

LA VERSIÓN TEATRAL DE *LA SEÑORA CORNELIA* DE CERVANTES

KATERINA VAIPOULOS

Università degli studi di Firenze

Resumen: En la comedia *Quien da luego da dos veces*, Tirso de Molina reelabora *La señora Cornelia*, una de las doce novelas cortas que Cervantes publicó en 1613 bajo el título de *Novelas ejemplares*. El proceso de adaptación que Tirso lleva a cabo afecta a variados aspectos de la obra y se basa en la transformación de un texto literario a un texto dramático, o sea el conjunto formado por el texto literario y el "texto-espectáculo", con un distinto tipo de fruición y otro modelo de comunicación. A partir de un esquema de la distribución del material diegético de los dos textos, analizamos los cambios estilísticos, los cambios cuantitativos por aumento o reducción de la extensión del hipotexto y las otras alteraciones que hacen representable la novela corta, como las que atañen a la acción y a los móviles y los valores de los personajes.

Resumo: Na comedia *Quien da luego da dos veces*, Tirso de Molina reelabora *La señora Cornelia*, unha das doce novelas curtas que Cervantes publicou en 1613 baixo o título de *Novelas ejemplares*. O proceso de adaptación que Tirso leva a cabo afecta a variados aspectos da obra e baséase na transformación dun texto literario a un texto dramático, ou sexa o conxunto formado polo texto literario e o texto-espectáculo, cun distinto tipo de fruición e outro modelo de comunicación. A partir dun esquema da distribución do material diegético dos dous textos, analizamos os cambios estilísticos, os cambios cuantitativos por aumento ou reducción da extensión do hipotexto e as outras alteracións que fan representable a novela curta, como as que incumben á acción e aos móviles e os valores dos personaxes.

Abstract: In the "comedia" *Quien da luego da dos veces*, Tirso de Molina re-elaborates *La señora Cornelia*, one of the short novels that Cervantes published in 1613 in his *Novelas ejemplares*. The adaptation process carried out by Tirso concerns various aspects of the work and it is based on the passage from a literary text to a dramatic text, or the set formed by the literary text and the "spectacle-text", with a different type of fruition and another model of communication. From a scheme of the distribution of the diegetic material of both texts, we analyze the stylistic changes, the quantitative changes for increase or reduction of the extension of the hypotext, and other alterations that make the short novel representable, as those which concern action and motivation and values of the characters.

Palabras clave: Cervantes. Tirso de Molina. Teatro.

Palabras chave: Cervantes. Tirso de Molina. Teatro.

Key words: Cervantes. Tirso de Molina. Theatre.

La señora Cornelia es una de las doce novelas cortas que Cervantes publicó en 1613 bajo el título de *Novelas ejemplares*. Es un texto de ambiente italiano, de enredo complejo y de múltiples asuntos, en cuya trama juegan un papel fundamental las coincidencias. Presenta un caso de honor resuelto sin derramar sangre, gracias a la intervención de dos caballeros españoles en las peripecias de Cornelia Bentivoglio y el duque de Ferrara. Los elementos estructurales de la trama son una serie de acontecimientos nocturnos, que se conectan entre sí poco a poco, mediante las narraciones de los protagonistas, la repetición de las mismas vicisitudes desde las perspectivas de otros

personajes, un viaje de Bolonia a Ferrara, y el desenlace de la intriga con el encuentro casual de los protagonistas.

Al editar la comedia de Tirso de Molina *Quien da luego da dos veces*, tanto Hartzenbusch (1848: xlii) como Cotarelo y Mori (1907: xxii) notaron la relación que une esta obra a *La señora Cornelia*; más tarde, confirmaron el nexo intertextual todos los estudiosos que se ocuparon de la fortuna de Cervantes, como Ríus (1985-1904: II, 333), Icaza (1915:308), Amezúa (1956-1958: II, 372-373), García Martín (1978 y 1980:172-179) y Avalor-Arce (1997: 390, 436-437), con la excepción de Blanca de los Ríos (1962: II, 291), que piensa en una fuente común a las dos obras en la novelas cortas italianas, sin facilitar una *novella* exacta. De hecho la redacción de la comedia remonta, para Blanca de los Ríos (1962: II, xi), a los años entre 1612 y 1614, es decir en los años de la publicación de la colección cervantina, y no tenemos noticia de la fecha del estreno. La comedia no se incluyó en ninguna de las cinco *Partes* que Tirso publicó¹ y conocemos el texto gracias a una suelta y a una copia del siglo XIX que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid.²

¹García Martín, equivocándose, escribe que se publicó en la *Parte Quinta* de Tirso; véase García Martín, M. (1980), *Cervantes y la Comedia Española en el S.XVII*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, p. 175

²Pilar Palomo en su edición – P. Palomo, *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, 1962, p. 283, nota 1 - afirma que *Quien da luego da dos veces* aparece en el catálogo de sueltas de Medel (1735) y que ella misma usa en su edición la copia moderna de la Nacional de Madrid. Esta copia se describe en Paz y Meliá, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Blass Tipográfica, 1934, p. 463 [Ms. 15948], y es la misma utilizada por Cotarelo. Amezúa – en A. Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid: CSIC, 1956-1958, vol. II, pp. 372-373 – confirma que conocemos la comedia gracias a la copia conservada en la Nacional, pero añade que allí “asimismo se conserva una edición impresa de esta comedia, que al parecer no conoció Cotarelo ni pudo tener presente al reproducirla en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*”. Agapita Jurado Santos volvió a encontrar en la Biblioteca Nacional de Madrid la edición suelta (T-55290/3) que no resultaba en los catálogos, gracias a la paciente ayuda del personal de la Nacional, consultando los catálogos internos. Pueden verse G. Vega García-Luengos, “Tirso en sueltas: notas sobre la difusión impresa y recuperación textual”, I. Arellano y B. Oteiza, B. (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina*. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles (Madrid, 5-6 de julio de 1999), Madrid-

En *Quien da luego da dos veces* Tirso opta por un título de tipo paremiológico, que no establece un nexo patente entre la obra cervantina y su comedia; pero cabe notar que Cervantes utiliza el mismo refrán en *El curioso impertinente*, en el capítulo 34 de la primera parte del *Quijote*. Sin embargo el mercedario transpone en su pieza el núcleo central de *La señora Cornelia*, es decir, un caso de honor resuelto gracias a la cortesía y a la generosidad, y retoma la tipología de los personajes principales, las coincidencias del enredo y la ambientación de la novela corta.

En el esquema que sigue, comparamos el material diegético de los dos textos; dividimos la comedia en núcleos escénicos para facilitar la ilustración del enredo y señalamos con asteriscos las escenas homólogas pero con colocación distinta en las dos obras:

| Novela | Comedia |
|--|--|
| | Jornada primera |
| | Galanteo de Luis a Margarita y relación de Luis (1 núcleo escénico) |
| Introducción | *Escena explicativa entre Margarita y Carlos -analepsis- (2 núcleo escénico) Llegada de Elena (3 núcleo escénico) |
| Entrega del niño a Juan | Entrega del niño a Luis (4 núcleo escénico) |
| Episodio del duelo | |
| Huida de Cornelia, narrada por Antonio | Jornada segunda Huida de Margarita salvada por Diego y Elena (1 núcleo escénico) |

Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 177-217; y A. Jurado Santos, *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII)*, Kassel: Reichenberger, 2005, p. 224. Citan la comedia C.A. La Barrera y Leirado, (1860), *Catálogo bibliográfico e biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra, 1860, p. 390^a, y P. Salvá y Mallén, P. (1992), *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Madrid: Julio Ollero, 1992, p. 526.

| | |
|---|---|
| Historia narrada por Cornelia — analexis— | Tentativas de clarificación y escenas de celos entre Diego, Elena, Luis y los criados (2 núcleo escénico) |
| Diálogo entre Juan y Loren- zo(versión de Lorenzo) | ****Encuentro y reconciliación en- tre Carlos y Marco Antonio (3 nú- cleo escénico) |
| * Huida de Cornelia con la dueña | Jornada tercera *** Huida de Margarita con Elena (1 núcleo escénico) |
| Encuentro entre Juan y el duque (versión del duque) | Salida de Carlos para Belflor (1 nú- cleo escénico) |
| **Paz entre Lorenzo y el duque | **Salida de Marco Antonio, Luis y Diego para Belflor (1 núcleo escéni- co) |
| Vuelta a Bolonia, Cornelia desa- parece | Conversación entre el marqués, su hija y el padre de Carlos (2 núcleo escénico) |
| | Engaño sobre la identidad de Car- los (3 núcleo escénico) |
| | Locura de Margarita (3 núcleo es- cénico) |
| Encuentro de Cornelia y el duque en la casa del cura | Encuentro de Margarita y Carlos en Belflor (4 núcleo escénico) |
| Reconciliación general | Reconciliación general (4 núcleo es- cénico) |
| Epílogo | Epílogo (4 núcleo escénico) |

Tirso conserva perfectamente las relaciones entre los personajes: los protagonistas de *La señora Cornelia* vuelven a aparecer en la comedia con algunos cambios que intensifican la conflictividad, sobre todo sentimental, y la diferencia sustancial entre los dos sistemas de personajes consiste casi exclusivamente en el “número” de papeles, que aumenta para completar el

reparto de la comedia y para facilitar una cantidad de damas suficientes al juego sentimental y a la saturación de las posibilidades matrimoniales.

Como se ve en el esquema, la articulación de la fábula en intriga se basa en los mismos procesos en los dos textos: exposición, exordio, desarrollo, desenlace —obviamente todo supeditado a las convenciones escénicas en el caso de la comedia. De hecho en la obra teatral la distribución del material diegético sigue la fórmula consabida: las circunstancias iniciales y la prefiguración de los obstáculos en la primera jornada, la creación de un nudo cada vez más complejo y articulado en la segunda, el cénit de la confusión y un desenlace veloz en la tercera.

Los cambios en la distribución del material diegético pueden servir de punto de partida para individuar algunos de los recursos en que se basa la transposición, es decir, en palabras de Genette,³ la transformación del hipotexto en el hipertexto hecha para “decir la misma cosa de modo distinto” en régimen “serio”, sin finalidad lúdica o satírica. La operación que realiza Tirso sobre *La señora Cornelia* corresponde a esta definición y, más exactamente, al tipo de transposición que interviene en el *modo* de enunciación, o género. A los recursos obvios de la versificación y del paso de un estilo a otro, se añaden cambios cuantitativos por aumento o reducción de la extensión del hipotexto y otras alteraciones que hacen los textos representables; estas tienen que ver con la acción y con los móviles y los valores de los personajes. De hecho, si tomamos en consideración no sólo el texto literario, sino el texto dramático —o sea el conjunto formado por el texto literario y el “texto-espectáculo”— cabe tener en cuenta también los cambios que proceden de la distinta manera de disfrutar el texto, que condiciona al modelo mismo de la comunicación: el mensaje es el texto dramático y el emisor no es único, sino triple (comediógrafo, director de la compañía y actores), el arco comunicativo que va del emisor al destinatario (quien asiste

³G. Genette, *Palimpsesti, la letteratura al 2 grado*, Torino: Einaudi, 1997.

a la representación) atraviesa el acto de comunicación que se produce entre los personajes-actores. En cambio en la comunicación literaria el mensaje que pasa del emisor (quien escribe) al destinatario (quien lee) es un texto en el que un narrador relata y unos personajes “son relatados” o dialogan (“él”, “yo/tú”), eventuales diálogos entre los protagonistas se incluyen en el mensaje y siempre los filtra la voz narrativa. De aquí una serie de cambios que afectan no solo a la distribución del material diegético, sino también al lenguaje.⁴

Para empezar el análisis de los textos que nos ocupan, cabe destacar el uso de las relaciones, que permiten recuperar las partes narrativo-descriptivas de *La señora Cornelia*, por ejemplo, la “tirada” inicial de Luis (*QDL*, ff. iv-

⁴El modo de enunciación del teatro es mimético: diálogos, monólogos y apartes (que junto con las acotaciones forman el texto) sustituyen relatos, descripciones y fragmentos de discurso directo; así se agota todo el material novelesco y se impide la narración abstracta. En primer lugar el lenguaje teatral es situacional y no autosuficiente como el lenguaje narrativo, o sea le hace falta un contexto pragmático; en segundo lugar, no se caracteriza por la libertad espacial y temporal del lenguaje narrativo, porque está pendiente del “yo-aquí-ahora” y de un uso de la deixis específico; finalmente es lenguaje-acción, performativo, puesto que es hablando como en teatro la acción acontece y avanza. Performatividad, redundancia, abundancia de deícticos, descripciones de ambiente caracterizan el discurso teatral, mientras que el recurso de la relación permite recuperar lo que en la novela se relata y las descripciones más largas. Los diálogos constituyen el momento más activo del texto, el de los acontecimientos, en cambio los monólogos y los apartes son una fuga de noticias a favor de quienes ven o leen, con una comunicación oblicua entre el personaje y el espectador-lector. Los monólogos tienen variadas funciones: trasmisión de pensamientos, conocimiento íntimo del personaje, descripciones, relatos, condensaciones de desplazamientos espacio-temporales; los apartes ofrecen al espectador-lector las informaciones que no poseen todos los personajes y revelan las intenciones de los protagonistas, las dobles claves de lectura de algunos puntos, las opiniones del emisor que el destinatario comparte y que producen la identificación. Finalmente las acotaciones permiten recuperar parcialmente los códigos no verbales de la comunicación teatral: los movimientos de los personajes y sus desplazamientos en el tablado, la ropa que llevan y sus disfraces, los objetos utilizados, la entonación de una frase, la mímica, los ademanes, todo lo que forma parte del “texto-espectáculo” y que se pierde en la fruición “desviada” de la comedia como texto de lectura.

2v)⁵ retoma la introducción cervantina. El texto de Tirso se abre con una escena de galanteo en la que el espectador se entera de algunas de las premisas del enredo que se desarrollará: el galán Luis es un caballero español que estudia en Bolonia y está enamorado de Margarita Gonzaga, mujer noble pero pobre; la dama no le corresponde, porque ama a otro hombre y miente a Luis, al decir que quiere hacerse monja. La relación en la que Luis narra cómo ha llegado a Bolonia corresponde a lo que se narra al comienzo de la novela:

Don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, caballeros principales, de una edad, muy discretos y grandes amigos, siendo estudiantes en Salamanca determinaron de dejar sus estudios por irse a Flandes. [...] Llegaron [...] a tiempo que estaban las cosas en paz, o en conciertos y tratos de tenerla presto. Recibieron en Amberes cartas de sus padres, donde les escribieron el grande enojo que habían recibido por haber dejado sus estudios sin avisárselo [...] acordaron de volverse a España [...] pero antes de volverse quisieron ver todas las más famosas ciudades de Italia; y habiéndolas visto todas pararon en Bolonia, y admirados de los estudios de aquella insigne universidad, quisieron en ella proseguir los suyos. (NE, pp. 171-172)⁶

| | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| Un año ha, señora mía, | de Italia [...] |
| que dejé la patria mía, | Gustó de venir conmigo, |
| ya vos sabéis que es Toledo. | por ver tierras, un amigo, |
| La mocedad, que violenta | mi igual en valor y edad. |
| consejos de un padre dados, | [...] |
| que con su nobleza intenta | Llegamos a Lombardía, |
| dejarme diez mil ducados, | después de ver la abundancia, |
| entre otra hacienda, de renta, | armas, valor, pulicía |
| me obligó a ver novedades | y hermosura con que Francia |

⁵Cito de la suelta T-55290/3 (sigla QDL) de la Biblioteca Nacional de Madrid; regularizo la grafía y el uso de las mayúsculas, inserto una puntuación interpretativa e indico al final de los fragmentos la página de la que proceden. El análisis de la comedia, y de todas las siguientes, prevé una división de los textos en núcleos escénicos, con finalidad explicativa.

⁶Cito de M. Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid: Castalia, 1982, vol. III, pp. 169-218; en la citas que siguen pongo entre paréntesis la sigla NE y el número de la página.

| | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| a Venus y a Marte cría. | y todo lo que corona |
| Y embarcados en Marsella | el Tesín y el Po lombardos |
| hasta Génova la bella | [...] |
| advertimos lo que puede | Hasta que, entrando en Bolonia |
| la industria sabia que excede | [...] |
| la naturaleza en ella. | Quedéme aquí con color |
| Vimos al mundo en Milán | de estudiar, con que gané |
| abreviado [...] | de mis padres el amor, |
| Vimos a Bresa, Verona, | y hasta a mi amigo obligué |
| Mantua, Ferrara, Cremona, | que escogiese por mejor |
| Pavía, Parma, Plasencia, | la escolástica apariencia. . . |
| Módena, Lodi, Vicencia | (<i>QDL</i> , ff. 1v-2r) |

Con respecto a la novela, Tirso aporta pequeños cambios⁷ y conserva la pareja de amigos protagonistas del viaje, el descontento de los padres y la permanencia en Bolonia; esta estancia no se debe tanto al prestigio de la universidad, sino al amor de Luis por Margarita, con pérdida de la casualidad que en la novela determina el encuentro entre los Bentivoglio y los caballeros españoles.

En la misma relación conocemos a Margarita, que, como Cornelia, es huérfana y vive bajo el estricto control de su hermano Marco Antonio Gonzaga, pero sus precauciones no han sido suficientes como para prevenir la difusión de la noticia de la grande belleza de la dama; otra vez la relación inicial de Luis sustituye a la voz narrativa del comienzo de la novela:

y aunque había muchas señoras doncellas y casadas con gran fama de ser honestas y hermosas, a todas se aventajaba la señora Cornelia Bentibolli [...]
Era Cornelia hermosísima en extremo, y estaba debajo de la guarda y amparo

⁷Tirso cambia la ciudad de salida, que es Toledo en lugar de Salamanca, y la primera etapa del recorrido, además menciona los nombres de las ciudades italianas visitadas.

de Lorenzo Bentibolli, su hermano, honradísimo y valiente caballero, huérfanos de padre y madre; que aunque los dejaron solos, los dejaron ricos, y la riqueza es grande alivio de la orfandad. (NE, pp. 172-173)

Vi en vos el mal que contem-
plo
por bien, al salir de un templo
y entrar en una carroza,
cuarta esfera que el sol goza,
y alumbra el mundo a su
ejemplo.
[...]
Informéme del estado,
nombre y valor que os ha da-
do
la fama que os acredita;
sé que os llamáis Margarita
que sin padres habéis quedado

debajo de la cautela
de Marco Antonio Gonzaga,
hermano vuestro, que os cela
como padre [...]
Supe que vuestra riqueza
no iguala a vuestra nobleza
[...]
Y supe, en fin, que en beldad,
en virtudes, en valor,
nobleza y honestidad,
sois el ejemplo mayor
con que se honra esta ciudad.
(QDL, f. 2r)

La riqueza constituye la única diferencia en la descripción de Cornelia y de Margarita; homólogos son el secreto de sus amores, el de Cornelia por el duque de Ferrara y el de Margarita por el príncipe de Parma, acérrimo enemigo de los Gonzaga. En la novela es la misma Cornelia la narradora de su historia sentimental:⁸ se dirige a los caballeros españoles, explica sus vicisitudes amorosas, añade que se ha rendido a las tentativas del duque bajo promesa de casamiento, habla de su embarazo y acaba con la explicación de los acontecimientos de la noche en curso, es decir la huida programada, la

⁸Finalmente, entre paredes y entre soledades, acompañada no más que de mis criadas, fui creciendo, y juntamente conmigo crecía la fama de mi gentileza, sacada en público de los criados y de aquellos que en secreto me trataban y de un retrato [...]. Pero todo esto fuera poca parte para apresurar mi perdición si no sucediera venir el duque de Ferrara a ser padrino de unas bodas de una prima mía [...]. Allí [...] vi al duque y él me vio a mí, de cuya vista ha resultado verme ahora como me veo. No os quiero decir, señores, porque sería proceder en infinito, los términos, las trazas, y los modos por donde el duque y yo vinimos a conseguir, al cabo de dos años, los deseos que en aquellas bodas nacieron... (NE, p. 185).

reacción del hermano, el parto inesperado, la salida furtiva, el encuentro con Antonio. En cambio, en la comedia, asistimos a un núcleo escénico explicativo entre Margarita y su esposo secreto, personaje en quien coinciden tres identidades: la verdadera (príncipe de Parma), la inventada (duque de Ferrara, con una clara referencia a la novela) y la que aparece a todos los demás (jardinero). La primera máscara se debe al odio entre la familia Gonzaga y la del príncipe, mientras la segunda a las razones políticas que han obligado al noble a huir y esconderse. El juego del doble en el doble no se agota con las identidades falsas de este personaje y será matriz de variados equívocos, un artificio que falseará cada “verdad” que los protagonistas piensen poseer.

El primero de los disfraces del príncipe se descubre ya en su diálogo inicial con Margarita y el enamorado justifica su mentira contando la historia de la enemistad entre los Gonzaga, los de Monferrato y los de Parma; esta narración es otra relación que desempeña funciones típicas de la transposiciones: la condensación de las invenciones del comediógrafo y la necesidad de aclarar lo nexos de causa-efecto, o sea de facilitar las razones de lo que acontece para satisfacer la recepción inmediata del teatro. Del mismo modo se explica la reelaboración de los monólogos narrativos en diálogos y en momentos de acción. El coloquio explicativo entre Margarita y el príncipe sustituye la narración de Cornelia, proporcionando la misma información: la pareja se ama desde hace un año (de este modo se conserva la analepsis del comienzo de su amor) y espera un hijo, aunque la ética de la comedia prevé el casamiento secreto, pero el galán no puede publicar esta unión: las familias de los enamorados son enemigas y el príncipe ha huido de Parma después de un ataque del marqués de Monferrato, pero acaba de saber que ha vuelto la paz y que, para consolidarla, debe aceptar el casamiento con Claudia, la hija del marqués. En cambio, en la novela, el hermano sólo tiene celos y el duque no pide la mano de Cornelia públicamente para no lastimar a su madre. Al insertar antiguas hostilidades, guerras dinásticas y “razones

de estado” como obstáculos, Tirso sigue consolidando y aclarando los nexos de causa-efecto para explicar el odio de Marco Antonio hacia Carlos y el secreto del amor entre éste y Margarita.

Otras veces los monólogos narrativos se convierten en acción, la que domina en el tablado y mejor despierta la atención del público. Es ejemplo de este proceso de reelaboración la conversión del informe de Antonio sobre la salvación de Cornelia en un núcleo escénico activo, el primero de la segunda jornada, que mantiene las bases ofrecidas en la novela:

- Habéis de saber que poco más de una hora después que salisteis de casa salí a buscaros, y no treinta pasos de aquí vi venir casi a encontrarme un bulto negro de persona, que venía muy aguijando, y llegándose cerca conocí ser mujer en el hábito largo, la cual, con voz interrumpida de sollozos y de suspiros, me dijo: “¿Por ventura, señor, sois extranjero o de la ciudad?”. “Extranjero soy y español.”, respondí yo. Y ella. “Gracias al cielo, que no quiere que muera sin sacramentos”. “¿Venís herida, señora – repliqué yo –, o traéis algún mal de muerte?” “Podría ser que el que traigo lo fuese, si presto no se me da remedio; por la cortesía que siempre suele reinar en los de vuestra nación, os suplico, señor español, que me saquéis de estas calles y me llevéis a vuestra posada con la mayor prisa que pudiéredes, que allá, si gustáredes de ello, sabréis el mal que llevo y quién soy, aunque a costa de mi crédito.” Oyendo lo cual, pareciéndome que tenía necesidad de lo que pedía, sin replicarla más, la así de la mano y por calles desviadas la llevé a la posada. (NE, pp. 178-179)

Margarita: El temor me
fuerza a huir
y el honor está dudando.
Volveréme.
Diego: Reina mía,
si estar indeterminada
es falta de posada
mientras sigue al alba el día,
en la nuestra está la cena
con ánimo de aguardar
convidados.
[...]

Margarita: El peligro con-
sidero
que llevo de noche y sola.
¿Qué gente sois?
Diego: Española.
Margarita: ¿Sois noble?
Diego: Soy caballero.
Margarita: ¿De qué reino?
Diego: De Toledo.
Margarita: ¿Y qué apellido?
Diego: Mendoza.
Margarita: Gracias al cielo
que goza

tan noble amparo mi miedo.
 Si el valor y la piedad
 nobles atributos son
 que ensalzan vuestra nación,
 Mendoza ilustre, jurad
 por la fe de caballero
 que mi honor irá seguro
 en vuestro amparo.
 [...]

 Diego: ¿Qué lleváis?

Margarita: Mi triste suerte.
 Diego: ¿De quién huís?
 Margarita: De la muerte.
 Diego: ¿Quién sois?
 Margarita: Después lo diré,
 que corre mi vida aquí
 mucho riesgo.
 Diego: En mi posada
 segura estaréis y honrada.
 (QDL, ff. 8v-9r)

En otros casos Tirso se limita a poner en escena episodios del texto en prosa que ya tienen carácter teatral y son representables, como la entrega del niño parido por Cornelia/Margarita:

Era la noche entre oscura, y la hora, las once; [...] al pasar por una calle que tenía portales sustentados en mármoles [Juan] oyó que de una puerta le ceceaban. [...] Detúvose un poco, estuvo atento, y vio entreabrir una puerta; llegóse a ella, y oyó una voz baja que dijo: - Sois por ventura Fabio? Don Juan, por sí o por no, respondió sí. - Pues tomad - respondieron de dentro -, y ponedlo en cobro, y volved luego, que importa. Alargó la mano don Juan, y topó un bulto [...] y él se halló cargado en la calle y sin saber de qué. Pero casi luego empezó a llorar una criatura, al parecer recién nacida. . . (NE, p. 174)

Fabia: Ce, ¿quién pasa?
 ¿sois el príncipe? Llegad.
 Luis: Calvete, ¡“príncipe” dijo!
 Calvete: Es verdad,
 “príncipe” oí.
 Luis: ¡Ay cielos!
 Calvete: Dile que sí.
 Luis: El príncipe soy.
 Fabia: Un hijo
 os ha dado Margarita
 que a Narciso se adelanta.
 Luis: ¡Hijo! ¿Cómo?

Calvete: ¡Oh, es una santa!
 Luis: ¡Jesús!
 Calvete: ¿Ésta es la bendita,
 la monja, la recogida?
 Pero bien se recogió.
 Fabia: No ha un instante que
 parió
 con peligro de la vida,
 pero el cielo soberano
 tan propicio nos ha sido,
 que en el jardín ha parido,
 sin saber nada su hermano.
 Ha fingido un accidente

y ahora en su cama está;
lo propuesto estorbará
por hoy este inconveniente.
Mas presto os veréis los dos,
en vuestro estado y sin pena.

Calvete: ¡Linda monja!
Fabia: Gente suena.
Tomad, príncipe, y adiós.
(QDL, ff. 7v-8r)

El comediógrafo vuelve a encontrarse en la necesidad de explicar y de reducir la casualidad. Ya que en la narrativa es el emisor quien elabora el nexo entre móviles y acciones, Cervantes puede dejar que la coincidencia domine: Juan pasa por delante de la casa de Cornelia justo cuando alguien está a punto de entregar el bebé a un criado del duque de Ferrara, y sin razón decide contestar que sí a la pregunta “¿Sois por ventura Fabio?”. En cambio, Tirso tiene que inventar una causa para explicar el vaivén delante de la casa de Margarita y hacer que Luis finja ser el príncipe misterioso, porque desea descubrir lo que está sucediendo en casa de Margarita; además en la comedia ya se sabe quiénes son los padres del niño, mientras que en la novela sus identidades se descubrirán más tarde, en la narración de Cornelia. Todo ello porque en teatro hay que dar la posibilidad al destinatario de determinar el nexo entre móviles y acciones.

La segunda jornada sigue con una serie de escenas de celos⁹ y de tentativas de aclaración que fracasan, momentos dinámicos que conllevan la

⁹Elena, luego Luis con Calvete, y finalmente Diego, convergen otra vez hacia la casa de Margarita: Luis desea descubrir quién es el príncipe padre del niño, Elena – aún disfrazada de paje – le cuenta de la dama amparada por Diego, Luis revela que es Margarita, Elena empieza a tener celos, llega Diego y descubre la identidad del príncipe. A continuación Luis se enfada y Diego intenta tranquilizarle en nombre del honor y de la amabilidad; Elena, para que Calvete no descubra su identidad, inventa otra que explique sus celos: dice que es el príncipe de Parma, que por miedo de Marco Antonio ha dejado el disfraz de jardinero y que no quiere revelarse a Luis porque es amigo del marqués de Monferrato. Carlos habla con Peynado y con Marco Antonio. El viejo jardinero dice al príncipe que Marco Antonio debe de haber asesinado a Margarita y al niño, puesto que han desaparecido; en cambio Marco Antonio piensa que la hermana ha huido con el amante y el hijo; los dos quieren vengarse el uno del otro. Diego y Luis llegan e intentan parar el desafío de los otros dos, explicando lo que ha sucedido a Margarita y al niño y que Carlos lleva un año casado con la dama; por lo tanto los dos enemigos se reconcilian.

eliminación del proceso lento y gradual a través del cual los protagonistas masculinos (Juan, Antonio, Lorenzo y el duque) entran en contacto en la novela y deshacen poco a poco el enredo. De hecho en el texto cervantino los cuatro hombres se conocen uno al otro con varios encuentros parciales: primero Juan encuentra al duque en ocasión del duelo (*NE*, pp. 176-178), después conoce a Lorenzo y escucha su versión de la historia que Cornelia ya ha contado (*NE*, pp. 191-194), luego Juan media en el enfrentamiento entre el duque y Lorenzo en la calle entre Bolonia y Ferrara, y se entera de la versión del duque (*NE*, pp. 201-204), finalmente Lorenzo y el duque se reconcilian (*NE*, pp. 204-205), Juan los presenta a Antonio y éste explica lo que le ha ocurrido a Cornelia (*NE*, pp. 205-206). La intersección de puntos de vista no implica redundancia en la novela cervantina, sino una forma de perspectivismo, que en la comedia no sería rentable. Por eso, en esta parte de la comedia, Tirso prefiere alejarse del texto-fuente y centrarse en lo típicamente teatral.

Al escoger esta opción el mercedario sigue dos caminos: añade episodios y lleva a la escena los elementos “teatrales” del texto de prosa. Sabido es que novelas y comedias comparten situaciones y mecanismos del enredo: celos y galanteo, peripecias de enamorados obstaculizados, coincidencias al límite de lo inverosímil, falsas identidades, agniciones, sustituciones de persona, disfraces, interceptaciones de mensajes, episodios de escucha furtiva, mentiras. Tirso retoma este tipo de recursos con los pocos cambios necesarios para hacerlos representables, cambios cuantitativos que atañen a la puesta en escena de lo que en las novelas es asunto de relatos, al incremento de ocasiones de confrontaciones y conflictos y a la creación de nexos causa-efecto; por otro lado se produce el corte de lo que no se puede mostrar por razones éticas y técnicas y de los fragmentos que provocarían seguras caídas de atención en la inmediatez del teatro, exactamente como la repetición de la misma historia desde tres perspectivas distintas y el acercamiento gradual

de los caballeros. En cambio, en esta fase de la reelaboración las añadiduras del comediógrafo sirven sobre todo para acrecentar el material y desarrollarlo en tres jornadas, y hasta pueden tener carácter digresivo.¹⁰ La huella que el mercedario deja en *Quien da luego da dos veces* procede del juego sobre las convenciones y los *topoi* de la comedia. Su producción teatral se caracteriza por la observación del teatro precedente y por la acentuación de lo típico en los personajes y en los mecanismos y recursos de enredo; en esta obra Tirso da prueba de habilidad en el uso de muchas parejas, del disfraz—incluso doble—, de los juegos verbales y del espacio escénico. A medida de que crece la maraña, aparecen los habituales comentarios de los personajes—Calvete, por ejemplo, se pregunta: “¿Hay noche más enredada?” (*QDL*, f. 11v) y Marco Antonio: “¿Quién en una noche vio / tanto enredo?” (*QDL*, f. 13r)— y se profundiza la contraposición constante verdad-mentira, esencia-aparencia, secreto-engaño; sólo en el espectador se vuelve a construir una versión completa y verdadera de los acontecimientos, que ninguno de los personajes posee. Además Tirso escoge algunos de estos momentos de alejamiento del texto-fuente para insertar los chistes más sabrosos, por ejemplo los del gracioso y de Diego sobre el nacimiento de niños que constelan las investigaciones de Luis para descubrir al padre del hijo de Margarita:

Calvete: [...] alguna criada
al príncipe fue a buscar
..
y envidiosa por ventura
de lo que con su ama pasa,
querrá encuadernar en casa
con don Diego otra criatura:

¹⁰El episodio de la locura de Margarita parece una mera digresión; de hecho Pilar Palomo, en su edición de la comedia (P. Palomo, *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, 1962, p. 329, nota 1) comenta esta escena con una nota de Cotarelo: “Este pasaje está viciado; y aun esta escena y la anterior parecen interpoladas. La locura pasajera de Margarita debía de ser más trágica que satírica, aunque no son ajenos de Tirso estos rasgos que hoy parecen extraños”.

no hay sino cunas, y a ello,
¡que llueven muchachos hoy!

(*QDL*, f. 9v)

Luis: Al ama, en fin, se le dí [al niño],
que está parida.

Diego: Eso sí
no será estéril año.

(*QDL*, f. 10r)

Volviendo al enredo, el último núcleo escénico de la segunda jornada retoma el hilo de la novela, que sigue en el primero de la tercera, con la huida de la primera dama y la salida de Bolonia de su hermano con los caballeros españoles. El *deus ex machina* de la fuga de Margarita es Elena, la amada española de Luis, que Tirso añade para avivar los conflictos sentimentales. Aparece en el tercer núcleo escénico de la primera jornada, vestida de estudiante, y en cuanto se entera del nuevo amor de su novio, pide a Diego ser su paje, bajo el nombre de Pacheco, para solucionar su problema. Elena intenta realizar un plan que aleje a la rival de Luis, haciendo hincapié en la reputación, en el “qué dirán, monstruo vil / en cuya bárbara boca / tantas honras hemos visto / despedazadas y rotas” (*QDL*, f. 13v); convence a Margarita para que se salve del riesgo que, de este modo, corren su vida y su honor. Esta escena retoma lo que sucede en la novela cuando todos los personajes masculinos se han alejado momentáneamente de Bolonia, y Cornelia se desahoga con la dueña, que empujada por el miedo, aconseja la fuga y aplaza sin querer la solución:

A las palabras de Cornelia, la dueña —como si el demonio se lo mandara, para intricar, estorbar o dilatar el remedio de Cornelia—, dijo: —¡Ay señora de mi alma! ¿Y todas esas cosas han pasado por vos y estáis aquí descuidada y a pierna tendida? O no tenéis alma, o tenéisla tan desmalazada que no siente. ¿Cómo, y pensáis vos por ventura que vuestro hermano va a Ferrara? No lo penséis, sino pensad y creed que ha querido llevar a mis amos de aquí y ausentarlos de esta casa para volver a ella y quitaros la vida, que lo podrá hacer como quien bebe un jarro de agua. [...] si vos, hija mía, quisieredes tomar mi consejo, yo os le daría tal que os luciese. [...] yo señora, he servido a un piovano, a un cura, digo, de una aldea que está a dos millas de Ferrara;

es una persona santa y buena y que hará por mí todo lo que yo le pidiere, porque me tiene obligación más que de amo. Vámonos allá, que yo buscaré quién nos lleve luego, y la que viene a dar de mamar al niño es mujer pobre y se irá con nosotras al cabo del mundo. Y ya, señora, que presupongamos que has de ser hallada, mejor será que te hallen en casa de un sacerdote de misa, viejo y honrado, que en poder de dos estudiantes... (NE, pp. 197-198)

El ama que a mis señores
sirve es una labradora
de aquí cerca, cuyo padre
una milla de aquí mora,
y es quintero del marqués
de Monferrato [...]
Si este rústico te lleva,
disfrazada con las ropas
de su hija, imaginando
que eres una labradora,
a quien por querer yo bien

y que nadie te conozca
en su quinta, por mi cuenta,
que estés oculta me impor-
ta...
(*QDL*, f. 14r)
¡Amor, vitoria!
Ya está el enemigo fuera,
ya no se abrasará Troya
ni don Luis gozará
la ocasión que le provoca.
(*QDL*, f. 14v)

Para alcanzar el cénit de la confusión, ahora Tirso se aleja otra vez del texto-fuente y vuelve a los recursos teatrales del disfraz, de la doble o triple identidad, de la mentira, de la fingida apariencia. Distintos móviles producen el desplazamiento de todos los personajes hacia el mismo lugar, la quinta de Belflor,¹¹ donde se realizará el desenlace. En las escenas ambientadas en Belflor los acontecimientos precipitan: las identidades “al cuadrado” impiden a los personajes comunicar entre ellos sin crear malentendidos increíbles; sobre todo los criados, que actúan de mensajeros de los nobles, se

¹¹Margarita y Elena huyen a Belflor; Carlos se ha enterado de que el marqués de Monferrato y su futura esposa Claudia le esperan en la quinta de Belflor, para celebrar la boda, y se dirige allí; entra en juego la mentira que Elena ha dicho a Calvete como justificación de sus celos (que ella es el príncipe de Parma) y Calvete declara haber visto al príncipe y a Margarita huir juntos; Marco Antonio se enfurece y, con Diego y Luis, decide ir a Belflor. En la escena siguiente, en Belflor, el marqués y el padre de Carlos comentan la paz alcanzada y el casamiento inminente, aunque la esposa dude poder amar a un hombre nunca visto. Llega Elena, dice ser Carlos, y Claudia se enamora.

vuelven anunciadores de noticias falsas que alimentan el caos;¹² hasta que se empiezan a poner las premisas del desenlace y poco a poco se descubren las verdaderas identidades de los protagonistas y se van formando las parejas, cuyas bodas anunciadas constituyen el final de la comedia: Carlos se casa con Margarita, Luis con Elena, Marco Antonio con Claudia, Diego con una hermana de Carlos, Calvete con la dueña, madre de su hijo.

En el paso de novela a comedia, Tirso ha alternado innovaciones y episodios que proceden directamente de Cervantes; estos se basan en la mismas coincidencias que estructuran *La señora Cornelia*;¹³ en cambio, los elementos de la novela que no aparecen en la comedia¹⁴ se sustituyen con otros, de mayor efecto teatral, pero también más adecuados a la ambientación espacial y temporal y al sistema de personajes de la comedia.

Por lo que concierne a la ambientación espacial y temporal, ésta a menudo es un elemento común de novelas y comedias de enredo, y se pre-

¹²Peynado reconoce a Margarita vestida de campesina; Calvete, convencido de que Elena es Carlos, dice a Margarita que el príncipe está con Claudia; el criado Julio confirma lo dicho por Calvete, pero refiriéndose al verdadero Carlos que está hablando con el padre y el marqués. A Claudia se le presenta el verdadero Carlos, pero ella dice que el príncipe es otra persona; dos campesinos sorprenden a Margarita cuando intenta incendiar la quinta porque se ha vuelto loca y está convencida de que Belflor es el infierno; los campesinos llevan la dama al marqués y aquí Carlos le vuelve a declarar su amor, confesando todo al padre, que se enfurece por el parentesco con Marco Antonio; este último llega con Diego y Luis. Comienza el ritual del perdón, con explícitas referencias al título de la comedia. Otra cuestión pospone un poco el final feliz: como Claudia sigue creyendo que Elena es Carlos, Elena admite ser solo un paje que ha intentado ayudar a Margarita, pero el marqués la quiere matar, y entonces Diego, el único que conoce su identidad, la revela a todos.

¹³La entrega del niño a Luis/Juan y su respuesta a la persona que se lo da, el encuentro casual de los caballeros italianos y españoles, con la solicitud de ayuda, y el papel activo de los españoles en la reconciliación del hermano y del amante de la dama protagonista, la fuga de ésta de Bolonia hacia el campo, justo adonde podrá hallar al amado, la salida de Lorenzo/Marco Antonio con los españoles y el encuentro final entre Cornelia/Margarita y el duque/príncipe.

¹⁴El duelo, el sombrero del duque usado como instrumento para reconocerle, la permanencia de Cornelia en el mesón, los cuentos que repiten la misma historia desde perspectivas distintas, el viaje de Bolonia a Ferrara, la vuelta a Bolonia, el episodio del paje y la prostituta.

fieren contextos contemporáneos, ciudadanos y caseros. Pero en los textos en prosa la casa y la ciudad a menudo son sólo los lugares de partida y de conclusión de las vicisitudes, y el autor suele dar libre desahogo a la libertad que la narrativa permite, con amplios desplazamientos en el tiempo y en el espacio. En las comedias el tiempo y el espacio tienen que ser representables, de aquí los segmentos sincrónicos, la selección de lugares, el uso de las pausas entre las jornadas, la supresión de desplazamientos cronológicos y espaciales o su substitución con analepsis y cuentos. La cronología de la novela implica cuatro días, con una analepsis que cubre los dos años anteriores, y la ambientación espacial se desarrolla dentro de la ciudad de Bolonia, entre Bolonia y Ferrara, y en una aldea, con variaciones de lugar más amplias en la introducción y en la conclusión (referencias a los lugares que Juan y Antonio visitan antes de pararse en Bolonia y a su vuelta a España); Tirso conserva lo posible, pero tiene que poner en la práctica todo recurso de condensación espacio-temporal: reduce los cuatro días a una noche o poco más, duración que los personajes evidencian constantemente destacando la abundancia de acontecimientos y malentendidos en un periodo tan breve; sintetiza en una relación el viaje inicial de los caballeros españoles y no menciona la vuelta final a su patria; elimina el episodio que tiene lugar por la calle entre Bolonia y Ferrara y limita el desarrollo de la acción a cuatro sitios: el jardín de Margarita, la calle delante de su casa, el mesón de Luis y Diego y la quinta de Belflor.

Por lo que se refiere a los personajes, ya hemos subrayado la perfecta correspondencia entre los papeles principales de la novela y de la comedia, mientras que las exigencias de la compañía y de la puesta en escena explican los cambios en los personajes menores (la dueña, el paje, la prostituta y el cura en la novela, los criados —Calvete, Peynado, Fabia y Julio— en la comedia) y la añadidura de dos barbas —el padre del príncipe y el marqués de Monferrato— y dos damas, Elena y Claudia, para reforzar los conflictos

sentimentales. Claudia realiza un papel que en la novela solo se menciona (se nombra a la hija del duque de Mantua, escogida por la madre del duque como su esposa) y su transformación corresponde perfectamente al fenómeno de la valorización secundaria, es decir la mejora de la condición y/o del papel de personajes no principales.

El sistema de valores y móviles de *La señora Cornelia* sufre los cambios que no sólo la hacen comprensible a la recepción inmediata del corral, sino que también la conforman a la ideología que impregna el teatro áureo español. Analizando los cambios temáticos parece que Tirso tiende a conservar los temas de la novela —cortesía, generosidad, amistad, fuerza del amor, visión de los españoles en el extranjero— y la trama centrada en la solución no violenta de un caso de honor, pero no puede prescindir de la superación de unas cuestiones suscitadas por Cervantes hacia posiciones tranquilizadoras. Normalmente, en las transposiciones a la escena de la colección cervantina, los temas sufren una especie de selección o de “reducción”; sin incurrir en el tópico de un Cervantes polémico con su época frente a unos comediógrafos con ideas más conformistas, el análisis de las versiones teatrales revela una tendencia a la trivialización. En el caso de *Quien da luego da dos veces*, la nobleza de ánimo coincide necesariamente con la aristocracia heredada por linaje y se realiza en las acciones de los personajes, pero sobre todo en su adecuación al papel; es decir que la fuerza del amor y la necesidad de casarse, motores de la novela, se vuelven a plantear en las comedias, pero acaban por convertirse en juegos de enredo. El casamiento es un punto fijo de llegada, el matrimonio secreto justifica el embarazo y salva el honor de la dama; la reivindicación de la libertad de elección se reconduce a la norma mediante anagnórisis o a través del nacimiento instantáneo del amor justo para quien es menester que nazca. La comedia de Tirso no participa de una visión problemática del honor, a menudo éste es motivo de discusiones entre enamorados o, si el problema se vuelve más profundo, ocasión para

manifestar ideas sobre la reputación y el secreto, o para proponer soluciones alternativas a la violencia; pero sin llegar a la distinción cervantina entre intento pecaminoso y hecho involuntario que pone en peligro la reputación, ni mucho menos a afirmar que el verdadero honor está en la virtud y el verdadero deshonor en el pecado.

Bibliografía

- AVALLE-ARCE, J. B. (1997), *Enciclopedia Cervantina*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CERVANTES, M. (1982), *Novelas ejemplares*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid: Castalia, 3 vols, vol. III, pp. 169-218.
- COTARELO Y MORI, E. (1907), *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid: Bailly-Baillièere e Hijos.
- GARCÍA MARTÍN, M. (1978), “Dos modelos cervantinos en Tirso de Molina”, *Anales cervantinos*, XVII, pp. 137-146.
- GARCÍA MARTÍN, M. (1980), *Cervantes y la Comedia Española en el S.XVII*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- GENETTE, G. (1997), *Palimpsesti, la letteratura al 2 grado*, Torino: Einaudi.
- GONZALO DE AMEZÚA Y MAYO, A. (1956-58), *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid: CSIC.
- HARTZENBUSCH, J. E. (1848), *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez*, Madrid: Rivadeneyra.
- ICAZA, F.A. (1915), *Las “Novelas Ejemplares” de Cervantes. Sus críticos. Sus modelos literarios. Sus modelos vivos y su influencia en el arte*, Madrid: Herederos de Rivadeneyra.
- JURADO SANTOS, A. (2005), *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII)*, Kassel: Reichenberger.
- LA BARRERA Y LEIRADO, C.A. (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra.
- MOLINA, Tirso de (1962), *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de Los Ríos, tomo II, Madrid: Aguilar.
- PALOMO, P. (1962), *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid.
- PAZ Y MELIÁ (1934), *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Blass Tipográfica.
- RIUS, L. (1895-1904), *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Librería de Murillo.
- SALVÁ Y MALLÉN, P. (1992), *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Madrid: Julio Ollero.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G (2000), “Tirso en sueltas: notas sobre la difusión impresa y recuperación textual”, I. Arellano y B. Oteiza, B. (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina*. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles (Madrid, 5-6 de julio de 1999), Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 177-217.

recibido: diciembre 2008

aceptado: mayo 2009