lo contempla lejano y extraño; y se desarrolla en reinados extranjeros; así, las comedias palatinas:

[...] transcurrirán en cualquiera de los reinos, principados, ducados o condados europeos, con preferencia italianos, franceses o flamencos. Salerno (*Palabras y Plumás*), Nantes (*El pretendiente al revés*), Clevés (*Amor por razón de estado*), Nápoles (*Privar contra su gusto*), Praga (*El celoso prudente*) o tantos otros puntos de la geografía europea, en donde los personajes fingidamente presentados como italianos, franceses, flamencos o bohemios, desarrollan la particular ideología, temperamento y costumbres de los españoles del XVII.<sup>25</sup>

En lo que respecta a las comedias cortesanas o de capa y espada, sus personajes no pertenecen a la aristocracia y las historias se ubican en ciudades conocidas de España, lugares que se ubican inmediatamente. Las obras que pertenecen a esta clasificación son:

[...] *La villana de la Sagra, Marta la piadosa, Don Gil de las calzas verdes, La villana de Vallecas, 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, En Madrid y en una casa y Bellaco sois, Gómez*. Todas ellas, [...], de acción coetánea.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> María del Pilar Palomo, *Op cit*, p. 106. Palomo no considera dentro de su grupo de palatinas las siguientes obras: *La fingida Arcadía* y *Esto sí que es negociar* como lo hace Zugasti; esta división se sustenta a partir de los elementos espaciales y temporales.

<sup>25</sup> María del Pilar Palomo, *La creación dramática de Tirso de Molina*, en [www.ucm.es/info/especulo/numero8/palomo.3.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/palomo.3.htm), 28 de junio de 2005, p. 6.

<sup>26</sup> *Ídem*.

También en estas comedias de enredo el tema principal es el amor y las acciones se presentan en escenarios concretos, en “[...] una ambientación urbana fundamentalmente –Toledo o Madrid; sobre todo- donde desarrollan una intriga amorosa unas damas y galanes, hidalgos y anónimos, y donde la carga cotidiana-costumbrista y el ingenio malicioso de Tirso alcanza sus mejores páginas.”<sup>27</sup>

Zugasti comenta que los personajes protagonistas son: “[...] caballeros y damas particulares de la baja nobleza (hidalguía), la acción transcurre en un ambiente coetáneo (la España del siglo XVII) y en un espacio urbano (preferentemente Madrid, pero a veces Toledo, Sevilla, Valladolid...)”<sup>28</sup>

Por lo visto, no difieren las definiciones de Zugasti y Palomo, incluso son similares y ambas visiones se complementan.

En lo que se refiere a las comedias villanescas, María del Pilar Palomo comenta que en estas piezas se han introducido actividades adicionales: bailes, canciones, decires populares para enriquecerla y hacerla más cercana al espectador. Considera tres obras: “[...] *La gallega Mari-Hernández*, *La villana de la Sagra* y *Habládme en entrando*; es decir, aquellas que tienen por escenario primordial el rústico o pastoril; [...]”<sup>29</sup>.

Por último, se mencionan los Autos Sacramentales; Tirso escribió sólo cuatro, y son: *El colmenero divino*, *La ninfa del cielo*, *Los hermanos parecidos*, *No le arriendo la ganancia*. Estas obras son breves, de solo un acto y de tema religioso.

De esta manera, la obra dramática de Tirso de Molina se divide en: Tragedias (como lo propone Zugasti), las cuales terminan con un final fatal, en Comedia que se subdivide en: Comedias palatinas, Comedias cortesanas y Comedias villanescas, cada una con características particulares, y con finales felices, y por último, los Autos Sacramentales contenidos en un solo acto y de corte religioso.

---

<sup>27</sup> María del Pilar Palomo, “Introducción. La fórmula barroca del teatro tirsista.”, de Tirso de Molina, en *Doce comedias nuevas*; Castro, Madrid, 1997, p. XVIII.

<sup>28</sup> Miguel Zugasti, “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas...”, en *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998 p. 121.

<sup>29</sup> María del Pilar Palomo, *Op cit*, p. XVII.

## **b.- Temática.**

En cuanto a la clasificación por temas también resulta complicado porque no presenta un solo tema, sino expone una multiplicidad. Los temas desarrollados son: la religión, lo histórico, el amor, la honra, por mencionar los más representativos. Algunos estudiosos como José María Díez Borque, Juan Luis Alborg, María del Pilar Palomo y Ruth Lee Kennedy consideran importante el tema religioso y las dividen en comedias: hagiográficas, bíblicas y de tesis teológica.

Pilar Palomo manifiesta que en las comedias hagiográficas mezclan varios aspectos: la acción amorosa, la historia profana y el elemento histórico religioso, que a veces se combina con el drama del honor<sup>30</sup>, pero resalta más la parte religiosa en las historias; ejemplo de ello sucede en *La Santa Juana*, Tirso escribió la historia de una monja “[...] de fines del siglo XV y comienzos del XVI, que profesó y vivió en un convento de Cubas, aldea próxima a Toledo. La fama de sus virtudes se difundió por toda Castilla, y el pueblo le anticipó el nombre de santa, no alcanzado por cierto aún, aunque sí ha sido beatificada.”<sup>31</sup> También sucede en *La dama del Olivar* donde solo “La parte religiosa consiste en la aparición de la Virgen y en el milagro que realiza en un pastor de dicho pueblo y que dio origen a la fundación del monasterio mercedario del Olivar”.<sup>32</sup>

La escritura de estas piezas resalta la misericordia o la justicia divina que sirve de ejemplo a los hombres, están escritas en escenas breves de pasajes religiosos, sin que lo religioso sea el tema principal; por ello, sólo extrae “[...] cualquier narración piadosa.”<sup>33</sup> Ejemplos de esta temática son: *La joya de las montañas*, *Los lagos de San Vicente*, *La dama de Olivar*, *Santo y sastre*, *Quien no cae, no se levanta*, *La peña de Francia*, *La elección por la virtud*; *La Santa Juana* (Trilogía); *El árbol del mejor fruto*, *Doña Beatriz de Silva*.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> María del Pilar Palomo, “Introducción. La fórmula barroca del teatro tirsista” de Tirso de Molina, en *Doce comedias nuevas*, Castro, Madrid, 1997, pp. IX-XIX.

<sup>31</sup> Juan Luis Alborg en *Historia de la Literatura Española. Época Barroca*, Gredos, Madrid, 1970 p. 424.

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 426.

<sup>33</sup> María del Pilar Palomo Vázquez, *La creación dramática de Tirso de Molina*, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/palomo2.htm>, 25 de enero de 2005, p. 3

<sup>34</sup> *Ibid*, pp. 3-4.

Existen piezas con temas bíblicos, donde la historia se sustenta más en la vida del personaje, que proviene de “[...] la Biblia más como fuente puramente histórica que hagiográfica, de tal manera que se eligieron sus temas no por [...] ejemplificación piadosa, sino por el enorme vigor dramático que encierran.”<sup>35</sup> Estos personajes se mueven “[...] por el ímpetu de sus pasiones.”<sup>36</sup> De tal manera que las pasiones, los celos o la ira se expresarán al máximo, convirtiéndose en una fuerza dramática vital dentro de la acción. Las obras consideradas con temas bíblicos son: *La mujer que manda en casa*, *La mejor espigadera*; *Tanto es lo de más, como lo de menos*; *La vida y muerte de Herodes*; *La venganza de Tamar*<sup>37</sup>.

Los dramas de tesis teológica filosófica son aquellas que proponen una reflexión sobre la relación del hombre y Dios; nos referimos a *El condenado por desconfiado*, *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* y *El mayor desengaño*, ésta última menos conocida. En éstas exponen la situación del hombre ante Dios para resolver la salvación eterna. Por ejemplo, en *El condenado por desconfiado* “[...] no trata exclusivamente sobre las desastrosas consecuencias de la falta de fe o la falta de esperanza; es más bien una demostración de la necesidad de las tres virtudes teológicas: fe, esperanza y caridad.”<sup>38</sup> En referencia al *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* expresa el pecado más grande cometido por el hombre al haber desafiado a Dios. Esta anécdota es profunda, trastoca conceptos de moralidad y valores éticos; “El burlador es, en esencia, una obra religiosa cuyo ‘mensaje’ es una llamada al arrepentimiento inmediato en razón de la incertidumbre del momento final e irremediable.”<sup>39</sup>

Para escribir las comedias históricas, Tirso acudió a textos históricos como: *Crónica de Fernando IV*; *Origen de las dignidades de Castilla y León* de autoría del Doctor Salazar y Mendoza y del libro de *Nobleza de Andalucía* de Argote de Molina; aunque también retomó algunos pasajes de la *Historia* del Padre Marina. Ejemplo de este tipo de comedias, nos encontramos la *Trilogía de los Pizarros* dividida en

---

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 5.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>37</sup> Cabe mencionar que la propuesta de las obras que tratan el tema del pasaje bíblico las menciona Juan Luis Alborg en el libro ya citado, pp. 421-423.

<sup>38</sup> Edward M. Wilson y Duncan Moir, *Historia de la Literatura Española 3, Siglo de Oro: Teatro*, Ariel, Barcelona, 1974, p. 153.

<sup>39</sup> *Ídem*, p. 149.

tres partes: *Todo es dar una cosa* (1ª parte), *Amazonas en las Indias* (2ª parte) y *La lealtad contra la envidia* (3ª parte), donde se manifiesta que: “Tirso compuso su trilogía especialmente para reivindicar la memoria de Gonzalo y de Hernando Pizarro cuando, en 1613, fue creado el título de Marqués de la Conquista en la persona de don Juan Hernando Pizarro, descendiente de los conquistadores.”<sup>40</sup>

Así mismo señala dos piezas teatrales más que contiene temas políticos medievales dedicadas a don Álvaro de Luna y a la corte de Juan II: *Próspera fortuna de Don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López Dávalos* y *Adversa fortuna de Don Álvaro de Luna*.<sup>41</sup>

María del Pilar Palomo dice que:

Las comedias y dramas históricos constituyen en el teatro de Tirso uno de los grupos más personales e interesantes, con un tratamiento peculiar de las fuentes y la creación de personajes históricos-teatrales extraordinarios: *La romera de Santiago*, *El cobarde más valiente*, *Escarmientos para el cuerpo*, *La República al revés* (de nuevo sobre Constantino) y, las magníficas *Antona García*, *Las Quinas de Portugal*, [...].<sup>42</sup>

Ahora bien, los temas más abundantes en la producción dramática de Tirso son: el amor y la honra. El tema del amor en la obra dramática tirsiana presenta particularidades muy especiales, Jaime Asensio describe el significado del amor que imperaba en el Renacimiento y dice que “[...] es clave en el orden del mundo; es armonía y consonancia. Es la fuerza motriz del cosmos que da coherencia a toda la creación.”<sup>43</sup> Pero en la producción dramática de Tirso de Molina no existe tal significado; Tirso lo expone desde otra perspectiva, describe el amor con diversos matices, un amor que sólo un personaje expresa y no dos enamorados, con una dirección sin ser correspondido, un amor que no tiene reciprocidad, que desde que nace, ya “[...] está en peligro”.<sup>44</sup> Y ese peligro dura hasta que se resuelve el conflicto. Así que en muchas comedias de Tirso manejan esta temática y está latente esta postura, “[...] es patente el caso que uno de los amantes da mucho y el

---

<sup>40</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Época Barroca*, Gredos, Madrid, 1970, p. 445.

<sup>41</sup> *Ídem*.

<sup>42</sup> María del Pilar Palomo, “Introducción. La fórmula barroca del teatro tirsista” de Tirso de Molina, en *Doce comedias nuevas*, Castro, Madrid, 1997, pp. XVI.

<sup>43</sup> Jaime Asensio, “Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290, (1974), p. 53.

<sup>44</sup> Jaime Asensio, *Op cit*, p. 67.

otro da poco.”<sup>45</sup>; por ejemplo, en *Palabras y Plumas*, Matilde da amor, se entrega toda; mientras que Próspero “[...] es tibio y remiso en dar si no son buenas palabras. Hay correspondencia, pero desigual.”<sup>46</sup>; o en otros de los casos ni siquiera da amor el personaje al que está deseoso de este sentimiento, puesto que no lo conoce, como sucede en *La mujer por fuerza*, donde Finea se enamora del Conde Federico, mientras éste ni la conoce. El amor se mueve en diversos vericuetos, donde las circunstancias se vuelven complicadas y equívocas. Es difícil hablar de amor, sin embargo, los personajes hablan de este sentimiento por medio de sus actitudes, pero solamente las circunstancias serán las que determinarán la situación real del personaje en cuestión.

Cuando está a punto de lograrse esta reciprocidad, el amor se ve afectado por un factor externo, al grado que se imposibilita y provoca el incumplimiento de su cometido; por ejemplo en *Averígüelo*, Vargas, “[...] aunque Sancha se empeña en amar a Ramiro y estamos a punto de ver la reciprocidad, algo se interpone; luego sabrán, sabremos, que eran hermanos.”<sup>47</sup> En otro de los casos, el amor se llega a realizar aun cuando se vea forzado, pero el personaje enamorado tendrá que crear las condiciones y armarse de otros elementos para lograr su objetivo.

Ahora bien, el amor nace de manera espontánea, sin que se le llame, se manifiesta libre, es el sentimiento que no pide permiso, sólo se siente. Este amor nace de diversas formas, por el simple hecho de mirar a la persona, queda impactada por la belleza que le produce, como sucede en *La elección de la virtud* y *La mujer por fuerza*. Otra de las formas que los personajes también se pueden enamorar es por medio del sentido auditivo: de oídas. “La comedia de Tirso *El mayor desengaño* nos presenta el ejemplo más esclarecedor de este enamorarse de oídas y su complejidad. Siendo una obra de estructura marcadísima, pues cada acto concluye en sí mismo y se multiplica por el número tres, [...]”<sup>48</sup>. De igual manera, sucede esta forma de enamoramiento en las obras: *Los balcones de Madrid*, *El vergonzoso en Palacio* y *El castigo del Penseque*.

---

<sup>45</sup> *Íbid*, p. 68.

<sup>46</sup> *Ídem*.

<sup>47</sup> Juan Asencio, *Op cit*, p. 69.

<sup>48</sup> *Íbid*, p. 57.

La honra se considera otro tema que también es fundamental en las obras de Tirso de Molina, bien lo escribía Lope en su *Arte Nuevo de hacer Comedias*: “Los casos de la honra son mejores, /Porque mueven con fuerza a toda gente, [...]”<sup>49</sup>; de tal manera que este tema es considerado como un “[...] móvil de acción dramática más importante en la comedia, la honra sólo puede explicarse cabalmente si examinamos su vinculación con realidades auténticas y valores e ideales profundos de la cultura española de entonces.”<sup>50</sup>

Estos valores sociales son importantes en la cultura española del Siglo XVI y XVII y determinan la escritura de los dramaturgos españoles. ¿Pero cómo se desarrolla el honor en las piezas teatrales de Tirso de Molina?, antes veamos el significado de la honra. Según Gustavo Correa define la honra como “[...] la fama o reputación [...]”<sup>51</sup> de un individuo en relación a la opinión que tienen de él los demás. La honra de un hombre está íntimamente relacionada con su propia hombría y ésta se desarrolla mientras exista “[...] una alta estima de la personalidad [...]”<sup>52</sup> del individuo, es decir, muestre su amor propio. Así, la hombría del varón asegura la condición de esposo y la imagen paterna en el seno familiar; al cuidar la “[...] integridad del núcleo social de la familia, [...]”<sup>53</sup>. Si tan importante es el valor de hombría que posee el hombre, de igual manera será vital la virtud en la mujer, y se reflejará directamente en una conducta impecable que muestre el ámbito social donde se desarrolle; por ello, ambos valores son correlativos. Así:

La impureza o falta de virtud en la mujer pondría en grave peligro la integridad de la familia y sería una manifestación de falta de hombría en el varón, ya sea en su calidad de hijo de una madre cuyo esposo no supo conservar la hombría, o de un esposo de una mujer que atestigua con su acto la falta de su hombría. En el caso de un padre o de un hermano la infidelidad de la mujer atenta directamente contra la pureza de la casta y la integridad moral de su propio hogar. La hombría en el varón y la virtud de la mujer son, así, consecutivos esenciales en el concepto de la honra.<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> Lope de Vega, “Arte Nuevo de hacer comedias” en *Obras*, Nájera, Madrid, 1984, p. 436.

<sup>50</sup> Gustavo Correa, “El doble aspecto de la honra en el teatro del Siglo XVII”, *Hispanic Review*, 26, (1958), p. 99.

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 101.

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 102.

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 103.

<sup>54</sup> *Ibid*, pp. 103-104.

Los personajes que padecen esta falta de hombría o de virtud se ven afectados y es importante repararlo. La pérdida de este valor conlleva a que el hombre se halle “[...] desposeído de su valer y de su hombría, pero también el de su ser social en cuanto deja de pertenecer ideal y prácticamente a la comunidad social en que vive.”<sup>55</sup> Quitar la honra a una persona implica cometer una ofensa, un agravio, una burla, pero ante todo significa que la persona está manchada; por ello, [...] manchar es en sí un acto pecaminoso de degradación que atenta contra la pureza de la personalidad.”<sup>56</sup> Las mujeres tirsianas que han sido deshonradas, seducidas, abandonadas o solicitadas como esposas por sus ofensores que no cumplieron con su promesa; ellas mismas vestidas de hombre, buscan las condiciones para reparar su honra utilizando las mismas conductas que sus agresores, “[...] manejan lo mismo que su ofensor la astucia, la mentira y toda clase de enredos, pero con más gracia.”<sup>57</sup> Para que al final de la historia, reparen su honra por medio del casamiento con su prometido como una forma de restaurar el agravio cometido.

Lo cierto es que su producción teatral abarca los temas religiosos, históricos, de tesis teológica filosófica, políticos medievales y la mayor cantidad de obras se centran en el amor y la honra.

### ***c.- Los personajes femeninos en la obra de Tirso de Molina.***

Tirso de Molina ha creado personajes definidos, complejos, intensos, de una psicología propia; “[...] juega irónicamente con contrastes de caracteres y actitudes de los sexos, dando a cada uno las características morales y psicológicas [...]”<sup>58</sup>.

Gracias a ello, el teatro de Tirso presenta características específicas:

- a.- Pone atención en los personajes femeninos, muestra mujeres diversas, cada una de ellas con una actitud libre ante la vida, independiente e inteligente. De ahí que, “[...] Tirso conocía bien la psicología femenina, quizá

---

<sup>55</sup> *Íbid*, p. 104.

<sup>56</sup> *Íbid*, p. 105.

<sup>57</sup> Alborg, *Op cit*, pp. 450-451.

<sup>58</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura española. Época Barroca*, Gredos, Madrid, 1970, p. 410.

por el trato de confesionario, como se ha apuntado más de una vez por varios de sus estudiosos.”<sup>59</sup>

b.- Tirso no sólo se interesó por los personajes femeninos, sino también por los masculinos. Es un escritor que ubica a sus personajes masculinos y femeninos en un mismo plano; ambos tienen similar fuerza escénica en la participación de la historia; ni uno es más, ni uno es menos; ambos tienen rasgos sobresalientes que los hacen verdaderamente reales. Por ello, “El valor de Tirso estriba en que su poderoso sentido objetivo y realista y su fuerza extraordinaria de observación le hace saltar más allá del limitado horizonte de la vida colectiva nacional, [...]”<sup>60</sup>

Los personajes femeninos se mueven a partir de la inteligencia y raciocinio.<sup>61</sup> Éstas, al momento de resolver su conflicto, se involucran en la situación haciendo uso de su capacidad intelectual y a partir de ello, crean las circunstancias más recónditas e inimaginables hasta alcanzar su objetivo: saben enredar las circunstancias, las padecen, las gozan, se divierten y finalmente maquinan para la solución.

Por medio de las historias de los personajes femeninos nos enteramos de sus motivos, quejas, de la ideología de su tiempo, las relaciones familiares y su entorno social, de ahí que:

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.<sup>62</sup>

Entonces, Tirso concede a los personajes protagonistas –mujeres– exponer sus inquietudes dentro de las cotidianas situaciones de su época, (mujeres como Juana en *Don Gil de las Calzas verdes*, Marta en *Marta la piadosa* o Violante en *La villana de Vallecas*) así como encarar situaciones políticas de su reino (mujeres como Antonia en *Antonia García* o María de Molina en *La prudencia en la mujer*); sin

---

<sup>59</sup> José María Díez Borque, *El teatro en el Siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1988, p. 141.

<sup>60</sup> Manuel de Montoliu, *Manual de la historia de la literatura castellana*, Cervantes, Barcelona, 1957, p. 77.

<sup>61</sup> Laura Dolfi, “*La mujer burlada* (Para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)”; *Boletín de la Real Academia Española*, LXVI (1986), pp. 299-328.

<sup>62</sup> Gregorio Torres Negrera, “*El amante todo es trazas: Los recursos del enredo en el teatro tirsista*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 4, 1981, p. 245.

embargo, esta mujer, cualquiera que sea el estatus social al que pertenezca, se ve marginada por usos y costumbres sociales de su tiempo; dada esta situación social, ella busca acomodarse en la misma sociedad y plantear sus necesidades, no le importa lo que piensen de ella, puesto que, las reglas sociales benefician en su mayor parte al hombre, de ahí 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 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.<sup>63</sup>

Si la mujer es un elemento importante en la dramaturgia tirsiana, entonces no cabe duda que “[...] la dama joven y enamorada sea el verdadero motor del enredo.”<sup>64</sup>, y se convierte, entonces, en un personaje con una dimensión más amplia; Tirso las creo audaces, inteligentes, ingeniosas y decididas a lograr su objetivo, motivadas por un interés que se logra por el amor que le despierta el sexo opuesto. Esta mujer deja de hacer sus labores cotidianas y se sumerge al nuevo mundo de la imaginación para reflexionar cómo conquistar al ser amado, arriesga su integridad y su honra; de esta manera, el ingenio es la pieza clave de la mujer tirsiana, tiene la capacidad de calcular, de analizar y no perder ningún detalle, al grado que primero investiga todo respecto a él, se entera si tiene algún compromiso con otra dama; si es así, entonces “[...] impide las bodas programadas, no duda en implicar más personajes en sus engaños[...].”<sup>65</sup>; e inmediatamente recurre a estrategias como mentiras, engaños, enredos, para lograr con éxito su deseo, conoce con detalle la situación y entonces plantea alternativas de acción, cambia el curso de la historia; mientras los demás personajes ni siquiera saben lo que va a suceder; ella actúa, oculta su identidad y utiliza el vestuario masculino para estar al mismo nivel social que el del sexo opuesto, es decir, asume “[...] un aspecto viril [...]

---

<sup>63</sup> *Ídem.*

<sup>64</sup> Miguel Zugasti, “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, en *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998, p. 121.

<sup>65</sup> Laura Dolfi, “*La mujer burlada* (Para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)”; *Boletín de la Real Academia Española*, LXVI (1986), p. 310.

y de cualquier modo entra en competición con él, la mujer acaba adoptando no sólo su acostumbrado lenguaje galante, sino incluso su desenvoltura amorosa. La veremos así solicitar ofrecimientos de amor [...]”<sup>66</sup>. Cuando adquiere esta nueva personalidad, cambia de nombre y se presenta ante los demás con la imagen masculina, y así es como la que ven y la tratan.

La mujer en la comedia de Tirso, “Por conseguir a su galán ella es capaz de arrostrar enormes peligros: abandono del hogar tras las huellas de sus caballeros, cambio de identidad y de sexo bajo el amparo del disfraz varonil, adopción de oficios bajos impropios de su nobleza, etc.”<sup>67</sup> Por ello, las múltiples reacciones no se dejan esperar, la deshonra de la mujer se ha manifestado, pero “[...] el ultraje al honor se ha realizado y como tal tiene que ser castigado o compensado por una reparación honrada.”<sup>68</sup>; la dama recurre a un defensor, ya sea un pariente o la autoridad del Rey obligando al enamorado a cumplir su compromiso por medio del casamiento, pues el matrimonio será la única manera de salvar la reputación de la mujer seducida para restablecer el orden.

Esta mujer tirsiana posee atributos como la inteligencia y el ingenio, Tirso la caracteriza “[...] bella, audaz, de nobles sentimientos, fiel, valiente y algo temeraria [...]”<sup>69</sup> pero también la conforman otros sentimientos: la envidia y celos; estos dos sentimientos son el punto de partida que completan el carácter de esta mujer en la comedia de Tirso y son dos móviles importantes que propician el enredo dentro de la historia. Los enredos serán las estrategias y trampas que cuidadosamente elegirá esta mujer, por ejemplo, el uso de la prenda masculina es recurso dramático que da originalidad y tratamiento en su escritura. Este recurso prevalece mientras se desarrolla la historia, pues con este cambio, la mujer se entera de las necesidades y debilidades de su hombre. De ahí que:

“[...] el disfraz varonil llega a la cúspide de su desarrollo en función de un propósito dramático. No hay nada más que considerar la variedad de temas

---

<sup>66</sup> *Op cit*, pp. 310-311.

<sup>67</sup> Miguel Zugasti, *Op cit*, p. 122.

<sup>68</sup> Laura Dolfi, *Op cit*, p. 304.

<sup>69</sup> Miguel Zugasti, *Op cit*, p. 123.

motivadores que llevan a la heroína a cambiar su identidad, para darse cuenta de la riqueza creadora, de sólo un aspecto, del genio tirsiano.”<sup>70</sup>

Y aunque este recurso tiene una larga trayectoria literaria, se ha empleado en textos narrativos y teatrales en diferentes lugares y en diferentes épocas y es en “[...] la España del Siglo XVII, y en la producción teatral de Tirso de Molina, donde adquiere una importancia universal, a través de la depurada elaboración dramática, [...]”<sup>71</sup>

Pero, ¿En qué le ayuda al personaje femenino utilizar este recurso en las comedias de Tirso?, indudablemente le ayuda a desenvolverse con mayor libertad, sin ser criticada por la sociedad de su tiempo, puesto que los ojos que la miran, la ven y creen que la persona que tienen frente es en verdad un hombre. Tirso crea a esta mujer con capacidades histriónicas, con casi el don de ubicuidad para que ésta esté en todas partes, al mismo tiempo y en todo momento.

En su artículo Miguel Romera-Navarro<sup>72</sup> comenta que estas mujeres tienen demasiados motivos para vestirse de esa manera, se visten de hombre para huir y esconderse a los montes, para eludir la justicia de un hermano vengador de su honra, para liberarse de su esposo golpeador, para socorrer al galán en las circunstancias que lo ameriten, para acompañar al galán a su destierro, para llevar un mensaje, por celos y/o desconfianza que le genera su galán, muchas veces para seguir al infiel que le prometió casamiento y que no le cumple, otras más para restaurar el honor perdido y unas más para planear sus cuestiones amorosas. Esta mujer tiene diversos motivos y mientras se enfrenta a la idea de qué ropas debe utilizar; todo ello, dependerá de las circunstancias en la que se vea envuelta. Por ello:

“Larga es también la lista de los disfraces varoniles, [...] Tenemos pajes, lacayuelos y estudiantes, capigorriones o no, que son los papeles que con menor impropiedad pueden desempeñar; hay galanes flamencos y caballeros españoles, y alguno con la blanca insignia de San Juan; no faltan los villanos, pastores, vaqueros,

---

<sup>70</sup> Paul Figure, “El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis y evolución dramática en la obra de Tirso de Molina”, en *Tirso de Molina: Vida y Obra. Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso, Washington Noviembre 1984*, Estudios, Madrid, 1987, p. 140.

<sup>71</sup> Paul Figure, *Op cit*, p. 137.

<sup>72</sup> Miguel Romera-Navarro, “*Las disfrazadas de varón en la comedia*”, *Hispanic Review*, 2, 1934, pp. 269-286.

soldados, médicos, cautivos, bandoleros y hasta los disfrazados de fiera, con pieles de animal y aun de negros y lo que ya es más que todo, con hábito de monje.”<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Miguel Romera-Navarro, *Op cit*, p. 274.

## Capítulo 2 La propuesta dramática de Tirso de Molina

### 2.1 Acercamiento a *La mujer por fuerza*.

El texto dramático adquiere una dimensión especial al momento de estudiar los elementos visuales, espaciales, sonoros, así como la caracterización del personaje y la expresión corporal del actor que acompañan a la palabra articulada. De tal manera que, el tiempo y el espacio literarios adquieren su dimensión determinándose en un espacio concreto como el escenario en donde se va a llevar a cabo la historia. La palabra será representada por los movimientos corporales y gestuales de los personajes que participan en ésta<sup>74</sup>. Tadeusz Kowzan dice al respecto:

Al pasar de la literatura al espectáculo, pasamos de lo conceptual a lo imaginativo, a la percepción sensible.” Sin embargo, “[...] un texto comunicado oralmente contiene elementos de interpretación sensorial (voz del recitante, articulación, tono, dicción), [...]”<sup>75</sup>

El texto dramático, en sí, ya denota una serie de signos, cuando estos signos se escenifican, adquieren mayor riqueza, variedad y densidad. Por ejemplo, el hecho de que un actor al momento de pronunciar las palabras del texto dramático presenta una significación lingüística importante, las palabras cambian totalmente su valor, pues ya se ven involucrados los gestos del actor; si un actor pronunciara la palabra “[...] ‘te quiero’ puede significar pasión o indiferencia, ironía o piedad. La mímica de la cara y el gesto de la mano resaltan la significación de la palabra, la desmienten o le confieren un matiz particular.”<sup>76</sup> De tal modo que, cada palabra pronunciada por el actor adquirirá su verdadero valor; ya que el tono, el timbre, la entonación, la intensidad otorgarán al actor la caracterización del personaje; por otro lado, si se revisa los elementos sonoros, visuales, musicales, escenográficos,

---

<sup>74</sup>Hacer un estudio con elementos semióticos permite conocer el significado de los signos que se presentan dentro de un texto dramático, para conocer la Semiótica se recomienda leer los siguientes textos: Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992 y Anne, Ubersfeld, *La semiótica teatral*. Trad. y adap. de Francisco Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid, 1998.

<sup>75</sup>Tadeusz, Kowzan, *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992, p. 151.

<sup>76</sup>*íbid*, p. 163.

entonces entenderemos el texto dramático. De ahí que, *La mujer por fuerza* se revise como texto dramático y como texto para la escenificación.

**a) *La mujer por fuerza*: Texto dramático.**

Existe el problema de autoría con respecto a *La mujer por fuerza*, según Zugasti,<sup>77</sup> comenta que este texto probablemente no es de Tirso de Molina, pero tampoco argumenta el motivo; sin embargo, Blanca de los Ríos<sup>78</sup> se lo atribuye a Tirso y se apoya en *El amor médico* al mostrar la misma situación: la dama curiosa se enamora del huésped sin que éste la conozca; así Doña Jerónima le confiesa a su criada Quiteria cómo espiaba a su benefactor por una hendidura, y sin que la viera, se enamoró de él repentinamente, veamos el diálogo:

DOÑA JERÓNIMA: Vile anoche revolver  
papeles, sin advertencia  
de que acecharle podían.  
QUITERIA: ¿Por dónde?  
DOÑA JERÓNIMA: Por el espacio  
de la llave.  
QUITERIA: ¡Qué despacio  
Tus desvelos te tenían!  
DOÑA JERÓNIMA: ¿Qué quieres? La privación  
es causa del apetito;  
no haberme visto, es delito  
que ofende mi presunción.  
Y dije entre mí: “Sepamos  
quien puede ser este Adonis ser,  
que no se nos deja ver,  
temeroso de que aojamos”.  
Estaba el tal en jubón  
con calzones de tabí  
de naranjado y turquí  
y con tal satisfacción  
de sí, que de cuando en cuando,  
narciso de sus despojos,  
se andaba todo en sus ojos,

---

<sup>77</sup> Miguel Zugasti, “De enredo y algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina” en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La Comedia de enredo. Actas de la XX Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla –La Mancha, Almagro, 1998, pp. 109-141.

<sup>78</sup> Tirso de Molina, *La mujer por fuerza* en *Obras Dramáticas Completas*, Aguilar, Madrid, 1969, Vol.1, p. 505. Este comentario lo señala Blanca de los Ríos en una nota de pie de página.



En la primera jornada; Finea, el personaje principal, se enamora repentinamente de Federico, conde de Nápoles, quien llega como embajador a conciliar la guerra entre Hungría y Nápoles. Finea le comenta a Fabio, su criado, el sentimiento amoroso que ha despertado el conde en ella; sin embargo, Federico no tiene la oportunidad de conocerla, ella decide seguirlo cambiando las ropas femeninas por las masculinas para conseguir el amor de él.

Ésta se presenta ante Federico como un pobre escudero llamado Celio y aprovecha la ocasión para pedirle que lo acepte como criado; sin pensar mucho el asunto, el conde lo acepta. Ésta le pregunta a Clarín, si Federico pretende amorosamente a alguna mujer; Clarín pronuncia el nombre de la prometida. Finea al saber la existencia de esa mujer, siente morir; sin embargo, planea las estrategias para cambiar el rumbo de este amor.

Mientras tanto, Federico se presenta ante el rey de Nápoles y el Marqués Ludovico, quien llega con documentos importantes firmados para establecer el acuerdo de paz. Federico cuenta las hazañas y recibimientos que le dio el príncipe de Hungría y lo felicitan por su buen desempeño.

En escenas subsecuentes, el conde Federico descubre la actitud discreta de Celio (Finea) y lo nombra secretario, haciéndolo cómplice de sus dichas y de lo que piensa. Finea sufre al enterarse por boca del propio conde que ama a Florela, pero también se siente afortunada al enterarse sobre los sentimientos y acciones de Federico en referencia a ella.

Federico, después de su visita con el rey, acude a ver a su amada; Florela está celosa, lo cuestiona hasta que queda convencida momentáneamente de que le ha sido fiel mientras ha estado ausente y lo invita a ver a su padre para hablar de casorio. Finea se desvanece interiormente.

En la segunda jornada empiezan los enredos. El rey de Nápoles recibe carta de Hungría, diciéndole que el conde Federico ha cometido un agravio: robarse a Finea. Inmediatamente lo manda llamar y éste niega tal situación al jurar que no la vio, ni habló con ella.

El rey piensa condenar a muerte a Federico por lo sucedido, sin embargo, considera que la única manera de restablecer el agravio sería casándolo con ella; mientras esto sucede, Finea, vestida de Celio, aprovecha su ingenio para contarle

una historia a Florela haciéndose pasar por Alonso, hijo del Rey Fernando de Aragón. Al final de esta historia, Finea, (Celio) le confiesa que se ha enamorado de ella. Ante el relato, Finea hace jurar a Florela que le guarde el secreto. Momentos después, Federico visita a Florela y le cuenta de la infamia de la que él ha sido objeto, al culpársele del robo de Finea. Florela, celosa, hace enojar a Federico al insinuarle que probablemente si se la robó y que no quiere confesarlo.

Ya de noche, Alberto y Lusidoro, su criado, llegaron a Nápoles. Alberto viene dispuesto a limpiar su honra y anda buscando a Federico. Éstos lo atacan cuando sale de la casa de Florela, sin saber que son Alberto y Lusidoro y se hace un alboroto. Celio (Finea) va tras de ellos y descubre que es su hermano él que la atacó porque le vio su rostro. Federico sugiere que es mejor guardarse.

A la mañana siguiente, el rey de Nápoles recibió otra carta y en ese mismo momento, aparecieron Alberto y Lusidoro ante él, exigiendo la presencia de Federico para confesar su agravio. Federico confiesa el no haberla visto, ni sabe quién es. Se acelera la situación entre éstos, hay un intercambio de palabras, por lo que, Alberto reta a duelo a Federico, ambos desean proteger su persona.

Mientras tanto, Celio (Finea) tiene un plan para incomodar a Florela: se aprovecha de Fenisa, una criada interesada en él, por lo que le pide que se haga pasar por ella misma para darle celos a Florela. Fenisa sin saber que Celio es mujer, acepta gustosa, pues sólo de esa manera podrá demostrar el amor que le tiene.

En la tercera jornada inicia con el plan de Celio (Finea), Fenisa se hace pasar por Finea ante los ojos de Florela, situación que se vuelve terriblemente insostenible para Florela, de tal manera que ésta comprueba que Federico la engañó. Finea y Fenisa se retiran precipitadamente, momentos después aparece de manera intempestiva Federico y se dirige a su amada, la descubre enojada, ella le reclama y discuten. Florela da por terminada la relación. En palacio, los rumores se hacen escuchar: Federico tiene a Finea.

Momentos después, Finea, vestida de mujer y con un manto para cubrir su rostro se presenta ante el monarca, le implora que evite el casamiento de Federico con Florela, ya que su honor perdido implicaría nuevamente levantarse en armas toda Hungría. En ese momento llega Alberto, hermano de ésta, la descubre ahí y casi la quiere matar, pero no sucede porque Finea se escabulle. Más tarde, Federico



[...] incrementando su interés con otros elementos, como lo histórico, el costumbrista, el satírico, etc., pero sin que estos elementos alcancen jamás un valor más allá de lo puramente accesorio. Esta restricción determina que la trama, únicamente sostenida en una temática amorosa, acuda una serie de situaciones que acrecientan su valor en la comedia, de tal suerte que diversos incidentes o episodios escénicos logran, con frecuencia, tanta más importancia que la, a veces débil línea argumental.<sup>83</sup>

En *La mujer por fuerza*, el conde Federico acude a Hungría para llevar un acuerdo de paz entre su país y Hungría, será el pretexto o accesorio, como lo denomina María del Pilar Palomo, el cual desencadenará la trama, es decir, será el primer momento en que Finea mire al Conde y quede enamorada de él aunque éste no lo esté, y entonces ella, por amor, abandonará su casa para ir a buscarlo. No obstante, no irá sola al encuentro amoroso, la acompañará su criado Fabio.<sup>84</sup> Fabio participa en la pena y angustia de su ama y se hace cómplice en todos los enredos que planea.

Los personajes que participan en esta historia pertenecen a la nobleza y son: Finea, Alberto, hermano de Finea y gentilhomme al servicio del rey de Hungría; Federico, Conde e interlocutor entre Hungría y Nápoles que está al servicio del rey de Nápoles; el rey de Nápoles, el Marqués y Florela. Los criados son: Fenisa, Clarín, al servicio del conde Federico, Lusidoro, criado de Alberto y Riselo, criado del conde Federico y otros criados.

En *La mujer por fuerza*, la historia se ubica fuera del territorio español y hace uso del alejamiento espacial usando dos espacios dramáticos: Hungría y Nápoles (Italia); sin embargo, encontramos una acotación explícita, antes de iniciar propiamente el primer acto que dice: “La escena es en Nápoles” (I, p. 504.); y nos enteramos, por medio del diálogo de Finea y Fabio, su criado, que se encuentran en Hungría, más tarde, se trasladarán a Nápoles, y es ahí se desarrolla el resto de la historia. Finea determina este traslado al decir:

FINEA:           [...]  
                          y al fin me determiné  
                          a seguirle; [...]

---

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> Laura Dolfi, “La mujer burlada (Para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)”, en *Boletín de la Real Academia Española*, LXVI (1986), pp. 299-328; comenta que el que la acompañe su criado le ayudará a proteger su persona o fama.

Yo pienso mudar el traje,  
sin que me obligue y reporte  
la afrenta de mi linaje;  
ver de Nápoles la corte  
y en ella servir de paje.  
[...]  
Ellos salen, y él se parte.  
Yo me voy, espera aquí.  
FABIO: Y ¿tengo de acompañarte?  
FINEA: Por eso, Fabio, te di  
de mi atrevimiento parte.  
[...]  
FABIO: ¡Qué notable pensamiento!  
Pero seguiré su intento,  
[...]

(Vase)  
(I, p. 505.)

Finea viaja a Nápoles para seguir a Federico. Las palabras claves para saber del desplazamiento que realizará Finea son: “[...] y al fin me determiné a seguirle; [...]”, “[...] ver de Nápoles la corte y en ella servir de paje.” “Ellos salen, y él se parte.” (I, p. 505.), además que hay una acotación que indica el movimiento corporal de Finea: “Vase”; mientras que la palabra clave de Fabio es: “Pero seguiré su intento, [...]” (I, p. 505.). Ambos personajes se desplazan de un lugar a otro y con breves movimientos llegan a Nápoles, lugar donde el conde Federico regresará.

Otro ejemplo que señala esta lejanía geográfica se da con el desplazamiento del conde Federico cuando regresar a Nápoles, y se ve al despedirse de Alberto, hermano de Finea, incluso la acotación determina su salida de escena:

ALBERTO: Gran honra para mí serviros fuera.  
CONDE: Escribiré en llegando.  
ALBERTO: El cielo os aguarde.  
CONDE: Yo parto, como veis, a la ligera.  
ALBERTO: Y es justo, Conde, porque el Rey no aguarde.  
Quiéroos acompañar.  
CONDE: De esa manera  
Volveréme con vos.  
ALBERTO: Mirad que es tarde.  
CONDE: No pasaréis de aquí.  
ALBERTO: Serviros quiero.  
CONDE: Alberto, adiós.  
(Vase el Conde y criados.)

(I, p. 506.)

En los diálogos de Alberto y Federico, nos enteramos de la partida definitiva de éste, sabemos que viaja a Nápoles, lugar de origen, donde llevará noticias a su rey del acuerdo de paz pactado; determinamos entonces que en este momento ambos personajes se encontraban ubicados en Hungría.

Durante el desarrollo de la obra dramática, Tirso de Molina nos recuerda constantemente donde se encuentran ubicados los personajes, por lo que nuevamente nos reitera la ubicación con otro parlamento y esto sucede cuando Finea se encuentran por primera a Federico, ella ya viene vestida de hombre:

FINEA:        (*Al Conde*) Dios guarde a vueseñoría.  
CONDE:        El mismo venga con vos.  
                  ¿De dónde bueno?  
FINEA:        Los dos  
                  somos, como ves, de Hungría.  
CONDE:        ¿Dónde?  
FINEA:        A Italia.  
CONDE:        ¿A qué ciudad?  
FINEA:        A Nápoles.  
CONDE:        Della soy.  
                  Venid conmigo, aunque voy  
                  de prisa.  
                  (*I, p. 508.*)

Así Tirso, en repetidas ocasiones insiste señalar este traslado haciendo hincapié del alejamiento geográfico y de la temporalidad en la historia, lo repite con diversos personajes en las primeras escenas:

- 1.- primero con Finea y Fabio, su criado;
- 2.- después con Alberto y Federico.

Tirso de Molina utiliza este recurso de repetición para recordar y enterar al lector de los acontecimientos que suceden en la historia. Este recurso de repetición es una cualidad de este teatro del Siglo de Oro Español por la inexistencia de escenografía en estos textos dramáticos y lo afirma Francisco Florit cuando habla al respecto:

[...] la comedia es creada por el dramaturgo con la finalidad de representarla, de ponerla sobre las tablas, ante un público ruidoso, abigarrado, heterogéneo,

al que hay que distraer durante un largo espacio de tiempo. Por ello es necesario que el escritor repita varias veces una situación, unos versos, una idea, con el fin de que el espectador se entere bien por si no ha podido oírlo la primera vez [...] <sup>85</sup>.

Ahora bien, de *La mujer por fuerza* conocemos la fecha de su escritura, la autoría, la historia, el conflicto principal, la clasificación de género; y falta conocer los personajes que participan en el drama. En la Comedia nueva encontramos una de las características fundamentales que son sus personajes, en el *Diccionario de Términos Literarios. Filología y Lingüística* nos dice que:

Un tercer modelo es el de los personajes-tipo, que tendrían su expresión más característica en una serie de figuras que aparecen diseñadas en el Teatro Nacional del Siglo de Oro (el galán, la dama, el gracioso, la criada, el caballero y el rey) y que, aunque responden a un <<sistema de convenciones artísticas>> que les atribuyen “papeles” prefijados, sin embargo, <<todos ellos están fuertemente individualizados, tienen aguda conciencia de sí mismos, saben cómo y por qué obran>>. <sup>86</sup>

De tal manera, que tales personajes de esta época son específicos en las historias. Pero, ¿cómo hablar de los personajes que participan en *La mujer por fuerza* de Tirso de Molina?

Aurelio González propone que para hablar de la caracterización de personajes se hace a través de tres vías:

[...] la visión o definición que puede dar el personaje de sí mismo en sus parlamentos, la visión que expresan los otros personajes de aquél y, finalmente, sus acciones, que pueden ser acordes o estar en contradicción con una o ambas de estas otras visiones. <sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Francisco Florit Durán, *Tirso de Molina ante la Comedia Nueva: Aproximación a una poética*, Estudios, Madrid, 1986, p. 142.

<sup>86</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de Términos literarios. Filología y Lingüística*, Alianza, 1999, sv. Personaje.

<sup>87</sup> Aurelio González, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, en Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, p. 12.

Entonces, los parlamentos y diálogos de los personajes nos ayudarán a conocer la personalidad y carácter de los personajes, el proceder de sus acciones definirán claramente su personalidad y mostrarán en contraposición con otros personajes, su deseo y su proceder. En *La mujer por fuerza*, la protagonista es Finea, se considera un personaje discreto y noble, Sofía Eiroa define al personaje protagonista como aquella figura destacada que “[...] encabeza el reparto permaneciendo en el núcleo de la acción y de los conflictos. Su intervención es decisiva en el desarrollo dramático y suele tener un porcentaje de versos muy elevado en número al resto de los personajes.”<sup>88</sup> Eiroa comenta que, Lope de Vega usa en sus dramas esquemas triples de personajes, lo cual impide saber con claridad cuál de ellos es el personaje protagonista; mientras que en Tirso: “[...] el protagonista no sólo es la voz principal del texto sino que el resto del reparto se define a partir de las relaciones que se establecen con respecto a esta figura.”<sup>89</sup>

Pero, ¿Quién es Finea?, de acuerdo con la definición del *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro* dice que es:

[...] el motor de la acción, al introducir el desorden en una situación inicial estable [...] o [...] cuando su honor está en peligro, o cuando las fuerzas imperiosas del amor lo exigen, la heroína se lanza a la aventura. Impelida por la situación a engañar, burlar, enredar, la dama llega entonces a atropellar las leyes del femenino recato para convertirse en un personaje hiperactivo, de identidad cambiante, hasta que merced a sus iniciativas se consiga el desenlace armonioso.<sup>90</sup>

Por lo que entonces, Finea es una dama, una mujer decidida a todo por conseguir lo que desea y lo manifiesta desde el primer momento:

FINEA: [...] y al fin me determiné  
a seguirle, [...]  
(I, p. 505.)

---

<sup>88</sup> Sofía Eiroa, “Los enredos de la dama en las comedias de Tirso de Molina”, en Felipe b. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo (eds.), *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2004, p. 39.

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>90</sup> Frank, Casa, P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengo, *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, sv. Dama.

La decisión tomada por este personaje está básicamente motivada por el sentimiento de amor que se ha despertado en ella, aunque bien podríamos decir, es motivada por el deseo carnal; a Finea no le importa lo que suceda socialmente porque sabe las consecuencias que ello implica, y sin embargo, ha decidido y será consecuente con su actuar hasta llegar al final de la historia, esta decisión rompe con los cánones establecidos en su época pues el amor y deseo la han cegado.

Podemos ver que Finea, no sólo dice lo que piensa hacer, sino que lo lleva hasta las últimas consecuencias en acciones, cada vez que las ejecuta aumenta el grado de complejidad en la historia; por ello, se presenta como un personaje atrevido, seguro de lo que quiere, su primera acción es cambiar de imagen, de personalidad ante los demás y así tener la libertad de moverse socialmente entre los demás, veamos:

FINEA: Yo pienso mudar el traje,  
sin que me obligue y reporte  
la afrenta de mi linaje;  
ver de Nápoles la corte  
y en ella servir de paje.  
(I, p. 505.)

Ese atrevimiento va en contra con las reglas sociales de su tiempo y será la primera decisión que utiliza en la historia para lograr su fin, los demás personajes reaccionarán de acuerdo a cómo se presente ella ante ellos. Su condición de mujer de la alta nobleza ha quedado aparentemente reducida al de un paje al usar la vestimenta de un criado para estar al servicio del conde Federico, el atrevimiento no sólo se manifiesta en el cambio de ropas, sino en su postura ideológica, sólo así logrará su objetivo: casarse.

Quien acompaña a Finea en este atrevimiento es Fabio, su criado; pues en él confía todo su sentir, planes y lo hace participe en las decisiones que pueda tomar; se convierte en su cómplice:

FINEA: Por eso, Fabio, te di  
de mi atrevimiento parte.  
Agradece el ir conmigo,  
que desde que en mi cuidado  
fuiste secreto testigo,  
subiste desde criado

a la grandeza de amigo.  
(I, p. 505.)

Finea sólo cuenta con su criado, por ello, confía en él; Maya Schärer comenta que las características principales de un criado en relación con su amo son la fidelidad y la lealtad.<sup>91</sup>

Finea utiliza el recurso de engaño como estrategia principal para lograr su objetivo, se hace pasar por diversas personalidades ante los ojos de los demás personajes; crea hasta una triple personalidad tanto física y de comportamiento; por ejemplo: ante los ojos del conde Federico y Clarín, ella se presenta como:

FINEA: [...] soy un pobre escudero  
con humos de caballero,  
que gradúa el buen humor.  
[...] Aquí soy yo bachiller  
y pretendiente de un don.  
CONDE: La nobleza y discreción  
juntas se os echan de ver;  
que pues vos con humildad,  
donde no sois conocido,  
os habéis disminuido,  
¿Qué más cierta calidad? [...]  
(I, p. 508.)

Su condición es servicial, su actitud es discreta, por lo que su comportamiento es natural, al grado que el conde Federico nunca se percata de la verdadera personalidad de Finea.

Ante Florela, Finea se presenta como un criado más al servicio del conde Federico; pero, cuando tiene la oportunidad de estar a solas con ella; se vuelve sincera, es discreta y leal con una nueva personalidad, se hace pasar otro personaje masculino: Alonso, hijo del Rey Fernando de Aragón:

FINEA: Si juras el ser mujer,  
fue juramento discreto;  
que de no guardar secreto  
juró naciendo su ser.  
Mas si juras a quien eres  
yo me doy por confiado.  
FLORELA: Mucho, Celio, has enfrentado

---

<sup>91</sup> Maya Schärer, "El gracioso en Tirso de Molina: fidelidad y autonomía" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324, (1977), pp. 419-439.

FINEA: el valor de las mujeres.  
Hijo soy, Florela hermosa,  
del Rey de Aragón, Fernando,  
mira tú si puedo yo  
tener pensamientos altos. [...]  
[...] porque yo, que aquí soy Celio,  
don Alonso allá me llamo.  
Oye la historia y sabrás  
por dónde me atrevo a tanto.  
(II, p. 522.)

Finea aprovecha esta situación para hacerle creer a Florela de esta supuesta verdad; sólo así, Finea controla todo lo que gira a su alrededor y conoce el pensamiento de su contrincante.

Y por tercera ocasión, Finea usa la apariencia masculina; se presenta ante Fenisa como Celio, un criado al servicio del conde Federico, perteneciente al mismo status social que ella, un criado que puede tejer y enmarañar situaciones; en este caso para Finea es indispensable conseguir su fin al provocar los celos de Florela. Finea le pide a Fenisa que se haga pasar por ella y la hace cómplice del plan, de tal manera que, Finea pone al tanto sobre todas las posibles respuestas que Fenisa contesta ante Florela, veamos el diálogo:

FINEA: El Conde me mandó  
que buscase una mujer  
para dar a su Florela  
celos, que amor con cautela  
suele mil veces vencer.  
FENISA: Ya sé sus estratagemas.  
FINEA: Florela celos le ha dado.  
FENISA: ¡Qué amor tan desatinado!  
Mas si le quiere, no temas.  
FINEA: Que le quiere o no le quiera,  
celos le ha dado, y él quiere  
darle celos.  
FENISA: Pues espere  
dos cosas de esa manera:  
o picarla a más venganza,  
o rendirla a más amor.  
FINEA: Tiene el Conde, mi señor,  
en mi grande confianza.  
Piensa Florela, que habemos  
traído cierta Finea  
de Hungría. O sea o no sea,

con mil celosos extremos  
la amartela por vengarse,  
y él quiere darla a entender  
que es verdad.

(II, 531-532.)

En este diálogo, Finea ha utilizado su imaginación y ha sabido planear el engaño. Finea actúa con cautela, es meticulosa y cuidadosa en su planteamiento y estrategia, sin embargo, Fenisa la alerta de las posibles reacciones que pueda tener Florela: “picarla a más venganza, o rendirla a más amor”. Estas dos posibilidades las conoce muy bien Fenisa por su condición de ser mujer, pues sabe bien que va a provocar los celos en una mujer. Finea no le da importancia al argumento de Fenisa, ya que lo que desea es precisamente crear la desconfianza y agrandar los celos de Florela. El plan estratégico que utiliza Finea tiene dos ganancias: la confianza y lealtad de Florela al llevarle a Finea ante su presencia y provocar en ella el desenamoramiento y la pérdida de interés hacia el conde Federico.

Por otro lado, Finea se presenta con su verdadera condición de mujer ante los ojos del rey de Nápoles y el Marqués Ludovico, se muestra como una mujer agraviada, raptada, débil, y les hace creer que efectivamente el conde Federico la raptó y la agravió. Veamos la cita:

*Dichos, y sale Finea, de mujer, con manto, cubierta el rostro, e híncase de rodillas delante del Rey.*

FINEA: [...] Finea soy, la hermana soy de Alberto,  
a quien de Hungría, con engaño, el Conde  
Federico sacó, dando primero  
palabra como noble caballero.  
Desde entonces, señor, casi oprimida,  
si bien amor fue causa de mi daño,  
me tiene disfrazada y escondida,  
para encubrir con todos este engaño.  
Niégame la palabra prometida,  
de que tengo tan cierto desengaño  
que se quiere casar con otra dama,  
de que corre por Nápoles la fama.  
Suplico a Vuestra Alteza no permita,  
ya que yo fui mujer, cuya flaqueza  
no es la primera vez que se ve escrita:  
(así nos fabricó naturaleza)  
que no se case, pues mi honor me quita

y el de mi casa, de mayor nobleza;  
que si saben tan grande tiranía  
se ha de poner en armas toda Hungría.  
(III, p. 537-538.)

Y es tan contundente la mentira y el engaño de Finea que el rey llega a creer la situación. Los presentes reaccionan ante la versión de Finea. En su monólogo, Finea da a conocer al rey, de manera fidedigna, cómo sucedieron los hechos y lo que le prometió el conde Federico, se muestra humilde y suplicante ante el monarca y pide su intervención para evitar el casamiento de Federico con Florela. Hasta este momento de la obra, ningún personaje se ha enterado que Finea representa diversas personalidades. De tal manera, que Finea se muestra por su hablar y accionar cómo es en realidad, aunque los demás personajes no conozcan su verdadera identidad hasta el final de la historia. Con su engaño logra conmover al Rey y desacreditar la imagen de Federico.

Por lo que respecta al personaje de Florela, es un personaje importante en la trama, la cual Finea la enfrenta para arrebatarle el amor del Conde. Esta dama también pertenece a la nobleza, el *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, dice que el personaje de la dama es fundamental en las obras del Siglo de Oro y es considerada como:

Bella, joven, ingeniosa y enamorada, linajuda y con la conciencia de tener que actuar respetando las obligaciones que debe a su condición noble: así definida, la dama, como las demás *dramatis personae* del teatro áureo, es un personaje artificial y convencional; fruto de una elaboración, no refleja la realidad histórica sino a través de una serie de filtros que la distorsionan y la estilizan.<sup>92</sup>

Florela actúa y respeta las obligaciones de su entorno social. Su caracterización principal radica básicamente en la inseguridad y sus celos. Al inicio de la obra, Florela tiene una ventaja sobre Finea, es bien correspondida por el cariño y amor que Federico; empero, en el transcurso de la historia, sus celos y la desconfianza aumentarán provocando la ruptura del sentimiento que le tiene a éste,

---

<sup>92</sup> Frank, Casa, P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengo, *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, sv. Dama.

de tal manera que poco a poco se alejará de él. Prueba de ello, lo vemos en el siguiente diálogo:

FLORELA: [...] ¿Con quién tuvisteis lugar?  
¿Qué os dijeron? No se calle  
Ninguna cosa conmigo.

CONDE: Hoy quieres desesperarme;  
esto si que fue querer  
templarme el gusto.

FLORELA: Dejadme  
pensar en que tuve celos.

CONDE: Tuvisteis celos de balde,  
que yo no sabía la lengua;  
y en llegando en dama a hablarme,  
ella se entendía a sí  
en el húngaro lenguaje,  
y yo, ni a ella ni a mí,  
respondiendo disparates.

FLORELA: ¿Dieron os algún favor?  
Por vida mía, mostradme  
banda, flor, papel o cinta;  
que aunque en palacio excusase  
la novedad de estas cosas,  
no pudieron excusarse  
en casa de vuestro huésped.

(I, p. 516.)

Otro ejemplo de los celos de Florela se ve en el diálogo entre el conde Federico y Florela, ese diálogo es presenciados por Clarín y Finea, pieza clave para que Finea descubra las reacciones que tiene Florela ante el conde Federico, de esta manera, Finea empieza a conocer mejor a su contrincante:

CONDE: Florela, un rayo me abraze  
si vi la hermana de Alberto.  
Y aquí llegan mis dos pajes,  
de quien podréis informaros.

*Dichos, Finea y Clarín.*

FLORELA: Clarín no ha de declararse:  
Ya conozco yo su humor.

CONDE: Tú, Celio, pasa adelante;  
dile a la hermosa Florela,

que aún no quiere asegurarse,  
 si vi la hermana del huésped  
 (aunque dicen que era un ángel)  
 donde posé aquellos días.  
 FINEA: Si puede crédito darse  
 a un hombre de bien, que sirve,  
 yo os juro que en una cárcel  
 tuvo Alberto a su Finea.  
 Perdonadme que le llame  
 su nombre en presencia vuestra.  
 FLORELA: ¡Buen paje!  
 (I, p. 517.)

Esta situación de inseguridad pone en evidencia la fragilidad de Florela, así, Finea la descubre celosa y sabe perfectamente que en cualquier situación de inestabilidad entre la relación amorosa de Florela y Federico la aprovechará para lograr su objetivo. Los celos de Florela juegan un papel importante, son el motivo ideal que necesita Finea para lograr su meta, por lo que los celos propician, en primera instancia, inseguridad, posteriormente, pleitos y riñas entre los enamorados, logrando con ello, el rompimiento definitivo de la relación de pareja.

En el transcurso de la historia, se engrandecen los celos de Florela hasta llegar al borde del llanto. La desconfianza, la desilusión, el enojo y la ira se han postrado en su corazón, la cordura no cabe en su cabeza; los celos no la dejan ver, y sin embargo, todo es una gran mentira maquinada por Finea. Florela es un personaje que se rige principalmente por las emociones, pasiones y sentimientos, veamos la cita:

FLORELA: No es inocente quien miente;  
 [...]  
 ¡Ah Conde! ¡Nunca te hubieran  
 visto mis ojos!  
 CONDE: ¿Ahora  
 sales con eso, señora?  
 FLORELA: ¡Cuánto más dichosos fueran!  
 Que si este gusto perdieran,  
 menos lágrimas lloraran.  
 CONDE: ¿En qué tus dudas reparan?  
 [...]  
 mira que te han engañado.  
 FLORELA: En no verte hablar turbado  
 tu misma traición se entiende.  
 CONDE: Antes eso me defiende,

porque mi inocencia crea  
 quien tanto mal me desea.  
 FLORELA: ¿Quieres que claro lo diga?  
 CONDE: Dilo, si mi amor te obliga.  
 FLORELA: Pues hoy he visto a Finea.  
 CONDE: ¿Qué Finea?  
 FLORELA: Esa mujer  
 con quien ya estás casado.  
 CONDE: ¿Tú visto...?  
 (III, p. 536.)

Así Florela enfrenta a Federico sobre la mentira, la cual ella la cree como una verdad: Federico tiene otra mujer; dada esta circunstancia, el cariño que le tiene se desvanece, Florela no le cree nada, está tan segura de la infidelidad del Conde, que hace lo que le dicta su corazón, así Florela deja de manifestar sus sentimientos hacia él y constantemente reclama para defenderse de su traición. Otro punto determinante en el desarrollo del personaje de Florela es la participación de Fenisa, vestida de Finea, ya que propicia el mayor desencanto entre Florela y Federico, por ello, Fenisa, vestida de Finea, será en la trama una parte crucial, es un personaje secundario determinante, que desencadena a su máxima expresión los celos enfermizos de Florela propiciando el rompimiento de los dos enamorados. Veamos los celos de Florela con la siguiente cita:

FLORELA: Y que me abrasa.  
 ¿Es posible que engañase  
 el Conde a una dama noble,  
 y que con trato tan doble,  
 casa y voluntad pagase...? [...]

FINEA: ¿No es bella?  
 FLORELA: Es demonio para mí.  
 Nunca la hubieras traído.

FINEA: Tú, señora, lo has querido,  
 Por eso la truje aquí.

FLORELA: ¿Es posible que dijese  
 amores a otra mujer?

FINEA: Si no lo quieres creer,  
 mejor desengaño es ese.  
 Haz cuenta que fue mentira,  
 que cuanto a mí, ¿qué me va?

FENISA: (*Aparte, a Celio*)  
 Turbada Florela está;  
 con mal semblante me mira.  
 Vámonos, Celio, que estoy

temblando no venga el Conde.  
(III, p. 534.)

Finea disfruta de la situación que le acontece a Florela al señalarle la belleza de Finea (Fenisa), Florela indignada no soporta el enfrentamiento y la presencia de ésta, por lo que se muestra al borde de la locura, llena de celos, de ira. Florela y Fenisa, sin saberlo han participado fácilmente entre los engaños y mentiras que Finea ha planeado, Finea sabe perfectamente lo que va a suceder: el conde Federico será para ella.

Por otro lado, Fenisa, hace todo lo que le pide Celio (Finea) por la simple razón de que está enamorada de él. Fenisa es obediente, atenta. Su participación en la historia es importante, desencadena la furia en Florela. La buena actuación de Fenisa hace pasar un momento tormentoso y determinante en la vida de Florela.

Con referencia de los personajes masculinos, el más importante en la historia es el conde Federico, porque es un personaje que tiene un papel esencial en este drama, ya que en él recaen todas las situaciones. Pero, ¿Qué dicen los demás personajes respecto a Federico? Es un personaje apuesto, con talle y bizarría, es un gentilhombre al servicio del rey de Nápoles. El rey lo ve como una persona leal, cumplido con sus órdenes y obligaciones, buen embajador e intermediario para lograr la paz entre Hungría y Nápoles, por lo que lo tiene en estima, ejemplo de ello, se ve en el siguiente diálogo:

*Dichos, el Conde Federico, Finea y criados.*

CONDE: Vuestra Alteza me dé los pies.

REY: Ya, Conde,  
los brazos, que tenéis tan merecidos,  
os da mi amor, que al vuestro corresponde.

CONDE: Mis servicios de ti favorecidos  
tendrán de hoy más valor, tendrán ventura,  
pues siempre fue el mayor ser admitidos.  
[...] A este Príncipe puedes sin sospecha  
dar, Señor, a la Infanta, mi señora,  
que ya queda la paz firmada y hecha,  
y este es el pliego que responde ahora.

REY: Los brazos os vuelvo a dar,  
y el premio os daré tan presto  
como veréis.

(I, p. 512.)

Sin embargo, las circunstancias modifican la imagen de lealtad de Federico hacia el rey al enterarse del agravio que ha cometido: robarse a Finea; agravio que es juzgado como la bajeza más ruin y cruel de un hombre que presta sus servicios a su monarca. Sufre las injurias a las que se le adjudican. El rey se entera de este acontecimiento por medio de una carta enviada por el rey de Hungría, desde este momento la desconfianza y traición se postra hacia Federico y lo pone en desventaja. La carta dice:

CONDE: (Lee la carta.)  
“Al Conde Federico, que con particular embajada, me envió Vuestra Alteza, aposentó, por mi orden, Alberto, mi gentilhombre de cámara, cuyos regalos pagó con llevalle, a la partida a Finea, su hermana. Vuestra Alteza vea qué medio puede tener tanta ingratitud y bajo término, que el más breve será casarlos, porque Alberto no tome la debida satisfacción de su infamia a costa de su vida.”  
(II, p. 519.)

Esta acusación es demasiado fuerte para el conde Federico porque sabe perfectamente que es una mentira, de inmediato defenderá su persona ante el rey y explicará lo sucedido cuando regresaba de Hungría y se dirigía a Nápoles al decir:

CONDE: [...] De Hungría solo con mi gente vengo;  
la desnuda verdad no quiere ciencia.  
[...] Si alguno con quien tuvo igual concierto,  
luego que me partí se la ha robado,  
no es justo que de mi, que soy tan noble,  
presuma el Rey, ni Alberto, un trato doble.  
Yo regalé, señor, a sus criados  
de joyas y presentes, y sabiendo  
de su hermana, el valor, con mis honrados  
ofrecimientos le obligué partiendo.  
Ni la vi, ni la oí, ni mis cuidados  
fueron más que servirte, disponiendo  
tus cosas con recato y prudencia.  
(II, p. 519.)

Indudablemente el rey no le creerá porque sabe perfectamente que el rey de Hungría no diría una mentira de tal índole cuando lo notificó en la carta enviada, además porque sabe que esta situación puede alterar la tranquilidad y armonía entre las dos comarcas que establecieron anteriormente la paz y no expondría su reputación al solapar tal situación, así que el rey le sugiere a Federico le escriba a Alberto, hermano de Finea, explicando su inocencia. El rey puede confiar nuevamente en el conde Federico cuando le dé las pruebas de su inocencia, situación que no sucede en toda la historia. Esta situación y acusación a este personaje constantemente lo altera en su persona, pues trasciende negativamente en la relación amorosa con Florela. Veamos cómo se desarrolla esta relación de pareja ante este hecho:

FLORELA: Seas bien venido:  
¿Qué hay de nuevo en la ciudad?  
CONDE: Cartas, señora, de Hungría.  
FLORELA: Contrarias deben de ser,  
pues te veo suspender,  
y más en presencia mía.  
CONDE: Si son cartas contra mí,  
¿No me han de causar pesar?  
[...]  
CONDE: Escribe el húngaro Rey  
diciendo que le he robado,  
contra la ley de hombre honrado  
y humana y divina ley,  
al huésped donde posaba,  
una hermana que tenía.  
FLORELA: ¿Y ser verdad no podía?  
CONDE: ¡Eso solo me faltaba!  
Ni podía ser verdad,  
ni la vi, ni sé quién es.  
Público partí; después  
sucedió esta novedad.

(II, p. 524.)

Efectivamente, el conde Federico tiene todo en su contra, no puede probar nada a su favor, no tiene los elementos ni pruebas para defender su inocencia, mientras avanza la historia, más se complica y todo apunta que él es el responsable de tal situación, cuando en realidad es una mentira. Una posible solución para esta situación es encarcelarlo, eso comenta el rey, sin embargo, todavía no hay

argumentos que confirmen su culpabilidad. Federico ha defendido dentro de lo posible su persona ante el rey, ante Florela y no ha sido suficiente. En escenas posteriores, la situación se complica más, el rey manda llamar a Federico, y mientras llega, aparece ante el rey, Alberto, hermano de Finea y Lusidoro, criado de Alberto a escuchar la queja de Alberto, por lo que lo confrontan, diciendo:

ALBERTO: [...]
apostado en mi casa,
de antigua y clara nobleza,
al Conde, que está presente,
y regalándole en ella,
si no como él merecía,
como pude, al salir de ella
me faltó mi propia hermana;
faltó mi hermana Finea
de mi casa [...]
[...] no hay quien diga ni quien sea
más de que la voz común
dice que el Conde la lleva.
[...]
yo sin guardar respuesta
vine a ver si de mi honor
me daba Nápoles señas.
(II, p. 530.)

La situación para Federico se ha tornado bastante compleja, con esta queja y confrontación con Alberto, lo pone más en aprietos. El conflicto engrandece cuando Finea se presenta el rey diciendo:

FINEA: [...]
Finea soy, la hermana soy de Alberto
a quien de Hungría con engaño, el Conde
Federico sacó, dando primero
palabra como noble caballero.
Desde entonces, señor, casi oprimida,
si bien amor fue causa de mi daño,
me tiene disfrazada y escondida,
para encubrir con todos este engaño.
(III, p. 537.)

Con esta queja, Finea desata el acabose y la situación del conde Federico se vuelve intensamente vulnerable; Finea se expresa de Federico como aquella persona que la ha engañado, la tiene prisionera y disfrazada. El simple hecho de

que en esta ocasión se presente Finea ante el rey, reafirma el concepto de deslealtad, y el rey ya no confía. Todas las pruebas están en contra de Federico, y para rematar la situación, Clarín, su criado, le reclama por no haberle confiado que efectivamente se robó a Finea. Esto le provoca un estado de locura, inestabilidad emocional y de mayor enojo.

CLARÍN:     ¿Cómo trujiste esta dama,  
                  señor, con tan gran secreto,  
                  que no la viese Clarín  
                  por todo el camino? Y tengo  
                  justa razón de quejarme,  
                  pues siendo fiel me has puesto  
                  con dos vueltas a la llave  
                  silencio a tus pensamientos.  
                  Enséñamela siquiera, [...]

CONDE:     [...] Y tú, villano, grosero,  
                  ¿También ayudas a quien  
                  Gusta de quitarme el seso?

(III, p. 540.)

La única forma de desmentir todos los argumentos en contra de su persona se dará al final de la historia cuando Finea confiese la verdad; de esta manera, así quedará libre de toda culpa. Veamos el parlamento de Finea donde desmiente, ante todos, la imagen culposa que había creado para lograr su beneficio:

FINEA:     [...] me has costado,  
                  Conde, trabajos inmensos  
                  desde el día que te vi  
                  en Hungría, pues siguiendo  
                  tus pasos con loco amor  
                  con tal confusión he puesto  
                  al Rey, a Alberto, a Florela  
                  y a ti. Pero el Rey, Alberto  
                  y Florela sepan hoy,  
                  que aunque me has visto, y sirviendo  
                  tu persona estoy contigo,  
                  nunca supiste el suceso;  
                  que en efecto soy Finea,  
                  que de aqueste atrevimiento  
                  le pido perdón al Rey,  
                  a ti, Florela y a Alberto.

(III, p. 547.)

Todos los personajes como el rey, Alberto y Florela creyeron que éste era culpable y fueron afirmando esta imagen equivocada en el transcurso de la historia y todo por cumplir el capricho e interés de Finea.

Por lo que respecta al personaje de Alberto, es hermano de Finea, es noble, pertenece al servicio del reinado de Hungría, considerado como “gentilhombre de cámara”, dato que lo manifiesta en la carta del rey de Hungría que recibe el conde Federico cuando la lee. Es caballeroso, atento y diplomático. En ocasiones, se comporta ansioso y se deja llevar por las pasiones. Ante la deshonra de su hermana que supuestamente se cometió, Alberto busca por su propia mano resolver este problema al defender su honor, por lo que se dirige ante el rey de Nápoles para buscar una solución favorecida en su persona:

ALBERTO: Dame, gran señor, los pies.  
REY: Por vuestra presencia y tierra  
es justo daros los brazos.  
[...]  
REY: ¿Es embajada o es queja?  
ALBERTO: Queja, señor.  
REY: Ya conozco  
quién eres. Mucho me pesa  
que esto se ponga en estado  
que así te obligue que vengas,  
Alberto (si eres Alberto),  
a buscar con tanta pena  
satisfacción a tu honor;  
mas porque no es bien que sea  
tu información sin la parte  
que se afirma en su inocencia,  
llamad luego a Federico.  
(II, p. 530.)

De esta manera, la participación de Alberto durará en toda la obra hasta rescatar la honra de su hermana y por lo tanto su honor.

Otro de los personajes que participa en *La mujer por fuerza* es el rey. En la obra hay dos reyes, uno que sólo se menciona, el rey de Hungría y el rey de Nápoles que aparece en la obra. El monarca napolitano es representante de la dignidad, la lealtad, la paz y sobre todo la armonía, de ahí que:

[...] su bondad trasciende la condición real. Su objeto es mantener la armonía dentro del reino. [...] su justicia es recta e imparcial, y está dispuesto a

castigar a su propio hijo, el príncipe heredero, cuando éste participe en la intriga amorosa; pero es, a la vez, clemente y sabe perdonar a los culpables.

93

Este rey buscará poner el orden al caos que Finea originó, sin saber que ésta lo originó; se muestra prudente con el conde Federico, pues a final de cuentas lo estima y reconoce su capacidad de servicio, empero, no entiende lo que sucedió con él y Finea. Está convencido que no quiere que haya más derramamiento de sangre entre Hungría y Nápoles cuando se ha trabajado para encontrar la paz entre dichas comarcas. Ante el caso Federico, el rey necesita pruebas para aplicar la justicia, sin embargo, intuye que Federico es inocente, sino, desde cuando se hubiera aplicado la ley. De tal manera que “siendo hombre, el monarca puede obrar como hombre, pero como institución, como rey, tiene que aplicar la justicia con todo rigor, por más cruel que parezca el castigo.”<sup>94</sup> Así que en la obra, el rey se muestra mediador entre su reinado y el de Hungría. Lo que tiene claro es que no quiere que las cosas se resuelvan violentamente y afecte a su comunidad, lo vemos cómo se expresa en el siguiente parlamento:

MARQUÉS: Perdone, señor, tu Alteza,  
que no es justo que por cosas  
injustas, así padezca  
el honor de tus vasallos.

REY: No quiero que se resuelva  
este caso por las armas:  
en mi consejo se vea.  
Pruebe Alberto lo que dice  
que hasta ahora por sospechas  
no es justo infamar al Conde.

(II, p.531.)

Su actitud es justa, “no puede mandar lo que no es justo.”<sup>95</sup> En toda la historia, está al pendiente de lo que sucede con Finea y Federico, necesita las pruebas para dar la mejor resolución a este problema. Sabe tomar las mejores decisiones, pues actúa con benevolencia y rectitud. Cuando se resuelve el

---

<sup>93</sup> Richard A., Young, *La figura del Rey y la institución real en la comedia lopesca*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1979, p. 24.

<sup>94</sup> Richard A., Young, *Op cit*, p. 60.

<sup>95</sup> *Op cit*, p. 97.

problema, hace valer su ley, ello sucede, cuando se descubre que Finea ha sido el personaje femenino que puso de cabeza a todos los personajes que participaron en esta historia, entonces, dictamina la resolución final de la historia al decir:

REY: Florela,  
y tú, Conde, estadme atentos.  
Hoy mi voluntad es ley.  
[...]  
Todo ha de quedar en paz:  
Dale tú la mano, Alberto,  
a Florela; en lo demás  
pongo perpetuo silencio.  
(III, p. 547.)

Por último, están los criados y una criada que participan en la historia, entre ellos encontramos personajes criados masculinos como: Fabio, criado de Finea, Clarín y Riselo, criados del conde Federico y Lusidoro, criado de Alberto, y como criada tenemos a Fenisa, ella no está al servicio de ningún personaje, más bien es personaje que utiliza Finea para su plan: presentarla como Finea ante Florela y provocar celos. Existen otros criados, pero sólo están al servicio del rey, no tienen otra participación más en la historia.

Según en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* define a los criados como:

[...] confidentes, alter-egos, y conciencias de sus amos. Son una fuerza realista y positiva que frena los instintos atolondrados del amo. El realismo del criado contrasta con el idealismo del amo, en la misma medida que aquél contribuye al desarrollo dramático y al éxito amoroso de éste. Aunque los amos tienen la práctica de dirigirse, con aire sutil de superioridad, a sus criados con el trato de <<hermano>>, los criados, por su parte, aunque se considerasen iguales a sus amos, no se atreven a pronunciar ese sentimiento con franqueza. Nunca se permiten el lujo de dirigirse al amo con el tratamiento de <<hermano>>. Puesto que el criado pertenece socialmente al rango inferior, y representa las aspiraciones de su clase social, con frecuencia

expresa a sus camaradas, o en apartes, sus angustias y anhelos inquietantes.

96

De acuerdo a esta definición, se aprecia que Fabio, Clarín, Riselo y Lusidoro son confidentes con sus amos; en ocasiones, son los moderadores en la toma de decisiones de sus amos ante las circunstancias difíciles, pues están siempre al pendiente de los sucesos que acontecen, por ejemplo, Fabio acompaña a Finea durante toda la obra, al igual que Clarín en relación con el Conde y Lusidoro con Alberto, excepto Ríselo que sólo aparece en una ocasión. Tales criados son cómplices de las acciones y pensamientos de sus amos, aunque muchas veces no comparten lo que piensan, pero son los que señalan el mal proceder de sus amos. En el caso de Finea le otorga a Fabio el honor de ser amigo cuando le confía sus secretos al cambiar las ropas femeninas por las masculinas para ir de tras de su amor. Veamos la cita de cómo Finea hace cómplice a Fabio:

FABIO: Y ¿tengo de acompañarte?  
FINEA: Por eso, Fabio, te di  
de mi atrevimiento parte.  
Agradece el ir conmigo,  
que desde que en mi cuidado  
fuiste secreto testigo,  
subiste desde criado  
a la grandeza de amigo.  
(I, p. 505.)

También sucede cuando Clarín le llama la atención al conde Federico al haber hecho un comentario de que éste se casaría con la hermana de Alberto, veamos el diálogo:

CLARÍN: [...] reprehenderte quisiera,  
generoso señor mío.  
¿Tienes a Florela amor?  
¿Sirves a Florela?  
CONDE: Sirvo,  
y tengo amor a Florela.

---

<sup>96</sup> Frank, Casa, P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengo, *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, sv. Criado.

CLARÍN: ¿Pues no es cruel desatino  
el decir a la partida,  
sin haber de Alberto visto  
la hermana, que te casaras  
con ella?

CONDE: Pues ¿qué hay de perdido?

CLARÍN: [...] ¿Cómo volvieras?

CONDE: Casado.

CLARÍN: ¿Eso dices?

CONDE: Eso he dicho.

CLARÍN: ¿Búrlaste?

CONDE: De ti me burlo,  
que aquella palabra ha sido  
solo por honrar al huésped; [...]  
(I, p. 507.)

Aunque para Federico este comentario fue sólo una cuestión de honor, a Clarín no le pareció de esa manera, ya que hubiera podido suceder todo lo contrario, las cosas se hubieran desarrollado de otra manera, por eso hace este señalamiento.

En el caso de Lusidoro, éste se dirige con respecto a su amo Alberto, lo tranquiliza para que no cometa alguna imprudencia, pues éste está furioso y desea enfrentar a Federico para hacer justicia con sus propias manos y restablecer su honor, las emociones no están controladas por parte de Alberto, Lusidoro trata de hacerlo reflexionar en vez de generar más problemas de los que no tiene, veamos el comportamiento acelerado de Alberto:

ALBERTO: En fin, ¿a que es mejor me persüades  
disparalle de noche una pistola?

LUSIDORO: No me parece que es venganza honrada,  
porque donde hay traición basta la espada,  
y si te dije que era bien matalle  
en su casa, en palacio o en la calle,  
fue consejo no más de consultalle  
con el honor entonces; más agora,  
mirando que otros medios son más cuerdos  
y remedian mejor tu honor perdido,  
que no le mates a traición te pido.

ALBERTO: ¿Pues qué llamas traición? Córreme acaso  
obligación de hacello en desafío,  
habiéndome quitado el honor mío?

LUSIDORO: Si pudieras casarle con Finea  
¿No era remedio, Alberto, más honrado?  
(II, p. 526.)

A final de cuentas, cada uno de los criados son fieles servidores de sus amos y su participación se limita solamente a servir y a contener las ideas de cada uno de ellos, en ninguna de las escenas se manifiestan otras necesidades que no sea apoyar incondicionalmente al amo. Saben que dicen la verdad de las situaciones y alcanzan a observar el panorama en el cual se encuentran parados sus amos, por ello, “[...] servirá con lealtad [...]”<sup>97</sup> Estos personajes sólo apoyan la historia de sus amos, ninguno de los criados tienen vida propia, es decir una historia personal, pues “[...] el criado carece de historia –sólo alguna vez dice dónde nació–, y de su proyecto de vida: en ser por y para su amo, [...]”<sup>98</sup>

En el caso de Riselo, también criado del conde Federico, como se comentaba anteriormente, sólo sale en una ocasión y su función en la historia es para contener la inseguridad y celos de Florela, pues le lleva una carta de su amado, así mismo Riselo le cuenta a Florela los hechos que acontecieron durante la estancia del conde Federico en Hungría, veamos su participación:

RISELO: Está segura que venga  
muy presto, que así lo dijo.  
¿Qué dudas? Rompe la nema,  
pregúntaselo a la carta,  
que ella te dará respuesta  
como oráculo de amor.  
FLORELA: Dilato, Riselo, el verla,  
por entretener las dudas,  
por engañar las sospechas.  
¿Entró muy lucido el Conde  
en la corte?  
(I, p. 510.)

Con respecto a Fenisa, su desempeño en la historia sólo cumplirá un objetivo: ser el trampolín y objeto al reencarnar la imagen y personalidad de Finea para hacerse pasar por ella ante los ojos de Florela provocando la furia, por lo tanto, “[...] será ella la que ayuda, estorba o retrasa la relación dama-galán, [...]”<sup>99</sup>, en este caso es la que ayuda a Finea a terminar la relación amorosa de Florela y el conde

---

<sup>97</sup> Fernando Lázaro Carreter, “La figura del gracioso” en *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, 3/1 Siglo de Oro: Barroco. Primer suplemento por Aurora Egido, Crítica, Barcelona, 1992, p. 161.

<sup>98</sup> *Op cit*, p. 164.

<sup>99</sup> Ma. Grazia Profeti, “Funciones teatrales y literarias de la graciosa” en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Fundamentos, Arte, 2008, p. 57.

Federico. Fenisa para complacer a Finea (Celio) se disfraza, “[...] típico recurso de la graciosa, y será un disfraz a la vez físico y verbal, que cumple también con otras funciones, [...]”<sup>100</sup>, la función que desarrolla es la de generar celos e inseguridad de Florela para desencadenar los motivos de separación con el conde Federico.

Con esta revisión de los personajes, nos enteramos cómo se desenvuelven en la historia, cómo se caracterizan a partir de lo que ven los demás, así como de las acciones que realizan durante la obra.

### **b) *La mujer por fuerza*: Elementos de escenificación.**

La puesta de escena no sólo está determinada en la caracterización de los personajes, sino también en la ubicación espacial escénica, por lo que el director se enfrenta constantemente a las complicaciones de un texto cuando inicia el proceso de montaje, “[...] el director modela, adapta, adopta, cambia: diríamos que se trata de un trabajo de escultor. La tarea es dar forma, resolver problemas de espacialización, de concretización del sentido, de proxémica y kinésica, problemas de la relación teatral, problemas ideológicos, etc.”<sup>101</sup>

El estudio del director inicia con la primera lectura del texto dramático a escenificar; mientras avanza la investigación su tarea se vuelve ardua, pone atención en las particularidades, empieza a crear imágenes referentes al decorado, vestuario; piensa cómo desarrollar las tensiones dramáticas para captar la atención de su espectador; es decir, necesita analizar minuciosamente el texto dramático. Para realizar este estudio, se apoya en descifrar y comprender las acotaciones, pues es el acercamiento inmediato y directo que tiene en relación con el texto para trasladarlo después a la escena. Las didascalias se encuentran en el texto dramático, están inmiscuidas en el diálogo de los personajes y el director las puede descubrir cuando haga más lecturas del texto.

No hay que olvidar que cada texto dramático presenta condiciones particulares, por lo que “La relación textual diálogo-didascalias varía según las

---

<sup>100</sup> *Op cit*, p. 57.

<sup>101</sup> Fernando del Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 1987, p. 52.

épocas de las historias del teatro, las didascalias, en ocasiones son inexistentes o casi inexistentes [...]”<sup>102</sup>. Los estudiosos como Fernando de Toro, Anna Ubersfeld, Aurelio González, María del Carmen Bobes han considerado estas didascalias explícitas e implícitas como elementos indispensables para entender el texto dramático pensando en la puesta en escena.

Por ejemplo, Bobes define la acotación como el habla directa del dramaturgo, es esa voz “[...] dirigida al director de escena, o a los actores, con las indicaciones necesarias para la representación.”<sup>103</sup>, dice que el lector al conocer estas indicaciones le permiten “[...] construir imaginariamente una escena o un lugar real, [...] por otra parte son un texto de dirección con indicaciones del autor a los técnicos que realizarán la escenografía necesaria para representar.”<sup>104</sup>

Ubersfeld define a las didascalias como aquellas que: “[...] son también los nombres de los personajes, tanto los que figuran en el reparto inicial como los que aparecen en el interior del diálogo; las indicaciones de lugar responden a 2 preguntas: quién y dónde [...]”.<sup>105</sup>

Fernando del Toro completa la definición cuando dice:

“Entendemos por didascalia no solamente las indicaciones escénicas del texto dramático, sino también toda información contenida en el diálogo de los personajes tales como descripciones sobre algún acontecimiento, estado de ánimo de otros personajes, etc. incluyendo la mención de sus nombres, los cuales identifican a cada locutor/alocutor.”<sup>106</sup>

Dice también que es:

“[...] la marca o la huella del discurso del escritor que queda impresa en varios niveles:

- a) en la distribución de las réplicas de los personajes;
- b) en la estructura del texto espectacular;
- c) en la carga ideológica del texto en cuestión;
- d) en las didascalias.

---

<sup>102</sup> Anne Ubersfeld, *La semiótica teatral*. Traduc. y adaptación de Francisco Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid, 1998, p. 17.

<sup>103</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Árbol/Libros, Madrid, 1997, p. 173.

<sup>104</sup> *Op cit*, p. 176.

<sup>105</sup> Anne Ubersfeld, *Op cit*, p. 17.

<sup>106</sup> Fernando del Toro, *Op cit*, p. 46.

A su vez, el discurso del escritor es un discurso determinado por una época, por unas convenciones tanto sociales (el texto general de la cultura) como teatrales (códigos espectaculares).<sup>107</sup>

Aurelio González pone atención en estos recursos que proporciona el texto dramático y describe su propia visión al decir que la didascalía:

“[...] engloba por lo tanto las acotaciones y demás indicaciones tradicionalmente consideradas como teatrales (didascalías explícitas) como aquellas marcas u órdenes integradas en el diálogo mismo de la obra (didascalías implícitas). En ambos casos es un recurso del escritor para determinar (y así intentar controlar) la lectura del texto espectacular. Este control o determinación está sujeto a la apertura que implica el montaje de la obra pues toda puesta en escena implica una lectura abierta de la obra, de ahí que en muchos casos sean las didascalías implícitas las que resultan más eficientes para construir el texto espectacular”<sup>108</sup>

En el caso de los textos dramáticos pertenecientes al Siglo de Oro español “[...] la construcción del espacio escénico se apoya intensamente en el poder creativo y evocador de la palabra [...], sin embargo, esto no limita la movilidad espacial [...]”<sup>109</sup>; de ahí la importancia de estudiar y descifrar las acotaciones y didascalías implícitas del texto dramático, pues enriquecen el panorama y los recursos escénicos con los que puede contar el director de escena, tal concepto engrandece la visión real del texto dramático para conducirlos y concluirlos en la puesta en escena deseada.

Para el estudio de *La mujer por fuerza*, como texto a escenificar emplearemos este estudio para revisar las acotaciones (didascalías explícitas) y descifrar las didascalías implícitas que se presenten en la historia, haciendo uso de elementos teóricos de la Semiótica.

Al hacer la lectura del texto dramático de *La mujer por fuerza* de Tirso de Molina nos encontramos con el título, seguido por los nombres de los personajes<sup>110</sup> que participan en la historia:

Finea.

---

<sup>107</sup> *Ibid*, pp. 21-22.

<sup>108</sup> Aurelio González, “Introducción” en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 11-12.

<sup>109</sup> Aurelio González, “La construcción teatral de las comedias y Calderón” en Aurelio González (coord.), *400 años de Calderón*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 98.

<sup>110</sup> Tirso de Molina, *La mujer por fuerza* en *Obras Dramáticas Completas*, Aguilar, Madrid, 1969, Vol.1, p. 504. Se transcriben los nombres de los personajes tal y cual aparecen en el texto dramático.

Florela.  
El Conde Federico.  
Alberto, hermano de Finea.  
El Rey de Nápoles.  
Clarín, criado del Conde.  
Fenisa, criada de Florela.  
Fabio, criado de Finea.  
Riselo, criado de Federico.  
El Marqués Ludovico.  
Lusidoro, criado.  
Otro criado.

En este momento encontramos un dato importante que hay que señalar, Tirso enlista los nombres de los personajes que van a participar en la historia y de manera inmediata, define el rol social que desempeña cada uno de los personajes, sin embargo, uno de ellos no cumple con lo que Tirso especificó en la lista, es el caso de Fenisa, dice que “es criada de Florela” y en la historia Fenisa no tiene ninguna relación de servidumbre con Florela, se aclarará con las siguientes referencias encontradas en el texto:

La primera mención que se hace de Fenisa es cuando Clarín y Finea (Celio), dicen:

FINEA: [...]
Tratemos de nuestras cosas:
yo estoy en Nápoles ya;
¿no me entiendes?
CLARÍN: Claro está.
Dos muchachas tengo hermosas:
a la una quiero bien;
tengo temor a tu brío.
FINEA: ¿Qué temes?
CLARÍN: Un desvarío.
[...]
CLARÍN: Y esta pícara que adoro
es una veleta al aire,
que en mirando tu donaire
me ha de perder el decoro.
(I, p. 515.)

En este sentido Clarín hace referencia de “dos muchachas”, Clarín quiere a una de ellas. No dice en el texto quiénes son o cómo se llaman, se entiende que una de las muchachas es Fenisa y se comprueba con el segundo referente que se encuentra en el texto, cuando Clarín y Finea (Celio) desean ir a verlas y esperan que duerma el conde Federico después de la emboscada. Veamos el texto:

CLARÍN: ¿Verás a Fenisa?  
FINEA: Sí,  
si el Conde se va a acostar.  
CLARÍN: Díjome que te esperaba  
con Flora.  
FINEA: Si aqueste loco  
tarda en acostarse un poco,  
voy como flecha de aljaba.  
CLARÍN: Vive Dios, que eres valiente,  
pero quéjase Fenisa  
que eres tibio.

(II, p. 528.)

Hasta este momento, como se ve en este diálogo, sólo se menciona a Fenisa, y no ha salido a escena, únicamente tenemos este referente de ella a partir del diálogo de éstos, así pues nos enteramos que Finea (Celio) es fría con ella, es decir, no cumple como hombre. Cabe señalar que el otro personaje a la que se refiere Clarín, “la otra muchacha” es “Flora”, sólo se menciona en el texto y nunca sale a escena.

En la tercera ocasión que se menciona a Fenisa en el texto dramático es cuando por primera vez hace su aparición en escena, veamos en qué consiste su participación:

FENISA: ¿Es posible que has de ser  
tan avariento de un sí?  
FINEA: Si esto no haces por mí,  
yo no te pienso querer.  
FENISA: Dime tú si puedo yo  
servirte, y mi amor verás.  
FINEA: Oye y todo lo sabrás.  
FENISA: Habla.  
FINEA: El Conde me mandó  
que buscase a una mujer  
para dar a su Florela

celos, [...]  
FENISA: Ya sé sus estratagemas.  
(II, p. 531.)

En esta ocasión la aparición de Fenisa en la historia es para conocer el plan estratégico de Finea que consiste en darle celos a Florela y quien será la persona indicada para representarla, es decir, hacerse pasar por Finea.

La cuarta ocasión que se menciona a Fenisa en el texto dramático es cuando aparece en escena al inicio de la tercera jornada donde se lleva a cabo el plan de Finea y se hace pasar por ésta, Fenisa sólo lo hace para conseguir el amor de Celio (Finea), veamos la cita:

### JORNADA TERCERA

#### *Escena primera*

*Salen Florela, y Fenisa, con mantos y Finea.*

FLORELA: Celio, bien venido seas.

FINEA: Hoy verás si verdad fue.  
(A Fenisa) ¿Estás en todo?

FENISA: Ya sé  
que me he de llamar Finea.

FLORELA: (Florela a Fenisa)  
¿Sois vos a quien trujo el Conde,  
hermosa dama?

FENISA: Soy yo.  
(III, p. 533.)

Hasta aquí comprobamos que Fenisa no es criada de Florela, más bien es una criada que sale en el reparto como los demás personajes y tiene una función especial en la acción dramática, pues es el móvil que desatará la furia de Florela y es el elemento desencadenador para la ruptura amorosa del conde Federico y Florela.

Y la última vez que se menciona a Fenisa en el texto es al final de la obra cuando se ha descubierto la verdadera identidad de Finea ante los demás personajes, veamos:

REY: [...]  
Todo ha de quedar en paz:  
dale tú la mano, Alberto,  
a Florela; en lo demás

pongo perpetuo silencio.  
 CLARÍN: ¿No le dan nada a Clarín?  
 FINEA: ¿No basta que satisfecho  
 quedes?  
 CLARÍN: ¿De qué?  
 FINEA: De Fenisa,  
 pues como estaba la dejo.  
 (III, p. 547.)

Dada esta aclaración con el personaje de Fenisa, continuamos con el análisis del texto.

En *La mujer por fuerza*, nos encontramos con diversos tipos de didascalias implícitas que nos facilita la comprensión total del texto para la puesta en escena, entre ellas, encontramos las que sirven para la construcción del espacio, otras nos indican las acciones o movimientos que realizan los personajes con referencia a otros personajes que participan en una misma situación, unas más nos señalan el desplazamiento de los personajes en el espacio escénico, así como las que nos muestran las entradas a escenas y salidas de escena de personajes, hay otras que nos ayudan a la construcción del personaje a partir de la caracterización física, psicológica, emocional, social, o las que nos muestra el cambio de vestuario, de voz y las que nos indican la aparición de utilería.

Para continuar el análisis de *La mujer por fuerza*, empecemos con las didascalias implícitas que ayudan a la construcción del espacio dramático apoyándonos con las escasas acotaciones que existen en el texto.

Al inicio de la obra, en la primera jornada, nos encontramos en el texto dramático una acotación que dice: “La escena es en Nápoles” (I, p. 504.), lo cual nos anticipa que la historia será desarrollada en Nápoles, sin embargo cuando leemos el texto nos damos cuenta que no es así, puesto que los personajes, por medio del diálogo que entablan, se trasladan a Nápoles, lugar donde se desarrollará el resto de la obra, veamos cómo lo señalan los personajes.

Los primeros personajes que aparecen en escena al iniciar la historia son un hombre y una mujer; la acotación nos indica los nombres de los personajes y el rol social que cada uno desempeña y dice: *Salen FINEA, dama, y FABIO su criado* (I, p. 504.), la palabra *Salen* nos especifica la entrada al escenario de estos personajes,



Quiéroos acompañar.  
CONDE: De esa manera  
volveréme con vos.  
ALBERTO: Mirad que es tarde.  
CONDE: No pasaréis de aquí.  
ALBERTO: Serviros quiero.  
CONDE: Alberto, adiós.  
(*Vase el Conde y criados*)  
(I, p. 506.)

Esta despedida y la acotación en el texto nos indican la salida de Federico, pues determinan el cambio de espacio, por lo que podemos decir que en estas escenas se ha desarrollado afuera de la casa de Alberto-Finea, sin embargo, siguiendo la lectura más adelante, nos enteramos que el hermano de Finea dio posada al conde Federico por órdenes del rey de Hungría, veamos:

CONDE: [...] De Hungría solo con mi gente vengo;  
La desnuda verdad no quiere ciencia.  
[...] Por el Rey en la casa de ese Alberto  
Estuve con mi gente aposentado:  
[...] (II, p.519.)

Los versos: “De Hungría solo con mi gente vengo;” y “Por el Rey en la casa de ese Alberto/ estuve con mi gente aposentado” afirman en definitiva que el Conde estuvo hospedado en casa de Alberto-Finea, por lo que concluimos que las primeras escenas se desarrollaron en las afueras de la casa de Alberto-Finea, en Hungría.

El segundo espacio dramático encontrado también en la primera jornada de la historia sucede cuando Federico y Clarín, su criado, se dirigen a Nápoles y lo expresa Clarín al decir:

CLARÍN: En lugar de lo que suele  
entretener los caminos  
reprehenderte quisiera,  
generoso señor mío.  
[...] (I, p. 507.)

Cuando Clarín dice “[...] entretener los caminos [...]”, nos da pistas de la nueva ubicación espacial; es decir, que van en camino a Nápoles, puede ser en el campo o en el bosque, lo cierto es que van rumbo a esta ciudad, lo importante es que mientras viajan Clarín y Federico se entretienen, aunque en esta ocasión no será así porque Clarín le reprocha a éste.

Momento después nos encontramos con el siguiente diálogo de Finea, Fabio, Federico y Clarín donde nos confirman que van camino a Nápoles, veamos:

FINEA:       Pregunta si vamos bien.  
FABIO:       Ese es el Conde.  
FINEA:       Pues calla.  
CLARÍN:      Sobre buena cara entalla  
              mejor la gala también.  
FINEA:       (Al Conde)  
              Dios guarde a vueseñoría.  
CONDE:      El mismo venga con vos.  
              ¿De dónde bueno?  
FINEA:       Los dos  
              somos, como veis, de Hungría.  
CONDE:      ¿Dónde?  
FINEA:       A Italia.  
CONDE:      ¿A qué ciudad?  
FINEA:       A Nápoles  
CONDE:      Della soy.  
              Venid conmigo, aunque voy  
              de prisa.

(I, p. 508.)

Como se ve, algunas ideas expresadas por estos personajes nos aproximan a descubrir que se encuentran en un camino que lleva a Nápoles y en ese andar Finea y Fabio se encuentran con Federico y su criado Clarín. La idea que nos permite precisar saber dónde están ubicados los personajes es: “Pregunta si vamos bien”, esta idea hace notar que Finea como Fabio no saben a ciencia cierta si van en el camino correcto para dirigirse a Nápoles. Después del interrogatorio de Federico se determina que todos van a Nápoles, por lo que concluimos que este segundo espacio se desarrolla en un camino que lleva a Nápoles, aunque todavía no llegan, pero van en camino.

Por lo visto, frecuentemente Tirso hace recordar al espectador la ubicación del espacio dramático con las reiteraciones de los diálogos de los personajes como



dar vida a un alma tan muerta,  
haz mis deseos jornadas,  
serán instantes las leguas.

*Vanse los dos.*  
(I, p. 511.)

Con el parlamento “Yo te aseguro que el Conde / llegue más presto que piensas”, Riselo le reafirma a Florela que pronto lo verá en el momento menos esperado, por lo que ella ansiosa lo esperará en su casa.

El cuarto espacio dramático también aparece en la primera jornada, la acotación dice: “*Sale el Rey de Nápoles, de barba; el Marqués Ludovico y acompañamiento*”, la acotación no especifica el espacio donde se desarrolla la historia:

REY: Tendrá de esta manera  
quietud el reino y los confines paces.

MARQUÉS: Como de ti se espera,  
cuanto crédito tienes satisfaces.

[...]

REY. En tanto que sin guerra,  
sin sangre de vasallos que consume  
la más florida tierra,  
la paz que se pretende, se presume  
aciertan más los reyes  
y viven en quietud las santas leyes.

(I, p. 511.)

El rey al decir “Tendrá de esta manera / quietud el reino y los confines paces.”, nos expresa la preocupación por su reino, por lo que confirma el espacio dramático en donde se encuentran ubicados: el Castillo o el Palacio. Así mismo, esperan noticias del conde Federico para saber si logró conseguir la paz con la comarca en cuestión: Hungría. De esta manera, Federico antes de acudir a la casa de Florela, le confiesa a su criado lo siguiente:

CONDE: Antes, Clarín, lo que es menos;  
menos libre el alma está,  
que en los negocios ajenos.  
Digo ajenos que no son  
los que tanta fuerza tienen,  
por la justa obligación.  
No quise ver a Florela  
primero que al Rey, y así  
con la obligación cumplí,  
ahora, Clarín, veréla

con espacio, que después  
de ausencia, será razón.

(I, p. 513.)

Señala la importancia de acudir primero al castillo con el Rey y luego ir a ver a Florela a su casa, por lo que dice: “No quise ver a Florela / primero que al Rey, y así / con la obligación cumplí / agora, Clarín, veréla”, de esta manera cumple con sus obligaciones con su rey y con su prometida.

Este parlamento es sumamente puntual porque enfatiza y diferencia los dos espacios dramáticos: la casa de Florela donde ésta lo espera y el Castillo.

Para ratificar este cuarto espacio, nos encontramos con otro parlamento que especifica el lugar exacto del castillo en donde se reúne Federico y el rey de Nápoles, lugar donde informa éste al rey sobre los asuntos de estado, el tratado de paz entre Hungría y Nápoles. Clarín es el personaje que lo señala al decir el siguiente parlamento:

CLARÍN: [...]
La segundo, dice el Rey
y los grandes, que estuvieron
en la cámara, que han visto
a Finea, que pidiendo
justicia movió a piedad
[...]

(III, p. 541.)

Entonces, los encuentros y reuniones de estado que tiene el rey y el conde Federico se realizan en la cámara del Castillo, por lo que se especifica con mayor precisión el espacio. Este es el cuarto espacio dramático que utiliza este drama tirsiano.

El quinto espacio dramático de la obra se encuentra en la segunda jornada y es una de las calles de la ciudad de Nápoles cuando Alberto va en busca de Federico para matarlo; Alberto va acompañado de Lusidoro, su criado; el criado describe la ciudad de Nápoles, veamos:

LUSIDORO: ¿Pues hale de faltar lugar secreto
en esta insigne máquina? ¿No adviertes
tantos palacios, tantas torres fuertes,
y que la ribera los confines
parecen otras calles y ciudades?

(II, p. 526.)

Lusidoro nos ilustra la magna ciudad cuando dice: “esta insigne máquina”, la descripción es tan bella que da detalle de los monumentos que la conforman: “[...] tantos palacios, tantas torres fuertes, / y que la ribera los confines / parecen otras calles y ciudades?”.

En esta misma calle nos encontramos la casa de Florela, es una de esas puertas que también conforman la Ciudad de Nápoles y que por circunstancias conoce Alberto cuando dice:

ALBERTO: Aquí dicen que vive cierta dama,  
a quien el Conde sirve, adora y ama,  
y con quien antes que partiese a Hungría  
casarse, que es muy noble, pretendía.  
(II, p. 526.)

Por lo que es indispensable tenerlo en cuenta para la creación de espacio porque en escenas subsecuentes, la historia se desarrolla en esta casa.

Concluimos que los espacios dramáticos de *La mujer por fuerza* son: adentro y las afueras de la casa de Finea, un camino o paraje que lleva a Nápoles, la cámara del Castillo o Palacio, la casa de Florela y una calle de Nápoles donde también se encuentra la casa de Florela.<sup>111</sup>

Ahora revisaremos las didascalias implícitas que ayudarán a construir el tiempo dramático del texto. Cabe señalar que se torna más complicado porque se encuentran inmersas en los diálogos de los personajes. En el texto de *La mujer por fuerza* se presentan dos tiempos, el dramático (literario) y el espectacular (el que se tomará en cuenta para el diseño de iluminación que se utilice en la puesta en escena); con el tiempo dramático se tiene que descifrar en qué tiempos sucedieron los acontecimientos de la historia hasta la resolución del problema, de tal manera

---

<sup>111</sup>Los espacios dramáticos-escénicos encontrados en *La mujer por fuerza* se pueden especificar con las escenas que propone Blanca de los Ríos en este texto, por lo que en la Primera Jornada, las escenas I,II, III y IV se desarrolla la historia en Casa de Finea y Alberto; las escenas V, VI y VII se desarrolla la historia en un paraje o camino que lleva a la Ciudad de Nápoles; mientras que en la escena VIII, la historia sucede en Casa de Florela; la escena IX hasta la escena XIII se desarrolla en Palacio y las últimas escenas XIV, XV y XVI se lleva a cabo la historia en Casa de Florela. En la Segunda Jornada, las escenas I, II y III se desarrollan en Palacio, las escenas IV, V y VI en Casa de Florela; mientras que las escenas VII, VIII y IX se desarrollan en una calle de Nápoles donde también se encuentra la casa de Florela; de las escenas X hasta la última de esta segunda jornada se llevan a cabo en Palacio. En la Tercera Jornada, las dos primeras escenas se desarrollan en Casa de Florela y de la escena III hasta el final de la historia se desarrolla en Palacio.



para sufrir tus agravios.  
(III, p. 536.)

De tal manera, que la estancia de Federico en Hungría sucedió en cuatro días antes de iniciar la historia, además Riselo se encargó de contarle a Florela las actividades que realizó éste en ese viaje:

RISELO: [...]
Lleó a Palacio, y el Rey
salió a la sala primera
a recibirle, y los dos
hablaron más de hora y media.
Lo que tratan se murmura
que es casar Lisarda bella
con el Príncipe de Hungría,
pacificando las guerras.
(I, p. 511.)

Es importante reiterar que estos cuatro días no se ven en escena, sino que son relatados por los personajes durante la obra para informar cómo sucedieron los hechos y ayudar a los personajes en ir contando la historia. Pero, la historia de *La mujer por fuerza*, ¿en cuánto tiempo se desarrolla en escena? De acuerdo a la revisión de las didascalias en el texto dramático, se desarrolla solamente en dos días que visualmente se ven en escena repartidas en las tres jornadas, es decir, toda la historia dura dos días desde que Finea va atrás de Federico en compañía de Fabio, su criado, hasta que se le concede ser esposa del Conde otorgado por el Rey de Nápoles.

¿Y cómo lo determinamos? En la historia nos encontramos sólo una acotación que nos informa la llegada de Alberto y Lusidoro, su criado, a la ciudad de Nápoles para vengar su honor, y sucede en la noche, veamos:

ESCENA VII
Salen Alberto y Lusidoro, de noche, Alberto con una pistola.

ALBERTO: De otra suerte quisiera disfrazarme,
ya que a Nápoles vine, Lusidoro,
a cobrar el honor que e han quitado.

LUSIDORO: ¿Cómo quieres venir más disfrazado
Que no siendo de nadie conocido?

ALBERTO: Si del Conde lo soy, que me ha ofendido.
¿Qué importa que ninguno me conozca?

LUSIDORO: Guárdate de él hasta que llegue el día  
que te puedas vengar de sus agravios.  
ALBERTO: ¡Qué pocos son en la venganza sabios?  
¿Dónde tendrá a mi hermana, Federico?  
(II, p. 526.)

En esta misma noche descubrimos la hora exacta en que suceden los hechos:

CONDE: ¿Qué hora es?  
CLARÍN: Las doce son.  
(II, p. 527.)

Es decir, que a esa hora se encontraron Alberto y Lusidoro con el conde Federico, Clarín y Finea y se enfrentaron en una emboscada. Con esta didascalía implícita señalada en el texto nos indica la hora exacta: “Las doce son.” y nos percatamos que apenas ha transcurrido un día desde que Finea desapareció de su casa, sólo se ha presentado este cambio de tiempo durante el desarrollo de la obra.

Nuevamente Tirso nos reitera que es de noche cuando Federico dice:

CONDE: No han de faltar ocasión,  
Clarín, si de noche andamos.  
En Nápoles está Alberto,  
Y aqúeste debió de ser.  
Yo me quiero recoger.  
(II, p. 528.)

Para la construcción del tiempo espectacular modernamente se tendrá que usar para esta escena filtros o micas con la gama de azules para crear el ambiente de noche, mientras que el resto de la obra transcurrirá a la luz del día.

Otra didascalía implícita que nos indica la construcción del ambiente sucede momentos antes de este enfrentamiento cuando Alberto escucha voces y nos anticipa la entrada de los demás personajes; veamos en qué consiste esta didascalía implícita:

LUSIDORO: De la casa que acude sale gente.  
ALBERTO: Aquí dicen que vive cierta dama,  
a quien el Conde sirve, adora y ama  
y con quien antes que partiese a Hungría  
casarse, que es muy noble, pretendía.  
Pues mira tú si el Conde se casase  
qué bueno remedio daba al honor mío,  
sino pasarle el pecho con dos balas.

LUSIDORO: La voz he conocido; él es sin duda.  
 ALBERTO: El trae un paje y un lacayo solos.  
 (II, p. 526.)

Cuando Lusidoro dice: “[...] sale gente.”, es el momento idóneo que anticipa la entrada a escena del Conde, Clarín y Finea, pues se escuchan sus voces. Mientras esto sucede, Lusidoro está atento para identificar quiénes se aproximan hacia ellos y lo confirma cuando comenta: “La voz he conocido; él es sin duda”, refiriéndose a Federico, por lo que inmediatamente Alberto observa quién lo acompaña. Estas voces son indispensables para generar tensión, pues Alberto ha encontrado el momento idóneo para vengar su honor, el conde ni se imagina este encuentro y menos a esas horas.

En cuanto a las didascalias implícitas que nos indican las entradas a escena y las salidas de escena, se vuelven indispensables pues determinan anticipadamente en qué momento entran o salen los personajes a escena y son señaladas por los mismos personajes cuando están en escena, aparecen en las tres jornadas. Son las más fáciles de identificar porque se apoyan de la utilización de verbos especificados dentro de una idea u oración, veremos algunos ejemplos en la siguiente tabla:

<b>Verbo</b>	<b>Tiempo conjugado en la cita textual</b>	<b>Referencia de la cita textual</b>
Salir Partir Ir	Presente inmediato	FINEA: Ellos salen, y él se parte. Yo me voy... (I, p. 505.) Hace referencia de la entrada a escena de Alberto y el conde Federico.
Venir	Presente inmediato	CONDE: Gente viene. (I, p. 508.) Se refiere a que se van a encontrar a Finea y Fabio.
Venir	Presente inmediato y Futuro	CLARÍN: Venid, veréisle comer. (I, p. 510.) Clarín indica la próxima salida de escena de Finea, Fabio y el propio Clarín.
Venir	Presente inmediato	MARQUÉS: El Conde viene. (I, p. 512.) El Marqués y el Rey están hablando del Conde y anticipan su entrada a escena.

Ir	Presente inmediato	REY: Ahora bien: voy a leer las cartas. (I, p. 512.) El Rey prepara su salida de escena.
Venir y ver	Presente y Futuro	CLARÍN: [...] Ven y verás dos infames que pueden prestar contento al diablo. (I, p. 515.) Clarín y Finea preparan su salida de escena cuando van en busca de las mujeres.
Llegar	Presente inmediato	CONDE: Florela, un rayo me abrase si vi la hermana de Alberto. Y aquí llegan mis dos pajes, de quienes podréis informaros. (I, p. 517.) En este parlamento el Conde indica la entrada a escena de Finea y Clarín.
Partir	Presente inmediato	FINEA: [...] y ya me parto que el decirlo fue partirme; más juramento te hago a la cruz de aquesta espada [...] (II, p. 523.) Finea después de confesar a Florela su identidad nueva, se va a retirar y lo anticipa con unos 15 versos.
Salir	Presente inmediato	LUSIDORO: De la casa que acude sale gente. (II, p. 526.) En este parlamento, Lusidoro indica la entrada a escena de más de 2 personajes.
Pedir	Presente inmediato	CRIADO: Dos húngaros caballeros piden, gran señor, licencia para verte. (II, p. 529.) En este parlamento, este criado prepara la entrada a escena de Alberto y Lusidoro.
Llamar	Presente inmediato	REY: [...] a buscar con tanta pena satisfacción a tu honor; mas porque no es bien que sea tu información son la parte que se afirma en su inocencia,

		<p>llamad luego a Federico. (II, p. 530.)</p> <p>El Rey está dialogando con Alberto sobre el proceder del Conde, por lo que lo llama, sin embargo, no hay ninguna acotación que indique la presencia de algún criado.</p>
Venir	Futuro	<p>FENISA: Mira que el Conde vendrá. (III, p. 534.)</p> <p>Fenisa con este parlamento está anticipando mucho antes la entrada a escena del Conde Federico.</p>
Ir	Presente inmediato	<p>FINEA: Vámonos de aquí, Finea. (III, p. 535.)</p> <p>Finea le dice a Fenisa que es el momento de irse de la presencia de Florela y anticipa su salida de escena de ella y de Fenisa.</p>
Huir	Presente inmediato	<p>MARQUÉS: (A Finea) Huye presto. (III, p. 538.)</p> <p>El Marqués ayuda a Finea a no ser lastimada por su hermano Alberto al ser descubierta por éste. Este parlamento del Marqués indica la salida de escena a Finea.</p>

Hasta aquí podemos darnos cuenta que estas didascalias implícitas nos han ayudado a entender el texto para poder llevarlo a cabo en la escena, pues enuncian la creación del espacio escénico y sobre todo anticipan las entradas y salidas de los personajes, no obstante, se encuentran otras didascalias implícitas inmersas en el texto que nos permiten mirar desde todas las perspectivas a los personajes para su creación.

Para definir el personaje en su totalidad, tomaremos en cuenta los aspectos físicos, emocionales, sociales que nos aportan estas didascalias implícitas; pues en muchas ocasiones, los mismos personajes las dicen para sí mismos o indican la referencia hacia los otros personajes.

Las didascalias que nos hemos encontrado, nos aporta la caracterización del personaje, nos hablan de cómo se visten, del comportamiento que tienen con los demás personajes, nos muestran sus emociones, también nos indican su posición

social, otras más nos indican de las reacciones de los personajes que tienen respecto a la situación dramática que se está presentando, otras más nos señalan la utilería que utilizan en escena.

Celene García dice que hay didascalias motrices explícitas e implícitas y las enumera así: “[...] a) entrada y salida de personajes, b) desplazamientos *a priori* o *a posteriori* realizados en escena, c) gestos, que pueden ser ejecutivos (órdenes de “hacer algo de determinada manera”) o deícticos (órdenes de “señalar algo”).”<sup>112</sup>

Las que nos interesan en este momento son las didascalias implícitas que nos ayudan a la caracterización del personaje a través de la descripción física, posición social o por los estados anímicos que presente el personaje, veamos las que encontramos en el texto.

Por ejemplo, Finea describe Federico al decir:

FINEA:        [...]  
                  Vino por Embajador  
                  del Rey de Nápoles, Fabio,  
                  [...]  
                  vi su talle y bizarría.  
  (I, p. 505.)

La descripción que hace Finea en referencia al conde Federico lo hace ver guapo ante los ojos de ella, sin embargo, esta didascalia implícita nos informa la posición social que tiene éste, así como el comportamiento que tiene ante el rey de Hungría y el motivo de su visita ante su reino.

En otras didascalias implícitas encontradas hacen referencia de Finea, los personajes hablan de ella y dan elementos de su carácter, así como de su discreción y de la juventud que representa ante los demás, veamos las didascalias:

CONDE:        La nobleza y discreción  
                  juntas se os echan de ver;  
                  que pues vos con humildad,  
                  donde no sois conocido,  
                  os habéis disminuido,  
                  [...]  
  (I, p. 508.)

---

<sup>112</sup> Celene García Ávila, “El perro del hortelano: Diana, imán de movimientos”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, p. 114.

En este ejemplo, Federico observa el comportamiento leal y fiel que ve en Finea, sin saber que es la que lo pondrá de cabeza con las situaciones que se desarrollarán en la historia.

El siguiente ejemplo de didascalía implícita encontrada da referencia de Finea en su aspecto físico y Clarín la comenta en su parlamento cuando da un rasgo físico de ella:

CLARÍN: No conoces las mujeres  
porque aún tu barba procura  
ser de la primera tonsura;  
y en lo del trato no esperes;  
que lo mismo desea  
una mujer novedad.  
[...]  
(I, p. 515.)

Clarín lo ve tan joven que ni siquiera le ve la barba, sin embargo, esta didascalía implícita también nos informa que Finea se presenta lampiña de la cara, sin bigotes ni barbas, aunque esté vestida de hombre.

Las didascalías implícitas que hablan de las emociones o estados anímicos que presentan los personajes se ven desarrollados más en Florela, ya que sus celos son inmensos, por lo que la hace una mujer insegura, que no se puede controlar, aunque, también se presentan en otros personajes; veamos el ejemplo de didascalía que indica los estados de ánimo que presenta Florela:

RISELO: Está segura que venga  
muy presto, que así lo dijo.  
¿Qué dudas? Rompe la nema,  
pregúntaselo a la carta,  
que ella te dará respuesta  
como oráculo de amor.  
(I, p. 510.)

En estos versos, nos enteramos de la ansiedad manifestada por Florela por conocer el sentimiento que siente Federico hacia ella, por lo que Riselo le pregunta y le indica qué hacer al decir: “¿Qué dudas? Rompe la nema, / pregúntaselo a la carta, / que ella te dará respuesta [...]”. De esta manera, Florela nos deja ver lo abrumada y angustiada que refleja en su persona y será reflejada en su rostro.

Así mismo, con estos versos nos enteramos de las didascalias de acciones que debe realizar Florela: abrir la carta para dejar de pensar cosas que no son con respecto a los sentimientos del conde Federico.

Otro ejemplo de las emociones incontrolables de Florela lo vemos en el siguiente diálogo:

FENISA: Ya sé que os le tuvo a vos,  
y que no le tiene ahora,  
porque dice que me adora  
estando a solas los dos.

FLORELA (Aparte):  
(Celosa esta necia trata  
asegurarse de mí.)  
Llévame, Celio, de aquí  
esta mujer que me mata.

[...]  
FLORELA: [...]  
Celio, si de aquí no llevas  
este demonio o mujer,  
¡verás!...

[...]  
FINEA: Calla y vamos,  
Que en grande peligro estamos,  
Si esta en su agravio repara,  
Y aún me espanto, según vi  
Sus ojos echando rayos,  
Que no llame dos lacayos  
Para vengarse de mi.

(III, p. 535.)

Los parlamentos que nos hacen ver los celos e inseguridades de Florela son cuando dice: “Llévame, Celio, de aquí esta mujer que me mata.”, es tanta su inseguridad que se desborda esta emoción haciéndola terriblemente fea y capaz de hacer cualquier cosa para desquitar su coraje y rabia por la traición que supuestamente ha cometido el conde Federico, incluso esta emoción se ve trasladada en la expresión de los ojos de Florela cuando Finea los describe diciendo: “Y aún me espanto, según vi sus ojos echando rayos, ...”. Esta didascalia implícita encontrada en el parlamento de Finea enriquece la representación de Florela cuando desarrolle esta escena, pues sus ojos se volverán expresivos. La tarea del director de escena quedará en especificar cómo será el desarrollo de la emoción, así como la utilización del gesto expresivo de la cara de Florela.

Decíamos que no solamente las emociones se ven en Florela, también se ven en otros personajes, por ejemplo, Fenisa que representa a Finea ante los ojos de Florela cuando en el parlamento de Florela dice que Finea ha llorado:

FLORELA: Digo que acabo de ver  
viva y presente esa dama  
que tu mujer se llama  
y llorando me pidió  
que te persuadiese yo  
a que vuelvas por tu fama  
¿Quieres más?  
(III, p. 536.)

Esta didascalía nos pone al tanto, pues se tiene que ver en qué momento Fenisa, representando a Finea llorará para hacer creíble su participación ante los ojos de Florela, la didascalía implícita que señala esta emoción es: “[...] y llorando me pidió [...]”.

Otro ejemplo de didascalía implícita que muestra una reacción en Federico, la identificamos cuando éste lee una carta, veamos el ejemplo:

CONDE: *(Lee la carta.)*  
“Al conde Federico, que con particular embajada, me envió Vuestra Alteza, aposentó, por mi orden, Alberto, mi gentilhombre de cámara, cuyos regalos pagó con llevalle, a la partida a Finea, su hermana. [...]”  
REY: ¿Ríeste de la carta?  
CONDE: ¿Cómo puedo dejarme de reír?  
REY: ¿No te ha turbado esta maldad?  
CONDE: Cuando, seguro quedo, no me turba, señor, el ser culpado.  
(II, p. 519.)

La didascalía implícita clave es cuando el rey dice: ¿Ríeste de la carta?, hay que verificar en qué momento de la escena Federico empezará a reírse de la situación, sin embargo, esta emoción de reír se ve señalada implícitamente en el parlamento del rey.

También hay otras didascalias implícitas que nos describen movimientos gestuales y corporales que hace el personaje, por ejemplo encontramos una didascalía que indica el movimiento gestual:

FINEA:        [...]  
                  No repliques, cierra el labio,  
                  si me vas a reprender,  
                  porque en resistiendo, Fabio  
                  la furia de una mujer  
                  [...]

(I, p. 505.)

Con este parlamento nos enteramos que la actitud de Fabio es de reproche cuando se entera que Finea va cambiar sus prendas femeninas por las masculinas, Fabio reacciona, se ve obligado en prevenir a Finea, pero ésta se da cuenta de la expresión gestual de Fabio, por lo que ésta le dice: “No repliques, cierra el labio, / si me vas a reprender [...]”.

Un ejemplo de la expresión corporal que tiene un personaje se ve con el siguiente diálogo:

REY:            Ya, Conde,  
                  los brazos, que tenéis tan merecidos,  
                  os da mi amor, que al vuestro corresponde.  
                  [...]  
                  los brazos os vuelvo a dar,  
                  y el premio os daré tan presto  
                  como veréis.

(I, p. 512.)

Como se podrá ver, el rey en agradecimiento a las tareas realizadas y órdenes cumplidas por Federico, lo felicita abrazándolo, éstas son didascalias que indican el movimiento corporal, pues muestran la alegría del rey ante una situación bastante complicada y abraza al conde dos veces.

En la revisión de *La mujer por fuerza* encontramos solo una didascalía implícita que señala el cambio de vestuario cuando Finea dice:

FINEA:        [...]  
                  Yo pienso mudar el traje,  
                  sin que me obligue y reporte  
                  la afrenta de mi linaje;  
                  ver de Nápoles la corte,  
                  y en ella servir de paje.

[...]

(I, p. 505.)

Esta didascalía implícita es la única que se encuentra en el texto para decirnos que Finea está gran parte de la historia vestida de hombre para lograr su objetivo, las acotaciones encontradas en el texto, nos dirán cómo vendrá vestida.

Para acabar de vestir a los personajes, es indispensable la presentación de elementos de utilería que ocuparán en el desarrollo de la historia para dar la fuerza escénica, mucha de la utilería no está indicada en las acotaciones, sino en los parlamentos de los personajes. La utilería que nos encontramos en su mayoría son cartas y espadas, veamos un ejemplo de ello:

RISELO: Está segura que venga  
muy presto, que así lo dijo.  
¿Qué dudas? Rompe la nema,  
pregúntaselo a la carta,  
que ella te dará respuesta  
como oráculo de amor.

(I, p. 510.)

En estos versos, nos enteramos de la presencia de una carta al decir: “¿Qué dudas? Rompe la nema, / pregúntaselo a la carta, / que ella te dará respuesta [...]”. De esta manera, Florela abre la carta para dejar de pensar cosas que no son con respecto a los sentimientos del conde Federico. En este diálogo muestra la presencia de utilería que no está señalada en ninguna acotación y que es indispensable para el desarrollo del drama cuando Riselo frente a Florela le dice:

RISELO: Lee la carta y verás  
cuándo se parte, por ella.

(I, p. 510.)

No cabe duda que en el diálogo de Florela con Riselo, la carta es un elemento de utilería indispensable en la acción dramática, pues conlleva a crear una reacción en Florela, la cual debe entregar en sus manos e invitar a que la lea.

Las didascalías implícitas encontradas en el texto son de gran ayuda para esclarecer todos los recursos escénicos que requiere la puesta en escena cuando nos encontramos con textos de este tipo carente de acotaciones; sin embargo, aunque los textos dramáticos tengan acotaciones, podremos obtener más

información con la ayuda de las didascalias implícitas que se encuentran en los textos dramáticos.

**c) Los ejes temáticos en *La mujer por fuerza* (el amor-celos, la honra, la libertad de decisión).**

Los ejes temáticos presentes en *La mujer por fuerza* son el amor (o pasión), el honor y la libertad de decisión. El teatro de Tirso de Molina se caracteriza por poner atención en los personajes femeninos que se ven involucrados en dichos temas. Finea, el personaje principal de esta historia “se enamora” del conde Federico y decide ir tras de él, así empieza la historia; pero, ¿qué impulsa a Finea para hacer esta acción?

Primero se confronta a sí misma y se mira como un ser humano donde despiertan sus instintos pasionales, instintos de mujer, frente a un hombre que ni conoce y nunca lo había visto, y “[...] se disfraza de varón, entra al servicio como paje del conde al que ama... siembra la discordia en la corte y entre las familias implicadas... y acaba por salirse con la suya.”<sup>113</sup> Lo que realmente le sucede a Finea es que despierta su “[...] apetito sexual y la exaltación del amor físico [...]”<sup>114</sup> y con ello, transgrede completamente las reglas sociales establecidas en su época y hace lo que hace hasta lograr su objetivo, toma sus propias decisiones y decide su destino.

Su amor, el deseo que siente por este personaje le entra por el sentido de la vista, al grado que “La mirada amorosa va a provocar el desorden.”<sup>115</sup> De esta manera, “[...] Finea cae enamorada por mirar indiscreto a través de una celosía. Asentado el retrato amoroso en sus ojos, inicia una serie de aventuras en las que destaca su iniciativa femenina, superior con mucho a las de los hombres, pues tiene

---

<sup>113</sup> Pablo Jauralde Pou, “Función teatral y erotismo en *La mujer por fuerza*”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, (eds.) *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español, Actas del congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII*, Universitat de València, 1989, pp. 279-280.

<sup>114</sup> Frank, Casa, P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengo, *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, sv. Erotismo.

<sup>115</sup> Jaime Asensio, “Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290, (1974), p. 56.



actuado de manera inconsciente, dejando que los instintos pasionales dirijan su vida. Pero, ¿qué significa perder el honor en la sociedad española?

“[...] la honra aparece como un signo polarizador de proyecciones culturales que se manifiesta en un doble plano correspondiente a la estructuración de la sociedad, tanto en el sentido vertical (honra vertical), como en su sentido horizontal (honra horizontal).”<sup>120</sup>

Es decir, en la honra vertical el rey se encuentra sobre el estamento de los nobles, los caballeros y aquellos personajes que están al servicio de éste, así como de los que pertenecen a las clases sociales más bajas; todas estas clases sociales deben dirigirse “[...] en un plano de estricta legalidad y de justicia.”<sup>121</sup> Así, la honra vertical está determinada desde nacimiento o por méritos extraordinarios adquiridos, en cambio la honra horizontal “[...] se refiere a las complejas relaciones entre los miembros de la comunidad [...]”<sup>122</sup> donde la reputación de cada uno de los miembros de la comunidad es fundamental porque el valer personal significa “[...] una alta estima de la personalidad y una manera de manifestarse es el amor propio, el honor y el pundonor. La hombría se nutre de la fuerza moral, del valor y del coraje, [...]”<sup>123</sup> así, a Alberto le urge recuperar su honra porque se ve afectada su hombría, su autoestima. El objetivo principal de Alberto en la obra se destina a salvar su honor.

Entonces, Finea decide, Finea define, Finea dirige lo que sucederá en esta historia, a pesar que las pasiones la desbordan, ella podrá decidir sin medir las consecuencias porque tiene su propia capacidad de decisión.

De esta manera, podemos concluir que para realizar un estudio tan exhaustivo se requiere de un procedimiento que profundice su estudio. Analizar el texto de otra manera, al descifrar las didascalias implícitas, nos permite precisar con sumo detalle lo que el autor nos quiere decir con su texto para poder llevarlo a escena. La información extraída de las didascalias implícitas se vuelve más rica y amplia.

---

<sup>120</sup> Gustavo Correa, “El doble aspecto de la honra en el teatro del Siglo XVII”, *Hispanic Review*, 26, (1958), p. 99.

<sup>121</sup> *Ídem*.

<sup>122</sup> *Íbid*, p. 101.

<sup>123</sup> *Ídem*.

## **CAPÍTULO 3 LA SORPRESA EN LA MUJER POR FUERZA**

### **3.1 Manifestación de la sorpresa en el teatro.**

En la vida cotidiana, el hombre reacciona de manera natural ante cualquier acontecimiento inesperado y sorpresivo; en el teatro, esta reacción se subraya, se enfatiza cuando el actor la ensaya en múltiples ocasiones creando la verosimilitud hasta encontrar la expresión exacta de su actuación para generar en el espectador el interés y curiosidad; finalmente el personaje que interpreta las desconoce.

Según María Moliner, dice que la sorpresa significa:

Sorpresas: (<< Causar, producir>>). Impresión causada por una cosa inesperada. (<<Dar una>>) Impresión, generalmente de alegría, producida a alguien haciendo una cosa que no esperaba. Coger a alguien de [por] sorpresa. Sobrevenerle o serle hecha una cosa repentinamente, de modo que no tiene tiempo de evitarla o prepararse convenientemente para ella.<sup>124</sup>

Y se complementa el significado al decir que la sorpresa es:

Sorpresas: f. Acción y efecto de sorprender o sorprenderse. Cosa que da motivo para que alguien se sorprenda. Coger a uno de sorpresa.<sup>125</sup>

De tal manera que, la sorpresa manifiesta dos aspectos que se dan al mismo tiempo, sin intervalos: uno es el acto de asombro y el otro, en la inmediatez, la respuesta contigua que tiene el individuo ante el suceso inesperado de alguna situación; es decir, el acto de asombro es la primera impresión y la segunda es la reacción. Ahora bien, esta reacción se ve manifestada inmediatamente en el cuerpo, los gestos, los sonidos, las emociones y palabras.

La sorpresa puede ser grata o desagradable según sean las condiciones y circunstancias que esté viviendo el individuo; en caso que sea grata la sorpresa puede generar alegría, risas e incluso llanto; pero si es desagradable, la reacción puede manifestarse arrebatadamente en gritos, enojos, arrebatos, ira, golpes, llanto, por lo que las emociones se alteran y se confunden; el cuerpo se tensa, los movimientos de la cara se desencajan, las palabras se pronuncian abruptamente, surgen algunas expresiones guturales u onomatopéyicas.

<sup>124</sup> María Moliner, *Diccionario del uso del Español. H-Z*, Gredos, Madrid, 1981, T. 2. sv. Sorpresa.

<sup>125</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, 2001, T.2. sv. Sorpresa.

Estas reacciones son propias del ser humano en su cotidianidad, mientras que, el actor las utiliza cuando se prepara para un montaje, pues las identifica en el libreto, las estudia, las trabaja, las ensaya para representarlas en escena con los demás personajes. Por ejemplo, cada asombro genera una multitud de estímulos en los actores-actrices; de tal manera que las reacciones se tornan nuevas y desconocidas cuando son presenciadas ante los demás personajes y también cuando se presentan al espectador; por lo que el espectador se vuelve cómplice con los personajes, con las situaciones y participa también al compartir sus propias reacciones mientras se desarrolla la obra en escena.

Podemos decir que, la sorpresa es un recurso dramático y se caracteriza porque genera cambios, provoca efectos, modifica la acción dramática en la historia, altera la tranquilidad de los personajes al grado que cambia la perspectiva de pensamiento de éstos.

Dadas estas características de la sorpresa en el teatro puede considerarse el punto de arranque o de inicio del conflicto en la historia, pues, puede ser un elemento detonador dramático al ponerlo en evidencia o “Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación. Estos conflictos y colisiones engendran a su vez acciones y reacciones [...]”<sup>126</sup>; es decir, cada personaje accionará y reaccionará diferente en referencia al otro personaje en una misma situación y tendrá diversos puntos de vista.

La sorpresa también puede ayudar a la resolución de los problemas al desenmarañar los enredos que están expuestos en la obra dramática para dar punto final a la historia, como sucede en varias obras dramáticas del siglo de Oro Español, así como de la producción dramática de todos los tiempos.

O en otros casos, la sorpresa en el teatro puede tener otras funciones dramáticas:

- Generar constantes cambios de actitud y de comportamiento de los personajes ante diversas situaciones inesperadas,
- Desencadenar múltiples conflictos en la historia,
- Provocar múltiples reacciones en la expresión de las emociones,

---

<sup>126</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1983, sv, Conflicto.

Podemos decir entonces que, la sorpresa se desarrolla en cualquier texto dramático y es un elemento dramático multiplicador de reacciones, confrontador de personalidades, iniciador del conflicto y de varios conflictos y puede ser un detonador para rematar el desenlace. Así sucede en *La mujer por fuerza* de Tirso de Molina cuando nos muestra la fragilidad de la naturaleza humana en acontecimientos inesperados. La acción-reacción del personaje será la que dará causa a sus emociones y sentimientos y éstas serán cambiadas las veces que sean necesarias siempre y cuando se presente la sorpresa.

### **3.2 Recursos dramáticos relacionados a la sorpresa (el enredo, la mentira, el disfraz...).**

Los recursos dramáticos relacionados con la sorpresa son: el enredo-intriga, engaño-mentira, el ocultamiento de la identidad, el uso del disfraz, principalmente. Estos recursos son considerados como elementos dramáticos porque tienen la capacidad de generar diversas reacciones en los personajes provocándoles una afectación en ellos y en la historia. Veamos cómo sucede esto. Si revisamos el significado de enredo, nos enteramos que es una:

Situación peculiar de las comedias de intriga, en las que los personajes que intervienen en la acción se encuentran confusos por lo enmarañado de la trama y lo extraño de ciertos comportamientos y sucesos. Ello da lugar a malentendidos e incertidumbres, que provocan la impaciencia de aquéllos y la búsqueda ingeniosa de soluciones para lograr sus objetivos. Todo esto va excitando la curiosidad de los espectadores que sienten una especial gratificación cuando, a través de ciertos detalles significativos, creen adivinar las posibles vías de salida del conflicto, o la manera de “desenredar” el “nudo” de esa intriga.<sup>127</sup>

Podemos observar que los personajes que participan en una situación como tal, muestran comportamientos inadecuados y actitudes confusas porque no saben cómo se involucraron en la situación. La confusión se provoca en el personaje al no entender qué sucede en la historia porque la situación se presenta enmarañada ante la visión de cada uno de ellos.

---

<sup>127</sup> Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, sv. Engaño.

Pavis dice que:

El enredo es una situación o una intriga inextricable y confusa que impide a los personajes (y a los espectadores) percibir sus posiciones respectivas en el tablero estratégico de la obra. [...] <sup>128</sup>

El enredo, entonces, no permite precisar lo que cada uno de los personajes piensan respecto de la situación en la que se ven involucrados, cada quién entiende lo que quiere entender, más no entiende la verdad de los hechos y de las situaciones.

El enredo permite crear el nudo o conflicto entre los personajes en la historia. Por ello, el enredo es empleado con más frecuencia en la acción dramática porque es el motivo que desencadena las diferentes reacciones de los personajes, tales reacciones pueden considerarse como aquellas sorpresas que van teniendo los personajes cuando van descubriendo la verdad de los hechos.

Al revisar con sumo cuidado, encontramos que enredo lo podemos considerar como sinónimo de intriga, por lo que Demetrio Estébanez la denomina de la siguiente manera:

Intriga: Término de origen latino (de *intricare*: enredar, intrigar) utilizado en teoría narrativa y dramática en una doble acepción: como núcleo, nudo o entramado fundamental de un relato y como serie de conflictos u obstáculos que se producen en el desarrollo de una acción y que los protagonistas han de superar hasta la consecución de sus objetivos, obstáculos que contribuyen a mantener el estado de incertidumbre y curiosidad (<<suspense>>) de los espectadores o lectores hasta el desenlace final.

... El término *intriga* presenta en el teatro español una aplicación específica en relación con un tipo de obras denominadas precisamente *comedias de intriga o comedias de enredo* (los dos significados del verbo *intricare*), en las que abundan disfraces, desdenes fingidos, simulación de situaciones falsas para lograr encuentros ocultamente convenidos, aparición de personajes con el mismo nombre en sitios diferentes, malentendidos, todo lo cual crea una trama complicada que excita la curiosidad de los espectadores, que siguen con interés el desarrollo de la acción tratando de vislumbrar el desenlace de esa intriga. <sup>129</sup>

De esta manera, el papel que juega el enredo o intriga en la historia se establece a partir de los conflictos y obstáculos que determina el personaje principal para generar confusión en otros personajes, considérese el personaje principal

---

<sup>128</sup> Patrice Pavis, *Op cit*, sv. Engaño.

<sup>129</sup> Estébanez Calderón, *Op cit*, sv. Intriga.

como el personaje femenino en muchas Comedias de intriga de Tirso de Molina. Los obstáculos y conflictos de las historias tirsianas, permite dotar al personaje femenino de inteligencia, por lo que el personaje planea estrategias, emplea confusiones y diversas artimañas para lograr lo propuesto, y se apoya en algunas ocasiones de recursos externos como el vestuario o de la utilería para generar más confusión.

Otro recurso que ayuda a generar conflicto en la historia dramática es el engaño, este recurso se define como:

Engaño: s. m. Falta y mengua de verdad en lo que se dice o hace, [...] donde se trata poca o ninguna verdad y se vende el gato por liebre, [...] <sup>130</sup>

Por lo que el enredo, como situación, aprovecha los engaños, es decir, las mentiras, para engrandecer la problemática en la acción dramática y enmarañarlo más. Bien considera, José Roso al engaño como “[...] un elemento básico en la construcción de las acciones de las obras. Se trata de un recurso con usos muy variados cuyo estudio resulta de enorme rentabilidad para conocer el proceso de creación y desarrollo de la intriga.”<sup>131</sup> Pareciera entonces que, enredo y engaño “[...] llegan a igualarse como si fueran sinónimos.”<sup>132</sup>; sin embargo, no sucede así; el engaño es propiamente el argumento falso, es intencionadamente una declaración no verdadera, es en pocas palabras la mentira y el enredo es el mecanismo pensado por el personaje, es decir, los planes o estrategias para crea situaciones confusas ante los demás, son los muchos impedimentos que el personaje utiliza para lograr su meta. De esta manera, el engaño y el enredo se conjuntan y entrelazan creando situaciones complicadas que enfrentan y pone en jaque a los demás personajes; ante estos enredos y engaños los personajes reaccionan y se sorprenden, se llevan sorpresa tras sorpresa al ir conociendo la verdad de los acontecimientos y hace que su postura y condición cambien constantemente de como inició.

Dentro de estas artimañas planeadas y planteadas, la protagonista utiliza el disfraz, otro recurso dramático, como una estrategia más para ocultar su identidad,

---

<sup>130</sup> *Diccionario de Autoridades D-Ñ*, Gredos, Madrid, 1964, Vol. 2, sv. Engaño.

<sup>131</sup> José Roso Díaz, “Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega” en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La Comedia de enredo. Actas de la XX Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla –La Mancha, Almagro, 1998, p. 97.

<sup>132</sup> *Ídem*.

pues le permite aparecerse, según los demás personajes, en diferentes lugares al mismo tiempo como si tuviera el don de ubicuidad y crear malentendidos, por lo que enreda y complica todo generando el interés en el espectador.

El disfraz permite crear condiciones efectivas para enredar la historia; según, Alejandro Higashi comenta que "... el uso del disfraz en escena está ligado a la aproximación amorosa en el caso del galán o permite que la dama siga a su amado para mantener y consolidar el amor;..."<sup>133</sup>.

En la construcción de las obras del Siglo de Oro Español, el disfraz ha sido un recurso fundamental para los protagonistas porque se ocultan ante los otros, con el disfraz descubren también los puntos frágiles de la persona que le interesa, en otros casos, se enteran de lo que piensan de ellos y de ellas sin que sean descubiertos/as hasta el final de la historia.

El disfraz utilizado en un personaje "[...] cambia de identidad al mismo tiempo que cambia de ropaje o de *máscara*, algunas veces a escondidas de otros personajes o del público, otras abiertamente en presencia de una parte de los personajes o del público... El disfraz es una técnica empleada frecuentemente, sobre todo en la comedia, para producir todo tipo de situaciones dramáticamente interesantes: equívocos, [...]"<sup>134</sup>.

De esta manera, el personaje femenino hace uso de estos recursos dramáticos teatrales para lograr su meta. El engaño, la intriga, el ocultamiento de la identidad y el uso del disfraz serán utilizados como mecanismos para plantear diversas acciones durante el desarrollo de la historia, mientras la sorpresa aparecerá y se manifestará también cada vez que sea posible cuando se presenten estos recursos.

La capacidad ingeniosa de las protagonistas radica principalmente en cómo emplearán estos recursos; es decir, cómo cuenta la historia... mientras más ideas agreguen, más planes planteen y ejecuten, más cambios de identidad utilicen y más cambios de disfraces, más impactante son las sorpresas que genera entre los personajes con los que participan.

---

<sup>133</sup> Alejandro Higashi, "La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (2005), p. 38.

<sup>134</sup> Patrice Pavis, *Op cit*, sv. Disfraz.

Por ejemplo, en *La mujer por fuerza*, o *Don Gil de las calzas verdes*, el personaje femenino hace uso de engaños, mentiras, enredos y utiliza el disfraz para resguardar su identidad; estos recursos dramáticos ayudan a agilizar la acción dramática; por ello, Finea como Doña Juana buscan lograr su objetivo, no importa lo que tengan que hacer, utilizan todas estas estrategias. Lo importante es el fin. Rosa Navarro Durán dice que esta mujer “[...] se basta y se sobra para enredarlo todo hasta que el encadenamiento de hechos que provoca incluso la confunde a ella misma.”<sup>135</sup> Por ello, no existen límites con las artimañas empleadas porque su amor está encima del honor y de la vida. La ventaja de estas mujeres radica no sólo en la capacidad de maquinar, sino de accionar; su capacidad radicarán también en convertirse en lo que necesitan, es decir, adjudicarse cualquier personalidad. Laura Dolfi define el papel de la mujer como “*arbiter* del enredo amoroso” en las comedias de Tirso, al decir que éstas se convierten:

[...] de dama en labradora, de dueña en criado, de moza en médico, enano, estudiante, cuajadera, panadera, duquesa inglesa; no hay límites para su fantasía antojadiza que le sugiere audaces e improvisas mutaciones de sexo, de condición y función social, y diríamos incluso de dimensión, ya que llegará a representar hasta a su mismo fantasma. A dichos recursos, fundados en la apariencia de su aspecto físico, se añaden las ficciones en la acción, en los sentimientos, en el relato, así que incluso su pasado o presente se trasfigura y finaliza al engaño.<sup>136</sup>

La relación que se establece entre la sorpresa y estos recursos dramáticos, es que a final de cuentas, la sorpresa se hace presente cuando se descubren los engaños (mentiras o verdades a medias) en participación con múltiples enredos, así también sucede cuando se descubre la identidad del personaje, es decir, cuando se identifique quién usó el disfraz; no importa si lo primero que se descubre en la historia sea el engaño, el enredo o el disfraz; al final, la sorpresa se presentará cada

---

<sup>135</sup> Rosa Navarro Durán, “*Don Gil de las calzas verdes* a la luz de Cervantes” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo (eds.), *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2004, p. 18.

<sup>136</sup> Laura Dolfi, “La “mujer burlada”: Honor e invención en la comedia de enredo” en *Tirso de Molina: immagine a rappresentazione. Secondo Coloquio Internazionale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1991, pp. 135-186; apud Rosa Navarro Durán, “*Don Gil de las calzas verdes* a la luz de Cervantes” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo (eds.), *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2004, p. 22.

vez que se busque la verdad de los hechos hasta desenmarañar todos los enredos, artimañas, mentiras y confusiones que se hayan presentado en la trama.

Por lo tanto, la sorpresa en unión con estos recursos dramáticos dinamizan la acción dramática; las reacciones de los personajes afectados buscarán siempre condiciones, circunstancias, ideas que les permita proteger su persona para salir menos raspados.

### **3.3 La sorpresa en *La mujer por fuerza*.**

Decíamos que la sorpresa, como recurso dramático, tiene la versatilidad de presentarse en el momento menos esperado en la vida del individuo y sus efectos pueden generar consecuencias determinantes logrando cambios de conducta y comportamiento.

Para que la sorpresa se manifieste requiere necesariamente de los demás recursos dramáticos (del enredo-intriga, engaño-mentira, del ocultamiento de la identidad del personaje y el uso del disfraz), es decir, estos recursos son las causantes que propician el desarrollo de la sorpresa, por lo que este recurso es la consecuencia.

La sorpresa se presenta cuantas veces sea necesario haciendo de las suyas en múltiples ocasiones. Si la sorpresa aparece, irá poco a poco resolviendo o aumentando las dudas y conflictos en los personajes, por lo que, la sorpresa tiene una doble función: ayudar o empeorar las situaciones en los personajes durante el desarrollo de la historia. Lo cierto es que aparece en el momento menos esperado. Ahora veamos cómo se desarrolla la sorpresa en *La mujer por fuerza* de Tirso de Molina.

#### **a) *La sorpresa en las situaciones.***

En el Primer Acto se plantea la siguiente situación: Finea se enamora de Federico y para ir tras de él, cambia sus prendas femeninas por las masculinas, ocultando su identidad. Finea le confiesa este deseo a Fabio, su fiel criado, quien la acompaña.

Los dos primeros recursos dramáticos que aparecen al inicio de la comedia son: el ocultamiento de identidad de Finea y el uso del disfraz; indudablemente, “[...] el principio de cualquier ocultación de la identidad debería estar indefectiblemente ligado al recurso escénico del cambio del vestuario, con los cambios de condición social que dicha mudanza conlleva, [...]”<sup>137</sup>, por lo que, en esta obra dramática estos dos recursos se presentan al mismo tiempo, es decir, uno depende del otro.

En este Primer Acto no se ve el desarrollo de la sorpresa, solo se da a conocer el planteamiento, el conflicto y la historia, en el *Segundo y Tercer Acto* aparecerán los demás recursos dramáticos que activarán la sorpresa.

Lo primero que nos encontramos en este Primer Acto es que Finea oculta su identidad y este ocultamiento le otorga diversos beneficios, entre ellos:

- La facilidad de salir de casa sin que nadie se dé cuenta.
- Disimula su identidad femenina.
- Engañar a todos los personajes cuando se presenta ante ellos.
- Se mueve con mayor libertad al tener una identidad masculina, pues pasa desapercibida ante los ojos del Conde y de los demás personajes, excepto de Fabio, su criado, quien conoce su situación.
- Transita fácilmente con mayor libertad en los diversos espacios donde se mueve el Conde; sin ser cuestionada por nada ni por nadie.
- El cambiar y usar otro nombre (Celio en este caso), le da ventaja de ser mujer o ser hombre las veces que lo necesite.
- Les hace creer a los demás de su baja condición social, pero nunca deja de pertenecer a la nobleza.
- Finea se pone al servicio del Conde como criado.
- Vestida de hombre le permite enterarse de lo que piensan los demás personajes de ella.
- Entabla libremente comunicación con Florela y Clarín para conocer el estado civil y la situación emocional del Conde: si está comprometido, casado, enamorado, etc.; esta información le ayuda a Finea conocer los gustos, intereses, amores y pensamientos del Conde, los cuales

---

<sup>137</sup> Higashi, *Op cit*, pp. 62-63.

usará en sus planes; por lo que estará atenta de lo que le acontece: escucha, mira, observa, piensa, guarda silencio y actúa.

- Puede planear y plantear los enredos y mentiras sin ser descubierta por ninguno de los personajes, de tal manera que mantendrá el control de las situaciones hasta sus últimas consecuencias.
- Vestida de hombre le facilita observar cómo se desenvuelven los demás personajes para conocer sus debilidades.

Podemos decir que, estos dos primeros recursos dramáticos agilizan la acción dramática en la historia, así Tirso dota a Finea de pensamientos ingeniosos para desarrollarlos magistralmente en su propio beneficio, pues desencadena todas las posibilidades de acción que da a Finea para alcanzar su objetivo como se ven en los siguientes actos. Finea está alerta sobre el proceder de éste, sólo vestida de hombre, tendrá la garantía de conocerlo y con ello, logrará mantener la atención del espectador.

Bien dice Higashi al respecto de este recurso cuando expresa que:

[...] el disfraz cumple eficientemente su función sin que ninguno de los personajes sospeche durante un tiempo el engaño. En lo que llamaré el *disfraz eficiente*, los personajes disfrazados no despiertan sospechas entre los otros personajes de la obra, especialmente los involucrados en el engaño, y el disfraz cumple cabalmente su función de disimulo. Se trata, en general, de tramas dramáticas que dependen de la eficacia del disfraz para crear y mantener el enredo, [...]<sup>138</sup>

El ocultar la identidad y el usar el disfraz, como recursos dramáticos, permitirán los primeros enredos y surgirán las primeras mentiras que se irán manifestando mientras vaya desarrollándose la misma historia.

Ahora bien, el estar vestida de prendas masculinas a Finea le da la libertad de moverse en todos los planos, sin embargo, mientras Finea esté investigando sobre Federico, será presa de situaciones incómodas y sorpresivas, pues padecerá también de inseguridad, pero en menor medida; ejemplo de ello, lo vemos cuando le pregunta a Clarín:

FINEA: En fin, ¿no es casado el Conde?

---

<sup>138</sup> Higashi, *Op cit*, p. 54. Cabe señalar que Alejandro Higashi, comenta en su artículo las diferentes funciones que puede tener el disfraz en la obra dramática.

CLARÍN: No, pero quíerelo ser  
con una hermosa mujer  
que le adora y le corresponde.  
FINEA: ¿Dónde?  
CLARÍN: En Nápoles está.  
FINEA: ¿Cómo se llama?  
CLARÍN: Florela,  
y es la flor de la canela.  
FINEA: *(Aparte)*  
¡Muerta soy!  
(I, p. 510.)

Se llevará indudablemente algunas decepciones, es parte del riesgo que corre, pero a final de cuentas saldrá avante. Finea irá maquinando los enredos, estrategias, planes y mentiras para lograr su cometido con la información obtenida como lo vemos en este Primer Acto, el uso de estos recursos son desencadenadores de acciones para el desarrollo dramático de la comedia.

La segunda situación que plantea Tirso en la comedia es la consecuencia de la toma de decisión de Finea, por lo que: ha desaparecido de su casa; a partir de esta nueva situación, los demás recursos dramáticos aparecerán generando toda la complejidad de la historia, así Finea aprovechará su ocultamiento, engañará a unos en un momento y engañará a otros en otro momento, usará más mentiras, inventará más historias fantasiosas y jugará este juego.

#### **b) La sorpresa en los personajes masculinos y femeninos.**

En lo referente a la sorpresa en los personajes, no se identifica solamente cuando se hablan de imprevistos o cuando aparecen sucesos inesperados, sino en la afectación que provocan en cada uno de los personajes, de ahí que:

- a) La sorpresa se manifiesta cuando el personaje la deduce, la descubre al ir atando los cabos sueltos, pues está al pendiente de lo que cada uno de los personajes dice, así va reconstruyendo el suceso.
- b) Otra forma de sorprender, sucede cuando un personaje le comunica a otro personaje algo importante de manera directa afectando gravemente el estado anímico y el personaje afectado reacciona súbitamente ante el acontecimiento.

- c) Y existe otra forma más de sorprender y sucede cuando un personaje descubre indirectamente la situación por medio de un objeto, por ejemplo, puede ser por una carta o prenda, por mencionar algunos.

De tal manera que la sorpresa se manifiesta en los personajes de la siguiente manera:

En *La mujer por fuerza*, el personaje masculino más afectado por este recurso dramático es el conde Federico, pues en él recae toda la situación; ya que se cree que él se robó a Finea, los demás personajes se desconciertan y se asombran cuando se van enterando de este acontecimiento.

A partir del Segundo Acto, comienza lo complicado de la historia; el rey de Nápoles se entera, por medio de una carta que envió el rey de Hungría, sobre la desaparición de Finea; inmediatamente el rey de Nápoles manda llamar a Federico y establecerá la comunicación con él para conocer los motivos de su proceder. A partir de esta carta, se desatan todas las circunstancias que propician los enredos y engaños que darán pauta al desarrollo de la historia. En este caso, la sorpresa se manifiesta en dos formas: por un lado, cuando el rey de Nápoles le comenta directamente lo sucedido a Federico, y por otro lado, cuando éste se entera de la situación al leer la carta y comprueba la acusación a la que es acreedor, veamos el ejemplo:

#### *JORNADA SEGUNDA*

REY: No he tenido en mi vida mayor pena.

MARQUÉS: Parece cosa, gran señor, indina de Federico, y de su nombre ajena.

REY: ¿Amor a quién no engaña y desatina?  
Viene esta carta de razones llena,  
que la menor a su castigo inclina.  
[...]

CONDE: ¿Qué manda Vuestra Alteza?

REY: No quisiera  
pensar de ti grande alevosía,  
así esta carta y la razón me altera  
con que de ti se queja el Rey de Hungría.

(II, p.518.)

Cuando se entera de todo lo que se le culpa, reacciona inmediatamente con una emoción de enojo, de incredulidad, de ofensa; la noticia le afecta terriblemente su estado anímico, por lo que contesta:

CONDE: ¿Qué hermana, ni qué huésped? Vuestra Alteza  
pienso que no conoces a Federico,  
pues Nápoles bien sabe mi nobleza  
y el divino valor del Conde Federico.  
(II, p.518.)

Cabe señalar, que la carta no es parte de los planes de Finea, sino más bien fue la circunstancia que propició el acontecimiento, es decir, la misma desaparición de Finea propició a que el rey de Hungría mandara dichas cartas. Desafortunadamente la desaparición de Finea sucede justamente cuando Federico regresa a casa, después de arreglar asuntos en el reinado de Hungría. Esta oportunidad la aprovecha Finea, pero de otra forma, ella va detrás de él.

La carta es un elemento dramático que desencadena diversos cambios y modifica la tranquilidad del Conde y por ella nos enteramos el pensar del rey de Hungría.

Para resaltar más la sorpresa de Federico, el rey de Nápoles le entrega las cartas llegan de Hungría para que las lea y conozca el contenido de las mismas y no piense que se está conspirando en contra de él; una de las cartas está dirigida al rey de Nápoles y la otra carta para él.

Cuando el conde Federico lee la primera carta, aparece una reacción más:

REY: ¿Reíste de la carta?  
CONDE: ¿Cómo puedo  
dejar de reírme?  
(II, p.519.)

La risa aparece después de haber leído la carta, indudablemente no es una risa sarcástica, más bien, inocente. Ante esto, el conde Federico le explica a su rey de todas las tareas realizadas mientras estuvo en Hungría, al final defiende su postura de ser un fiel servidor, por lo que manifiesta:

CONDE: [...]  
Ni la vi, ni la oí, ni mis cuidados  
fueron más que servirte, disponiendo  
tus cosas con recato y prudencia.  
(II, p.519.)

La duda se hace presente ante el rey no sabe si creerle, pues se muestran dos verdades, la del Conde y la del rey de Hungría. Y aunque los argumentos de lealtad y honradez se expresan en Federico, no llegan ser tan contundentes, ya que las cartas enviadas por el rey de Hungría son testimonios más fuertes que los argumentos verbales del Conde, por lo que, el rey le pide que dé una respuesta satisfactoria al rey de Hungría. Federico no lo hará.

La sorpresa no se hace esperar, también se presenta y hace de las suyas en los personajes femeninos, por ejemplo, sucede en el caso de Florela, la sorpresa surge a partir de dos grandes mentiras que utiliza Finea para generar los enredos y para ganarse su confianza: uno de ellos, es cuando Finea, disfrazada de Celio, le confiesa que está enamorada de ella:

FINEA: Si me guardas el secreto...  
FLORELA: De guardártelo prometo.  
FINEA: Mira que a mucho te obligas;  
que es una dama del Conde.  
FLORELA: ¿Pues el Conde tiene dama  
fuera de mí? ¿El Conde infama  
su lealtad? Habla, responde:  
¿quién es aquesta mujer?  
FINEA: Una mujer enojada,  
que de verla tan airada  
no le acierto a responder.  
FLORELA: ¿Soy yo?  
FINEA: ¿Pues ya no sabías  
que tu hermosura y valor,  
pueden abrasar de amor,  
Florela, las piedras frías?

(II, p. 521.)

La mentira es una estrategia que construye Finea a partir de lo que observa, a partir de lo que los demás personajes reaccionan, por eso puede manipular bien las situaciones.

Otra mentira que utiliza Finea es, cuando ella siendo Celio, se hace pasar por otra persona, es decir, adquiere una nueva personalidad, además de la que ya tiene, juega a representar otro personaje más, juega al teatro dentro del teatro; así que le confiesa a Florela que no es un simple criado al servicio de Federico, sino alguien con una posición económica más elevada; el uso de esta mentira sirve para distraer

la atención de Florela hacia el Conde, además le hacerle ver que hay otra persona interesada en ella, halagos que cualquier mujer desea. Veamos cómo le confiesa Finea a Florela su otra personalidad:

FINEA: Hijo soy, Florela hermosa,  
del Rey de Aragón, Fernando;  
[...]  
El criado que me sirve:  
que es el marqués don Fernando  
de Cabrera y de Aragón,  
que hasta el nombre se ha mudado;  
porque yo, que aquí soy Celio,  
don Alonso allá me llamo.  
Oye la historia y sabrás  
Por dónde me atrevo a tanto.  
[...]

(II, p. 522.)

Ambas mentiras se han vuelto verdades ante Florela, son secretos guardados por Finea (Celio). En el momento que estas verdades se descubran por los hechos, serán nuevamente mentiras, por lo que serán nuevas sorpresas que le generarán nuevas reacciones a Florela.

Otro ejemplo de lo sorprendente le sucede a Federico cuando comparte su preocupación a Florela sobre la acusación que hace el rey de Hungría del robo de Finea, él esperaba que Florela lo apoyara, que creyera de su inocencia, sin embargo, no sucede así, veamos la situación y reacción del Conde:

CONDE: Escribe el húngaro Rey  
Diciendo que le he robado,  
Contra la ley de hombre honrado  
Y humana y divina ley,  
Al huésped donde posaba  
Una hermana que tenía.  
FLORELA: ¿Y ser verdad no podía?  
CONDE: ¡Eso solo me faltaba!  
Ni podía ser verdad,  
Ni la vi, ni sé quién es.  
Público partí; después  
Sucedió esta novedad.  
FLORELA: No se queja sin razón.  
CONDE: Hareisme desesperar.

(II, p.524.)

La frase clave de sorpresa expresada por éste es cuando dice: “¡Eso solo me faltaba!”, lo expresa de manera impaciente; de inmediato, Federico defiende su persona al comentar que él se retiró de Hungría a la vista de todos, de manera pública. Florela no escucha lo que le dice su amado y hace caso omiso. Con esta situación, Florela empieza a desconfiar más del Conde, pues la inseguridad de ella se hace presente.

Federico apela su inocencia ante los ojos de Florela, ella no le puede creer, son más grandes los celos que siente, que lo que le dice Federico; afortunadamente sin querer, Finea presencia la discusión de los enamorados y aprovecha para crear una estrategia más para generar la discusión entre ellos. Finea es fiel testigo de las reacciones que tiene cada uno de los personajes, así puede generar más conflictos, más engaños y artimañas; y pone a prueba con una nueva mentira a Florela, en consecuencia vendrá la reacción:

FINEA: Mal has hecho en apretar  
tanto al Conde el pensamiento;  
que de ser esto verdad,  
verdad es, y la ha traído  
consigo. Adiós.

*(Hace que se va.)*

FLORELA: ¡Qué atrevido  
te hace ya la voluntad!  
Tente, vuelve, escucha, para.  
*(II, p. 525.)*

Finea (Celio) le reafirma a Florela que Federico tiene en su poder a Finea, cuando le dice: “[...] que de ser esto verdad / verdad es [...]”. Finea pone en jaque a Florela pues la confronta al traer ante ella la presencia de la susodicha. En el Tercer Acto, se da esta circunstancia. Finea presenta a Fenisa como si ésta fuera Finea y enreda más la situación. Florela se sorprende al escuchar de viva voz lo que le cuenta Finea (Fenisa disfrazada de Finea) y se entera de todo lo que ha prometido Federico a ésta. Nuevamente Finea está a la expectativa, sigue observando la reacción de Florela ante este nuevo evento y entonces la atormenta más haciendo preguntas incómodas o diciendo algunos comentarios, veamos un ejemplo de ello:

FLORELA: [...]   
¿Es posible que me engañase  
el Conde a una dama noble,

y que con trato tan doble,  
 casa y voluntad pagase...?

FINEA: Si se ha de casar con ella,  
 no será muy mala paga.

FLORELA: Bien será que satisfaga  
 la deuda el Conde.

FINEA: ¿No es bella?

FLORELA: Es un demonio para mí.  
 Nunca la hubieras traído.

FINEA: Tú, señora, lo has querido,  
 por eso la truje aquí.

(III, p. 534.)

Finea aprovecha todas las circunstancias, las verdades las convierte en mentiras y las mentiras en verdades, tiene una agilidad especial para generar estas sorpresas. Los celos, el enojo, la rabia y la traición son provocados y surgen las sorpresas que imperan en esta situación para Florela. Florela conoce la “supuesta verdadera historia” por la propia boca de Finea (Fenisa vestida de Finea). Por lo que, ella no perderá tiempo para confrontar al Conde. Este es el momento para determinar la situación del Conde y ella, pues están a un paso de la separación, veamos el diálogo de estos dos personajes:

FLORELA: ¿Quieres que claro lo diga?

CONDE: Dilo, si mi amor te obliga.

FLORELA: Pues hoy he visto a Finea.

CONDE: ¿Qué Finea?

FLORELA: Esa mujer  
 con quien estás ya casado.

CONDE: ¿Tú visto?

FLORELA: Visto y hablado

CONDE: Soñando, bien puede ser.

FLORELA: Digo que acabo de ver  
 viva y presente esa dama  
 que ya tu mujer se llama,  
 y llorando me pidió  
 que te persuadiese por tu fama.  
 ¿Quieres más?

CONDE: ¿Qué tú has hablado  
 esa que llaman Finea?

[...]

CONDE: ¿La que yo no hablé, ni ví,  
 has visto tú? ¿Qué es aquesto?

Algún demonio se ha puesto  
en figura contra mí.

(III, p. 536.)

Efectivamente en este diálogo se enfatizan la confrontación de los hechos entre el conde Federico y Florela, se generan reacciones ante el Conde y se expresan por medio de las preguntas que salen de la boca al enterarse de lo sucedido: “¿Qué Finea?”, “¿Tú visto?”, “¿Qué tú has hablado esa que llaman Finea?” y “¿Qué es aquesto?”, así mismo no da crédito de lo que dicen de él, pues él bien sabe que todo lo que dicen de él, es una verdadera mentira. Esta confrontación determina en definitiva la separación de Florela y el Conde.

En el caso de Finea, la sorpresa también se manifiesta en ella cuando se entera de la condición amorosa de Federico, en este caso, las circunstancias determinan los asombros que puede tener Finea al enterarse de aspectos relevantes sobre él; más no de mentiras fabricadas como ella lo hace con los demás personajes, veamos el parlamento:

FINEA: En fin, ¿no es casado el Conde?

CLARÍN: No, pero quiérelo ser  
con una hermosa mujer  
que la adora y corresponde.

FINEA: ¿Dónde?

CLARÍN: En Nápoles está.

FINEA: ¿Cómo se llama?

CLARÍN: Florela,  
y es la flor de la canela.

FINEA: (*Aparte*) ¡Muerta soy!

(I, p. 510.)

A partir de estos datos, Finea toma las riendas de lo que desea; sin embargo, por breves momentos se vuelve frágil al conocer ciertas verdades que la incomodan. Son pocas las ocasiones que ella se ve inmersa en estas situaciones sorprendidas; ella tiene el control de las situaciones y conoce las relaciones personales que establecen entre los personajes.

### c) La sorpresa en el lenguaje.

Existen abundantes expresiones verbales que denotan sorpresa ante situaciones particulares, las cuales hacen resaltar las inquietudes de los personajes, mientras se encuentran envueltos en la circunstancia que les afecta. El personaje más sorprendido es Federico y las expresiones más empleadas por él son: “¡Oh, perros!”(II, p. 527.), “¿Qué Finea?” y “¿Qué es aquesto?” (III, p. 536.), “¿Qué dices?” (III, p. 539.), “¿Qué es esto?” (III, p. 541.), “¿Pues cómo es esto?” (III, p. 542.); todas ellas cargadas con emociones y sentimientos.

Cada expresión enfatiza la preocupación del personaje ante la situación, así el conde Federico cambia de estados de ánimo en diferentes momentos, pues deja entrever su angustia y temor; la interrogante aflora cuando se entera de lo que está aconteciendo, aunque de antemano él sabe que no es verdad; sin embargo, la duda es tan fuerte y contundente en contra de su persona, que las circunstancias lo acosan tanto, y finalmente, él acaba por aceptar la situación.

Todos los personajes involucrados están afectados por los enredos e intrigas creados por Finea, incluso hasta ella misma se ve afectada; cada uno reacciona de acuerdo al grado de relación e interés con respecto a la situación. Finea, es la menos afectada por este elemento, puesto que es la que pone las trampas, pero eso no quiere decir que no sea presa de las circunstancias que ella misma pone, pues en ocasiones se llega a enterar de acontecimientos que la impactan, la incomodan y por instantes la hace flaquear de su objetivo; aunque nunca desiste de él; veamos:

FINEA: En fin, ¿no es casado el Conde?

CLARÍN: No, pero quiérello ser  
con una hermosa mujer  
que le adora y corresponde.

FINEA: ¿Dónde?

CLARÍN: En Nápoles está.

FINEA: ¿Cómo se llama?

CLARÍN: Florela,  
y es la flor de la canela.

FINEA: (*Aparte*) ¡Muerta soy!

CLARÍN: [...]

FINEA: (*Aparte.*) Sangrarme del alma puedo,  
que a ella se fue de miedo

cuanta en los brazos tenía.

(I, p. 510.)

En este diálogo se ve perfectamente cómo a Finea al enterarse de la situación de Federico con respecto a Florela, la pone nerviosa, tensa y también se siente acorralada por los hechos, la expresión que utiliza Finea es: “¡Muerta soy!”, así mismo se presenta alguna de las ideas que señalan su debilidad emocional, pues se ve limitada, pero al final cambia su breve derrota para animarse, pues tiene todo para ganar esta batalla.

Todos los personajes, desde el rey de Nápoles, Florela, Fenisa, Clarín, criado del conde Federico; Alberto, hermano de Finea hasta el Marqués se ven afectados con actitudes de sorpresa, cada uno reacciona de acuerdo a las condiciones y circunstancias, pero se enfatiza en demasía en el conde Federico.

En esta comedia, estas expresiones, como era de esperar, se presentan con mayor frecuencia en el Tercer Acto, ya que en este acto, los personajes se enteran de lo que está aconteciendo con la desaparición de Finea, pues es el tema que ya todos conocen, al culpar al conde Federico, pues según todos dictaminan que él se la ha robado; todo mundo la ve, platica con ella, mientras que él, no. Veamos ejemplificado esta situación con el siguiente diálogo de Florela y Federico:

FLORELA: En no verte hablar turbado  
tu misma traición se entiende.  
CONDE: Antes eso me defiende,  
porque mi inocencia crea  
quien tanto mal me desea.  
FLORELA: ¿Quieres que claro lo diga?  
CONDE: Dilo, si mi amor te obliga.  
FLORELA: Pues hoy he visto a Finea.  
CONDE: ¿Qué Finea?  
FLORELA: Esa mujer con quien estás ya casado.  
[...]  
CONDE: ¿Qué tú has hablado  
esa que llaman Finea?  
FLORELA: La misma que te desea  
y con quien estás casado.  
¡Qué bien, Conde, me has pagado  
lo que he pasado por ti!  
CONDE: ¿La que yo no hablé ni vi,  
has visto tú? ¿Qué es aquesto?  
Algún demonio se ha puesto

en figura contra mí.  
(III, p. 536.)

En este diálogo, el conde Federico dice: “¿Qué Finea?”, “¿Qué tú has hablado esa que llaman Finea?” y “¿Qué es aquesto?”, son expresiones verbales o ideas que indican la interrogante por saber de qué Finea se refiere todo mundo, él no lo entiende y ni sabe que lo que está sucediendo, todo es en contra de su persona; por ello, Florela le reclama a Federico la infidelidad de su amor, mientras que éste lo niega; le insiste que es mentira y asegura que nunca engañó a su prometida. Florela por el contrario, tiene la prueba más fidedigna, ella pudo ver en persona a Finea, la cuestionó y ha comprobado el engaño que le ha hecho el conde Federico.

Otro ejemplo lo tenemos cuando el marqués y el rey señalan la traición que ha cometido Federico, éste, por el contrario, niega y de esta manera contradice al monarca, veamos los hechos:

MARQUÉS: Conde, aquí estuvo Finea;  
el Rey la vio, y Alberto  
dice que es su propia hermana.  
Quéjase de ti diciendo  
que la trujiste de Hungría  
y que tratas de casamiento  
con otra dama.

CONDE: ¿Qué dices?

MARQUÉS: ¿Qué digo?

CONDE: Sí.

MARQUÉS: Lo que veo.

CONDE: Señor, ¿tú has visto a Finea?

REY: Yo la he visto y te confieso,  
Conde, que fié que en ti  
y en tu buen entendimiento  
no cupiese tal maldad.

CONDE: ¡Si la he visto, plegue al Cielo...!

REY: ¿Todavía? ¡Extraño caso!  
O está loco, o es tan necio  
que a todos nos vuelve locos.

(III, p.539.)

La expresiones: “¿Qué dices?” y “Señor, ¿tú has visto a Finea?”, señala nuevamente la inconformidad de los acontecimientos que se están presentando en

relación a su persona; para el resto de los personajes, esta negación conlleva a desmeritar y descalificar la personalidad del mismo Conde.

En el siguiente ejemplo, la descalificación de Federico se ha intensificado, por lo que se siente agobiado, agredido, lo cual lo lleva a perder los estribos, lo vemos con el siguiente diálogo:

CONDE: Infame, ¿qué es lo que dices?  
¿Hablas conmigo? ¿Qué es esto?  
CLARÍN: Tente, señor.  
CONDE: ¡Vive Dios,  
que de temor me detengo!  
¿Por qué diréis que estoy loco?  
Pero yo debo de serlo:  
acabóse, ya lo estoy;  
¿lo que todos dicen niego?  
Por Dios, que si el mayor sabio  
que vieron latino o griego  
Atenas o Roma, fuera,  
que le quitaran el seso.  
Pues quitaré yo la vida  
a quien me tratara de esto.  
CLARÍN: Señor, señor, yo no digo  
que lo he visto no lo creo,  
sino que todos lo dicen.

(III, p. 541.)

Ahora las expresiones: “¿qué es lo que dices?” y “¿Qué es esto?” las dice Federico con un grado de desesperación, lo cual enfatiza su sorpresa ante lo que se está diciendo entorno a él. No puede dar crédito, sin embargo, todos lo señalan como culpable. Incluso Clarín, su criado, se lo comenta, se enoja y se desespera, hasta llegar a amenazar a quien siga pregonando tal mentira que le quitará la vida. De esta manera, mientras avanza la trama, la sorpresa adquiere un desarrollo relevante en la trama porque Federico se va enterando de lo que se le acusa y por lo tanto, modifica su conducta, por lo que le genera una tensión corporal, emocional y de desequilibrio; le desestabiliza la armonía en su vivir, hasta desquiciarlo.

En *La mujer por fuerza*, hemos insistido que la sorpresa se determina por los engaños y mentiras que ha planeado Finea, pues los acontecimientos utilizados en contra de Federico han sido falsos.

Al final de la historia, la verdad se hace presente y se resuelve de la mejor manera, el conde Federico recobra su dignidad y se casa con Finea.

#### d) La sorpresa en el vestuario.

Algunos de los recursos dramáticos que dan rienda suelta a la historia y a la sorpresa en *La mujer por fuerza* son: el ocultamiento de identidad y el uso del disfraz, éstos se muestran en dos ocasiones fundamentales de la historia, uno de ellos sucede cuando Finea decide cambiar las prendas femeninas por las masculinas para ir detrás de su amor, momento importante que da inicio a la obra y que se descubre finalmente cuando Finea ya no puede ocultar su identidad y es acorralada por la situación, pues tiene que confesar quién es, veamos:

REY: Don Alonso, [...]  
Dadme los brazos, que quiero  
casaros hoy de mi mano.  
FINEA: Señor, la palabra acepto  
y estimo tanto favor;  
pero sea el casamiento,  
si vos fuéredes servido,  
con quien ya le tengo hecho.  
REY: Eso mismo quiero yo,  
y saber con quién espero.  
FINEA: Con el conde Federico.  
REY: ¡Vos con el Conde! ¿Qué es esto?

[...]

FINEA: No puedo  
ser hombre, que si lo fuera  
no tratara el casamiento  
contigo, que me has costado,  
Conde, trabajos inmensos  
desde el día que te vi [...]  
que en efecto soy Finea,  
que de aqueste atrevimiento  
le pido perdón al Rey,  
a ti, Florela y a Alberto.  
(III, p. 547.)

Como se puede ver, Finea ya no tiene alternativa y tiene que descubrirse ante los demás aunque tenga que pedir perdón, mientras pudo sostener todas las mentiras, engaños, intrigas y enredos, pudo hacerlo sin ningún problema, pues tenía un objetivo a alcanzar, ya obtenido, tiene que decir la verdad de los hechos y confesarse públicamente a quienes les causó daño.

El otro momento donde hace su aparición el ocultamiento de identidad y uso del disfraz, es cuando Finea engaña a Florela y utiliza a Fenisa que se hace pasar por ella, provocando los celos en Florela para que ésta pudiera tomar la decisión de desistir ante el cariño y amor que siente por su amado, el cual lo logra sin ningún problema, pues Finea siempre estuvo al tanto de lo que sucedía con esta provocación:

FENISA: Ya sé que os le tuyo a vos,  
y que no le tiene ahora,  
porque dice que me adora  
estando a solas los dos.

FLORELA: (*Aparte*)  
(Celosa esta necia trata  
asegurarse de mí,)  
Llévame, Celio, de aquí  
esta mujer que me mata.

FINEA: (A Fenisa.)  
Ven, Finea, que otro día  
habrá mejor ocasión.

FENISA: [...]  
y que la palabra dada  
me cumpla, pues es jurada;  
decid al Conde por mí,  
que si no mi hermano Alberto  
le ha de matar.

FLORELA: Bien será.

(III, p. 535.)

De esta manera, Finea logra su objetivo, Florela abandona el amor que siente por Federico, se siente engañada y eso no lo puede soportar; el engaño planeado por Finea resultó a la perfección, más de lo que esperaba ésta; por ende, Florela cede a la petición que le propone Finea (Fenisa) dejar al conde Federico. Estos recursos dramáticos aceleran las situaciones y dan paso a lo que viene, son la respuesta inmediata a las peticiones y deseos de Finea. Cuando Florela descubre esta situación, la acción dramática se acelera para dar paso a lo que sigue, a lo siguiente.

### e) La sorpresa en el espacio escénico.

Para que la sorpresa se desarrolle en el espacio escénico se necesita de circunstancias que ayuden a generar ambientes o atmósferas que propicien el asombro entre los personajes; en muchas ocasiones, la noche, la oscuridad propician estas situaciones creando mal entendidos. En *La mujer por fuerza*, sucede sólo una escena donde se desarrolla esta situación. La escena a la que se hace referencia es cuando Alberto, al no tener noticia de su hermana, acude personalmente a Nápoles acompañado de Lusidoro a salvar su honor. Llegan de noche, armados, buscando al traidor de su deshonra y camina entre las calles de Nápoles:

LUSIDORO: [...] ¿No adviertes  
tantos palacios, tantas torres fuertes,  
tantas hermosas quintas y jardines,  
y que de la ribera los confines  
parecen otras calles y ciudades?  
(II, p. 526.)

Mientras Alberto y Lusidoro recorren las calles de Nápoles, descubrirán la casa de Florela:

LUSIDORO: De la casas que acude sale gente  
ALBERTO: Aquí dicen que vive cierta dama,  
a quien el Conde sirve, adora y ama,  
y con quien antes que partiese a Hungría  
casarse, que es muy noble, pretendía.  
[...]  
LUSIDORO: La voz he conocido; él es sin duda.  
(II, p. 526.)

De esta manera, Alberto está acechando a su víctima, busca las condiciones para atacar y matarlo, pues es la única manera, según él, de resolver la traición. Finalmente la circunstancia se da, se topan y sucede un enfrentamiento:

CONDE: Gente viene.  
ALBERTO: Ya disparo.  
(Dispara Alberto y no da fuego.)  
¡No dio fuego, vive Dios!  
CONDE: ¡Oh perros!  
LUSIDORO: Pues somos dos,  
sea el acero reparo

de lo que el plomo faltó  
(*Acuchillanse y Finea va tras  
Alberto y Lusidoro.*)

FINEA: ¡A ellos, señor, a ellos!  
(II, pp. 527-528.)

La sorpresa se manifiesta precisamente cuando Federico, Clarín y Finea no esperaban este suceso, afortunadamente nadie sale herido, sin embargo, Federico sospecha de que eso no era un asalto, sino otra cosa y lo expresa diciendo:

CLARÍN: Ladrones deben de ser.  
CONDE: No llegan a acometer  
con fuego y tanta osadía  
que el ladrón pide, Clarín,  
la capa, y no mata al hombre;  
solo quiere que se asombre.  
(II, p. 528.)

Finalmente, se percató que Alberto lo anda buscando y dice:

CONDE: [...]  
En Nápoles está Alberto,  
y a queste debió ser.  
Yo me quiero recoger.  
FINEA: Eso, señor, es lo cierto.  
(Aparte)  
Sin duda mi hermano fue,  
que el rostro le conocí.  
(II, p. 528.)

Como se puede ver, este tipo de ambientes generan condiciones de sorpresa, pues la oscuridad, aunque sea supuesta, pues en la época no se podía oscurecer el escenario, oculta la verdad de los acontecimientos, también oculta los rostros o a individuos, a final de cuentas es una convención teatral específica de la época. En este caso, sólo Finea se percató de la presencia de su hermano cuando dice: “Sin duda mi hermano fue, / que el rostro le conocí.” Finea estuvo tan cerca de su hermano y la oscuridad propició que Alberto no la reconociera fácilmente.

## **CONCLUSIONES**

La motivación inicial de esta tesis “El manejo dramático de la sorpresa en *La mujer por fuerza* de Tirso de Molina” se originó cuando me interesé en estudiar la sorpresa como recurso dramático que agiliza la acción en *La mujer por fuerza* de Tirso de Molina; de tal manera que al ir estudiándolo y analizándolo, he identificado que efectivamente impacta directamente en los personajes desde sus acciones y reacciones, pues tiene la capacidad de generar asombro.

La esencia de la sorpresa se define porque genera cambios, reacciones, provoca efectos, altera la tranquilidad de los personajes al jugar con su destino; y entonces, la obra se torna divertida y amena.

Es importante decir que la sorpresa no se desarrolla solo en la acción sino que se acompaña de otros recursos como el enredo-intriga, engaño-mentira, el ocultamiento de la identidad, el uso del disfraz, pues son recursos dramáticos provocadores que incitan la aparición de ésta las veces que se requiera y la activan provocando la afectación de los personajes, entonces se vuelve, en un generador de sucesos de inestabilidad y desarmonía, tiene la capacidad de desencadenar problemas, pero al mismo tiempo los subsana. La sorpresa presenta otra cualidad, la de ir solucionando las situaciones, no importa si para algunos personajes empeora o la mejora su condición. Concluyo que entonces, este elemento genera problemas cuando se apoya con otros, pero a la vez, los soluciona, generando más problemas hasta llegar finalmente a la solución, indudablemente dependerá de cómo sean utilizados por los personajes que participan en la historia.

La sorpresa es un elemento que continuamente está presente o se hace presente cuando hay una mentira, una intriga, y genera cambios, por ello, concluimos que, la sorpresa, se desarrolla en cualquier pieza dramática al momento de generar reacciones en los personajes, desestabiliza las situaciones en las que se ven confrontados los personajes, de tal manera que, la sorpresa es un elemento detonador y oculto en la estructura dramática.

Con esta tesis me he dado cuenta que para pensar en una puesta escénica se requiere estudiar los recursos escénicos y dramáticos e identificar las didascalias implícitas y explícitas que tiene la obra teatral para hacer un buen montaje.

Esperamos que esta tesis sirva de guía y aporte para aquellos que estén interesados en las artes escénicas, para los directores y actores-actrices que deseen profundizar en la creación de su personaje. Este análisis puede orientar y servir para aplicarse en cualquier texto dramático de cualquier época.

Por último quiero decir que estudiar y analizar *La mujer por fuerza* de Tirso de Molina, me ha dado la pauta de comprender todos los elementos que la integran, así mismo, he aprendido que en la misma obra teatral se encuentra la información necesaria para pensar en el montaje escénico, si es que alguna vez la llevo a realizar. Finalmente me siento satisfecha de concluir esta investigación, la cual ha sido una gran experiencia.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la Literatura española. Época Barroca*, T. 2, Gredos, Madrid, 1970.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999.
- ARELLANO, Ignacio y Blanca OTEIZA (Eds.), *Varía Lección de Tirso de Molina, Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*, Universidad de Navarra-Revista Estudios, Madrid, 2000.
- ASENSIO, Jaime “Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290 (1974), pp. 53-85.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Árbol/Libros, Madrid, 1997.
- CASA, Frank, GARCÍA LORENZO, Luciano y Germán VEGA GARCÍA-LUENGO, *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002.
- CORREA, Gustavo, “El doble aspecto de la honra en el teatro del Siglo XVII”, *Hispanic Review*, 26 (1958), pp. 99-107.
- DE VEGA, Lope, “Arte nuevo de hacer comedias” en *Obras*, Nájera, Madrid, 1984, pp. 425-437.
- *Diccionario de Autoridades*, 2 vols., Gredos, Madrid, 1964.
- *Diccionario de la Lengua Española*, 2 vols., Real Academia Española, Madrid, 2001.
- DÍEZ BORQUE, José María, *El teatro en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1988.

- DOLFI, Laura, “La mujer burlada (Para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXVI (1986), pp. 299-328.
- DOLFI, Laura y John E. VAREY, “La mujer en Tirso: *Don Gil de las Calzas Verdes*” en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Siglo de Oro: Barroco, Primer Suplemento* por Aurora Egido, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 470-476.
- DOLFI, Laura, “La “mujer burlada”: Honor e invención en la comedia de enredo” en *Tirso de Molina: imagine a rappresentazione. Segundo Coloquio Internacional*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1991, pp. 135-186; apud Rosa Navarro Durán, “*Don Gil de las calzas verdes* a la luz de Cervantes” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo (eds.), *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2004, pp. 17-37.
- EIROA, Sofía, “Los enredos de la dama en las comedias de Tirso de Molina”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 8, 9, y 10 de julio de 2003*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2004, pp. 39-53.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios, Filología y Lingüística*, Alianza, Madrid, 1999.
- FIGURE, Paul, “El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis, evolución y elaboración dramática en la obra de Tirso de Molina”, *Tirso de Molina: vida y obra. Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso, WWashington, Noviembre 1984*, Estudios, Madrid, 1987, p. 137-143.
- FLORIT, Durán, Francisco, *Tirso de Molina ante la Comedia Nueva: Aproximación a una poética*, Estudios, Madrid, 1986.

- GARCÍA ÁVILA, Celene, “*El perro hortelano*: Diana, imán de movimientos”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 113-132.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, en Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 11-21.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Introducción” en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 9-15.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “La construcción teatral de las comedias y Calderón” en Aurelio González (coord.), *400 años de Calderón*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 93-109.
- HIGASHI, Alejandro “*La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIII, (2005), pp. 31-65.
- JAURALDE, Pou, Pablo, “Función teatral y erotismo en *La mujer por fuerza*”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, (eds.) *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, Universitat de València, 1989, pp. 279-289.
- LÁZARO Carreter, Fernando, “La figura del gracioso” en *Historia y crítica de la literatura español*, al cuidado de Francisco Rico, 3/1 Siglo de Oro: Barroco. Primer suplemento por Aurora Egido, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 159-165.
- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992.

- LÁZARO, Carreter, Fernando, “La figura del gracioso” en *Historia y crítica de la literatura española, al cuidado de Francisco Rico, 3/1 Siglo de Oro: Barroco. Primer suplemento por Aurora Egido, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 159-165.*
- MCKENDRICK, Melveena, *El teatro en España (1490-1700)*, Trad. José Antonio Desmonts, Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta, 1993.
- MOLINA, Tirso de, *La mujer por fuerza en Obras Dramáticas Completas*, Edición Crítica de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1969, Vol.1, pp. 505-547.
- MOLINA, Tirso de *El vergonzoso en Palacio en Obras Dramáticas Completas*, Edición Crítica de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1962, Vol. 2, pp. 961-1021.
- MOLINA, Tirso de, *Obras Completas*, 3 vols., Edición Crítica de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1962.
- MOLINER, María, *Diccionario del uso del Español*, 2 vols., Gredos, Madrid, 1981.
- MONTOLIU, Manuel de, *Manual de la historia de la literatura castellana*, Cervantes, Barcelona, 1957.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, “Don Gil de las calzas verdes a la luz de Cervantes” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2004, pp. 17-37.
- OLSON, Eder, *Teoría de la comedia; la comedia española del Siglo de Oro*, Ariel, Barcelona, 1978.
- PALOMO, María del Pilar, “Introducción” en Tirso de Molina, *Los Cigarrales de Toledo*, Vol.1, Castro, Madrid, 1994, pp. IX-XXII.

- PALOMO, María del Pilar, “Introducción. La fórmula barroca del teatro tirsista”, de Tirso de Molina, *Doce comedias nuevas*, Vol. 3, Castro, Madrid, 1997, pp. IX - XIX.
- PALOMO, María del Pilar, *La creación dramática de Tirso de Molina*, en [www.ucm.es/info/especulo/numero8/palomo2.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/palomo2.htm), 25 de enero de 2005, pp. 1-10.
- PALOMO, María del Pilar, *La creación dramática de Tirso de Molina*, en [www.ucm.es/info/especulo/numero8/palomo3.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/palomo3.htm), 28 de junio de 2005, pp. 1-30.
- PALOMO, María del Pilar “Señales de fijación espacial en la comedia de enredo tirsista”, en *La Comedia de Capa y Espada*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1988, pp. 105-119.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1983.
- PROFETI, Ma. Grazia, “Funciones teatrales y literarias de la graciosa” en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Fundamentos, Arte, 2008, pp. 57-71.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo y Luis VÁZQUEZ, “*El burlador de Sevilla: ¿Tirso o Claramonte?*” en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Siglo de Oro: Barroco, Primer Suplemento* por Aurora Egido, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 460-470.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, “Las disfrazadas de varón en la comedia”, *Hispanic Review*, 2 (1934), pp. 269-286.
- ROSO DÍAZ, José, “Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega” en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La Comedia de enredo. Actas de la XX Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla –La Mancha, Almagro, 1998, pp. 97-108.

- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 2 vols., Cátedra, Madrid, 1996.
- SCHÄRER, Maya “*El gracioso en Tirso de Molina: fidelidad y autonomía*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324 (1977), pp. 419-439.
- TORO, Fernando del, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 1987.
- TORRES, NEGRERA, Gregorio, “*El amante todo es trazas: Los recursos del enredo en el teatro tirsista*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 4 (1981), pp. 245-264.
- UBERSFELD, Anne, *La semiótica teatral*. Trad. y Adap. de Francisco Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid, 1998.
- VÁZQUEZ, Luis, “*Gabriel Téllez nació en 1579*” en *Homenaje a Tirso*, Estudios, Madrid, 1981, pp. 19-36.
- WILSON, Edward M. y Duncan Moir, *Historia de la Literatura Española 3, Siglo de Oro: Teatro*, Ariel, Barcelona, 1974.
- YOUNG, Richard A. *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1979.
- ZUGASTI, Miguel, “*De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998, pp. 109-141.
- ZUGASTI, Miguel, “*Tirso de Molina y la tragedia*” en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 321-346.