

*RHYTHM AS AN EXPRESSIVE COMICAL
FORM IN LA CELOSA DE SÍ MISMA, BY TIRSO:
THE CONTRAST BETWEEN THE DIALOGUES
OF THE GALÁN AND THE SERVANT*

CARLOS MACKENZIE REBOLLO

ORCID.ORG/0000-0003-3966-0818

Universidad Nacional Autónoma de México

carlos.emackenzie@gmail.com

Abstract: *This article has the intention to study the accents' disposition as a comical strategy use by Tirso de Molina in his play La celosa de sí misma. Although is clear that the most of gracioso's dialogues have a comical function through verbal forms based in a rhetorical figure, is not the only way that Tirso made the comical effect in the dialogues of this kind of character, particularly La celosa de sí misma, comedy in which the author organize the accented and non-accented syllables to stand out the parodic intention of Ventura, servant of Melchor, main galán of the comedy, in some dialogues with his master like a parody. In this purport, the research is focused in some particular dialogues from the dramatic text that have a most evident parodic intention of Ventura, this is when the gracioso's dialogue have a similar structure to Melchor's interventions.*

KEYWORDS: ACCENTS; VERSIFICATION; COMICALITY; SCANSION; DIALOGUES

RECEPTION: 13/01/2020

ACCEPTANCE: 03/06/2020

EL RITMO COMO FORMA EXPRESIVA CÓMICA
EN *LA CELOSA DE SÍ MISMA*, DE TIRSO:
CONTRASTE ENTRE LOS PARLAMENTOS
DEL GALÁN Y EL CRIADO

CARLOS MACKENZIE REBOLLO

ORCID.ORG/0000-0003-3966-0818

Universidad Nacional Autónoma de México

carlos.emackenzie@gmail.com

Resumen: En el presente artículo, se analiza la disposición de los acentos como mecanismo cómico utilizado por Tirso de Molina en su comedia *La celosa de sí misma*. Aunque el discurso del gracioso, claramente, está configurado para mover a risa a los lectores/espectadores mediante formas verbales basadas, principalmente, en figuras retóricas, éstas no son los únicos recursos con que Tirso logra el efecto cómico en las intervenciones del personaje. Particularmente en *La celosa de sí misma*, el dramaturgo organiza las sílabas tónicas y átonas para destacar la intención paródica de Ventura, el criado del galán principal de la comedia, en algunos diálogos donde remeda a los de su amo. En este sentido, el análisis se enfoca en algunos parlamentos particulares en los que se evidencia la intención paródica de Ventura al replicar de forma semejante a la de Melchor, su amo.

PALABRAS CLAVE: ACENTOS; VERSIFICACIÓN; COMICIDAD; ESCANSIÓN; DIÁLOGOS

RECEPCIÓN: 13/01/2020

ACEPTACIÓN: 03/06/2020

La distribución de los acentos es una parte fundamental de la construcción de los diálogos en cualquier obra teatral del Siglo de Oro, pues, mediante la combinación de sílabas tónicas y átonas, se establece el vínculo entre forma y fondo; es decir, a partir de la cadencia creada por las secuencias silábicas, el dramaturgo puede dar el sentido específico al discurso de cada personaje, según la intención de lo que enuncia. Cada parlamento en la obra tiene una forma expresiva distinta, pues su sentido depende de las circunstancias dramáticas en las que aparece, de los personajes que lo enuncian, de las intenciones que éstos tengan al hacerlo y de los temas que traten. Por esta razón, la distribución de los acentos es importante para potenciar las características requeridas por cada diálogo. En este sentido, el análisis de *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina, ha dado resultados interesantes en cuanto a la adecuación del ritmo en los diálogos de dos personajes en particular: el galán principal de la comedia, Melchor, y su criado Ventura. Según Luis Vázquez, la marcada diferenciación entre amo y criado en el ámbito dialógico es una característica del teatro del mercedario debido a su vivencia personal: “Con toda probabilidad, Tirso era hijo de padres humildes” (1988: 162); más adelante, el investigador afirma: “Esta base biográfica puede aclarar más de una faceta de su especificidad teatral, de su sentido del humor, y de la distinción, neta en él, entre el lenguaje del criado y del señor” (1988: 163).¹

El ritmo de los versos favorece la comicidad de los diálogos entre estos personajes en circunstancias concretas: cuando el gracioso remeda a su amo e imita sus parlamentos, cambia el sentido idealista y platónico por uno factual y material. La intención de Ventura de parodiar los parlamentos de su amo se advierte debido a la semejanza en las estructuras gramaticales y las fórmulas

1 La relación cercana y de confianza que existe entre amos y criados en la obras cómicas de Tirso, como señala Luis Vázquez, es más una convención del género: los galanes y damas de las comedias auriseculares no pertenecen a la alta aristocracia, sino que usualmente son parte de la media de la población de alguna ciudad importante; debido a ello, pueden tener una relación más estrecha con sus criados. Además, el tono ligero del género permite liviandades por parte del criado (así sucede en muchas comedias del Siglo de Oro, desde Lope y Tirso hasta Calderón y sus coetáneos).

verbales utilizadas en sus diálogos, con evidentes cambios en el sentido, que corresponden tanto al nivel social como a la intención que cada uno tiene. Para Vázquez, el ritmo y su influencia en la ejecución oral del texto es fundamental para su interpretación: “en más de una ocasión, un texto polivalente adquiere su verdadero sentido en la inflexión de la voz, condicionando así su perfecta comprensión” (1988: 171). Así, la voz constituye un pilar importante, no sólo para la comprensión y el sentido del texto, sino también para evidenciar elementos que, ante el sentido de la vista, pasan de largo; por ejemplo, la parodia que el criado hace del mundo idealizado de su amo.

La comedia *La celosa de sí misma* está escrita sólo con metros octosilábicos: romances, redondillas, décimas y quintillas, según la sinopsis métrica que incluye Torres Nebrera en su edición de la obra (2005: 109). Se trata, entonces, de una obra poliestrúfica, pues en ella no se intercalan distintas medidas de versos (endecasílabos, heptasílabos, quebrados). Tirso se vale, únicamente, de distintas formas estrúficas; sin embargo, “ha procurado evitar la monotonía de la asonancia, ya que ha escrito más de la mitad de la comedia en forma de romance octosílabo, y distribuye las seis series (dos en cada acto) en cinco asonancias distintas, pues sólo repite la asonancia *-é/a* al empezar y terminar el texto” (Torres Nebrera, 2005: 112). Es necesario añadir, a las palabras del editor, que el romance se intercala entre las otras formas estrúficas octosilábicas, evitando la monotonía de la estructura de la rima (abba) que semejan a las redondillas, décimas y quintillas. En catorce cambios métricos (incluidos los que se dan entre jornadas), sólo en dos ocasiones las redondillas preceden a las décimas.

Según las consideraciones de Pedro Ruiz Pérez, debido a la monometría de los versos, no hay una ruptura en la cadencia de la obra porque la cantidad de sílabas de cada forma poética es la misma (2001: 69-70); sin embargo, el ritmo en la versificación española se construye, según Isabel Paraíso, a partir de “la longitud del verso computada en número de sílabas (*metro*), la distribución de los *acentos* dentro del metro, la *rima* o marca de final de verso, y la posible existencia de *estrofas* [...] A esto hay que añadir las *pausas* que delimitan o encuadran los elementos anteriores” (2000: 27). En otras palabras, el metro sólo es una parte constitutiva de la cadencia. La medida de los versos no influye de manera tajante como para afirmar que el ritmo pueda considerarse monótono. Resulta más importante la distribución acentual, pues gracias a

que el único acento constitutivo de los versos españoles está en la séptima sílaba, el dramaturgo tiene la posibilidad de crear la cadencia necesaria para potenciar la expresividad dramática, sin regulaciones compositivas tan estrictas (como sucede con los endecasílabos,² por ejemplo).

A diferencia de los versos en las lenguas clásicas grecolatinas, de naturaleza cuantitativa, los versos en lengua castellana, de carácter intensivo, carecen de acentos fundamentales (salvo en la penúltima sílaba); por tanto, se hace inoperante la idea de superponer los modelos de pies métricos a la versificación española, pues esta última se basa en la variación del tono, no en su duración. El Pinciano, en su *Filosofía antigua poética*, afirma: “nosotros no tenemos esas pronunciaciones [largas y breves] y así no hacemos estas diferencias tales; sino que a todas sílabas, casi, pronunciamos con igual aliento y abrir de boca, como sean unas mismas letras” (1998: 289); más adelante, confirma: “sé que es engaño pensar que, porque el acento esté en una sílaba, por eso es luenga” (1998: 291). Aunque existan diferencias entre las sílabas llanas y las de mayor intensidad en cuanto a la duración al pronunciarlas, éstas no son tan significativas como para aplicar el sistema de pies métricos a la medida del ritmo en un lenguaje intensivo como el castellano.

En cambio, las palabras, en cuanto a su ejecución vocal, pueden variar de duración, alargarse o aminorarse ciertas sílabas (no siempre las acentuadas); asimismo, los hablantes tienden a modificar la extensión temporal de las vocales, en función de la intención y del contexto en el que hablan. Al respecto, Robert Lauer señala: “Verbigracia, se deben tomar en cuenta no sólo las sugerencias (innatas o formadas) del sonido vocálico en sí, sino también el de las sílabas y consonantes, las del vocablo, las del acento tónico prosódico, las del ritmo métrico, las de la rima, las del estilo, las de la disposición estrófica, las del léxico y, finalmente, las del contexto (o recepción)” (2020: 285). El contexto en el que se lee es importante y se debe considerar al final, como

2 Los versos endecasílabos pueden ser sáficos, con acentos obligados en 4ª y 10ª sílabas, enfáticos, con acentos en 1ª, 6ª y 10ª, el heroico, con acentos en 2ª, 6ª y 10ª, melódico en 3ª, 6ª y 10ª, y más raro el de gaita gallega, con acentos en 5ª y 10ª (Paraíso, 2000: 128-129).

Lauer apunta; no obstante, hay otro contexto que debe tenerse en cuenta: la intención y el significado de todo el parlamento. Un “¡ay!” depende mucho de su intención: puede ser una expresión que indica dolor y pesar, o, como nos ocupa en este estudio, tener un sentido paródico, con intención de mover a risa. Mientras en el primer caso se va desde una “a” intensa y abierta hasta descender en la “y”, donde se exhala todo el aire, en el segundo, se requiere intensidad durante toda la pronunciación, para llegar a la exageración (grotesca, quizá) del lamento. En otras palabras, el primer “ay” es un eslabón implosivo (Saussure, 1991: 87), que va de mayor a menor intensidad, mientras el segundo es implosivo-explosivo, al comenzar con una “a” abierta y enfática, y al decaer en la “y”, que sube de intensidad (Saussure, 1991: 86). De ello se infiere que el sentido de una palabra, sea cual sea, depende de la intención y de la vocalización del hablante. En papel, dicho propósito comunicativo puede ser múltiple si se aísla el vocablo pronunciado, pero, dentro de un contexto determinado, las posibilidades interpretativas se reducen a pocas.

Sin duda, el profesor Lauer tiene razón al mencionar: “Hay que ser cauto y prudente al tratar de establecer alguna relación [entre sonido y significado], la cual es siempre secundaria y subjetiva” (2020: 283). Si en una partitura musical encontramos una sola nota, Do, por dar un ejemplo, sin mayor referencia ni otras notas que la acompañen, ni un tempo en el cual deba de ejecutarse, ni la duración que deba tener el sonido, ese Do aislado no nos dice nada; podemos debatir sobre los sentimientos que a cada quien les despierta,³ sin embargo, no hay un contexto que defina qué transmite ese sonido aislado. Así, el sonido y su evocación no depende por completo de la subjetividad y la apreciación

3 Roxana Elvridge-Thomas (2011: 240-247) hace una propuesta de interpretación de las formas métricas del teatro áureo a partir de la “teoría de los afectos” musical, en la que cada nota despierta una emoción al escucha. Amén de su propuesta y de las conclusiones a las que llega, podemos inferir de ello que una sola nota puede ser percibida de diversas maneras, pero, inmersa en una pieza musical, obtiene un sentido específico y mueve los afectos de una determinada manera; así con el sonido de las sílabas y con las formas poemáticas: el género teatral al que pertenecen, la situación en la que se desarrollan y la intención que tengan los parlamentos determinan su intención y alcance sonoro.

de quienes escuchan, sino de que los sonidos articulados y con sentido nos orienten hacia su significado. Simon Kroll ha analizado las asonancias de los romances calderonianos y su vínculo con determinadas emociones: la rima en “u” tiene tonos satíricos y oscuros (2020: 303-310), mientras las pasiones amorosas están vinculadas con la rima en “i” (2020: 311-318). Un análisis de las rimas en el teatro de Tirso lo lleva a cabo Vern Williamsen, quien vincula las asonancias del romance con su valor estructural: si determinada asonancia, por ejemplo, a-a, rima con el título de la obra, significa que la obra está por finalizar (1989: 688). El análisis de Williamsen, focalizado en el sentido semántico de las asonancias en los romances, constituye una prueba del interés que ha despertado todo aspecto de la métrica: su sentido e incidencias en la estructura del entramado polimétrico del teatro de los Siglos de Oro.⁴

En sus estudios, ni Kroll ni Williamsen analizan el sonido aislado de las vocales; por el contrario, le dan un valor dentro de su contexto dramático para corroborar sus hipótesis: la emotiva-temática y la estructural, respectivamente. En otras palabras, la obra, su temática, su estructura, su intención y contexto ayudan a definir el sonido vocálico y consonántico, así como la manera en la que las palabras deben oralizarse, con la finalidad de que voz, gesto y palabra transmitan el mensaje de forma óptima. El texto teatral es acción en potencia, voz que debe cobrar vida y manifestarse de modo que el espectador (o la voz interna del lector) entienda cabalmente su sentido e intención; no es lo mismo una comedia que una tragedia, no es igual un “¡ay!” provocado por dolor emocional, que uno ocasionado por una sorpresa.

4 El valor semántico de los sonidos vocálicos ha cobrado relevancia en los estudios sobre métrica desde hace unos años. Su importancia para comprender el fenómeno polimétrico y polirrítmico del teatro aurisecular es indiscutible, sobre todo por las múltiples perspectivas desde las que se analiza. He mencionado estos estudios únicamente para dar cuenta de su relevancia, pues, aunque cercanos a ella, exceden la intención de este análisis, centrado más en el ritmo y contraste de los diálogos para mostrar que la acentuación, los signos ortográficos, las pausas versales y la semántica influyen decisivamente en la cadencia e intención de los parlamentos.

En este sentido, podemos afirmar, con Marx Arriaga, que, durante los Siglos de Oro, “el verso se definió como un sonido melódico de la voz en donde las sílabas eran juzgadas desde un contexto oral” (2011: 278), y, en realidad, el verso, sea lírico, sea dramático, está en función de su pronunciación, es decir, de su carácter oral. Entre las complicaciones que se suscitan en las teorías del verso durante los siglos XVI y XVII, encontramos que muchos eruditos en cuestiones líricas aún consideran los pies métricos como parte constitutiva de los versos, pese a que los preceptistas preponderan la “sonoridad” de las composiciones líricas y tienen como imperante el aspecto acústico de los versos. La idea pareciera contradictoria, pero la postura de muchos de los teóricos del Siglo de Oro es contundente, pese a que tratan sobre los pies de la poesía grecolatina: “Dicen vulgarmente que en el Castellano no se mira en sílabas largas ni breves, que por el oído se conoce la sonoridad y medida del verso, y aunque muchos lo hacen, ninguno los sabe medir por sus pies, mas de en el numero de silabas que han de tener” (Correas, 1903: 261).

La importancia de la ejecución vocal de la poesía lírica y dramática es tal en las reflexiones de los teóricos del XVI y XVII, no sólo en Correas y el Pinciano, que no es raro encontrarse expresiones como la de que los versos suenan “ásperos y duros [...] y carecen de armonía” (Caramuel, 2007: 159). Para Díaz Rengifo, entre más acentos contenga un verso, más lento y “duro” suena (1644: 12), mientras que, para Carvallo, el verso debe ser dulce y suave para los oyentes, y ésta es su parte constitutiva (1602: 59v). Aunque pudiera considerarse subjetivo emplear estos términos como fundamento de las composiciones líricas, lo cierto es que “el juez de la perfección poética no son los ojos, que captan la escritura, sino los oídos” (Caramuel, 2007: 84), y en esta idea recaen adjetivos como *ásperos*, *armoniosos*, *duros*, etcétera. Además de la necesidad de una distribución acentual que haga “dulces” al oído los versos, no debe perderse de vista que el teatro es una compleja red de interrelaciones y acciones de los personajes, así como de las situaciones que se desarrollan en él, por tanto, el discurso dramático en verso no sólo depende de la armoniosa composición del texto y de sus distintos metros y estrofas, sino de que éstos se adecuen, a partir de la disposición de los acentos, a su contexto. En este sentido, una redondilla no es igual a otra, un pasaje en romance no es igual a otro, pues cada verso en particular tiene un sentido y un ritmo específicos en su contexto y en respuesta a diversos factores:

En el habla oral, una palabra puede producirse con una u otra entonación o tono de voz: enérgica, excitada, sosegada, irritada, resignada o como sea. Es imposible pronunciar oralmente una palabra sin entonación alguna. En un texto, la puntuación puede señalar el tono en un grado mínimo: un signo de interrogación o una coma, por ejemplo, requieren que la voz se eleve un poco. (Ong, 2013: 102-103).⁵

La entonación es importante al momento de oralizar un texto, pues le da un sentido específico al discurso que, de forma escrita, está sujeto a diversas interpretaciones. Como afirma Walter Ong, según la cita anterior, el discurso escrito ofrece pocos indicios sobre la intención de éste (el estudioso se limita a mencionar algunos signos ortográficos que ayudan a identificar el tono). Sin embargo, más que una carencia en sus ideas, resulta revelador que Ong haga hincapié en el potencial de la voz viva para dar sentido a una palabra, a una frase, a partir de cómo se pronuncia, en contraste con la palabra escrita, de la cual quedan elementos que guían su oralización, como acentos y pausas ortográficas que organizan el discurso, pero que sólo son indicadores, no una real ejecución con una intención más latente. De todo esto, podemos deducir que la palabra viva requiere de la interpretación de quien la ejecuta. Éste es el caso concreto del teatro, donde la ejecución resulta particularmente importante, pues el texto teatral depende de la interpretación del actor. Debido a

5 Habrá que precisar, para contextualizar el sentido de la cita, que Ong se refiere a la existencia de la escritura como memoria cultural (2013: 97-102), limitada a la preservación de algunos saberes que aún se transmiten y reproducen de forma oral. En este sentido, el texto dramático aurisecular es un soporte mnemotécnico, una partitura para la representación y la oralización del texto, en el que la interpretación depende del sentido que en la ejecución vocal se le dé, y no de signos ortográficos que organicen las ideas. Así, por ejemplo, no es lo mismo utilizar comas para separar ideas en un argumento, que una pausa para enfatizar al sujeto de una oración al momento de hablar. Salvo que haya una oración yuxtapuesta, no se ponen comas entre sujeto y verbo, pero, al hablar, se puede dar esa pausa con fines expresivos: enfatizar al interlocutor de forma imperativa, por ejemplo.

que el trabajo de Ong no se limita a la literatura, sino al carácter oral y escrito de la palabra en un contexto amplio, no contempla la disposición acentual como una herramienta útil para una aproximación más certera sobre el tono del discurso dramático, en este caso.

También llama la atención sobre una cuestión interesante propia del teatro y la lírica de los Siglos de Oro: ¿cómo llevar a cabo la fijación textual de las obras?, ¿se debe modernizar el uso de signos ortográficos? En el caso de *La celosa de sí misma*, Torres Nebrera modernizó las grafías y añadió signos ortográficos a nuestro uso (2005: 113). La decisión que toma el editor de la comedia sobre la puntuación está en función del estudio y análisis del texto, como es usual en la mayoría de las obras editadas, no de su escansión, aunque ambas coincidan en algunas ocasiones.⁶ Pese a las limitantes de basarse en un texto fijado de forma escrita para analizar el tono y el ritmo, creo con firmeza que, para un acercamiento a la disposición acentual de los textos dramáticos, es preferible utilizar la teoría de los Siglos de Oro, en lugar de los manuales de métrica modernos. La diferencia entre ambas es abismal en cuanto a su concepción y teorización de la composición lírica: mientras los tratadistas auriseculares hacen del oído la forma en que la poesía se percibe y la finalidad para la cual se redacta, los autores modernos se limitan a la visión, preponderan el sistema de pies grecolatino y, a partir de él, teorizan sobre la versificación. Como ya mencioné, desde las primeras poéticas, el énfasis sobre el sonido es inmanente:

Y, sobre todo una cosa advierte:
qu'el concurso de sílabas que usares
que con tal armonía se concierte
qu'en sus colocaciones i lugares

⁶ Marx Arriaga ha estudiado diversos testimonios de *La vida es sueño*, de Calderón, con miras a establecer cuál de ellos es más adecuado para la escansión. El estudioso concluye que existen versiones con determinadas marcas que favorecen la vocalización, mientras que hay testimonios cuya puntuación favorece la reflexión y el análisis (2008: 98).

regalen i deleyten los oýdos,
qu'es propio de poetas singulares.

(De la Cueva, 2010: vv. 1317-1322)

Gran parte de los manuales de métrica modernos parten de la concepción visual más que de la auditiva.⁷ Aunque no es un hecho explícitamente declarado, esto se puede deducir debido a que dichos manuales se basan en el sistema clásico de pies métricos como una forma de describir el fenómeno. Y, al adecuar una forma reguladora y fija de cláusulas a un tipo de versificación que tiene por base la fluctuación de sílabas tónicas, esto trae más problemas de los que resuelve. Vale la pena cuestionarse, por ejemplo, cómo segmentar un verso de forma correcta para determinar qué tipo de pies lo componen. De igual modo, el empleo de conceptos propios de otras artes para aplicarlos a la versificación me parece poco resolutivo y generador de otros problemas, como sucede con la *anacrusis*, propuesta por Navarro Tomás (1975: 10), cuyo uso en teoría musical haría pensar en que se puede aplicar de la misma manera a la lírica; no obstante, la existencia de versos con un único acento, el obligado en séptima o sexta sílaba,⁸ dificulta su implementación. De acuerdo con la manera en la que Navarro Tomás expone su idea de periodo rítmico, anacrusis y periodo de enlace (1975: 21-23), un verso con la característica comentada,

7 Prueba de ello es el hecho de que todos los manuales repiten, sistemáticamente, que los pies métricos determinan el tono con el que se debe escandir un texto. Tal es el caso de los textos de Domínguez Caparrós, Méndez Bejarano, Ignacio Bonnin y Tomás Navarro Tomás. Sin dar menoscabo a su teoría, resulta difícil adaptar un sistema cuantitativo a textos de carácter intensivo: los versos españoles no tienen una duración fija de cada una de sus sílabas tónicas y átonas. Como se mencionó anteriormente, un “¡ay!” de dolor no tiene la misma duración e intención que un “¡ay!” provocado por una sorpresa; sin embargo, es importante notar que, en un verso, esa interjección sería una sílaba tónica, despojada de su carácter expresivo, y sólo sería una representación gráfica que, a los ojos, pertenece a una cadena de sonidos, sin atención a sus cualidades.

8 Tomo como ejemplo un octosílabo o un heptasílabo porque, por su brevedad, hay mayores probabilidades que en un endecasílabo de que tengan solamente el acento fundamental.

por ejemplo “de Nabucodonosor”, octosílabo con un solo acento, no existiría virtualmente para un análisis rítmico. ¿Cómo analizarlo, entonces?: ¿cómo afirmar que un verso rítmicamente no existe si, al ser parte de un diálogo, está ocupando tiempo y es perfectamente audible? Dadas estas razones, me parece adecuado utilizar como base el ritmo acentual, entendido como una forma expresiva vinculada férreamente a la situación en la que se desenvuelve, pues revela mucho de las intenciones de los personajes y de los mecanismos con los cuales la palabra y la acción funcionan en un texto potencialmente performativo. En otras palabras, las de García Barrientos, hay que considerar el texto dramático como “objeto escrito o fijado que transcribe, reproduce o describe el espectáculo teatral: texto, pues, como *escritura* (no necesariamente lingüística) de una *actuación*” (García Barrientos, 2007: 32).

Con esta base, el análisis contrastado de los diálogos entre criado y amo en los que el primero pareciera parodiar los del segundo ha dado resultados relevantes en cuanto al conocimiento de la relación entre las formas poemáticas y la acción, análisis que se ha dejado de lado en el teatro de Tirso, con la salvedad de un puñado de estudios que se han dedicado a la versificación de las obras del mercedario.⁹ Don Melchor es un caballero leonés que llega a Madrid a casarse con la hija de un amigo de su padre, a la cual no conoce aún. La relación que tiene con su criado, Ventura, es más amistosa que jerarquizada, pues el género cómico al que pertenece la obra permite un tratamiento más cercano entre ambos personajes. Al arribar a la capital, el caballero le propone ir a misa a su criado, entonces exclaman ambos:

Melchor: ¡**Oh, Madrid, hermoso abismo**
de **hermosura** y de **valor!**

9 Los estudios ya citados de Luis Vázquez y Vern Williamsen son los más relevantes en cuanto a voz y verso en el teatro de Tirso, y han aportado perspectivas, cuanto menos, interesantes sobre el papel de la voz y la versificación (polimetría y poliestrofismo), de las que me sirvo en este trabajo.

Ventura: ¡**Oh** **misa** de cazador,
quién te **topara** en **guarismo**!¹⁰
 (Molina, 2005: 109-112)

Los dos versos que pronuncia el galán tienen, en apariencia, un ritmo rápido el primero, y pausado el segundo, debido a los intervalos entre sílabas tónicas. Los versos 109-110 tienen la siguiente disposición: /u – u – u = u –/ / = – u = – – u –/. Como se ve, en el primer verso se alternan tónicas y átonas, lo que daría una cadencia más ágil; no obstante, hay que tomar en cuenta la interjección “Oh” y las comas de sentido que exigen, como menciona Ong (2013: 102-103), un tono más elevado debido a la pausa. La cadencia del segundo verso se ralentiza debido a que sólo tiene dos sílabas acentuadas y a la generación de dos sinalefas, que alargan la pronunciación de las vocales. El breve parlamento del gracioso tiene una cadencia más enfática que la de su amo: / u u – – – – u –/ / u – – u = – u –/. El primer verso tiene un acento enfático¹¹ en conjunto con la interjección “Oh”, lo que logra una cadencia todavía más pausada, de tono más elevado, mientras el segundo intercala dos sílabas átonas después de las tónicas, e incluye una sinalefa entre dos vocales abiertas. En comparación, la breve exclamación de Melchor es más pausada, pues ésta busca expresar la impresión que ha hecho la ciudad en él, mientras que la de Ventura es más enfática, con un tono más elevado que ponga de relieve el deseo de que la misa a la que asistirán sea corta, por ello las expresiones de “misa de cazador” y “guarismo”.

Más adelante, al salir ambos de misa, el caballero leonés comenta con su criado el primer encuentro con la dama que será su esposa, pero sin saber su identidad, pues ella va tapada y él sólo alcanza a verle la mano. Este encuentro con la extremidad de la dama es suficiente para quedar perdidamente enamo-

10 En negritas se resaltan las sílabas tónicas de cada ejemplo utilizado. Para la transcripción silábica, la “u” se usa para indicar la sílaba tónica, el guion “–” para las átonas, y el subrayado para indicar sinalefa.

11 El acento enfático es aquel que conserva su tonicidad pese a estar junto a otra sílaba acentuada (Paraíso, 2000: 83-84)

rado de la figura femenina desconocida, lo que lleva al punto de la hipérbole la idealización. El galán pondera y alaba la mano que recién acaba de ver; ante la actitud neoplatónica del personaje, Ventura imita el discurso de su amo con finalidad cómica, a partir de mostrar preocupaciones materiales:

Melchor: **¡Ay qué mano! ¡qué belleza!**
¡qué blancura! ¡qué donaire!
¡qué hoyuelos! ¡qué tez! ¡qué venas!
¡Ay qué dedos tan hermosos!

Ventura: **¡Ay qué uñas aguileñas!**
¡Ay qué bello *rapio rapis!*
¡Ay qué garras monederas!
¡Ay qué tonto moscatel!
¡Ay qué bobuna leonesa!
Y ¡ay qué bolsillo precito,
si mi Dios no lo remedia!

(Molina, 2005: vv. 330-340)

La contraposición entre ambos es evidente a nivel semántico, pues Melchor idealiza la mano y prepondera sus características, haciéndola única y bella para él, mientras Ventura resalta las capacidades negativas de esta misma parte corporal, principalmente la de adueñarse de pertenencias ajenas. Es evidente, pese a lo ridícula que sea la exacerbada descripción, que ambos requieren distintas formas expresivas de acuerdo con sus intenciones. El discurso del galán tiene la finalidad de alabar el objeto de su deseo; debido a ello, los octosílabos requieren una forma expresiva enfática, creada a partir de los signos de exclamación, que dan mayor aliento y fuerza al “qué” exclamativo de cada verso. Para esta entonación, también influye que cada verso se componga de dos oraciones, pues así se intensifica la impresión del personaje; además, la cantidad de acentos eleva la voz y la forma de escandir el parlamento lo vuelve impetuoso. El discurso de Ventura es más mesurado en cuanto a la construcción de cada verso. La cantidad de acentos es menor en comparación con la del diálogo de su amo: cada verso es una oración exclamativa y cada una tiene, al inicio, tres acentos enfáticos juntos, salvo los versos 328 y 330.

La distribución acentual del parlamento del criado, tres acentos enfáticos más las cinco sílabas restantes, crea un tono de lamento cómico, pues la cadencia facilita la pronunciación alentada que, por un lado, reafirma el sentido “patético” del diálogo de Ventura (generado por su miedo ante el riesgo de perder el bolso con dinero que trae Melchor), y, a la vez, y debido a la similitud de éste con la alabanza de su amo, refuerza la comicidad característica del personaje.

En otros ejemplos breves, con idéntica temática, podemos encontrar la misma mecánica expuesta: mientras Melchor alaba e idealiza a la dama a partir de la mano, Ventura lleva un discurso semejante en sentido opuesto y con intención paródica. Las constantes referencias a esta parte corporal son el móvil de la obra, por lo que no es raro encontrar comentarios sobre este motivo de forma continua. Al esperar la llegada de Magdalena, en su disfraz de tapada, en la iglesia que Melchor la conoció, él y Ventura vuelven a tratar el tema de la mano de la dama:

Melchor: [Para sí] ¡Ay mano! ¡Ay cristal! ¡Ay yelo!
Con una mano en los ojos,
¿qué he de ver estando ciego?

Ventura: [Aparte] Mano, vive Dios, de Judas,
pues lleva bolsa y dinero.
(Molina, 2005: vv. 996-1000)

En ambos parlamentos, la cantidad de acentos es más mesurada, debido a que hablan para sí mismos, aunque no evita que el primer verso del diálogo de Melchor tenga un tono fuerte y elevado, bien marcado por la cadencia enfática y las breves oraciones exclamativas. De igual manera, la diferencia, además de las breves alocuciones efusivas del primer verso, es, más bien, semántica, debido a que los apartes¹² deben ser más mesurados en cuanto a

12 Pese a que, por lo general, las indicaciones de aparte en los parlamentos son añadidas por los editores modernos, la mayoría de las veces se pueden intuir gracias a la lógica de los diálogos, pues, en general, este tipo de intervenciones se salen del contexto al que pertenecen.

la elevación de la voz; en otras palabras, no hay un contraste rítmico entre uno y otro personaje, porque el mismo contexto así lo exige; el contrapunto queda sujeto únicamente al significado de cada diálogo. Se puede suplir la entonación de cada verso con la exageración (ahora sí) de las sílabas tónicas, como afirma el Pinciano: “Los castellanos, como he dicho (a la pronunciación que yo veo y alcanzo), abrevian las sílabas todas y así nunca se alarga; sino para burlar o escarnecer, que entonces abren la boca como un jeme y echan toda la voz fuera de ella” (1998: 292); así, los versos que pronuncia en *aparte* Ventura se pueden distinguir de los de su amo por su forma alargada y una gesticulación exagerada.

En la segunda jornada, durante uno de los encuentros de Melchor con Magdalena tapada (es decir, cuando ignora que ella es la prometida por la que viajó a Madrid), al mostrarle ella la mano, la reacción del leonés es enérgica, y la respuesta de su criado es paródica:

Melchor: ¡Ay aurora! ¡Ay sol! ¡Ay día!

Ventura: El cantar del ay, ay, ay,
se nos ha vuelto a Castilla.¹³
(Molina, 2005: vv. 1578-1580)

La reacción de Melchor al ver la mano que tanto idolatra es evidentemente efusiva; la alegría del personaje se refleja en la disposición acentual y en la composición del verso: /u u u u u u -/. Como se aprecia, sólo la última sílaba no está acentuada; además, el parlamento tiene tres interjecciones y cada una comienza una oración exclamativa. El primer verso con el que interviene Ventura está vinculado con la reacción de su amo. Por el lado semántico, el criado emplea las interjecciones para hacer su comentario burlándose de Melchor: las tres sílabas que reproducen las interjecciones del parlamento del amo, acompañadas de las comas que las separan, vuelven el final del verso más

13 El editor de la comedia añade un aparte al comentario de Ventura, que considero innecesario debido a la naturaleza del gracioso y la relación tan cercana, en la que su amo le tolera comentarios impertinentes como éste.

pausado, dándole un tono de parodia y burla, pues permite una escansión mesurada, con mayor exageración de la necesaria para reforzar el significado semántico de la intervención. Considero que estos versos tienen cadencia pausada, debido al uso excesivo de acentos enfáticos: uno de los efectos de este tipo de sílabas tónicas consiste en ralentizar la pronunciación, debido a que cada una conserva su fuerza al pronunciarse. En conjunto, la colocación de acentos enfáticos hace una diferencia sustancial en cuanto a la cadencia, pues, cuando esto sucede, según Paraíso, se “hará en este caso una ligerísima pausa entre los dos acentos, a fin de que ambos sean perceptibles” (2000: 83).

El último fragmento en el que el sentido y la expresión se conjugan para dar el sentido paródico es cuando Magdalena, fingiéndose condesa y después de haber engañado a Melchor sobre un viaje forzoso a Italia para casarse, crea una estratagema para evitar que el galán se vaya de Madrid. La mentira mencionada hace que Melchor quiera regresar a León, pues desconoce que la tapada y Magdalena son la misma dama. Al rechazar éste a Magdalena por ella misma, y, a su vez, ser rechazado por ella, triste y sin mujer, quiere regresar a su tierra natal. Al enterarse de la decisión, la dama le envía una carta en la que explica que no partirá a Italia, que fue una mentira, y le envía dinero, ropa y dulces. Ante la misiva, la reacción del leonés y de su criado son de sorpresa y alegría: del primero, porque sabe que aún tiene la oportunidad de casarse con la mujer que ama, y del segundo, por el regalo que la dama les envió:

Melchor: ¡Que la **condesa fingió**
sus **bodas!** ¡Que no **partió**
a **Nápoles** la condesa!
¡**Que otra vez** me **quiere hablar!**

Ventura: ¡Que **dos mil** escudos **de oro**
envía! ¡**Oh, viejo Medoro!**

(Molina, 2005: vv. 2510-2515)

Se observa, en este último ejemplo, que el discurso de Melchor tiene un tono menos enfático, mas sí pausado, por la cantidad de acentos: dos por verso. En este sentido, su breve parlamento es más adecuado para la expresión de sorpresa, pues no requiere realzar la voz de forma efusiva como en los ejemplos

anteriores, sino que necesita un tono expresivo que conserve la cadencia lenta, apoyado por una cantidad de sílabas tónicas que haga de los versos un discurso medido en el que se refleje el impacto de la noticia. El tono de sorpresa, en cambio, está también indicado por las oraciones exclamativas, que en este caso son más largas y carecen de una sílaba acentuada o de una interjección como las que incluye Tirso en los ejemplos anteriores: expresiones como “ay”, “oh” o “qué” enfático. Contrario a esto, la breve intervención de Ventura, aunque también carece de formas expresivas al inicio de la exclamación, tiene mayor cantidad de acentos en contraste con los dos que tiene cada verso del diálogo de su amo: /- u u - u - u -/ /- u u - - u -/. La súbita alegría del criado se debe, como es evidente, a los elementos materiales que trae la buena noticia para su amo: dinero, ropa y dulces. Su reacción es enfática, pero, a diferencia de las anteriores, no se presta a una parodia directa del diálogo de Melchor, sino que esta sorpresa es causada por la dadivosidad de la condesa, que él no contemplaba. Como vimos en los ejemplos previos, sus diálogos van encaminados a tener a la condesa como una mujer buscona e interesada en la bolsa de Melchor y el dinero que contenía; en otras palabras, la cuestión semántica es la que determina el ritmo y el tono de la reacción de Ventura.

A lo largo del presente estudio, hemos observado que, aunque no exista una variación métrica en toda la comedia (pues está estructurada exclusivamente a partir de versos octosilábicos, y, por extensión, se trata de una obra poliestrofica, mas no polimétrica), sí existe una variación rítmica importante dependiendo de los factores que intervengan en los acontecimientos. Los ejemplos utilizados (uno escrito en redondillas y cuatro en romance) no son idénticos, pues no tienen las mismas cadencias ni la misma finalidad expresiva, por lo que la forma de escandir también difiere. Aunque he preferido analizar específicamente los diálogos en los que el criado, Ventura, responde en sentido opuesto y con contraria intención a los de su amo, Melchor, se puede afirmar que *La celosa de sí misma* es una muestra importante de que el ritmo es el puente expresivo entre palabra y acción.

En cada ejemplo fue posible comprobar que los diálogos alcanzan su máxima expresividad al ajustar el ritmo a los acontecimientos, en los que desempeñan un papel importante las intenciones de cada personaje, el tema que tratan, las circunstancias en las que se expresen y el mensaje que contengan sus diálogos. La distribución y la cantidad de acentos de cada verso están

en función del mensaje, es decir, de la semántica del texto, ya que tanto una cantidad excesiva de acentos, como en el verso 1578 /u u u u u u /-, puede tornar pausada la cadencia de un verso, a la vez que enfática y de pronunciación incluso exageradamente fuerte, así como la baja frecuencia de acentos puede tener el efecto contrario, de medida, de aparente calma, como sucede con los versos 2510-2511 /- - - u - - u - / - u - - - u - /-, que son pausados y calmados; no obstante, dada la necesidad de expresar sorpresa ante la noticia dada, los acentos deben tener un énfasis particular que la denoten. Los resultados son más certeros al atender el aspecto sonoro de los parlamentos, pero sin llegar a lo subjetivo, esto es, cuando se interpreta a partir de los datos adquiridos de la construcción de los versos (la distribución y cantidad de acentos en cada uno), desde el contexto de su performatividad.

Puede añadirse, a modo de observación final, que las vocales de las asonancias son graduales, de menor acentuada a mayor. Según el Pinciano: “Entre las letras, especialmente vocales, hay algunas de mucho y grande sonido, cual es la *a* y *o*; y otras, de pequeño, como la *i* y la *u*, y una, de mediano, cual la *e*” (1998: 228). Las asonancias, en *e-a* la primera, *e-o* la segunda, e *i-a* la tercera, tienen una vocal breve acentuada (*e*, *i*), seguida de una larga (*o*, *a*), caso que redundante en la intención de ambos personajes en sus parlamentos. Como mencioné, el galán tiene un discurso idealizador, hasta el punto de lo absurdo —esta exacerbación se refleja en la forma en la que expresa las emociones provocadas por la mano de doña Magdalena—, mientras el criado mueve a risa mediante la parodia que hace de su amo, llevando su discurso de idealización hacia las preocupaciones materiales. Como ambos tienen una finalidad chusca, con un ritmo pausado y un tono enérgico, la elección de Tirso por incluir estos pasajes en tiradas de romance con las asonancias mencionadas está en función del ritmo, pues alarga el final del verso al elevar el tono con una vocal breve y continuarlo con una de mayor aspiración.¹⁴

14 Aunque mi intención en este análisis es tratar aspectos específicos del texto dramático, no está de más señalar que, para Williamsen, la asonancia de los pasajes en romance es una señal auditiva que recae en la estructura y el tono del texto, pues, dependiendo del tipo de asonancia que Tirso utilice, es el tipo de temas que se desarrollan o si se anuncia

Pese a ser una misma forma poemática la que el dramaturgo emplea (en este caso, vemos que tres ejemplos son en romance y dos en redondillas), su expresividad siempre va encaminada a los sucesos que se desarrollan, al mensaje contenido y a los personajes que enuncian, y aunque en el presente estudio se prescindió del sistema de pies métricos de la poesía clásica grecolatina, no dudo que éstos ofrezcan resultados interesantes e importantes para el conocimiento más profundo del teatro del Siglo de Oro, en general, tomando en cuenta, evidentemente, que se trata de un texto dramático que está pensado para ser oralizado, es decir, escandido¹⁵ y actuado; al final de cuentas, el teatro es un arte audiovisual con soporte en la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Arriaga Navarro, Marx (2014a), “Datos rítmicos de la primera jornada de *La vida es sueño* de Calderón”, en *Teatro de Palabras*, 8, pp. 81-99 [<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum08Rep/MArriaga.pdf>], consultado: 10 de enero de 2017.
- Arriaga Navarro, Marx (2014b), “Las estructuras rítmicas del octosílabo alarconiano; base de datos sobre *Los favores del mundo*, *La industria y la suerte* y *Las paredes oyen*”, en *Filologías*, pp. 1-14 [<http://filologias.gnomio.com>], consultado: 2 de enero 2017.
- Arriaga Navarro, Marx (2011), “¿Sílabo larga igual a sílabo acentuada? Discusión métrica planteada en los siglos XVI y XVII”, en Serafín González, Alma Mejía, María Jose Rodilla y Lillian von der Walde Moheno (coords.), *Plumas, pinceles, acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, vol. 2, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, pp. 276-285.

el final de la obra, incluso un falso final (pues se alarga con la inclusión de otras formas poemáticas previas al desenlace) (1989: 687-689).

15 Un estudio que vincula el aspecto de los pies métricos a la finalidad expresiva de los versos es Arriaga, 2014b, al que remito para mayores detalles.

- Caramuel, Juan (2007), *Primer cálamo. Tomo II: Rítmica*, ed. Isabel Paraíso, trads. Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo y Carmen Lozano, Valladolid, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Carvallo, Luis Alfonso de (1602), *El cisne de Apolo*, Medina del campo, por Juan Godínez de Millis, [http://www.bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/busqueda_referencia.cmd?idValor=2389&id=90908&posicion=1&forma=ficha], consultado: 20 de diciembre de 2016.
- Correas, Gonzalo (1903), *Arte grande de la lengua castellana*, Madrid, Real Academia Española.
- Cueva, Juan de la (2010), “Exemplar poético”, en José María Reyes Cano, *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid, Cátedra, pp. 306-369.
- Díaz Rengifo, Juan (1644), *Arte poética española*, Madrid, por Francisco Martínez.
- Elvridge-Thomas, Roxana (2011), “Teatro y música en los Siglos de Oro: las teorías de los afectos musicales aplicada a los ritmos del verso en el teatro de los Siglos de Oro”, en Serafín González, Alma Mejía, María José Rodilla y Lillian von der Walde Moheno (coords.), *Plumas, pinceles, acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, vol. 1, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, pp. 233-247.
- García Barrientos, José Luis (2007), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- Kroll, Simon (2020), “Voces del horror y del amor: el sentido de las asonancias calderonianas”, en *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, núm. 7, pp. 300-326. [<https://doi.org/10.14603/7K2020>], consultado: 30 de marzo de 2020.
- Lauer, Robert (2020), “Efectos sonoros de la silva en los autos sacramentales calderonianos”, en *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, núm. 7, pp. 279-299. [<https://doi.org/10.14603/7K2020>], consultado: 30 de marzo de 2020.
- López el Pinciano, Alonso (1998), *Obras completas, I. Filosofía antigua poética*, edición y prólogo de José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro.

- Molina, Tirso de (2005), *La celosa de sí misma*, edición de Gregorio Torres Nabrera, Madrid, Cátedra.
- Navarro Tomás, Tomás (1975), *Arte del verso*, México, Colección Málaga.
- Ong, Walter J. (2013), *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica.
- Paraíso, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*. Madrid, Arco/Libros.
- Ruiz Pérez, Pedro (2001), “A propósito de la polimetría: ‘Varias rimas’ y ‘Arte nuevo’”, en *Anuario Lope de Vega*, núm. 7, pp. 67-88.
- Saussure, Ferdinand de (1991), *Curso de lingüística general*, traducción y notas de Mauro Armiño, Madrid, Akal.
- Torres Nebrera, Gregorio (ed.) (2005), “Introducción”, en Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, Madrid, Cátedra, pp. 11-119.
- Vázquez, Luis (1988), “La expresión oral en el teatro de Tirso de Molina”, en *Edad de Oro*, núm. VII, pp. 161-172.
- Williamson, Vern (1989), “La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina”, en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 687-694.

CARLOS ENRIQUE MACKENZIE REBOLLO: es licenciado en Letras Hispánicas y maestro en Humanidades, línea Filología, por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Actualmente, realiza un doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su principal línea de investigación es “Métrica, rítmica y oralidad en el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro”. Ha publicado algunos artículos y reseñas en revistas nacionales e internacionales sobre el teatro de Calderón de la Barca, de Sor Juana Inés de la Cruz y de Tirso de Molina.

D. R. © Carlos Enrique Mackenzie Rebollo, Ciudad de México, julio-diciembre, 2020.