

COMEDIAS MELANCÓLICAS DEL SIGLO DE ORO: MEDICINA, PSICOLOGÍA Y TEATRO¹

Ignacio Arellano

Universidad de Navarra, GRISO

Navarra, España

iarellano@unav.es

RESUMEN / ABSTRACT

La melancolía aparece en distintos contextos y funciones durante el Siglo de Oro, unas veces como verdadera enfermedad o afección morbosa y otras, como fingimiento para articular enredos ingeniosos. La variante elegida se relaciona con los subgéneros dramáticos serios o cómicos. Es preciso analizar las perspectivas de los agentes melancólicos o supuestamente melancólicos para percibir la seriedad o la burla de dicha condición.

PALABRAS CLAVE: comedia del Siglo de Oro, melancolía, burla.

MELANCHOLIC COMEDIES OF THE GOLDEN AGE: MEDICINE, PSYCHOLOGY AND THEATER

Melancholy appears in different contexts and functions during the Golden Age, sometimes as a true disease or morbid condition and other times as pretext to articulate ingenious plots. The chosen variant is related to serious or comic dramatic subgenres. It is necessary to analyze the perspectives of melancholic or supposedly melancholic agents to perceive whether the subject is seriously or jokingly observed.

KEYWORDS: Golden Age comedy, melancholy, mockery.

Recepción: 03/06/2020

Aprobación: 22/07/2020

¹ Esta publicación se enmarca en el proyecto FFI2017-82532-P, *Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro*, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España (MICINN/AEI, FEDER, UE).

PROLIFERACIÓN DE LA MELANCOLÍA

La melancolía y los melancólicos proliferan en la cultura y la literatura del Siglo de Oro. Numerosos estudios² examinan distintos aspectos del tema, pero queda mucho territorio por explorar. No me interesa ahora analizar de manera particular la expansión de la melancolía y sus definiciones teóricas y médicas: me limitaré a aducir algunos casos significativos y a examinar más de cerca tres piezas teatrales que podrían denominarse “comedias melancólicas” si hubieran de ser juzgadas por su título, aunque –como se verá– la melancolía en ellas es sobre todo un mecanismo para llevar adelante la acción: me refiero a *La gitana melancólica*, atribuida a Gaspar de Aguilar, *El príncipe melancólico*, atribuido alguna vez –poco verosímilmente– a Lope de Vega, y *El melancólico*, de Tirso de Molina.

DOCTRINAS MÉDICAS Y FILOSÓFICAS

Siguiendo un corpus médico previo, en el Siglo de Oro se denomina melancolía una enfermedad debida a alteración de los humores, y que consiste en un predominio patológico de la bilis, en forma de bilis negra. Este predominio de la *atra bilis* se asocia generalmente con ciertas calidades caracterológicas y ciertos sentimientos de soledad, aislamiento, miedo, frustración, desesperanza, acidia, insania o locura, furiosa o no, según los niveles y variedades de la enfermedad.

El primer libro europeo dedicado específicamente a la melancolía, el *Libro de la melancolía* (1585), del médico Andrés Velásquez, contempla tres significados del término (fols. 48-49):

Melancolía en su primero significado quiere decir y significa uno de los cuatro humores que naturalmente se engendran en el hígado para nuestra nutrición.

² Remito solo en el ámbito hispánico a los trabajos de Atienza, Bartra, Ferri Coll, Gambin, Orobítg, Rodríguez de la Flor, Soufas... Aquí no repasaré sistemáticamente los abundantes textos que aducen estos autores; solo cito algunos que sirvan de información general para mis propósitos.

Melancolía en otro significado significa y suena lo mismo que los médicos llaman *atra bilis*.

[...] se ha de tener por mucho más perniciosa y de peor naturaleza y condición aquella cólera negra que se engendra por ustión de la cólera flava que no la que se engendra de la melancolía natural. [...] Esta *atra bilis* difiere de la natural melancolía en el sabor muy acedo y acerbo, de donde por ustión viene a ser tan acre, que es corrosiva [...]

Tiene también otro significado este nombre de melancolía [...] y este significa la enfermedad que los médicos llaman *melancholia morbus*...

La melancolía cuando llega a un extremo patológico deriva en manía (también llamada furor o insania). La insania vuelve a los hombres desenfrenados, a manera de fieras. Una melancolía prolongada no tiene por qué desembocar en manía, pero puede suceder.

Robert Burton en su famosa *Anatomía de la melancolía* la define como un tipo de locura sin fiebre, acompañada del temor y la tristeza, sin ninguna razón aparente.

La visión negativa del humor melancólico tiene su antítesis en la de Marsilio Ficino (*De vita triplici*; Aladro), quien lo considera propio de los sabios y artistas. Si Platón advierte cualidad divina en la inspiración poética, para Aristóteles (*Problemata* XXX, 1), se trata de una propiedad ligada a los humores; el temperamento melancólico posee condiciones especiales: “Todos los hombres excepcionales son melancólicos” (no a la inversa, pues solo cierta correcta proporción es beneficiosa para lograr un genio en vez de un loco o desequilibrado).

En la Edad Media predomina la cara negativa de la melancolía, pero Ficino y seguidores humanistas observan en el melancólico Saturno la faceta positiva que lo asocia con la elevación intelectual, postura que provocó, según apunta Panofski, una exaltación de la melancolía, continuada en el Barroco, y tuvo, según ciertas percepciones de la época, un particular impacto en España³, manifestándose especialmente en la literatura y las artes plásticas.

³ Se suele relacionar con la percepción de una crisis múltiple en la época del Barroco, pero habría que establecer con claridad –lo que no está demostrado– que en efecto la melancolía tuviera en España una presencia mayor que en otras naciones, y que en efecto hubiera semejante percepción de crisis múltiple y que dicha percepción provocara una

MELANCOLÍA Y TRISTEZA

Es importante la distinción, muy recordada en los textos auriseculares, entre tristeza y melancolía, que explica, entre otros muchos, Lope de Vega en una carta al duque de Sessa: “la diferencia de las tristezas a la melancolía es que las unas nacen de los sucesos y las otras de la falta de la salud y la influencia del cielo” (Vega, *Cartas*, carta 240). Es decir, la tristeza se origina en sucesos, circunstancias, hechos que afectan a los personajes y justifican su sentimiento; la melancolía nace de desarreglos fisiológicos e influencias de los astros y climas: no tiene, por tanto, una causa identificable.

Muchos personajes teatrales y literarios explotan la melancolía como excusa de la tristeza (cuyos motivos quieren ocultar). Bien el personaje o bien el poeta (arrastrado por el motivo que le facilita armar sus argumentos) construyen aparentes casos de melancolía que convendrá analizar con precisión, ya que la descripción de sus tristezas va a corresponder en ocasiones a los síntomas melancólicos y la frontera no es siempre nítida.

El personaje lopiano César, en *La quinta de Florencia*⁴, también explica la diferencia, respondiendo a las preguntas del duque Alejandro, quien indaga sobre la extraña pesadumbre de su secretario:

Es la tristeza tener
por qué estar triste, que un hombre
sabe de su mal el nombre,
y viénese a entristecer.
La fiera melancolía
es estar triste sin causa;
digo, sin la que se causa
de sangre, como la mía.
Doy palabra a vuestra alteza,
que no sé más ocasión (vv. 176-185).

Muchos textos definen la melancolía endógena, como hace un personaje de *La ninfa del cielo* de Tirso (941):

melancolización general de la sociedad y la cultura. Por mi parte me resulta sospechosa la fuerte inclinación a determinados tópicos que se advierte en este tipo de juicios generales.

⁴ Cito por la versión electrónica de ArteLope.

Siempre la melancolía
 es efeto natural
 y desde el principio mal
 que con la sangre se cría.

En *No hay cosa como callar* de Calderón (1013), Leonor ha sido violada, lo que mantiene en secreto, con una angustia que intenta disimular apelando a la melancolía y su distinción con la tristeza para explicar a su hermano la depresión que sufre:

Toda melancolía
 nace sin ocasión, y así es la mía;
 que aquesta distinción naturaleza
 dio a la melancolía y la tristeza,
 y para ella, los medios son más sabios
 llorar los ojos y callar los labios.

En la misma situación se halla el príncipe Amón en *Los cabellos de Absalón* del mismo Calderón: no puede revelar a su padre David la pasión culpable que siente por Tamar, así que oculta las razones de su tristeza acudiendo a la melancolía:

Melancolía y tristeza
 los físicos dividieron
 en que la tristeza es
 causa de algún mal suceso
 pero la melancolía
 de natural sentimiento (158).

Estos conceptos y mecanismos sirven para construir estructuras dramáticas complejas: las afirmaciones que he citado (y muchas más que podrían aducirse) no son directamente interpretables: hay que tener en cuenta los contextos, los locutores, los objetivos de disimulo, etc., pues muchas veces la melancolía no es sino la excusa con la que los personajes explican un estado de ánimo cuyas razones sería peligroso o arriesgado declarar.

MELANCOLÍA, AMOR, RABIA Y LOCURA

Ya Galeno y Avicena habían recuperado y pasado a la posteridad la antigua tradición griega en la cual el mal de amor se asociaba con la bilis negra. La

medicina medieval incluyó la de amor entre las enfermedades mentales y observó muchas afinidades con la melancolía.

Ya he citado la distinción que hacía César en *La quinta de Florencia*, de Lope. Alejandro, duque de Florencia, en el comienzo de la obra, ve apagado y silencioso a su secretario César; a las preguntas del duque responde César recurriendo a la melancolía, que como enfermedad no exige mayores precisiones, ya es “estar triste sin causa”. El duque atribuye esa melancolía al exceso de estudios, según la relación del melancólico con la tarea intelectual:

Causa tus estudios son,
César, de tu gran tristeza.
No escribas más (vv. 186-188).

La inclinación a la soledad es otro rasgo: César solicita irse unos días a la quinta que tiene cerca de Florencia: “tanto me alegra el desierto, / tanto la corte me altera” (vv. 198-199).

César confiesa a Octavio la razón de su estado de ánimo: primero asegura estar enfermo (“Otavio, yo estoy enfermo”, v. 244), a lo que Octavio responde identificando la enfermedad con el amor:

Mal dormir, y peor comer,
suele proceder de amor.
Estarás enamorado,
que esto nace de su impulso (vv. 250-253).

César se ha enamorado de una pintura de Venus –que atribuye a Miguel Ángel pero que corresponde a *Venus y Adonis* de Tiziano–, motivo que recuerda las anécdotas de amores extravagantes y locuras amorosas que recogen muchas silvas y misceláneas de la época: como Jerjes enamorado de un plátano (caso citado en la comedia), Pigmalión de una estatua, el cónsul Pasiano Crisipo de un moral, etc.

César busca una mujer que se parezca al retrato, sin encontrarla, y su enfermedad se agudiza, hasta que encuentra a la labradora Laura, que es igual que la Venus del cuadro. El rechazo de Laura enajena a César, que cae presa de la locura amorosa, proponiéndose hacer cosas de loco, como desnudarse (acción característica de los dementes furiosos):

¡Que me abraso, que me muero!
[...]
Desnudareme; haré cosas
que muevan a compasión. (vv. 1584-1589)

No hay melancolía propiamente dicha en la obra, salvo estos momentos de desatino del protagonista.

En *Los cabellos de Absalón* de Calderón, el príncipe Amón cae enfermo de deseo por su hermana Tamar. Para los observadores externos está aquejado de un ataque melancólico, pero el espectador conoce perfectamente las razones de su dolencia, que es tristeza provocada por la frustración más que melancolía morbosa:

Amón, tu hijo, señor, ha muchos días
que ha dado en padecer melancolías
[...]
enfado de la luz del sol recibe
con que entre sombras vive (138).

La melancolía se asocia, como hemos visto, con una forma de locura furiosa en algunos casos de la enfermedad. El Segismundo calderoniano, como recuerda Enrica Cancelliere (2003, 130), “se presenta como el prototipo del héroe loco y rebelde, un salvaje que vive preso en una oscura prisión”. Rosaura califica de melancolías los sentimientos expresados por el cautivo, quien reacciona con la furia violenta del melancólico y loco, provocada en este caso no por la pasión amorosa, sino por la terrible condición a que se halla sometido.

Segismundo controla sus pasiones y acaba siendo un gobernante justo, pero Calderón explora otros modelos de inclinaciones melancólicas⁵. Un caso ejemplar es el emperador Aureliano de la comedia *La gran Cenobia*, personaje obsesionado por el poder, que despliega su vocación de injusticia y violencia hasta su muerte en el desenlace. Calderón elabora desde el comienzo la atmósfera definitoria, cuando sale a escena Aureliano vestido de pieles en un ámbito de bosque, rasgos que expresan visualmente el esencial

⁵ El estudio de la melancolía o algunas facetas y perspectivas de la misma en Calderón sería un trabajo bien interesante. Cancelliere (1994, 182) ha estudiado por ejemplo la de la princesa Fénix en *El príncipe constante* “a la misma Fénix [...] las damas le dan un espejo. Y he aquí que al reflejarse en este a la bella infanta la envuelve la melancolía [...] ‘de la pena mía / no sé la naturaleza, / que entonces fuera tristeza / lo que es melancolía’ [...] Esta melancolía es congoja de la caducidad, inquieto presagio que conduce a una triste conciencia, la de la nada”. La Mariene de *El mayor monstruo del mundo* es otra importante melancólica calderoniana, y los estudiosos han analizado aspectos melancólicos de los maridos de los dramas de honor, terreno complejo en el que ahora no puedo entrar.

salvajismo y soberbia crueldad del protagonista. Su patológica obsesión por reinar le produce una “mortal melancolía”. Todo en la apertura del drama apunta a un mundo desquiciado, al margen de la razón. El léxico del primer parlamento insiste en los motivos oníricos y de la fantasía desarreglada, con alucinaciones características de la melancolía –alucinaciones y visiones que le acompañarán durante toda la obra–:

AURELIANO Espera, sombra fría,
 pálida imagen de mi fantasía,
 ilusión animada
 en aparentes bultos dilatada;
 no te consuma el viento,
 si eres fantasma de mi pensamiento.
 No huyas veloz; pero ¿qué es esto, cielo?
 en tantas confusiones ¿duermo o velo?
 Aunque en mí ya es lo mismo,
 cuando en tan ciego, en tan obscuro abismo
 de mi discurso incierto,
 lo que dormido vi, sueño despierto.
 [...]
 Mas, despierto o dormido,
 ¿no soy quien tantas veces atrevido,
 no sin grande misterio,
 señor me nombro del Romano Imperio,
 cuya fuerte aprehensión, cuya porfía
 me rinde una mortal melancolía,
 tanto que, por no ver en las ciudades
 la pompa de soberbias majestades,
 vengo a habitar desiertos horizontes
 y a ser rey de las fieras en los montes?
 (vv. 1 ss.)

LAS COMEDIAS MELANCÓLICAS

Aparte de los abundantes casos de personajes melancólicos –auténticos o fingidos–, hay tres comedias que llevan en su título la melancolía y que merecen unas palabras más.

En *La gitana melancólica* de Gaspar de Aguilar⁶, Irene, hija del emperador Tito y de una reina de Egipto –de ahí la denominación de gitana–, está enamorada del soldado Numa, que debe asistir al cerco de Jerusalén, dejando a su amada presa de temores y presagios. Numa resulta apresado en el asalto de Jerusalén y la princesa cae desmayada y triste, estado que su padre interpreta como efecto de la melancolía:

Sin duda es melancolía
que del cuento le ha nacido,
mi bien, mi luz, mi alegría,
¿por qué ocasión has querido
perturbar la gloria mía?

El diagnóstico y tratamiento que proponen los médicos responde a lo habitual: pues no hay razón para el estado de ánimo de Irene (no conocen los amoríos con Numa y no alcanzan el motivo del desmayo) dictaminan la enfermedad de melancolía y recomiendan distracciones, que resultarán inútiles, como era de esperar:

TITO ... En este punto miserable y triste
sin ninguna ocasión, sin causa alguna
estuvo a pique de perder la vida.

MÉDICO Pues, señor, no te aflijas ni congojes,
porque considerando el sudor frío,
la poca calentura, el rostro pálido,
y el color denegrido de los ojos
es humor melancólico.

TITO ¿Es posible
que el humor melancólico la ponga
en tan grande peligro?

MÉDICO No te espantes
que otros mayores daños causar puede,
y para mitigar el que le ha hecho,
importa que se alegre.

TITO ¿Quién?

MÉDICO La Infanta.

TITO Si pudiese alegrarse, no sería
nada su enfermedad.

⁶ Manejo la edición de Barcelona, Cormellas, 1609, que no tiene paginación.

MÉDICO

Pues si no puede
 mándale luego hacer fiestas y juegos
 de manera que pueda divertirse,
 que las cosas de gusto y alegría
 son de mayor provecho que las hierbas
 para esta enfermedad.

La segunda jornada se centra en otro asunto: mediante un sorteo entre las tres más bellas judías eligen a Aber, hija de Josefo, para que enamore a Tito y lo mate, como Judith a Holofernes, pero por error de identidad ella decapita al capitán Mario. Tito, admirado de la belleza y valor de Aber, decide perdonar a Jerusalén, mientras los judíos hacen una salida desesperada, derrotan las tropas romanas y se llevan cautiva a Irene. Irritado Tito ordena la destrucción de la ciudad. Irene tiene solo tres breves intervenciones en esta jornada y el tema de la melancolía no tiene relevancia en estos episodios.

Tercera jornada. Josefo ha liberado a Numa, el cual consigue rescatar a Irene justo cuando un sacerdote judío iba a sacrificarla. Tito la entrega a Numa por esposa, y se acaba la melancolía de la infanta, que tiene solo una decena de intervenciones en este acto:

TITO

Tú, hija, ¿no dices sí?
 ¿aún tienes melancolía?

IRENE

Tú, señor, hablas por mí,
 cuantimás que se acabó
 la melancolía triste
 que tantos males causó.

El título de la comedia tiene poco que ver con los principales sucesos de la acción. La melancolía fingida de la egipcia es un motivo del comienzo, con la presencia episódica de los médicos, que proponen el diagnóstico y tratamiento habituales, pero esta supuesta melancolía tiene poca función en el desarrollo de la trama. Aunque al final diga Irene que su melancolía causó muchos males, ningún movimiento de la acción está impulsado por dicho afecto. Más bien parece que Aguilar se dejó llevar de la actualidad del tema y puso un título excesivo a su comedia, tanto por lo que respecta a la melancolía como al papel b

Resulta curioso constatar que ninguna de las piezas dramáticas que llevan en su título la nota de “melancólico” tengan por protagonistas a personajes verdaderamente melancólicos. El ejemplo más llamativo de esta utilización de la melancolía como mecanismo dramático es una comedia atribuida a

Lope de Vega (creo que malamente, por su escasa calidad y defectos que ya analizó Arjona negando la autoría lopiana): la titulada *El príncipe melancólico*.

Se trata de una pieza en clave de farsa entremesil, muy cerca, como ha estudiado Serralta, de la comedia burlesca, aunque no llega a construir su lenguaje con disparates lógicos. La acción es arbitraria y paródica. El príncipe de Hungría y su hermano el infante Leonido rivalizan por los amores de Rosilena, que ama a Leonido. Para conseguir la mano de su amada el príncipe escenifica un fingimiento de grotesca melancolía, apoyado por las ponderaciones del criado cómplice que describe los síntomas de la enfermedad:

A ratos vocea y grita
y otros está sosegado,
diciendo que está cargado
de una pena infinita
[...]
y otras mil melancolías
en que a ratos se entretiene (296-297).

Adopta así los gestos característicos, hablando entre dientes con la cabeza bajada (309), “con la cabeza bajada / puesta en el pecho la barba” (358), y sale haciéndose el loco diciendo que tiene dos cabezas o que está muerto, pero todo es burla con la que engaña a los demás (“Fabio: ¡Oh qué confusos los tienes, / bravamente los enlabias!”, 302) que lo consideran enfermo de melancolía:

Ella es gran melancolía
que el corazón le resfría (305).

Ella es gran melancolía
que las entrañas le aprieta
y el corazón le sujeta (307).

La tonalidad ridícula se manifiesta en todos los aspectos: para que la duquesa salga a la ventana la llaman con un pito (“Tañe Leonido un pito y sale la duquesa Rosilena a la ventana”, 275) o con chiflidos (“Príncipe: Fabio, di, ¿sabes chiflar? / Fabio: Lo que supiere haré. / Príncipe: Pues chifla. Fabio: Rebuznaré / si me mandas rebuznar”, 288).

El lenguaje transita por los territorios de bajo estilo: al príncipe lo califican de bestia y necio pegajoso; el rey llama al infante “escuderrillo pelón”, “fanfarrón” (280), hay chistes sobre si la duquesa está o no está preñada (324), etc.

Escenas completas constituyen un entremés, como la final del conjuro paródico con que Leonido invoca las figuras del infierno para curar la melancolía falsa de su hermano, o la de los dos criados muertos fingidos que intentan convencer de que coma al supuesto melancólico que dice estar muerto, demostrando que los muertos también comen, escena que acaba con el tópico desenlace entremesil de los palos que el príncipe propina a los criados. No le hace falta semejante incitación a comer, dicho sea de paso, porque el motivo carnavalesco de la comida se reitera en la obra, en diversos banquetes con que el príncipe se gratifica cuando no lo ven, tragando “medio pernil y un capón” en escena, acción indecente para las tablas y que solo atañe a personajes de baja comicidad:

¿Viste que a pechos lo tomo
y cuál les hago creer
que no he de poder comer
y ahora a dos manos como? (331).

Sorprendido por otros personajes al paño, se admiran de la burla:

¡oh, hideputa ladrón!,
¡cómo come! (356).

La versificación ripiosa no se distingue bien si es defecto del autor o responde a la calidad farsesca:

REY Leonido, al momento parte;
 Conde, acompañadle en esto.
CONDE Un poco estoy indispueto.
REY Pues no vais. Tú luego parte (284).

PRÍNCIPE ¿Es posible que esa lumbre
 que al rojo Apolo deslumbra
 con tanta quietud alumbra
 de mi fe la humilde cumbre? (289).

Engañado por otros fingimientos de la duquesa el príncipe declara que todo ha sido burla:

ROSILENA ¿Cómo? ¿Que de burla ha sido
 lo que es la melancolía?

PRÍNCIPE Sí, por vida tuya y mía,
 y todo ha sido fingido,
 Que todo aquello fingí
 porque así a ti me entregasen
 y contigo me casasen
 como te lo digo a ti (348).

En fin, que nada tienen que ver estos personajes bufonescos con la melancolía, y el título es tan paródico como todo lo demás.

Tirso de Molina, por su parte, ofrece algunos casos de personajes cercanos a la melancolía en diversa medida de realidad o fingimiento.

En *El amor médico*, por ejemplo, laberinto de trazas típico del género, algunos personajes aparecen como melancólicos. Así don Íñigo, el padre de Estefanía, la ve triste, y ella lo atribuye a una indisposición humoral causada por el mal tiempo:

ÍÑIGO Paréceme, Estefanía
 que estás triste.
 ESTEFANÍA Causaralo,
 señor, el tiempo, que es malo,
 y engendra melancolía (vv. 1401-1405).

La dama conoce los síntomas y los enumera para convencer a su padre y a otros personajes ante los que quiere disimular las verdaderas razones de su mal:

si duermo, imaginaciones
 me despiertan; estoy llena
 de disgustos, como mal;
 aprietos del corazón
 me angustian (vv. 1547-1451).

El mayor interés de la comedia en lo que se refiere a la melancolía es el mecanismo de fingimientos en torno a la supuesta enfermedad, que justifican las visitas del doctor Barbosa (Jerónima, la protagonista disfrazada de hombre) que receta los remedios habituales pero que en realidad acecha al galán que quiere conseguir y que al fin consigue, casando Estefanía con un caballero toledano amigo de don Gaspar y quedando este libre para Jerónima.

En el texto de la obra se suceden detalles médicos relativos a la *atra bilis*, de los que solo citaré un pasaje del lenguaje médico/cómico de Jerónima/Barbosa:

JERÓNIMA Esta calidad morbosa,
 que de malas influencias
 aires y gente inficiona,
 produce melancolías
 y, aunque no enferme, congoja
 cualquiera disposición,
 si bien unas más que otras,
 porque aumenta el atrabilis,
 térrea, fría y que provoca
 a retiros intratables.
 Si vueseñoría, señora,
 no procura divertirse,
 y imagina estando sola
 tristezas, enfermará... (vv. 1636-1649).

El tema de la fingida melancolía alcanza mayores desarrollos en una comedia que a menudo ha sido mal interpretada por haber analizado erradamente el funcionamiento de esta enfermedad o calidad temperamental en el protagonista: me refiero a *El melancólico*⁷.

El melancólico es “una de las más bellas e interesantes comedias” de Tirso, según Blanca de los Ríos (107), y ha sido estudiada sobre todo en términos psicológicos, a mi juicio improcedentes. Son frecuentes, cuando se trata de *El melancólico*, calificaciones del tipo “comedia de carácter” (Ríos 209), “comedia psicológica” (Varela 18) de “alto valor psicológico” (Ríos 207), o “excellent drama of character” (Wilson 1977a, 169).

Su título es en gran parte el responsable de los juicios mencionados y otros análogos, al orientar la valoración de los estudiosos⁸, hacia la supuesta calidad psicológica de una obra que analiza un caso de carácter melancólico, el de Rogerio, visto por Varela (27) como un sentimental prerromántico e introvertido o un intelectual neurótico (Ríos 46).

⁷ Aquí resumo mis comentarios de 1984 y prólogo a la edición de Iberoamericana, por la que se cita el texto.

⁸ Para Varela (27) “lo primero que nos sorprende en la comedia tirsiana es el título...”. Pero ya he hablado de *La gitana melancólica* y *El príncipe melancólico*. Según Wilson “already in the title of *The Melancholic* there is evidence of an interest in character” (1977b, 74). Sin embargo, a propósito de *La gitana melancólica* de Aguilar, por ejemplo, nunca se ha hablado de comedia de carácter.

Rogerio (supuesto hijo de Pinardo, noble anciano retirado a sus posesiones rurales) es un joven sabio y enemigo de amoríos. Cae sin embargo súbitamente enamorado de la pastora Leonisa, justo antes de descubrirse que es hijo natural del duque de Bretaña, el cual lo nombra su heredero. Rogerio va a la corte, y la separación de Leonisa le produce una gran tristeza, de difícil solución, ya que la distancia entre un duque y una pastora hace inviable toda relación amorosa lícita, única que admite Rogerio. Su melancolía termina al revelarse que Leonisa es en realidad sobrina del duque, y por tanto podrá celebrarse la boda tópica que finaliza la comedia.

Los dos rasgos que parecen definir a Rogerio, y que formarían el núcleo de su “personalidad compleja”, son la sabiduría y la melancolía. Al comienzo se nos presenta como sabio, de gran entendimiento y voluntad muy seca y fría, recalcitrante al amor, lo que le reprochan Leonisa y Pinardo:

ese Rogerio, aquese hombre,
que tiene el alma de piedra
[...]
desdeñoso, presumido,
con saber todas las ciencias,
ignora las del amor (vv. 137 y ss.).
Aunque tan sabio te sienta,
voluntad y entendimiento
componen un hombre todo.
Y puesto que sea verdad
que al entendimiento debes
las letras con que te atreves
a cualquiera facultad,
no sé que la voluntad
en hombre te constituya
pues es tan seca la tuya (vv. 322-331).

Durante el primer acto no se habla nunca de melancolía. Es cierto que la sequedad y frialdad, mencionadas o aludidas constantemente, son rasgos del carácter melancólico, al cual pertenecen la mayoría de los sabios, según indica Huarte de San Juan en seguimiento de Aristóteles. Pero el sentido del *Examen de ingenios* es inaplicable en su conjunto a la comedia. Explica Huarte que cada persona es apta para una ciencia y no otras⁹. El sabio puede serlo en

⁹ “Se había de establecer una ley: que [...] cada uno ejercitase solo aquel arte para el que tenía talento natural y dejase los demás” (“Proemio”).

una materia, no en varias. Rogerio, en cambio, se ocupa en muchas “cosas diversas”; hábil en todas, domina varias artes y ciencias (poesía, esgrima, música, astrología, pintura, filosofía, arquitectura...) pertenecientes tanto al campo del entendimiento como al de la imaginativa, que Huarte considera difícilmente compatibles¹⁰.

Rogerio, en suma, no está concebido sobre el tipo de sabio que propone Huarte, sino sobre el del cortesano de Castiglione, “fénix en las armas y en las letras” (vv. 143-144), educado por Pinardo en “letras, armas, cortesía” (v. 986). Sus sabidurías siguen de cerca las que según Castiglione¹¹ se requieren en el buen cortesano; le falta el amor¹², que es otra condición necesaria, como se lee en el tratado del italiano, y por eso Pinardo se lo exige antes de enviarlo a palacio.

Muy contrariamente al pretendido rechazo de corte que según la mayoría de estudiosos es componente básico de su personalidad, se insiste a menudo en sus deseos de ir a la corte. Esto es una realidad textual indiscutible. Los declara el mismo Rogerio:

¿Qué aguardas, padre, en llevarme
a la corte? (vv. 315-316).

Y Pinardo al duque:

de suerte se inclina
a serviros en la corte
que importuno cada día
mi tibieza reprehende. (vv. 836-839).

¹⁰ Donde hay mucho entendimiento, forzosamente ha de haber falta de imaginativa, explica en varios lugares Huarte de San Juan. Al entendimiento pertenece la filosofía; a la imaginativa la poesía o la música...

¹¹ Ver *El cortesano*: en el libro I sobre todo trata de la habilidad con las armas (cap. IV), elocuencia (caps. VII, VIII), música (cap. X), y pintura (cap. XI). Habilidades de Rogerio como la esgrima, pintura o música no apuntan al sabio reflexivo que se quiere ver en él, sino al hombre de corte.

¹² “Tratando esta noche pasada de las condiciones que se requieren en el cortesano, todos determinamos que había de ser enamorado” (*El cortesano*, libro IV, cap. V). La falta del amor es relativa en Rogerio: en realidad no se niega a amar, sino a amar a las rústicas campesinas de su entorno. Pronto se enamora, de todos modos.

No se trata, por tanto, del paradigma de melancólico sabio embebecido en tareas intelectuales; la relación de Rogerio con las teorías de los humores es solo un punto de partida que enseguida se debilita y que no debe provocar valoraciones que olvidan los contextos y lo presentan arbitrariamente como un reflexivo transplantado del campo a la ciudad, que “añora en la corte la *aurea mediocritas*” (Varela 15 y 20) y que, cargado de neuróticos escrúpulos intelectuales, recibe “como una desventura y hasta como una humillación su encumbramiento” y “se resiste a heredar un Estado por temor a que le tengan por necio” (Ríos 46, 208, 212).

Tales interpretaciones ignoran la perspectiva instaurada por el personaje-locutor y sus relaciones con los demás personajes en el desarrollo de la acción y en general ignoran el propio texto de la comedia. Rogerio elogia el campo y la nobleza personal frente a la heredada, rechaza el encumbramiento, etc., pero todo lo dice ante el duque cuando este le pide explicaciones de su tristeza y no puede confesarle que se ha enamorado de una pastora. En un soliloquio clave, sin necesidad de disimulo, confiesa que la verdadera razón de su “melancolía” es la separación de Leonisa y desautoriza el precedente discurso ante el duque, que no reflejaba sus motivos reales:

Todo esto es, Leonisa mía,
con sofisticas razones,
buscar necias ocasiones
para mi melancolía.
Si yo no te viera el día
que perdí mi libertad,
fuera esta prosperidad
el colmo de mi contento (vv. 1186-1193).

Analizar el carácter de Rogerio por esas “sofisticas razones” (consideradas erróneamente como manifestación de su psicología melancólica) es condenarse a no entender ni al personaje ni a la comedia. La melancolía en *El melancólico* no surge de complejas actitudes internas, sino de una pena amorosa concreta y precisa.

En la comedia, ya desde el título, los términos *melancólico*, *melancolía*, son plurisignificativos. En el acto I, los rasgos de seco y frío, y sabio apuntan al carácter melancólico, carente de dimensiones patológicas, que sirve a la

verosimilitud de la posterior melancolía, haciéndola más creíble¹³ al resto de los personajes, y permitiendo mantener el juego de las apariencias/realidades (causas fingidas/verdaderas) en los dos actos siguientes. Es significativo que en todo este primer acto no aparezca nunca el término *melancolía*.

Dicho término se usa a partir del acto II, tras la separación de Rogerio y Leonisa, y responde a esta causa. No se trata de una verdadera melancolía, sino de tristeza. El espectador o lector lo sabe, pues conoce los motivos que la han provocado. Sin embargo, para los demás personajes de la comedia, que rodean al protagonista, el estado de ánimo de Rogerio es incomprensible y lo interpretan como un caso patológico: es decir, para el duque y la corte, Rogerio padece una estricta melancolía.

En el desenlace se hará patente que la enfermedad no es tal. Basta para curarla que Rogerio consiga a Leonisa.

La “melancolía” de Rogerio se produce porque ignora la verdadera condición noble de Leonisa y considera imposible su amor: se sustenta en un motivo (una variante de la ocultación de personalidad) típico de la comedia de enredo, y solo puede durar lo que los lances del enredo lo permitan.

El título de la comedia responde a la perspectiva de los otros personajes más que a la del espectador o del dramaturgo. Resalta más el juego de las ficciones que la intención de un estudio caracterológico. La melancolía de Rogerio ante todo un resorte dramático que nace del desarrollo de la acción y ayuda a conducirla y que se apoya (reforzándolo a su vez) en el clima de enredo que contrapone la realidad y la apariencia y establece el juego ingenioso de la ficción teatral.

FINAL

Como se habrá podido advertir, la melancolía aparece en distintos contextos y funciones durante el Siglo de Oro. En tratados médicos, políticos y filosóficos se examinan sus síntomas, efectos e influjos caracterológicos en relación con las distintas ocupaciones y responsabilidades generales y específicas (por ejemplo, en el caso de consejeros políticos, intelectuales o gobernantes). En

¹³ Lo cual permite mantener el clima de enredo: el duque acepta con facilidad la melancolía de Rogerio, considerándola cosa explicable en un sabio de su condición y no investiga más. En cambio la celosa Clemencia resultará más desconfiada.

el teatro configura y explica las conductas de ciertos personajes melancólicos o melancolizados, especialmente en las piezas dramáticas o trágicas que exploran obsesiones y patologías del poder, la soberbia o la pasión amorosa. En ciertos casos la melancolía aparece como verdadera enfermedad o afición morbosa. En otros muchos, la melancolía es mero fingimiento para ocultar pasiones inconfesables o para articular un enredo ingenioso. Que se adopte una u otra variante depende de las especies teatrales involucradas, según se trate de obras serias o lúdicas y cómicas.

Las tres comedias particularmente examinadas que llevan en su título la referencia a la melancolía son claros ejemplos de este último funcionamiento: los protagonistas no son melancólicos, sino actores que representan la comedia de la melancolía para conseguir sus propósitos o eludir explicaciones. Es preciso, por tanto, analizar con cuidado las perspectivas de los agentes melancólicos o supuestamente melancólicos para percibir la seriedad o la burla de dicha condición.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gaspar de. *La gitana melancólica*. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1609. Biblioteca Nacional de España, R/10644, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-gitana-melancolica/>
- Aladro, Jorge. “La melancolía de Alonso Quijano el Bueno”. *Príncipe de Viana* 66.236 (2005): 577-588.
- Arellano, Ignacio. “El sabio y melancólico Rogerio”. *Criticón* 25 (1984): 5-18.
- Arjona, José. “Did Lope de Vega write the extant *El príncipe melancólico*?”. *Hispanic Review* 24 (1956): 42-49.
- Atienza, Belén. *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Bartra, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La gran Cenobia*. Ed. Marco Pannarale. En prensa.
- _____. *Los cabellos de Absalón*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- _____. “No hay cosa como callar”. *Obras completas. Comedias*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1973.
- Cancelliere, Enrica. “Estrategias simbólicas e icónicas del *thanatos* en *El príncipe constante* de Calderón”. *Actas del III Congreso de la AIH*. Irvine: Universidad de California, 1994. 177-189.

- _____. “Dos tipos de locura: la rebelión de Segismundo y la obediencia de don Fernando”. *Criticón* 87-88-89 (2003): 129-141.
- Ferri Coll, José María. “Musa enferma: la melancolía en la poesía española de fin de siglo”. *Frenia* 9 (2009): 53-69.
- Gambin, Felice Azabache. *El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Orobitg, Christine. *L'humeur noire: Mélancolie, écriture et pensée en Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*. Bethesda: International Scholars Publications, 1997.
- Panofski, Erwin. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991.
- Ríos, Blanca de los. “Introducción general”. Tirso de Molina. *Obras dramáticas completas I*. Madrid: Aguilar, 1946.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Era melancólica*. Palma de Mallorca: Olañeta, 2007.
- Serralta, Frédéric. “Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope”. *Criticón* 92 (2004): 171-184.
- Soufas, Teresa. *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1990.
- Tirso de Molina. *El amor médico*. Ed. Blanca Oteiza. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.
- _____. *El melancólico*. Tirso de Molina. *Obras completas. Volumen II. Primera parte de comedias, II. La villana de Vallecas. El melancólico. El mayor desengaño*. Ed. Ignacio Arellano y Carola Sbriziolo. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- _____. *El melancólico. Obras dramáticas completas I*. Ed. Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1946.
- _____. *El melancólico*. Ed. B. Varela Jácome. Madrid: Aguilar, 1967.
- _____. *La ninfa del cielo. Obras dramáticas completas I*. Ed. Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1946.
- Varela, Benito. “Prólogo”. Tirso de Molina. *El melancólico*. Ed. Benito Varela Jácome. Madrid: Aguilar, 1967.
- Vega, Lope, *Cartas*. Ed. Donald McGrady, Juan de La Cuesta: Hispanic Monographs, 2013.
- _____. *La quinta de Florencia. Obras completas X*. Ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca. Madrid: Biblioteca Castro, 1994 https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0845_LaQuintaDeFlorencia.php
- _____. *atrib. El príncipe melancólico. Obras completas III*. Ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca. Madrid: Biblioteca Castro, 1993.
- Velásquez, Andrés. *Libro de la melancolía*. Sevilla: Alonso de Mata, 1585.
- Wilson, Margaret. “Tirso’s *El melancólico* and *Esto sí que es negociar*”. *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*. Chapel Hill: University, 1977a: 169-176.
- _____. *Tirso de Molina*. Boston: Twayne, 1977b.