

TÉCNICAS DRAMÁTICAS PARA UNA PROTAGONISTA TIRSIANA: VIOLANTE, *LA VILLANA DE VALLECAS*¹

SOFÍA EIROA
Universidad de Murcia

RESUMEN: A través de Violante, protagonista de *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina, se hace un recorrido por las técnicas dramáticas más sobresalientes del Mercedario.

RIASSUNTO: Attraverso il personaggio di Violante, protagonista di *La villana de Vallecas* di Tirso de Molina, si dà uno sguardo alle tecniche drammatiche più rilevanti del autor spagnolo.

PALABRAS CLAVE: Técnicas dramáticas, Tirso de Molina, *Villana de Vallecas*.

PAROLE CHIAVE: Tecniche drammatiche, Tirso de Molina, *Villana de Vallecas*.

Tirso de Molina ha sido un dramaturgo del cual, tradicionalmente, se ha destacado su capacidad de creación de los personajes femeninos. Más allá de consideraciones sobre sus cualidades literarias o artísticas, a menudo, se atribuye esta perfección psicológica a las horas pasadas en el confesionario por el fraile de la Merced. Sin embargo, dejando aparte detalles más o menos anecdóticos de su biografía, lo cierto es que Tirso de Molina dispone de gran número de recursos técnicos que gradúa y subordina al servicio de sus personajes, especialmente de sus protagonistas femeninas. Así lo vemos en *La villana de Vallecas*, comedia en que la «villana» del título no es otra que doña Violante, una bella dama valenciana². Será en ella en quien concentre sus habilidades dramáticas

¹ Este trabajo contiene algunas reflexiones al hilo de la edición, estudio y notas de *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina. Investigación realizada gracias a una beca de Caja Murcia y al proyecto de investigación *Técnicas dramáticas de la comedia española. Tirso de Molina* subvencionado por la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura de España (PB98-0314-CO4-03). La numeración de los versos corresponde a dicha edición, en prensa.

² El conjunto de la obra narra sus peripecias desde que es deshonrada por don Gabriel, caballero de condición noble pero escaso patrimonio quien aprovecha un accidental trueque de maletas con un indiano rico (don Pedro) para presentarse en Madrid y suplantarle delante de su prometida. Violante muda traje y condición y aparece de panadera en casa de doña Serafina (su rival) para estorbar en todo lo posible al ingrato don Gabriel.

en una comedia en la que apuesta por la expresividad, la habilidad representativa de los actores y el arte en la palabra; alejándose de tramoyas y modas efímeras.

Uno de los problemas fundamentales de esta comedia es su extensión. Debe entretener a un público heterogéneo social y culturalmente durante sus muchos versos, concretamente 3965³. Tan elevado número de versos la convierten en la tercera comedia de Tirso en extensión, superada sólo por *La lealtad contra la envidia* y *La vida y muerte de Herodes*. El recurso principal para evitar que la obra decaiga durante su desarrollo consistirá en una acumulación de enredos sostenidos por una gradación de la acción.

En *La villana de Vallecas* la exposición ocupa más de la mitad del primer acto. En realidad, la comedia empieza *in medias res* con el conocimiento de don Vicente de la deshonra consumada de su hermana por medio de una carta. Sería este motivo suficiente para plantear el conflicto⁴. Doña Violante se encuentra ya de camino tras su amante huido. Tirso, sin embargo, complica más la trama mediante el cambio de maletas de los dos galanes y los enredos de don Gabriel, con lo que tendríamos motivos suficientes para el desarrollo de dos comedias distintas. Todos los episodios de la trama se eslabonan combinando las circunstancias casuales con las provocadas por los personajes, integrando lo que es una de las comedias de técnica más acabada del Mercedario.

Doña Violante desde su primera aparición (v.573) se muestra como una mujer enamorada y será su amor el arranque o móvil de la acción dramática. No es un amor truncado por circunstancias ajenas a sus participantes, Violante no se siente correspondida, muy al contrario resultará abandonada por su amado, por lo que el sentimiento deriva en venganza⁵. Así pues el amor sería en el enredo la causa remota que provoca el resentimiento y la necesidad de reparación que le dan la audacia suficiente para enfrentarse a don Gabriel: «traidor, vengará constante / quejas de doña Violante / la villana de Vallecas» (vv.996-98).

El disfraz es el recurso utilizado para conseguir su propósito y el medio para facilitar la construcción de la mayor parte del nudo. Una iniciativa valiente que la obliga a descender en la escala social puesto que ya ha descendido moralmente a los ojos del público. Además, dicho descenso se hace extensivo a sus galanes porque don Gabriel no es un caballero precisamente rico, como su otro pretendiente. Al final del primer acto, el conflicto ha quedado planteado en líneas generales y los recursos de Violante han sido esbozados, aunque ni mucho menos en la medida en que serán aprovechados a lo largo de la obra.

³ Vid. sobre este tema Florit (1987).

⁴ Es el motivo central de *Don Gil de las calzas verdes*.

⁵ Cfr. Gijón (1949: 598): «Estas “mujeres sin honor” no son deshechos morales. Son extraordinarias figuras de mujer, que han sucumbido ante la fuerza del amor, no por específica debilidad de su sexo, sino por la natural flaqueza humana y otras circunstancias exteriores y ajenas a su voluntad. Así como otros autores se recrean en detallar los estragos de este poder sobre todos los seres, Tirso, más psicólogo y más curioso aún de la vida interior de sus personajes, se complace en describir la influencia y el poder de la pasión sobre estas criaturas, investigación que es el mejor atenuante de sus faltas».

El nudo abarcará prácticamente la totalidad de la comedia⁶ y contiene el desarrollo de los medios empleados por Violante para la materialización de sus propósitos amorosos, tanto con el manejo de personajes como en lo referente a la utilización de los recursos temáticos y escénicos (disfraz, cambio de oficio, invención de la dama mexicana, etc.). El nudo se construye por la acumulación de obstáculos que dan lugar a los consiguientes enredos y aplazamiento de la solución. En realidad, los recursos de la protagonista tienden a la solución del conflicto pero la complicación escénica que conllevan nos hacen perder de vista el posible desenlace. No somos los únicos, casi todos los personajes se ven superados por la acumulación de acontecimientos. Esta práctica dramática de complicar la trama y concluir el primer y segundo acto de la comedia con una elevación del interés dramático tiene una explicación muy sencilla, si nos atenemos a la concepción del teatro en el Siglo de Oro como espectáculo global, sin interrupción. El espectador debía retener en su mente el argumento mientras se representaban entremeses o bailes.

En cuanto al desenlace, se inicia en la última escena (vv.3898-3965), es rápido por convención y rompe la armonía rítmica de la pieza⁷. Lo provoca Violante convocando a todos los implicados en Vallecas (cada personaje acude a solucionar su causa individual y se encuentran sumergidos en un problema general) y dando a conocer su verdadera identidad, lo que permite restablecer el orden convencional. Es un final resolutivo, bastante artificioso y, desde luego, excesivamente rápido para el público moderno más acostumbrado a desarrollos psicológicos y por qué no, más cómodo en sus butacas como lectores u espectadores. Apreciamos el desarrollo de las consecuencias de los episodios anteriores. En este caso, una vez alcanzada la cima de la complicación argumental, el deseo expreso de un personaje (la protagonista) resuelve la intriga de forma precipitada⁸. De una forma verosímil cierra el mundo fingido de la comedia que se ha desplegado ante nuestros ojos.

⁶ Cfr. Palomo (1999: 53): «En este sentido, una de las comedias de más acabada técnica es *La villana de Vallecas*, por la preparación minuciosa de todos los episodios que integran la trama, no yuxtapuestos, como a veces es frecuente, sino en una progresiva y eslabonada derivación unos de otros, desde el momento en que una circunstancia casual pone en manos de Violante y don Gabriel las armas respectivas con que van a penetrar en la acción».

⁷ Cfr. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla*, cit. por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972: 268): «El séptimo precepto es el de la maraña o contexto de la comedia. La primera jornada sirve de entablar todo el intento del poeta. En la segunda ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de modo que parezca imposible desatalla. En la tercera dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente y dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a destejer el laberinto y concluirle a satisfacción de los circunstantes». Vid. Lope de Vega, *Arte Nuevo*, vv.298-301.

⁸ Cfr. Egido (1995: 63): «Los finales tienen que superar a los comienzos, pues conviene guardar los máximos efectos para el desenlace, sin adelantar los acontecimientos. En los desenlaces, se tiende a ordenar y dar sentido al mundo caótico del discurso precedente, dependiendo, el que se alcance o no, de la maestría del autor».

En cuanto al tiempo, es de sobra conocido el fragmento tirsiano de *Cigarrales de Toledo* en el que Tirso argumenta de forma lógica la inverosimilitud en la que caería cualquier comediógrafo de seguir la unidad de tiempo⁹. Si doña Violante salió tras don Gabriel en cuanto se percató de su huida, es creíble que llegue a la capital al tiempo que don Pedro. Después de su encuentro con el indiano, la protagonista no tiene más que buscar la casa de don Gómez y presentarse como panadera¹⁰. La acción deja, sin embargo, veinticuatro horas como mínimo de margen puesto que es el segundo día que Violante va a vender pan cuando don Gabriel se presenta como don Pedro: «Reparaste acaso ayer / en aquella panadera / que proveyó nuestra casa» (vv.1444-46). No sabemos el tiempo que transcurre en lo más enredado de la trama pero ha sido suficiente para que don Vicente llegue de Valencia, don Pedro y Agudo terminen en la cárcel y don Gabriel se desespere por la dilación en su boda. Todos estos nuevos enredos pueden darse en el mismo tiempo real. Así, cuando doña Violante decide dar por finalizado el enredo va convocando a todos los personajes implicados para el día siguiente: «Yo soy madrina mañana / de una hermosa labradora» (vv.2692-93); «¿Cuándo? Mañana temprano» (v.3256); «Mire: mañana / me caso yo, con perdón» (vv.3515-16), etc. Desde el principio, la reiteración de los detalles temporales es manejada de forma consciente por el dramaturgo. Consigue así potenciar el enredo; Violante crea confusión para obtener más tiempo y poder alcanzar su objetivo. Serán las necesidades argumentales y no el tiempo escénico las que mandan en la construcción de la comedia. Las más de dos horas de tiempo real de representación de la comedia se benefician asimismo del manejo premeditado de los mecanismos temporales. Las pausas necesarias entre acto y acto y las ocasionadas por las entradas y salidas de personajes y cambios de espacio, también están calculadas para que se puedan hacer de forma rápida.

Hasta el momento hemos visto cómo el amor de Violante se constituye en móvil de la acción dramática; la protagonista además maneja el tiempo escénico y provoca el desenlace. No son las únicas técnicas dramáticas que domina la fingida villana pues es quien lleva el peso de la intriga asumiendo funciones propias del gracioso y concentrando en su persona las diferentes perspectivas de los temas que predominan en la comedia, como detallamos a continuación.

La intriga está manejada sobre todo por la tracista Violante. Todos los personajes tienen sus objetivos amorosos, pero la intriga se centra en las peripecias sentimentales de la fingida vallecana como protagonista indiscutible. La unidad dramática articula cualquier desviación episódica. Las funciones propias del «gracioso» son asumidas en su

⁹ Sobre este tema, Vid. Florit (1986: 73-74). La unidad de tiempo, fijada en veinticuatro horas por Bernardo Segni en 1549, no tarda en convertirse en un dogma generalizado. Recordemos que parte de las críticas decimonónicas al teatro de Tirso de Molina se basaban en este aspecto.

¹⁰ Las apreciaciones de don Gabriel con Cornejo sobre el contenido de la maleta pueden ser también simultáneas al encuentro de la villana con don Pedro. Se trata de dos perspectivas del mismo suceso.

mayor parte por la protagonista cuando lo normal sería que correspondieran a Cornejo o Agudo, criados de los protagonistas masculinos.

Es notable también la restricción del espacio escénico. El primer acto transcurre en Valencia en casa de doña Violante y don Vicente; en una posada en Arganda y en un lugar indeterminado a una legua de Madrid. El segundo acto se desarrolla en Madrid, en la puerta de la casa de don Gómez y en una posada. Si se multiplican los espacios es por las necesidades de la trama. El tercer acto es en Madrid en la casa alquilada por doña Violante; otra vez en casa de don Gómez y en la cárcel. La escena final en Vallecas cierra la comedia en concordancia con el título y con la protagonista.

La acción se sitúa en 1620 por las referencias históricas al reinado de Felipe III. La precisión geográfica acerca la comedia al modelo de capa y espada¹¹. Tirso busca la verosimilitud en el manejo del tiempo y en la concreción espacial. Tanta precisión contrasta con la imaginación derrochada en el argumento.

Como ya señalamos, el tema principal de la comedia es el amor. A través de Violante encontramos diferentes perspectivas del mismo. La menos convencional de ellas es el amor que impulsa a la protagonista: «¿Ámasle? -Como el vivir» (v.605). Amor que, una vez despechado, no tiene más remedio que transformarse en ingenio e imaginación para lograr sus objetivos¹². A lo largo de la comedia se difuminan los límites entre amor y venganza hasta el final «doña Violante, que trueca / en amores sus venganzas» (vv.3904-905).

El amor de don Juan por la villana Teresa tiene como resultado las que posiblemente sean las escenas más conseguidas de la comedia¹³. No queda muy claro el interés que puede tener Violante en rendir a sus pies al caballero. Cierto es que propicia su presencia en la casa familiar donde se encuentra don Gabriel, pero para posibilitar su entrada allí parecía suficiente la excusa de vender pan¹⁴. El hermano de Serafina se muestra dispuesto a vencer cualquier obstáculo para conseguir casarse con su amada. Es también el personaje cuya actitud se encuentra más próxima a las teorías amorosas del Neoplatonismo¹⁵. En el otro extremo, el amor-pasión apenas está esbozado en la figura

¹¹ Sobre las unidades dramáticas de tiempo y lugar en la comedia de capa y espada, Vid. Arellano (1999: 42-52).

¹² Violante, sin embargo, no pierde de vista cuál es su motor último de sus acciones. Cfr. vv.2515-18: «Por librar mi ingrato della [la cárcel] / fingí ignorar lo que vi; / que el amor tiene más fuerza / que la injuria».

¹³ Los requiebros que le dedica el caballero son muy similares a los que se intercambian Sabina y Cesareo en *La elección por la virtud*, pp.334-38.

¹⁴ En el amor don Juan - Teresa encontramos otro subtema interesante: la desigualdad social: «Mejor sé yo que se burla; / que no busca en charcos ranas / quien tien en la Corte truchas» (vv.1675 y ss.); o en las palabras de Violante sobre la supuesta villana de la que es madrina: «Bien puede, don Luis hacer / a las damas competencia / que en Madrid estimáis ver» (vv.2699-701). En otras ocasiones la atracción por lo villano se queda en lo puramente pintoresco «La villana está donosa. / Entretengamos un rato / con ella el tiempo» (vv.3427-29).

¹⁵ Neoplatonismo que salpica, por ejemplo, el monólogo en el que el confuso caballero se pregunta si lo han engañado sus ojos en una concepción plenamente barroca. Intervención muy similar a la ofrecida por Rogerio en *Esto sí que es negociar*, p.728: «¿Podré persuadirme yo / a tan grande disparate, / ni a que mi Leonisa trate / fingirse Duquesa? No...».

de Antón, hijo de Blas Serrano, personaje del que se habla pero que no tiene ningún verso: «y desde que vio a Teresa, / con ser desde anoche acá, / emberrinchándose va, / y que os halle aquí me pesa; / que anda el diablo revestido / en él», (vv.1075-79). Está dispuesto a casarse con la villana a pesar de que se ponga en duda su virtud.

Es inevitable que el espectador actual se pregunte por la felicidad que el futuro deparará a estos personajes más allá de la caída del telón. Las consideraciones atañen sobre todo al matrimonio de don Gabriel y doña Violante. ¿Acaso no sería mucho más feliz la dama con el amor sincero de don Juan dispuesto a vencer cualquier obstáculo? Debemos salvar las distancias ideológicas y apreciar la mentalidad del público al que iba dirigida la obra en estos asuntos¹⁶. A pesar de ello, las palabras que le dedica Violante: «Perdonad, don Juan, mis burlas; / que si tuviera dos almas, / dueño la una os hiciera; / mas la que tengo es esclava» (vv.3918-21) parecen bastante reveladoras. La esclavitud más importante en este caso debe ser la del decoro a la cual se sujeta el dramaturgo.

El honor, tema inevitable en la comedia áurea, se aleja en la obra de Tirso de las dimensiones trágicas. Nos encontramos ante una comedia y, como tal, el desenlace feliz es esperado por el auditorio. En *La villana* aparece de forma esporádica, sobre todo al comienzo de la obra. Doña Violante, lejos de lamentarse ante su pérdida trata de buscar soluciones. Corresponde a su hermano don Vicente la satisfacción de su honra. Las ideas del depositario familiar del honor de Violante son las corrientes en la época honor-opinión; honra-vidrio, etc.

La temática aproxima la comedia al público actual. Amor, celos, alegría...nos son comunes a los personajes auriseculares y humanizan los temas de la comedia superando su esfera temporal para universalizarlos. Al mismo tiempo, Tirso nos aproxima a su mundo cotidiano. Somos testigos en el tablado de la comedia tirsista, con más pormenorización que en otros autores dramáticos, de la representación o actualización de escenas cotidianas de su época matizadas hasta en sus más mínimos detalles. En el transcurso de la pieza, al hilo de la historia de Violante, nos cuenta la jornada de un jugador de cartas, la descripción de una venta en Arganda, el menú de la cena de los viajeros que a ella llegan, el proceso de venta del pan de Vallecas en Madrid, el viaje de un indiano de México a la capital, pasando por Sevilla, la salida al Prado, detalles de una boda aldeana, los afeites de las damas de la Corte, etc.¹⁷. Sitúa cada personalidad inventada en su término, en su círculo, en su medio. La protagonista propicia la mayor parte de estas

¹⁶ Cfr. Parker (1976: 342): «Es una convención esencial del drama español que el matrimonio simboliza la estabilidad del orden social bajo la sanción de la ley divina (...) los matrimonios al final de tantas obras españolas (matrimonios que desde el punto de vista realista parecen apresurados e inconvenientes) significan que el caos da paso al orden».

¹⁷ De seleccionar un fragmento que refleje los detalles a los que nos referimos, sin duda sería el que corresponde al diálogo de don Juan con la villana y en el que le cuenta los placeres de la vida que le espera si se casa con él. Cfr. vv.1824-53. Tipo de vida que a buen seguro Violante como dama valenciana conocía de sobra.

escenas. Además, buena parte de los logros de la comedia se basan en la cuidadosa utilización de los recursos lingüísticos por parte del dramaturgo para mayor verosimilitud. Conocemos los personajes por lo que dicen y también por cómo lo dicen. Es, una vez más, especialmente llamativo el caso de Violante. La protagonista se expresa en un doble registro dependiendo de la personalidad adoptada: sayagués, registro culto-medio¹⁸.

En cuanto al juego dramático, aparentemente la artífice de la trama, Violante, actúa sin ningún plan previo y así sucede en el primer acto en que la encontramos a una legua de Madrid «En Madrid hay tribunales / para todos, y también / han de hallarle en él mis males; / a extranjeros trata bien, / si mal a sus naturales. / Yo espero en Dios que ha de ser / madre Madrid de mi honor» (vv.593-99). Ha ido tras don Gabriel, pero desconoce su verdadera identidad y dónde puede encontrarse¹⁹. No sabe, por tanto, qué le va a deparar su viaje. El azar juega un papel decisivo en esta comedia. Tras el cambio accidental de las maletas Violante no puede gozar de mejor fortuna en su inesperado encuentro con don Pedro «Disimula, que ya creo / que en Madrid tu esposo está» (vv.911-12).

El recurso del disfraz también queda justificado «mudar en mí / con el traje la ventura» (vv.586-87), amén de que le resultará imprescindible para evitar ser reconocida por su hermano o por el propio don Gabriel. Su oficio villanesco proporciona al Mercedario el pretexto perfecto para desplegar todos sus recursos. Sin embargo, hasta aquí, Violante, con ser la protagonista, no ha dado muestras de su ingenio enredador. Ha conseguido objetivos que no se había propuesto en un principio: conocer la verdadera identidad del ofensor y, de paso, la historia del indiano don Pedro. Y se encuentra tras una pista fiable que le permite adelantarse a los pasos de don Gabriel y presentarse en casa de don Gómez.

En el segundo acto, Violante, Teresa de Barroso cuando viste el disfraz villanesco, es panadera en casa de don Gómez. Empieza a dar muestras de su capacidad tracista en un ágil diálogo con don Juan en el que su disfraz villanesco está perfectamente sustentado por un disfraz verbal. El caballero quedará completamente prendado de la linda panadera, la cual aprovechará esta circunstancia para estar presente en cuantos hechos sucedan en la casa que puedan ser de su interés. Así la encontramos en el infructuoso intento de darse a conocer que lleva a cabo don Pedro, a quien prometerá su ayuda para retrasar los desposorios de Serafina «La lástima que me hacéis, / me obliga a que por vos haga /

¹⁸ A la verdadera Violante la encontramos en contadas ocasiones: en sus conversaciones con Aguado, en algunos apartes y al final de la comedia cuando se da a conocer al resto de los personajes. El sayagués es la forma lingüística que más utiliza en rasgos fónicos, léxicos y de morfología verbal. Cfr. vv.1586-1877; 2533-2561; 3532-3546.

¹⁹ Cfr. Palomo (1999: 51): «Pocas figuras femeninas mejor dibujadas han salido de la pluma de Tirso. Pero esta figura, que mueve toda la acción, no lo hace impulsada por un resorte psicológico de su carácter, sino por una causa externa a toda su psicología: el engaño de que ha sido víctima y el deseo de solucionar su problema al tiempo que se une con su galán, profundamente amado, pese a su traición. La trama está movida por su voluntad, su deseo, a cuyo servicio están su ingenio y su inteligencia».

esto, sin querer más paga» (vv.2166-68). En realidad, tanto le va a ella como al buen indiano en que no se realice ese matrimonio. También se halla presente en el momento en que se encuentran don Gabriel y don Pedro y que se solucionará con la llegada del alguacil llamado por su hermano «¡Cielos! aquí esta mi hermano. / Si me ve, mi muerte es cierta. / Sayal, villanos rebozos, / mi vida se os encomienda» (vv.2384-87). El azar estará, no controlado, pero sí aprovechado por las habilidades de Violante. Su capacidad de reacción se ve puesta a prueba en numerosas ocasiones. Tirso, como suele ser habitual en su producción dramática, premiará tantas demostraciones de ingenio. Hasta este punto en la trama, Violante va tomando las riendas del asunto, pero es en el tercer acto cuando despliega todos sus recursos. A lo largo de este último acto cambiará tomando tres personalidades diferentes ante los distintos personajes. La técnica del dramaturgo, a pesar del aparente caos, no deja espacio para la improvisación. Comienza el tercer acto con la protagonista vestida de dama y con su verdadero nombre. Acude al primo de don Gabriel para que interceda por su honor. Sin embargo, no es sincera con él puesto que le miente al afirmar que quien está en la cárcel es su ofensor cuando se trata de don Pedro. Sin cambiar de traje ni de localización espacial - una casa alquilada para la ocasión -, cambia la personalidad y para don Juan se convierte en doña Inés de Fuenmayor, dama mexicana ultrajada por don Pedro. Por supuesto, don Juan queda estupefacto ante el parecido asombroso de esta misteriosa dama con su adorada Teresa²⁰. No termina aquí el enredo porque, con el galán todavía aturcido por la semejanza, vuelve a aparecer de villana y concierta con él su boda para el día siguiente. Fiada de su disfraz villanesco y añadiendo como complemento de dicho disfraz el rebozo para mayor seguridad, se presenta ante don Gabriel y doña Serafina. A solas con Serafina le habla de la inventada indiana para convocarla también en Vallecas al día siguiente. Violante empieza a perfilar sus objetivos al ir citando a todos los personajes en el mismo sitio y al mismo tiempo.

Con su personalidad villanesca también debe salvar algunos obstáculos para poder llevar a cabo su boda con Antón, el hijo de Blas Serrano. Deshace el supuesto compromiso con Aguado-don Alejo (v.1054) y marcha a vestirse de novia. Hasta el momento el espectador pierde de vista por qué medio va a poder el comediógrafo acceder a un desenlace decoroso. Violante-Teresa-Inés ha apalabrado matrimonios con don Pedro, Antón y don Juan, respectivamente; precisamente los tres hombres con los que no desea casarse. En una rápida escena final soluciona decorosamente el enredo consolando a Antón económicamente y a don Juan con palabras.

²⁰ La supuesta prometida de don Pedro es una máscara más para mantener el enredo. Las facultades histriónicas de Violante superan la prueba más difícil al enfrentarse a un personaje que la conoce (aunque sea bajo otra máscara: Teresa). Tirso cuida la verosimilitud de este encuentro destacando las dudas de don Juan y las precauciones tomadas por la protagonista: «¿No ha de hacer / el traje noble que visto / mudanza en mí? Una mujer, / con el traje, si reparas, / muda el rostro» (vv.2794-98).

Violante traza parte de los enredos apoyados en el transformismo femenino (dama mexicana, villana, ella misma) con que construye una realidad aparente, del todo barroca. En el mundo de la comedia nada es lo que parece. La protagonista crea un *planeta* en el que reina como *quimerista* «¿Qué planeta reina hogaño / quimerista?» (vv.3024-25).

En la lista de *dramatis personae* aparecen 20 personajes en primer grado, de los cuales, a excepción de Violante, Serafina y Polonia (esta última, criada de la casa de don Gómez, no tiene mucha entidad dramática) son todos hombres. Un mundo, como vemos, fundamentalmente masculino en el que Violante se desenvuelve como pez en el agua y del que sale triunfante.

Destacan también, entre todos los cambios y demostraciones de habilidades proteicas de la protagonista, dos hechos: su aparición como Violante, dama valenciana y la ausencia de disfraz masculino. En el primero, descubrimos que cuando hace su aparición como «Violante verdadera» (v.3020), es ante un personaje ajeno al enredo central -don Luis- y que para ser «verdadera» miente en casi todas sus afirmaciones. En cuanto al disfraz varonil, tan del gusto de la época, no tiene mucho sentido en esta comedia puesto que ya hay dos galanes enfrentados y Serafina no es una verdadera rival de Violante (únicamente lo es de forma pasiva). Así pues, para conseguir a don Gabriel, Violante utilizará armas exclusivamente femeninas.

El personaje de Violante se muestra como tal sólo al principio del tercer acto, en sus apartes y en la escena final. Hasta entonces el público la identifica con su disfraz villanesco. Se convierte después en la indiana doña Inés sin añadir ningún rasgo distintivo en el personaje que la diferencie de la doña Violante, que momentos antes ha hablado con don Luis. Ni siquiera utilizará americanismos puesto que, para engañar a don Juan, le es suficiente el traje de dama que la distingue de la Teresa que él conoce y un lenguaje más cuidado.

Tirso incluye numerosos datos de apoyo al espectador que debe ser informado textual y visualmente del enredo en todo momento para que no se confunda. Los guiños concretos provienen de Aguado o de la propia Violante en la mayor parte de las ocasiones (Vid., por ejemplo, vv.3013 y ss.)²¹.

Son numerosos, por tanto, los recursos puestos al servicio de Violante. Sin embargo no es un caso único de entre la nómina femenina de personajes tirsianos; la protagonista principal de esta comedia tiene numerosos paralelismos con doña Juana, protagonista de *Don Gil de las calzas verdes*. Las dos son damas de familia noble y no muchos recursos económicos, provincianas que llegan a la Corte en busca de sus amantes (ambos caballeros planean su matrimonio con otras mujeres). El azar actúa en los dos casos a su favor y tienen la ayuda de sus criados y de su capacidad tracistá para llegar a buen fin. La diferencia más notable es que Serafina no es una rival de peso para Violante (como

²¹ Sobre los recursos dramáticos en función del espectador, Vid. Florit (1986: 160-68).

puede serlo doña Inés para doña Juana). Es cierto que por sí sola su presencia, su juventud, fortuna y belleza, son un obstáculo para la protagonista, que se servirá de su candidez y confianza para llevar a don Gabriel a Vallecas. No se trata de una rivalidad manifiesta ni equilibrada. El único enredador de la talla de Violante y con el que debe medir sus fuerzas en un juego amor-odio es don Gabriel. Podemos apreciar ciertos rasgos “donjuanescos” en este personaje. Sobre todo en su despreocupación a la hora de mantener sus promesas, su espíritu seductor, la utilización del disfraz y su final de burlador burlado²².

Don Gabriel no duda ni un instante y, tras la felicidad que para él supone el cambio de maletas, adopta el nombre de don Pedro de forma definitiva y lo suplanta frente a la familia Peralta. Su desvergüenza no conoce límites y así narra las peripecias de su viaje trasatlántico y se enfurece ante el supuesto fraude del otro caballero. Pero recordemos que el carácter mentiroso y vividor de don Gabriel ya tenía un claro precedente en el primer acto. Conocemos de forma indirecta la deshonra de doña Violante bajo nombre falso, su promesa incumplida de matrimonio y sus mentiras en la venta de Arganda acerca de su viaje y destino. Estos rasgos de su carácter se ven reforzados por lo que se nos narra de su vida anterior (profesa la milicia desde muy joven, es hijo segundón sin el patrimonio del que goza su hermano y sobre todo su pendencia con un capitán tudesco, motivo de su huida a España). El granadino tiende en todas las ocasiones a vivir el momento sin preocuparse excesivamente por el futuro; sus referencias se dedican al presente, a lo palpable y material. Tirso lo salva en el último extremo con los remordimientos que tiene por quitarle el dinero a don Pedro: «Quitalle la dama quiero, mas no, Cornejo, la hacienda» (vv.3042-43) y lo convierte en un caballero de hacienda equiparable a la del indiano mediante la muerte de don Antonio, su hermano. El sentimiento voluble e inestable de Gabriel se opone al firme y decidido de Violante que se ve obligada a ser una figura activa para conseguir culminar sus aspiraciones amorosas. La audacia es el rasgo común de ambos personajes.

Para cualquier actriz Violante constituye un reto en sus posibilidades de interpretación. Los continuos cambios de personalidad que realiza: Teresa-Inés-Violante, obligan a desarrollar una gran fuerza interpretativa, a cambiar completamente de registro. Además, su papel domina la escena ganándose toda la simpatía del público en numerosas escenas concebidas expresamente para el lucimiento de esta mujer tirsiana. No es una tarea fácil, ni, desde luego fortuita. Tirso despliega lo mejor de su repertorio técnico y lo

²² Cfr. Lloyd (1971: 449): «Don Gabriel muestra la misma amoralidad que don Juan y el mismo desprecio hacia las consecuencias de sus acciones. En su gusto de engañar hay también otro rasgo donjuanesco»; Dolfi (1999: 50): «En las comedias de enredo, por ejemplo, hemos encontrado sólo algún ocasional amante indiferente e infiel que abandona sin remordimientos a la joven dama que ha seducido. Me limitaré a citar entre ellos a don Gabriel que - en La villana de Vallecas - huye de doña Violante, (...). La afinidad con Tenorio reside pues, en este caso, sólo en el logro de la seducción, en la (siguiente) utilización del disfraz y en el descuidado perseguimiento del provecho individual».

pone al servicio de una protagonista para que sea precisamente ella quien canalice y haga extensiva la fuerza creadora al resto de los personajes. En este sentido, las capacidades psicológicas del Mercedario en materia femenina, ceden terreno ante una cuidada variedad de técnicas dramáticas que no hacen sino corroborar su libertad creadora y su condición de defensor a ultranza de la Comedia Nueva.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arellano, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Dolfi, L., «El burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina», en *Varia Lección de Tirso de Molina*, I. Arellano y B. Oteiza, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999, pp.31-63.
- Egido, A., *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Florit Durán, F., *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Estudios, 1986.
-«Variedad escénica y heterogeneidad del público en el teatro de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina: vida y obra. Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso. Washington, noviembre 1984*, Madrid, Estudios, 1987, pp.211-218.
- Gijón, E., «Concepto del honor y de la mujer», en *Tirso de Molina. Ensayos sobre la biografía y la obra del padre maestro fray Gabriel Téllez*, Madrid, Estudios, 1949, pp.479-655.
- Lloyd, P. M., «Contribución al estudio del tema de don Juan en las comedias de Tirso de Molina», en *Homenaje a William L. Ficher. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, pp.447-451.
- Palomo, P., «La creación dramática de Tirso de Molina», en *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad, 1999, pp.13-89.
- Parker, A. A., «Aproximación al drama español del Siglo de Oro (los cinco principios constructivos del drama barroco)», en M. Durán y R. González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. II, pp.329-358.
- Sánchez Escribano, F., y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española (del Renacimiento y el Barroco)*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed. ampliada.
- Vega, F. Lope de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. de José Prades, Madrid, CSIC, 1971.