

Los tres maridos burlados de Tirso de Molina y la estética de lo grotesco

Los tres maridos burlados by Tirso de Molina and the Aesthetics of the Grotesque

Naima Lamari

Universidad de Avignon (EA 4277-ICTT)

FRANCIA

naima.lamari@univ.avignon.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.1, 2020, pp. 51-61]

Recibido: 20-06-2019 / Aceptado: 17-07-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.05>

Resumen. Cualquier conocedor de la trayectoria vital y literaria de Tirso de Molina se dará cuenta enseguida de su constante preocupación por la creación artística y la recepción de sus obras, es decir, por el resultado literario de su ingenio, cuyos ingredientes esenciales lo constituyen el humor, la difusión de los agentes cómicos, un lenguaje en base a juegos de ingenio, de neologismos y motivos carnavalescos, una predominante atmósfera lúdica, la exploración de la agudeza rústica, y por supuesto, la exquisita y brillante técnica de la burla cortesana. *Los tres maridos burlados* es una novela breve, puesta en boca de don Melchor, que se inserta dentro del cigarral quinto, junto con la representación de *El celoso prudente*, sin perder, no obstante, «la autonomía de su propia construcción narrativa». Esta novelita, con tono de farsa entremesil, se fundamenta, como ha señalado Nougé, en tradiciones y fuentes populares y folclóricas, que propagadas por juglares y viajeros, se difundieron en la mayoría de los países europeos y con especial relieve en Italia. Partiendo del estudio de Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, pretendo destacar algunos componentes propios de la estética grotesca, los cuales interactúan entre sí en la obra tirsiana.

Palabras clave. Tirso de Molina; *Los tres maridos burlados*; estética; grotesco; carnavalesco.

Abstract. Those acquainted with Tirso de Molina's life and literary trajectory will immediately recognize his constant preoccupation regarding his artistic creation and the reception of his works; and specifically, for the literary outcome of his wit, whose main components are humor, the dissemination of the comic elements, a language based on games of wit, neologisms and carnival motifs, as well as the exploration of rustic wit and the brilliant technique of courtly mockery. *Los tres maridos burlados* is a short novel, narrated by don Melchor and included in the fifth "cigarral," together with the representation of *El celoso prudente*, without losing «the autonomy of its own narrative construction». As Nougúé has pointed out, this farcical short novel is based on popular and folkloric sources that were propagated by minstrels and travelers throughout Europe, and especially in Italy. Taking into account Mijaíl Bajtín's work, *Gargantua Rabelais and His World*, I intend to emphasize some important elements, typical of the aesthetics of the grotesque. In my opinion, these elements interact among themselves in Tirso's work.

Keywords. Tirso de Molina; *Los tres maridos burlados*; Aesthetics; Grotesque; Carnival.

Cualquier conocedor de la trayectoria vital y literaria de Tirso de Molina se dará cuenta enseguida de su constante preocupación por la creación artística y la recepción de sus obras, es decir, por el resultado literario de su ingenio, cuyos ingredientes esenciales lo constituyen el humor, la difusión de los agentes cómicos, un lenguaje en base a juegos de ingenio, de neologismos y motivos carnalescos, una predominante atmósfera lúdica, la exploración de la agudeza rústica, y por supuesto, la exquisita y brillante técnica de la burla cortesana.

Con la excepción de la *Historia de la Orden de la Merced* y de la hagiografía *Vida de la Santa Madre María de Cervellón o del Socós*, escribió Tirso dos libros de prosa eutrapélica: el *Deleitar aprovechando*, publicado en Madrid en 1635, de tonalidad didáctica y destinada a la edificación religiosa, y *Cigarrales de Toledo*, miscelánea publicada en 1624, de atmósfera lúdica, en la que, siguiendo el modelo del *Decameron* de Boccaccio, cinco amigos se reúnen durante cinco días en cinco cigarrales de Toledo para entretenerse con actividades literarias, tales como narraciones o representaciones de diversas comedias¹.

Los tres maridos burlados es una novela breve, puesta en boca de don Melchor, que se inserta dentro del cigarral quinto, junto con la representación de *El celoso prudente*, sin perder, no obstante, «la autonomía de su propia construcción narrativa»². Esta novelita, con tono de farsa entremesil, se fundamenta, como ha señalado Nougúé³, en tradiciones y fuentes populares y folclóricas, que propagados por juglares y viajeros, se difundieron en la mayoría de los países europeos y con especial relieve en Italia. A modo de ejemplo, el hispanista francés se refiere al cuento español de las madejas de las Novelas y cuentos en verso del licenciado

1. Arellano, en su ed. de *Los tres maridos burlados*, pp. 17-18.

2. Arellano, en su ed. de *Los tres maridos burlados*, p. 21.

3. Para más detalles, ver Nougúé, 1962.

Tamariz, el cual presenta extrañas coincidencias con la fábula tirsiana. María Rosa Lida de Malkiel, por su parte, relaciona la perfecta organización ternaria de las burlas con la estructura folclórica del cuento de «las tres damas que encontraron el anillo del Conde»⁴. En cuanto a Rocchi Barbotta, menciona como probable fuente de inspiración de Tirso, la novelística italiana de Francesco Cieco, El Lasca, Bandello, Boccaccio, Poggio Bracciolini y Manetti⁵.

Partiendo del estudio de Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, pretendo destacar algunos componentes propios de la estética grotesca, los cuales interactúan entre sí en la obra tirsiana.

El primer punto notable lo constituye la atmósfera carnavalesca y la exaltación de lo festivo, siendo además Carnestolendas un personaje secundario de *Gargantúa y Pantagruel*. En el Libro I, François Rabelais nos cuenta que nace Gargantúa, el martes de carnestolendas, y que para esta ocasión, habían hecho matar trescientos sesenta y siete mil catorce bueyes «Ces boeufs gras, ils en avaient fait tuer trois cent soixante-sept mille quatorze pour qu'on les sale à mardi gras, afin d'avoir en début de printemps du boeuf de saison en abondance, de façon à pouvoir faire au début des repas un bénévolit de salaisons, et mieux se mettre au vin»⁶. Bien es sabido que el Carnaval representa, ya desde la Edad Media y el Renacimiento, el tiempo del año en que el pueblo, gracias a máscaras y disfraces, esto es, a la risa liberadora, puede explayarse y regocijarse, despreocupándose de la rigidez y de la pesadez de las manifestaciones festivas oficiales. Estas fiestas carnavalescas paganas significan alegría, comidas y bebidas, liberación sexual, inversiones y transgresiones, actos estrafalarios que convierten temporalmente a la locura en norma de conducta, y por fin, celebraciones y procesiones paródicas y grotescas.

Las tres pintorescas fábulas se celebran precisamente durante estas fiestas de Carnestolendas, un tiempo cronológico propicio para burlas y diversiones ridículas que, además de sumergir a las víctimas en un mundo de fantasías, «dan treguas» y «divierten melancolías» (pp. 35-36), finalizando en Cuaresma, símbolo de penitencia y de sumisión, según leemos en el texto: «¡No hay sino perdonarse unos a otros y entrar con pie en la Cuaresma, que es mañana!» (p. 69).

En la novelita, se plasma el arte de Tirso en la eutrapelia y en la elaboración de la técnica de la burla ingeniosa y de su construcción narrativa: se trata de tres mujeres «hermosas, discretas y casadas» (p. 35) que encuentran una sortija y que deciden acudir al Conde para saber a quién pertenece, este les ayuda sentenciando que la entregará a la que muestre «más ingenio» al burlar a su marido, «dentro del término de mes y medio» (p. 39). La mujer del cajero Lucas Moreno hace creer a su marido que está muerto, la de Morales se las ingenia para persuadirle que está loco y que su casa ha desaparecido de su lugar, convirtiéndose esta en una taberna, y la tercera, casada con un viejo celoso, le hace creer que es un fraile, encerrándole en una celda monástica, merced a la ayuda de un hermano religioso que lo droga con

4. Lida de Malkiel, 1976.

5. Arellano, en su ed. de *Los tres maridos burlados*, p. 24. Ver también Rocchi Barbotta, 1965-1966.

6. *La vie très horricque du grand Gargantua*, cap. IV.

un somnífero. La finalidad de esta tercera burla radica en escarmentar al marido celoso, castigándole con duras penitencias y vapuleos. El lema del deleitar aprovechando, tan apreciado por Tirso, ya se lee en Rabelais quien, en su aviso al lector, pretende hacerlo reír por medio de una lectura amena y llena de picardía, a la vez que lo alecciona con un sentido altamente crítico, buscando así la ambigüedad, y dejándonos perplejos. La burla al primer marido solo se hace verosímil dentro de ese universo lúdico carnavalesco y estrafalario en que todo es posible y todo está permitido: «le dijo que para cierto fin ridículo con que quería regocijar aquellas Carnestolendas, le importaba hiciese creer a su marido que dentro de veinte y cuatro horas pasaría desta vida a dar cuenta a Dios de la que hasta entonces había mal empleado» (p. 41).

La arquitectura de la novela obedece y se somete a la visión poliforme y abigarrada del mundo carnavalesco, junto con sus diversas manifestaciones y modalidades: primero, la abundancia que se plasma en los regalos que Lucas Moreno, el primer marido burlado, ofrece en las diversiones y banquetes celebrativos del martes de Carnaval, el sutil tratamiento de los resortes de la risa que también cobra diferentes caras a lo largo de las narraciones, luego los disfraces y enmascaramientos ridículos, que sean voluntarios o no, el principio estructurante del enfrentamiento entre burlas y veras, la usurpación y suplantación de identidades, los juegos de ilusión óptica, de trampantojos y de reversibilidad, la metáfora del *theatrum mundi*, un repertorio sinfín de artefactos y fingimientos, y por fin, las inversiones y situaciones de un mundo al revés, trasunto en sí mismo del momento carnavalesco en que se desarrollan las burlas, burlas estas que escarnecen a todos, aun a los mismos burladores.

Otros aspectos relevantes, característicos de la estética grotesca, son la diformidad, la hiperbolización en los hechos narrados, los excesos, la desproporción, que en la obra rabelaisiana, se cristalizan por ejemplo en el gigantismo de Pantagruel y Gargantúa, dos ogros glotones y hambrientos. En la novela tirsiana, es precisamente dicha exageración lo que desencadena la fábula, y por tanto, el nacimiento de la burla: el descubrimiento casi mágico y misterioso de una joya, que primero se identifica como «una cosa que reluce» y «brilla tanto» (p. 37), y que por medio de la amplificación y de la gradación, se convierte «en una sortija de un diamante hermoso y tan fino que a los reflejos del sol parece que se transformaba en él» (p. 37), y hasta en manzana de la Discordia. El desfase entre la preciosidad del objeto y las circunstancias absurdas de su «hallazgo» en «un montoncillo de basura», acentúa aún más el carácter estrafalario de la situación, siendo lo insólito un componente esencial del carnaval. No menos disparatado es el pacto, aunque no desprovisto de cierta lógica, instaurado por el Conde, el industrioso artífice que desafía a las cuatro amigas, ahora competidoras, al proponerles que «hagan una burla a su marido». El plazo limitado «dentro del término de mes y media» para ejecutar las burlas resulta ridículo por su carácter irrealizable. De particular interés resulta el estratagema del Conde, cuyo montaje se parece al argumento de un autor de comedias, el cual cumple con su misión, al distribuir a cada una de las damas un rol que estas van a interpretar magistralmente, a imagen de actrices profesionales, y en este sentido,

van a fabricar burlas con puestas en escena espectaculares, siendo la teatralidad inherente a los festejos carnavalescos.

La estética grotesca, o en boca de Bajtin, el «realismo grotesco»⁷, no solo atañe a las temáticas, sino también a los personajes que no carecen de vicios e imperfecciones y a los que Tirso dibuja a grandes rasgos, a semejanza de un pintor o diseñador, rayando a veces en la caricatura, en la reducción a estereotipos, a personajes entremesiles, generadores de risa; de ahí sin duda el uso frecuente del artículo definido para designar al celoso («el celoso»). A modo de ejemplo, refiramos a las fallas de las tres damas que, por efecto de generalización, de universalización y de mecanización, tienden a convertirse en fantoches: la codicia, «el deseo del interés tan poderoso en las mujeres» (p. 40), la bellaquería y la inconstancia («con tantas arquitecturas burlescas [...] y otros extremos semejantes que saben hacer las mujeres cuando se les antoja» (p. 58), y la capacidad para fingir en situaciones extremas «celebrando la sutileza de las tres casadas» (p. 88), o aún la desilusión de la bella malmaridada. No menos caricaturescos son los celos del viejo que sufre «como suele el mal de ijada»⁸ (p. 86) y gusta del vino, «apetitoso en sus años» (p. 73), los «evidentes» (p. 45) pronósticos del astrólogo que «también es médico» (p. 52), la torpeza e ineptitud del médico o «las culpas veniales» (p. 81) del fraile. Es de señalar que casi todos los oficios subalternos (o no) están representados aquí, aunque en estas diversiones carnavalescas, se borran las normas sociales y la jerarquía, produciéndose armonía y orden, a pesar del caos de las carnavaladas. No nos extraña, en este sentido, la ambivalencia y las contradicciones imperantes en la novelita, por ser propias de la lógica interna de las cosas «al revés». Si es verdad que la estética rabelaisiana supone una degradación, fragmentación o deformación grotesca del cuerpo, no así ocurre en la novelita de Tirso que nunca explota la denigración, el sarcasmo, o la sátira mordaz, por ser ante todo su creación artística, «un apacible entretenimiento que divirtiese las horas» (p. 34).

La gradación, el fuerte poder de sugestión de las descripciones tan pormenorizadas, así como la ambientación verosimilizadora contribuyen, no solo a despertar la fantasía del lector, al ayudarlo a que visualice las escenas, sino también a estimular la inventiva de cualquier artista deseoso de pasar del texto a la imagen. Las descripciones de Tirso se asemejan a pinceladas, a toques impresionistas, o a rayas que conforman una creación pictórica, o gráfica, que le van dando cuerpo e intensidad. A modo de ilustración, leamos estas líneas que fijan la imagen al igual que una instantánea:

[...] hubo de apaciguarla con caricias y amores y encender una linterna bien necesaria para la escuridad y lodos, puniéndose unas botas, capa aguadera, la capilla sobre el sombrero, y salir en busca de la comadre Castejona, registrándole las goteras que despachaban los tejados a cántaros (p. 61).

7. Bajtin, 1970, p. 30.

8. También es un tópico de la poesía burlesca de Quiñones de Benavente. Ver Arellano, en su ed. de *Los tres maridos burlados*, p. 110.

No nos cuesta imaginar y hasta oír los melindres de Mari Pérez y la pusilanimidad del marido que, al temer la reacción histérica de su esposa, sale precipitadamente a buscar a la comadre, no sin revestir previamente su ridícula camisa de fuerza, o armadura, para afrontar la tempestad: botas, capa aguadera, capilla y sombrero, a semejanza de un héroe de novelas de caballerías, capaz de superar todas las pruebas para satisfacer a su dama. Tal atuendo completo, que lo protege de los pies a la cabeza, no representa sino una forma de disfraz, o de enmascaramiento carnavalesco que lo transforma en el títere de una esposa regenta.

La chanza alcanza su clímax al enterarse el lector de que el premio conseguido por el marido, tras su batalla contra los elementos naturales, no radica en una corona de laurel, sino más bien en una inmersión en el lodo, lodo que no es más que la conjunción de lo que Bajtin llama «*le haut et le bas*»⁹, esto es, el cielo y la tierra. A raíz de esta memorable hazaña, se ganará el apreciado mote de «enlodado esposo» (p. 65). La situación es tanto más irrisoria cuanto que el objeto de la lucha caballeresca no consiste en la recuperación del honor perdido de la dama, o en la conquista del corazón de esta, sino en la busca del santo grial: una comadre. La inversión de los papeles tradicionales de dominante/dominado, así como la degradación de la gloriosa representación legendaria del héroe intrépido, alimentan la risa, a la vez que nos propulsan a un universo totalmente regido por la deleitosa «locura de fiesta» («*folie de fête*»¹⁰).

Dada la destacada percepción visual de la narración y su vertiente gráfica, es valioso dedicarnos al examen de la ilustración del susodicho episodio¹¹ por el humorista gráfico navarro César Oroz, premio Mingote en 2004, y ver así cómo en el siglo xx, la recepción del texto se hace imagen.



9. Bajtin, 1970, p. 30.

10. Bajtín, 1970, p. 49.

11. *Los tres maridos burlados*, ed. Arellano, 2001, p. 61. Dado lo limitado de la extensión del trabajo, no puedo dedicarme aquí al estudio de otras ilustraciones. Este primer examen podrá dar lugar a otras investigaciones.

De esta caricatura que materializa a la perfección lo ridículo de la situación, se desprende humor y equilibrio, pero al mismo tiempo cierta confusión y disarmonía, debidas a la alternancia del plumeado paralelo que crea zonas de sombras, y del plumeado libre, creador de luminosidad. Esta tensión sintetiza perfectamente la opresión y la resignación del marido, cuya agresividad reprimida se expresa en el bocadillo mediante burlescos ideogramas que apuntan hacia el germen del desazón: una esposa con rasgos de bruja y la lluvia cruzada y oscura que hace que el personaje aparezca encerrado físicamente en la noche.

La disposición tipográfica, las rayas enérgicas, rápidas y cortas y las líneas diagonales, paralelas y ascendentes, hacen hincapié en los estados de ánimo ambivalentes del marido burlado: la ira y la sumisión, las cuales quedan cristalizadas, también, por medio de una gestualidad febril. Su andar a grandes zancadas, señal de nerviosismo y de precipitación, confiere a esta composición rectangular mucho dinamismo. El plumeado curvado sirve para que la mirada del espectador quede atraída de inmediato por el cuerpo bajo y desproporcionado de la víctima burlada, aportándole así volumen. La apariencia física poca halagüeña del marido rechoncho y bajo, con una nariz disforme, lo reduce a la categoría de tipo. La nariz desmedidamente larga¹², característica del estilo de Oroz¹³, muy parecida a la de un animal, así como el bocadillo en forma de astro lunar (plenilunio), constituyen claros indicios anticipador de la burla: el espectador que todavía no se ha dedicado a la lectura de *Los tres maridos burlados* entiende, gracias a esta señal, que el retratado va a ser víctima de un engaño. Desde entonces, el campo de horizontes de preguntas y suposiciones es inagotable, de ahí el carácter enigmático y lúdico de esta caricatura que deja rienda suelta a la libre interpretación y fantasía del receptor. No está de más recordar, de añadidura, que la nariz en plena expansión es un componente esencial de las caricaturas rabelaisianas, según atestiguan las líneas siguientes: «es aultres tant croissoit le nez qu'il sembloit la flûte d'un alambic, tout diapré, tout estincelé de bubelettes, pullulant, purpuré, à pompettes, tout esmaillé, tout boutonné et brodé de gueules» (Libro II, cap. I).

El último elemento que hay que destacar lo constituye el atuendo que, si bien queda fiel a la descripción textual tirsiana, sufre una modificación jocosa, al convertirse la capa aguadera del marido en manta desmedidamente amplia, hasta tal punto que lo empaqueta, dándonos la sensación de que se ahoga. El agobio y la impotencia de este se traducen, también, por la imposibilidad de moverse, ya que tiene los brazos aprisionados en la manta, convirtiéndole así en fanteche manipulado por las farsas de su esposa. Enrollado en esa manta, a imagen de una longaniza, solo vemos de él estos ojos que van a ver «encantamentos» (p. 62). El marido no

12. Quisiera agradecer la preciosa y amable colaboración de César Oroz, al que he podido entrevistar para comprender y analizar mejor su trabajo, que define así: «mi estilo es totalmente grotesco, caricaturesco y exagerado. Se suele caracterizar por narices prominentes que marcan la cara del personaje y ojos de "huevo", redondos y saltones».

13. La nariz desmedida hubiera podido encerrar una connotación fálica, pero César Oroz afirma que el dibujo no «conlleva ningún trasfondo erótico».

solo está encerrado físicamente (embozado en su capa), sino también mentalmente en el asunto sentimental, bajo su sombrero, con la mirada perdida.

En suma, la caricatura constituye la forma artística idónea para invitar al espectador a que entre en el mundo quimérico de Tirso, provocando, al mismo tiempo, efectos reales que revelan la esencia misma del retratado, siendo el grafista un artista capaz de ver más allá de las apariencias. La eficacia de esta caricatura procede también de la economía de medios del artista que se ha inspirado directamente del texto para fabricar el título.

Del mismo modo, la hiperbolización queda imprimida, no solo en la magistral ejecución de las burlas, sino también en la recepción de éstas por las víctimas a las que instrumentalizan las damas hasta convertirlas en espectadores impotentes y pasivos de su propio destino, esto es, en marionetas, reforzando así lo absurdo de las situaciones. La ironía, la risa carnalesca, las bufonadas, los histrionismos y el procedimiento de la gradación surten efecto y generan entretenidos equívocos. Al descubrir el espectador la reacción de Lucas Moreno que cree que ha muerto, entramos en una dinámica plenamente teatral y carnalesca, al presenciar una escena elaborada, al igual que un monólogo o un aparte, ya que todos los artífices de la burla dejan el escenario e huyen corriendo, quedando confundido y solo el cajero ante los espectadores, «haciendo discursos desvariados» (p. 48):

Fuese huyendo con esto, quedando nuestro Moreno tan pasmado que faltó poco para no dar consigo en tierra. —¡Alto! ¡No hay más! ¡Yo debo de haberme muerto! (decía entre sí muchas veces). ¡Dios debe de enviarme a esta vida en espíritu para que disponga de mi hacienda y haga testamento! Pero ¡válgame Dios! Si me morí de repente, ¿cómo ni vi a la hora postrera al demonio, ni me han llamado a juicio, ni puedo dar señal alguna del otro mundo? Y si soy alma y el cuerpo quedé en la sepultura, ¿cómo estoy vestido, veo, toco, y uso de los sentidos corporales? ¿Si he resucitado? (p. 47).

La alternancia del pretérito perfecto que marca la abdicación del cajero y el éxito de la burla, con el presente de indicativo que confiere veracidad y credibilidad a la trampa, el uso de verbos de percepción y de sensación, de proposiciones subordinadas condicionales, y la retahíla de preguntas retóricas, hacen resaltar la dicotomía barroca del sueño y de la realidad.

La consternación de los tres maridos ante las farsas, no solo se plasma en el plano lingüístico y discursivo, sino también en el plano sonoro y kinésico en unas escenas atronadoras llenas de alaridos, de clamores, de gesticulaciones y de movimientos de vaivenes de los burlados despistados. Es más: las maquiavélicas invenciones de las esposas causan síntomas fisiológicos en las víctimas tales como sudores fríos, lividez, pérdida del apetito y del sueño, acidez estomacal: Lucas Moreno, «medio desmayado y sin pulsos » se acuesta «embistiendo el sueño con aceros vinosos», los artífices de la segunda trampa acuestan al pintor «atarantado» (p. 65) «en una cama que le hicieron», afirmando que «venía calamocano» (p. 65), mientras el viejo celoso «medio loco de veras» (p. 84), «sin acertar a vestirse» (p. 78), se anega en lágrimas. Amén de todas estas incomodidades y fatigas, se

suman circunstancias agravantes externas e imprevisibles, ya que los desventurados burlados se ganan, para colmo, la ira del cielo: si los elementos naturales se desencadenan contra «el conocido pintor en la Corte, estimado en su barrio» (p. 64) al que la desventura transforma en «enlodado esposo» (p. 65), el viejo celoso sufre atroces penitencias por no atender a sus obligaciones clericales.

A pesar de las variadas modalidades de las burlas, la novela resalta por su unidad y su fuerte coherencia interna encadenándose por ejemplo las dos últimas narraciones mediante el tratamiento dramático de los espacios de la burla, siendo en realidad estos lugares los de una representación teatral del mundo. De ahí que *Los tres maridos burlados* se cierra con «una comedia con que el rey de aquel cigarral da entretenido fin a su gobierno» (p. 89). Tanto el pintor como el viejo celoso pierden sus puntos de referencias, quedando totalmente desorientados, por sufrir lo que podríamos llamar una especie de desarraigo geográfico: si los farsantes le privan al pintor de su hogar, esto es, de su lugar de refugio y de vida, al «quitar la puerta antigua de la calle y clavar una tabla mediana y escrito en campo blanco: "casa de posadas"» (p. 61), sumergiéndole así en un universo quimérico, el viejo celoso sufre, en una versión jocosa de *La vida es sueño*, la experiencia vivida por el Segismundo calderoniano, ya que lo trasladan desde su morada hasta una celda monástica por medio de «unos polvos eficacísimos para dormir» para llevarlo después en coche a su casa. El despertar de Santillana en casa y la recuperación de su apariencia física significan su redención y la reapropiación de su identidad, tras infortunios purificadores y regeneradores, y en este sentido, el hábito es el símbolo de ese paso del pecado a la luz expiatoria. Lavado de sus celos, Santillana puede ahora merecerse el amor de su esposa.

Otro elemento relevante que aún a estas dos burlas lo constituye la dicotomía noche/día, con sus correlaciones —la oscuridad y la luz—: las trampas se ejecutan en la confusa oscuridad de la noche recordando así al *modus operandi* del burlador de Sevilla. A la inversa, la revelación de la burla y su desenlace se producen a la luz del día, siendo esta símbolo de verdad y del restablecimiento del orden antes trastocado. De la misma manera, adquiere relevancia el simbolismo del espejo en la última burla por reflejar éste, no tanto una imagen invertida del mundo como puede ser cuando las fiestas carnavalescas, sino más bien una imagen real de los hechos al descubrirse la burla. Por la transparencia de su cristal, el espejo tan solo refleja lo que ve, sin las máscaras que el ser humano se pone o las falsedades del mundo, y al observarse Santillana en él, ve a otro hombre, ve a un hombre reformado: «pidió un espejo y vió otra cara diferente» (p. 87). De hecho, ¿no representan las fiestas carnavalescas el tiempo de la regeneración y del renacimiento? Es significativo el que sea un instrumento especular, objeto mágico de conocimiento del mundo, lo que clausura la novela cuyo desenlace significa, no solo la vuelta a la realidad, sino también el regreso a la «normalidad», al acatamiento de las reglas necesarias para que empiece la Cuaresma.

De particular interés resulta la tercera y última burla, cuya valoración carnavalesca alcanza una real culminación, al implicar la metamorfosis involuntaria del viejo esposo celoso que se convierte en «reverendo cenobita» (p. 74), a raíz de una

alteración de apariencia física, de una transformación identitaria y hasta de un cambio de sexo: el barbero le quitó toda la barba y le abrió una corona de fraile, y de ahora en adelante, será el fraile Santillana que vuelve a casa de «viejo en vieja» (p. 74). La hipertrofia de detalles en la descripción del *modus operandi* de la conversión forzada del viejo, el desfase entre la referencia al héroe varonil del Libro del esforzado caballero conde Partinuplés (p. 74) y la desvirilización del celoso marido, así como la desacralización de la función clerical, pertenecen de lleno a la estética grotesca, siendo esta producto de la libertad creadora del novelista. Es de señalar, sin embargo, que si bien los actores del espectáculo carnavalesco transgreden todas las reglas, los valores o el protocolo, al cumplir con su misión «al revés», nunca traspasan los límites de la honra, respetando así los requisitos para que las burlas se pudieran aceptar en los ambientes cortesanos¹⁴.

Asimismo, adquiere relevancia el motivo folclórico del beber y del comer, dos necesidades vitales del ser humano, que representa, como es sabido, una constante de la tradición cómica popular, al vincularse estrechamente con la cultura carnavalesca. Menudean las agudezas acerca del vino y de la borrachera: «Echar la burla al vino en tiempo de tanta agua es obligarme a la restitución de su honra» (p. 62), las referencias a la abundancia de manjares, las imágenes de lo material y de la vida corporal, constituyendo estas resortes estructurantes de las burlas. Si en la primera burla, el exceso de comida es lo que sirve de pretexto a la invención ficticia del fallecimiento brutal y poco glorioso de Lucas Moreno, quien peca de gula al engullir «alguna fiambra» (p. 45) en la segunda, es el elemento provocador del histerismo o mal de madre de la esposa del pintor, la cual «había cenado una ensalada» con «vinagre recio» y una «rebanada de queso» (p. 58). Por lo cual, el pobre pintor no tuvo otro remedio que el de recurrir a una comadre para atender ese achaque como solía ser el caso en la literatura burlesca¹⁵. La asociación del campo semántico de la comida con el mundo de ultratumba y la representación cómica de un fantasma degustando «una gaveta de bocados de mermelada» con «bizcochos y ciruelas de Genova» (p. 49) acentúan lo burlesco de la primera burla.

FINAL

En resumidas cuentas, podemos alegar, a la luz de lo expuesto, que *Los tres maridos burlados* encierra en sí todo un elenco de elementos que configuran la estética del grotesco definida por Bajtín: atmósfera carnavalesca, inversiones y subversiones de valores, transgresiones, contrastes y ambivalencias, disfraces ridículos, risa popular liberadora, hiperbolización de vicios y caracterización caricaturesca de los agentes de la burla, marcas estéticas tales como la locura, el sueño o el delirio, énfasis en la dimensión corporal del hombre, y en última instancia, un lenguaje grosero y escatológico.

14. Arellano, en su ed. de *Los tres maridos burlados*, p. 22.

15. Arellano (en su ed. de *Los tres maridos burlados*, p. 100) cita el ejemplo de la letrilla de Góngora «el que a su mujer procura».

Así y todo, si bien hereda Tirso un complejo y rico sistema de imágenes carnavalescas que se originan en la cultura cómica popular de la Edad Media y del Renacimiento, su ingeniosa obra alcanza una perspectiva original, al configurarse, no tanto como una obra maestra con finalidad satírica o crítica, sino más bien como un texto que busca ante todo la diversión constante del lector. No hay en Tirso ni violencia, ni denigración, ni tampoco ataques, pero sí que hay risa, y en este sentido, creo que Tirso hubiera podido hacer suyo el famoso dicho de Rabelais: «Rire est le propre de l'homme».

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1976.
- Nougué, André, *L'œuvre en prose de Tirso de Molina*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1962.
- Rabelais, François, *La vie très horricque du grand Gargantua père de Pantagruel*, <https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/Rabelais_Francois_-_Gargantua.pdf>.
- Rocchi Barbotta, María Clara, «Fuentes de la novela del Cigarral Quinto de los Cigarrales de Toledo», *Estudios*, 70, 1965, pp. 411-440, y 72, 1966, pp. 81-115.
- Tirso de Molina, *Los tres maridos burlados*, ed. de Ignacio Arellano e ilustraciones de César Oroz, Pamplona / Madrid, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.