

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES

¿TIRSO O TÉLLEZ?

•
THÈSE

présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

CONSOLACIÓN LATORRE

ESTUDIOS

1979

Depósito legal: M. 3.393 - 1958

Imprenta Sáez - Hierbabuena, 7 - Madrid

SUMARIO

	<i>Págs.</i>
SUMARIO	3
PRELIMINARES	5
1. <i>Amicus Plato</i>	5
2. Homenaje a la viuda de Tirso de Molina	7
3. Tirso y yo	8
LA BIOGRAFÍA APÓCRIFA	11
1. El «índice» de doña Blanca	11
2. En Madrid y en un convento	12
3. El prologuista anónimo	13
4. «La calumnia è un venticello»	16
5. Una interpretación verosímil, pero falsa	22
6. El pecado de dramaturgo... en 1765	29
7. «El castigo sin venganza»	36
VESTIGIOS PARA UNA BIOGRAFÍA	42
1. Gabriel Téllez, fraile	42
2. El yo y su circunstancia	45
3. Meditación ante el retrato de Tirso	51
4. Elementos autobiográficos	55
a) «La venganza de Tamar»	58
b) «La república al revés»	68
c) «El pretendiente al revés»	85
d) «La Peña de Francia»	97
1) «El Aucto del repelón»	107
2) El «sayagués»	112
3) La serrana Elvira	114
e) «El vergonzoso en palacio»	120
f) «La vida y muerte de Herodes»	132
g) «La ventura con el nombre»	143
1) Ventura te dé Dios, hija	143
2) Hartzenbusch y «La ventura con el nombre»	144
3) Por el hilo se saca el ovillo	145
4) El primer Tirso autobiográfico	146
5) La «trabadura»: 6 de marzo de 1625	150
a) Los hitos de esta «reforma»	151
b) ¿Qué pasó después?	152

	<i>Págs.</i>
6) Una ojeada a la historia	153
a) Las causas del «Acuerdo»	155
b) Mi punto de vista	156
I) Los pilares cronológicos	156
II) Evocación manriqueña	159
III) La próspera y la adversa fortuna de Tirso	163
7) Los frailes y el teatro	174
8) Tirso, el sacristán	185
9) ¡Vitor! ¡Vitor!	205
10) La fecha de la comedia	211
11) <i>Post scriptum</i>	218
a) Téllez, Maestro	218
b) Los endecasílabos de rima interna	220
¿POR QUÉ UN PSEUDÓNIMO?	227
1. «Temo y temblor»	227
La hipóstasis Téllez-Tirso	230
El arcángel Gabriel	233
2. Otras motivaciones para usar pseudónimo	234
3. Algunos casos representativos	240
Clarín, Amado Nervo, Juana de Ibarbourou, Azorín	
4. Dos casos límite	244
Voltaire y Kierkegaard	
5. Conclusión	249
LA FIRMA DEL POETA	251
Comedia I	252
Comedia II	254
Comedia III	255
Comedia IV	255
Comedia V	256
Comedia VI	257
Comedia VII	261
Comedia VIII	263
Comedia IX	263
Comedia X	264
Comedia XI	265
EL NOMBRE DE TIRSO	268
BIBLIOGRAFÍA	273
OBRAS Y TRABAJOS CITADOS	274

PRELIMINARES

1. AMICUS PLATO

Comienzo el presente trabajo con estas palabras que sirven de lema y al mismo tiempo ponen en evidencia la actitud que he adoptado al enfrentarme con Tirso y su teatro.

Aristóteles fue discípulo y amigo de Platón, pero ambas cosas no le impidieron distanciarse de él. De ahí la célebre segunda parte: *sed magis amica veritas*¹.

Mi relación con Tirso no puede compararse de ninguna manera con la relación Platón-Aristóteles, pero el propio Tirso me trajo a la memoria el célebre proverbio aristotélico, pues lo cita así en una de sus comedias:

Aunque soy su apasionado
*la verdad es más mi amiga*².

Quisiera dejar sentado que en mis intentos de investigación literaria sobre Tirso y su teatro no tuve maestro a quien seguir ni de quien alejarme después. El autodidactismo trae consigo el inconveniente de una especie de orfandad, porque los buenos maestros dejan siempre en herencia a sus discípulos ciertas bases y principios, que constituyen más tarde para aquéllos y para sus trabajos sólidos cimientos y excelentes puntos de arranque. Huelga decir que no estoy pensando en Platón-Aristóteles ni en Lope-Tirso, sino en Menéndez y Pelayo-doña Blanca de los Ríos. Pero el inconveniente de la ausencia de maestro ofrece una indiscutible ventaja: mayor libertad de enjuiciamiento y de crítica al entrar en contacto con el autor que se desea estudiar; porque si no ha habido una relación maestro-discípulo, porque el maestro no existió, se desvanecen al punto dos auténticas barreras invisibles: el vínculo afectivo (más fuerte aún si el maestro es hombre y la discípula mujer) y la sumisión intelectual (cuando la sabiduría del maestro es incomparablemente mayor que la de la discípula). Leyendo los preámbulos que

¹ Texto de Horacio alusivo a un proverbio de Aristóteles.

² «Tanto es lo de más como lo de menos», «Obras dramáticas completas», Madrid, 1969, edición crítica por Blanca de los Ríos, I, pág. 1130. (Lo subrayado es mío.)

doña Blanca incluyó en su edición de las «Obras dramáticas completas» de Tirso de Molina³, se percibe cuán grande fue el impacto y el peso del *magister dixit* sobre la ilustre tirsista, que cita siempre las afirmaciones de Menéndez y Pelayo como última apelación y, si alguna vez ha de contradecirle, lo hace como pidiendo perdón. ¡Tan grande fue la impronta intelectual del gran polígrafo sobre la ilustre dama!

Libre de todo vínculo afectivo y de toda herencia intelectual, yo he podido substituir el *magister dixit* por el *Tirso scripsit*, porque no tuve maestro de literatura, y muy pocos maestros de filosofía, que merecieran el nombre de tales. Por estas circunstancias especiales de acercarme a la literatura viniendo del campo de la filosofía y por mi propio espíritu de análisis he concedido más valor a las palabras que fray Gabriel escribió que a las de los estudiosos y eruditos que se ocuparon de él, sin que haya que ver en ello restos de una posible influencia de Unamuno y de su actitud despectiva⁴. Sencillamente, como se trata de leer e interpretar textos de Tirso, los he leído y los he meditado por mi cuenta; y cuando en ciertos pasajes o en obras enteras me ha parecido que la crítica y la interpretación tradicionales han puesto una dosis excesiva de potencial erótico (Burlador) o teológico (Condenado) he procurado demostrarlo, apoyándome sobre todo en las propias obras de Tirso y no en la visión o interpretación que dieron de sus obras profesores altamente calificados.

Quisiera que se juzgase el presente trabajo por los resultados obtenidos, sin que se tomase demasiado en cuenta la falta de erudición o la ausencia de una abultada bibliografía; la erudición nos ayuda a comprender la época, las expresiones difíciles, las situaciones históricas, las alusiones personales, etcétera; la bibliografía nos enseña quiénes se ocuparon antes del mismo autor y de sus obras, pero ambas pueden condicionar fuertemente el ánimo del estudioso, como lo prueba la repetición de frases, que van pasando de trabajo en trabajo o de erudito en erudito, sin mencionar generalmente la fuente primera.

Mi objetivo fue leer a Tirso sin intermediarios y olvidando, en la medida de lo posible, lo que había leído sobre él; de esta manera, al volver a leer lo que escribí hace quince años, pude darme cuenta de que entonces lo hice fuertemente condicionada por las opiniones de autores de tanto peso en la historia de la literatura española como Américo Castro y Angel Valbuena Prat. Esta vez prescindí de intérpretes y trujamanes, porque Tirso escribió «en cristiano» y no en latín y porque ni soy pariente de don Juan ni amigo de Paulo y tengo mi alma en mi cuerpo y mi libre albedrío, como el más pintado, como dijo Cervantes con su inimitable donaire⁵.

³ Todas las citas del teatro de Tirso van referidas a dichas obras completas. Se mencionará siempre el título de la comedia y la página del volumen.

⁴ No recuerdo exactamente la obra, pero creo que debe de ser en la «Vida de don Quijote y Sancho».

⁵ ... «y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas»... Cervantes, «Quijote», I, Prólogo.

2. HOMENAJE A «LA VIUDA DE TIRSO DE MOLINA»

Quiero dedicar el primer capítulo de este estudio sobre el gran fraile dramaturgo a doña Blanca de los Ríos, la enamorada platónica del insigne escritor, a la que ciertos bachilleres llamaron graciosamente «la viuda de Tirso de Molina»⁶.

Doña Blanca, llevada de su pasión amorosa, según los traviesos bachilleres, o siguiendo su devoción literaria, como ella misma nos dice, consiguió desenterrar documentos que cambiaron la efígie de Tirso. Los eruditos y biógrafos anteriores a doña Blanca endosaron a fray Gabriel el sambenito de hombre corrido, cosa que exasperaba a «su viuda», porque todos ellos fueron repitiendo las mismas cosas, es decir, los mismos errores, añadiéndoles su granito de sal y pimienta, pero sin someter a crítica la opinión recibida.

«¿Por qué de Lope y Calderón se sabe todo y de Tirso nada?» Esta pregunta se la formuló muchísimas veces doña Blanca y probablemente debieron de formulársela también otros eruditos, ante la escasez de noticias sobre Tirso, el «tercer atlante» de nuestro teatro, como gusta de llamarle doña Blanca. Pero este interrogante fue sólo para la meritísima investigadora una especie de acicate, que la impulsó a buscar y revolver papeles con una tenacidad casi obsesiva, por suerte para la biografía de Tirso.

Como ella misma nos dice, esta pregunta sin respuesta la llevó a «una terca investigación» sobre la vida de Tirso. Los documentos notariales que pudo hallar debieron compensarle un poco las innumerables horas de trabajo tan paciente e ingrato como es el estar revolvendo papeles y más papeles, viejos y polvorientos; la mayor recompensa a su afán pesquisidor fue, sin duda alguna, poner en claro con documentos absolutamente fidedignos fechas y estancias del poeta fraile en tal o cual ciudad, datos rotalmente ignorados hasta entonces. Porque hay que decir, en honor de doña Blanca, que sus aportaciones documentales deben considerarse como los cimientos e incluso como la piedra angular en la reconstrucción de la verdadera biografía de Tirso.

Como desahogo natural, perfectamente explicable, incluye doña Blanca un «INDICE DE ERRORES»⁷, debidamente numerados en cifras romanas; errores que iban pasando de mano en mano, como moneda falsa, pero

⁶ CARMEN CASTRO: «Un diccionario desoido», artículo aparecido en el periódico «Ya» (Madrid, 15-11-72). «Los más de los señores de la Española cerraron sus puertas contra las mujeres: contra doña Emilia, doña Rosalía, doña Blanca (a la que los bachilleres llaman *la viuda de Tirso de Molina*), doña Concha (a quien los suecos quisieron dar un premio Nobel), doña María (la ayuda irremplazable de don Ramón Menéndez Pidal) y la semana ida han cerrado la puerta de Felipe IV contra doña María Moliner.»

⁷ «Índice de los errores que falsificaron la biografía de Tirso e imposibilitaron su reedificación y la de su obra», O. C., I, págs. 64 a 78.

que todo el mundo tomaba como verdadera. Para conocerlos no hay más que consultar las obras completas; sin embargo, me parece interesante ofrecer un resumen de los más importantes, una especie de visión sinóptica, porque ésta nos permite enjuiciar no sólo la transmisión escrita de unos datos falsos, sino la actitud subjetiva del transmisor y el reflejo de la época en que vive, cosa que no aparece en absoluto en el «índice» de doña Blanca. Al mismo tiempo esto me permite también poner en evidencia que mi estado de ánimo frente a esos errores y a quienes los sustentaron es esencialmente distinto del de doña Blanca, por dos razones muy sencillas: primero, porque para mí esos eruditos son meros nombres, sin cuerpo y sin alma, con los que no he tenido que discutir, y segundo, porque lo que para doña Blanca supuso interminables horas de investigación laboriosísima, la mayor parte de las veces no recompensada, ha supuesto para mí no más que unas horas de lectura crítica. Si intento justificar a doña Blanca no lo hago porque soy mujer y también tirsista (después de este trabajo), sino porque intento comprender su situación investigadora y su agresividad⁸.

3. TIRSO Y YO

Mi primer contacto directo con Tirso tuvo lugar en mi adolescencia y, no sé por qué azar, la primera obra que cayó en mis manos fue «Don Gil de las calzas verdes», comedia que pude ver representada algún tiempo después, allá por los años cuarenta, en el teatro Español, de Madrid. Quizá el frescor juvenil de «don Gilito de perlas», sus aladas piruetas y enredadas travesuras me enamoraron también un poco a mí, mocita de pocos años, y debo decir que Tirso fue para mí, ante todo y durante mucho tiempo, el padre del travieso don Gil y sólo en segundo término, y mucho más tarde en mi vida, el padre del Burlador y del Condenado. Analizando introspectivamente esto que voy diciendo, pienso que es muy posible que el impacto de esta primera impresión juvenil, absolutamente casual y espontánea, fue tan profundo que mi actual aproximación a Tirso, dejándome llevar más de mis propias inclinaciones y gustos que de las opiniones ajenas, ha sido posible gracias a ese recuerdo inconsciente.

Al comenzar este estudio me enfrenté con la obra dramática completa de Tirso. Empecé por releer y meditar una vez más «El Burlador», del que

⁸ «Doña Blanca de los Ríos ve en el teatro de Lope un confuso caos y en la introducción de elementos líricos en la escena, un motivo casi de censura. Nosotros vemos las cosas de otro modo. Y, sobre todo, creemos que no conviene desorbitar los juicios, porque nos exponemos, *por querer probar demasiado, a no probar nada.*» DIEZ-ECHARRI y ROCA FRANQUESA; «Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana». Madrid, 1966, págs. 518. «La interpretación que hace Doña Blanca de un pasaje de "La Gitanilla" *no puede ser más arbitraria.*» Idem, *id.*, págs. 519. Estoy de acuerdo con estos autores, pero intento hallar el *primum movens* de doña Blanca. (Lo subrayado es mío.)

ya me había ocupado incidentalmente en 1960⁹; seguí con «El Condenado» y después fui leyendo las otras comedias, sin orden ni concierto, como dama antojadiza o como cariposa que revolotea de flor en flor. Consultaba el índice de las obras completas y cuando el título de una comedia me atraía más que el de otra, sin saber por qué y sin querer averiguar los motivos, la leía. De esta manera leí unas antes que otras y quedaron para el final la «Trilogía de los Pizarros», «Antona García» y «La vida y muerte de Herodes».

De repente volvíeron a darme ganas de entrar en contacto con mi simpático don Gil. Quise analizar introspectivamente mi reacción frente a una obra que me había encontrado en mi edad juvenil. Partiendo de la experiencia psicológica de que ciertos capítulos del «Quijote» (por ejemplo, los episodios de la venta que él creía castillo) han provocado siempre en mí una reacción espontánea casi idéntica, es decir, una incontinente hilaridad; recordando que determinados conciertos de Mozart y algunos pasajes de su «Don Juan» determinan en mí la aparición de una emoción estética, que vuelve a repetirse indefinidamente, aunque mi estado de ánimo sea muy diferente y mi edad se haya duplicado, quise saber si algo parecido iba a ocurrirme con el travieso don Gil de mis años mozos. Y así fue. Don Gil es como una brisa juvenil que nos acaricia, refresca y cautiva y, a la postre, nos enamora, como a las damitas de la obra; y a pesar de que el enredo va muy lejos, con tantas enamoradas y tantos don Giles con calzas verdes, el espectador o el lector se dejan llevar por el tejemaneje travieso del personaje, secundado maravillosamente por el no menos juvenil Caramanchel. Cuando leí que la obra había fracasado cuando fue estrenada¹⁰, para gran satisfacción de Lope, la cosa me pareció imposible; sin embargo, comprendí los escollos que trae consigo la escenificación de la obra (no su lectura), cuando la televisión francesa dio la versión filmada de «Le diable en colant vert»¹¹. Antes de terminar el segundo acto, apagué la televisión porque Don Gil era un perfecto espantajo, que iba de derecha a izquierda, gesticulando y moviéndose sin cesar, y que si cautivaba a las damas de la obra era porque así estaba escrito, pero en realidad no enamoraba a nadie; y aquí no podía decirse que la actriz pesaba más libras que un antrúejo y tenía más arrugas que un repollo¹²; por otra parte, Caramanchel, que

⁹ C. F. BONIFACI: *Kierkegaard y el amor*, Barcelona, 1963, v. el último capítulo: «El burlador español y el seductor de Kierkegaard», págs. 253 a 277.

¹⁰ Fue estrenada en el pintoresco «Mesón de la Fruta», de Toledo, en julio de 1615, según documentos hallados por Francisco de B. San Román y citados por doña Blanca. O. c., I, págs. 1712.

¹¹ Televisión Francesa, tercer canal (6-12-74). «Le Diable en collant vert», de Tirso de Molina, adaptación y dirección de Pierre Débauche, realización de Jacques Duhen, emisión grabada y filmada en el Théâtre des Amandiers, en Nanterre. El diccionario Larousse Sélection traduce con más fidelidad «Don Gil aux chausses vertes».

¹² Tirso explica el fracaso en el «Cigarral cuarto»: «La segunda causa de perderse una comedia es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño des-

siempre imaginé como un picaresco hermano de Lazarillo, se había convertido en un hombre de pelo en pecho, que contaba la historia de los amos con el cinismo de un pícaro de muchas leguas, y Quintana, el criado sesudo de doña Juana, se había transformado en una gorda mestiza, fruto de importación tropical, que recordaba demasiado a aquellas criadas negras que solían figurar en las películas americanas que representan la época de la Guerra de Secesión.

Seguí el mismo proceso de autoanálisis con las obras más famosas de Tirso. El resultado de mis experiencias, meditaciones y estudios son estas páginas. Mi deseo es que contribuyan a esclarecer la enigmática personalidad de fray Gabriel y que pongan en evidencia datos y detalles de su teatro, que habían pasado inadvertidos hasta ahora.

velado en pintar una dama hermosa, muchacha y con gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la Corte, salga a hacer esta figura una del Infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: '¡Ay, qué don Gilito de perlas'. Es un brinco, un dix: ¡un juguete del amor!...». O. c., I, pág. 1709.

LA BIOGRAFIA APOCRIFA

1. EL «ÍNDICE» DE DOÑA BLANCA

En ese «Índice de los errores que falsificaron la biografía de Tirso e imposibilitaron su reedificación y la de su obra»¹ figura un total de veintiocho errores. Entre ellos hay algunos capitales y otros de menor cuantía o veniales, porque se refieren a detalles precisos que, aunque pesen lo suyo, no son determinantes ni habrían forjado una visión falsa de la personalidad de Tirso.

He aquí una síntesis de dicho «Índice»:

- I.—Alvarez de Baena afirma en «Hijos ilustres de Madrid» (1790) que Téllez «tomó el hábito de la Merced Calzada por el año 1620».
 - II.—Se edita en Madrid el libro de Tirso «Deleitar aprovechando» (1765), y un «prologuista anónimo» traza una semblanza de Tirso. De este segundo error me ocuparé detenidamente, por considerarlo muy interesante.
 - III.—Don Bartolomé José Gallardo, siguiendo la afirmación de Alvarez de Baena, buscó en los libros de Profesiones de la Merced Calzada desde 1567 a 1630 y no halló la profesión de Téllez. Después buscó también en Guadalajara y tampoco encontró nada. (En realidad no es un error, sino el comienzo del acercamiento a la verdad, pues al no figurar la profesión de Téllez comienzan las dudas sobre la fecha de la misma, ya que «en el año 1620 profesaron sólo dos religiosos», cuyos nombres cita Gallardo.)
 - IV.—Don Agustín Durán dice en el prefacio de la «Talía española» (1834): «casi nada sabemos de su vida literaria y política», y luego menciona la misma historia «inventada» por Baena de la profesión religiosa en 1620, «teniendo ya más de cincuenta años».
- Pero entre tanto apareció el manuscrito autógrafo de La Santa Juana (fechado en 1613), y Durán modificó el párrafo, diciendo: «Todo cuanto concierne a la familia, estudios y representación social del maes-

¹ O. c., I, págs. 64 a 78.

tro Téllez hasta 1613, se ignora». De 1620 (Alvarez de Baena) a 1613, en que Tirso firma el manuscrito original de La Santa Juana, en Toledo, como «Fray Gabriel Téllez», van siete años. Había que rebajar la edad y Durán escribió: «habiendo tomado el hábito quizá a los cuarenta años».

V.—Se halló la partida de la profesión religiosa de Téllez (1601). Eran doce años más de vida religiosa que era preciso añadir. Si Cotarelo se pregunta sobre cuáles serían «los motivos que le obligaron a retrasarla hasta los veintinueve años» es porque el retrato, hallado en Soria, daba como fecha de su nacimiento 1572 (1601 — 1572 = 29 años). Vossler reflexionó a su vez sobre el particular y dijo: «No es realmente idéntico que uno se retire del tumulto mundanal a los diecisiete o a los veintinueve años», porque se había hallado ya la «Real Cédula» de 1616, que decía la edad de Téllez, treinta y tres años.

VI.—El retrato, hallado en 1874, decía en la inscripción que Téllez nació en 1572 y murió en 1648 (12 de marzo), a los setenta y seis años y *cinco meses*. «El maestro (= Menéndez y Pelayo), en su artículo «Tirso de Molina», escribió con adivinatorio recelo: 1572. Nace Tirso en Madrid. La patria es indiscutible; la fecha, no. Descansa sólo sobre la fe de la inscripción del retrato, y aun en éste parece haber contradicción, puesto que si Tirso murió en marzo de 1648, de tanta y seis años y cinco meses, como allí se dice, no pudo haber nacido en 1572, sino a mediados de octubre de 1571.»

Los restantes errores, hasta veintiocho, tratan de otros datos falsos de la inscripción del retrato, de las fechas equivocadas del viaje de Téllez a Santo Domingo y de su prelación en Trujillo; del error de cálculo sobre el tiempo invertido en escribir la primera y la segunda Santa Juana; del creer que la tercera Santa Juana era también de 1613 (Hartzenbusch), siendo así que es de 1614; de suponer a Téllez ausente de Madrid durante los años 1633 a 1635, por el hecho de haber publicado la tercera parte de sus comedias en Tortosa, y de algunos más de menor importancia.

Aunque doña Blanca comienza la lista con el error de Alvarez de Baena, ella misma reconoce que, cronológicamente, es anterior el error número II, el del prologuista anónimo, y dice, sin hacer mucho hincapié en ello, que «acaso» las asustadizas insinuaciones de ese prólogo «inspiraron» a Alvarez de Baena la afirmación de que escribió *sus poesías siendo seglar* y de que «*teniendo ya edad madura (tal vez más de cincuenta años) tomó el hábito de la Merced Calzada por el año 1620*».

2. EN MADRID Y EN UN CONVENTO

En 1765 se editó «en Madrid, en la imprenta de Antonio Marín», la obra de Tirso «Deleitar aprovechando». «En la portada de ese libro, bajo el pie

de impresión», se leía: «Se hallará en la portería del Convento de la Merced Calzada de esta corte»².

¡Deleitar aprovechando! ¡Qué título tan sugestivo para los hombres del muy ilustrado siglo XVIII! Ese siglo que quería educar al pueblo con una educación «dirigida», como diríamos hoy; el siglo que perseguía (de manera incruenta y no inquisitoria) a toda suerte de brujas, demonios y espíritus (malos o buenos) para barrerlos definitivamente del mundo de las letras. A estos frailes del llamado siglo de las luces, que rechazaba todo lo que pudiese significar penumbra y claroscuro y condenaba todo intento de evasión fantástica o imaginativa porque sólo lo verdadero es bello, el título de ese libro de fray Gabriel Téllez debió parecerles tan conforme a los ideales de la época que se comprende que los mercedarios del convento de la corte se decidieran a editarlo, pues venía como anillo al dedo. Y si tenemos en cuenta que nuestros frailes, vuelta la página de título tan prometedor, se hallaron con que tres matrimonios deciden recogerse durante los días de Carnestolendas, para pasarlos distrayéndose con las lecturas de relatos de episodios religiosos, aunque fueran novelados, se explica perfectamente que el libro se vendiese en la portería del convento, al lado de la vida de tal o cual santo, la novena del padre Fulano o el sermón del padre Mengano.

El autor, que pasaba ya de los cincuenta cuando escribió la obra «Deleitar aprovechando» (1635), había adquirido una «mentalidad de fraile sesudo, sermoneador, severo», de suerte que todo el libro está empapado de devoción»³.

Y esto debieron percibirlo claramente los frailes calzados del convento de la corte; pero, no contentos con la publicación y venta del libro de fray Gabriel, sus hermanos de religión que vivían en el siglo XVIII tuvieron la «luminosa» idea de presentárnosle a través del prisma de visión que privaba en su siglo, en el cual no había lugar para otros cánones que las tres unidades, la verosimilitud y otras ideas afines.

¡Se acabaron las damas duendes, los criados traviesos y entrometidos, las lindas tapadas, las celosas de sí mismas, los galanes vergonzosos y las enamoradas que se fingen beatas! ¡Nada puede pasar ya por el sótano y el torno! Todo debe pasar por la portería del convento de la Merced Calzada, donde se vendía el libro de fray Gabriel, y por la puerta estrecha de la semblanza que traza el «anónimo prologuista», el cual, sin querer y sin mala intención, se calzó a todos los eruditos de los siglos XVIII y XIX.

3. EL PROLOGUISTA ANÓNIMO

¿Quién era ese prologuista anónimo? «Por todas señas, era un fraile mercedario», dice doña Blanca. Acaso lector y predicador, como fray Gabriel cuando iba camino de América, y para mí que el título y el tema del libro

² O. c., I, pág. 64, nota I.

³ ANGEL BALBUENA PRAT: *Historia de la literatura española*. Barcelona, 1957, volumen II, pág. 394.

(pasar del jolgorio de las Carnestolendas al recogimiento y meditación de la Cuaresma) le impresionaron tanto que condicionaron la redacción de su prólogo, sin que él se apercibiera de ello.

Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris, son las palabras por excelencia de la Cuaresma. «Cuando el poeta falleció, en 1648, ya estaba muerto para el mundo desde hacía muchos años, completamente olvidado por sus rivales, colaboradores y compañeros literarios y por el público de los lectores y espectadores»⁴. ¿Quién podía, pues, acordarse de fray Gabriel Téllez o de Tirso de Molina en el siglo XVIII? *Sic transit gloria mundi!* En efecto, en 1765, ciento diecisiete años después de su muerte, nadie sabía nada del fraile Téllez, historiador, ni del dramaturgo Tirso en su propia villa natal, donde había sido célebre y celebrado poeta «cortesano»⁵ del tercer Felipe, ya que gran parte de sus comedias fueron representadas con éxito en Madrid y alcanzaron fama en toda España.

Doña Blanca, que ha transcrito algunos párrafos de ese prólogo⁶, los va comentando, sin poder olvidar ni un momento sus «devociones literarias»⁷, y por eso añade que ese fraile estaba «tan justamentepreciado de la gloria de fray Gabriel Téllez como empeñado en absorberle del *pecado de dramaturgo*». Pero empecemos por el principio, ya que de ese «pecado» me ocuparé luego.

Según el anónimo prologuista, fray Gabriel Téllez fue «Filósofo y Teólogo insigne» y además «historiador grande». Y para engrandecer más la filosofía y la teología de nuestro dramaturgo nos las escribe con «ph» y «th», a la francesa, ya que estas haches eran superfluas desde hacía siglos en la ortografía castellana⁸, que no las conservó ni siquiera como reliquias venerables o antecedentes lingüísticos nobiliarios⁹. Mas nuestro fraile prologuista

⁴ KARL VOSSLER: *Lecciones sobre Tirso de Molina*. Madrid, 1965, pág. 27.

⁵ «Tanto es lo de más como lo de menos», 2.º acto, esc. 7, o. c., vol. I, pág. 1130:

LIBERIO: ¿Quién fue el poeta?
NISIRO: La sal
de los gustos, el regalo
de nuestra corte. Es de un hombre
mozo, cuerdo, cortesano
virtuoso...

⁶ O. c., I, pág. 64.

⁷ «Tirso y el maestro Menéndez y Pelayo, dos de mis fervientes devociones literarias», dice doña Blanca en alguno de sus preámbulos.

⁸ Cfr. J. COROMINAS: *Breve Diccionario Etimológico de la lengua castellana: Filósofo*, 1220-1250, Berceo y Calila; *Filosofía*, h. 1250, conde Lucanor; *Teólogo*, 1251, Calila; *Teología*, h. 1330, conde Lucanor. «... y de toda la caterva de filósofos»... había escrito Cervantes, «Quijote», I, Prólogo.

⁹ Ignoro si la ortografía editada por la Academia en el siglo XVIII preconizaba el uso de la «ph» y la «th». No deseo «meterme en dibujos». Unos meses después, buscando unos datos sobre el siglo XVIII, hallo lo siguiente: «En materia de ortografía la Academia trató de 'unificar la escritura'; el autor cita un resumen de Cotarelo en que habla de la b, la u y la v; la z y la s; la x y la j, etc. No encuentra ninguna mención de la ph o la f. Pero un poquito más lejos, cuando dice que la «Academia no adoptó estas decisiones sin demorado estudio; buena prueba de ello es el haber dedicado a estos problemas el más extenso de los

delata con eso no su pedantería o sus pujos de latinista, sino el afrancesamiento no sólo de nuestra lengua, sino también de los usos y gustos que privaban entonces en la villa y corte y aun en toda España. Filósofo fue Tirso, porque cursó filosofía, y teólogo por la misma razón. El caso es que el autor del prólogo debía admirar a Tirso, pues añade que fue «insigne», y así es en verdad, aunque no lo fue en filosofía ni en teología, pues ni escribió tratados filosóficos ni la teología se asoma demasiado a su teatro, en mi modesta opinión, aunque se hable del «gran teatro teológico de Tirso».

Fue también «historiador grande», en lo que el prologuista se acerca mucho más a la verdad, ya que como cronista de la Orden escribió la «Historia general de la Merced»¹⁰.

«Y para ser célebre en todo, hasta sus diversiones fueron en extremo ingeniosas.» No andaba mal encaminado en eso el frailecico, pues en ningún otro autor dramático asoman tanto el «ingenio» y la «diversión» como en fray Gabriel. Doña Blanca exclama con vehemencia: «no quiere ni nombrar sus comedias, pues las llama diversiones.» Y el prologuista sigue diciendo: «Dejóse llevar en ellas del *desembarazo político* (sic) con que tratan los cortesanos las materias de esta especie.» Nada comenta a este respecto doña Blanca, cosa que sorprende un poco cuando se recuerda el tesón con que defiende la tesis de que la figura de Nineucio en «Tanto es lo de más como lo de menos» es una atrevida semblanza del duque de Lerma, en los días en que el valido era todopoderoso en la corte. Hay un abismo entre la manera de tratar «las materias de esta especie» según sean cortesanos de la corte de los Austrias o de la corte de los Borbones en Francia, modelo de la nuestra en el siglo xviii; no cabe mayor libertad que la que usó Tirso al enjuiciar a reyes y validos y mayor servilismo que el de Molière respecto de Luis XIV (claro que Molière recibía una pensión del rey). Si el prologuista no se refiere a lo político, sino a las costumbres (el párrafo es ambiguo), es de notar que usa la palabra menos fuerte y menos expresiva; si hubiese dicho despejo, desenfado o desenvoltura, la actitud de Tirso en su teatro habría quedado reflejada de manera mucho más fiel. Sin embargo, creo que esta ambigüedad no es casual, sino voluntariamente buscada.

Y el prologuista termina diciendo: «escribió varias obras poéticas y novelas raras, pero tales que sobre el artificio pasma la erudición.» Doña Blan-

«Discursos proemiales» que acompañan al Diccionario», y el texto me remite a una nota a pie de página, hallo lo siguiente: «Discurso proemial de la orthographia de la Lengua Castellana». J. L. ALBORG: «Historia de la Literatura Española». Madrid, 1972, III, pág. 27. Creo que huelgan los comentarios, ORTOGRAFÍA. Orto = primer elemento de compuestos cultos, tomado del griego ὀρθός recto, derecho, justo. Ortodoxo, fin del s. xvi. Ortografía, Nebrija (Corominas).

¹⁰ «Tirso poseía dotes muy diversas. Era una alta inteligencia, un espíritu observador y un «virtuoso» de la literatura. A pesar de ser, esencialmente, un gran dramaturgo, dejó ejemplos de condiciones de novelista y cuentista, de historiador y aun de virtuoso lírico. Debería estudiarse, por razones de estilo, obras de severo sentido de la Historia que no merecen el injusto olvido en que se hallan, como la «Historia general de la Merced», manuscrita en la Academia de la Historia». A VALBUENA PRAT, o. c., II, pág. 392.

ca no puede contener la indignación, porque cree que el anónimo prologuista quiere menospreciar la gloria de Tirso; pero leyendo el prólogo entre líneas y situándolo en 1765, se percibe claramente su imprecisión, sobre todo al utilizar el término «diversiones» o el de «obras poéticas» para designar las comedias. El fraile mercedario no quiere que le pille el toro, ese toro que ve personificado en la Real Cédula que prohibía los autos sacramentales¹¹.

Ciertamente no fueron «varias» las obras poéticas de Tirso, sino muchas, y Tirso no se distinguió en ellas por la erudición, para la que no hay espacio en un teatro dinámico como el español del siglo de oro. Creo que el anónimo prologuista quiso distraer la atención de los muy iluminados críticos del siglo XVIII, dejándolos a dos luces, y probablemente lo consiguió despistando la atención del «artificio» hacia la «erudición», la más inofensiva de las disciplinas, pero muy estimada por los venerables autores del siglo de las luces, siglo que merecería llamarse de las tinieblas, en lo tocante al arte dramático. Sin embargo, esa cautela del prologuista induce a sospechar que las comedias de Tirso no debían estar muy al alcance de la mano, quiere decir al alcance de todos, pues en ese caso, para salir de dudas y no quedar «pasmados» por la erudición, habría bastado con tomar alguna de sus «diversiones poéticas» y leerla. Los que no llevamos anteojos dieciochescos percibimos con «pasma» dónde está el punto fuerte de Tirso; el cual, de haber caído en manos de Moratín padre, habría merecido algún título del estilo de «corruptor menor» del teatro, al lado de Lope y Calderón. Dudo mucho que el «artificio» hubiese perseguido pasar las estrechas fronteras estéticas de don Bernardo de Iriarte y de don Nicolás Fernández de Moratín, pues por mucha erudición que el prologuista quiera atribuirle, los amigos del conde de Aranda no eran unos «pasmados». Esta interpretación me parece más objetiva e histórica, situada en sus circunstancias de lugar y tiempo, que no la emitida por doña Blanca, a la que, como suele decirse, los dedos se le vuelven huéspedes.

4. LA CALUNNIA È UN VENTICELLO

«Ya estaba retirado en el claustro», dijo el prologuista anónimo. «Teniendo ya edad madura (tal vez más de cincuenta años), tomó el hábito de la Merced», añadió Alvarez de Baena. Y así, de añadido en añadido, se forjó una biografía apócrifa, altamente significativa si se estudia su proceso sobre la base de datos históricamente ciertos, como puede hacerse ahora.

Cotarelo consignó en 1893: «... se le supuso (a Téllez) casado (¿porque conocía los secretos del alma femenina?), militar en Flandes (quizá porque algunas de sus obras se refieren a datos históricos de las guerras de Flandes, o simplemente porque todo militar de la época había estado allí), que había hecho muchos viajes de joven (sólo viajando se puede aprender, «slogan» muy explotado en el siglo XX con la actual promoción del turismo, pero que

¹¹ Véase el epígrafe titulado «El pecado de dramaturgo».

ya había sentado sus reales en el siglo XIX), y hasta se llegó a afirmar que el motivo de su ingreso en religión fue el de haber muerto en duelo a su mejor amigo (¿recuerdos del padre Coloma o de Alarcón?)¹², y esto dicho con el mismo aplomo y seguridad que si el que lo refiere hubiera sido testigo en el desafío¹³.

El mismo Cotarelo —sigue citando doña Blanca— menciona el drama de Francisco Flores García, representado en 1879, cuyo argumento es el siguiente: «Gabriel Téllez es un galán enamorado de Leonor, dama casquivana que ama también al conde de Alvarado, lo cual provoca un duelo entre ambos, que en vano trata de evitar Lope, ya sacerdote. Téllez mata a su rival en el mismo jardín de su casa en un desafío sin testigos, y a renglón seguido le manifiesta su amada que le aborrece. Preséntase Lope y le aconseja que deje el mundo y cultive su grande ingenio poético, a la vez, y en tan oportuno momento, que impide que el desesperado mozo se traspase el pecho con un puñal. Entonces, como él mismo dice:

*Ya que la piedad divina
me muestra el camino abierto,
hoy Gabriel Téllez ha muerto...
Nace Tirso de Molina.*

De modo que en realidad no viene a ser el nacimiento de Tirso, sino el de su seudónimo¹⁴.

El mismo Cotarelo recuerda que en otra obra, «Una aventura de Tirso», de Luis Egulaz, representada en 1855, el autor lo había sacado a escena «por cierto de un modo bien poco aitoso». «Al final de la obra casa el autor a Téllez nada menos que con doña Feliciano Enríquez de Guzmán, que, disfrazada de hombre, lo persigue en toda la comedia, ni más ni menos que las andariegas damas en las del célebre Mercedario, y con mayor inverosimilitud, pues Tirso ni la conoce»¹⁵.

¹² Díez Echarri y Roca Franquesa, O. C., pág. 1109. Nacido en 1851, «a los veintitrés años entra en la Compañía de Jesús, a consecuencia de un accidente que puso en grave peligro su vida». En nota 17 citan las siguientes palabras de Pardo Bazán, tomadas de su Biografía sobre el P. Coloma: «Poco antes de herirle el rayo de la gracia, hirióle en el pecho una bala de revólver tan gravemente que los médicos le concedían tres horas de vida, no más. Este lance lo atribuyeron algunos a misteriosas causas: pero los mejor informados aseguran que Coloma se hirió a sí mismo involuntariamente, en ocasión de estar limpiando el arma en su cuarto». En cuanto a Pedro Antonio de Alarcón, «sus feroces ataques a la reina Isabel II le reportan un duelo con Heriberto García de Quedo» (I. c., pág. 1071). «que disparó al aire su pistola. Esta actitud caballeresca influyó notablemente en la vida de Alarcón» (nota 15, pág. 1081). ... que no podía entrar en el Seminario porque se había ya salido dos veces de él.

¹³ Citado por doña Blanca, O. C., I. pág. 77. El texto procede de *Tirso de Molina. Investigaciones biobibliográficas*, por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1893, pág. 12.

¹⁴ A la cuestión del seudónimo dedico más adelante un largo epígrafe.

¹⁵ Citado por doña Blanca, *id.*, pág. 78.

Analizando un poco este proceso me vino a la memoria la célebre aria de don Basilio, en «El barbero de Sevilla», de Rossini, cuyo primer verso ha servido de título al presente epígrafe:

*La calunnia è un venticello,
un'auretta assai gentile
che insensibile, sottile,
leggermente, dolcemente,
incomincia a sussurrar.*

El airecillo comenzó a susurrar, de manera sutil e insensible, en la portería del convento de la Merced de Madrid.

*Piano piano, terra terra,
soto voce, sibilando,*

sin saber cómo ni de qué manera se pasó del «ya estaba retirado» a la retirada «a los cincuenta o más»; pero el gran salto fue pasar de un libro que ocasionalmente se vendía en la portería de un convento, y que por consiguiente comprarían algunas beatas y tragasantos, a un libro que, por mencionar a los hijos ilustres de Madrid, iba a ser consultado por los eruditos. Y si esta brisa agradable no se introdujo hábilmente «nelle orecchie della gente», es porque se trataba de textos escritos que era preciso leer y que interesaban a pocos. Pero el proceso de formación viene a ser el mismo que preconiza ese grandísimo bribón de don Basilio, aparentemente un inofensivo profesor de música.

*Dalla bocca fuori uscendo
lo schiamazzo va crescendo*

Pasando de boca en boca o de libro en libro, el vientecillo comienza a convertirse en ventolera que arrebató a otros autores, cuyos nombres no consigna Cotarelo en el texto que cita doña Blanca, los cuales lo visten con ropajes de héroe de comedia de capa y espada, pero creyéndolo aún de carne y hueso. El alboroto y la confusión van aumentando, como en el «crescendo» de la expresiva música de Rossini. Y he aquí que aquel vientecillo agradable

*prende forza a poco a poco,
vola già di loco in loco;
sembra il tuono, la tempesta*

y cuando llega a la época romántica, con sus gesticulaciones declamatorias, sus reacciones desaforadas, desafíos e intentos de suicidio

*Alla fin trabocca e scoppia,
si propaga, si raddoppia*

*e produce un'esplosione
comme un colpo di cannone*¹⁶.

La «explosión» en este caso la produjo doña Blanca, que no pudiendo soportar ya la presión de tanta calumnia exclama con pasión: «sin duda Francisco Flores García no pretendió ofender a fray Gabriel Téllez; pero indigna ver al excelso poeta sacado a las tablas del teatro y convertido en personaje de farsa, y es difícil contener la risa al ver a Lope dando lecciones de vida moral a Téllez y aconsejándole que se retire del mundo de donde se había retirado cuando Lope abrazó el sacerdocio, y ver además al Fénix animar a Tirso a que cultive su ingenio, cuando del Fénix dijo su discípulo inmortal:

*que niega el habla a su amigo
cada vez que escribe bien*¹⁷.

Si doña Blanca ha citado todos estos textos de Cotarelo, lo ha hecho «para que nadie suponga que tales fantasías biográficas son imaginaciones mías». Seguramente la ilustre tirsista había recibido ya algunas pullas de otros eruditos, creo que motivadas sobre todo por el «cañonazo» que supuso el lanzar al ruedo de la crítica literaria lo que ella llamó «el enigma biográfico», que nadie acepta todavía porque ni hay ninguna prueba indiscutible¹⁸.

Doña Blanca lamenta las fantasías de los «invencioneros» biógrafos que novelaron la vida de Tirso y la dramatizaron a su antojo, y añade: «gracias que se detuvieron en el 'dramita' y la comedia y no llegaron al sainete lírico y coreográfico»¹⁹.

Leí en alguna parte que Televisión Española había realizado «algo» sobre «Los tres maridos burlados» y acabo de leer en este momento: Televisión en «A B C», «Marta la piadosa», el lunes. «Teatro emitirá el lunes 'Marta la piadosa', de Tirso de Molina, en la versión 'rock' de González Vergel, con adaptación de Jaime Campmany, que constituyó un éxito, como se recordará, en el teatro Español de Madrid, ocasionando polémica por convertir en musical la obra de un clásico de nuestra literatura. (...) La excelencia del reparto, así como la autoridad del realizador, presuponen el éxito televisivo de este 'Teatro', que, por razones intrínsecas del medio, puede superar, si cabe, el teatral»²⁰.

Desvanecida la biografía apócrifa, poco puede hacerse con la vida de un

¹⁶ CESARE STERBINI, *Il Barbiere di Siviglia*, Milán, 1953, pág. 32.

¹⁷ Doña BLANCA, *id.*, *id.*

¹⁸ A propósito de este enigma biográfico dice KARL VOSSLER, o. c., pág. 26: «Doña Blanca de los Ríos se empeña en probarlo (que Tirso es bastardo) con notable fervor e ingenuidad en su sugestiva conferencia sobre el 'Enigma biográfico de Tirso de Molina' (Madrid, 1928) y, procediendo por indicios y especulaciones muy sutiles...» «Después de haber considerado atentamente todos los argumentos, tan ingeniosos como sugestivos, (...) sigo teniendo reservas y dudas incurables» (pág. 27).

¹⁹ L. c., pág. 77.

²⁰ A B C, 20 de diciembre de 1975.

fraile de vida observante, pero queda todo el repertorio de sus obras, que no son pocas. No sé qué pensaría ni cómo reaccionaría doña Blanca ante esas «adaptaciones musicales» si levantara la cabeza; por lo que a mí se refiere (no puedo juzgarlas porque no las he visto), recuerdo que en mis tiempos de estudiante me sacaban de quicio los arreglos musicales que se hacían entonces a partir de músicas de los grandes clásicos; tales adaptaciones, insulas y baladíes, las sentía como auténticas profanaciones o como si fueran ofensas propias, porque pertenecían a genios por los que sentía y siento gran admiración²¹. No digo que ahora no me irriten, por ejemplo, las adaptaciones que se han hecho de Bach en jazz, pero me sulfuran menos. ¿Es el paso inexorable de los años —me pregunto—, que ha pulimentado o anulado mi agresividad juvenil? ¿Es posible! —me respondo con cierta nostalgia, motivada no por mi ausencia de agresividad, sino al considerar la brevedad de la vida y las heridas que dejan los años—, y al punto pienso que doña Blanca no debía ser más joven que yo cuando publicó su edición crítica de las «Obras dramáticas completas» de Tirso. Nunca me había preocupado por su edad, pero en este momento me pica el aguijón de la curiosidad femenina y busco en la edición que poseo de dichas obras. Es la tercera edición y en ella no figuran las fechas de las dos anteriores; me consuelo pensando que la mayor parte de las investigaciones las habría realizado mucho antes; pero la duda persiste; por fortuna, la Enciclopedia Salvat trae las fechas: el volumen I apareció en 1947 y el II en 1952. Doña Blanca nació en Sevilla en 1862, por consiguiente tenía ochenta y cinco años! cuando publicó los textos que voy comentando. La creía una señora mayor, pero no tanto, y sólo ahora, al comprobar que era ya una anciana, comprendo y acepto con menos irritación las repeticiones e ideas fijas que van apareciendo una y otra vez en algunos preámbulos y que a veces me exasperaron un poco. Sin embargo, me resulta sorprendente su pasión en edad tan avanzada, porque las reacciones excesivas me parecen más propias de jóvenes que de ancianos. Sin embargo, doña Blanca reacciona siempre con el arrebató juvenil de una mocita enamorada. ¡Hasta ese extremo llegó su devoción literaria!

Para terminar el epígrafe con el mismo tema musical que le dio título, hablaré del aria de la calumnia y de la interpretación personal del cantante, porque creo que ello podrá ayudarme a poner en claro ciertos puntos de vista.

«El papel de don Basilio exige una caracterización muy fuerte del personaje. El mayor escollo de este papel radica precisamente en la famosa aria, donde se corre el riesgo de convertir a don Basilio en un payaso, cuando en realidad se trata de un personaje más bien terrible. Por este motivo, cantantes famosísimos por su temperamento trágico pudieron manifestarse de

²¹ Una reacción análoga manifestó A. Rubinstein en una entrevista televisada, diciendo que si los pianistas modernos querían aporrear y destrozar pianos que lo hicieran con instrumentos creados o inventados por ellos mismos, pero no con un piano, instrumento que había necesitado varios siglos para llegar a la perfección y sonoridad actuales.

manera magistral en este papel de don Basilio»²². Jacques Bourgeois citó a continuación los nombres de Chaliapine, Boris Christof y otros bajos famosos del repertorio trágico. A continuación transmitieron la versión cantada por Nicolai Ghiurov, que el crítico calificó de «prodigiosa» porque el bajo no hizo la menor concesión cómica en la interpretación de esa famosa aria. Inmediatamente después de presentar a Paolo Montarsolo, bajo bufo, dieron su versión de la misma aria. El contraste era extraordinario y «el efecto mucho menor que cuando se canta con ese carácter trágico formidable que le confiere Ghiurov»²³.

Cuando Rossini compuso la música para «El barbero de Sevilla», la diferencia entre bajo y barítono no existía. Por este motivo en la versión dirigida por Claudio Abbado el bajo Montarsolo canta el aria de don Basilio medio tono más alto. El crítico musical dijo que él no creía que esta cuestión de tonalidad tuviese mucha importancia, «ni desde el punto de vista vocal ni expresivo», y que todo dependía de la intención cómica que el bajo le daba. «Montarsolo canta el aria con intenciones cómicas y es evidente que hace menos efecto que cuando se canta con este carácter trágico formidable que le da Ghiurov»²⁴.

Sobre el carácter trágico o cómico de don Basilio, tal como lo describió Beaumarchais en su comedia, habría mucho que decir, porque este «morceau de bravoure» puede considerarse como «un hors-d'oeuvre», un añadido²⁵. ¿Qué iba a suceder con el carácter del personaje puesto en manos de Rossini, hombre de buen humor? ¿Y qué sucede con el aria puesta en boca de Ghiurov o de Montarsolo?

Se diría que en el caso de la biografía de Téllez doña Blanca escribe siempre como si fuera Ghiurov quien canta, y los que la leen suben medio tono y oyen cantar siempre a Montarsolo. Doña Blanca se entregó con alma y cuerpo al proceso de rehabilitación de la persona de Téllez y a lo largo de sus trabajos consiguió autosugestionarse; una vez autoconvencida, creyó, «fervo-

²² Jacques Bourgeois, crítico de discos, en una emisión de France Culture retransmitida durante el otoño de 1975 titulada «Un rôle: des voix».

²³ Idem, id.

²⁴ Si el lector tiene ocasión de oír las dos versiones, una después de otra, podrá comprobar la exactitud de esta afirmación.

²⁵ «BAZILE.—La calomnie, monieur: ... D'abord un léger bruit, rasant le sol comme hirondelle avant l'orage, pianissimo murmure et file, et sème en courant le trait empoisonné. Telle boucha le recueille, et piano, piano, vous le glisse en l'oreille adroitement. Le mal est fait; il germe, il rampe, il chemine, et renforçant de bouche en bouche il va le diable; puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'oeil. Elle s'élançe, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au ciel, un cri général, un crescendo public, un chœur universel de haine et de proscription. Qui diable y résisterait?

BARTHOLO.—Mais quel radotage me faites-vous donc là, Bazile? Et quel rapport ce piano-crescendo peut-il avoir à ma situation? (L'auteur plaisante lui-même l'utilité discutable de cette tirade, qui est, malgré tout, un hors-d'oeuvre)». BEAUMARCHAIS: *Le barbier de Séville*, Nouveaux Classiques Larousse, 1970, págs. 80 y 81.

rosa e ingenua» (Vossler), que algo parecido iba a suceder con los demás, pero no fue así. Creo que este rechazo aumentó sus acentos trágicos, un poco grandilocuentes, y enmarañó aún más las cosas, sobre todo para ella, de suerte que la crítica, en general, sólo acepta sin rechistar lo que es irrefutable, es decir, los documentos notariales y alguna cosita más.

5. UNA INTERPRETACIÓN VEROSÍMIL, PERO FALSA

José Antonio de Baena publicó en 1790 su libro «Hijos ilustres de Madrid». Ignoramos si fue a llamar a la portería del convento de la Merced Calzada de la villa y corte, pero me parece fuera de dudas que conoció el libro editado por los mercedarios de dicho convento²⁶ y se inspiró en él, como insinúa doña Blanca²⁷, que se indigna una vez más porque tampoco Baena llama a las obras de Tirso comedias, sino poesías.

En los fragmentos transcritos de ese prólogo —supongo que son los más interesantes— no se menciona para nada la fecha del nacimiento de Téllez ni la de su entrada en religión. Por eso no deja de sorprender que Baena lo hiciera nacer en 1570 y lo metiese a fraile en 1620. En lo de escribir poesías siendo seglar, Baena sigue al prologuista anónimo, pero al dar fechas se aventura por el camino de las afirmaciones categóricas, a las que confiere gratuitamente visos de autenticidad.

Parece ser que de la lectura del «Deleitar aprovechando» se desprende «cierta dignidad que excluye toda malicia y sensualidad»²⁸, se tiene la impresión de que el autor del mismo es un fraile «sesudo, sermoneador, severo» (Valbuena), y todo el libro está empapado de devoción. ¿Conoció Baena la fecha del libro? En 1635 Téllez tenía algo más de cincuenta años, pero según sus propias fechas era mucho más viejo. Si Baena leyó también algunas «poesías» de Téllez, la impresión que éstas le causarían no podía ser más diferente. Ante semejante contraste, su afirmación es lógica y verosímil²⁹.

²⁶ Compárese: «obras poéticas» (prologuista anónimo) y «poesías» (Alvarez de Baena); «las obras que había trabajado en el siglo» y «siendo seglar»; «ya estaba retirado en el claustro» y «teniendo ya edad madura». Doña BLANCA, l. c., pág. 64.

²⁷ «Acaso estas asustadizas negociaciones —del prologuista anónimo— originaron la arbitraria afirmación de Alvarez de Baena.» Idem id.

²⁸ ANGEL VALBUENA PRAT, o. c., II, pág. 395.

²⁹ «Las dos misceláneas», 'Cigarrales de Toledo' (1621) y 'Deleitar aprovechando' (1635), ofrecen con carácter bien distinto, debido, *sin duda*, al acuerdo de la Junta de Reforma. DIEZ-ECHARRI y ROCA FRANQUESA, o. c., pág. 520. Otra interpretación verosímil... que no me convence, pues los efectos de dicho acuerdo se dejaron sentir con diez años de retraso. Estas dos grandes colecciones «corresponden a dos momentos psicológicos diversos de la vida del autor» (...) «La primera pertenece al momento mundano, galante, malicioso del autor, que respira alegría de vivir, ironía apicarada, y tiene como fondo la ciudad más querida del poeta en tierras castellanas» (...) «La segunda miscelánea corresponde a una mentalidad de fraile sesudo, etc., etc., que ha aprendido la dignidad de la historia y el sentido sacro de lo literario» (ANGEL VALBUENA, l. c.).

Cierto que las fechas del nacimiento y de la muerte de un autor importan lo suyo, pero me parece más importante todavía el nimbo que se pone al personaje, una especie de contraaureola en este caso, que nos lo presenta como un hombre de costumbres un poco libres en su juventud y que llegado a la madurez se acoge a sagrado. Según estos datos de Baena, en los que flota cierta vaguedad e imprecisión (salvo en las fechas), se habría cumplido una vez más en Tirso aquel viejo y picante refrán que dice: «el diablo, harto de carne, se metió a fraile». La sabiduría popular refleja de manera lapidaria y con gran malicia expresiva algo que más tarde se enmascarará o sublimará —como se prefiera—, sobre todo en la época romántica, la cual nos presentará la imagen de un don Juan arrepentido. Entre la forma francesa (Molière)³⁰ y la austriaca (Mozart) de don Juan, en las que el libertino no quiere arrepentirse ni convertirse a pesar de las reiteradas advertencias del Comendador³¹, y las formas españolas de Tirso y Zorrilla, en las que el Comendador no sólo no le invita a arrepentirse, sino que le pone trabas³², media un abismo, hay una

³⁰ «Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir.» Molière, *Dom Juan*, acte V, scène V.

³¹ No tengo el libreto de la ópera de Mozart, pero si la memoria no me falla dos o tres veces, Don Juan rehúsa con un no categórico todo asomo de arrepentimiento. En Molière, «un spectre en femme voilée», le advierte: «Dom Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel; et s'il ne se repent ici, sa perte est résolue.» En Mozart es la estatua del comendador quien le invita a arrepentirse. El fatal apretón de manos no falta en ninguna versión:

LA STATUE: Donez-moi la main.

DOM JUAN: La voilà.

LA STATUE: Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre.

DOM JUAN: O Ciel! que sens-je? Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus, et tout mon corps devient un brasier ardent. Ah!

(Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Dom Juan; la terre s'ouvre et l'abîme; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé.) Molière, acte V, scène VI. El «aparato eléctrico» es mucho mayor en Molière que en Tirso, a pesar del «clasicismo» de Molière y del «barroquismo» de Tirso.

32 DON GONZALO: Dame esa mano;
no temas, la mano dame.
DON JUAN: ¿Eso dices? ¿Yo temor?
¿Que me abraso!; ¡No me abrases
con tu fuego!
DON GONZALO: Este es poco
para el fuego que buscaste (...).
Esta es justicia de Dios:
«quien tal hace, que tal pague» (...)
DON JUAN: Deja que llame
quien me confiese y absuelva.
DON JUAN: ¡Que me quemó! ¡Que me abrasó!
¡Muerto soy! (Cae muerto.)
CATALINÓN: No hay quien escape,
que aquí tengo de morir
también por acompañarte.

inversión total de valores, que no parece haber merecido la atención de los estudiosos. No se trata en este momento de esta cuestión. Si he mencionado este detalle es para mostrar la analogía que ofrece el enfoque romántico del personaje (una vez despojado de su grandilocuencia fanfarrona y las decoraciones de pompas fúnebres) con la esquemática semblanza que Baena traza de Téllez, el cual habría sido poco más o menos lo mismo que su personaje inmortal. Primero unos años de «libertinaje y escándalo» (título del primer acto del Tenorio de Zorrilla), durante los cuales pudo vivir intensamente su vida; más tarde, la «destréza» (segundo acto) con que el dramaturgo supo aprovechar las experiencias vividas, plasmándolas en sus comedias; y una vez llegada la cincuentena, el autor desea poner orden en su vida y estos buenos propósitos llevaron al «diablo a las puertas del cielo» (cuarto acto), es decir, a la Orden mercedaria. O sea, que remontando el curso de la corriente donjuanesca nos hallaríamos con un creador y padre de don Juan que lo hizo a su «imagen y semejanza». Las aguas de ese río, que se desborda y lo arrolla todo, vuelven con los años a su cauce³³ y don Juan, el gozador de mujeres,

DON GONZALO: Esta es justicia de Dios:

«quien tal hace, que tal pague».

(Húndese el sepulcro con Don Juan y Don Gonzalo, con mucho ruido, y sale Catalinón arrastrando.)
Tirso, *El Burlador de Sevilla*, acto III, escena 20.

ESTATUA: Y adiós, Don Juan; ya tu vida
toca a su fin; y pues vano
todo fue, dame la mano

DON JUAN: ¿Muéstrame ahora amistad?
en señal de despedida.

ESTATUA: Sí; que injusto fui contigo
y Dios me manda tu amigo
volver a la eternidad.

DON JUAN: Toma, pues.

ESTATUA: Ahora, Don Juan,
pues desperdicias también
el momento que te dan,
conmigo al infierno ven.
DON JUAN: ¡Aparta, piedra fingida!
Suelta, suéltame esa mano,
que aún queda el último grano
en el reloj de mi vida.

ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, acto III, escena 2.^a

33

Rompa la presta este río,
cual avenida en verano.
Quien ve un arroyo pequeño
crecer con la tempestad,
hacerse del campo dueño,
inundar una ciudad,
y en breve espacio pequeño,
el que antes imitó el mar,
dejarse, humilde, pisar
sin barco, o vado, a pie enjuto,
de un simple niño, de un bruto,
pues así has de comparar.

se arrepiente y se acoge a sagrado (como Téllez) o muere arrepentido como el Tenorio de Zorrilla: «misericordia de Dios y apoteosis del amor» (último acto). De haber llegado a viejo, don Juan habría tenido una muerte *casi* caballeresca y ejemplar, con arrepentimiento y hábito franciscano, como la de don Guido, tal como la describe Antonio Machado ³⁴:

*Al fin, una pulmonía
mató a don Guido, y están
las campanas todo el día
doblando por él ¡din-dán!*

*Murió don Guido, un señor
de mozo muy jaranero,
muy galán y algo torero;
de viejo, gran rezador.*

*Cuando mermó su riqueza,
era su monomanía
pensar que pensar debía
en asentar la cabeza.*

*Y asentóla
de una manera española,
que fue casarse con una
doncella de gran fortuna;
y repintar sus blasones,
hablar de las tradiciones
de su casa,
a escándalos y amoríos*

La juventud licenciosa
borrasca es en el estío
de la edad, que, presurosa,
saca de madre este río,
cuya creciente, furiosa,
rompe peñas y edificios;
pero como son los vicios
que causaban sus crecientes
bienes no más que aparentes,
dan de su violencia indicios;
y empalagando el descanso
que en ellos creyó tener,
se reduce a su remanso,
y vuelve luego a correr
seguro, apacible y manso.

Tanto es lo de más como lo de menos, acto I, escena 5.ª, o. c., vol. I, pág. 1111.

³⁴ *Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido*. MANUEL y ANTONIO MACHADO, *Obras completas*, Madrid, 1957, Editorial Plenitud, pág. 813.

*poner tasa,
sordina a sus desvarios.*

*Gran pagano,
se hizo hermano
de una santa cofradía;
y el Jueves Santo salía,
llevando un cirio en la mano
—¡aquel trueno!—,
vestido de nazareno.*

*¡Oh fin de una aristocracia!
La barba canosa y lacia
sobre el pecho;
metido en tosco sayal,
las yertas manos en cruz,
¡tan formal!
el caballero andaluz³⁵.*

Todo lo que dice Machado de ese don Guido, caballero andaluz, podría decirse del Burlador, si don Juan en vez de morir joven y de manera accidental por culpa de la estatua del Comendador hubiese muerto de muerte natural, es decir, de una pulmonía, de un cáncer o simplemente de puro viejo. La actitud que adopta Antonio Machado frente a ese caballero andaluz, mozo jaranero y galán, como el propio don Juan Tenorio, resulta muy interesante porque difiere esencialmente de la posición tradicional masculina. Acaso sea debida a la delicada sensibilidad del poeta cantor de Castilla. La «apoteosis amorosa» resulta inconcebible para Machado —como para mí misma— y su visión de ese don Guido (= don Juan) está muy lejos de la admiración que todos sienten por el «machismo» conquistador, habitual aureola con que se nimba la figura del Burlador.

Volvamos a Baena. ¿Por qué metió fraile a Téllez pasada la cincuentena? ¿Acaso pensaba Baena que a esa edad ya no está un hombre para «travesuras»? Pienso que tal vez el caso de Lope, también hijo ilustre de Madrid, cuya vida y aventuras nunca fueron desconocidas, pudo inconscientemente sugerirle la idea. Como es sabido, Lope intentó poner orden en su vida haciendo-

³⁵ Lo que en el refrán popular era malleja se torna en Machado delicada ironía, «de vlejto, gran rezador». No hay hipocresía en don Guido como en el don Juan de Molière. Si el Jueves Santo salía vestido de nazareno es porque «aquel trueno» había dejado de serlo. Es el «fin de una aristocracia» que como no puede meterse a fraile porque ha de perpetuar la especie se casa y tiene hijos. Aquel río que se había salido de madre en el estío

«se reduce a su remanso,
y vuelve luego a correr
seguro, apacible y manso»

cuando llega la vejez o cuando hay que poner tasa y sordina a los desvarios.

se sacerdote alrededor de los cincuenta años³⁶. El paralelismo es grande, aunque esto que digo no sea más que una hipótesis. Baena podía haber pensado también en las segundas partes de la ordenación de Lope, porque doblar el cabo de la cincuentena es un momento difícil en la vida de un hombre, sea fraile o seglar³⁷. Nada de esto parecen haberse planteado los antiguos biógrafos de Tirso —si es que así puede llamárseles—, los cuales se limitaron a repetir, con ligeras variantes, la versión de Baena, el cual fue menos cauto que el autor del prólogo.

En el epígrafe titulado «El prologuista anónimo» he intentado comprender y explicar la actitud de aquel fraile. A medida que el texto avanza la tarea resulta mucho más ardua, porque no se trata ya de la obra dramática, condenada por la época, sino de la vida del autor, a la que no se iban a aplicar cánones estéticos. La semblanza que traza el fraile emborrona y desfigura por completo la personalidad de Tirso. Yo me pregunto: ¿Lo hace deliberadamente o por ignorancia de los datos auténticos? ¿Es este fraile prologuista el que primero lanza la especie de un Tirso que se retira al convento en un momento tardío de su vida, o la ha tomado de alguna tradición oral anterior a él? Ante la carencia de datos es imposible pronunciarse; sin embargo, sorprende mucho que este fraile diga lo que dice de fray Gabriel si no sabía nada de su vida. Y si así lo hizo (y no parece vislumbrarse mala fe ni mala voluntad) es que no debía saberse *nada* de la vida de Téllez, ni siquiera por entonces³⁸, lo cual resulta también sumamente raro, ya que fray Gabriel Téllez no fue un don nadie dentro de la Orden de la Merced.

³⁶ «En agosto de 1613, remontada la cima de los cincuenta años, envieuada de su segunda esposa, y al siguiente se ordena sacerdote:

El ánimo dispuse al sacerdocio,
porque este asilo me defienda y guarde.
Dejé las galas que seglar vestía;
ordenéme, Amarilis, que importaba
el ordenarme a la desorden mía.»

DÍEZ ECHARRI y ROCA FRANQUESA, o. c., pág. 447.

En 1614 escribió Lope al duque de Sessa: «Llegué, presenté mis dimisorias al de Troya, que así se llama el obispo, y diome la epístola..., y será de ver cuán a propósito ha sido el título, pues sólo por Troya podría ordenarse hombre de tantos incendios.» Citado por doña BLANCA, preámbulo a *Marta la piadosa*, o. c., II, pág. 347. ¡Aquí fue Troya!, podrá decirse. Lope no pensó que las órdenes religiosas o militares pueden venir de fuera, pero ordenar el propio desorden sólo puede venir de uno mismo.

³⁷ El ejemplo «extremoso y extremado» de Lope es altamente significativo. De la misma manera que en medicina la enfermedad y los casos patológicos ayudan a comprender mejor el mecanismo normal del organismo sano, en psicología los casos anómalos ponen en evidencia las características de la psique equilibrada.

³⁸ El día 19 de diciembre 1888 el último cronista de la Merced, fray Antonio Garí y Simuell, escribió desde Barcelona una carta a doña Blanca advirtiéndole que en el «Registro del padre Talamanco», que data de 1735 figuraba que «fray Gabriel Téllez y fray Fernando de Orlo eran novicios en Guadalupe el 14 de noviembre de 1600» y fray Gabriel «profesó el 21 de enero de 1601», o. c., I, pág. 87. El Registro del padre Talamanco es de 1735, como lo prueba una carta

¿Fue a causa de los escrúpulos del prologuista, como apunta doña Blanca?³⁹

Me parece bastante probable que el fraile en cuestión conocía no «varias obras poéticas» de Tirso, sino muchas, o cuando menos algunas de sus más desenfadadas comedias, y no pudo comprender «el salto» dado por el autor desde las traviesas y risueñas comedias a la prosa grave y seria. La «libertad de espíritu» (nótese bien que digo de espíritu y no sólo de lenguaje)⁴⁰ es para mí uno de los grandes atractivos de Tirso. Ante esas libertades de Tirso, la única solución verosímil⁴¹ fue *hacerle vivir en el mundo* y retirarle a tiempo, porque fue fraile y buen fraile, sin sospechar que una gran intuición, unida a una inteligencia poco común y, por añadidura, un gran sentido de observación, eran dotes más que suficientes para crear ambientaciones un tanto picantes, sin necesidad de haberlas vivido realmente. Parece inverosímil; estoy de acuerdo. No es normal; es cierto. Sucede pocas veces; así es, efectivamente. Pero ahí está fray Gabriel Téllez como botón de muestra. Y la pregunta que Américo Castro lanza al lector de Tirso viene a corroborar lo que digo: «¿Se sabe bien claro lo que era ser fraile e inteligente en el siglo XVII?»⁴²

Creo que en descargo del fraile prologuista y del propio Baena podemos afirmar que, si fuera posible que una persona entrase en contacto directo con las comedias de Tirso sin saber absolutamente nada de su vida, es muy probable que pensase que el autor de dichas obras fuese un «hombre que había vivido mucho» y que conocía muy bien la especie humana y sus resortes psicológicos⁴³.

del padre Talamanco al Comendador de la Merced de Madrid, fechada en 24 de octubre de 1735 (o. c., I, pág. 87, nota 2). Es evidente que el mercedario prologuista del *Deleitar aprovechando* de 1765 ignoraba la existencia de ese Registro, pues no cabe pensar que quisiese engañar a la posteridad. Ese Registro del padre Talamanco fue a parar a un rincón de la Biblioteca Nacional (vieja), hallándose «en un caos de papeles por clasificar». L. c., pág. 87.

³⁹ «Con razón protesta Menéndez y Pelayo contra la mojigatería de algunos que, con entero desconocimiento de las ideas y costumbres del siglo XVII mostraban escandalizarse de la libertad de lenguaje de Tirso, ni mayor ni menor que la que era corriente en su tiempo.» O. c., I, pág. 65.

⁴⁰ Menéndez Pelayo habla de libertad de lenguaje, que es cosa muy distinta.

⁴¹ Si insisto mucho en el término verosímil, es porque la verosimilitud era la piedra de toque del siglo XVIII. Los comentarios del Quijote, de Clemencín (1765-1834), casi siempre interesantísimos, tienen dos puntos débiles: las correcciones gramaticales (Rodríguez Marín cuidará de ajustarle las cuentas implacablemente) y el buscar siempre la verosimilitud en las aventuras de don Quijote.

⁴² TIRSO DE MOLINA: *Comedias*. Prólogo y notas de Américo Castro. Madrid, Clásicos Castellanos, 1958, pág. XXVI.

⁴³ «Pues ¡qué situación tan rara y extraña! la de un poeta del que no se conocen ensayos juveniles, ni experiencias mundanas, ni pasiones terrenales y, sin embargo, este poeta, tan ajeno al mundo, produjo las comedias más alegres, retozonas, desenvueltas, traviesas, picarescas y hasta las más licenciosas que se puedan encontrar en el tan bizarro y rebosante Siglo de Oro.» K. VOSSLER, o. c., pág. 30.

Lo inverosímil es que esa persona sea al mismo tiempo un fraile observante y digno, durante toda su vida. Y para disculpar ese paso en falso no hay mejor explicación que ésta: el caso de Tirso es un caso excepcional.

Para nosotros, que venimos después de doña Blanca, resulta fácil el enjuiciamiento porque partimos de datos verdaderos e irrefutables, pero sin ellos la semblanza del prologuista es bastante verosímil, no sólo para los hombres del siglo XVIII, sino para todos, ya que se ajusta bastante a la realidad común de los seres humanos. A veces lo verdadero, además de ser bello, puede parecer irreal e inverosímil.

6. «EL PECADO DE DRAMATURGO»... EN 1765

Nadie ignora que el teatro tropezó siempre con algunos detractores: el de nuestro Siglo de Oro, a pesar de su esplendor, los tuvo también, incluso cuando Lope y Tirso creaban comedia tras comedia, sin contar las que escribían al mismo tiempo los dramaturgos de segunda y tercera fila. Testigo de los rudos golpes que recibió, incluso cuando regía sus destinos tan brillante pléyade, son estas palabras: «Muchos eclesiásticos y moralistas intransigentes clamaban contra el teatro, declarándolo ilícito y pecaminoso. Bajo Felipe III había sido muy viva la protesta. Al ocupar el trono Felipe IV, que desde sus primeros años mostraba tan singulares inclinaciones teatrales, enmudecieron muchos censores por respeto al monarca. Pero no todos. El dominico fray Alonso de Ribera escribía por entonces: «No sólo se habían de derribar los teatros y desterrar los poetas de estas cosas, sino cerrar las puertas de las ciudades y pueblos a los comediantes, como gente que trae consigo la peste de los vicios y las malas costumbres»⁴⁴. Y en Cataluña, el padre Jaime Albert censuró a los cómicos y las comedias de Lope y de sus discípulos en un sermón de título prometedor: «Circuncisión de las comedias»⁴⁵. Más tarde, muerto Lope (1635) y retirado Tirso —del tema de la retirada, forzosa o voluntaria, de Tirso se tratará más adelante—, cuando pasó el cetro a Calderón, recuérdese que éste, «ante el rumor que desapruaba que un sacerdote escriba comedias profanas», escribió al Patriarca de las Indias: «o es malo o es bueno —el escribir para el teatro—: si es bueno, no me obste, y si es malo, no se me mande»⁴⁶.

Muerto Calderón en 1681, no le quedó al teatro ningún representante de alcurnia y de altos vuelos, y en el mundo de la escena, como en el de los demás géneros literarios, empezó la descomposición y decadencia⁴⁷.

⁴⁴ JOSÉ DELEITO PIÑUELA, ... *También se divierte el pueblo*, Madrid, 1966, página 274. Compárese con la actitud de Rousseau unos ciento cincuenta años después: «les mœurs des Genevois seraient mises en péril par la présence de comédiens».

⁴⁵ Idem *id.* Esta circuncisión data del siglo XVII. En el siglo XVIII, como se verá, más que de circuncisión se podría hablar de esterilización o castración.

⁴⁶ A. VALBUENA PRAT, *Calderón*, Barcelona, 1941, pág. 12.

⁴⁷ Muertos Góngora en 1627, Quevedo en 1645 y Calderón en 1681, que eran

Con el nuevo siglo, España estrenó monarquía. Aunque el afrancesamiento de nuestra cultura, de nuestras letras e incluso de ciertas costumbres no puede achacarse exclusivamente al cambio de dinastía, es indudable que este hecho pesó también lo suyo. Si en los otros países europeos seguir las directrices francesas fue sólo una cuestión de moda y de imitación, en España se dio el mismo proceso, pero hubo además la imposición de las clases dirigentes, apoyadas por la monarquía. Parece ser que las representaciones teatrales no distraían ni aliviaban el humor melancólico del quinto Felipe y para templárselo se buscaban remedios de importación italiana (probablemente por influencia de su segunda mujer, Isabel de Farnesio), tales como la música de cámara y los gorgoritos de tenores como Farinelli (conste que nada tengo contra la primera ni contra el bel canto).

La decadencia de nuestro teatro era inevitable. Después de tanto esplendor y después de un siglo largo de buenas cosechas, la tierra, agotada, no podía seguir prooduciendo dramaturgos geniales. Por otra parte, la raza, los gustos, la formación y la mentalidad de los Borbones españoles, pálidos reflejos de otro astro discutible (el Rey Sol), estaban en el polo opuesto de las tradiciones literarias más visceralmente hispánicas. ¿Qué iba a suceder con el teatro sin buenos dramaturgos, sin la afición real o cortesana y ante la actitud de un pueblo que digería los últimos engendros de la decadencia barroca? ¿Hallarían por fin el campo libre los moralistas y eclesiásticos para poder darle la tan ansiada puntilla? No fue necesario, porque el teatro vivía en apariencia, pero en realidad estaba muerto, bien muerto⁴⁸. A primera vista no fueron razones de orden moral, sino de orden estético, las que llevaron la voz cantante y tronante. Pero por debajo de las corrientes agitadas de la moral y de la estética dieciochescas corrían las aguas menos visibles de los intereses económicos⁴⁹.

«Des los días de Luzán los neoclásicos habían sugerido algún género de intervención oficial en los teatros, pero nada se había llevado a cabo hasta el reinado de Carlos III, bajo el influjo de su ministro el conde de Aranda»⁵⁰. Este encargó a don Bernardo de Iriarte la tarea de revisar nuestros valores

los últimos representantes destacados de la lírica, la prosa y el teatro, en términos generales, comienzan la desintegración y la agonía de las letras españolas en todos los géneros.

⁴⁸ «Repetidamente nos hemos referido a los dramaturgos del XVIII que cultivan las formas ya exhaustas del barroco, englobándoos en una común y anónima condena. Existen, sin embargo, dos autores, que deben ser salvados de esta indiscriminada relación: Antonio de Zamora y José de Cañizares.» J. L. ALBORG, o. c., III, pág. 608. Dos autores para un siglo, ¿es teatro vivo o teatro muerto?

⁴⁹ «En dos temporadas —1795-1796— (las fechas permiten comprobar que las campañas neoclásicas habían sido del todo infructuosas) sólo cinco comedias de magia produjeron más dinero en sesenta y cinco representaciones que treinta y dos comedias del Siglo de Oro en un total de 127.» ALBORG, o. c., III, pág. 595. Véanse también las páginas siguientes, donde se dan otras cifras altamente significativas.

⁵⁰ O. c., pág. 593.

de la edad de oro y de buscar en su teatro «las comedias arregladas al arte». Partiendo del dogma de fe de Boileau de que «sólo lo verdadero es bello» y armado con la biblia poética de Luzán (1737) en el que sólo se vio un imitador, un fiel acólito del preceptista francés, don Bernardo, después de leer «seiscientas obras» seleccionó «provisionalmente» setenta⁵¹, las cuales «debían surtir los corrales de la corte mientras se producía un teatro neoclásico»⁵². Don Bernardo declaró en el informe presentado al conde de Aranda: «Toda comedia de magia, de frailes y de diablos, todas aquellas que tienen segunda, tercera, cuarta y milésima parte⁵³, deben sepultarse para siempre en el archivo de los idiotas, aunque clamen éstos y los cómicos»⁵⁴.

La polémica sobre el teatro llena todo el siglo XVIII español⁵⁵; pero este problema se planteó también en Francia en el XVIII. Como en el vecino país las tres unidades reinaban, al parecer, en paz y armonía, la querella fue más bien de orden moral que de orden estético, como había ocurrido en la España del XVII. ¡La historia se repite!... aunque a veces se truecan los papeles en ese gran teatro que es el mundo.

Del lado de acá de los Pirineos la clase dirigente quería cambiar los gustos del pueblo, que hacía caso omiso de las reformas que deseaban imponerle

⁵¹ ¡Algo es algo! Sería interesante conocer los títulos que resistieron el «donoso escrutinio dieciochesco» de don Bernardo de Iriarte. Y he aquí que hallé el resultado de la selección en la obra citada de Alborg (pág. 594): «veintiuna de Calderón, once de Moreto, siete de Rojas, cinco de Solís, tres de Lope, una de Alarcón y ninguna de Tirso». Con las cuales no se llega a las setenta mencionadas; pienso que las restantes serían de autores de menos talla y por esto no los menciona Alborg. Tenía escrito el presente epígrafe, cuando se me ocurrió consultar el libro de Alborg, por ver si hallaba más detalles sobre el donoso escrutinio. Por parecerme convincentes los argumentos que aduce he añadido, en citas casi siempre, algunos de los mismos. Algo parecido le sucedió a Alborg, que dice: «Las páginas referentes a todo este asunto fueron redactadas mucho antes de que llegara a nuestras manos el libro de Audioc», cuya actitud coincide con la de Alborg. RENÉ AUDIOT, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Burdeos, 1970.

⁵² Díez-Echarri y Roca Franquesa, o. c., pág. 619.

⁵³ «... auténticos folletines escenificados, que venían a representar en el teatro del tiempo lo que hoy serían entre nosotros los seriales de la radio y la televisión.» ALBORG, o. c., pág. 594.

⁵⁴ Y sigue diciendo el informe: «La razón de que hacen dinero con ellas no es razón para el Gobierno, ni para la gente racional, que debe impedir se cebe la plebe y los ignorantes en farsas disparatadas». Citado por Alborg, pág. 595, nota. Los cómicos querían ganar dinero y la plebe divertirse. La clase dirigente quería que el pueblo se divirtiese según un programa establecido por ella. «Había que hacer salir al pueblo para reformar la escena, como el que saca fuera las aves para limpiar bien el corral; una vez adecentada se le permitiría volver, compuesto y callado, para recibir la lección que le tenían preparada los intelectuales». O. c., pág. 805.

⁵⁵ 1749. BLAS NASARRE: *Disertación sobre las comedias en España*. 1750. AGUSTÍN DE MONTIANO: *Discurso sobre las comedias españolas*. 1763. LEANDRO F. DE MORATÍN: *Desengaños al teatro español. Cuando las obras faltan se tiende a teorizar sobre los géneros, o a criticar o sublimar las creaciones de otra época*. A. VALBUENA PRAT, o. c., III, pág. 34.

los aristócratas, y no aceptó la «educación dirigida» en materia de diversiones y espectáculos; del lado de allá, los gustos cambiaban también: las comedias de Molière y las tragedias clásicas iban cediendo el puesto a la comedia sentimental y lacrimosa⁵⁶; y algo más tarde, un poco más allá, junto a los Alpes, a orillas del lado Lemán, mientras Rousseau clamaba contra el teatro, excomulgándolo a su manera, por considerarlo algo así como el origen de los vicios y la escuela de las malas costumbres⁵⁷, Voltaire escribía tragedia tras tragedia e instalaba su propio teatro a las puertas de la ciudad de Calvino, y algunos ginebrinos iban con mucho gusto a «Las Delicias» para disfrutar de los placeres de la mesa y a dejarse «corromper» por el arte escénico. A partir de 1760 Voltaire se instaló en Ferney, su residencia favorita, y sus

⁵⁶ Luzán estuvo en París desde 1747 a 1750 y en 1751 publicó las *Memorias literarias de París*. «Luzán, que no había tenido hasta entonces experiencia directa del teatro francés, se muestra ante la realidad bastante menos entusiasmado de lo que imaginaba. Le sorprendió, en primer lugar, la reacción que estaba produciéndose en Francia contra la tragedia y la comedia clásicas; Voltaire había denunciado —ya en 1739— la pérdida de popularidad del teatro de Molière, y un año antes de la llegada de Luzán a París el duque de Aumont había prohibido las representaciones de sus comedias porque el público les había retirado enteramente su atención. Por otra parte, Luzán advirtió que ni en las tragedias ni en las comedias francesas nuevas se cumplían las reglas con excesivo escrupulo.» ALBORG, o. c., III, pág. 557.

⁵⁷ «La thèse de Rousseau est très simple et très logique: il considère d'abord le théâtre en soi, et l'influence qu'exercent sur les sentiments des spectateurs les tragédies ou les comédies; puis il examine le théâtre comme institution locale, dans les effets qu'il produit sur le luxe et sur les mœurs. (...) Rousseau accuse la tragédie de flatter et d'exciter nos passions, la comédie de développer en nous le sens du ridicule, qui est un vice du cœur. (...) Mais il s'en prend à Molière surtout, et particulièrement au «Misanthrope». Il construit là-dessus un syllogisme: Alceste est vertueux; or, on rit d'Alceste; donc, on rit de la vertu. (...) Il y met un accent personnel, s'étant reconnu dans Alceste, et apercevant en Philtre quelques-uns de ses adversaires «philosophes». Dans la seconde partie, Rousseau est sévère pour les acteurs. Il partage et exagère les préjugés de son temps; il estime que les mœurs des Genevois seraient mises en péril par la présence des comédiens. Ce qui peut être toléré dans une ville comme Paris serait pernicieux à Genève.» Ch. M. des Granges et J. Boudout: *Histoire de la Littérature Française*, Paris, Hatier, 1962, pág. 700.

Al terminar la Carta Rousseau se pregunta: «¿Es preciso negarle al pueblo toda diversión? No. Pero sus diversiones serán fiestas civiles o militares, bailes campestres, ceremonias en las que se coronaría a la muchacha más virtuosa...» (Ibidem).

Jovellanos dijo un siglo más tarde: «que el pueblo se divierta tan sólo con sus fiestas tradicionales, como las romerías y meriendas». ALBORG, o. c., pág. 805. (Jovellanos: Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España, la redacción en 1790; nueva redacción en 1796; Impresa en 1812.)

Podría pensarse en la influencia de Rousseau sobre Jovellanos al comparar estos pasajes que subrayo, pero, sin descartar esta posibilidad, hay que añadir que Jovellanos decía que era preciso «hacer salir» al pueblo que volvería al teatro más tarde, una vez reformado. Sin entrar en más detalles son dos actitudes diferentes: Jovellanos piensa en una «reforma» del teatro; Rousseau lo rechaza categóricamente.

huéspedes se encargaban de representar los papeles de las tragedias que escribía el endiablado anfitrión. En ambiente tan cortesano y aristócrata como el de Ferney, donde príncipes, marqueses y caballeros eran ora actores, ora espectadores teatrales, no podían darse las situaciones populacheras, de indudable mal gusto, que tenían lugar en los teatros de Madrid, convertidos en verdaderos *corrales*, donde el público participaba colectivamente en el espectáculo⁵⁸, cosa que con razón indignaba a la clase dirigente.

El 11 de junio de 1765, la Real Cédula de Carlos III prohíbe la representación de los autos sacramentales, «género que había salido bastante bien librado de los ataques al teatro del siglo anterior»⁵⁹. José Clavijo, protegido de Aranda, solicitó la prohibición en 1762 porque: a) no se sabe la clase de poesía a que corresponden (ni épica, ni lírica, ni poema dramático), «faltándoles para todo esto los requisitos que han dictado la razón y el buen gusto y que han enseñado los maestros del arte»; b) han degradado las ceremonias y asuntos sagrados. Trabada la polémica, «acuden en defensa de Clavijo todos los generalifes del neoclasicismo, y entre ellos don Nicolás F. de Moratín» (ibídem).

Según Valbuena Prat, «la prohibición de los autos sacramentales representa una fecha en el historial del siglo XVIII. Significa la reacción de una minoría protegida por el favor oficial contra la literatura nacional y barroca del siglo anterior»⁶⁰. El mismo autor ha dicho un poco antes que «las naciones extranjeras despreciaban a España a causa de estas muestras bárbaras», según manifestaban los que se oponían a ellos.

«Cargar a la sola cuenta de los ilustrados la censura contra los autos y comedias de santos no puede hacerse sin una combinación, a partes iguales, de olvido de la historia y de absoluta mala fe»⁶¹. ¿Por qué? Porque el Corpus, «la gran fiesta primaveral de la Iglesia», más que una celebración religiosa era un espectáculo masivo y callejero, hasta tal extremo que «la procesión, autos, desfile acabaron por convertirse en una mascarada callejera, ruidosa y

⁵⁸ «Las actrices solían repartir escarapelas de un determinado color, que sus admiradores ostentaban como reto a las del bando opuesto, y era frecuente que se interrumpiera el espectáculo entre los denuestos de ambos grupos, que jaleaban o silbaban a una comedianta. La hostilidad de una facción podía fácilmente hacer fracasar una obra, así como la bien concertada acción de sus defensores la sostenía en cartel mientras les pluguera. En tal ambiente puede imaginarse cómo habría de comportarse más de una actriz para alimentar su popularidad.» ALBORG, o. c., pág. 571. El mismo autor cita en nota a pie de página un texto de Moratín hijo donde se lee que un «fraile franciscano llamado el P. Marco Ocaña (...) se presentaba disfrazado de seglar en el primer asiento de la barandilla inmediato a las tablas, y desde allí solía llamar la atención del público con los chistes que dirigía a los actores y a las actrices, les hacía reír, les tiraba grajea y les remedaba en los pasajes más patéticos». L. c., nota 63.

⁵⁹ DIEZ-ECHARRI y ROCA FRANQUESA, o. c., pág. 619.

⁶⁰ A. VALBUENA PRAT, o. c., III, pág. 37. Nadie ignora que Valbuena es un admirador de Calderón y del teatro barroco sin ser por ello «tradicionalista».

⁶¹ ALBORG, o. c., III, pág. 589.

carnavalesca»⁶². «Aquellas fiestas tradicionales habían perdido enteramente su significado para conservar tan sólo su cáscara populachera.» «La gente sinceramente religiosa aborrecía aquella grosera algarabía» y coincidía con los ilustrados, a los que «con su concepto aristocrático, racionalista y cosmopolita de las cosas, les irritaba el mismo sabor plebeyo de la fiesta, que ni siquiera tenía ya la justificación de servir a un propósito religioso» (ibídem).

«Mecidos por seculares tópicos como «la profunda religiosidad de nuestro pueblo» y «el pueblo teólogo», es bien difícil comprender lo que fueron aquellas representaciones en realidad.» En opinión de Marcel Bataillon⁶³, «las objeciones del puritanismo moral pesaron más todavía que las del puritanismo literario neoclásico en la campaña emprendida en 1763 por Clavijo y Fajardo, y que desembocó en 1765 en la supresión del auto sacramental»⁶⁴.

«De ningún otro momento de nuestra historia podría decirse tan merecidamente como del siglo XVIII que las cosas son del color del cristal con que se las mira. Los críticos de tendencia progresista han exagerado en su provecho los rasgos de posible heterodoxia que han podido encontrar, mientras los tradicionalistas y conservadores han lanzado sus anatemas contra los hombres y las ideas de la Ilustración.» «Debemos aclarar que, para mal del siglo XVIII, los de este último grupo han resultado mucho más eficaces. Los conceptos más acreditados y arraigados son los que ha puesto en circulación Menéndez y Pelayo a partir de su 'Historia de los heterodoxos'; y aunque atenuó después muchos de sus juicios en su 'Historia de las ideas estéticas' o en otros estudios más breves, su apreciación global sobre el siglo XVIII es

⁶² L. c., pág. 592.

⁶³ «Ensayo de explicación del auto sacramental», Madrid, 1964, citado por ALBORG, o. c., III, pág. 593.

⁶⁴ La supresión de los autos sacramentales se achacó durante un tiempo a la irreligiosidad de la clase dirigente y al puritanismo literario de los neoclásicos. Ahora resulta que fue más bien cuestión de puritanismo moral. Ignoro si los jesuitas representaron algún papel en este auto de fe teatral. En el siglo XVII «los jesuitas se distinguieron especialmente contra las obras teatrales (aunque ellos las representaban en sus colegios). Era un lugar común de entonces la *tema que los jesuitas traían contra las comedias*» (DELEITO y PIÑUELA, o. c., pág. 274). En el siglo XVIII el fenómeno común era la expulsión de los jesuitas. En 1759 fueron expulsados de Portugal; en 1762 de Francia y en 1767 de España. «Todavía se resistía Carlos III a decretar la expulsión cuando le dieron a conocer una carta, real o supuesta, del general de la Compañía, P. Lorenzo Ricci, en la que se afirmaba que Carlos III no era hijo de Felipe V, sino del cardenal Alberoni, que había sido amante de la reina Isabel de Farnesio.» PEDRO AGUADO BLEVE: *Historia de España*, Madrid, 1959, Espasa-Calpe, III, pág. 315.

El auto sacramental es una forma de teatro a la que podríamos considerar como hija de la Contrarreforma, de la misma manera que la Orden de los jesuitas representaba también los ideales de la misma. Si fue casualidad o no, el caso es que medían sólo dos años de diferencia entre la supresión de los primeros y la expulsión de los segundos; no hay que olvidar que el siglo XVIII español, en la época de Carlos III, «encarna el deseo de incorporarnos al espíritu de Europa». (ALBORG, o. c., III, pág. 14.) En estos momentos la incorporación de España al espíritu de Europa, en materia de espectáculos, consiste en ponerse a nivel europeo primero en «destape» y después en pornografía.

casi por entero negativa»⁶⁵. Confieso lisa y llanamente, sin complejos y sin vanagloria, que jamás tuve en mis manos ninguno de esos libros, y añado que, en principio, el siglo de la Ilustración nunca me resultó simpático, sin saber a ciencia cierta por qué razón. Acaso por su ausencia total de genios creadores⁶⁶ en el aspecto literario; y en el histórico, porque la primera vez que estudié un poco en serio la historia de nuestro país me llevé una gran decepción al ver que se cambiaba de dinastía, de sangre y de apellido sin que se siguiesen de ello mejoras sustanciosas; pues si el último de los Austrias inspiraba más compasión que otra cosa, el primero de los Borbones, con sus neurosis graves, tampoco mejoraba la especie ni la política, sobre todo después de su segundo matrimonio. La figura humana de Carlos III me resultó simpática, pero al llegar a Carlos IV las cosas empeoraron tanto, que el balance del siglo XVIII fue forzosamente negativo, al menos para mí.

No sé si mis tendencias son progresistas o conservadoras; en la medida de lo posible procuro ser objetiva, y por esto he citado diferentes opiniones y puntos de vista para que el lector juzgue por sí mismo. También he dirigido una mirada hacia atrás, mencionando algunas de las críticas dirigidas al teatro en el XVII, y otra a Francia para ver lo que pasaba en el país vecino. Si me he detenido un poco más de la cuenta en la polémica sobre el teatro y en las causas que motivaron la Real Cédula de Carlos III es porque *precisamente en 1765* el anónimo prologuista mercedario escribió un prólogo a un libro recién editado, cuyo título se ajustaba a los cánones estéticos de la época⁶⁷; pero este libro incluía nada menos que tres autos sacramentales⁶⁸ de un autor que no había merecido el *nihil obstat* de don Bernardo de Iriarte para *ninguna* de sus numerosas obras dramáticas. Cabe pensar si éstas yacían olvidadas en algún estante de la biblioteca mercedaria, pues no deja de ser sorprendente que ni una sola de las comedias de Tirso figurase entre las setenta obras seleccionadas. Estos dos detalles explican, a mi juicio, que nuestro anónimo prologuista quisiese, si no absolver a Tirso del «pecado de dramaturgo», porque pecado era haberlo sido en el siglo XVII para nuestros teorizantes del XVIII, cuando menos disimularlo un poco. En mi opinión, publicar en 1765 un libro de un autor «proscrito», libro que contenía además tres autos sacramentales cuando acaba de prohibirse su representación, implica una oposición, discreta pero firme, a la presión oficial de la minoría dirigente

⁶⁵ ALBORG, o. c., III, pág. 13.

⁶⁶ «Colocados detrás de los gigantes del Renacimiento y del Barroco, los novelistas, dramaturgos y líricos del setecientos son casi raquíticos, y la inevitable comparación —cómoda y fácil por lo demás— los reduce a la nada.» Idem, pág. 12.

⁶⁷ JOVELLANOS: «Es necesario sustituir estos dramas por otros capaces de *deleitar*, instruir, presentando ejemplos que perfeccionen el espíritu y el corazón». Es decir «*deleitar... aprovechando*». Citado por ALBORG, o. c., pág. 551. (Lo subrayado es mío.)

⁶⁸ En «*Deleitar aprovechando*» se incluyen «El bandolero», sobre la vida de San Pedro Armengol; «La patrona de las musas», sobre Santa Tecla, y «Los triunfos de la verdad». Los autos sacramentales son: «El colmenero divino», «Los hermanos parecidos» y «No le arriendo la ganancia».

y a las prohibiciones reales; todo lo cual me inspira simpatía porque presupone cierta admiración por un fraile de la misma orden que fue un tiempo autor famoso de «poesías non gratas» a la Real Cédula y, por consiguiente, cierta libertad de criterio frente a un «dirigismo» que no se quiere aceptar. ¡Quién sabe si los mercedarios quisieron protestar a su manera ante ese menosprecio de los críticos del dieciocho! La coincidencia de la fecha me ha llevado a intentar comprender la ambigüedad y el rebozo con que el anónimo mercedario «prologuiza».

7. «EL CASTIGO SIN VENGANZA»

Así podría titularse la historia verdadera que le aconteció a don Nicolás F. de Moratín en sus tentativas teatrales. Si se apuran las cosas, poco o nada tienen que ver don Nicolás y el teatro del siglo XVIII con Tirso y el suyo, pero la extraña coincidencia de la fecha de prohibición de los autos sacramentales con la publicación del «Deleitar aprovechando» (1765) me obligó a refrescar un poco los recuerdos que tenía del siglo XVIII. Si no lo hubiese hecho, creo que habría reaccionado a la manera de doña Blanca o como los «tradicionalistas». Fue así como me topé con el libro de Alborg, por ver si hallaba más detalles referentes al donoso escrutinio realizado por Iriarte con alguna mención dedicada a Tirso. Hallé la materia interesante y seguí leyendo.

«La historia de la dramática española durante el siglo XVIII podría resumirse diciendo que consiste en el proceso de una larga polémica y en la aparición, ya en sus postrimerías, de una fórmula válida: el teatro de Moratín.»

- 1) La primera mitad es una prolongación penosa del barroco.
- 2) No aparece ningún autor capaz de infundirle nueva vida.
- 3) A mediados de siglo, los defensores del neoclasicismo entran en escena.
- 4) Quieren desterrar el antiguo teatro español.
- 5) Y reemplazarlo por otro.
- 6) Que siga las normas de los preceptistas.
- 7) Pero el genio español rechaza estas innovaciones.
- 8) Y da fe de vida en el teatro popular de Ramón de la Cruz.
- 9) Que remoza las glorias de los antiguos entremesistas.
- 10) Y es un anticipo del teatro romántico.
- 11) Verdadera restauración escénica del genio nacional.
- 12) Se citan unos pocos nombres, muy pocos —«la sola conquista, de muy limitado interés, son las pocas comedias de Moratín»— (Alborg).
- 13) Se añaden unas consideraciones contra las reglas.
- 14) Y otras pocas contra los afrancesados.

«Contad si son catorce y está hecho»⁶⁹.

Todo lo que dice Alborg a propósito de las querellas y alborotos que pro-

⁶⁹ ALBERG, O. C., III, pág. 535.

vocaban los bandos de los chorizos y de los polacos es muy interesante y refleja el aspecto casi bélico de una polémica que pretendía ser sólo literaria. Si es verdad que los tradicionalistas se indignaron erróneamente porque aceptaban como cosa cierta que las obras que se representaban en la primera mitad del siglo XVIII eran las de los grandes barrocos, no lo es menos que Moratín padre los mide a todos, grandes poetas o poetastros, por el mismo rasero. A más de dos siglos de distancia de la disputa que agitó todo el siglo XVIII español, sorprenden los juicios de don Nicolás, porque si los hubiera aplicado a cualquiera de los muchos engendros que pululaban por los escenarios de la época, se comprendería; pero decirlo de Lope y Calderón representa un apriorismo total, lo cual no quiere decir que todo sea bueno en Calderón ni tampoco en Lope.

Cuando leí por tercera o cuarta vez «La vida es sueño», me detuve en el prólogo de Augusto Cortina⁷⁰ y me llamó la atención el párrafo que transcribo: «La reina de las hipérboles es Rosaura. Toda ella es una hipérbole absurda. Ajenos por completo a las limitaciones neoclásicas, aún hoy podemos reírnos con Nicolás Moratín del apóstrofe que la extraña mujer dirige a su caballo: 'Hipógrifo violento..., rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama... / Quédate en este monte, / donde tengan los brutos su Faetonte...'» «Yo quisiera saber —acota Moratín en el primero de sus 'Desengaños al teatro español'— si una mujer que cae despeñada por un monte con su caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo; si algún apasionado de Calderón se apea por las orejas, llame al suyo hipógrifo violento, y verá cómo se alivia»⁷¹.

Desde el punto de vista de la verosimilitud y del realismo tiene razón Moratín. Ahora bien, yo me pregunto: ¿Acaso leyó sólo el comienzo de «La vida es sueño»? ¿Este largo discurso de Rosaura le quitó las ganas de seguir leyendo? Pues fue una lástima. Y si leyó el resto de la obra, creo que, además del hipógrifo violento, hay en ella muchas cosas sumamente bellas y

⁷⁰ CALDERÓN DE LA BARCA: *La vida es sueño*. Clásicos Castellanos, Madrid, 1964, pág. XLVI.

⁷¹ «Yo quisiera saber» —acoto— si Moratín tenía oído musical (debería tenerlo, pues fue poeta) y le aconsejaría que escuchase la bella sonoridad de estos versos, cuya música no pueden escuchar los caballos ni el auditorio inculto, pero sí debería haberla percibido un poeta, a condición de no llevar puesta la camisa de fuerza de las reglas del arte. Por eso no puedo aceptar de ninguna manera la frase en que Menéndez y Pelayo considera a Moratín padre como «el enemigo de más ingenio y donaire que tuvo la escena española», fuera de Cervantes —citada por Díez-Echarri y Roca Franquesa, o. c., pág. 620—. No discuto el ingenio o donaire de Moratín padre, pero sí las condiciones de la lucha. Cervantes estaba solo y luchaba con enemigos de carne y hueso y de gran talla, que estaban creando el teatro nacional. Moratín luchaba con las obras de autores difuntos, a los que llama «máximos corruptores del teatro español» (Díez-Echarri y Roca Franquesa, o. c., pág. 623, nota 14), sólo porque no se ajustaban a las normas que él defendía. Moratín contaba con el apoyo oficial para ir contra la corriente del pueblo, nada más lejos de la posición de Cervantes. (Lo subrayado es mío.)

maravillosamente dichas. No soy apasionada de Calderón, y esta entrada de Rosaura y aun otros pasajes de la misma obra me chocan, pero no se puede condenar a un autor ni una obra tan repleta de contenido y tan profunda como «La vida es sueño» por las «pedanterías» de Rosaura o porque la obra no se sujete a las reglas del arte. Y si a pesar de todo se critica y condena no sólo una obra, sino todo el teatro del siglo XVII, exceptuando las obras que absolvió transitoriamente Iriarte, debe ofrecerse a cambio otra cosa, si no mejor, por lo menos válida. Esto fue lo que intentó hacer don Nicolás, pero fracasó en su tentativa.

«En 1762 publicó Moratín su comedia 'La petimetra', primer intento por parte de los neoclásicos españoles de escribir una comedia según las reglas, como declara efectivamente el subtítulo: *comedia nueva escrita con todo el rigor del arte*»⁷². Con esta comedia Moratín quiso tan sólo «estimular a otros ingenios mejor dotados». «La apelación a las reglas no era sino el deseo de hallar un freno o contención a los recursos facilones»⁷³. Porque una gran parte de los defectos del teatro clásico «es originada de la libertad que se romane de que dure la acción lo que ellos quieren, pues si la redujeran a los límites del arte, no pudieran en tan poco tiempo desatar tantos enredos, y, si alguno lo conseguía, tropezaba con la inverosimilitud, porque es imposible, a lo menos muy extraño, que en un día y en un paraje le sucedan a un hombre tantos acasos»⁷⁴. Yo me pregunto qué podría haber hecho Calderón con Segismundo en «La vida es sueño» si se hubiera «reducido a los límites del arte» y hubiera tenido que desarrollar toda su obra en la caverna donde está prisionero. Comprendo que los neoclásicos quisieran reducirse a las reglas del arte; lo que no me parece tan aceptable es que quieran erigir esas reglas del arte como imperativo categórico de creación artística universal. En el arte puede haber rectas y curvas. «La petimetra» no pudo ser estrenada a pesar de los esfuerzos de los amigos de Moratín. «Moratín atribuyó el fracaso a los manejos del famoso sainetero Ramón de la Cruz, que dominaba entonces de hecho en todos los teatros de Madrid, y escribió tres folletos con el título de 'Desengaños al teatro español', el primero de los cuales apareció en noviembre de 1762, y los siguientes en septiembre y octubre de 1763.» Nunca me hicieron mucha gracia los fragmentos de esos sainetes que figuran en las antologías de literatura, ni tengo simpatía por este tipo de piezas dramáticas. Tampoco me tragué la opinión sustentada por los «tradicionalistas» sobre el teatro de don Ramón de la Cruz (creo que mis profesores de literatura en el bachillerato debían de serlo, pues las palabras de don Marcelino eran tenidas todavía como dogmas de fe o poco menos). Sin embargo, lo que es altamente significativo, desde el punto de vista psicológico, es que Moratín la emprenda

⁷² ALBORG, o. c., III, pág. 584.

⁷³ «La fórmula barroca había demostrado sobradas veces que sin regla alguna podían lograrse obras dramáticas geniales; el error de Luzán consistía en sostener que fuera de las reglas era imposible la perfección.» ALBORG, o. c., III, página 549.

⁷⁴ Citado por ALBORG, pág. 584.

fuertemente contra el teatro clásico español precisamente *después de un fracaso personal*, el primero de la serie. Si antes las reglas del arte le sirvieron para condenar un arte que no se sometería a ellas, ahora muestra «cierta pedantería bastante antipática a veces» y «en general, su crítica es de cerrada incompreensión» (Alborg). Estas palabras, dichas por un autor que lucha por enjuiciar objetiva e históricamente el pobre siglo XVIII⁷⁵, son la mejor crítica que don Nicolás pueda recibir y, ciertamente, es bien poco halagüeña.

El aspecto moral, es decir, inmoral, de la comedia barroca fue el otto caballo de batalla, aunque en realidad no era más que una pantalla, ya que «lo que de veras existe es el repudio de las tramas pueriles, con su secuela de aparatosas aventuras, siempre idénticas, siempre tan irrealmente teatrales, pero imprescindibles para capturar la atención de un público elemental»⁷⁶.

El público de cada siglo tiene sus aficiones literarias y sus costumbres, contra las cuales resulta muy difícil combatir. Recuérdese a este propósito la contienda en pro y en contra de los libros de caballerías. Para anular y quitar una afición muy arraigada en el público —la gran masa, la «bestia fiera» que dirá Alarcón, aunque se refiera especialmente al público de la cazuela y a los mosqueteros— hace falta la genialidad de un Cervantes, y desgraciadamente

⁷⁵ ALBORG, I. c., pág. 585. Sin embargo, para mí lo más interesante es la actitud casi análoga de tres hombres tan esencialmente distintos como Moratín, Rousseau y Cervantes. Compárese la inquina de don Nicolás (desengaños) con el silogismo de Rousseau (manía persecutoria llevada al extremo de verse retratado en una obra escrita casi un siglo antes —1666—) y con las invectivas que lanzan el cura y el canónigo —es decir, Cervantes— contra el teatro de Lope y su escuela (Quijote I, 48). En los tres hay un *resquemor personal*, aunque median abismos entre sus diferentes personalidades y reacciones.

⁷⁶ «El teatro español es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías. ¿Quisiera usted que su hijo fuera un rompe-esquinas, matasiete, perdonavidas, que galantease a una dama a cuchilladas, alborotando la calle y escandalizando al pueblo, forajido de la justicia, sin amistad, sin ley y sin Dios?» (Citado por ALBORG, o. c., III, pág. 585).

⁷⁷ «No se dieron los genios clertamente», reconoce el propio ALBORG, o. c., página 20.

Con leer los comentarios de Clemencín se puede tener una idea de la prolífica descendencia de don Amadís. Me parece que si se comparase la caterva de los libros de caballerías con las comedias de magia y los dramones que proliferaron en el siglo XVIII sería difícil dar la palma de la victoria, lo mismo en cantidad que en calidad. La diferencia esencial estriba en las posibilidades creadoras del hombre que decidió acabar con ellos, Cervantes o Moratín. Por eso no me convencen estas palabras: «Al siglo XVIII le cabe, para empezar, la mala suerte de su emplazamiento cronológico, de haber venido a continuación de los Siglos de Oro, y lo que todavía es peor: de haberse tenido que alzar sobre el vacío de la desoladora decadencia que se abre con el último Austria». (ALBORG, o. c., página 11). La decadencia literaria de los libros de caballerías no era menor que la del teatro en el XVIII cuando Cervantes escribió el Quijote, ni el teatro prelopiasta era una maravilla cuando Lope se alzó con la monarquía escénica. El espíritu sopla cuando quiere y donde quiere, y esto nuestros ilustrados lo habían olvidado por completo: se pueden dar «normas de policía» para arreglar los espectáculos y diversiones, pero no se puede crear un genio.

los genios no abundan⁷⁷. Lo que sucedió con los libros de caballerías en el siglo XVI vino a suceder, con ligeras variantes (hablo desde el punto de vista literario), con el teatro en el siglo XVIII. Ni el teatro clásico en el momento de su mayor esplendor «había sido *cátedra de virtud*, de honor y de cortesía» (Menéndez y Pelayo), ni en el XVIII debía estimarse como *cátedra de maldad*. Y es también un error pretender que «la justicia y la paz pública ganaban en ello; la poesía sólo tenía que perder en el cambio»⁷⁸.

«Después del fracaso de su 'Petimetra', Moratín abordó la tragedia y en 1763 publicó 'Lucrecia', también para estimular a otros ingenios. La 'Lucre-

⁷⁸ «La realidad daba argumentos para sus comedias a los poetas del tiempo.» He aquí algunos sucesos históricos que cita Aguado Bleye: «En 1605, en un lugar cercano a Salamanca, el conde de Villanueva de Cañedo asaltó de noche la casa de Don Mendo de Solís y le asesinó brutalmente a puñaladas por un fútil incidente de caza. En la noche del 29 de enero de 1608 se encontraron en la calle de la Cruz de Madrid dos jóvenes aristócratas, amigos, que habían cruzado palabras duras en la casa de ciertas mujeres llamadas las Mirandas. Eran ellos don Rodrigo Girón, sobrino del cardenal de Toledo, que acababa de llegar de Flandes, donde era capitán de caballos, y el duque de Fernandina, hijo de don Pedro de Toledo. Sacaron las espadas; Girón, malherido, fue a refugiarse en la casa de don Alonso de Mesa, donde posaba y donde murió sin confesión. Fernandina se fue al palacio del duque de Alba, del que era huésped; pero, al tener noticia de la muerte de su amigo y rival, buscó asilo sagrado en San Martín, de donde le sacaron los auxiliares de justicia.

El segundo duque de Maqueda, don Bernardino de Cárdenas, había sido arrestado en diversas ocasiones. En noviembre de 1608 un escribano le notificó en Torrijos cierta provisión del Consejo Real y se retiró. Tras él salió el duque con tres o cuatro criados, le alcanzó, le llevó a un monte y allí le hizo dar de palos hasta dejarle por muerto. El duque fue sometido a proceso, y el alcalde Márquez le condenó en rebeldía a ser degollado en un cadalso, y a dos de sus criados a ser arrastados y descuartizados. La duquesa madre y otros muchos señores y señoras se quejaron ante el rey de la dureza de la sentencia del alcalde. El bondadoso Felipe III, aunque lamentase la publicidad ostentosa de la protesta, revocó la sentencia del alcalde y pasó la causa al Consejo de Ordenes, por tener Maqueda el hábito de Santiago. El Consejo dictó una sentencia muy benévola. El joven y alborotado duque tuvo otra ruidosa pendencia, que terminó a cuchilladas, en las calles de Madrid, el 23 de julio de 1609. El Consejo de Ordenes le reclusó en la fortaleza de Guadamar; pero como se esperaba que todo quedase pronto arreglado, en julio de 1610 se comenzó a tratar el casamiento del duque con Ana Henríquez, la mayor de las hijas del duque de Medina de Rioseco. El segundón de la casa de Maqueda, Jaime de nombre, también salió pendenciero. En noviembre de 1609 hubo toros en un lugar del ducado. Se juntó mucha gente de la comarca y hubo cuchilladas y hasta tres muertos. Como los tres eran del lugar, sus convecinos salieron tras los forasteros, capitaneados por Jaime, que gritaba: ¡Mueran los vasallos del rey y vivan los de mi hermano! Jaime Maqueda fue preso. En septiembre de 1610 llegó de Aranda la noticia de que Ana Henríquez, a la que su madre deseaba casar con el duque de Maqueda, se había casado clandestinamente, cierta noche, por una reja, con el marqués de Cuéllar, dos veces viudo y con un hijo. Entre la duquesa de Medina y el duque de Lerma trataron de ocultar el lance y casar a Maqueda con Ana. Maqueda se negó, y Ana, por su parte, insistió en que ya estaba casada con Cuéllar». En nota a pie de página cuenta Aguado Bleye la riña: «La ruidosa pendencia del duque de Maqueda fue bastante graciosa, pero harta impropia de los personajes que en ella intervinieron. El duque de Sesa salió de su casa a media noche, con un

cia' tuvo malas críticas, pero Moratín no se desanimó y compuso otra tragedia, 'Hermesinda', que fue estrenada en febrero de 1770 *merced tan sólo a la protección de Aranda*, según declara el propio Leandro F. de Moratín⁷⁹. Todavía en 1777 publicó una tercera tragedia titulada «Guzmán el Bueno», que nunca subió a escena⁸⁰.

Fue realmente «un castigo sin venganza».

«A este esfuerzo de Moratín —comenta su hijo— se debieron las tragedias originales que desde aquel tiempo en adelante empezaron a componerse. El desmintió la opinión absurda de que los españoles no gustaban de tragedias; confundió a los ignorantes que suponían imposible que una obra escrita con regularidad y buen gusto agtadase al público de Madrid; introdujo este género en el teatro, a pesar de la resistencia que le opusieron...»⁸¹.

Los actuales historiadores de la literatura española afirman sin ambigüedades que «si la tragedia neoclásica fracasó no fue por falta de asistencia de toda índole, sino por el escaso talento de sus cultivadores»⁸².

Es posible que estos autores sean «tradicionalistas». J. L. Alborg no lo es, y después de haber leído sus opiniones mesuradas y nada tradicionalistas, no seré yo quien caiga en la tentación de leer el teatro de Moratín padre. Descansen en paz.

mulatillo guitarrista y cantador y con un pajecillo, y se dirigió a la plazuela de la duquesa de Nájera, donde mandó al mulato que tocara y cantara al pie de una ventana. Llegó entonces el duque de Maqueda con sus amigos Pastrana y Barcarrota, que venían del Prado. Maqueda se despidió de sus amigos, entró en su casa, se armó y acompañado de dos o tres criados volvió a salir. Al pobre músico le rompió la guitarra en la cabeza y, sin conocerle, arremetió al duque de Sesa, que, por rompersele la espada contra el broquel de su adversario, recibió dos cuchilladas. Gritaba el mulato que el herido era su amo, el duque de Sesa. Sin socorrerle, Maqueda entró en su casa, y como se hallaba en Madrid irregularmente, pues debía estar recluso en Torrijos, al amanecer huyó. No parecía muy maduro para ser marido y cabeza de una gran casa». PEDRO AGUADO BLEYE, o. c., II, págs. 699, 700.

⁷⁹ Los actores que miraban más por su bolsillo que por la calidad literaria de la obra se oponían a esas obras de teatro «esterilizado» (entiéndase la palabra como se quiera). Moratín hijo cuenta esta anécdota: «Espejo, el barba de la compañía que había de representar 'Hermesinda', persuadido del fracaso que aguardaba a la obra, aprovechó la ocasión de hablar a solas con el autor y le dijo: 'La tragedia es excelente, señor Moratín, y digna de su buen ingenio de usted. Yo por mi parte haré lo que pueda; pero, dígame usted la verdad: ¿a qué viene ese empeño de componer a la francesa? Yo no digo que se quite de la pieza ni siquiera un verso; pero ¿qué trabajo podía costarle a usted añadirla un par de graciosos?'». ALBORG, o. c., pág. 586, nota.

⁸⁰ ALBORG, o. c., pág. 587.

⁸¹ Citado por ALBORG, o. c., pág. 587.

⁸² DIEZ-ECHARRI y ROCA FRANQUESA, o. c., pág. 620.

VESTIGIOS PARA UNA BIOGRAFIA

1. GABRIEL TÉLLEZ, FRAILE

¿Qué sabemos, pues, en concreto y con absoluta certeza de fray Gabriel Téllez? He aquí un breve resumen cronológico.

Nació en Madrid, y él mismo lo dijo.

1600. Novicio en Guadalajara.

1601. 21 de enero, profesó en la misma ciudad.

1606. Fraile en el convento de Santa Catalina, de Toledo.

¿Estuvo en Salamanca, Galicia y Portugal? Es probable, pero nada hay que lo pruebe con certeza. Doña Blanca buscó en vano en los libros de matrículas de la Universidad de Salamanca el nombre de Gabriel Téllez. Su conocimiento del gallego y del portugués permiten suponer estancias de Téllez en estos lugares; la larga descripción —más de cien versos— que hace en «El burlador» de la ciudad de Lisboa¹, y que parece responder a un conocimiento *de visu*, refuerza esta suposición, pero no hay pruebas de ello ni ningún coetáneo suyo dijo algo sobre el particular.

¿Sufrió destierro en Aragón? El hecho de que entre 1614-1615 sufriese destierro en Aragón, y probablemente en Estercuel, es más hipotético todavía, ya que el haber escrito unas comedias de ambiente aragonés y el haber situado la acción de «La dama del olivar» en Estercuel no prueban en absoluto que Tirso hubiese estado allí. De la misma manera que Lope no ne-

¹ Jornada I, pág. 175 y sigs., Clásicos Castellanos, prólogo, edición y notas de Américo Castro. «Con poco fundamento supone Barry que esta descripción de Lisboa es obra de un portugués, y por lo tanto, un pegadizo. Según ese erudito, un castellano no se habría quejado de la crueldad de España.» «Los versos en cuestión (768-771)

*y en una Misericordia
que está honrando su ribera,
y pudiera honrar a España
y aun enseñar a tenerla.*

son más un elogio hiperbólico de la 'Irmandade da Misericordia' que un ataque a España. Y, por otra parte, ha sido siempre costumbre de españoles decir cualquier opinión sobre su país, buena o mala.»

cesitó ir a Fuenteovejuna para escribir su célebre drama, sino que le bastó leer la «Crónica de las tres Ordenes Militares» de Rades y Andrada (1572), igualmente Tirso pudo conocer la leyenda de la fundación del monasterio mercedario de Estercuel a través de alguna tradición oral o escrita.

1616. Según prueba la Real Cédula de 23 de enero, fray Gabriel Téllez fue con otros religiosos mercedarios a Santo Domingo y regresó en 1618. Este dato es capital, pues representó la piedra angular para la auténtica biografía de Tirso. El documento, con mención de la edad —treinta y tres años—, supuso para doña Blanca el principio de la tesis que con el sugestivo título de «Un enigma biográfico» defendió «ferozmente» a lo largo de sus escritos. (De las cuestiones relativas a la edad, fecha de nacimiento y partida de bautismo, etc., prefiero no ocuparme.) Con el laconismo propio de un documento de identidad, el pasaporte de Téllez nos da un retrato suyo en tres palabras: «frente elevada, barbinegro». Tras la rutina e indiferencia de un documento administrativo aparece Téllez en la historia como un mercedario más entre los otros mercedarios que iban a cruzar el Atlántico. Todos ellos buenos estudiantes y poco más o menos de la misma edad, pero sólo uno de ellos dramaturgo famoso. ¿Qué le importa la fama a la administración pública? Esta Real Cédula, papel insignificante, que permaneció escondido durante tres siglos en los Archivos de Indias, fue, además de un documento fehaciente para la biografía de Tirso, una especie de símbolo de lo que había sido, lo que era y lo que iba a ser la vida de fray Gabriel Téllez: un fraile más entre otros frailes, un religioso observante que cumplía con el voto de obediencia e iba adonde le mandaban sus superiores.

1620. Está en la corte y asiste a la Academia Poética.

1624. Publica «Los cigarrales de Toledo», que estaban terminados en 1621, y concurre al certamen literario convocado con motivo de la canonización de San Isidro, sin obtener premio alguno.

1625. La Junta de Reформación se ocupó del escándalo que promovía el Maestro Téllez «con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos»². «Y más bien que a un afinamiento del sentido moral de algunos contemporáneos, bien adormecido durante los veinte años que Tirso llevaba de incesante producción, podrían atribuirse tales rigores a las 'trampas y mohatras' de que habla don Francisco Lucas de Avila en el prólogo de la Tercera parte de sus comedias» (Torrosa, 1634)³.

1626. Está en la corte, asiste al capítulo provincial de Guadalajara y es nombrado comendador del convento de Trujillo. A propósito de este nombramiento el padre Penedo dice que «no es de suponer que se tratara de un destierro, puesto que iba como superior»⁴. «Doña Blanca, por el contrario,

² J. L. ALBORG, o. c., II, pág. 408.

³ A. CASTRO, TIRSO DE MOLINA: *Comedias*, I, pág. IX.

⁴ J. L. ALBORG, o. c., II, pág. 409.

no duda que se trataba de un destierro (...), confinándole en Trujillo, en convento pobre, pequeño y distante de la corte»⁵. ¿Quién tiene razón, doña Blanca o el padre Penedo? Si es cierto que iba como superior, no lo es menos que Trujillo era un convento pequeño. Juzgue el lector lo que crea, según su saber y entender.

1632. Es nombrado cronista general de la Orden.

1645. Es nombrado comendador del convento de Soria.

1646. Es nombrado definidor provincial de Castilla.

1648. Muere en Almazán.

He aquí, en resumen, lo que se sabe de la vida de fray Gabriel Téllez, gracias a las pacientísimas investigaciones de doña Blanca y, posteriormente, a las de algunos religiosos mercedarios.

Si comparamos estos datos con los que nos ofrecía la biografía apócrifa, debemos admitir que el progreso es considerable, pues pasamos de las meras suposiciones a la certeza absoluta de los documentos. Pero todos estos datos no son más que vestigios, mojones en el camino de una vida, en el caminar de un fraile de hábitos blancos que era además un gran dramaturgo. Pero ¿qué sabemos del hombre y de su personalidad? Porque bajo los blancos hábitos mercedarios latía y vibraba una personalidad muy interesante, un hombre intuitivo y observador, dotado de unas facultades intelectuales poco comunes y de un ingenio muy sutil. «Por sus frutos los conoceréis», y sus frutos son, para mí, sus comedias, ya que no conozco su obra en prosa. Forzoso es concluir que si del fraile sabemos algo, aunque sea poco, del hombre no sabemos nada. Las palabras que Américo Castro escribió entre paréntesis en su prólogo a «El burlador» (pág. XXVI) en 1958 siguen lanzando su reto a los estudiosos que aman y admiran a Tirso: «¿Se sabe bien claro lo que era ser fraile e inteligente en el siglo XVII?» Si el hábito no hace al monje, tampoco hace la inteligencia. Muchas veces el hábito fue algo así como un cilicio mental, una especie de lavado de cerebro para quien lo vestía. No fue éste el caso de Tirso; pero parece como si la mayor parte de los eruditos que se han acercado a él lo hubiese hecho con un prisma de visión que escinde ambas cualidades, como si no pudiesen coexistir en una misma persona el ser hombre inteligente y fraile inteligente; como si el ser hombre inteligente y fraile observante fuesen cualidades contradictorias que, por lo mismo, se excluyen recíprocamente. ¿Cómo se realizó la difícil síntesis en nuestro fraile dramaturgo? Porque es forzoso reconocer que si ser fraile inteligente, es decir, abierto a los problemas humanos y conocedor de los abismos de las pasiones, es algo raro y difícil de encontrar, ser además de esto un gran dramaturgo, «el único digno de hombrarse con Lope»⁶, el monstruo, el prodigio-

⁵ Idem, *id.*, nota.

⁶ Como dijo Menéndez Pelayo y doña Blanca procura repetir siempre que puede.

so, y competir con él en la hegemonía de las tablas, es rarísimo. Pero tratar con el mundo de la carátula sin contaminarse, vivir en una corte tan corrompida como la de Felipe V sin que ni una sola mancha de lodo salpicase la blanca estameña de sus hábitos, resulta aún más difícil de creer, pero es así. He aquí el valor de las aportaciones biográficas de doña Blanca, que más de una vez, llevada por su pasión amorosa o por su «devoción literaria», para defender a «este fraile singular» (A. Castro) ataca a Lope⁷.

Los documentos que constituyen los «vestigios» para una biografía plantean lo que yo llamaría el «enigma existencial» de Téllez-fraile y Tirso-hombre, «fraile e inteligente» (Castro), y además dramaturgo de gran ingenio.

2. EL YO Y LA CIRCUNSTANCIA

«Yo soy yo y mi circunstancia», dijo Ortega en frase feliz⁸, que suele citarse casi siempre así, olvidando la segunda parte, que modifica no poco su sentido; porque si se cita sólo el principio, el yo descarga su responsabilidad en la circunstancia, sobre todo si es adversa. Siempre resulta cómodo y fácil achacar a las circunstancias lo que tal vez fue flaqueza propia o incapacidad. En el extremo opuesto, cuando las circunstancias han sido favorables, el yo tiene tendencia a atribuirse todos los méritos, olvidando fácilmente que de no haber existido tales condiciones propicias el éxito tal vez no habría tenido lugar.

El mismo fenómeno o casi suele repetirse cuando se trata de enjuiciar a otro, aunque su vida esté muy alejada de nuestro vivir actual. Sin querer y sin percatarse de ello se concederá menos valor a las hazañas o proezas de uno; se tratará de explicar o justificar las rebeliones o disparates de otro según la propia tabla de valores morales, el temperamento, los gustos y otros factores, y la cosa se complicará más todavía si la pasión entra en juego. Alborg alude a esto cuando dice que se resiste a compartir la idea de que «para ser hombre íntegro haya que ser hijo ilegítimo, poseer dos jorobas o ser de origen mejicano»⁹. Con firmeza, pero delicadamente, se refiere a la tesis de doña Blanca, y la argumentación de Alborg me parece razonable.

⁷ «Para doña Blanca de los Ríos, la misma obra de Lope, en lo que tiene de invención genial de nuestra dramática, no habría podido consumarse en toda su dimensión sin la tarea colaboradora y perfeccionadora del mercedario. Anticipemos que tal opinión parece exagerada, por lo menos, demasiado excluyente.» ALBORG, o. c., II, pág. 402.

⁸ ORTEGA Y GASSET: *Meditaciones del Quijote*. Prólogo, o. c., I, pág. 322.

⁹ «Imposible desconocer a estas alturas el decisivo influjo que sobre el espíritu humano puede ejercer su envoltura física, la herencia biológica, la educación, riqueza, medio social o geográfico, la 'circunstancia', en suma. Pero, más admirados cada día ante ese misterio desconcertante, rebelde a todo raquitico determinismo, que es la personalidad humana, nos resistimos a admitir que para denunciar la injusticia social, fustigar los excesos de los grandes o de los pequeños, defender el honor y la dignidad, ser hombres íntegros en una palabra, haya que ser hijo ilegítimo, poseer dos jorobas o ser de origen mejicano. Sería

«Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.» He aquí la segunda parte que generalmente no se cita. Ya un poco antes ha dicho Ortega en la misma obra: «La reabsorción de la circunstancia es el destino de los hombres.» Cualquiera que fuese la circunstancia del origen de Téllez, para mí es evidente que la reabsorbió. He aquí el fallo capital de la tesis defendida (mal defendida) por doña Blanca.

Si el nacimiento y la infancia pueden tener un peso específico grande en la vida de un hombre (elemento que se ha exagerado mucho en estas últimas décadas, por la aplicación abusiva y arbitraria del psicoanálisis), las circunstancias vitales de la adolescencia, de la juventud e incluso de la madurez tienen también su importancia y su peso, porque la vida se va haciendo cada día, «se hace camino al andar», y se hace la vida viviéndola, reabsorbiendo la circunstancia de cada momento. Al conjunto de las predisposiciones hereditarias y psíquicas, aunque pesen mucho, vienen a sumarse las del medio ambiente en que vivimos, las del sentir y reaccionar de las gentes que nos rodean. Las personalidades fuertes se caracterizan por saber mantenerse a flote y seguir bogando sin hundirse o naufragar en las profundidades ignotas de los determinismos inherentes a la herencia, y sin dejarse arrastrar por las aguas superficiales y tumultuosas de lo que hacen los demás.

Nada sabemos de Gabriel Téllez antes de ser fraile, ni de su familia ni de su condición social. Aparece por vez primera en la historia tomando el hábito de la Merced siendo todavía un adolescente. El hombre que entra en una orden religiosa sabe que habrá de vivir en comunidad. Muchos creen que vivir en comunidad es algo así como asegurarse el *modus vivendi* y el *locus vivendi*. Nada más lejos de la realidad, ya que la auténtica vida de comunidad religiosa sólo existe si prende en los frailes el amor de caridad. *Ubi charitas et amor ibi Deus est*. Creer que se entra en religión para resolver el problema del alojamiento y el de la alimentación es minimizar un aspecto fundamental de la vida religiosa. Semejante simplificación de los problemas raya en la simpleza. Es lo mismo que inventar un maniqueo tonto con quien discutir para refutar el maniqueísmo (Ortega) o creer que el matrimonio consiste en comer y acostarse juntos.

Tanto el noble como el plebeyo, al entrar en religión deben olvidar su rango y su condición social. Lo de menos es si antes fray Juan era hijo del duque de X y fray Pedro el hijo del carpintero. Tomar el hábito supone precisamente despojarse de la personalidad que se tuvo en el mundo para adaptarse a esta nueva vida, a esta nueva circunstancia; el que no la reabsorba naufragará. El riesgo de naufragio es mayor para el noble que para el plebeyo, porque siempre resulta difícil dar un salto hacia abajo; es más fácil olvidar que se es de cuna humilde y recordar que todos somos iguales al nacer y al morir que dejar una posición social holgada para acostumbrarse a la estrechez y a la disciplina de la vida conventual.

un tanto desconsolador. Aunque no negamos en redondo que tales condiciones, si no esenciales, puedan ser favorables.» O. c., págs. 406-407.

Pasado el período de prueba que es el noviciado, podrá juzgarse sobre la reabsorción de la circunstancia (= vida religiosa) por lo que haya sido la vida posterior del fraile en cuestión. En este sentido la vida religiosa de fray Gabriel Téllez nunca dio nada que decir.

Supongamos que Téllez hubiese sido hijo natural de quien fuese. El anonimato fraterno de la vida conventual, donde se es fray Juan o fray José y *nada más*, tenía que actuar en ese caso como un lenitivo y no como un escollo. Y esto no parece haberlo visto doña Blanca. Es como si la nobleza de la casa de Osuna la hubiese deslumbrado y le hubiese impedido ver otra cosa que el hijo bastardo no reconocido, desposeído de «los alimentos y tutelas», y por eso mismo «resentido»¹⁰. Para poder llegar personalmente a esta conclusión tendría que realizar un estudio profundo sobre «el resentimiento en el teatro de Téllez», al que debería preceder otro sobre «la figura del bastardo en el teatro del siglo XVII». Solamente así, y aun con bastantes reservas, me aventuraría a lanzarme por el arriesgado camino de las deducciones psicoanalíticas. Doña Blanca no quiso hacer psicoanálisis, pero se metió un poco por estos vericuetos un tanto laberínticos y creo que se perdió. Por esto sus argumentos son tan poco convincentes y parece percibirse «entre líneas» la sonrisa benévola y escéptica de los profesores de literatura.

¿Entró Téllez en el convento de Guadalajara porque sintió vocación religiosa y eligió libremente ese camino o bien le obligaron a ello? (Alguna vez doña Blanca dice que para los segundones no había más salidas que «iglesia, mar o casa real»). Conviene no olvidar que no es lo mismo un segundón que un bastardo.) Creo que este punto nunca podrá ser puesto en claro, pues tenía que haber sido el propio Téllez quien lo hubiese dejado entrever. Pensando en lo peor, es decir, que no se metió, sino que lo merieron, podían suceder dos cosas: aceptar la situación y adaptarse a ella o rechazarla. Rechazarla habría supuesto o colgar los hábitos, en cuyo caso habría dejado de ser fray Gabriel Téllez, o no acabar de encajar en el engranaje de la comunidad, lo cual habría repercutido en su carrera religiosa y no habría alcanzado los cargos que tuvo dentro de su Orden.

¹⁰ «Si se admite la hipótesis de doña Blanca se explican las quejas del poeta sobre la injusticia de las leyes sociales, el verse pobre y sin jerarquía, junto a los herederos de uno de los ducados más ostentosos de España. El subconsciente del autor estaría repleto de repugnancia y dolor ante una clase social viciosa e injusta.» A. VALBUENA PRAT, o. c., II, pág. 390. «La supuesta bastardía de Tirso explicaría, como reacciones propias de un 'resentido', muchas de las características que se observan en su teatro: la defensa de los bastardos y de los desheredados de la fortuna, la sátira contra los excesos de los poderosos, la excelencia de la nobleza ganada sobre la heredada:

*No heredada, adquirida
con noble ingenio y estudiosa vida
que ilustra más la personal nobleza...*

y otras ideas semejantes que Tirso sostenía como quien defiende una causa propia». ALBORG, o. c., II, pág. 405.

Conclusión: fray Gabriel Téllez *reabsorbió las circunstancias. Cumplió con su destino*, pues fue un religioso observante.

Intentar averiguar las dificultades con que pudo tropezar sería imprecendente, sin contar con que no es posible, pues, por suerte para él y para las letras, no dejó escrito un inmenso diario íntimo, como Amiel, ni existe tampoco una correspondencia privada, como la de Lope al duque de Sessa, que habría permitido vislumbrar algo.

Escribir un diario, íntimo o no, nunca fue propio de religiosos. Se dirá que la vida conventual no se presta a ello, pues se desliza silenciosamente entre las tapias de un convento, donde las horas de rezo y las otras obligaciones monásticas no dejan lugar para esta clase de meditaciones íntimas. Lo cual es cierto y no lo es, porque siempre queda un momento para pensar y escribir sobre estas cosas si se desea, salvo en los casos de extrema miseria vital en los que sólo es posible sobrevivir y aun a dura penas.

Solamente he estudiado dos diarios: el de Kierkegaard (período de juventud y otros fragmentos dispersos) y el de Amiel (partes publicadas, y sobre todo las comentadas por Marañón en su ensayo sobre el profesor ginebrino). En ambos casos se trata de dos hombres sin responsabilidades familiares (creo que es el único punto común), que podían ocuparse de su personalidad e incluso permitirse el lujo de preocuparse por ella y analizarla. Sin embargo, media una distancia respetable entre la psique de los dos hombres (ambos con un psiquismo fuera de lo normal), distancia que se convierte en un abismo infranqueable cuando se recibe el impacto del pensador danés y se vive intensamente la problemática existencial que es capaz de desencadenar Kierkegaard, frente a la morosidad pastosa y amorfa de Amiel. Con sorpresa vi¹¹ que también el máximo representante de nuestro teatro neoclásico había escrito una especie de diario telegráfico. ¡Pobre Moratín! Otro que tal desde el punto de vista de la enjundia humana¹².

¹¹ J. L. ALBORG, O. C., vol. III, pág. 430: «De particular importancia es también el «Diario» de Moratín (...). El interés de este «Diario» es incalculable para la biografía del escritor, pero su valor literario es inexistente: el «Diario» está redactado en abreviaturas, con supresión habitual de vocales internas, y en una jerga caprichosa formada por palabras en español, latín —clásico y macarrónico—, francés, italiano e inglés (...). El texto es tan esquemático que, con no muchas excepciones, apenas llena un renglón para cada día (...). Aspecto muy curioso de la vida del escritor, que el «Diario» pone de relieve, es el referente a su actividad erótica. Moratín, según de estas anotaciones se deduce, no poseía aquella sobriedad en los placeres que suele atribuírsele; se registran aquí frecuentes visitas a mujeres de mal vivir...», etc., etc. (añado yo). «La moderación amorosa de Moratín no parece, evidentemente, quedar demasiado en entredicho por la lectura de su «Diario» íntimo.» L. c., pág. 431, y en nota 142 comenta el autor: «Es posible que la cautela de Moratín, siempre vigilante de su salud, se explique en parte por cierta experiencia desafortunada, aludida también en su Diario.» «Obras, no amoríos o aventurillas de poca monta!, eso es lo que pasa e interesa a la posteridad.

¹² Dice Julián Marías (citado por ALBORG, pág. 405, nota 89) que de toda la obra de Moratín el Viejo «no ha sobrevivido en verdad más que la «Fiesta de toros en Madrid» y su hijo Leandro». Si como autor dramático nunca me pare-

No veo yo a hombres como Unamuno o como Ortega escribiendo un diario íntimo, como tampoco a un Tirso o a un Cervantes. ¿Podemos deducir de ello que estos hombres no tuvieron sus problemas «íntimos», como cualquier hijo de vecino? La respuesta es obvia. Lo que pasa es que estos hombres «caminan por otras sendas»¹³. La vida humana es una sucesión casi continua de situaciones problemáticas (infancia, pubertad, adolescencia, juventud, madurez y vejez); todo ser humano debe pasar por esa serie de «estadios en el camino de la vida»¹⁴, los cuales suponen una constante adaptación vital a circunstancias que son inherentes a nuestra propia naturaleza y que se dan en cada ser humano, al margen de que las circunstancias exteriores sean favorables o adversas, desde el punto de vista económico-social.

Es evidente que Tirso no escapó a ellas, porque en todo momento la *res extensa* de cada ser humano, el hermano cuerpo, existe y clama por sus derechos con exigencia. Lo que sucede es que la *res cogitans* de algunos hombres ocupan sus meditaciones en otros temas y aplican sus fuerzas intelectuales a otras obras literarias. Claro que este aplicar el talento o el genio a otras cosas presupone la capacidad de hacerlo.

Mucho se habla hoy de la represión e hipocresía de la moral victoriana y suele repetirse hasta la saciedad que nuestra época ha derribado el tabú del sexo tan entronizado hasta entonces. Ni quito ni pongo; allá se lo hayan,

ció gran cosa, creo que como hombre valía menos aún, por lo menos para mi gusto. Y añado unos detalles más: «...había presenciado los horrores, las estúpidas violencias, los crímenes repugnantes del terror en la revolución francesa en 1792; había visto las cabezas en las picas. *Obstupui* —anota en su «Diario»: me quedé estupefacto—. Y siento 'pavor'. Esta es la huella, el traumatismo que lo frenará siempre. (Julián Marías, citado por Alborg, pág. 409). De acuerdo. Pero hubo otros que vieron también el mismo espectáculo. Casaldueño (*Forma y sentido de «El sí de las niñas»*), dice: «Se había llevado a cabo la Reforma en tierras germánicas. Inglaterra había hecho su revolución, la hora le llegaba a Francia. Moratín se arrojó. Con valor extraordinario (lo subrayado es mío), derribó todo lo que había que derribar en el teatro; al tratarse del mundo político-social nos resulta incomprensible tanto apocamiento, su retraso. No superaba, ¡en 1806!, el despotismo ilustrado. ¡Qué lejos está de «Los caprichos» y «Los desastres de la guerra»! Moratín en Francia y en Inglaterra vivió sin querer enterarse del Romanticismo ni de la Revolución, sintiendo repugnancia y desprecio por ambos» (Joaquín Casaldueño, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, 1962, pág. 202-203). Y este autor parece simpatizar si no con la personalidad de Moratín, por lo menos con el sí de sus niñas.

Leo en otro lugar: «Las dos pasiones de Moratín —el teatro y el chocolate—» (ALBORG, l. c., pág. 407).

Cada cual es libre de preferir tal o cual autor, ésta o aquella forma de vida, el teatro barroco o el neoclásico, pero no me parece equitativo, sino bastante injusto, que en una «Historia de la Literatura española» (Alborg) ocupen casi el mismo número de páginas dos escritores como Tirso (vol. II, pág. 402-453, 51 páginas) y Moratín el Joven (vol. III, pág. 405-431, 605-606 y 636-656, 47 páginas).

¹³ A. Castro. Creo que lo dice al hablar de Cervantes y la picaresca en su obra *El pensamiento de Cervantes*. Cito de memoria.

¹⁴ Título de una obra de KIERKEGAARD, *Etapes sur le chemin de la vie*, Etudes par plusieurs, Réunies, publiées et éditées par HILARIUS, relieur. Paris, 1948.

con su pan se lo coman, como diría mi buen amigo Sancho. El objeto de mi estudio no es el el siglo XIX ni nuestra época, pero si hablo de ello es porque no dejan de sorprenderme estas afirmaciones, que son moneda corriente en nuestros días. A quienes las repiten sin más les puedo decir que cualquiera que lea a Tirso y su teatro se sorprenderá no pocas veces del desenfado y donaire con que llama a las cosas por su nombre, y aún añadiré que quien haya leído el libro de Marañón sobre el conde-duque¹⁵ y otros estudios sobre la época de Felipe IV habrá podido ver que si el rey se divertía, el pueblo se divertía también¹⁶ y que la religión y la inmoralidad coexistían pacíficamente en pintoresca mezcolanza y con alegre promiscuidad.

Si es cierto que la picaresca como género novelesco refleja solamente un aspecto de la realidad social de la época, porque tan real y existente es una sonrisa y un rayo de sol como un montón de excrementos (A Castro) —y comparto plenamente su opinión—, me parece que no es menos cierto que cuando ese «amadísimos YO» (Vossler) acapara para sí toda la atención individual viene a suceder aquello de que los árboles impiden ver el bosque, y más aún, a los que tal hacen o escriben, como Amiel, les acaece que «su árbol» les impide ver los otros árboles; por este camino llegamos a una limitación de perspectivas tal que no sólo no se ven los árboles ni el bosque, sino que ni siquiera se llega a ver el propio árbol, percibiendo tan sólo una rama del mismo, es decir, el sexo o la sexualidad.

Los hombres que en mi opinión merecen el nombre de tales (podría hablarse de hombres con mayúscula y de hombrecillos) no tratan sólo de una rama o de un árbol, sino que su producción es rica y diversa como lo son los árboles en un bosque espléndido (Tirso), y a veces intrincada y exuberante como una selva virgen (Lope). Esto puede aplicarse también a los hombres corrientes que «nacen, crecen, viven, se reproducen y mueren»¹⁷ sin crear ninguna obra genial.

Dado que las circunstancias íntimas de la vida de Téllez nos son totalmente desconocidas, podemos acercarnos a su teatro intentado percibir «atisbos» juveniles u otros detalles que puedan reflejar diferentes momentos de su vida, pero es preciso hacerlo con suma cautela y con muchísimas reservas, pues no tenemos el punto de apoyo capital de la cronología, salvo para muy contadas obras.

Doña Blanca intentó la ardua labor de establecer la cronología de las obras dramáticas de Tirso, las cuales andaban en su tiempo como «procesión

¹⁵ G. MARAÑÓN, *El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)*, Madrid, 1965 (cuarta parte, *El ambiente*, cap. XVI).

¹⁶ V. JOSÉ DELEITO PIÑUELA: *La mala vida en la España de Felipe IV* (1967), *El rey se divierte* (1964), ... *También se divierte el pueblo* (1966), Madrid, Espasa-Calpe.

¹⁷ UNAMUNO: *Vida de Don Quijote y Sancho*. El seculcro de Don Quijote: «Me preguntas, mi buen amigo, si sé la manera de desencadenar un delirio, un vértigo, una locura cualquiera sobre estas pobres muchadumbres ordenadas y tranquilas que nacen, comen, duermen, se reproducen y mueren.» Buenos Aires, 1945, pág. 13.

de disciplinantes». Las experiencias de la ilustre tirsista, condicionada casi siempre por lo que andaba buscando más que por lo que la obra le ofrecía por sí misma, han de servirme a mí de aviso constante, para que no caiga a mi vez en un error análogo.

«Al lector le importa la exactitud; pero le enfada malgastar el tiempo en leer listas de equivocaciones. Sin ellas no hubiésemos dado, en hartos casos, con la verdad; y es vanidad ridícula, y aun irritante injusticia, deleitarse en señalar los descarríos de 'honrados varones', cuando gracias a ellos nos hemos ahorrado pasos inútiles en el áspero camino de la investigación literaria»¹⁸.

3. MEDITACIÓN ANTE EL RETRATO DE TIRSO

Una fotografía de ese retrato figura en el tercer tomo de sus obras completas. Sin entender gran cosa de pintura, creo que se puede afirmar que no es un buen retrato, pero me he acercado a él como si lo fuese. He abierto el libro y he contemplado largamente el retrato. El resultado ha sido una contemplación meditativa que intentaré expresar con palabras.

Miré primero las vestiduras y al punto sentí una sensación de desasosiego. La tela de ese hábito tiene una rigidez y una especie de hinchazón que me molestaron. La estameña de un hábito religioso nunca puede ofrecer la belleza de la seda o del terciopelo ni tener su caída elegante, pero puede haber en esa lana basta y sin reflejo alguno cierta austera belleza que el pintor, si es artista, ha de saber captar. Yo no sé si desde el punto de vista pictórico resulta muy difícil descubrir cierta calidad de belleza en una tela que no es bella en sí misma. Creo que para un pintor debe ser como una agradable borrachera reproducir la belleza de las telas preciosas, las cuales muestran a todo el que las mira el esplendor de sus colores y la riqueza de sus reflejos y contrastes luminosos. Acaso la única belleza de la austera estameña se cifre en la caída de los amplios pliegues del hábito religioso. Al mirar este hábito pensé en los cuadros de Zurbarán, el pintor de los monjes blancos, y recordé el hábito del mártir mercedario San Serapio y la fuerte impresión que me había causado¹⁹. Por ello fui a buscar el libro y lo puse al lado del retrato de Tirso. ¡Las comparaciones siempre fueron odiosas! Zurbarán pudo colocar la figura del mártir como quiso y casi me atrevería a decir que en este cuadro cuenta más el hábito que todo lo demás. El pintor que hizo el retrato

¹⁸ CERVANTES: *Viage del Parnaso*, edición publicada por R. Schevill y A. Bonilla. Introducción, pág. XII, Madrid, 1922.

¹⁹ Ignoraba que «se trata de una de las obras más significativas de la producción juvenil del artista: el religioso mercenario (martirizado en 1240) aparece envuelto en el holgado hábito de la Orden, como sobreponiéndose —observa Guimard— al instante cruento del martirio, el desgarramiento de las entrañas; sosegada e intensa la dolorosa expresividad del rostro». *La obra pictórica completa de Zurbarán*, introducción de Juan Antonio Gaya Nuño, biografía y estudios críticos de Tiziana Frati, Noguer, 1974, pág. 88.

de Tirso lo pintó de medio cuerpo y sentado, con lo cual eliminó toda posibilidad de belleza en la austera tela. Según dice la inscripción, «fray Antonio M. de Hartalejo copió este retrato». El copista hizo lo que pudo. Dios se lo pague. Y también al autor del original, porque mejor es algo que nada.

Cierro el libro de Zurbarán y dejo de mirar los hábitos. Concentro mi atención en el rostro. Se percibe en el retrato la «frente elevada» de que hablaba el pasaporte de Tirso. Una frente despejada, espaciosa, intelectual, que ocupa una gran parte del rostro. También parece percibirse el detalle de «barbinegro» que el pasaporte mencionaba, a juzgar por las sombras oscuras de la mejilla derecha; la luz entra por la izquierda. Diríase que el pelo es de color más claro que la barba, como si fuera ya un poco canoso, debido a la edad²⁰. El rostro enjuto, como de hombre de pocas carnes; tal vez por esta razón el hábito parece más voluminoso e hinchado. La cara, un poco alargada; la nariz, aguileña; el mentón, fino y enérgico. Los ojos, grandes, no miran al pintor ni al público, ni tampoco al libro que la mano derecha sostiene. Una mano totalmente anodina e inexpresiva. Esa mano que imaginamos ágil y nerviosa, escribiendo rápidamente para poder seguir el hilo del pensamiento y el ritmo de la versificación a veces precipitada. No olvidemos que si bien Tirso no escribió ninguna obra «en menos de horas veinticuatro», sí lo hizo en menos de quince días, lo cual supone una escritura rápida, mucho más si se tiene en cuenta que debía cumplir con sus obligaciones monásticas²¹. El índice de la mano derecha mantiene el libro entreabierto, como si éste esperase el papel que la mano izquierda parece querer introducir en él a guisa de señal. Fray Gabriel parece ensimismado, con la mirada fija en el vacío, sin mirar a ningún punto determinado. No tiene los ojos bajos, a lo fraile vergonzoso o novicia tímida. Fray Gabriel no mira al pintor porque no quiere. Sus ojos no miran al mundo. Tal vez porque sabe que el mundo le mira y nosotros con él, y teme que se le escape algo a través de su mirada inteligente. Sabemos por sus comedias que sabía mucho del mundo y sabemos por doña Blanca que lo supo sin haber vivido en él. Algo de esto parece percibirse en la expresión total de su rostro. ¡Lástima que sus ojos estén entreabiertos!, porque su soberana inteligencia habría brillado necesariamente en ellos. Los labios son finos, especialmente el labio superior. La línea de la boca deja entrever una voluntad enérgica. Parece como si la fuerza de ca-

²⁰ Si el retrato fue pintado en Soria, que yo no lo sé, Téllez tendría ya unos sesenta años.

²¹ «Contemplar estos autógrafos de fray Gabriel, tachados, corregidos, acribillados de anuladores signos, de nerviosos rasgos, trazados algunos 'con tanta cólera' como los célebres del Moro Tarfe, es sorprender al fraile-poeta en su celda de Santa Catalina en íntimo coloquio con sus criaturas inventadas, en plena actividad creadora». Doña Blanca, preámbulo a *La Santa Juana*, o. c., I, pág. 724. Y en nota a pie de página añade: «El doctor don Juan Antonio Tamayo, en su interesante estudio *Los manuscritos de las Quinas de Portugal*, Madrid, 1942, dice en su examen técnico de los originales de *La Santa Juana*: «Se advierte que se trata de un original escrito con precipitación, en el que se ha tachado abundantemente e introducido profundas modificaciones. Por eso la grafía es más apresurada, irregular y nerviosa.» L. c., pág. 725.

rácter, que ha querido zafarse de nuestra mirada inquisidora escondiendo las pupilas, se hubiese concentrado en la línea de la boca, donde se diría que flota una incipiente sonrisa, contenida, que nos permite intuir o mejor recordar la sutil ironía y la gracia zumbona del gran dramaturgo. ¿Está pensando, mientras posa, en aquellas traviesas criaturas que creó cuando era mozo cuerdo y poeta corresano? ¿O acaso en alguno de los muchos virtuosismos de lenguaje, tan suyos, tan sabrosos e insuperables?

No sabemos si, como a Santa Teresa, le mandaron a Téllez que posara para el retrato, ni tampoco si una vez terminado le hizo algún comentario al pintor. Todo es silencio en torno a él. El fondo, oscuro e inexpresivo. Los hábitos, sin gracia alguna. Sólo la cabeza emerge inteligente, con la mirada esquiva, entre los hábitos del fraile mercedario. El retrato es mediocre, pero de alguna manera parece reflejar la idea que nos hacemos del hombre, del Tirso que vibra en las obras dramáticas y a través de esos autógrafos que son «como el ritmo de su pulso y el vibrar de sus nervios».

Lástima que los caminos de Tirso y de Zurbarán no se cruzasen a la hora de pintar ese retrato, para que los blancos hábitos del dramaturgo mercedario adquiriesen con los pinceles del pintor extremeño la grandeza necesaria, que habría quedado plasmada en la verticalidad estilizada de sus pliegues, símbolo de su ordenada vida religiosa. No sólo el hábito habría salido ganando; el rostro y las manos, pintados por Zurbarán, nos habrían hablado con ese realismo propio del pintor de la *gens hispana*²², ese gente sencilla que tan bien supo representar a Tirso en sus rústicos.

Después de haber escrito estas impresiones, sugeridas por la contemplación del retrato, encuentro este texto de Ortega:

«Cualquiera que sea la persona representada, el buen retrato español, puro fantasma lumínico, contiene un poder dramático que es el más elemental: el drama consiste en pasar algo de su ausencia a su presencia, el dramatismo casi místico del 'aparecerse'. Perennemente están en el lienzo las figuras ejecutando su propia aparición, y por eso son como aparecidos. Nunca llegan a instalarse plenamente en la realidad y hacerse del todo patentes, sino que están siempre emergiendo del no ser al ser, de la ausencia a la presencia»²³.

Siento una especie de escalofrío al apercibirme de que he estado buscan-

²² «Ante sus siluetas hispanas, ante sus cabezas rústicas, ibéricas, modeladas como de raza señora y trabajadora, que nadie ha dominado mejor, no faltaba sino su color, rico, pero también contenido y prodigiosamente matizado, para construir el vero retrato de nuestra *gens hispana*.» Zurbarán en *Guadalupe*, por Juan Antonio Gaya Nuño, Barcelona, 1951, pág. 12. Comentando el mismo autor el cuadro titulado *La misa del padre Cabañuelas*, dice lo siguiente «... a la derecha, el lego acólito, que parece ajeno a la maravilla obrada. Y ésta es ciertamente la gran figura del cuadro; el padre Cabañuelas, sin duda por su vestimenta litúrgica, no ofrece el porte acostumbrado en los monjes de esta serie, la plena silueta de fraile rústico que su acólito, un verdadero hombre del pueblo, de anchas manos, que es uno de los grandes, los espléndidos retratos de Zurbarán». Idem, pág. 17.

²³ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Goya, Retratos*, o. c., VII, pág. 568.

do esta aparición fantasmagórica, ese paso del no ser al ser, a partir de un mal retrato, sin pretenderlo intencionadamente y sin conocer la existencia de este texto de Ortega. Luego siento un ligero rubor y una profunda vergüenza ante la fluidez literaria de Ortega y su extraordinario poder de expresión.

Poco después me pregunto a mí misma: ¿Qué ibas a buscar en Ortega? ¿Es cierto que no conocías ese texto o lo habías olvidado? Conocía sus escritos sobre Velázquez (hablamos de pintores y de pintura) y fui a ver si había escrito algo sobre Zurbarán. No sé cómo di con el texto transcrito, probablemente atraída por el título: «Retratos». Y pasando de los pintores a los títulos pienso si no habré puesto el título del presente epígrafe imitando a Ortega sin querer, pues me baila por la cabeza que siendo estudiante leí algo suyo donde había una «Meditación ante el retrato de la marquesa de Santillana». Busqué en los índices de las obras completas y no di con ello. ¿Es un fallo de la memoria, un error mío o una falsa atribución? No importa, porque si consigno este hecho y su desarrollo es para demostrar que un detalle insignificante y concreto, que ha dormido años y años en algún rincón de nuestros archivos cerebrales, sube a la superficie de la memoria sin que sepamos a ciencia cierta por qué ni a santo de qué. Hay que estar habituado al ejercicio de la introspección para apercibirse de estos detalles primero, ponerlos de manifiesto después; a continuación buscar el porqué y, suponiendo que se hallen las razones (que pueden ser profundas o banales), saber reconocerlo y quererlo hacer.

Nuestra memoria es como el arpa de Bécquer: «Del salón en el ángulo oscuro...» Hay muchos ángulos oscuros en el salón de nuestro cerebro y hay una sola arpa; en sus cuerdas hay muchas notas calladas u olvidadas —«el silencio del olvido»²⁴— y la mano misteriosa hará vibrar unas notas y dejará muchas más sin sonar.

²⁴ CERVANTES, *Quijote*, prólogo a la primera parte: «Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido...»

Comenta Clemencín: desde la publicación de *La galatea* hasta 1605, «en que se imprimió la primera parte del *Quijote*, eran veintiún años los que había estado durmiendo para el público en el silencio del olvido. Esta expresión usando de rigor pudiera tildarse porque el olvido ni calla ni habla, y acaso en el original se diría que haba dormido en el silencio y el olvido, callando Cervantes y olvidando el público». Nota 4 del comentario al prólogo, pág. 993.

Anota Rodríguez Marín: «En cuanto a dar libros a la estampa, dormía Cervantes en el silencio del olvido desde el año de 1585, en que salió a luz *La Galatea*; en cuanto a no sonar su nombre como autor dramático, desde entonces o muy poco después: en la primavera de 1585 se estrenó con aplauso su comedia *La Confusa*.» Si nada dice desde el punto de vista gramatical, es que no hay nada que decir.

Psicológicamente el olvido calla y la memoria habla; el olvido es, pues, silencio, y la memoria palabra, hablada o escrita.

4. ELEMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS

«No menos de seis veces se puso él mismo en el tablado bajo el nombre de Tirso o Tarso, en traje de aldeano, pastor, carbonero o serrano apacible, bondadoso, honestamente robusto, sagaz y burlón, y algunas veces, para no dejarnos duda de que realmente es él, hace que los otros personajes de la comedia le llamen poeta o sacristán»²⁵.

Se supone que acaso Tirso hizo esto imitando a los Belardos de las comedias de Lope. Suponiendo que fuese cierto —yo no puedo opinar en este asunto, pues conozco de Lope las obras maestras, pero no lo demás de su teatro—, no hay que olvidar que se saben muchas cosas de la vida de Lope y a partir de estos datos conocidos es fácil hallar las alusiones o reflejos autobiográficos en su teatro; pero en el caso de Tirso la situación es esencialmente distinta y es sumamente arriesgado «descubrir» alusiones, que la mayor parte de las veces puede que sean imaginaciones del descubridor. Después de haber mencionado estas pinceladas autobiográficas en los personajes de este nombre, Vossler añade que los rasgos verdaderamente individuales y únicos por los que la fisonomía y personalidad de Gabriel Téllez se podría distinguir y conocer son pocos y más bien exteriores que esenciales²⁶.

Esa misma impresión tuve yo cuando leí el teatro de Tirso. Aunque leía de prisa, sin buscar nada en concreto de manera deliberada —salvo en lo que arañe al Burlador y al Condenado—, tuve la impresión de que no se hallaban rasgos personales de Tirso. Quiero decir que su personalidad profunda no aparecía nunca. Claro que el teatro no es un lugar muy adecuado para ello, pero Cervantes y Lope bien dejaron entrever expresiones o situaciones autobiográficas²⁷. Me pareció que en el teatro de Tirso podían estudiarse la verificación o el estilo; se podía ver cuándo gongoriza o cuándo conceptiza; cuándo sigue de cerca a Lope; podían averiguarse las fuentes de tal o cual situación o de ésta o aquella comedia, pero cada vez que intentamos acercarnos a la personalidad del hombre éste se nos escurre entre los versos de sus comedias y se nos escapa de entre las manos, como se esfuman ligeras sus

²⁵ K. VOSSLER, o. c., pág. 30.

²⁶ L. c., pág. 31.

²⁷ «En el tipo de una monja enemiga de Juana hay un eco posible de la experiencia del autor en materia de intrigas de convento.» A. VALBUENA PRAT, o. c., II, pág. 399.

Con posterioridad pude ver que no hay tal cosa. Tirso sigue la biografía de fray Antonio Daza. «Mas la Vicaria, incitada del demonio, y de su mucha ambición, comenzó a maquinarse cosas contra su bendita Abadesa, pareciéndole que lo sería ella, si la hiziesse deponer del oficio», SERGE MAUREL, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Université de Poitiers, 1971, pág. 84. El autor añade en la nota 55: «Dans la pièce de Tirso, ces machinations de la Vicaria, consistent en une alliance avec le Commandeur de Cubas, don Jorge, auquel elle écrit: 'Ahora que la «Juana» está visitando N. P. Provincial, será de importancia la autoridad de V. S. para que se pierda la suya y la quiten el oficio que ha tantos años ejerce de Abadesa', II, 2, p. 210.»

traviesas damas. Y lo más fastidioso es que ni siquiera nos da tiempo a quedarnos con su capa, como le ocurrió a Dorotea con el santo-sastre, cuando al tropezar ella, lo abraza y le declara su amor²⁸. La misma imagen bíblica inspiró a Kierkegaard el pasaje en que el Seductor ve por primera vez a Cordelia por las calles de Copenhague. Juan el Seductor se quedó sólo con la imagen visual de un abrigo verde²⁹. La capa de José o el abrigo verde de Cordelia fueron para mí unos versos de Tirso:

*si salgo de esta maraña
he de hacer una comedia,*

versos que me parecieron autobiográficos y clara alusión al decreto que le prohibía seguir escribiendo comedias; pero que ni siquiera recordaba en qué obra los había leído.

Decidí volver a leer las comedias que Vossler menciona³⁰ y quise hacerlo de manera más pausada, con el interés y detenimiento con que debe hacerlo una persona estudiosa y no a la manera de dama antojadiza, como había venido haciéndolo hasta entonces, con el fin de agarrar algo más que la capa del santo-sastre o captar el color del abrigo de Cordelia.

Tomé las obras completas y me puse a leer..., pero leí sólo las escenas en las que hablan o actúan los Tarsos y Tirso; a continuación leí las come-

-
- 28
- | | |
|-----------|---|
| DOROTEA: | ¡Válgame Dios, tropecé
por teneros en mis brazos! |
| HOMOBONO: | Suelto, ¡Jesús! ¿Está en sí? |
| DOROTEA: | En mí, no, que en vos estoy:
el alma os di, agora os doy
los brazos, doleos de mí;
no penséis que os solicito
para el amor reprobado:
para el tálamo sagrado
os llamo, en él os admito. |
| HOMOBONO: |
Dichoso aquel que se escapa
del golfo y del mar se aleja:
adiós, que en la mano os deja
tentación, Joseph, la capa. |

Santo y sastre, acto I, escena 3, o. c., III, pág. 59.

²⁸ «Je l'ai vue, mais c'est comme si j'avais eu une révélation céleste, car à nouveau son image a complètement disparu pour moi. (...) Je me promenais à Langelinie, apparemment inattentif et sans tenir compte de mon entourage, lorsque soudain je l'aperçus. (...) La seule chose que j'ai retenue est qu'elle portait un manteau vert, et c'est tout; c'est ce qu'on peut appeler prendre un nuage pour Junon; elle m'a bien échappé comme Joseph à la femme de Putiphar et ne m'a laissé que son manteau.» KIERKEGAARD, *Ou bien... ou bien*, Gallimard, París, 1943, pág. 252 y 253. (Lo subrayado es mío.)

³⁰ Las obras en las que ese Tarso o Tirso aparece son las siguientes: *El vergonzoso en palacio*, *La ventura con el nombre*, *El pretendiente al revés*, *La venganza de Tamar*, *La peña de Francia* y *La república al revés*. o. c., pág. 41. nota 5.

días enteras. Gracias a esta manera de leer, tan poco ortodoxa, a saltos y a base de escenas sueltas, me di cuenta de dos cosas: primera, que este tipo de lectura no es sólo factible, sino instructivo, porque me probó que estos personajes o estas escenas no forman necesariamente un todo con la obra (¡ventajas de la falta de unidad de acción!, señores críticos del siglo XVIII), y segunda, que estas seis obras, en las que aparece el personaje Tirso o Tarso, son de muy diferente calidad y factura, siendo unas mucho mejores que otras. Quizá la diferente calidad de las comedias podría ayudar a situarlas en el tiempo, aunque es tarea muy ardua intentar establecer una cronología, como lo demuestran las tentativas cronológicas de doña Blanca, la cual pocas veces llega a convencerme³¹. No siempre una obra posterior en el tiempo es más perfecta que otras que la precedieron; pero sí me parece fuera de toda discusión —aunque pueda parecer una perogrullada— que en la creación artística, como en cualquier otro trabajo, hay un «savoir faire» que sólo se logra después de un aprendizaje y a fuerza de trabajos y tentativas. Un dramaturgo llegará a ese dominio escénico a base de escribir comedias y un músico a fuerza de componer sonatas o sinfonías. Pensemos, por ejemplo, en las tres primeras sinfonías de Beethoven: en las dos primeras sigue muy de cerca a Haydn, aunque aparezcan ya algunos rasgos característicos suyos; pero en la «Heroica» el potencial innovador de Beethoven se muestra ya en toda su pujanza. Si en música he de limitarme a repetir lo que dicen quienes pueden leer las partituras y analizarlas, y reconocerlo luego humildemente a través de lo que mi oído me transmite, en literatura puedo «leer» yo también las «partituras», y aunque no estén fechadas, se perciben en ellas detalles que indican una mayor soltura del autor y una seguridad en sí mismo que no son fruto de la improvisación. Para que esta mayéutica llegue a producirse, sin tener maestro, es preciso haber leído varias veces las obras y haberlas meditado; es necesario sumergirse en ellas sin ideas preconcebidas, pues suele acaecer que buscando una cosa se halla otra que no se buscaba. Creo que esto vino a sucederme a mí cuando andaba buscando elementos autobiográficos en estos «autorretratos tirsescos» (Vossler).

No me ocupé de «El vergonzoso en palacio» por considerar que lo conocía sobradamente; comencé por «El pretendiente al revés» y «La República al revés», porque Vossler decía que «merecían un derendido examen»; continué con «La ventura con el nombre», donde hallé los dos versos anteriormente citados. La emprendí después con «La Peña de Francia», para terminar con la comedia bíblica «La venganza de Tamar».

Voy a exponer ahora el fruto de mis lecturas e interpretaciones personales con la esperanza de poder añadir algo, aunque sea poco, a esos elementos autobiográficos de que habló Vossler.

A pesar de que «La venganza de Tamar» fue la última obra que leí, y

³¹ Creo que, fuertemente condicionada por «el enigma biográfico», doña Blanca buscaba siempre los detalles que pudieran afianzar su tesis —cosa por lo demás natural—, pero esto la alejó demasiado de la realidad objetiva.

ciertamente no la menos interesante, es la que descarto primero porque es la que ofrece menos interés desde el punto de vista autobiográfico.

«La venganza de Tamar»

a) El pastor Tirso no tiene un papel principal en la obra, ni siquiera secundario.

b) Aparece solamente en el tercer acto y siempre con otros pastores. Primero en la escena nueve, cuando los pastores van a esquilmar las ovejas y los carneros. Según la anotación del propio autor: «Salen Tirso, Braulio, Aliso, Riselo, Ardelio, ganaderos y Tamar de pastora, rebozada la cara con la toca». «Uno», que no es Tirso, dice un romancillo donde el dramaturgo muestra ya la plenitud de su gracia zumbona pasando revista a «peladores» y «pelados»³². Después Tirso pregunta a la «infanta» (Tamar):

*¿De qué estáis melancionosa,
hermosísima Tamar,
pues con vuestros ojos bellos
estos montes alegráis?*

32

El amor trasquila
la lana que dan,
los amantes mansos
que a su aprisco van;

trasquila la dama
al pobre galán,
aunque no es su oficio
sino repelar.

Trasquila el alcalde
al que preso está,
y si entró con lana
en *puribus* va.

Pela el escribén,
porque escribanar
con pluma, con pelo.
de comer le da.

Pela el alguacil
hasta no dejar
vellón en la bolsa,
plata, otro que tal.

El letrado pela;
pela el oficial,
que hay mil peladores,
si pelones hay.

«La venganza de Tamar», acto III, escena 9, o. c., III, pág. 397.

y a continuación intervienen otros pastores, sin que Tirso destaque especialmente. Sólo al ver que Tamar no se consuela toma Tirso la palabra y dice:

*Pues sea lo que sea huere,
pardiez, que hemos de cantar
y aliviar la pesadumbre,
que es locura lo demás.*

Y a continuación cantan:

*«Que si estáis triste, la infanta,
todo el tiempo lo acaba;
desdenes de amor,
la ausencia los sana».*

En la escena décima, Tirso se dirige a Laureta, auténtica profetisa para los hijos de David, y le dice:

*Ya vendréis a adivinar
sueños o cosas de risa;
que, como sois pitonisa,
consolaréis a Tamar.
Laureta, diz que tratáis
con el diablo.*

En la escena catorce «salen los pastores con ramas y cantando», Tirso entre ellos.

Y en la escena quince, después de haber salido huyendo Salomón y Adonías, salen también huyendo Tirso, Ardelio y Braulio, sin que sus expresiones, meras palabras que pretender ser graciosas, merezcan el menor interés aurobiográfico ³³.

33

TIRSO: ¡Oste puto! Esto va malo.
ARDELIO: Huyamos, no nos alcance
algún golpe en este lance.
BRAULIO: Mirad qué negro regalo
de convite.
TIRSO: ¡Oh, mi cebolla!
¡Más os quiero que Absalón
sus pavos!
ARDELIO: Tirso, chitón,
que nos darán en la cholla.

L. c., pág. 403. Véase también «El pretendiente al revés»:

... que como paso trabajos,
unos ajos he almorzado,
y para un rey no hay enfado
como el olor de los ajos.

Acto I, esc. 12 (fábula del león).

Estas escenas en que aparecen los pastores le fueron sugeridas a Téllez por estas brevísimas palabras del segundo libro de Samuel: «*Sucedió al cabo de dos años que como Absalón tuviera a los esquiladores en Baal-jasor, cerca de Efraim, invitó a todos los hijos del rey*»³⁴.

Las otras escenas, intercaladas entre éstas y mucho más bellas, son pura invención de Tirso. No las cito porque no tienen nada que ver con los elementos autobiográficos.

¿Qué rasgos autobiográficos nos ofrece el Tirso pastor de «La venganza de Tamar»? Debo confesar que yo no conseguí descubrir ninguno después de las dos lecturas consecutivas. Pero sin descorazonarme volví a analizar más detenidamente su actuación y sus palabras. Aunque su papel apenas destaca entre la comparsa de los otros pastores que van a trasquilar las ovejas, y en cierto modo no se manifiesta nunca aisladamente, observé que cuando los pastores fracasan en su empeño de consolar a Tamar, es Tirso, y no otro pastor cualquiera, el que cuida de zanjar esta situación embarazosa y sacar conclusiones. En este momento Tirso, el dramaturgo, hace filosofar al pastor Tirso. Este pastor no es de la casta de aquellos fingidos pastores que poblaban las Arcadias y Galateas³⁵, pero tampoco es un rústico cabrero de cortos alcances. Este Tirso no posee un costal lleno de refranes, como el ilustre escudero manchego, y tampoco tiene la costumbre de ensartarlos, como hacía Sancho; pero recurre a ellos, instintivamente, porque el refranero equivale a la «suma filosófica» del saber popular. Ante el fracaso o ante un fiasco hay que reaccionar; es preciso salir del atolladero como sea. En este momento acude a la mente del pastor Tirso un viejo refrán, «quien canta, su mal espanta», y exclama: «Pardiez, que hemos de cantar y aliviar la pesadumbre». ¿Qué pesadumbre? Según todas las apariencias, la de Tamar, aunque el texto no dice «su» pesadumbre. Además sabemos que Tamar no quiere aliviar su pena, sino que vive inmersa en ella; ha hablado claramente a los pastores de que tiene una mancha que es preciso lavar³⁶. Los pastores, y el

CORBATO: ... buena pro os hagan pavos y faisanes,
y coma yo a la noche, si no hay olla,
un pedazo de pan y una cebolla.

Acto III, esc. 10.

³⁴ «Sagrada Biblia», B. A. C., versión crítica de José M.^a Bover y Francisco Cantera, Madrid, 1953. Libro de Samuel II. cap. 13. págs. 447 y sigs.

³⁵ «... sin haber en todos los montes de Arcadia árbol en cuyo tronco no se hubiese sentado a cantar». «... ni entre ellos se nombraban Amarillis, Filidas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes». Cervantes, «Coloquio de los perros».

³⁶ TAMAR: Aunque hermosa me llamáis,
tengo una mancha afrentosa:
si la veo he de llorar.

Acto III, escena 9, o. c., III, pág. 397.

público con ellos, no saben que esta mancha se lavará sólo con sangre³⁷. Se argüirá acaso que el público sí conocía el final sangriento. Personalmente dudo que el público de los corrales fuese tan conocedor de las sagradas escrituras como para conocer la historia del incesto de Amón y la muerte trágica de este príncipe a manos de Absalón.

Yo guardo en mi memoria la lejana imagen de Absalón colgado de un árbol, «en alto por los cabellos»³⁸, el cuerpo atravesado por una lanza. Puedo asegurar que esta figura no procede de mi imaginación infantil, sino del libro de la «Historia sagrada» de la escuela primaria, donde se nos narraba lo que era apto para niños en estas «sacrees histoires» de la historia sagrada. Ya mucho más cerca en el tiempo, pues hace de ello sólo unos diez años, al descubrir la antigua música española para guitarra, oí una canción del siglo XVI, casi coetánea de Tirso, cuya letra dice así:

*Triste estaba el rey David,
Triste y con gran pasión,
cuando le vinieron nuevas
de la muerte de Absalón.*

*Cuando le vinieron nuevas
de la muerte de Absalón,
palabras tristes decía
salidas del corazón*³⁹.

Como se ve, y es lógico que así sea, el acento se carga en la muerte del príncipe Absalón, no sólo porque es más original morir colgado de un árbol, asidos los cabellos de sus ramas, que morir ahorcado o de una puñalada, sino porque esta escena es apta para todo el mundo, cualquiera que sea la época de la vida y cualesquiera que sean las condiciones morales del siglo en que se vive.

En cuanto al incesto de Amón, el público de los corrales acaba de conocerlo al final del segundo acto, en una escena de la que creo haber leído, no recuerdo dónde, que es la más brava escena de incesto de todo el teatro es-

37 TAMAR: Si agua esta mancha quitara,
harta agua mis ojos dan;
sólo a borrarla es bastante
la sangre de un desleal.

L. c., pág. 398.

38 LAURETA: Cortaos esos hilos bellos,
que si los dejáis crecer
os habéis presto de ver
en alto por los cabellos.

Acto III, esc. 11, l. c., pág. 401.

³⁹ La música es de Alonso de Mudarra, vihuelista español, muerto en Sevilla en 1580.

pañol⁴⁰. Cae el telón y cada cual imagina a su manera lo que va a suceder: la brutal agresión de la que va a ser víctima inocente «la infanta».

El tercer acto comienza después de un terrible «todo se consumó»; sale Amón «echando a empellones a Tamar» e insultándola⁴¹.

Crece la tensión en el ánimo del espectador, pero el público ignora todavía el desenlace de la obra, aunque el título de la misma pueda inducirle a sospechar algo. Las palabras de Tamar, que rechaza todo consuelo y no quie-

- ⁴⁰ AMÓN: Jonadab, salté allá fuera;
cierra la puerta, Eliazer,
(Vanse éstos)
que a solas quiero comer
manjares que el alma espera.
- TAMAR: Lo que haces considera (...)
Tu sangre soy.
- AMÓN: Así te amo.
- TAMAR: Sosiega.
- AMÓN: No hay sosegar.
- TAMAR: ¿Qué quieres?
- AMÓN: Tamar, amar.
- TAMAR: ¡Detente!
- AMÓN: Soy Amón, amo.
- TAMAR: ¿Si llamo al rey?
- AMÓN: A Amor llamo.
- TAMAR: ¿A tu hermana?
- AMÓN: Amores gusto.
- TAMAR: ¡Traidor!
- AMÓN: No hay amor injusto.
- TAMAR: Tu ley...
- AMÓN: Para amor no hay ley.
- TAMAR: Tu rey...
- AMÓN: Mi honor es mi gusto.
- Amón dijo: «Haced salir
a todos de junto a mí».
- Cuando ella le presentó
los pastelillos para que
comiese, la asió y díjole:
- Ven, acuéstate conmigo,
hermana mía.
No, hermano mío; no me
deshonres. No cometas
tal iniquidad.
- pues esto no se hace
en Israel.

Acto II, escena final. O. c., III, pág. 389.

⁴¹

- El, empero, no quiso
escuchar su ruego, y,
venciéndola en fuerza,
la violentó y yació con ella.
- Inmediatamente Amón la
cobró un odio tan enorme,
que la aversión que sintió
hacia ella fue mayor que
el amor que le había
profesado. Díjole, pues,
Amón:
—Levántate, vete. (...)
Pero él no quiso
escucharla y llamó al
criado que le servía
y dijo:
- AMÓN: ¡Vete de aquí; salte fuera,

re olvidar⁴², predisponen al espectador para el momento final, que aparecerá a los ojos del público del siglo XVII como «una venganza de honor», una más en la serie que ofrece nuestro teatro clásico. En este momento de la acción dramática es cuando el pastor Tirso suelta su ¡pardiez! y termina la frase iniciada diciendo que no querer aliviar la pesadumbre es locura. Tirso, el pastor, afirma categóricamente que es locura lo demás y para él está claro que es necedad no querer aliviar las penas. ¿Y para Tirso, el dramaturgo, que está escribiendo una obra cuyo desenlace no puede modificar a su antojo o según sus convicciones? Lo demás, *lo que va a seguir*, es locura también, porque, como dejan entrever claramente los dos últimos versos de la canción:

*para agravios de honra,
perdón o venganza*⁴³.

Echadme de aquí
esta víbora, esta peste.

—¡Echad a ésta fuera, de
mi lado, y cierra la
puerta tras ella!

Acto III, escena 1.

- ⁴² LAURETA: Olvida si eres discreta.
TAMAR: Bien dijo, aunque ése es buen medio,
un ingenio singular:
«El remedio era olvidar
y olvidóseme el remedio.»

L. c., escena 10, pág. 399.

⁴³ Esta «o», conjunción disyuntiva, es algo más que una simple partícula gramatical, situada en este verso y en una obra que sigue fielmente un pasaje bíblico. Es mucho más que lo que dice el maestro de filosofía del burgués gentilhomme: «La voix O se forme en rouvrant les mâchoires, et rapprochant les lèvres par les deux coins, le haut et le bas. (...) L'ouverture de la bouche fait justement comme un petit rond que représente un O.» MOLIÈRE: *Le bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 4. Ortega da el alcance de la «o»: «Si yo digo solamente o, digo algo sin sentido determinado, pues esa o puede ser la o disyuntiva —el clavel o la rosa—, puede ser el nombre tan frecuente en las mujeres andaluzas de María de la O y puede ser la «oh» de admiración que, por ventura, la llamada María de la O nos inspira. La o, sin más, es mero fragmento, el fragmento es el resultado de algo que fue quebrado y roto y clama ser abrigado en el regazo de su todo originario. Es el lamento de los arcos mutilados que dan siempre al paisaje un tono gemebundo.» (Lo subrayado es mío.) Acaso el lector piense que Ortega ha escrito estas palabras pensando en Tamar. En absoluto. En las obras completas de Ortega sólo figura dos veces el nombre de Tirso de Molina: la primera, en el artículo titulado «La estrangulación de Don Juan», donde dice: «¡Allá el lector se las entienda con ellas (tales preguntas), como los sevillanos con Don Juan!» Sólo me atrevo a insinuar esto: si en el *Don Juan Tenorio* (de Zorrilla) hubiera la dimensión de lo irrevocable, de auténtica tragedia, que hay en *El convidado de piedra*, de Tirso, y aun en el *Don Alvaro*, del duque de Rivas; en suma, si *Don Juan* «acabase mal», ¿iríamos los españoles tan a gusto todos los años, por estos días de melancólica otoñada, a oír y a ver *Don Juan*? ¿Sería *Don Juan* tan popular? (o. c., V, pág. 246). La segunda, en la *Introducción a Velázquez*, VII. Obliteración: «El Salón del Prado» (o. c., VIII, pág. 606), donde se lee: «De la comedia del fraile Tirso de Molina,

El estribillo de la canción ⁴⁴ repite en forma poética lo que el vulgo anónimo plasmó en otro refrán: «no hay mal que cien años dure, ni pena que no se acabe».

¿Reflejan estas palabras del pastor Tirso («aliviar la pesadumbre, que es locura lo demás») la actitud vital del maestro Téllez? Me parece muy probable. ¿Qué móvil —aparte su numen poético y el sentirse capaz de escribir para el teatro— pudo impulsar a fray Gabriel a «cantar», es decir, a ser dramaturgo? ¿Por qué escribió comedias y no tragedias? No se olvide que una de las primeras menciones que se conocen sobre el ilustre mercedario es la de «poeta cómico» ⁴⁵, y es que realmente Tirso era excelente en el género cómico. Dejemos a un lado la coexistencia pacífica de los dos géneros (trágico y cómico) en el seno de nuestro teatro del Siglo de Oro. Si analizamos las

don Gil, nos llega dulcemente lejana, infinitamente expresiva esta canción popular de seguidilla:

«Alamicos del Prado,
fuentes del duque,
despertad a mi niña
porque me escuche.»

Sigamos con la «o». «Durante todo este rato me está ballando delante este dilema: ¿doy una lección o hago una conferencia? Esa frase proporciona ya un primer sentido fijo a la conjunción o. Pero ¿no es ella también a su vez una parte? Esa o pretende expresar un concretísimo dilema.» ORTEGA, o. c., VIII, pág. 563, «Introducción a Velázquez». Es decir, el mismo dilema que expresa Tirso: «*perdón o venganza*».

⁴⁴

«Que si estáis triste, la Infanta,
todo el tiempo lo acaba;
desdenes de amor,
la ausencia los sana;
para desengaños
buena es la mudanza;
si atormentan celos
darlos a quien ama:
para la vejez,
arrimar las armas;
para mujer pobre,
gastar lo que basta;
para mal de ausencia,
juegos hay y cazas;
para excusar penas,
estudiar en casa;
para agravios de honra,
perdón o venganza,
que si triste estáis, la infanta,
todo el tiempo lo acaba.»

⁴⁵ «En ese año aparece mencionado como dramático por el comediante poeta Andrés de Claramonte en su *Letanía Moral*, rarísimo opúsculo publicado en 1613, pero que, según Navarrete, era anterior a 1610, y al decir de don Emilio Cotarelo, «suená aprobado a 23 de mayo de 1610», y en una lista de ingenios que va al final nombra, entre otros muchos, al *Padre Fray Gabriel Téllez, mercedario poeta cómico*.» Citado por doña Blanca, 1, pág. 102, documento XXXVI.

situaciones «trágicas» que se dan en el teatro de Tirso, podemos decir que nunca llega a penetrar a fondo en ellas y que el impacto que consigue provocar en el ánimo del espectador, y sobre todo del lector, que puede releer, analizar, meditar, es siempre flojo. Y yo creo que esto es así porque el sentimiento trágico de la vida, a la manera de Unamuno, era ajeno a Tirso. Es posible que mi afirmación parezca abusiva, pero esta impresión, que tuve ya en las primeras lecturas, se fue afianzando cada vez más. Entre la *vis tragica* y la *vis comica*, Téllez elige siempre la segunda sin titubear, y lo hace así no sólo porque es consciente de que en este género de escenas cómicas es maestro consumado, sino también porque las raíces profundas de su temperamento eran probablemente más cómicas que trágicas.

En la misma canción, dedicada a Tamar, en la que se dan consejos para olvidar, se leen estos dos versos:

*para excusar penas
estudiar en casa.*

Sólo una persona que conozca por experiencia propia el valor terapéutico del estudio puede aconsejar este remedio. Es evidente que estos dos versos de la cancioncilla no están escritos en función de Tamar, ni considerada como la joven judía hija del rey David, ni aunque la imaginemos convertida en una infanta del siglo XVII («la infántica, entreteneos» le ha dicho Tirso en la escena nueve). En estos versos habla Tirso, el fraile estudioso, el dramaturgo lleno de ingenio, el hombre eminentemente intelectual. Y a éstos siguen los que hablan de que la venganza no es la única solución posible para los agravios de honra. Pero el desenlace de esta obra tenía que ser de venganza y no de perdón, porque la Biblia lo había narrado así y Tirso no podía modificarlo. Aunque el título sea «La venganza de Tamar» y aunque algunas alusiones parecen abundar en este sentido, en realidad, no es Tamar quien se venga, sino su hermano Absalón quien la venga matando a Amón, porque «Absalón odiaba a éste por cuanto había ultrajado a su hermana»⁴⁶. Sin embargo, el móvil profundo que impulsa a Absalón y le lleva a suprimir a Amón es más el hecho de ser éste el príncipe heredero⁴⁷, y por consiguiente el obs-

⁴⁶ II Libro de Samuel, I. c.

⁴⁷ ABSALÓN: ¿Tú pretendes reinar, loco villano?
¿Tú, muerto Amón del mal que le consume,
subir al trono aspiras, soberano,
que en doce tribus su valor resume?
¿Que soy no sabes tu mayor hermano?
¿Quién competir con Absalón presume?

Acto III, esc. 2, III, pág. 391.

En la escena cuarta «sale Tamar descabellada y de luto»: se queja a su padre de la ofensa recibida; Absalón está presente; David, tal como dice el relato bíblico, «indignése muchísimo: pero no quiso inquietar el espíritu de su hijo Amón, porque lo amaba, pues era su primogénito»; lo manda llamar y Absalón presencia la escena. Cuando se queda solo dice:

táculo que se opone a sus ambiciones personales, aunque él afirme, y parezca que así es, que lo mata por vengar el ultraje de su hermana⁴⁸.

Las últimas intervenciones del pastor Tirso son absolutamente intrascendentes. El preferir «su cebolla» a los pavos de Absalón de este convite regio hace pensar en el tema de la fábula que años más tarde había de escribir La

ABSALÓN: ¿Que una razón no le dijo
en señal de sus enojos?
¡Ni un severo mirar de ojos!
Hija es Tamar, si él es hijo.
Mas, no importa; que ya elijo
la justa satisfacción
que a mi padre la pasión
de amor ciega, pues no ve,
*con su muerte cumpliré
la justicia y mi ambición. (...)*

No se sabe por qué motivo el rey David se ha dormido, pero Absalón dice:
hablar a mi padre quiero
y del sueño despertalle. (...)

(Tira de una cortina y descúbrese un bufete, y sobre él una fuente y en ella una corona de oro de rey.)

¡La corona en una fuente
con que ciñe la real frente
mi padre, grave y compuesto?
La mesa el plato me ha puesto
que ha tanto que he deseado;
debo de ser convidado;
*si el reinar es tan sabroso
como afirma el ambicioso
no es de perder tal bocado.*
Amón no os ha de gozar,
cerco, en quien mi dicha encierro;
que vos sois de oro, y fue yerro
el que deshonró a Tamar.
Mi cabeza quiero honrar
con vuestro círculo bello; (...)
(Corónase.)

Bien me estáis; vendréisme así
nacida, y no digo mal,
pues nací de sangre real
y vos nacéis para mí.
¿Sabreos merecer yo? Sí.
¿Y conservaros? También.
*¿Quién hay en Jerusalén
que lo estorbe? Amón. ¡Matarle!...*

L. c., págs. 394 y 395.

⁴⁸ ABSALÓN: Para ti, hermana, se ha hecho
el convite; aqúeste plato,
aunque de manjar ingrato,
nuestro agravio ha satisfecho.
... ..
Heredar el reino trato.

TAMAR: ¡Dénteie los cielos bellos!

Fontaine⁴⁹, a menos que Téllez haya mencionado la «cebolla» porque rima con «cholla»⁵⁰.

Esta intervención de los pastores, que quiere ser cómica, parece escrita para disminuir la tensión dramática del momento, si es que el soplo trágico llegó a prender en el ánimo del espectador. A mí se me escapa la grandeza trágica del banquete⁵¹, y más bien me parece que Tirso, el dramaturgo, sale huyendo, como los hijos de David⁵² y como los pastores, y pasa precipitadamente de largo por unas escenas que habrían podido ser de tragedia griega o de tragedia hebrea, pues la familia de David aparece, a mis ojos por lo menos, tan trágicamente marcada por el destino (entendido a la manera griega) como pudiera serlo la familia de Agamenón o de Edipo. No cabe pensar en las complicaciones, remotamente posibles, que esto hubiera podido acarrear

ABSALÓN: Amigos tengo, y por ellos,
como dijo la mujer,
todo Israel me ha de ver
en alto por los cabellos.

Acto III, esc. 16, l. c., pág. 403.

⁴⁹ Le Rat de ville et le Rat des champs.

⁵⁰ Rodríguez Marín, en su comentario al *Viaje del Parnaso*, menciona un «soneto de Lope de Vega en que hace salir de entre unos olivos a un español famélico para hurtar a los persianos de cierta embajada las ofrendas que le ponían a un mico difunto:

Salía un español de unos olivos
(¡oh consonantes, qué facéis de tuertos!)
y hurtaba los piadosos donativos.

O. c., Madrid, 1935, nota 33 al capítulo II, pág. 191.

Aparte la consonancia, hay también alusión a la cebolla, manjar propio de gente rústica. Floro:

¿Qué pueden saber aquí
de cortes es ceremonias,
si no han sido maestresalas
ni trinchan sino cebollas?

El pretendiente al revés, acto III, esc. 17, o. c., II, p. 284. «No comas ajos ni cebollas, porque no saquen por el olor tu villanería», dice don Quijote a Sancho (II, 43). «Manjares tenidos como propios de villanos, cuyo uso estaba prohibido expresamente a los Caballeros de la Banda» (nota 5, del comentario de Clemencín, o. c., pág. 1771).

Y en la nota 6 añade: «Este es uno de los varios pasajes de la fábula del Quijote en que aprovecha Cervantes la ocasión de vilipendiar el uso de los ajos, a que debía tener tanta repugnancia como el autor del presente comentario. Villanería. Me parece palabra nueva y no usada después. A la cuenta Cervantes la prefirió a villanía, que, con efecto, se refiere más a la moral que a la extracción, linaje o alcurnia, de que se quería hablar en este personaje.» Id. id.

⁵¹ Según Schack: «Pocos poetas dramáticos se han elevado tanto en la poesía trágica como Tirso en este drama.» De la gran escena del banquete afirma: «Esta escena es sin duda de lo más trágico que puede existir en teatro alguno.» Citado por doña BLANCA, o. c., I, pág. 570.

⁵² «... y entonces todos los hijos del rey se levantaron y, montando cada uno en su mula, huyeron.» L. c., II libro de Samuel.

a Tirso, pues el texto bíblico se lo daba todo hecho y no tenía nada que modificar; por otra parte, Tirso dio pruebas en otras obras de inspiración bíblica (pienso en «Tanto es lo de más como lo de menos»)⁵³ de saber desenvolverse maravillosamente bien con los textos sagrados, sin apartarse un ápice de ellos. Por esto insisto en que me parece una cuestión de afinidad o repulsión, que me atrevería a llamar visceral. He aquí la escena del fratricidio según la narración bíblica: «Absalón preparó un banquete a modo de festín regio, y dio instrucciones a sus criados, diciendo: 'Estad atentos; cuando el corazón de Amón esté alegre por el vino y yo os diga: ¡Herid a Amón!, lo mataréis. No temáis, ¿no soy yo quien os lo mando? Tened ánimo y portaos como valientes'. Hicieron, pues, los criados de Absalón con Amón según aquél les había ordenado»⁵⁴. En la obra teatral las acotaciones escénicas del propio Tirso sugieren la situación⁵⁵ y la fijan en la escena siguiente⁵⁶. Inmediatamente después del diálogo entre los dos hermanos «cúbrese la apariencia». La impresión de terror se consigue casi exclusivamente gracias a la «escenografía externa», pues ni los versos ni el conjunto de la situación consiguen suplir el dinamismo interno, verdadero *primum movens* de la auténtica tragedia. Y aquí no vale decir que la situación ofrecida por el texto bíblico no era terriblemente trágica.

Si se compara todo lo que Téllez ha conseguido crear en el tercer acto, a partir del insignificante «como Absalón tuviera a los esquiladores en Baaljasor», con este precipitado pasar de largo por las escenas que preceden y siguen al crimen, se ve que estas situaciones no encajaban con el genio creador de Tirso, el cual no alcanza en este tipo de escenas la maestría que en otras quizá, y precisamente por esto, porque no se sentía a gusto en ellas.

«La República al revés»

Esta obra es de Tirso, sin ningún género de dudas, porque «publicóse en la Quinta Parte de las comedias de Téllez (1636)»⁵⁷. No cabe, pues, la

⁵³ «El acierto de la síntesis (de las dos parábolas) nos parece un triunfo de naturalidad ejemplar, en la forma en que Téllez lo hizo. Esta obra es tal vez la más rica, en su agilidad y contraste entre las de esta sección (el teatro bíblico de Tirso), aparte la sombría *Venganza de Tamar*, de una sola nota. Aquí, una *polifonía de temática...*, etc.» ANGEL VALBUENA PRAT, *Historia del Teatro Español*, Barcelona, 1950, pág. 168.

⁵⁴ II libro de Samuel, I. c.

⁵⁵ «Gritan desde dentro, y hacen ruido de golpes y cáense mesas y vajillas, y luego salen huyendo Salomón y Adonías.» O. c., acto III, escena 15, III, pág. 402.

⁵⁶ «Descúbrense aparadores de plata, caídas las vajillas y una mesa llena de manjares y descompuesta; los manteles ensangrentados, y Amón sobre la mesa, asentado y caído de espaldas en ella, con una daga en una mano y un cuchillo en la otra, atravesada por la garganta una daga; y salen Absalón y Tamar.» Id. id., escena 16.

⁵⁷ O. c., I, pág. 375, nota 1.

posibilidad de pensar que no sea suya, aunque esto fue lo primero que se me ocurrió después de haberla leído. ¡Tan grande fue mi extrañeza! Y creo que si me costó tanto salir de mi perplejidad⁵⁸ fue porque Vossler le dedicaba bastante atención en sus «Lecciones sobre Tirso de Molina», y doña Blanca citaba, entre otros, el siguiente párrafo del sabio hispanista alemán: «En ella nos manifiesta (Tirso) con claridad asombrosa su postura con respecto a la vida mundanal y nos la refleja como una valerosa renuncia de tipo pasivo y aligerador, sin desprecio ni odio, con el buen talante de quien de ella se despega, dándose cuenta de que le ha cabido la mejor parte»⁵⁹.

La postura de Tirso frente a la vida mundanal es, pues, según Vossler, *de valerosa renuncia*. A mí me parece que es como si observase la vida desde una atalaya, con unos buenos catalejos que le permitían ver con detalle la vaciedad de la misma, pero no llegó a vislumbrar ni renuncia ni participación. Lo que sí veo es cierta distancia, porque esa ausencia de *desprecio* o *de odio* sólo puede proceder (temperamento aparte) del hecho de ver las cosas desde lejos, es decir, sin que los avatares cortesanos lleguen a perturbar la propia vida: fraile y dramaturgo era, fraile siguió siendo toda la vida y dramaturgo mientras no se lo prohibieron, sin aspirar a ser secretario de valido ni confesor de rey, pues no se sabe que tuviese ningún cargo en la corte; algún eco habría quedado de ello, de haber sido así. Esto y no otra cosa explica este despego que tan bien queda reflejado en el refrán «desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano», uno de tantos entre los muchos que Sancho espetó a Don Quijote. Ese buen talante no es consecuencia del despego de la vida mundanal, sino que le precede y hay que buscar su origen en la propia naturaleza de Téllez, que debió de ser hombre de buen humor, con gran sentido de captación de lo cómico. «Se da cuenta de que *le ha cabido la mejor suerte...*» No sabría decir si le cupo o si la eligió, según dije al hablar de que supo asimilar la circunstancia y convertirla en vida y sustancia propia. «La mejor suerte» o la mejor parte... Sólo falta añadir «que no le será quitada» (evangelio de Marta y María); por lo que se refiere a Téllez, es evidente que esta parte o suerte le fue quitada. La «Junta de Reformación» o «El Consejo de Castilla» se la arrebataron «por real orden», a pesar de que

⁵⁸ Perplejidad que se tradujo en un no saber cómo ponerme a escribir. Varias veces saqué las notas que había tomado y otras tantas volví a dejarlas porque todo me parecía demasiado enmarañado. Pero llegó un momento en que fue preciso meterse en harina. Cuál fue mi sorpresa al ver que *la cosa* marchaba, de suerte que lo que comenzó siendo un «andante sostenuto» tomó pronto el aire de un «allegretto», para terminar en un «allegro con brío». Releyendo lo escrito y analizando introspectivamente mis trabaduras comprendí el proceso. Si hubiese querido engañarme a mí misma me habría dicho —como me dije— que aquello que me sucedía era a causa de la estructura disparatada de la obra; pero yendo al fondo de la cuestión me pareció atisbar la barrera invisible que representaban las opiniones de un sabio hispanista y de una mujer que dedicó toda su vida a Tirso, y todo ello a pesar de lo dicho en «Amicus Plato...» Esta nota ha sido añadida después de haber escrito el presente epígrafe.

⁵⁹ Citado por doña BLANCA, o. c., I, pág. 380.

Tirso estaba fuertemente asido a ella, como hombre que la había forjado con su propio valer y su propio esfuerzo y no era cosa que le hubiese caído en suerte, en una de esas vueltas y revueltas que suele dar la rueda de la fortuna, a veces en sueños⁶⁰ y a veces de verdad.

En resumen, que a mí me parece que más que percibir todo esto en «La República al revés», lo que se hace es proyectarlo en ella.

Aparte la semejanza del título con «El pretendiente al revés», presentan estas dos comedias la coincidencia del personaje (Tirso) y el haber utilizado en ambas los endecasílabos de rima interna (también en «La Santa Juana»). Pero al margen de estas analogías, más bien de orden externo, los contrastes son muy acusados, siendo el mayor de ellos el que en «El pretendiente al revés» hay ya mucho Tirso y en «La República al revés» apenas hay nada. Tal vez pueda parecer que esta opinión es desmesurada, pero es la impresión que se saca de la lectura consecutiva de las dos obras, circunstancia que yo no provoqué ni busqué, sino que fui llevada a ella por Vossler. Diríase que en «La República» Tirso es un principiante en el arte de escribir comedias, mientras que en «El pretendiente» hace ya tiempo que venció las dificultades imitativas y creativas, habiendo elegido un camino que será el suyo. O sea, que para mí no ofrece duda alguna que «El pretendiente al revés» es muy posterior a «La República al revés»⁶¹. Ya sé que no bastan las impresiones o apreciaciones personales y que es preciso esgrimir argumentos que convenzan. Puedo anticipar que había tenido esta misma impresión cuando leí otras obras de Tirso, cuya cronología exacta se conoce documentalmente.

⁶⁰ Constantino se ha echado a dormir. «Descúbrese una rueda grande, a cuyos pies estará Constantino durmiendo, y en la cumbre estará asentada Irene, armada, con espada, mundo y corona, y a un lado Carola, que va subiendo, y a otro Leoncio, cabeza abajo, como que se precipita, y a una parte la Fortuna, vendados los ojos, la cual dice primero de dentro.» *La República al revés*, acto III, escena 13, o. c., I, pág. 423.

⁶¹ A propósito de *El pretendiente al revés* dice doña Blanca: «Por el hecho de haberse publicado en la parte primera, en la cual todas son anteriores a 1621; por la doble coincidencia (semejanza del título y empleo de endecasílabos de rima interna); por la falta de ambiente madrileño o toledano y de alusiones políticas o literarias en ambas comedias, parece ésta contemporánea de *La República al revés*.» Diríase que estos títulos no fueron arbitrarios y sin causa, sino que procedieron de algún suceso, frase o chiste de actualidad en 1610 ó 1612» (...). «Observaciones que me convencen cada vez más de que esta comedia es muy contemporánea de *La República al revés*, aunque bien pudiera ser algo anterior.» Doña BLANCA, preámbulo, *El pretendiente al revés*, o. c., II, pág. 223. Un poco más lejos sigue diciendo que «la alusión a la mudanza de sitio de la Corte indica que esta comedia se produjo en las proximidades de la traslación de la Corte de Valladolid a Madrid, en 1606; pero en ningún modo en este último año, su factura es muy superior a las obras primerizas de Téllez, pero en fecha no muy posterior a él, para que la alusión conservara alguna actualidad ante el público, ya que aquellos cambios de sitio de la Corte produjeron grandes trastornos y tuvieron larga resonancia.» Preámbulo a esta obra, o. c., III, pág. 224. Y aún añade doña Blanca: «La alusión de Cervantes a *La República al revés* sitúa estas dos comedias de tan semejante título en 1612 o poco antes.» Id. id., pág. 225.

te⁶². Si en «La República al revés» el dramaturgo aparece a mis ojos como un «pretendiente», en la obra de este título ya no pretende nada, porque lo ha obtenido casi todo de hecho y de derecho, y no precisamente como un pretendiente al revés. Por consiguiente, estas dos obras ni son contemporáneas ni «La República» «es de 1612 o poco antes», como confío poder probar.

El papel del pastor Tarso de «La República al revés» es mucho más importante⁶³ que el del pastor Tirso de «La venganza de Tamar». En ésta, Tirso aparecía siempre en compañía de otros pastores y sus intervenciones eran de poca monta, aunque al dramaturgo se le escaparan frasecillas que pudieron resultar altamente significativas. En cambio, Tarso, incluso cuando sale en compañía de otros pastores, suele llevar la voz cantante y en algunas escenas aparece solo y tiene un papel activo en el desarrollo de la pieza. Con esta impresión, que procedía directamente de Vossler⁶⁴, me lancé a leer «La República al revés» con la esperanza de que también la aportación biográfica de esta obra sería más copiosa. Pero una vez más «las apariencias engañan», pues al fin y a la postre, todo me pareció en ella muy impersonal y difuso, aunque reconozco de antemano que pudieron pesar en mí dos factores: el primero esperar demasiado, y el segundo que la obra me gustó muy poco.

En efecto, esta comedia es una especie de laberinto de Creta, sin Ariadna y sin hilo. En ella las situaciones se multiplican, se entrecruzan y se complican de manera innecesaria⁶⁵. Después de leerla me sentí un poco más cerca de la crítica neoclásica. Pensé que era natural que los críticos del siglo XVIII se subiesen por las paredes, si sólo leían comedias de esta especie o dramones de barroquismo degenerado; por si esto fuera poco, los autores de estos subproductos teatrales eran hombres en los que no alentaba el menor soplo de inspiración o inventiva, ni brillaba en ellos la más insignificante chispa de ingenio. Claro que todo esto no exime a los neoclásicos de miopía o de llevar anteojeras, que les impedían ver todo lo bueno que había, en realidad y en potencia, en los «grandes corruptores del teatro español». Como en «El pretendiente al revés», la posteridad puede cantarles:

*Por la cola las toma, toma
Pedro a las palomas.
Por la cola las toma, toma.*

⁶² Véase el epígrafe titulado LOS PILARES CRONOLÓGICOS.

⁶³ «Aquí Tarso no es solamente figura alegórica, sino personaje que interviene decisivamente en la acción dramática, pues con exposición de su vida salva la de la emperatriz Irene.» Nota de doña Blanca a la escena 11 del primer acto.

⁶⁴ «Comedia muy notable y que tuvo gran resonancia en el 'Crítico', de Gracían. O. c., pág. 44.

⁶⁵ «La comedia, salvo alguna que otra cosa, nos parece mediana.» (Cotarelo.) Citado por doña Blanca, Preámbulo, I, p. 375. «El argumento de esta obra fue lacónicamente recogido por Hartzenbusch, el cual inexplicablemente desterró tan importante producción de sus dos colecciones de Tirso.» Id., id.

Vieron las hojas y el rábano, pero dejaron el rábano y se quedaron sólo con las hojas, y

*El que las hojas tira,
mal los rábanos quillotra,
que no se deja arrancar
el rábano por las hojas.*

Sirvieron, eso sí, en luciente bandeja de plata, una crítica bien razonada, como Carlos y Sirena, que «saca cada uno un plato, y en él un rábano, las hojas hacia el duque, delante del cual se hincan de rodillas»⁶⁶. Pero lo malo del caso es que, a pesar de hacer las diligencias que importan, el público cenó a poca costa, como dice la labradora Fenisa al terminar tan sabrosa comedia:

CARMENIO. Aprienda a hacer desde agora
el amante pretendiente
las diligencias que importan.

FENISA. Y si no, véngase acá,
y cenará a poca costa,
porque sólo le daremos
el rábano por las hojas⁶⁷.

Para comprender un poco, sólo un poquito, la posición de la crítica neoclásica fue necesaria la coincidencia de hallarme en una situación en cierto modo análoga, desde el punto de vista puramente crítico. Esta circunstancia me la ofreció precisamente «La República al revés».

Con anterioridad a esta experiencia recuerdo que otra vez en mi vida me sentí tímidamente partidaria de la «unidad de acción». Fue cuando vi la última ópera de Mozart por primera vez, siendo todavía estudiante. Ni la flauta mágica que toca el héroe, ni la gracia de Papageno, ni la belleza de la música de Mozart, con toda su capacidad seductora, me impedían ver lo que pasaba en el escenario, aunque fuese desde el gallinero. Terminada la representación, comprendí intuitivamente el grave perjuicio que causó a la obra de Mozart aquel barítono —no merece la pena perder tiempo en buscar su nombre— que con ánimos de crearse un papel a su medida para lucirse en escena se metió a libretista improvisado y así salió el libreto. ¡Lástima! Esta impresión se repitió hace unos años cuando vi en la televisión la misma obra, interpretada por Dietrich Fischer-Dieskau y Edith Mathis entre los principales cantantes. Y por tercera vez sentí la misma impresión cuando esta primavera fui a ver la versión de Bergman. La repetición es posible, contrariamente a lo que afirma Kierkegaard, por lo menos para mí. A pesar de que, como decía la propaganda, «on n'entend que Mozart, on ne voit que Berg-

⁶⁶ Acotación escénica, de Tirso al final de la escena 12 del acto III.

⁶⁷ O. c., II, pág. 385.

man», a pesar de que mi espíritu crítico es menos agresivo que en mi juventud y a pesar de la inmensa gratitud que siento por la música de Mozart, que templó tantos momentos destemplados de mi vida, esa discontinuidad absoluta siguió fastidiándome. En cambio, cuando escucho «La flauta mágica» en casa, sin ver nada, sin recitativos y sin soporte visual, este espíritu crítico desaparece como por ensalmo; prueba evidente de que el único culpable es aquel barítono, auténtico «facedor de entuertos». No obstante, conviene mencionar a este propósito el caso de un libretista tan experimentado como Lorenzo da Ponte, el cual en «Così fan tutte» sufrió una caída lamentable⁶⁸. Con esta ópera me ocurrió el mismo fenómeno, pero a la inversa. Conocía la mayor parte de sus partes cantadas sin saber exactamente lo que pasaba en la escena, por no haberla visto nunca representada. Y la música cautivadora de Mozart se me llevaba tras ella, sin parar mientes en qué podrían decir Dorabella, Fiordiligi o sus enamorados. Es decir, que conocía la ópera «de oído», pero al conocerla «de vista» me llevé una gran decepción, a pesar de que sus intérpretes eran todos primerísimas figuras del mundo del bel canto, a pesar de la orquesta de Viena y a pesar de todos los pesares⁶⁹. Y después de esta digresión volvamos a «La República al revés». Vossler mismo reconoce que «esta comedia pasa por mediana, como dicen sus editores doña Teresa de Guzmán (1733) y don Emilio Cotarelo y Mori (1907)», aunque añade a continuación, para justificar su punto de vista, que si «está llena de inverosímiles atrocidades, hay que considerar *que en un reino al revés todo es poco* (lo subrayado es de Tirso)⁷⁰».

He aquí el lacónico resumen de Hartzenbusch, que me ahorra explicaciones complementarias: «Constantino VI, Porfirogeneto, lanza del trono imperial a su madre, Irene, la destierra y manda quitarle la vida; autoriza el robo, establece que de cuatro en cuatro años puedan anularse los casamientos, manda sacar a la vergüenza a los senadores vestidos de mujeres y renueva la herejía de los iconoclastas»⁷¹. Como hice con «La venganza de Tamar», voy a ocuparme de las escenas en que aparece Tarso. En la escena sexta del primer acto «salen Dinampo, Florilo, Tarso y Melisa, pastores», sin que ocurra nada especial en ella, ya que los pastores hablan de que la emperatriz Irene se retira a su casa de placer porque renunció el imperio en su hijo Constantino.

⁶⁸ Nombrado poeta de la ópera italiana por el emperador José, había escrito los libretos de «Las bodas de Figaro» (1786) y de «Don Juan» (1787). El de «Così fan tutte» es de 1790. La materia prima de los dos primeros procede de dos obras teatrales, escritas por autores de teatro; había, pues, «materia prima», cosa que falta en «Così fan tutte». Esa fue mi opinión personal.

⁶⁹ Televisión francesa, tercer canal, 24 de abril de 1976. «Così fan tutte.» Ópera bufa en dos actos de Lorenzo da Ponte. Música de W.-A. Mozart. Con Gundula Janowitz, Christa Ludwig, Luigi Alva y Herman Prey en los papeles principales. Orquesta filarmónica de Viena, dirigida por Karl Böhm. Realización de Vaclav Kaslik.

⁷⁰ O. c., pág. 34.

⁷¹ «Catálogo razonado de las obras dramáticas de Fray Gabriel Téllez (El Maestro Tirso de Molina)». Citado por doña Blanca. Preámbulo, l. c., pág. 375.

TARSO. Dejemos esto y vení,
que pues ella viene aquí
he de ser muy su privado.

DINAMPO. Luego ¿conóceos?

TARSO. Sí, a fe.

Nada se sabe de cómo, cuándo y dónde se conocieron el pastor y la emperatriz, que al final de la obra «eleva a Tarso al oficio de Secretario mayor; y él endereza finalmente el mundo que había puesto al revés, y acaba la comedia» (Vossler). Pero no nos anticipemos.

En la escena once «salen Florilo, Dinampo, Italio y Tarso, pastores, y Melisa y, detrás de ellos, Irene, la cual se sienta»⁷².

Esta es la escena «del homenaje», pues Tarso «le presenta en nombre del alcalde de su pueblo un rico homenaje y tributo de flores, tortas, cuajadas, confitura, conejos, liebres y cabritos, quesos, natas, mantecas y frutas...» (Vossler).

No sé por qué razón esta escena me trajo a la memoria aquella otra de «Fuenteovejuna» en la que el pueblo sale a recibir al Comendador, cuando éste regresa de Ciudad Real. Vi «Fuenteovejuna» por primera vez en años estudiantiles, aproximadamente por la misma época en que yo era una enamorada más de «Don Gil de las calzas verdes». No es posible, pues, que un recuerdo tan lejano provocase una asociación de ideas, porque hay otras escenas más impresionantes y de mayor fuerza en el drama de Lope. Buscando la causa de esta asociación de ideas recordé que no hace muchos años⁷³ volví a ver el drama de Lope.

Sin duda alguna, fue este recuerdo visual del homenaje y ofrenda de productos del campo el que me vino a la memoria cuando leí «La República al revés».

Comparando sinópticamente las ofrendas de «Fuenteovejuna» y de «La República al revés», veo que no hay más analogía que el hecho de ofrendar: el pueblo de Fuenteovejuna, para rendir homenaje al Comendador, que no ha mostrado aún el alcance de su personalidad torva, arbitraria y avasalladora; Tarso, a su vez, presenta la ofrenda en nombre del alcalde, del conde y de la gente de ese pueblo, cuyo nombre no se cita. Leo por segunda vez la ofrenda de «Fuenteovejuna» y me doy cuenta de que Lope la ha verificado en tercetos encadenados⁷⁴. Inevitablemente me acuerdo del desafor-

⁷² L. c., págs. 386 y 391, respectivamente.

⁷³ Fue después del verano de 1973, año en que pude visitar el claustro de San Juan de Duero de Soria; precisamente en este claustro sitúan los realizadores el rapto de Laurencia. «Por el hilo se saca el ovillo.»

⁷⁴

(...) Lo primero
traen dos cestas de polidos barros;
de gansos viene un ganadillo entero,
que sacan por las redes las cabezas,
para cantar vuestro valor guerrero.
Diez cebones en sal, valientes piezas,

tunado viaje parnasiano de Cervantes, a lomo de sus tercetos rudos y cansinos⁷⁵. Tarso, en cambio, la versifica en redondillas⁷⁶, tipo de verso que le convenía mucho, según me parece recordar, a bulto y sin querer, ya que nunca en las obras me llama la atención la forma, sino el fondo, aunque pueda llegar a olvidarla totalmente, sobre todo cuando la obra está escrita en verso. En este caso es casi siempre la musicalidad del verso o la ausencia de la misma lo que suena en mis oídos y pesa en mi apreciación.

sin otras menudencias y cecinas,
y más que guantes de ámbar sus cortezas.
Cien pares de capones y gallinas,
que han dejado viudos a sus gallos
en las aldeas que miráis vecinas.
Acá no tienen armas ni caballos,
no jaeces bordados de oro puro,
si no es oro el amor de sus vasallos.
Y porque digo puro, os aseguro
que vienen doce cueros, que aun en cueros
por enero podréis guardar un muro,
si dellos aforráis vuestros guerreros,
mejor que de las armas aceradas;
que el vino suele dar lindos aceros.
De quesos y otras cosas no excusadas
no quiero daros cuenta: justo pecho
de voluntades que tenéis ganadas,
y a vos y a vuestra casa buen provecho.

Lope de Vega, «Teatro escogido», Madrid, 1969, Aguilar, pág. 394

⁷⁵ Esta es la impresión que me producen siempre esos tercetos.

⁷⁶ TARSO:

Alcaldes, Concejo y gente
del pueblo, a su señoría
un pobre presente envía:
pero basta ser presente.
Sels mozas en delantera
van compuestas y garridas,
que en sels fuentes escogidas
de la más limpla espetera,
llevan cubiertas de flor
rosas y tortas cuajadas
de miel, que fueron masadas
hoy por la del herrador.
También llevan confitura
poca, porque cara cuesta,
que ayer compró media cesta
en Constantinopla el cura.
Luego se siguen seis mozos,
los más apuestos y ricos,
todos con nuevos pellicos
y todos con rubios bozos,
que andando, con pasos graves
llevan de palos pendientes
mil regalos diferentes
de conejos, liebres y aves.

Después de haber ofrendado, Melisa, la pastora cuyo nombre es dulce como la miel» («Melissa significa abeja en griego», dice Vossler), exclama:

MELISA. ¡Qué bien lo ha despotricado
el diablo!

DINAMPO. Como discreto.

FLORILO. Basta ser poeta.

DINAMPO. Poeto
diréis, que es hombre y barbado.

MELISA. Agora la he de pedir
que me quieras por justicia,
veremos si esto aprovecha.

TARSO. No, Melisa, que sos hecha
como casa a la malicia.

Nada sabemos de que Melisa esté enamorada de Tarso y de que no sea correspondida por éste, como parecen dejar entrever sus palabras de solicitarlo a la emperatriz.

El papel de esta pastora Melisa es interesante, no en sí mismo, sino porque viene a ser como el germen de la otra Melisa, la de «El vergonzoso», donde la pastora tiene una actuación más importante.

Nada se vuelve a saber de los pastores hasta que llegamos a la escena diez del segundo acto, donde el pastor Italio, que no había despegado los:

Tras ellos van cien cabritos
de mil colores y modos,
unos más que el ampo todos,
otros de manchas escritos,
que llevan en medio de ellos
dos terneras señaladas,
con campanillas doradas
de los arrugados cuellos.
Después van doce zagales
con otras tantas doncellas,
cargados ellos y ellas
de requesones, panales,
quesos que el tiempo conserva,
cuajada, natas, mantecas,
y frutas verdes y secas,
hasta el níspero y la serva.
Todo aquesto humilde ofrece
el lugar a su mercé:
pobre en obras, rico en fe,
que es lo que más le engrandece;
y yo un alma le presento,
contenta ahora sin tasa,
tan ancha como la casa
que le ha de dar aposento.

labios, a pesar de que figuraba entre los que salían a recibir a la emperatriz Irene, sale en esta escena tan bravo y está tan celoso porque Melisa le desprecia por Tarso, que está dispuesto a matarlo ⁷⁷.

Este mismo motivo del pastor desamorado de una pastora (Tarso-Melisa) vuelve a tratarlo Tirso en «El vergonzoso» de manera más graciosa y más ex-

⁷⁷ «Salen Tarso, con una cesta abierta, e Italo, pastores.

TARSO: Basta.

ITALO: Villano, ¿por ti
me ha de despreciar Melisa?

TARSO: Como la primer camisa
que en mi vida me vestí
me acuerdo de ella.

ITALO: Pastor,
tan loco de celos vivo,
que mientras lo estés, me privo
de vivir.

TARSO: Bravo favor.

ITALO: O te has de ir de la comarca
o perder aquí la vida.

TARSO: ¿La vida? ¿Es barro? Escondida
debe haber otra en el arca.
Anda con Dios que estás loco;
basta decir qué aborrezco
a Melisa y que os empezco
en vuestros amores poco;
más sublime el vuelo tiene
mi amor, pues pica más alto,
que, aunque de méritos falto,
por lo menos ama a Irene.
Aquí un regalo la llevo;
Italo, quedaos con Dios.

ITALO: Eso no; vivos los dos,
crecerá mi mal de nuevo.
Poco importa, Tarso esquivo,
que aborrezcas mi pastora,
si ella tu presencia adora.
Mientras que estuvieses vivo.
(Saca Italo una daga.)
ha de morir mi esperanza
muere tú porque ella viva.

TARSO: De la paciencia me priva
tu locura y mi venganza.
(Saca Tarso otra daga y mátale.)
Toma, pues amas tan poco
la vida...

ITALO: ¡Ay!

TARSO: Tu desconcierto
te mata: y más vales muerto

tensa⁷⁸. Tarso rehúsa batirse porque, al parecer, no vale la pena morir por una pastora a la que no quiere, pero Italio insiste y de manera precipitada, harto precipitada y absurda, Tarso mata a Italio⁷⁹. Esta muerte, tan traída por los pelos, aunque sea en legítima defensa, tuvo que provocarla el dramaturgo porque en ese momento necesitaba un muerto para poder continuar la tan enmarañada intriga de esta obra. Y para probar esto no tengo más remedio que explicar un poco la situación. Tirso acaba de matar a Italio (escena 10) y en la escena siguiente sale Leoncio, el camarero ambicioso que recogió el mundo que se le había caído por tierra a Constantino en la escena de la coronación (primer acto)⁸⁰. Leoncio además de ser ambicioso era hombre enamorado, pues se prendó de la dama de la «infanta» Carola, llamada Lidora, de quien dice Andronio, el caballero, en la escena tercera:

ANDRONIO. Tiene la dama garabato⁸¹ y gesto
picante.

LEONCIO. Y aun el alma me ha picado.

y se enamora de la dama 'al mismo tiempo que el emperador⁸².

Constantino, que está enamorado de Lidora hasta el extremo de no querer saber nada de la «infanta», que venía a desposarse con él, ha decidido hacer una *mutatio feminarum*, por lo que dice a su camarero:

y toma aquesta llave de mi cámara,
y engañando a Carola, haz que a Lidora
en su lugar aquesta noche goce⁸³.

Pero Leoncio, al que también la dama había picado el alma y el cuerpo, cumple lo mandado sólo en apariencia, pues dice:

que vivir celoso y loco.
Muríó; huir me conviene
antes que tenga noticia
del matador la justicia.
Mi sagrado será Irene.» (Vase.)

O. c., I, acto II, escena 10, pág. 404.

⁷⁸ Véase más abajo «El vergonzoso en palacio».

⁷⁹ «Y en esto saca Tarso su daga y mata en legítima defensa al celoso pastor Italio, que le había amenazado y agredido por pretendiente de Melissa», dice Vossler. O. c., pág. 37.

⁸⁰ Al final de la escena tercera «vanse todos si no es Leoncio, y quédase el mundo en tierra». Leoncio lo recoge y una voz desde dentro dice: «Leoncio, Emperador griego». Acotación de Tirso: «Abrese el mundo en cuatro partes, y en medio sale una mano con una corona de laurel». O. c., I, pág. 385.

⁸¹ Garabato. Aire, garbo y gentileza de algunas mujeres, 3 aceptación.

⁸² «Desde la popa de una galera echan un pasadizo al tablado y bajan por él Carola, la infanta; Lidora, dama; Roseño, su hermano, y otros.» Acotación a la escena quinta. Poco después, en esta misma escena, «cáesele un guante (a Carola), levantándole Lidora, dásele de rodillas y túrbase Constantino en verla». Acotación escénica, o. c., I, pág. 386.

⁸³ Acto I, escena 9, pág. 391.

La llave de su cámara es aquesta,
yo haré que entienda ser Lidora hermosa
la que le aguarda en su lasciva cama,
cuando a acostarse vaya, y que esté en ella
la pobre Emperatriz que ya aborrece (...)
y yo a Lidora gozaré con nombre,
esta noche, del César Constantino.

Estas cohabitaciones secretas (escena 10) debieron tener lugar «a oscuras con silencio mudo». Lo malo es que tuvieron consecuencias más graves que la *mutatio caparum* que realizó Sancho²⁴. Leoncio había intentado disua-

²⁴ «Verdaderamente que son estrechas las leyes de caballería, pues no se entienden a dejar trocar un asno por otro; y quería saber si podría trocar los aparejos siquiera. En eso no estoy muy cierto —respondió don Quijote— y en caso de duda, hasta estar mejor informado, digo que los trueques, si es que tienes dellos necesidad extrema—. Tan extrema es —respondió Sancho—, que si fueran para mi misma persona no los hubiera menester más. Y luego, habilitado con aquella licencia, hizo *mutatio caparum*, y puso su jumento a las mil lindes, dejándole mejorado en tercio y quinto.» Cervantes, «Quijote», I, 21.

A la *mutatio caparum* alude también Cervantes en el «Coloquio de los perros»: «... sale Su Santidad del Papa vestido de pontifical, con doce cardenales, todos vestidos de morado, porque cuando sucedió el caso que cuenta la historia de mi comedia era tiempo de *mutatio caparum*, en el cual los cardenales no se visten de rojo, sino de morado. Yo no he podido errar en esto, porque he leído todo el Ceremonial romano por sólo acertar en estos vestidos». (Lo subrayado es mío.)

Clemencín, siempre meticuloso, dice: «Consultando yo ahora, como entonces el compositor de comedias, el Ceremonial romano, encuentro que dice así (...). Y a continuación da la cita en latín. (*Mutatio caparum*). Menciona también un lugar del «Pasajero», de Suárez de Figueroa, en el que hablando de Roma dice: «La entrada por mutaciones (esto es, caniculares) suele producir muerte casi certísima». Cita luego al «Licenciado Vidriera», el cual por ser tiempo de mutación, no entró en Roma sino que se fue a Nápoles. «Cervantes, que había residido algún tiempo en Roma, donde sirvió de camarero al cardenal Aguaviva, no podía ignorar ni la temperatura de aquella ciudad ni los negocios de la guardarropa de su amo. Y atendido su genio y humor, no es imposible que esta mutación de capas, aplicada aquí a los aparejos de los asnos, envuelva alguna alusión maligna a personas y sucesos de aquel país y de aquella época.» CLEMENCÍN, *Comentario al Quijote*, nota 33 al capítulo 21 de la primera parte, pág. 1182.

Rodríguez Marín comenta a su vez: «con alguna irreverencia, que está solamente en la forma y no llega al fondo, trajo a cuento Cervantes, para referir el cambio de una albarda por otra, la frase latina». ¿Hay alusión? ¿Hay irreverencia? Que el lector juzgue por sí mismo. La ironía es tan refinada y sutil que si hubo persona aludida salió «mejorada en tercio y quinto» por el honor de figurar en el *Quijote*. Sin embargo, creo que los eruditos tienen excesiva tendencia a buscar el punto de apoyo de la realidad o el antecedente literario. Y creo que en este sentido andan un poco descarriados, porque no se puede aplicar el «hacer» de los eruditos al «hacer» de un Tirso o de un Cervantes. Muchas veces el dispositivo que pone en marcha una frase, un capítulo, una escena es de lo más inocuo, insignificante e inesperado. Por lo que a mi cita se refiere, puedo decir que fue la simple concordancia del genitivo plural en *arum*, unida al cambiazco de mujeres que decide hacer Constantino, lo que me

dir a Constantino, que quería que Carola se volviese a Chipre con su padre⁸⁵. Pero lo que no había previsto Leoncio es que Carola iba a quedar embarazada. En la escena cuarta del segundo acto, va a buscar a Carola de parte del emperador y cuando en la escena séptima sale con ella, dice Leoncio en un aparte:

Ahora el Emperador
viene a saber mi delito

y decide huir.

¿A qué viene dar tantas explicaciones? Pues para convencer al lector de que Tirso necesitaba un muerto con el que pudiese tropezar este Leoncio, al sentirse acosado y perseguido. Este muerto es Italio, el pastor celoso; con él tropieza Leoncio y «llévale».

Confieso que tanto intrínquilis absurdo habría bastado en otras circunstancias para que cerrase el libro y no acabase la obra; pero el deseo de comprobar si realmente no era posible que yo viese las cosas como Vossler me llevó a leer y a releer la obra (¡dos veces!) hasta el final. A medida que iba avanzando sentía nuevas tentaciones de interrumpir y me animaba yo misma recordando otros pasajes de Tirso: «si salgo de esta maraña»—me decía—, no más comedias de esta calaña, porque a ésta le faltan muchas trazas. «A vos nunca os faltan trazas» («La ventura con el nombre»). ¡A fe que sí le faltaban trazas a Tirso cuando escribió «La República al revés»!

Leoncio ha huido y han quedado en escena Constantino y Carola; éste le dice que debe regresar a su reino (acto 2.º, esc. 8.º), y Carola le responde al final de una larga tirada:

trajo a la memoria la *mutatio caparum* del Quijote. ¿No pudo conocer Cervantes a uno o más cardenales que fuesen auténticos asnos?

Otra ironía es la de haber leído todo el ceremonial romano «por sólo acertar en estos vestidos» y... errar en la ortografía latina. La palabra no viene en el diccionario latino, porque: «CAPA, 952. Del latín tardío, cappa, «capucho», fin del siglo VI, de origen desconocido.» COROMINAS, o. c., pág. 128.

Visitando cierta catedral española donde estaba prohibido hacer fotografías, caí en la tentación de hacer una o dos. ¿Por qué? Porque en aquel momento pasó por allí cerca aquel otro «canónigo» (que era más alto que ancho) y que parecía rodaba al andar». P. A. ALARCÓN, *El sombrero de tres picos*, cap. XIII. «Le dijo el grajo al cuervo».

85

LEONCIO:

¿Qué dices, gran monarca?

Hoy te acabas de desposar con ella
¿y quieres con afrenta tan notable
que a su padre se torne?

CONSTANTINO:

Pues ¿qué agravio
le puedo hacer, si antes de gozarla
a su padre la vuelvo?

(Escena 9.)

... estaré alegre
por ver que el Cielo me dio
para consolar mis males
fruto de la primer flor
que en el tálamo cogiste
con ser dueño, cual ladrón.
Dentro mis entrañas siento
prenda tuya; quiera Dios
que a luz salga...

CONSTANTINO. ¿Prenda mía?
¿Cómo es eso?

CAROLA. Luego, ¿no?

CONSTANTINO. ¿Estás fuera de ti, Infanta?
¿Cuándo te he gozado yo?

Al darse cuenta de la suplantación y del engaño de Leoncio, Constantino manda que salgan tras él para que lo capturen:

Despachad postas tras él,
que a quien tuviese valor
de traerle vivo o muerto,
le prometo en galardón
hacerle mi camarero.

Poco después Leoncio tropezará con el cuerpo de Italio y se lo llevará para adentro; pero, como ha de hacer alguna manipulación entre bastidores, Tirso ha de intercalar una escena y hace salir a los pastores y a dos guardas (escena doce); la acotación de la escena trece dice que sale Leoncio con el muerto «ensangrentadas cara y manos y trocados los vestidos», lo deja en escena y se va; vuelven a salir los pastores. En este momento Tirso aprovecha la ocasión para hacer juegos de palabras con cámara, que los guardas emplean como habitación del palacio del rey y Damón, el alcalde, en su acepción maloliente. A partir de las palabras «camarero del rey» y «cámara» utiliza «camarón», «encamarar» y «Camarlengo». Las tres palabras existían y tenían un sentido diferente del que les da Tirso⁸⁶; es evidente que el público seguía la interpretación que el dramaturgo les daba intencionadamente.

86

GUARDA 2: Si le halláredes, os hace
de su cámara el Augusto.
DAMÓN: ¿De su cámara? No gusto
de ese cargo; no me place.
GUARDA 1: Es dignidad noble y grave.
DAMÓN: Sí será; mas huele mal.
... ..
¡Pardiez! Si no se me escapa,
y camarón me han de hacer,

Tirso tiene tendencia a utilizar, en las escenas cómicas, los diferentes derivados de una palabra, y cuando no los hay y le conviene, los inventa. El ejemplo clásico es: de fregar, fregatriz y fregatrizar. Mi impresión es que, en dominio de esta técnica que ha de llevarlo al virtuosismo, Tirso da en esta «República» los primeros pasos, o los segundos. Una vez llegado a este virtuosismo, obtiene unos resultados tan inesperados y sorprendentes que nadie consigue superarlo. Puede decirse de sus graciosos: «por sus gracias los conoceréis». En «La República al revés» —hablo ahora sólo de los graciosos—, Tirso está todavía lejos de esta maestría inigualable. Estos pastores son gentes sencillas, con sus puntas y ribetes de malicia y de gracia, pero no conseguirían pasar «la prueba de los graciosos».

Este es otro motivo de peso para afirmar que esta comedia no puede ser contemporánea de otras en las que Tirso derrama la sal a puñados por boca de sus graciosos.

La otra intervención importante de Tarso tiene también lugar en el segundo acto. Constantino, que tiene presa a su madre, ha ordenado a Andronio que la mate. Tarso aparece y pide licencia para hablar con la emperatriz, cosa que Andronio le permite. Tarso quiere convencerla de que se vista de pastor; hay una breve resistencia de Irene y la escena concluye sin que el público sepa claramente si la *mutatio caparum* ha tenido lugar o no. Pero en la escena 21 «sale Irene, de pastor», la cual dice en un aparte, refiriéndose a Tarso y dirigiéndose al público:

Tu lealtad al mundo asombre;
la fama te immortalice,

que he de ir a Roma a ser
de la cámara del Papa.

(Escena 12.)

Encuentran el cadáver de Italio con el rostro desollado, «y no es San Bartolomé». El guarda primero encuentra en el bolsillo un papel que dice:

«A Leoncio, *camarero*
mayor del Emperador.»

DAMÓN: No me quiero *encamarar*
si me han de quitar la vida.
... ..
FLORILLO: Ya la gravedad os hurga
allá dentro; *Camarlengo*
sois del César.

DAMÓN: Sí, que tengo
oficio de día de purga.

(Escena 13.)

⁶⁷ Encamarar: Poner y guardar en la cámara los granos.

Camarlengo: Cardenal que preside la Cámara apostólica y ejerce el gobierno temporal en sede vacante. Título de dignidad en la casa real de Aragón, semejante al de camarero en la casa real de Castilla. Es raro que a doña Blanca se le escape este aragonesismo y en cambio los busque en otras palabras.

y en mármoles eternice,
pastor famoso, tu nombre.

Doña Blanca comenta así, en breve nota, el verso que he subrayado: «Diríase que estos reiterados deseos de eternidad para Tarso, personificación de Tirso, expresaban simbólicamente un *anhelo* y un *augurio* de inmortalidad para el poeta»⁸⁸. Me parece que aquí la ilustre tirsista da en el clavo sin querer, porque anhelar es desear algo que no se tiene (en este caso la fama), y el augurio o presagio se refiere siempre al futuro, aunque sea un futuro inmediato. Por consiguiente, cuando Tirso escribió esta obra no era todavía poeta famoso. Indirectamente, esta nota abunda en la opinión de que esta comedia es una obra primeriza⁸⁹. Ahora bien, doña Blanca da como fecha «¿1611?». Si esta obra fuese de 1611 representaría un incomprensible retroceso, porque Tirso ya era citado como poeta cómico en 1610. Si había ganado esta fama a golpe de carcajadas arrancadas al público de los corrales, el anhelo era ya realidad y el presagio es un agüero al revés, porque es *a posteriori*. Que Tirso falle un poco en las escenas trágicas, lo comprendo; pero que no alcance ni una sola vez el nivel debido en las escenas cómicas de esta comedia sólo puede explicarse retrasando la fecha de composición de la misma. Dos escenas vienen a corroborar lo que digo. Cuando sale Irene vestida de pastor, Andronio la deja partir creyendo que es Tarso (escena 21); poco después (escena 24) sale Tarso vestido de mujer. Andronio, que había decidido gozar a la emperatriz⁹⁰ antes de darle muerte, quiere cortejar a Irene... que es Tarso⁹¹. «¡No faltaba más que aquesto!», exclamo yo también, por más que he procurado contenerme⁹². A pesar de mi buena voluntad no con-

⁸⁸ L. c., preámbulo de *La República al revés*, pág. 409.

⁸⁹ «... producto de la primera época de Tirso»; «... me parece algo anterior a *El Vergonzoso*». Idem *ibid.*

⁹⁰ ...Gozar primero mi ventura
y luego darla muerte.

(Escena 17.)

⁹¹ ANDRONIO: No hay, señora, amante cuerdo;
amor es ciego y no ve.
Dadme gusto, y vive Dios,
que del fiero matricida
ponga en salvo vuestra vida
huyendo juntos los dos.
Ea, respondedme, pues
veis a lo que estoy dispuesto.
TARSO: ¡No faltaba más que aquesto
para andar todo al revés!

⁹² Compárese, por ejemplo, con las escenas 12 y 13, acto III, de *El cobarde más valiente*, donde Sancha, disfrazada de cautivo, sirve de paje al rey de los moros, según le cuenta el gracioso Botija. Este se esconde, y cuando Abenámara va a cortejarla exclama Botija:

¡Oste puto! que os chamuscan,
moro, si en mi tierra os cogen.

sigo salir de mi desconcierto. Todo lo que sucede en estos momentos es tan inverosímil⁹³ como lo que había sucedido antes y lo que va a suceder después. Y no me convence la explicación de que como todo anda al revés, todo es poco, explicación que parece haber bastado a Vossler, que en cambio no acepta otras cosas que yo acepto⁹⁴.

El tercer acto comienza con el encuentro de Irene y Tírso vestidos de pastor; poco después aparece también la infanta, que se había atrojado al mar huyendo de la furia «filicida» de su padre, el rey de Chipre⁹⁵, y de su hermano Roselio. Un poco más y casi da a luz en escena, ya que se queja de dolores... que son de parto.

Doña Blanca da para esta comedia la fecha ¿1610 ó 1612? El sentido cómico ha dado un salto demasiado grande para que puedan ser *contemporáneas*, aunque no sea posible «fijar con exactitud matemática la fecha de origen de cada comedia». O. c., II, preámbulo, pág. 171.

⁹³ ¡También a mí se me escapó la palabra inverosímil! Podría parecer por ello que me sitúo en la misma línea de enfoque que los críticos neoclásicos, pero no hay tal cosa. Primero, porque me tiene sin cuidado la inverosimilitud de una situación escénica, mientras ésta no quiere pasar por real apoyándose en la ingenuidad o estupidez del público; segundo, no la considero como un criterio normativo o como *mensura rerum in materia teatral*. Para mí lo inverosímil *in se* y *per se* es totalmente válido, si el autor logra crear el clima adecuado y arrastrar el interés del público. Si a lo inverosímil cuando va del brazo del ingenio y se presenta como un juego en el que el público participa divirtiéndose; si cuando el espectador se encuentra en el ruedo de la inverosimilitud sin apercibirse de ello y es cómplice de su trazas y marañas. Pero no a lo inverosímil cuando se presenta como lo hace Tírso en *La República al revés*.

⁹⁴ «Los vicios de que adolece principalmente (la comedia de Tírso) —dice don Agustín Durán— consisten en la inverosimilitud y pobreza de sus invenciones, en la mala economía que usa para desenvolver sus fábulas..., en la demasiada confianza que tienen en la fe de los espectadores y en los propios medios y recursos que le aventajan.» «No hay duda, y lo saben los expertos, que la inverosimilitud de la trama y la confianza en la buena fe del público son característica general del teatro español del siglo XVI. Pero hay diferencias de grado, y nuestro Tírso es de los más incautos y confiados en materia de arquitectura y economía dramáticas.» VOSSLER, o. c., pág. 40.

«No nos parece que peque Tírso de exceso de confianza o falta de cautela; lo que hay en Tírso, que se picaba de ingenioso, es un desborde de travesura y desenfado para trazar enredos, lances, situaciones y desenlaces de lo más sorprendente y peregrino, como con manifiesta inconsecuencia reconoce Vossler en otro lugar afirmando siempre la tan proclamada condición humorística, divertida, burlona y escurridiza del mercedario.» J. L. ALBORG, o. c., II, pág. 415.

⁹⁵ «Importa señalar en este impetuoso drama romántico, tan cambiante en el curso y lugares de la acción como violento en las pasiones que la impulsan, una impresionante situación dramática de gran efecto teatral, la escena 16 del acto II, en que el rey de Chipre y su hijo el príncipe Roselio, ignorando cada cual la acción del otro, pérfidamente engañados por Constantino, creyendo sorprender al ladrón de su honra, van a caer fatalmente el uno sobre el otro, y caen los dos sobre Clodio, que por un acaso fatídico se interpone, y le matan.» Habla doña Blanca (preámbulo, pág. 379). En cuanto a mí, me parecieron absolutamente ridículos y absurdos, el padre y el hijo; «calderonianos antes de Calderón», dice doña Blanca. Ese Clodio y ese acaso fatídico no son más que una repetición del caso de Italio, y me remito a lo dicho.

A propósito de estos dos personajes comenta Maurel: «Mais, dans ce drame

La acción sigue complicándose, pero paso de largo para no apurar la paciencia del lector y porque creo que «harto os he dicho, miradlo».

Tarso sólo vuelve a aparecer en la escena final, que es cuando Irene lo nombra «secretario mayor» y donde dice que ha dejado al príncipe «escondido en un roble». El propio Tarso cierra la comedia, de manera discreta y neutra⁹⁶, diciendo:

Este fin, senado, tiene
«La República al revés».

¿Cuál es la aportación biográfica de esta comedia? Verdaderamente insignificante. Sin embargo, cuando Tarso rehúsa batirse con Italio le dice ¿(Perder) *la vida*? ¿*Es barro*? No es sólo el instinto de conservación, es más, es un gran amor a la vida, que considera como un bien precioso. Dejando aparte los «tuertos que facen las consonantes» a esta escena (comarca-arca y esperanza-venganza), se percibe en ella el buen sentido de Tarso (Tirso) frente a la bobería del pastor, que saliéndose de sus cauces quiere representar el caballero celoso. Pero sobre todo un gran apego a la vida sensata y normal:

Toma, pues *amas tan poco*
la vida...
y más vales muerto
que vivir celoso y loco⁹⁷.

«El pretendiente al revés»

Como en el caso de «La venganza de Tamar», el papel del pastor-porque-rizo Tirso de «El pretendiente al revés» no parece destacar entre los otros pastores y aldeanos, que ocupan la escena durante buena parte del primer acto. Esta es por lo menos la primera impresión. Tirso permanece todo el

sanglant, ils ne cessent de douter de la culpabilité de Carola.» SERGE MAUREL, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, 1971. Pero doña Blanca insiste: «En *La República al revés* advertí con sorpresa lo que pudiera llamarse el precalderonismo de Tirso, en el rey de Chipre, que por su inexorable exaltación del punto de honra y por su énfasis y pompa verbal es dos veces calderoniano antes de Calderón.» Estoy de acuerdo con Maurel (p. 441) y no con doña Blanca.

⁹⁶ Aunque me ocuparé después de los finales en los que figura el nombre de Tirso, compárese con el final de *El melancólico*, donde el gracioso dice que la comedia acaba sin bodas. Tirso la ha escrito:

... a quien la juzgase mala,
malos años le dé Dios,
y a quien buena, buenas Pascuas.

O. c., I, pág. 265.

⁹⁷ Acto II, escena 10.

tiempo en la penumbra y otros rústicos como Gargueros, el sacristán, y Corbato, el alcalde, tienen papeles mucho más lucidos. Los campesinos hablan, juegan y despierran a Sirena, que de parte amigablemente con ellos, mientras se preparan para la fiesta y baile de San Juan. Entonces aparece inesperadamente el duque de Bretaña. Este acaba de casarse con Leonora y sin haberla tocado la deja en la corte para ir a galantear de nuevo a Sirena, que durante dos años había resistido las asiduidades del duque y había rechazado sus proposiciones, porque ama en secreto a su primo Carlos. La presencia del duque de Bretaña viene a perturbar los preparativos de fiesta y entonces Tirso exclama: «Mijor será echar afuera el mal. Cantremos»⁹⁸. Reacción que lo sitúa claramente en la misma postura viral que el Tirso de «La venganza de Tamar».

El segundo acto transcurre en la corte de Nantes. A mi juicio, Tirso consigue dar a las escenas cortesanas y campesinas de esta comedia una ambientación peculiar. La oposición corre-aldea, que apenas existe en «El vergonzoso», está muy perfilada en «El pretendiente», y los protagonistas hacen hincapié en ella. Acaso este punto de mira podría servir de pista para situarla en el tiempo, a cierta distancia de «El vergonzoso en palacio». Si se compara «El pretendiente» con «La República al revés», el progreso es tan extraordinario que sólo se puede hablar de «salto», ese término tan caro a Kierkegaard. No obstante, de la misma manera que *natura non facit saltus*, creo que el arte tampoco salta. Hay progreso, evolución e incluso regresión, pero no hay saltos. No sé a quién le preguntaron si creía en la inspiración y respondió que la inspiración era el trabajo.

En esta obra las escenas rústicas están trazadas ya con mano maestra; las figuras de los aldeanos surgen ante nuestros ojos con pinceladas rápidas y seguras. Otro tanto podría decirse del salero con que Tirso ha manejado el idioma. El ambiente de aldea, entre malicioso e idílico, pero siempre real, está muy bien conseguido. Las escenas rústicas de esta comedia me recordaron otras de ambiente análogo de «La Santa Juana».

La segunda mitad del tercer acto transcurre de nuevo en ambiente rural y la comedia termina en el campo. En esta obra⁹⁹ todo lo que tiene que ver

⁹⁸ Acto V, escena 7. O. c., II, pág. 240.

⁹⁹ Doña Blanca: «Obra más artificiosa que real, *El pretendiente al revés* parece un extraño capricho o un alarde de originalidad del autor, que creyó poder convertir en verosímil y atrayente un tema absurdo y extrahumano en verdad; pero muy duramente tratado por Hartzenbusch.» Preámbulo, pág. 226.

Hartzenbusch: «La pretensión que sirve de base a esta comedia es amorosa; es la de un marido que hace a su mujer tercera de una pasión culpable. Si atendemos a muchos pasajes de la fábula, y sobre todo a las escenas con que termina, parece que el Maestro Téllez se propuso escarnecer al hombre que elige por confidente y auxiliar a la misma a quien ultraja, pensamiento moral sin duda, pero desenvuelto desgraciadísimo. Decimos con algún temor que parece fue tal el propósito de nuestro poeta, porque no podemos negarle suficiente talento para conocer que, si el duque de Bretaña es un esposo infiel y un amante poco avisado, Leonora es de seguro más delincuente que Felipo.

con el campo y la aldea es un gran acierto. Oportunamente llegan a la corte Corbato, el alcalde, su hija Fenisa y el barbero Niso, los cuales vienen a visitar a Sirena. La encuentran en el momento en que ésta ha decidido huir de la corte y «del agravio con que el Duque manchar mi honor pretende» y «del confuso infierno donde son los pecados cortesanos». Niso le pregunta: «Pues Carlos, vuesto primo, ¿no os defiende?», y Sirena le responde: «Cortesano es también, todos son uno, no hay que fiar». Fenisa le deja un vestido de aldeana y Sirena se va con ellos, a enconderse en una finca de labor que tiene Corbato en un bosque.

Se nos dirá que la infelidad *in fieri* de Leonora nace de la de su esposo. Pero es menester advertir que poco antes Leonora se ha explicado en estos términos:

Que ofendiendo al sacramento
conyugal, busque un marido
otro amor, ya es permitido
(permitido a espaldas de Dios).
¡Pero que se descomida
y sea tal su desacato
que para tan torpe trato
ayuda a su mujer pida...!

De modo que la culpa que se castiga aquí es la confianza del duque, una imprudencia en la cual hay quizá algo de noble. «En resumen: Téllez escogió un asunto vicioso, un cuadro inmoral, y no era fácil que hiciese una buena comedia.» Citado por doña Blanca, ídem.

He suprimido los comentarios que ha interpolado doña Blanca, en los que se percibe claramente la protesta femenina y sentimiento porque criticaban duramente a su admirado Tirso. Añado simplemente que el paréntesis «permitido a espaldas de Dios» es de Hartzenbusch. Los versos de Tirso dicen así:

LEONORA: ¡Ay sirena, que estoy loca!
Si de pesar no reviento,
es por ver que la esperanza
que tengo de la venganza
da riendas al sufrimiento.
Que, ofendiendo al sacramento
conyugal, busque un marido
otro amor, ya es permitido,
y que su tálamo ofenda
aunque lo sepa y entienda
la esposa que ha aborrecido;
pero ¡que se descomida
y sea tal su desacato,
que para tan torpe trato
ayuda a su mujer pida!...

(Acto II, escena 3.)

Doña Blanca no se atreve a contradecir la opinión de Hartzenbusch, inclina la cerviz y dice: «En efecto, Tirso se equivocó en la elección del asunto de esta farsa, ya por falta de originalidad, ya por falta de modelos vivos que dramatizar, porque produjo esta obra lejos de Madrid y de Toledo.» No comparto esa opinión en absoluto. Y me alegro de poder citar la de otra persona autorizada: «Un estupendo caso de sutilezas psicológicas lo representa aquel desvergonzado duque de Bretaña de *El pretendiente al revés*, que pide a su mujer le sirva de tercera para lograr a otra dama, asegurándole que sólo cuando lo

Desde la escena doce hasta el final, la acción de la comedia transcurre en el «portal de una casa de labor». Una tormenta inesperada obligará a los campesinos a dejar sus tareas y reunirá en ese gran portal a todos los personajes de la pieza. Empapados y chorreando van saliendo a escena, primero los rústicos y después todos los demás. La acción dramática está llevada con mucho acierto y las sucesivas apariciones de los actores son de buen efecto escénico. Téllez nos da con ello la prueba palpable de que al escribir estas escenas dominaba ya su oficio y conocía los resortes de la técnica teatral, cosa que no cabe decir de «La República al revés». Este precipitado llegar de aldeanos, que se recogen huyendo de la tormenta y buscan refugio en el portal de esa casa de labor, me recordó el bello texto de Ortega «Tormenta de estío en Castilla»¹⁰⁰. Detengámonos un poco en las imprecaciones de esos aldeanos a los que ha sorprendido el chubasco:

CARMENIO. El cielo tien mal de madre.

PEINADO. Eso sí. ¡Verá si afloja!

CARMENIO. Recogeos, acá, comadre.

CLORI. Agua, Dios, que ruin se moja.

PEINADO. Y mojábase su padre.

... ..

consiga se liberará de su pasión y podrá tornar íntegramente —como quien se cura de una enfermedad nerviosa u obsesión mental— al tranquilo amor de su esposa.» ALBORG, O. C., II, pág. 414. La segunda edición es de 1970.

En 1971 Maurel opina de manera parecida aunque distinta, pero muy lejos ya de la óptica de Hartzenbusch: «Le Duc de Bretagne (...) aidé de son épouse, à laquelle il a promis un amour sans partage dès qu'il sera délivré de son obsédante passion pour la Marquise de Belvalle, il entreprend de vaincre l'ingrate dédaigneuse (...).» «Le Commandeur d'une Espagne féodale semble bien oublié au profit d'un Machiavel de comédie...» O. C., pág. 427.

¹⁰⁰ «El chubasco arrecia. Otro trueno parece machacar las vegas. Un rayo da su latigazo a los caballos aéreos de la nube. La tolvanera no deja ver nada, y súbitamente entra una bocanada de hombres y mujeres que buscan refugio en el zaguán. Risas, gritos, orgía espontánea de rurales. La tormenta cede, las tolvaneras se apaciguan. Llega un frescor lento que sabe a paja y a nube. Salen algunos del zaguán. Vuelven a oírse las campanillas de los mulitos romos... El paisaje vuelve a su compás...» (Lo subrayado es mío.) JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Notas. Versions et Thèmes d'entraînement, Collection «Méthode et Travail», Ophrys, París, 1950, pág. 28.

También en la comedia, después de la tormenta, la vida «vuelve a su compás».

Maurel se expresa en estos términos: «Lorsque le monde paysan intervient dans la comédie d'intrigue, il est signe de vertu et de perfection, porteur de cette signification morale qui donne son sens véritable à la pénitence et à la conversion de don Luis, dans 'La villana de la Sagra', au déguisement de doña Violante, dans 'La villana de Vallecás' à la victoire que remportent Sirena et Carlos sur le Duc de Bretagne, dans 'El pretendiente al revés'.» O. C., pág. 512. Capítulo titulado «L'ordre chrétien». Antes ha dicho Maurel: «La simplicité vertueuse du village triomphe du méchant seigneur, et l'intervention directe des paysans, tout comme le déguisement dont usent Sirena et Carlos, ont raison de sa brutale tyrannie.» O. C., pág. 431.

- MENGO. ¡Madre de Dios, y cuál vengo!
Dadme un camisón y un sayo.
- CLORI. Remojado venís, Mengo.
- MENGO. Mató las mulas un rayo;
no sé cómo vida tengo.
- CARMENIO. ¿Las mulas?
- MENGO. Y de camino
al mastín. Dadme otra ropa;
que vengo hecho un palomino.
- PEINADO. ¡Qué calado!
- MENGO. Hecho una sopa;
mas dadme algunas en vino,
porque unas sopas con otras
se avengan acá mejor.
-
- TIRSO. ¡Ah! ¡Pese a quien me parió¹⁰¹
y al borracho que me hizo!
- CARMENIO. ¿Qué traes, Tirso?
- TIRSO. ¿Qué sé yo?
No he de ser más porquerizo.

(Acto III, esc. 12.)

Las exclamaciones de los rústicos son naturales y espontáneas, pues a nadie le gusta calarse hasta los huesos. Pero ¿y las maldiciones del porquerizo Tirso? En esta atmósfera de aguacero tienen el fulgor de un rayo de cólera y retumban como un trueno. Tirso no alude para nada ni al cielo, ni al agua que cae, ni a la furia de los elementos, el rayo que mató las mulas y el mastín, como hacen los otros. Suelta, de entrada, esta terrible maldición y después habla de que diez o doce cochinos se han ahogado.

Este «pese a...» (¿del porquerizo?, ¿de Téllez?) merece un poco de atención, pues se refiere directamente a sus progenitores. Para vislumbrar mejor su posible alcance conviene hacer una pequeña digresión lingüística, acudiendo a los pésetes del siglo XVII. He aquí algunos ejemplos tomados de Cervantes.

En la desgraciada aventura que le aconteció a Don Quijote con los desalmados yangüeses (I, 15), cuando Sancho se levantó del suelo lo hizo «despidiendo treinta ayes, y sesenta suspiros y ciento y veinte *pésetes* y reniegos de quien allí le había traído», es decir, él mismo, que quiso servir de escu-

¹⁰¹ Decir «pese a» o «echar pésetes» equivale a proferir juramentos o maldiciones con deseo de que suceda algo malo. Comenta Rodríguez Marín a este propósito que «en Andalucía, estragada la palabra pésete, suelen decir echar pestes». Creo que en la actualidad otro tanto sucede en toda España.

dero, y su amo, que fue quien le convenció. La fuerza maledictoria de los pésetes queda graciosamente diluida en ese conjunto de ayes, suspiros y reniegos, que van en aumento y confieren a la frase simpática ironía.

Otro tanto o casi podría decirse de los *pesias* que he podido localizar. El primero proferido en aquella famosa venta que «por su mal pensó Don Quijote que era castillo». «—Sancho amigo, ¿duermes? ¿Duermes, amigo Sancho? —¿Qué tengo de dormir *pesia a mí...*» (I, 17).

El segundo, casi al final de la segunda parte. Unos momentos antes de que le ocurra al desgraciado caballero la «cerdosa aventura», Don Quijote suelta el refrán «no con quien naces, sino con quien paces», y Sancho exclama:

«—¡Ah, *pesia tal*¹⁰², señor nuestro amo! No soy yo ahora el que ensarta refranes, que también a vuesa merced se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí, sino que debe haber entre los míos y los suyos esta diferencia: que los de vuesa merced vendrán a tiempo, y los míos a deshora; pero, en efecto, todos son refranes» (II, 68).

Hay, pues, coexistencia de las dos formas en Cervantes (*pesia a mí* y *pesia a tal*), aunque mediaran tantos años entre las dos partes del Quijote. Y la hay también en Tirso, aunque no sabemos cuántos años mediaron entre las dos comedias, pues Tirso utiliza la expresión corrompida (valga la expresión) *pesia a tal* en «No hay peor sordo...» y la expresión correcta *pese a quien* en «El pretendiente al revés».

Algo más hay que decir a propósito de la maldición del porquerizo. Cuando se habla de «la que lo parió» casi siempre la palabra *p*... acompaña a la imprecación maledictoria y, si no aparece en forma expresa, fácilmente se sobreentiende. Se me dirá que Tirso no ha introducido la palabra en el *pésete* que lanza el porquerizo. Es cierto; pero en ese verso octosílabo no cabían las dos sílabas que componen la palabra de las cuatro letras, ni siquiera suprimiendo la exclamación «¡Ah!» Pero creo que no pecó de exagerada al afirmar que el público la añade mentalmente. En la actualidad, resultando el *pese* o *pesia* de poca fuerza y violencia, se utiliza en su lugar un término fisiológico maloliente.

¹⁰² Comenta Rodríguez Marín: «Así, *pesia tal*, en la edición príncipe, y no *pesia a tal*, que ha dicho en otros lugares.» Al explicar el origen del *pesia* dice don Francisco (I, 17): «A la verdad, en este pésete sobra la *a* de *pesia*, que no es la misma preposición que inmediatamente sigue, y había de decirse *pese a mí*, o *pesi a mí*; pero la costumbre, que hace ley, arrimó la *tal* preposición al verbo haciendo una sola palabra con él, y, así embebida la *a*, trajo otra para que hiciera la vez de la antigua, y quedó dicho *pesia a mí*, *pesia a tal*, y no *pesia tal*, como dice el 'Diccionario de la Academia', artículo *pesia*. Sobre los ejemplos que cita Cortejón, véase uno muy curioso de Tirso de Molina, en 'No hay peor sordo...', acto I:

CRISTAL: Yo entonces le dije: ¡*Pesia a tal!*, no es el perro mío; pero no siendo judío, entrar pudo en esta iglesia.»

Por otra parte, la palabra *p...* no recuerdo haberla visto —aunque no presté especial atención a ello— en las comedias de Tirso. La recuerdo muy bien en Cervantes, en boca del ventero (I, 16). «Expresión irónica y sobradamente natural», dice Clemencín, sobre todo aplicada a Maritornes y en boca de un ventero, añado yo. Pero de ordinario Cervantes la evita de manera esplontánea, con elegancia.

Cuando Don Quijote habló de imitar las locuras de Roldán o los lloros y sentimientos de Amadís (I, 25), Sancho le dice: «Porque ¿dónde se ha de sufrir que un caballero andante tan famoso como vuestra merced se vuelva loco, sin qué ni para qué, por una...? No me lo haga decir...» (I, 25). Rodríguez Marín hace el siguiente comentario: «En el lenguaje vulgar eran frecuentes estas reticencias, seguidas del *íbalo a decir* o *no me lo hagan decir*». Y menciona el caso de un predicador que hablando en un sermón de San Juan Bautista dijo: «... a quien corré la cabeza la verdad y una *pu...* (íbalo a decir)».

Ni siquiera la primera sílaba aparece en una escena de «La ventura con el nombre». Clora quiere casarse con Balón, a pesar de que estaba comprometida con Ventura y estaban ya amonestrados, por eso le dice su padre:

CORBÍN. Pues... ¿Ventura que está echado
tres veces de la trebuna...?

CLORA. Esa es persona emportuna
y me habra a lo remilgado.

(Acto I, esc. 3.)

Afortunadamente, Ventura aparecerá en la escena siguiente y librará del compromiso a la serrana con estas palabras:

VENTURA. Serranos, no es la mujer
madeja para torcer;
no la aflijáis con preguntas
y respuestas; que yo os suelto
las diligencias y acción
que tengo a su pretensión.

CORBÍN. ¿Qué decís?

VENTURA. Que estoy resuelto
de mudar de vida y traje,
y desmentir en la guerra
rustiquezas de una sierra
simplezas de su lenguaje.
Case Clora con su igual,
y hágalos dichosos Dios.

BALÓN. Sin que nos bendigáis vos,
lo seremos.

- CLORA. ¡Y qué tal!
Pues, ¿no le venía muy ancho
al hijo de *una*...? (Lo subrayado es mío.)
- CORBÍN. ¿Estás loca?
- CLORA. Agradezca el tapaboca;
que a fe...
- BALÓN. Soldado, a otro rancho,
que éste ya su huésped tien.
- TIRSO. Dios ventura os dé, Ventura.
- BALÓN. Vamos a buscar al cura,
que acá viene el sacristén.

(Acto I, esc. 4.)

Una cosa es la palabra de las cuatro letras sola y otra cuando forma parte de la exclamación «hide puta», que, por paradójico que parezca, en el siglo XVII podía ser encomiástica, como hace notar Rodríguez Marín y como lo demuestran los dos ejemplos siguientes:

Poco después, en el mismo capítulo, cuando Sancho se entera de que Dulcinea es Aldonza Lorenzo, exclama: «¡Oh hideputa, qué rejo (fuerza) que tiene y qué voz!» Ironías aparte, no hay en la exclamación de Sancho insulto o menosprecio, sino admiración.

En «La ventura con el nombre», los rústicos están hablando del protagonista y lo hacen en estos términos:

- TIRSO. Ventura es un labrador,
aunque pobre, tan sesudo,
que antiayer con él no pudo
ni el cura ni el herrador.
- CORBÍN. No se sabe quién hué el padre
que tuvo, aunque aquí nació;
mas sabemos que murió
de parto suyo su madre,
aunque era la más garrida
de todo nueso lugar.
- TIRSO. El ha dado en estodiar
y gasta toda la vida
en libros que le ha prestado
el cura, y con él desputa.
Sabe infinito.
- CORBÍN. ¡Oh hi de puta!
No puede el beneficiado
con él un pito.
- TIRSO. El barbero

se queda hecho un papatoste
cuando le escucha.

CORBÍN.

¡Este poste
desaliñado y grosero
con él se tien de poner,
que sabe más que un letrado!

(Acto II, esc. 3.)

Volviendo a nuestro porquerizo, confieso que es muy aventurado hacer conjeturas, pero lo menos que puede decirse es que tan terrible maldición no viene a cuento, si se compara con las de los otros villanos. ¿Por qué precisamente en boca del rústico llamado Tirso y no en la de otro cualquiera? Nada me atrevo a afirmar, casi ni a inducir, pero confieso que al punto me vino a la memoria la carta que el duque de Maura escribió a doña Blanca. Dice el duque que no ha conseguido pasar «de lo posiblemente novelístico a lo rigurosamente histórico», pero afirma que el presunto padre de fray Gabriel, el segundo duque de Osuna, era hombre «tan corto de alcances como de genio». Durante alguna estancia del duque en la corte «tendrían muy humana explicación sus relaciones con Gracia Juliá, dama catalana, soltera (aunque ya madre), de buen palmito, agraciado rostro, suave carácter y muy sutil ingenio» (...). El duque de Maura termina diciendo que todo esto es una «hipotética reconstrucción biográfica» y que el «segundo Duque de Osuna es, quizá, el personaje conspicuo de nuestro siglo xvii más indocumentado, incoloro e insípido»¹⁰³.

Una cosa me choca: parece como si estos dos versos hubiesen pasado totalmente inadvertidos, pues ningún lector o comentador de Tirso ha hecho hincapié en ellos, ni siquiera doña Blanca. Ahora bien, si admitimos que estos Tirsos son «autorretratos tirsescos» (Vossler), si el lector ha aceptado como autobiográficos los versos que he detectado en «La venganza de Tamar», ¿por qué habría de rechazar éstos?

En «El burlador» hay también una escena, la del naufragio, en la que los personajes, don Juan y Catalinón, salen mojados a escena. Catalinón se queja de que el agua del mar es muy salada; dice que Dios podría haber

¹⁰³ Carta del duque de Maura a doña Blanca de los Ríos (7 de julio de 1951). O. c., II, pág. 1496 y sig.

En carta del 20 de julio de 1951 responde de nuevo el duque de Maura a otra carta de doña Blanca: «Contesto gustosísimo a la pregunta del párrafo final, 'Gracia Juliá' (no Juliana, como escribe a la castellana el chupatintas parroquial) es la madre del Gabriel de la partida por usted descubierta. Su nombre barcelonés y su apellido catalán descubren su origen. Era, evidentemente, cuando conoció al conde de Ureña, en el propio barrio de Palacio que los pretendientes frecuentaban, madre de una hija natural, esa hermana a cuyo común infortunio alude Tirso. En personas de esta clase y condición sociales (¿qué clase y qué condición?) escogían sus amigas los aristócratas de la época. La madre de Fray Gabriel no pudo ser de cierto una mujer vulgar en ningún sentido» (¿Por qué no?). L. c., pág. 1499.

hecho el mar de vino y no de agua, y dice que no piensa volver a beber agua en su vida¹⁰⁴. Todo ello está muy a tono con el papel de gracioso que representa y con su situación de hombre remojado, que por poco pierde la vida en el mar. En «El pretendiente al revés» los rústicos son varios, la escena es más rápida y no hay un gracioso protagonista. Sin embargo, hay paralelismo en la situación y en las exclamaciones. Sólo la maldición de Tirso, el porquerizo, se yergue insólitamente como un cerro testigo. ¿Testigo de qué? De nada, de una suposición que no puede probar, pero que induce a pensar que tanto la que lo parió como el que lo hizo debieron hacerle algo muy grave para que diese lugar a semejante maldición. Apparentemente no es más que la expresión de una cólera momentánea provocada por un aguacero. Es como un relámpago que cruza el cielo y antes de que podamos fijar su imagen ha desaparecido en el horizonte lejano.

Pocos después, según anuncia Peinado, llegan

Corbato y Fenisa,
que con Carlos y Sirena,
de labradores vestidos,
como abadejo en remojo,
vienen del agua perdidos.

En la escena trece llegan también el duque y la duquesa con su séquito; Tirso comenta que «hechos palominos van». Es decir, en todas las expresiones la imagen del agua está presente, unida a la comicidad de la persona remojada; sólo en la expresión del porquerizo no se alude para nada al agua. Los rústicos, obedeciendo a las órdenes de Corbato, van a buscar cabritos y lechones para preparar la cena. Por eso, al comienzo de la escena dieciséis, el porquerizo, harto de trabajar y todavía de mal humor, exclama:

TIRSO. ¡Ah! Pregue a Dios que revienten
con ello el Duque y la Duquesa.

CORBATO. Calla, bestia. Saca sillas.

¹⁰⁴ CATALINÓN: ¡Válgame la cananea
y qué salado está el mar!
... ..
donde Dios juntó tanta agua
¿no juntará tanto vino?
... ..
si es mala aún el agua fresca
¿qué será el agua salada?
... ..
Si de la agua que he bebido
escapo yo, no más agua.
Desde hoy abrenuncio della,
que la devoción me quita
tanto, que agua bendita
no pienso ver, por no vella.

Peinado le dice a Tirso que vaya a llamar a los duques para cenar, pero éste no va, pues permanece en escena. Cuando Corbato, el viejo pastor alcalde, dueño de esa casa de labor donde se han cobijado todos, le pregunta:

CORBATO. Mas qué, ¿no tienes pensado algo agora que cantar?

la respuesta de Tirso es ladina y un tanto socarrona, si socarronería, además de astucia y bellaquería, es también «disimulo con que uno procura su interés, encubriendo sus intenciones». El porquerizo sabe que va a cantar, pues responde:

TIRSO. Si tengo o no, ello dirá.

El orro pastor se sospecha que Tirso va a hacer una de las suyas, pues exclama:

PEINADO. ¿Mas que nos haces reír?

Lo cual equivale a reconocer la naturaleza cómica de Tirso, el dramaturgo, ya que el pastor-porquerizo no ha dicho gracias ni donaires en esta comedia.

La cena ha comenzado y el duque se da cuenta de que suceden cosas extrañas: le han puesto el cuchillo con la punta hacia el pecho, pero sólo a él; poco después observa que le han dado el pan al revés.

Peinado dice a Tirso: «empieza a templar», y el porquerizo replica con aplomo y menosprecio: «yo no tiemplo, impertinentes»¹⁰⁵. En este momento el barbero, que había acompañado a Corbato a la corte y no había vuelto a desplegar los labios, sale de su mutismo para decir a Tirso:

NISO. Sin templar podéis cantar al son que os hacen los dientes.

¹⁰⁵ Nada dice la acotación escénica de que luego Tirso se acompañe con algún instrumento. Creo que la respuesta, un tanto destemplada del porquerizo, puede referirse a las operaciones preliminares que realizaban los que iban a cantar, ejercicios de «mise en voix» que él no quería hacer. He aquí algunos ejemplos: «Halló don Quijote una vihuela en su aposento; templóla, abrió la reja, y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinándola lo mejor que supo, *escupió y remondóse el pecho...*» (Quijote (II, 46).

Comenta Rodríguez Marín: «Cervantes mencionó muy puntualmente en sus obras los preliminares del canto». Y cita:

a) «A lo que parece, templando está un laúd o vigüela, y, según escupe y se desembaraça el pecho, debe de prepararse para cantar algo» (Quijote, II, 12).

b) «... parece que la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar» (Rinconete y Cortadillo).

c) «Mondó el pecho Lope escupiendo dos veces...» (La ilustre fregona.)

Es cosa sabida que los barberos fueron siempre habladores y ya en aquel tiempo tenían fama de saber rasguear la guitarra¹⁰⁶. En esta comedia podía haber cantado el barbero; sin embargo, lo hará el porquerizo. Hay falta de respeto a la tradición cantora barberil y usurpación de funciones; de ahí el despecho que expresan las palabras del barbero y la alusión al «trac», pues el castañeteo de dientes suelen producirlo el frío o el miedo. Pero el porquerizo no tiene miedo y comienza a cantar el romance:

TIRSO. Pero Gil amaba a Menga
desde el día que en la boda
de Mingollo el porquerizo
la vio bailar con Aldonza.

Este romance ha de abrir los ojos al duque. Aquí sí que puede hablarse de poner al derecho las cosas que estaban del revés. El duque es buen entendedor, y dice a Floro, su confidente:

DUQUE. Si fueras poeta, Floro,
en esta ocasión, no pongas
duda que de ti creyera
que escrito habías la historia
de mi amor mal gobernado.

FLORO. Desengañente las coplas.
pues no te desengañó
lo que yo te dije en prosa.

¹⁰⁶ No recuerdo que maese Nicolás, amén de hablador, fuese tañedor de vihuela, ni me viene a la memoria otro barbero rasgueador que Figaro. Pero no creo que fuese Beaumarchais quien crease la asociación barbero-guitarra. En esta misma comedia se alude a la parlanchinería barberil, aunque Niso, el barbero, es el que habla menos.

TORILDA: ¡Y lo que un barbero sabe!
No dejará de encajar
su historia en cada lugar.

CELAURO: Unos imposibles vi
ayer, y entre ellos lei
pedir un barbero mudo.

NISO: No hablo mucho, pues consiento,
callando, tanto picón.

SIRENA: Niso ha tenido razón;
déjenle, y muden de intento.

Acto I, escena 3

Muy cerca ya de nuestro tiempo Santiago Ramón y Cajal escribe: «Harto conocida es la psicología del barbero para que yo caiga en la tentación de describirla a mis lectores. Nadie ignora que los legítimos rapabarbas son parlanchines, entremetidos, aficionados a toros, tañedores de guitarra o de bandurria...». «Mi infancia y juventud», cap. 14, pág. 122. Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969.

El duque se convence de que las coplas y la manera de servirle los rústicos¹⁰⁷ no son más que trazas para darle a entender que ha sido «amante al revés». Y para que no le queden asomos de duda le cantan la segunda parte del romance:

TIRSO. Corrido Pedro de verse
que le corren por la posta,
a su comadre Chamisa
dio parte de sus congojas.

Poco después, en la escena siguiente, «la comedia acaba en paz y concordia, aunque no a gusto de Hartzenbusch»¹⁰⁸.

«La Peña de Francia»

Como en «La venganza de Tamar», el pastor Tirso de esta comedia sale siempre en compañía de otros pastores, si se exceptúa la última escena, donde interviene sólo para anunciar que «Simón Vela descubrió una imagen

¹⁰⁷ Para que se convenza el duque, y el lector también, Fenisa dirá poco después.

FENISA: Señor duque de Bretaña,
si no ha entendido la historia,
sepa que por él se ha dicho,
y no por otra persona.

¹⁰⁸ Lamento no haber podido tener a mano los comentarios de Hartzenbusch. Ya sé que no habría estado de acuerdo con él, como no lo estaba con los anteriormente citados; pero siempre es interesante conocer el prisma de visión de un autor de otro siglo y de otra mentalidad. Este duque, «esposo infiel y amante poco avisado», «menos delincuente» que Leonora (Hartzenbusch) está muy lejos de los clásicos forzadores de mujeres. Sus propias palabras lo manifiestan:

DUQUE: ... que aunque forzalla pudiera,
nunca la fruta alcanzada
por fuerza della se espera
lo que estando sazónada:
con sazón quiero cogella.

Acto II, escena 6

Gracias a que en esta comedia no hay violación y sólo infidelidades *in fieri*, Tirso nos dio una obra interesantísima por muchos conceptos. Interesante es también la opinión de Maurel, aunque no la comparta plenamente: «Certes, par sa dialectique ingénieuse et la savante théorie de la passion qui contraint son épouse à devenir sa complice, le Duc de Bretagne doit plus au héros de la nouvelle italienne qu'au Commandeur de 'comedia', et l'artifice règne en maître en son palais de Nantes. Pourtant, la solution de cette 'quimera' dépend du monde paysan offert, dans sa réalité transposée, comme contrepoint au pur artifice. Et, plus que sa leçon en manière de fable, c'est sa liaison avec des thèmes du registre Sérieux, du théâtre sacré, même, qui fait d'une 'comedia' comme 'El pretendiente al revés' une 'comédie' exemplaire.» O. c., pág. 431.

santa». La comedia termina poco después, cuando Juan II promete a Simón Vela que allí se construirá un santuario ¹⁰⁹.

Estos pastores y serranos aparecen por primera vez en la escena once del segundo acto; van bajando de unas peñas «lo más altas y ásperas que se pudiere» (acotación escénica) y se dirigen hacia el valle para cortar el mayo.

MARTÍN. ¿Quién ha de cortar el mayo
para plantarle en la Alberca,
nueso pruebro, que se acerca
el primero día?

Supuse que el dramaturgo se refería a alguna costumbre local y el diccionario confirmó la suposición: «Mayo: palo alto que en muchos pueblos se pone en la plaza durante el mes de mayo.»

Para evitar discusiones entre los pastores, Doringo propone echar suertes entre ellos y dice que «cada cual meta un listón en su caperuza». Así lo hacen, y Cardencho, el pastor que abrió la escena llamando a voces a una cabra que se le había ido por los riscos, saca de la caperuza de Doringo un listón azul, que es precisamente el de Tirso. Este mismo pastor ha dicho un poco antes:

CARDENCHO. Si el mayo llevo a Belilla
le he de plantar en la plaza
y mosicalla, de suerte
que no se ose el sacristán
competilla.

PAYO. ¿Cantáis bien?

CARDENCHO. Tengo el chorro claro y fuerte.

Con estas palabras anuncia Tirso los cantos que han de seguir luego, porque si el «mayo» es el palo que se planta en la plaza, «mayos», así, en plu-

109

SIMÓN: Rey Don Juan, sol de Castilla,
esta imagen soberana
está aquí desde los tiempos .
que Rodrigo perdió a España;
haz, pues, que aquí se fabrique
una generosa casa,
y que su gobierno tengan
los Padres de la Orden sacra
del grande español Domingo;
porque ya el cielo me llama
para darme en dulce muerte
hallazgos de tal ganancia.

REY: Yo haré, Divina Señora,
lo que vuestro siervo manda.

Escena final, O. c., I, pág. 1885

ral, son «serenatas con que los mozos obsequian a las solteras en la noche del último día de abril»¹¹⁰.

Estas costumbres populares permiten a Tirso introducir en la comedia las escenas de los pastores y las de los carboneros, que van a Salamanca a vender carbón; escenas que constituyen la parte descansada y casi graciosa de la comedia, en contraste con la intriga cortesana (los amores de la infanta Catalina con el infante Enrique) y la parte devota (Simón Vela que busca la Peña de Francia).

A Tirso le ha caído en suerte cortar el mayo y para ello es preciso buscar un árbol que ofrezca una hermosa rama.

DORINGO. ¿De dó le cuidáis cortar?
TIRSO. Mirándose está en la risa¹¹¹
de ese río, que de Francia¹¹²
se nombra, un álamo branco,
y un trozo me ofrece franco
para el mayo, de importancia
Crespo, trepando por él
me le podrás desgajar.

MARTÍN. El álamo está muy alto,
¿heis de poderle trepar?

¹¹⁰ Tirso hace coincidir el calendario folklórico con la tradición religiosa. «Verificóse la invención (de la imagen) en 19 de mayo de 1434, aunque Mariana la refiere al 1409; en 1436 se expidió el real privilegio para la fundación del convento (...). Dos años después murió Simón Vela.» Citado por doña Blanca, *Preámbulo a esta comedia*, pág. 1834, nota 2.

«Fue el hallazgo precedido y acompañado de tantas maravillas, que, noticioso de ellas Juan II, confió a los religiosos dominicos la custodia del santuario; y en 1445, después de la batalla de Olmedo, les cedió la jurisdicción del terreno confiscado al rebelde infante de Aragón don Enrique.» Quadrado y Plferrer. «España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia.» Citado por doña Blanca.

Entre las reliquias que se guardaban en la alberca «una casulla de hilo de oro tejida sobre raso carmesí, hecha de un balandrán que regaló a la parroquia el rey don Juan al visitarlo a fines de mayo de 1455, después de haber triunfado en Olmedo». Citado por doña Blanca, pág. 1825.

¹¹¹ Risa: provincialismo de Salamanca. Cabrilleo del agua, que rebrilla al romperse en cualquier sitio pedregoso.

¹¹² Para mí, después de Garcilaso (corrientes puras, aguas cristalinas / árboles que os estáis mirando en ellas) todos los árboles se miran en los ríos de limpidas aguas. Ahora bien, los provincialismos lingüísticos no se aprenden en los diccionarios ni en los poetas, sino de oído, y habiendo vivido en el lugar donde es corriente usarlos. Detalle insignificante, pero significativo, en favor de la estancia de Tirso en Salamanca. Río de la provincia de Salamanca, p. j. de Sequeros que tiene su origen en las faldas del NO de las montañas inmediatas a la Peña de Francia, cuya sierra atraviesa, corre unos 30 kilómetros y desagua en el Alagón.

«Tirso conocía tan bien las riberas del Tormes como las del Tajo, y la Sagra toledana...», dice doña Blanca. Y comentando los versos anteriores dice: «Impresión sentida, respirada en el frescor de la margen de aquel río, por un gran poeta.» *Preámbulo*, pág. 1827.

CARDENCHO. Dejadme vos desnudar,
veréis cuán ligero salto.
DORINGO. ¿Pues aquí os dejáis el sayo?
CARDENCHO. Quiero sobir en camisa.
TIRSO. ¡Qué alegre ha de estar Melisa
viendo a sus puertas el mayo!

(*Dejan allí el sayo y vanse*)¹¹³.

Este sayo le vendrá de perillas al infante Enrique, que viene huyendo desde Ciudad Rodrigo, donde ha oído un pregón en el que decían que el rey ponía precio a su vida. Naturalmente, el infante trocará sus vestidos y se disfrazará de pastor.

Si comparamos la espontaneidad de esta escena, en la que todo transcurre de la manera más natural del mundo, con la precipitada muerte del pastor Italo a manos de Tarso, en «La República al revés», forzoso es concluir que esto no se debe a estar más o menos inspirado, sino que es cuestión de experiencia. El escritor tiene más soltura, domina mejor la técnica teatral y está cada vez más cerca de la maestría en el arte de escribir comedias. Esta aparente naturalidad es *ars gratia artis*¹¹⁴.

Para complicar un poquito la intriga amorosa aparecerá en este momento Elvira, la serrana «adamada de facciones», que observará el cambio de trajes.

ELVIRA. Escondida quiero ver
qué es lo que pretende her.
Un vestido tiene allí
de serrano y se le pone
en somo del tafetán.

La aldeana se enamorará al punto del infante, dando lugar a una lograda escena de «serranilla», donde a la gracia cortesana del besamanos se unen la malicia del fraile («¿es mi mano la del cura?») y la fina observación psicológica, pues Elvira dice en un aparte «el alma me hace cosquillas / desde que su mano toco», cosquillas que se convertirán en fuego amoroso, pues la bella serrana termina el segundo acto diciendo:

Chispas en el alma llevo
a fe que vó quillotrada¹¹⁵.

El tercer acto de la comedia comienza con la fiesta del mayo¹¹⁶, según

¹¹³ Acto II, escena 11, final.

¹¹⁴ Compárese también con *El vergonzoso en palacio*, donde el cambio de trajes adquiere una nota cómica en boca de Tarso.

¹¹⁵ Véase más abajo el epígrafe titulado *La serrana Elvira*.

¹¹⁶ «Les motifs rustiques ne sont plus, dans ces intrigues d'amour ou d'ambition, qu'agréables divertissements ou même simples prétextes. Quelle est, en effet, l'utilité de la fête de Mai, dans 'La Peña de Francia', sinon d'offrir à don

indica la acotación escénica: «Salen, cantando, los pastores, y Tirso, con el mayo». Elvira y Melisa han salido a la ventana y Tirso pregunta a su hermana:

TIRSO. ¿Qué decís de la música?
Mi Melisa, ¿haos contentado?

MELISA. Lindamente lo heis cantado.

Los dos enamorados se echan requiebros; mas las comparaciones de Tirso con la yegua y el cuartago, y las de Melisa con la carreta cargada de carbón¹¹⁷, son aún pesadotas y simples, entre ingenuas y maliciosas, y si bien despuntan en ellas la viveza y la chispa de Téllez, el autor no muestra aún los brillantes y artificiosos juegos de palabras que aparecen en otras obras suyas, ni tampoco su desenfado y malicia. Otro tanto puede decirse de los versos con que los pastores, que se han dado cuenta claramente de cuál es el mal de Elvira, manifiestan sus temores. Primero Tirso, en la escena primera:

TIRSO. ¡Pregue a Dios no dé la Elvira
con el mayo algún traspíe,
que temo algún daño a fe
después que tanto le mira!

y después Doringo, cuando le cuenta a su amo que se quedaron en Salamanca:

DORINGO. ... y ella, Melisa y Mireno
se quedaron; mas ¡par Dios!,
amo (aquí para los dos),
que no lo tengo por bueno;
porque delante nosotros,
y aun en secreto, al garzón
miraba con enfición,

Enrique un habit tout trouvé pour se transformer en paysan et se mieux ca-
cher»? Maurel, o. c., pág. 220.

117

TIRSO: Así mi amor se pobrica
la mi Melisa agraciada;
¡pardiez!, que os me asemejáis.
cuando escochándome estáis,
a la ventana asomada,
a la mi yegua que dejo,
garrida cuando la cincho,
que alegre escucha el relincho
del cuartago del concejo.

MELISA: Y a mí la vuesa musquina
me semeja al dulce son
que hace con el carbón
la carreta si rechina.

(Acto III, escena 1.)

y aun se decían sus quillotros;
y como Elvira no es fea,
y el mozo tien buen reclamo...

CONDE. ¿Qué?

DORINGO. Que pregue a Dios, nueso amo...

CONDE. Dilo.

DORINGO. «Que orégano sea»¹¹⁸.

El padre de Elvira se indigna y, aunque piensa que tienen razón los pastores, les manda callar:

CONDE. ¡Hola, la lengua templada,
que es muy honrada mi Elvira!

PAYO. ¡Pregue a Dios!; que amor que tira
da en el alma virotada¹¹⁹.

Si de nuevo comparamos los comentarios de estos rústicos con los de otros criados y graciosos, puede verse que estos pastores se mantienen en una línea de observación objetiva, mientras que otros personajes, que son los más conocidos y característicos de Tirso, son mucho más cáusticos y satíricos. No basta con decir que esto es así porque las escenas que comento transcurren en ambiente de aldea, lejos de la corte. Existe, es cierto, una lejanía real, pues la obra comienza en París¹²⁰, que Simón Vela deja para ir en busca de la

¹¹⁸ L. c., esc. 15. «Orégano sea», expresión figurada y familiar con que se expresa el temor de que algún negocio o empresa dé mal resultado.

¹¹⁹ L. c., ídem. Virotada, acepción que no viene en el «Diccionario de la Academia», aunque ya se comprende que es lo mismo que «virotazo» o golpe dado con el virote (especie de saeta guarnecida con un casquillo). Tampoco figura la palabra «vitorero», que Tirso usa en *La ventura con el nombre*. Acto I, escena 3.

CLORA: Berros (= Venus) hué una cotorrera
y es un virotero (1) su hijo.

(1) Flechero, balletero. (N. de Hartzenbusch.)

¹²⁰ Poco después de comenzar la comedia Simón Vela oye una voz que tres veces le despierta y le dice que salga de Francia. Obediente a esa voz, Simón Vela dice: «¡Adiós, París; patrio suelo!, etc.» Tirso respeta fielmente la tradición religiosa, pues según ella: «A la hora de maitines, vencido del sueño, se quedó dormido». Después la voz le dijo: «Simón, vete a la Peña de Francia, a las partes del Poniente, y allí hallarás la imagen de la Gloriosa Virgen María.» Véase la obra de Maurel para las fuentes religiosas de esta comedia.

Tirso no habla para nada de la imagen, sino de hallar esposa:

Voz: Y si esposa de importancia
quieres hallar, santa y bella,
sal de Francia, y fuera de ella,
busca la Peña de Francia,
y vela, Simón.

(Acto I, escena 2.)

Peña de Francia. Entra en España y sigue el camino que los peregrinos tomaban para ir a Santiago de Compostela¹²¹; después llega a Valladolid¹²². Si se tiene en cuenta que la obra transcurre durante el reinado de Juan II de Castilla y que éste tenía la corte en Valladolid¹²³, no es abusivo afirmar que si Téllez hubiese querido, habría podido aludir a la corte, tal como hace en muchas de sus comedias, donde la corte es lugar de vicio y corrupción, donde todo se vende y se compra, etc., etc. Por estos motivos, de orden estilístico y de construcción dramática, me inclino a creer que esta obra es de la época juvenil del poeta, que no ha hablado de la corte porque no la conocía aún por experiencia.

¹²¹ «Salen Simón Vela, de peregrino, y don Enrique.»

SIMÓN: Salí, señor, cual digo, de mi tierra,
entrando en Aragón, por la montaña
de Jaca, que al francés el paso cierra;
los campos visité que el Ebro baña
en busca de la Peña que te digo,
y juzgo que he de hallar en vuestra España.
En la ciudad de Huesca habló conmigo
un caballero pobre y desterrado
por la persecución de un falso amigo;
pidióme con secreto y con cuidado,
pues a Castilla el paso encaminaba,
[de cuyo rey fue un tiempo gran privado],
si a Don Enrique, infante, en ella hallaba
le diese, sin testigos, este pliego
por la seguridad que en mí llevaba.

(Acto I, esc. 14.)

¹²² ...partíme, Infante, luego
hasta Valladolid, donde he cumplido
con mi palabra y su amigable ruego.

Este encuentro «casual» de Simón Vela con el infante Enrique y esta carta *ad hoc* son los débiles lazos que unirán en la comedia la parte de intriga cortesana con la devota.

¹²³ ENRIQUE: *En esta villa, donde
tiene su Corte
el rey don Juan Segundo...*

(L. c., ídem.)

PAJE: *Valladolid tiene amantes,
no de rejas solamente;
que son amigos de ver
y tras el ver desear,
tras el desear, hablar,
y tras hablar, poseer;
y, como las de palacio
dan tan escaso el favor,
no hay en la Corte, señor,
galán que esté tan despacio.*

(Acto I, escena 17.)

La carta que Simón Vela ha de dar al infante Enrique, carta inventada «con la licencia de Apolo», une a estos dos personajes no sólo en la comedia, sino también en la desgracia, ya que cuando hacen prisionero al infante (final del primer acto), encarcelan también al pobre peregrino¹²⁴.

Pero la infanta Catalina, que en la comedia está muy enamorada del infante Enrique¹²⁵, ha podido conseguir un doble de las llaves del calabozo, llaves que Padilla, criado, se encarga de hacer llegar a manos del prisionero. Este se acuerda del pobre peregrino y pregunta: «Simón Vela, ¿no podrá salir conmigo?», y al ver que no puede librarle

BENAVIDES. ... porque un triste calabozo
tu favor te hace imposible;
es el Alcaide terrible
y extranjero el pobre mozo.

ENRIQUE. Líbrele el Cielo, pues yo
no puedo.

huye el infante camino de Portugal, no sin pena, pues exclama:

¡Ah Cielos, si en dicha tanta,
pudiera llevar la Infanta
y librar a Simón Vela!¹²⁶

El pobre Simón se queda en la cárcel. Sin embargo, en la escena diez del mismo acto «sale Simón Vela, alborotado, siguiendo una voz que dentro habla en diversas partes» y que le dice:

124 GONZALO: Ayer, con cartas de Rui López, vino
un francés, disfrazado en peregrino.

REY: Y a ese criado (Simón Vela)
que traen consigo, le pondréis al punto
a cuestión de tormento, porque diga
la verdad...

(Final del primer acto.)

125 Juan II. «Secuestro y fuga del rey. (...) «Don Enrique dispuso llevarse al rey de Avila a Talavera. En el camino, la asiduidad de don Enrique llegó a ablandar el corazón de doña Catalina, que accedió a casarse con su antes aborrecido primo. Juan II dio a su hermana como dote el marquesado de Villena, convirtiéndolo en ducado, por lo que don Enrique recibió el título de duque.» *El primer matrimonio y la mayor edad del rey.* «Cuando don Enrique casó con una hermana del rey, la infanta doña Catalina, que le llevó en dote el marquesado de Villena, el infante aragonés extremó su audacia, con el franco propósito de anular la floja voluntad de Juan II. Este, incapaz de actos de energía, huyó furtivamente de Toledo, para encerrarse en el castillo de Montalbán. Don Enrique sitió al rey y secuestró a la reina (...).» PEDRO AGUADO BLEYE, *Manual de Historia de España*, Madrid, 1958, vol. I, págs. 787 y 785.

126 Acto II, escena 8.

Camina
por la parte que me escuchas
y saldrás de esta prisión¹²⁷.

Esta misma voz le dice que vaya a Salamanca. En efecto, cuando volvemos a verlo (acto II, escena ocho) va «vestido de estudiante» (acotación escénica) y se pregunta a sí mismo qué va a hacer para encontrar la Peña de Francia. Para guiar a Simón Vela y al espectador, y para llevar a buen término la acción de la comedia, salen en la escena siguiente dos carboneros, a los que el público ya conoce, los cuales, quejándose de las travesuras escolariegas de los estudiantes de Salamanca, manifiestan el deseo de volverse cuanto antes a su lugar, la Alberca, en la Peña de Francia¹²⁸. Todo ello para que Simón Vela pueda oír hablar, por fin, de la tan buscada Peña, objetivo principal de la comedia, si atendemos al título. Pero escribir tres jornadas con tan insignificante contenido era labor harto difícil; por eso los aditamentos resultaron imprescindibles. La historia pagó los cascos rotos, la comedia salió ganando y la leyenda religiosa resultó ilesa¹²⁹.

Después de analizar las escenas en que aparece este pastor llamado Tirso

¹²⁷ Cuando Enrico está en el calabozo oye también una voz que le llama por su nombre tres veces (acto III, escena 6). En la escena siguiente el demonio «invisible para Enrico» —dice la acotación escénica— le dice: «Librarte, Enrico, pretendo» y luego «aparécesele como en forma de una sombra». Poco después, «a una señal del demonio, se abre un portillo en la pared» y aunque el diablo le dice que huya por él, otras voces cantan:

Detente, engañado Enrico,
no huyas de la prisión;
pues morirás si salieres,
y si te estuvieres, no.

Como puede verse, el tema está tratando con mayor complejidad psicológica y mayor riqueza escenográfica en *El condenado por desconfiado*. He citado adrede este ejemplo —aunque hay otras muchas voces en las comedias de Tirso— para probar que el dramaturgo utiliza el recurso de las voces a su conveniencia y antojo —y hace bien— y porque me parece excesivo buscar en ellas razones profundas y trascendentales, como se ha hecho con el llamado «teatro teológico de Tirso».

¹²⁸ Según la fuente religiosa, un jueves, día de mercado en Salamanca, hubo una pendencia en la plaza y Simón se hallaba en ella. Uno de los que lo comentaban dijo que si él fuese malhechor «yo supiera guardarme de la justicia, fuérame a la Peña de Francia, donde no me hallara Rey, ni Roque». Maurel, o. c., página 110, nota 175. Así pudo oír hablar de la Peña de Francia Simón Vela. Tirso substituye la reyerta por un diálogo entre carboneros, que el público ya conoce. Lo menos que puede decirse es que la transposición está hecha con gran habilidad.

¹²⁹ Según Maurel «la simultaneidad y yuxtaposición de las dos intrigas (religiosa y profana) reposan sobre la coincidencia cronológica.» O. c., pág. 268.

Ahora bien, esta coincidencia cronológica es sólo aproximada, pues el matrimonio tuvo lugar en 1420, la invención de la imagen en 1434 ó 1436. Y la visita de Juan II a la Peña de Francia en 1455, después de la batalla de Olmedo. Si bien se mira, el verdadero aglutinante o hilo conductor es precisamente el mes de mayo, por lo menos en la mente del dramaturgo.

me pregunté: ¿Qué rasgo autobiográfico nos aporta este serrano que corta el mayo y corteja a Melisa? Confieso que yo no acerté a vislumbrar ninguno, ni siquiera perdido entre otros versos, como me sucedió con las comedias anteriores. Con cierto desaliento pensé que había perdido el tiempo y renuncié a seguir buscando en este sentido; pero aún volví a leer las escenas rústicas, en las que se hace mención de las burlas escolariegas y lo que decía doña Blanca referente a ellas. Esta afirma que «La Peña de Francia» se produjo en los días en que Téllez estudiaba en una Universidad, que era indudablemente la salmantina¹³⁰. Aunque la ilustre tirsista no pudo probarlo de manera categórica, es posible que hubiese sucedido así. En ese caso cabría pensar que estas pesadas bromas estudiantiles eran un recuerdo personal del autor. ¿Participó también en ellas? ¿Se acordaba de haberlas visto? Queriendo absolver a mi autor de un cargo que nadie le hacía, y que me resultaba desagradable atribuirle, recordé que quienes conocieron a Kierkegaard de joven le llamaban «el tenedor», por su gran agudeza en zaherir y pinchar. En el caso del pensador danés se trataba posiblemente de una compensación: como no tenía fuerza física para responder con un puñetazo o un buen mandoble, atacaba de esta manera. Cambiando de país, de ambiente, de siglo y de autor, con la celeridad que sólo la imaginación permite, me vino a las mientes Quevedo¹³¹. ¿No le sucedería otro tanto a nuestro gran satírico, feo, miope y «pascicorto»? En este caso lo mismo o algo muy parecido se podría decir de Téllez. Pero ni el retrato ni lo poco que se sabe de él permiten sospechar en el mercedario tara física alguna. Claro que este fenómeno de desviar la agresividad de su camino normal puede darse, y se da a cada momento, de manera natural e inconsciente en todo individuo, sin que para ello sea preciso ser cojo o jorobado. Hago un alto en el camino de mi carrera imaginativa.

*¿Qué novedades son éstas,
altanero pensamiento?
¿Qué torres sin fundamento
tenéis en el aire puestas?
¿Cómo andáis tan descompuestas
imaginaciones locas?*

No, no fueron estas palabras de doña Magdalena¹³² las que me bajaron al mundo de la realidad. Mi experiencia introspectiva, alertada por la «guarda cuidadosa» de mi sentido autocrítico, me advirtió que una vez puestos en derrumbaderos de esta especie, fácilmente se pierde pie y se anega el más pin-

¹³⁰ Por más que buscó la ilustre tirsista, no pudo hallar ningún documento que probase la estancia de Téllez en Salamanca. En cambio encontró en los libros de matrículas un Alonso Quijano (1588), un Diego de Carriazo (1581), un don Juan de Avendaño (1584) y un Cachupín, natural de Laredo, nombres todos ellos que guardan relación con personajes cervantinos, L. c., pág. 1831.

¹³¹ Los puntos de apoyo para este salto fueron, sin duda, la muy fuerte agresividad de Quevedo y las burlas nauseabundas del Buscón.

¹³² *El vergonzoso en palacio*, acto II, escena 1.

tado en un mar de confusiones. Decidí interrumpir al punto semejantes lucubraciones para volver al camino real de los datos concretos. La literatura vino a sacarme del atolladero, aunque al principio no lo creí así. Dice doña Blanca que «antiguas y proverbiales eran las burlas de los escolares salmantinos a los rústicos de los aldeaños, perpetuadas por Juan del Encina en el 'Aucto del repelón'».

1) El «Aucto del repelón»

«El 'Aucto del repelón' es la más antigua pieza que se nos ha conservado del teatro cómico-popular en toda la literatura española. Su asunto consiste en las burlas que los estudiantes de Salamanca hacen a dos pastores, Piernicurto y Juan Paramás, a los que pelan. Estos se refugian en casa de un noble, donde, para información del espectador, refieren lo sucedido; allí llega un estudiante para seguir la broma, pero los dos pastores se vengan de él y le echan a palos de la sala»¹³³.

Lo primero que me llamó la atención fue que la técnica dramática utilizada por Tirso es la misma: se habla de las burlas para que el público se entere. Pude cotejar una parte del «Aucto»¹³⁴ con la comedia y vi que las

¹³³ ALBORG, o. c., I, pág. 501.

¹³⁴ *Antología Mayor de la Literatura Española*. Dirección, prólogo y notas de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, 1958, vol. I, pág. 1012 y sigs. He aquí el resumen que da Díaz-Plaja: «Aucto del Repelón, en el qual se introducen dos pastores: Piernicurto y Joan Paramás, los quales, estando vendiendo su mercadería en la plaza, llegaron ciertos estudiantes que los repelaron, faciéndoles otras burlas peores (...). En la sala de un caballero cuentan lo que les aconteció.»

Tirso ha preparado al público con anterioridad, pues en la escena en que los pastores han bajado al valle para cortar el mayo hablan entre ellos de si han hecho mucho o poco barbón y de que conviene ir a venderlo a Salamanca, porque allí se vende mejor. (Acto II, escena 11.)

«La Peña de Francia»

«Aucto del repelón»

MARTÍN:	... porque aquellos escolares compran costales a pares de encina y también de roble.	
PAYO:	Sí, allá no faltan dineros, pero bien se satisfacen con las burlas que mos hacen a los pobres carboneros.	... faciéndoles otras burlas
CARDENCHO:	¡Oh, qué bravo pescozón me dio uno en el mercado a coto jueves pasado!	
DORINGO:	¿Cómo?	
CARDENCHO:	Vendiendo carbón llegó un escolar roñ...	... estando vendiendo su mer- cadería en la plaza.
CRESPO:	Pues si yo empiezo a decir mis burlas no acabarán.	... cuentan lo que les aconteció

coincidencias eran tan grandes que me atrevo a afirmar que Tirso no recordaba estas escenas del natural. Su recuerdo procedía o directamente de la lectura del «Aucto» o de alguna representación del mismo. Para que el lector pueda juzgar por sí mismo, he aquí el resultado del cotejo:

- a) Los dos pastores, Piernicurto y Paramás, se han convertido en dos carboneros, Doringo y Payo.
- b) La sala de la casa de un noble es, en la comedia, Salamanca, probablemente la plaza del mercado, pues los aldeanos han ido allí para vender carbón.
- c) Los dos pastores se cuentan sus malaventuras; los carboneros también.
- d) Llega otro estudiante para seguir la broma; en la comedia el otro escolar es Simón Vela, que va «vestido de estudiante».
- e) Los pastores echan al estudiante a palos; los carboneros amena-

DORINGO: ¡Huego de San Cebrián
los abrase!

CRESPO: En el pescuezo
me metieron dos avispas
que aún me duran los ronchones.
(Los carboneros, Doringo y Payo vuelven a salir en la escena 9
del tercer acto.)
a) b) c)

PAYO: Algún diablo mos trujo a Salamanca.
Huye, Doringo, que estos escolares
me tienen criba la mitad de un anca.

DORINGO: Revienten, ¡pregue a Dios!, por los ijares,
hanme metido un alfiler de a branca,
tres veces par de zaga.

PAYO: A mí dos pares
de mamonas me han hecho, y con saliva
me dieron por la boca.

d)
SIMÓN: ¡Peña de Francia? ¡Cielos!

DORINGO: Ten sosiego.

PAYO: Estoy de alfilerazos derrengado,
¿y quieres que sosiegue?

SIMÓN: Amigo, amigo
¿adónde está la Peña que has nombrado

PAYO: ¡Otro escolar! Apártese, le digo.

«y entró un estu-
diente, estando
ellos hablando, a
refacer la chanza.»

SIMÓN: No tengáis miedo.

PAYO: No, que remilgado
llega a picarnos.

DORINGO: ¡Dóle al enemigo!

SIMÓN: Escuche.

PAYO: No hay escuchas.

zan con moler a palos a los estudiantes si cogen a alguno en su lugar.

- f) El estudiante del «Aucto» insiste en querer saber de qué pueblo son los pastores; Simón Vela pregunta varias veces dónde está la Peña de Francia, que les ha oído nombrar.
- g) Los dos pastores no le dicen al estudiante de qué pueblo son; los carboneros tampoco le indican a Simón Vela dónde está la Peña de Francia. En vista de lo cual, Simón Vela, alborozado porque por fin ha oído hablar de la tan buscada Peña, dice:

¡Peña de Francia, muerto voy por veros!
... seguir quiero la simple compañía
de estos sencillos pobres carboneros.

Los carboneros se inquietan un poco, pero se sienten más seguros porque ya están en tierra propia y no en Salamanca:

e)

DORINGO:

Estó hecho criba.

Si en la Peña de Francia cojo a alguno,
yo os voto a San Antón y a su cochino,
que no se ha de volver a casa ayuno
sin probar la corteza a medio encino.

PAYO:

No qulere Dios que allá vaya nenguno.
¡Ay, Doringo!

DORINGO:

¿Qué tienes?

PAYO:

Que me fino:
a la Peña de Francia me vó luego.

PIERNICURTO:

... *botémosle d'aquí*
a palos.

Dale, dale rodión.

¡Oh, qué lao le fro-
qué
en aquellos rabaci-
les!

JUAN:

Otro le di en los
cuadriles
que cuasi lo derren-
gué.

f)

SIMÓN:

¿Qué ignorancia!

¿Dónde la Peña está, decid, de Francia?

STUDIANTE:

¿De qué lugar sois
vosotros?

DORINGO:

No os lleguéis.

SIMÓN:

Pues enseñame esa Peña
que nombraste de Francia.

PAYO:

La pescuda.
¿Para qué la queréis? ¿Para her leña
y acarrear carbón?

PIERNICURTO:

Pues, ¿por qué lo
pesquisáis?

STUDIANTE:

No, por nada, no
temáis.

SIMÓN:

Es fuerza acuda
a buscar cierta joya que me enseña
el Cielo en ella.

JUAN:

Este ño trae ruin-
dade.

PAYO:

Sí, *santo es sin duda.*
Vente, que es hora y van lejos los carros.
Si se llega, aquí llevo dos guijarros.

DORINGO. No nos deja este escolar
con estar los dos tan cerca
de nueso pueblo, el Alberca.

A partir de este momento Tirso puede alejarse ya del «Aucto del repelón». Salamanca y el mundo estudiantil le han proporcionado lo que necesitaba; la comedia seguirá de nuevo la narración piadosa¹³⁵. Pero la analogía de las situaciones es tan idéntica que no deja lugar a dudas.

«El 'Aucto' más que una burla de los pastores es una sátira contra los estudiantes que emplean su pretendida superioridad para abusar de los aldeanos. En no pocas frases se advierte un resentimiento amargo contra 'tanto bellacón' y su 'ruin sabencia', en los cuales 'no hay más conciencia que en perros'»¹³⁶. Alborg habla incluso de una actitud de protesta que podría calificarse sin exceso como «sátira social». Este fondo de sátira social no se percibe en la comedia. Ciertamente la reputación de los estudiantes sale bastante malparada y que los carboneros no brillan por sus muchas luces¹³⁷, pero, yendo al fondo de las almas, las trastadas estudiantiles ponen de manifiesto una naturaleza cruel, que disfruta ensañándose con burlas que causan dolor físico (avispas, alfilerazos) o que provocan náuseas y repugnancia (salivazos)¹³⁸. Es evidente que en esta situación la simpatía del público va hacia las víctimas, y creo que la de Tirso también. Faltan en la comedia las alusiones antiestudiantiles, cosa por lo demás natural por haber sido Tirso estudiante. Por otra parte, creo que el dramaturgo buscaba en estas situaciones los efectos cómicos; si en estas escenas la comicidad del poeta no alcanza el alto nivel que muestra en otras comedias, tal vez sea debido, como ya he dicho antes, a que ésta es una comedia juvenil y el dramaturgo no ha encontrado todavía su camino, peculiar e inconfundible.

¹³⁵ Sin saber quién es y sin conocer en absoluto su obra, veo que mi opinión coincide con la de «W. Mettmann pour qui le profane n'est bien souvent que remplissage, du fait de l'insuffisance de la matière sacrée pour occuper trois actes». Citado por MAUREL, o. c., pág. 287. Maurel no opina lo mismo, pues dice poco después: «L'intrigue sacrée ne nous paraît plus insignifiante et comme noyée dans l'intrigue profane. Tirso n'a pas démenti le titre de sa pièce: la marche de Simón Vela vers la Peña de Francia est bien ce qui importe, la seule ligne droite dans le réseau compliqué de l'intrigue politique, qui est bien l'intrigue secondaire.» O. c., pág. 269.

¹³⁶ ALBORG, o. c., I, pág. 501.

¹³⁷ Según la fuente religiosa, las gentes de los alrededores de la Peña de Francia eran conocidas por su «sencillez y cortedad de ánimo». MAUREL, o. c., pág. 110.

¹³⁸ Véase el cap. V del *Buscón*, «De la entrada en Alcalá, patente y burlas que me hicieron por nuevos». Ignoro si las burlas que se citan en ese caso las hacían de verdad. Leer la descripción que de las mismas hace Quevedo quita las ganas de copiarlas, ni siquiera a título de mención comparativa. Sin embargo, hay un párrafo que merece citarse porque viene al pelo: «Vino mi amo, y como me halló durmiendo y no sabía la asquerosa aventura, enojóse y comen-zóme a dar *repelones* con tanta priesa que a dos más me despierta calvo.»

2) El «sayagués»

De la misma manera que los vizcaínos tenían fama de hablar mal el castellano, y hay numerosos ejemplos de ello en Cervantes¹³⁹ y otros autores¹⁴⁰, a los pobres habitantes de Sayago les cayó un sambenito parecido, pues tradicionalmente se llamó «sayagués» a la mala lengua que hablan los rústicos, generalmente pastores, en el teatro del XVI y del XVII.

El origen remoto de estos rústicos puede ser el pastor-bobo del teatro religioso medieval, pero parece ser que el origen más inmediato se halla en fray Iñigo de Mendoza, al que probablemente imitó Juan del Encina¹⁴¹.

Comenta Alborg que la estructura del «Aucto» «es muy rudimentaria y el autor se sirve en tal medida de la jerga pastoril, que en algunos pasajes es de difícil comprensión»¹⁴². «La lengua (del 'Aucto') exagera más que en otras obras de Encina los vulgarismos regionales, iniciando un motivo de parodia que continuará en el léxico del bobo y el pastor del teatro del siglo XVI y aún llegará a algunos graciosos de aldea de Lope y Tirso en el siglo XVII»¹⁴³.

¹³⁹ «... un escudero que era vizcaíno le dijo en mala lengua castellana y peor vizcaína desta manera: —Anda, caballero que mal andes; que el Dios que crióme, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno.» *Quijote* (I, 8). Comenta Rodríguez Marín: «Por lo común, el habla de aquellos vizcaínos, que no saben sino chapurrear el castellano, fue objeto de burlas en los siglos XVI y XVII, allí donde se ofreció ocasión, y aun a menudo nuestros escritores las buscaron de industria para hacer reír.» L. c., nota 24.

¹⁴⁰ «Si quisieres saber vizcaíno, trueca las primeras personas en segundas con los verbos, y cádate vizcaíno, como Juancho quitas leguas, buenos andas vizcaíno.» QUEVEDO, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*.

«Los vizcaínos y su lengua fueron repetidas veces el objeto del festivo humor de Cervantes. Así sucedió en el entremés del *Vizcaíno fingido* y en la comedia de la *Gran sultana*, donde se lee el pasaje burlesco del cautivo Madrigal que por escapar de la muerte había ofrecido al Cadí que enseñaría a hablar a un elefante, y preguntado en qué lengua le daba lecciones, respondió que en vizcaíno.»

«Lope de Vega, queriendo ridiculizar 'la culta latiniparla' que se iba introduciendo en su tiempo, la comparó con el castellano de Vizcaya en un soneto donde hablan Boscán y Garcilaso, al llegar juntos a una posada.» El soneto termina así:

Boscán, perdido habemos el camino;
pregunta por Castilla, que estoy loco,
o no habemos salido de Vizcaya.

Las tres citas son de CLEMENCÍN, nota 33 (I, 8). L. c., pág. 1085.

¹⁴¹ «Importa señalar que fray Iñigo de Mendoza había dado un ejemplo de la utilización, con fines cómicos, de unos pastores navideños de hechura popular y lenguaje realista. (...) Es de suponer que los pastores de Mendoza hubieron de influir poderosamente en Encina, aunque no nos parece indispensable que la incitación pastoril le llegara a éste sólo a través de los modelos literarios: el campo de Salamanca es tierra de pastores, y éstos intervendrían efectivamente con sus canciones y usos tradicionales en las fiestas navideñas de los templos.» ALBORG, ó. c., pág. 507.

¹⁴² ALBORG, I. c., pág. 501.

¹⁴³ A. VALBUENA PRAT, o. c., I, pág. 362.

Tirso usa también «su» sayagués, pero nunca paré mientes en él, aunque ya me había llamado la atención el pintoresco lenguaje que hablan sus rústicos. La verdad, lo único que me interesaba era comprender lo que decían y reírme con ellos si sus palabras tenían gracia. Pero al cotejar el «Aucto del repelón» con «La Peña de Francia» me llamaron la atención los siguientes términos: «aho, huera, habraréis, quellotros, all, llugar, diablo, diz y lle», que me parecieron «cosa conocida», porque eran palabras que recordaba haber leído en las comedias de Tirso, justamente en las escenas de pastores. Fácilmente se comprenden deformaciones como las de «huera» por «fuera», y sus análogas «her» por «hacer», «hue» por «fue» y «huerte» por «fuerte»; tampoco ofrecen dificultad los cambios de la *e* por la *e*, como «diablo» por «diablo», «habrar» por «hablar», «branco» por «blanco», «prata» por «plata»; el lector también acaba por familiarizarse con la palabra «quellotro» o «quillorro» y sus derivados¹⁴⁴, aunque esta palabra ofrezca sentidos muy diferentes, según el contexto. A veces produce la impresión de que es un comodín para el poeta.

Sin embargo, no acertaba a dar con el origen de esas *elles* que aparecen

¹⁴⁴ Hablando de la palabra «quellotro» dice A. CASTRO: «En el lenguaje rústico debió vivir más tiempo, y en el teatro aparece desde el comienzo». Significa 'algo' (Encina); 'lío, enredo' (Encina); 'trazas, mañas': «Parecelle a su mercé / que las labradoras usan / quillotros de amor infame / si no es con voluntad limpla». («La villana de Vallecas»). De quellotro sale quellotrar, 'enamorar' (Torres Naharro); «en mi vida vi garzón / más apuesto y más garrido: / en sueños me ha quillotrado el pecho». («La gallega Mari Hernández»). «De esa, pues, se enquillotró nuso Arquillas, / de manera ... / que con ella se emboscó por una alameda oscura.» («El Aquiles»). Tirso forma el derivado quillotrador: «¡que en tan mala cara hubiera / tan quillotrador donaire!». («La gallega Mari Hernández»). Significó también 'lamentar, apenar' (Encina). Significa 'empeñarse en hacer algo' en Lope. Con lo anterior se comprenderán los sentidos de estas palabras en *El vergonzoso*.

- TARSO: Melisa: domá otros potros
que ya no me hace quillotros
en el alma vuese amor.
- LARISO: Busquemoslos; que después
quillotraremos el modo
con que han de ir.
- DORISTO: Por gatos.
¡Aho! ¿No veis que mojigatos
hablan? Sabéis ser quillotros
para dar muerte al conde,
y ¿pescudalsnos por qué
os prendemos?
- VASCO: Hay cosas nuevas.
Si aquí es el amor quillotro,
quillotrado estoy por ella:
hízome ayer un favor
en el valle.

El vergonzoso en palacio, prólogo y notas de A. Castro, Madrid, 1958, pág. 16.
resumen de la nota al verso 185 del primer acto.

en Tirso de vez en cuando. Y ahora veo claramente que las tomó de Juan del Encina.

Mis conocimientos en materia de dialectos peninsulares son nulos, pero siempre tuve la impresión de que Tirso, al hacer hablar a sus rústicos, deformaba el lenguaje a su antojo. Ahora, después de haber hojeado y leído rápidamente algunos textos de Juan del Encina, creo que los orígenes dialectales de los rústicos de Tirso no están en lugares geográficos de la península, sino en el poeta y músico salmantino, en quien Tirso bebió sus fuentes¹⁴⁵. Los estudios contemporáneos¹⁴⁶ dicen que figuran en ese lenguaje de los rústicos: arcaísmos, vulgarismos castellanos, lusismos, palabras cultas arrusticadas e incluso latinismos disfrazados. Vemos, pues, que Tirso entra de lleno en esta clasificación, ya que conocía el portugués, dominaba el idioma castellano, sabía perfectamente el latín, utilizó cultismos y conceptismos, y por encima de todo ello era un «virtuoso» de la lengua¹⁴⁷. Conclusión: «en buenas manos está el pandero». Todo ello refuerza mi primera impresión: Tirso al escribir las escenas rústicas y cómicas daba libre curso a su imaginación, divirtiéndose lo suyo mientras las escribía, sometiendo el lenguaje al juego de las necesidades escénicas y, alguna vez, a las exigencias de la rima¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Entre otras palabras que hallé en el «Aucto» y que anoté de manera rápida y asistemática, sólo porque me saltaron a la vista, figuran: dell aldea, dos mill quellotros, un huerte canticador, de la greja mayor, ensomo; todas ellas habituales en Tirso.

¹⁴⁶ «Los pastores de Encina, decíamos, son seres próximos y populares; lo dicen ya los nombres vulgares que exhiben y los temas contemporáneos de que se ocupan. Pero el elemento capital para dotarlos de aquella condición es la jerga en que hablan, un dialecto rústico llamado tradicionalmente 'sayagués', por suponerlo hablado en realidad en la comarca zamorana de Sayago. Los estudiosos contemporáneos han puesto insistentemente de relieve que se trata de una lengua convencional —forjada, pues, con fines literarios—, que aunque pueda tener por base un dialecto leonés, reúne elementos de muy diversa procedencia: arcaísmos y vulgarismos castellanos, lusismos, cultismos arrusticados o, como dice Frida Weber de Kurlat, 'latinismos disfrazados de dialectalismos rústicos', tomados del lenguaje escolar universitario.» L. c., pág. 507.

¹⁴⁷ «Tirso, poeta y prosista... Poseyó también un gran valor como hablista, en prosa y en verso. Muchos efectos cómicos proceden del dominio del idioma, de su habilidad ingeniosa para convertir los nombres en verbos, de su creación de palabras nuevas, de sacar todas las consecuencias de las semejanzas de sonido y sentido entre varias palabras.» A. VALBUENA PRAT, o. c., II, pág. 392.

«En lo que atañe a las cualidades de estilo, Tirso ha sido unánimemente estimado como un maestro del idioma, un auténtico virtuoso, dominador de sus secretos. Gran parte de sus penetrante fuerza cómica reside en su capacidad para apurar los registros del lenguaje y extraer de ellos insospechados y originales tonos. Este dominio de la palabra, que fue precioso colaborador de su fecundidad como dramaturgo, no tiene, en cambio, la natural fluidez de Lope.» ALBORG, o. c., II, pág. 415.

¹⁴⁸ Compárese «musquina» y «mosica» por «música», en los versos ya citados anteriormente:

TIRSO: ¿Qué decís de la mosica?
Mi Melisa, ¿haos contentado?
MELISA: Lindamente lo heis cantado.
TIRSO: Ansi mi amor se pobrica.

MELISA: Y a mí la vuesa musquina
me semeja al dulce son
que hace con el carbón
la carreta si rechina.

3) *La serrana Elvira*

Esta bella aldeana aparece por vez primera en la escena final del segundo acto, cuando el infante Enrique se cambia de ropas. La primera impresión que manifiesta parece referirse a algo puramente externo:

ELVIRA. Qué garrido sayo y bragas;
 parecese al San Martín¹⁴⁹
 que en somo del su rocín
 da la capa al de las llagas.

Pero la serrana se ha enamorado del infante y lo dice claramente poco después: «el alma me ha quillotrado el garzón». Quiere acercarse a él, no sabe cómo hacerlo ni qué decirle, pero por fin decide reprenderle:

ELVIRA. En mal hora,
 don ladrón, hurtéis el sayo
 que no es vuestro.
 ENRIQUE. ¿Ladrón?
 ELVIRA. (*Aparte.*) Sí que el corazón
 me tien. (*A él.*) ¿Qué ventura os trajo
 aquí? Yo se lo diré
 al alcalde de la Alberca
 que os agarre, que aquí cerca
 está.

¹⁴⁹ No es de extrañar que Elvira mencione a San Martín. No sólo porque fue un santo muy popular y figura de predilección para la iconografía de todos los tiempos, sino porque existía (y creo que existe todavía en Salamanca) una parroquia de San Martín, «fundada en el siglo XII» (citado por doña Blanca). Por su parte, el carbonero Cardencho ha dicho:

Vendiendo carbón,
 llegó un escolar roín,
 y los ojos levantando,
 como que estaba mirando
 la torre de San Martín,
 a decir, gritando, empieza:
 «¡Que se cae la torre al suelo!»
 Yo, que estaba sin recelo,
 alzo, a verla, la cabeza
 arriba, y a mala vez
 que la alcé, me sacudí
 un pasa acá, que me echó
 al colodrillo la nuez.

Acto II, escena 11.

Me parece que no falta en la alusión a San Martín su puntita de ironía, muy propia de Tirso.

Compárese con la copla popular:

*Señor alcalde mayor,
no prenda usted a los ladrones,
porque tiene usted una hija
que roba los corazones.*

El enamoramiento de la serrana es el clásico flechazo; pero tampoco don Enrique está muy seguro de sí mismo, pues dice:

ENRIQUE. ¡Ay mi doña Catalina!,
a no ser tanto tu amor,
pudiera ser que el favor
y hermosura peregrina
desta serrana, en tu ausencia,
de mí hicieran sacrificio:
porque obliga el beneficio
y enamora la frecuencia.
Pero está el alma obligada
a lo mucho que te debo.

Los dos últimos versos dejan entrever claramente que don Enrique seguirá fiel a la infanta, a pesar de la bella serrana, cuyo amor no será correspondido. ¿Sucede esto así porque hay «un ordre chrétien»¹⁵⁰ en el teatro de Tirso? ¿Es una cuestión de idealismo amoroso, que en esta comedia se respeta como un principio interno que dirige la acción amorosa por un camino recto, sin sinuosidades de ninguna especie? Si comparamos esta comedia con «El pretendiente al revés», vemos que el amor de la pareja protagonista se rige casi por el mismo principio; pero no se puede generalizar, pues en otras obras de Tirso sucede todo lo contrario. Mi respuesta tiene el vuelo menos alto y pocas pretensiones filosóficas. La solución me la da el romance que menciona doña Blanca, quien dice que esta Elvira vestida de serrana «como andan en la Peña de Francia» (acotación entrecomillada por el propio Tirso), y que Téllez vio por los vericuetos de la región, «sugirióle el recuerdo de otra garrida serrana que andaba por el Romancero desde fines del siglo xvi y la transportó gallardamente a la farsa que nacía bajo su pluma»¹⁵¹.

¹⁵⁰ Maurel habla de «yuxtaposición de lo profano y lo sagrado» (o. c., pág. 285), y concluye que: «... plus qu'à la succession des différents épisodes et la façon arbitraire dont ils sont liés, nous devons nous intéresser à la structure générale de la pièce: il semble alors que l'auteur ait voulu éclairer de la pure lumière du miracle ce moment de l'histoire d'Espagne, obscurci par les intrigues, les noirs desseins des traîtres et des ambitieux. A cette anarchie, à l'agitation des hommes et leurs démêlés, s'oppose la certitude qui guide Simón Vela, ce simple en esprit, vers la seule lumière, plus que des coïncidences fortuites des deux aventures.» L. c., pág. 269.

¹⁵¹ Preámbulo, pág. 1825.

No olvidemos una cosa: a Tirso le faltaba escribir una jornada para terminar esta comedia de desenlace feliz. La intriga amorosa había dado de sí todo lo que podía dar:

- 1) un rival, el infante Pedro, hermano de don Enrique;
- 2) la escalera de cuerda, con la que se debía escalar el muro que llevaba a las habitaciones de la infanta;
- 3) las citas interrumpidas;
- 4) el billete de doña Catalina en que se lee «esta noche o nunca, infante», y que al quedar partido por la o, deja a don Pedro el «esta noche» y a don Enrique el «nunca, infante», con lo cual se alarga y se mantiene la intriga.

A partir de la tradición religiosa Tirso había creado unas cuantas situaciones dramáticas, pero la «licencia eclesiástica» es siempre más severa y restrictiva que «la licencia de Apolo»; por otra parte, era lógico que guardase para el final el hallazgo de la imagen santa.

Las escenas de cortar el mayo, las de los carboneros y escolares permitirían a Tirso acercarse al desenlace, pero no eran suficientes. En esta situación la serrana «adamada de facciones» iba a resolver la dificultad dramática de escribir unas escenas de relleno, que no constituyesen un pegote, porque aparecerían incorporadas al conjunto con naturalidad.

Todo esto me induce a creer que doña Blanca tenía razón. El recuerdo de alguna hermosa aldeana charra de las que habría visto en la plaza de Salamanca los días de mercado, provocó la asociación de ideas en el poeta, que recordó la serrana «adamada de facciones» del romance y la convirtió en la hija del conde de Urgel.

Hablando de este romance, doña Blanca menciona a Menéndez Pidal, «dueño y señor de todos los Romanceros». La cita indica el lugar donde se halla el romance «Dígame tú, la serrana» o «La aldeana»¹⁵².

¹⁵² «Se insertan en el 'Entremés' versos de treinta y un romances, no populares, sino cultos, y todos ellos se encuentran en la 'Flor de varios y nuevos romances', primera, segunda y tercera partes, publicada en Valencia, 1591, y reimpresa en 1593.» (...) En la «Flor he hallado (...) «Dígame tú, la serrana», o «La aldeana», folio 174. Preámbulo, pág. 1826.

MELISA:
Dígame tú, la serrana,
adamada de facciones,
aunque del sol ofendida
porque nunca dél te escondes:
así de tus pensamientos
los dulces empleos goces,
y contra lisonjas tiernas
tengas el pecho de bronce:

¿qué nuevo mal te entristece
desde ayer, que las colores
del Abril de tu hermosura

ROMANCE (anónimo):
Dígame tú el aldeana
adamada de facciones
aunque del sol ofendida
porque nunca dél te escondes
así de tus pensamientos
los altos empleos goces
y con tu lisonja extraña
tengas entrañas de un bronce
para los hombres.

... ..

Con gran curiosidad estuve esperando que me llegase la fotocopia de este romance, hecha en la Biblioteca Nacional, para poderlo comparar con el que figura en la comedia de Tirso (acto III, escena 3), porque percibía en éste muchas cosas que me sabían a Tirso y no a romance anónimo. El resultado de la comparación demuestra que Tirso tomó los ocho primeros versos íntegros, modificándolos únicamente para darles un sentido más claro; suprimió el estribillo «para los hombres», que figura al final de los ocho grupos de ocho versos del romance anónimo; intercaló lo que le convino y tomó la imagen del monstruo o fiera (referido en el romance al amor) para convertirlo en figura de aparecido o alma en pena, de honda raigambre popular. En casi todo lo añadido se percibe la sonrisa irónica del fraile. Es decir, que Téllez tomó lo que quiso del romance y dejó lo que no le convenía. Pero algo muy interesante, aunque no se perciba a simple vista, pues no es cuestión de palabras o de versos, es que Tirso transfirió el espíritu más bien quejumbroso y melancólico de ese romance a su serrana Elvira, que está enferma de amor, que no encuentra Salamanca «lugar galano» como Melisa, porque hace mucho que no ve por allí a su adorado Mireno.

El recuerdo de este romance de serrana se mezcla con el de aquellas serranillas de Juan Ruiz, en las que se habla de indumentaria y regalos, pues el infante ofrece a Elvira unas cuentas y a Melisa una patena; incluso llega a enamorarse un poco de la ingenua y bella aldeana.

ENRIQUE. (*Aparte.*) A no deber
a mi infanta lo que debo,

muestran penas interiores?
¿Hizote mal con los ojos
alguno de los garzones
que por vengar los que matas
intenta añublar tus soles?

¿Has tomado alguna yerba,
entre el toronjil que comes,
cuyo veneno te cría
tan desabridos humores?
¿Comes carbón, yeso o tierra
como las damas de Corte,
que diz que adrede se opilan
por andar las estaciones?

¿Has visto alguna fantasma
del alma, que Dios perdone,
que se aparece en la Iglesia
a los que pasan de noche?
Si es amor, la mi serrana,
y acaso no le conoces,
bachillera de su huego
sus travesuras me hiciere

Si viste un monstruo en la tierra
que el aire volando rompe,
que atento los montes quema,
y atento escala las torres
un año niño parece
aunque es linaje de dioses
y pestilencia del mundo
para ahora y para entonces
para los hombres.

por Dios que con amor nuevo
me hechizara esta mujer.

Pero el romance de «La aldeana» ni acaba en amores pecheros o rijosos ni a pedradas, como solían acabar las serranillas del Arcipreste; acaba con nostálgica separación, como en la comedia, aunque en ésta don Enrique ofrezca al final, precipitadamente, la mano de Elvira al infante Pedro.

Hay también otros detalles que Tirso ha aprovechado invirtiendo los papeles. En el romance se lee:

*Esto dijo la serrana
y suspirando apartóse;
llamábala el caballero,
mas ella no le responde.
Maldito seas, amor,
que en la aldea y en la corte,
en el valle y en la sierra,
flechas, arcos, redes pones
para los hombres.*

En la comedia no será el caballero quien llame a la serrana, sino que Elvira no querrá que el infante se aparte de ella y cógele el sayo» (acotación escénica). Hablando del amor, la imagen de las flechas y el arco aparece dos veces en el romance: «flechas tira y flechas quiebra», «flechas arcos, redes pones». Esta imagen (lugar común en materia de amor, es cierto) aparece también aludida en la comedia, aunque con otra palabra, cuando Tirso hace decir a Cardencho:

Una abeja es pequeñita,
que tiene dos agujones,
de amor y aborreclimiento.
¡huego en él, qué bien se esconde!
A quien le conoce olvida;
ruega a quien no le conoce;
no hay agravio que le venza,
no hay ausencia que le borre.

Antaño por este tiempo,
a la sombra de aquel roble
me dio por alma un serrano:
¡hoguera soy desde entonces!
Ni sé lo que es libertad
ni qué es quietud; que el chote
ciego, mátalas callando.
no suelta si una vez coge.

Acto III, escena 3.

a quien le conoce olvida
busca a quien no le conoce
no hay agravios que le atajen
ni ausencia que le borre
para los hombres.
Antaño por este tiempo
a las sombras de aquel roble
me dio por alma un serrano,
y la que tuvo quitome.

(Flor de varios y nuevos romances, recopilados por Andrés de Villalba, natural de Valencia. Valencia, Miguel Prado. 1591; páginas 174, 175 y 175 vuelta).

¡Pregue a Dios!, que amor que tira
da en el alma virotada.

La alusión a la muerte aparece también en el romance y en la comedia, y en los dos se alude también al disfraz:

*Debajo de este pellico
ése que buscas se esconde,
de las sedas enfadado
y de los paños de Londres
echa mano a la tu espada
y mátame, no me popes*¹⁵³
*que si aborrezco la vida
no es bien que la vida logre*

ELVIRA. Pues yo os mostraré el vestido
que bajo el sayo encubrió
y agora de jerga tapa;
guardada tengo la capa
que aquí cerca se quitó
y vos tal no la tenéis.
.....
Que ha de ser mi marido
o si no abirme la huesa.

A la pobre serrana le dan desmayos cuando ve que la infanta y don Enrique se abrazan; su padre le dice que bien pueden abrazarse si son hermanos, pero Elvira comprende en seguida que la fingida aldeana no es la hermana de su Mireno, sino algo muy diferente.

El esquema amoroso de la comedia estaba trazado ya cuando Téllez introdujo a Elvira; ese amor de serranilla que en «La peña de Francia» «flechas tira y flechas quiebra» aparecerá también en «Mari-Hernández, la gallega». En esta comedia introducirá Tirso cuatro versos de otro romance:

DOMINGA. Mal segura zagaleja,
la de los lindos ojuelos,
grave honor de los azules,
dulce afrenta de los negros.

Pero en «Mari-Hernández» el amor, además de tirar flechas y quebrarlas, «leyes quita y leyes pone», pues la serranilla gallega de la comedia acabará como no acababan ni las de Juan Ruiz ni las del marqués de Santillana, ya

¹⁵³ Popar, en sentido figurado, «tratar con blandura y regalo: cuidar con esmero».

que la aldeana se casa con el noble, «solución democrática», aunque un poco forzada¹⁵⁴.

«El vergonzoso en palacio»

La figura de Tarso no ofrece en sí misma ningún rasgo autobiográfico que pueda ilustrar o ampliar lo poco que sabemos de la personalidad de Téllez. En cambio, es sumamente expresiva en lo que se refiere al proceso evolutivo de su creación dramática, porque, si comparamos entre ellos los diversos Tirso o Tarsos que han ido surgiendo en las comedias analizadas hasta ahora, se percibe en el Tarso de «El vergonzoso» una característica fundamental que lo diferencia de los demás. En todas las comedias citadas anteriormente, y en las dos que van a seguir, Tirso aparece siempre en compañía de otros rústicos. Aunque en algunos momentos tenga intervenciones individuales, más o menos destacadas, que van desde el decir unas palabras a recitar un romance, siempre que Tirso sale de su grupo social vuelve a él poco después.

La personalidad del pastor Tarso, de «La República al revés», que Vossler hace resaltar¹⁵⁵, tiene una importancia más aparente que real; quiero decir que si bien representa individualmente un papel en la escena del homenaje y en el de la liberación de la emperatriz Irene, en comedia tan enmarañada y absurda no es más que un títere, en el sentido literal de la palabra, como lo son también los demás personajes de la obra¹⁵⁶. Sin embargo, Tarso da muestras aisladas de buen sentido, del que carecen las restantes «personas que hablan» en la comedia.

El Tirso de «La peña de Francia» destaca también un poquito entre los otros serranos, puesto que es él quien ha de cortar el mayo y plantarlo en la plaza; pero está muy lejos de ser una primera figura entre los rústicos que aparecen en la obra.

¹⁵⁴ «En un ambiente de aldea bien observado e interpretado, se mueve la primaria y pegajosa sensualidad de 'La gallega Mari Hernández', tipo excelente de raza y clase social, (...) coronándose la trama con la democrática solución de la aldeana con el noble don Alvaro, aunque el rey 'llueva' sobre ella un condado.» A. VALBUENA PRAT, o. c., II, pág. 410.

¹⁵⁵ «... el más devoto y humilde servidor de esta soberana patrona de la paz, el único que en la desgracia y persecución que ella tiene que sufrir se le mantiene fiel y le salva la vida no es otro que Tarso el Pastor». VOSSLER, o. c., pág. 35. Poco después dice: «Con Tirso no hay que fiarse nunca de las apariencias. Ciertas piezas suyas, como 'La Ninfa del cielo' o 'La República al revés', y otras que examinaremos, pasan por medocres y son de las más excelsas». L. c., pág. 43.

¹⁵⁶ «Aunque para Vossler es de capital importancia dentro de la dramática de Tirso, para nosotros se resiente de no pocos defectos. El tema, de gran fuerza trágica, se le desmenuza entre las manos. Obra de juventud, seguramente una de las primeras que brotaron de su pluma, refleja la inseguridad del aprendizaje.» DIEZ-ECHARRI y ROCA FRANQUESA, o. c., pág. 526. Como habrá notado el lector, estoy de acuerdo con esta opinión.

El Tirso porquerizo de «El pretendiente al revés» recita el romance «Pero Gil amaba a Menga», que es el «enxiemplo» que ha de abrir los ojos al obcecado duque de Bretaña y que servirá para concluir la obra. Pero en ambas comedias Tirso aparece siempre con otros pastores o rústicos y sólo momentáneamente se distancia del grupo.

Muy diferente es el caso de este Tarso de «El vergonzoso». Su primera aparición rechazando el amor de Melisa (acto I, escena 4) le vale ya un lugar importante en la comedia; pero esta intervención, aunque muy sustanciosa, no basta en sí misma para individualizarlo. Lo que determina la diferencia esencial es que Tarso constituye una personalidad bien definida en sí misma, sin referencia alguna a un grupo de pastores o de carboneros. El grupo como soporte social o dramático ha desaparecido, y la figura de Tarso emerge sola con personalidad y vida propias. El proceso de individualización es, pues, indiscutible. Téllez le ha concedido un lugar importante en la obra, y esto por primera vez en las comedias hasta ahora estudiadas.

Analicemos las intervenciones escénicas de Tarso. Acaba de irse Melisa despedido cuando aparece Mireno, el protagonista de la comedia, que anda buscando a Tarso todo el día porque quiere confiarle un secreto.

MIRENO.

Amigo,
la mucha satisfacción
que tengo de tu afición
me obliga a tratar contigo
lo que, a no quererle tanto,
ejecutara sin tí.

TARSO.

De ver que me hablas así,
por ser tan nuevo, me espanto.
Contigo, desde pequeño,
me crió Lauro, y aunqué,
según mi edad ya podré,
gobernar casa y ser dueño;
quiero más, por el amor
que ha tiempo que te he cobrado,
ser en su casa criado,
que en la mía ser señor.

(Acto I, esc. 5.)

Es ésta la primera aparición escénica de nuestro futuro vergonzoso, del cual sólo sabemos lo que Tarso nos acaba de decir ahora y lo que en la escena anterior le ha replicado a Melisa, cuando ésta le ha dicho:

MELISA.

Espera.
¿Mas que sé de dónde nace
tu desamor?

TARSO. ¿Mas que no?
 MELISA. Celillos son de Mireno.
 TARSO. ¿Yo celillos? ¡Oh, qué bueno!
 Ya ese tiempo se acabó.

 Trújole su padre aquí
 pequeño, y bien sabéis vos
 que murmuran más de dos,
 aunque vive y anda así,
 que debajo del sayal
 que le sirve de corteza,
 se encubre alguna nobleza
 con que se honra Portugal.

(Acto I, esc. 4.)

Y he aquí que Tarso, que debe ser algo mayor que Mireno, ya que puede «gobernar casa», decide seguirle como criado. Ni en la lista de las «personas que hablan en la comedia» ni en la escena en que Mireno aparece por primera vez hay ninguna acotación escénica sobre su condición social o su indumentaria. Pero por las escenas que van a seguir, en las cuales trocarán los vestidos con Ruy Lorenzo y su criado Vasco, y por las palabras de Tarso a Melisa, deducimos que Mireno aparece con traje tosco de villano.

Entre los otros pastores del mismo nombre, Tarso será el único que dejará las «rustiquezas de una sierra»¹⁵⁷ para seguir al amigo en sus ansias de evasión. Podríamos decir que hay un «desnaturarse». Este paso es importante porque supone salir del seno de una comunidad social para vivir individualmente la vida propia. Esto es lo que hace este Tarso, y gracias a ello aparece con personalidad propia y constituye un gracioso, con características peculiares e inconfundibles.

A partir del momento en que Tarso cambia de traje, como Mireno, entrará en la danza de su actuación dramática un elemento pasivo: las calzas. Téllez aprovechará a las mil maravillas esta ocasión, que no será calva, como suelen pintarla, sino con abundante melena, si tenemos en cuenta el partido que saca el dramaturgo de las famosas calzas. Cuando, ya a punto de terminarse el primer acto, se llevan presos a Mireno y a su criado, dice Tarso antes de irse de la escena:

TARSO. Bragas, si una vez os dejo,
 nunca más transformación.

(Acto I, esc. 16.)

¹⁵⁷ Palabras que dice el protagonista de «La ventura con el nombre», Acto I, escena 4.

Vemos, pues, que a lo largo del primer acto confluyen en Tarso tres acciones diferentes:

- 1) Rechazar el amor de Melisa, con mucho salero y bastantes alusiones cómicas¹⁵⁸.
- 2) Seguir a Mireno como criado. Cuando el protagonista cambia de traje y de nombre él también¹⁵⁹, paralelismo que no tiene precedente en las anteriores comedias. Si se recuerdan los cambios de trajes en «La República al revés» y en «La Peña de Francia», se ve que hay notables progresos en la creación y en la agilidad dramática del poeta¹⁶⁰.
- 3) El cambio del sayo pastoril por las calzas cortesanas constituye el principal motivo de gracias y chanzas y no sólo en el primer acto, como ocurre con el desamor que siente por Melisa.

Sólo por esta destacada participación individual en la comedia, Tarso merece ser considerado como un personaje importante e independiente, tanto más si tenemos en cuenta que el grupo de rústicos, que aparecía en las otras comedias, aparece también en ésta, pero sin Tarso.

Hay, además, en «El vergonzoso» la «promoción social» de un rústico, que deja de serlo para convertirse aparentemente en criado. Digo aparentemente porque después se verá que es también consejero, y no malo, de nuestro seductor vergonzoso.

Cuando Tarso quiere regresar al pueblo para volver a ser rústico¹⁶¹, no

¹⁵⁸ Véase el artículo «Aproximaciones a Tirso», Sol Bonifaci, «Estudios», Madrid, abril-junio 1977, número 117.

¹⁵⁹ TARSO: Mas, pues eres ya otro hombre,
por si acaso adonde fueres
caballero hacerte quieres,
¿no es bien que mudes el nombre?
Que el de Mireno no es bueno
para nombre de señor.
... ..
Estremado es el ensayo;
pero ya que así te ensalzas,
dame un nombre que a estas calzas
les venga bien de lazo;
que ya el de Tarso me quito.

Acto 1, escena 12

¹⁶⁰ «Quelle est, en effet, l'utilité de la fête de Mai, dans 'La Peña de Francia', sinon d'offrir à don Enrique un habit tout trouvé pour se transformer en paysan et se mieux cacher?» SERGE MAUREL, o. c., pág. 220. No analizo la utilidad o el fin que se propuso el dramaturgo, sino el progresivo perfeccionamiento de una situación que se repite en estas tres comedias.

¹⁶¹ TARSO: Ya que como a Daniel
del lago, nos han sacado
de la cárcel, donde he estado
con menos paciencia que él:
siendo la ira del duque

quiere saber nada más del nombre de Brito¹⁶² ni de las calzas, que vuelven a aparecer asociadas al cambio de traje y de nombre. Si bien los otros Tirso también decían alguna que otra gracia, eran siempre sus compañeros quienes cuidaban de recordárnoslo; pero en «El vergonzoso» no es así: es el protagonista en persona quien nos lo dice, como será después uso corriente en otras comedias de Tirso:

MIRENO. ¡Peregrino natural!
 ¿Que nunca has de hablar de veras?
 TARSO. Ya hablo de veras.
 MIRENO. Digo que estás temerario¹⁶³.
 TARSO. Braguirroto di que estoy.

Aquí podría haber terminado la actuación de Tarso y, sólo con lo dicho y hecho hasta ahora, habría merecido el título de «gracioso tirsino» con todos los derechos y prerrogativas. Pero hay mucho más en gracias y en participación activa en la comedia.

En la escena cuatro del tercer acto Tarso se convierte en consejero del vergonzoso enamorado: lo tilda de «amante corto y avaro», le anima a que hable a la dama y hasta se queda corrido porque Mireno le confiesa que la

nuestro profeta Habacú,
 ¿qué aguardas más aquí tú
 a que el tiempo nos bazuque?
 ¿Tanto bien nos hizo Avero,
 que en él con tal sorna estás?
 Vámonos; pero dirás
 que quieres ser caballero.
 Y poco faltó, por Dios,
 para ser en Portugal
 caballeros a lo asnal:
 pues que suplmos los dos
 que el duque mandado había
 que, por las acostumbradas,
 nos diesen las respuntadas
 orden de caballería.

Acto II, escena 6.

162 MIRENO: ¡Brito, amigo!
 TARSO: No soy Brito,
 sino Tarso.
 MIRENO: Escucha, necio.
 TARSO: Estas calzas menosprecio,
 que me estorban infinito.
 Ya que en Brito me transformas,
 sácame de aquestos grillos:

Acto II, escena 6.

¹⁶³ Aquí viene a cuento aquel «¡Oh consonantes que facéis de tuertos!» de Lope, pues al poeta dice «temerario» porque ha de rimar con «secretario». Nada más lejos de la temeridad que la prudente actitud de Tarso en este caso.

vergüenza le tapa la boca¹⁶⁴. Lo que más me llama la atención es la alusión a un «discreto»:

TARSO. Dijo una vez un discreto
que en tres cosas era mala
la vergüenza y el temor.

MIRENO. ¿Y eran?

MIRENO. Escucha despacio:
en el púlpito, en palacio
y en decir uno su amor.

(Acto III, esc. 4.)

Este discreto al que se alude sin mencionar el nombre ¿será acaso un *alter ego* del autor? Bien pudiera ser, si nos acordamos de aquel amigo «gracioso y bien entendido» de que habla Cervantes¹⁶⁵. Recuérdese también a este propósito aquel «ingenio singular» aludido en «La venganza de Tamar»¹⁶⁶. Nada comenta Castro a propósito de estos tres casos en que

164

TARSO: ¿Más muestras quieres que dé
que decirte: «Al cortesano
le dan, al dale la mano,
para muchas cosas pie?»
¿Puede decirlo más claro
una mujer principal?
¿Qué aguardabas, pese a tal,
amante corto y avaro
(que ya te daré este nombre),
pues no te osas atrever?
¿Esperas que la mujer
haga el oficio del hombre?
... ..
¿Vergüenza? ¿Tal dice un hombre?
¡Vive Dios, que estoy corrido
con razón de haberte oído
tal necedad! No te asombre
que así llame a tu temor,
por no llamarle locura.

Acto III, escena 4.

¹⁶⁵ «...entró a deshora un amigo mío gracioso y bien entendido el cual viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa...» *Quijote*, I, prólogo. Nada dicen Clemencín ni Rodríguez Marín a propósito de este amigo. Para mí es pura invención de Cervantes, como me parece serio este discreto de que habla Tirso.

166

LAURETA: Olvida si eres discreta.
TAMAR: Bien dijo, aunque ése es buen medio,
un ingenio singular:
«El remedio era olvidar,
y olvidóseme el remedio.»

Acto III, escena 10.

La frase está entrecomillada, lo cual induce a pensar que no es de Tirso. Ignoro quién podría ser ese ingenio singular. No hallo la frase en el *Diccionario*

es mala la vergüenza. No deja de ser curioso que en la enumeración de las tres cosas se cite en primer lugar el púlpito. Si algún rasgo autobiográfico puede haber en Tarso creo que es éste, porque en 1611 fray Gabriel habría predicado con toda seguridad algunas homilías, cosa que no podía hacer ese rústico segador que vivía en las cercanías de Averó. Lo de decir uno su amor parece añadido por Tarso, que en amores y coplas amorosas era hombre experimentado, si recordamos su diálogo con Melisa (acto I, escena 4). En este momento aparece doña Juana diciendo que doña Magdalena llama a don Dionís; Mireno dice a Brito que tiembla, y éste concluye:

TARSO. Bien dicen que «al vergonzoso
le trujo el diablo a palacio»¹⁶⁷.

Tarso, que comenzó como criado o lacayo de Mireno, se ha convertido en consejero sentencioso del tímido y enamorado jovenzuelo y demuestra conocer muy bien los mecanismos psicológicos del amor. ¿Acaso como consecuencia de sus experiencias amorosas con Melisa o porque ha observado el amor en el mundo animal¹⁶⁸? Si lo segundo es posible, lo primero lo digo en plan de chanza, como el lector habrá percibido claramente, si recuerda las innumerables coplas que Tarso hizo mientras estuvo enamorado de Melisa. No sé por qué extraña asociación de ideas¹⁶⁹ me viene a la memoria la pintoresca opinión (es el adjetivo más suave que se me ocurre) de que acaso Tirso adquirió el conocimiento del alma femenina en el confesionario¹⁷⁰. Si bien

ilustrado de frases célebres y citas literarias, de Vicente Vega. Pero si bien se dice «en la duda, abstente», esta frase es tan adecuada a la situación de Tamar, que a mí me parece invención de Tirso.

¹⁶⁷ «El título de la obra viene de un proverbio citado a menudo: 'Al hombre vergonzoso, el diablo le trajo a palacio' (*Celestina*); 'mozo vergonzoso, el diablo lo lleva a palacio' (*Adagios*, de Fernando Arce). En forma de moraleja volvemos a hallarlo al final de una fábula de Sebastián Mey: 'En convite y en palacio es mal servido / el hombre vergonzoso y encogido' (MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*).» Citas de A. Castro en el prólogo a su edición de *El vergonzoso en palacio*. O. c., pág. XIII.

¹⁶⁸

¿En qué especie de animales
no es la hembra festejada,
perseguida y paseada
con amorosas señales?
A sollicitalla empleza:
que lo demás es querer
el orden sabio romper
que puso naturaleza.
Habla; no pierdas por mudo
tal mujer y tal estado.

Acto III, escena 4.

¹⁶⁹ La asociación está en: Tarso, pastor, conoce los resortes psicológicos del amor femenino, y Tirso, fralle, también.

¹⁷⁰ «Parece inexplicable, a primera vista, que un hombre que ha vivido apartado del mundo, como el mercedario Fray Gabriel Téllez, despliegue un poder de observación psicológica tan penetrante en el estudio de personajes munda-

me parece perfectamente lógico que al escribir las tres cosas en las que es mala la vergüenza mencionase el púlpito, y fray Gabriel podía saberlo por experiencia propia, me parece bastante disparatado lo del confesionario. Cier- to que en 1611 debía ser ya sacerdote y, por consiguiente, tendría que haber administrado el sacramento de la penitencia, pero es una suposición bastante gratuita y que no «salta a la vista» el pensar que sus confesandas fuesen mocitas como doña Magdalena o doña Serafina, las protagonistas de esta deliciosa comedia. Y si eran viudas, casadas o beatas, ¿qué pudo aprender de ellas que le sirviese para «El vergonzoso» o para otras damiselas andariegas y traviesas entre las muchas que hay en su teatro? Aún recuerdo vagamente mi extrañeza cuando oí por primera vez esta opinión, y digo oí porque la conocí a través de mi hermano mayor, que por llevarme un año y medio estudiaba sexto de bachillerato cuando yo hacía cuarto. No tengo mal recuerdo de los venerables varones con los que iba a confesar por aquel entonces, pero tampoco los recuerdo como finos psicólogos, ni mucho menos. De uno me acuerdo, y no me confesé con él aunque era sacerdote. Era ya un hombre mayor, nos daba clase de latín y de religión y varias veces dialo- gué o discutí con él. Todavía recuerdo que sostuve la misma opinión que el vergonzosillo Mireno¹⁷¹, a pesar de no estar enamorada, porque el hijo vi- rotero de doña Berros aún no me había lanzado ninguna flecha¹⁷².

nos, como son Don Juan, Mireno y Magdalena, de *El vergonzoso en palacio* o *Marta la piadosa*, cuya hipocresía tiene todavía la complicación de ser fingida. Pero la explicación *salta a la vista* si consideramos que Fray Gabriel Téllez debió de conocer el mundo no sólo por el trato directo y cotidiano de las per- sonas, sino a través de las rejas del confesionario. (...) ¿Quién sabe si en el trazado de almas tan ricas de instinto como algunos de los personajes de Tirso no intervino en gran medida la *ciencia y la experiencia del confesor* Fray Ga- briel Téllez? Lo cierto es que en ningún otro dramático español hallamos un tan sutil y profundo conocimiento de almas como en el gran mercedario» (lo subrayado es mío). VOSSLER, o. c., pág. 41, el cual indica que lo toma de M. DE MONTOLIU, *Literatura castellana*, Barcelona, 1919; pág. 595.

171 MIRENO: ... ¿no es mucho más acertado,
aunque la lengua sea muda,
gozar un amor en duda,
que un desdén averiguado?

Acto III, escena 4.

(Lo subrayado es mío.)

172 TIRSO: Escucha acá.
¿Qué te ha dicho?
CLORA: Memoria hice
ayer de unas boberías,
que aunque no las entendí,
en la cholla las metí.
TIRSO: ¿Y fueron?
CLORA: «Me parecías
(dijo) a la estrella de Berros.»
Y respondíle turbada:
«¿Queréisme para ensalada?»
Conque me ful dada a perros.

Pero volvamos a nuestro consejero sentencioso. Tarso, que en el primer acto de la comedia quería volverse al pueblo, ha mudado ya de parecer y ha animado a su amigo diciéndole que si no se atreve a hablar con la dama ya puede pensar en empuñar otra vez la hoz¹⁷³. No parece recordar ni echar de menos las ollas de Egipto, como hizo anteriormente¹⁷⁴. Ese mismo Tarso, que pasó de criado a consejero, acabará en amigo cómplice, sin llegar a ser alcahuete. Poco después le veremos rondar por ese jardín de las delicias amorosas portuguesas, a cuya inmunidad se acogerán las dos hijas del duque. En este momento, y acaso también en esta obra por vez primera, el poeta comienza a utilizar con gran habilidad el juego del desdoblamiento de los personajes. Para ello se apoya en el asombro del público, del que hace eco a un personaje de la comedia, en este caso Tarso, que va comentando el suceso. De esta manera Tarso se convierte, durante unos momentos, en un espectador más:

TARSO. (*Aparte.*) ¿Cómo es esto?
 ¿Don Dionís? La burla es buena.
 ¿Mas si es doña Magdalena?
 Reconocer este puesto
 me manda porque le avise
 si anda gente (y me parece
 que otro en su lugar se ofrece),
 y que le ronde, ande y pise.
 ¡Vaya! ¿Mas que es don Dionís?
 Eso no.

TIRSO: Si estrella de Venus dijo,
 no es comparación grosera.

CLORA: Berros hué una cotorrera,
 y es un virotero su hijo.

La ventura con el nombre.
 Acto I, escena 3.

173 TARSO: Es rodeo
 y traza para saber
 si la amas; a hablarla comienza,
 que por Dios, si la perdemos,
 que al monte volver podemos
 a segar.

Acto III, escena 4.

174 TARSO: El truco de los vestidos
 mos ha dado esta gatada.
 ¡Ah, mi señor don Dionís!
 ¿Es aquesta la ganancia
 de la guerra? ¿Qué ignorancia
 te engañó?

DORISTO: ¿Qué barbullís

TARSO: Tarso quiero ser, no Brto:
 ganadero, no lacayo;
 por bragas quiero mi sayo;
 las ollas lloro de Egipto.

Acto I, escena 13.

La sorpresa de Tarso, que es la del público, va subiendo de punto cuando don Antonio disimula la voz.

TARSO. (*Aparte.*) ¡Válgate el diablo!
Sólo un hombre es, vive Dios,
y parece que son dos.

La cosa está clara, pero la intriga puede dar más de sí y el poeta lo sabe. Aunque Tarso lo ha visto con sus propios ojos y lo ha oído todo, no lo entiende. Así se lo dice a Mireno, que aparece en la escena siguiente:

TARSO. Gente ha habido.
MIRENO. ¿Quién?
TARSO. Un conde,
y un don Dionís de tu nombre,
que es uno y parecen dos.
MIRENO. ¿Estás sin seso?
TARSO. Por Dios,
que acaba de entrar un hombre
con tu doña Magdalena,
que, o es colegial trilingüe¹⁷⁵,
o a sí propio se distingue,
o es tu alma que anda en pena.
Más sabe que veinte Ulises.
Algún traidor te ha burlado,
o yo este enredo he soñado,
o aquí hay dos don Dionises.

(Acto III, esc. 24.)

Naturalmente, el público sabe todo lo que ha sucedido entre doña Serafina, la entrometida y encandiladora doña Juana y el enamorado don Antonio, que se hace pasar por don Dionís, pero Tarso no. La sorpresa, que durante unos momentos era única para el público y para Tarso, ha dejado de serlo. A partir de este instante el público se divierte (y Téllez también) al ver la confusión de Tarso, que cierra la escena del jardín con estas palabras:

TARSO. Confuso me voy de aquí,
que debo estar encantado.
Dos Dionises han entrado,
o yo estoy fuera de mí.

¹⁷⁵ «Alusión al Colegio Trilingüe de la Universidad de Salamanca». Nota de A. Castro al verso 1347.

Al no poder descifrar el enredo, incomprensible para él, Tarso busca un chivo expiatorio que hallará fácilmente en las calzas, largo tiempo olvidadas; éstas van a servirle al poeta para rematar la escena con una buena pincelada cómica, ya que Tarso se va diciendo:

TARSO. Destas calzas por momentos
salen quimeras como éstas;
¡pobre de quien trae a cuestras
dos cestas de encantamentos!

(Acto III, esc. 25.)

El dramaturgo no ha olvidado las diatribas burlescas que Tarso lanzó contra las calzas cuando salió a escena con ellas:

TARSO. ¡Válgame Dios! ¡El juicio
que tendría el inventor
de tan confusa labor
y enmarañado edificio!
¡Qué ingenio! ¡Qué entendimiento!

MIRENO. Basta, Tarso.

TARSO. No te asombre;
que ésta no ha sido obra de hombre.

MIRENO. Pues ¿de qué?

TARSO. De encantamiento;
obra es digna de un Merlín,
porque en estos astrolabios
aun no hallarán los más sabios
ningún principio ni fin.

(Acto I, esc. 12.)

Y si alguien cree que Tirso exagera al describirnos festivamente esas calzas «con más rebanadas que un melón» o como una «confusión de calles y encrucijadas», que mire primero el cuadro de Zurbarán en el que Enrique III impone el birrete arzobispal al P. Yáñez, primer prior del Monasterio de Guadalupe, muerto en 1412¹⁷⁶. Después de haber contemplado el cuadro de Zurbarán, en el que la atención puede concentrarse en la cabeza del monje o en otros detalles, a pesar de no ser una de las obras maestras del pintor de los monjes blancos, invito al lector a contemplar esas calzas en su inmensa ridiculez, tal como aparecen en el cuadro atribuido a Sánchez Coello, que representa a don Juan de Austria, con el famoso león de la alcazaba de Tú-

¹⁷⁶ «El rey es representado con graciosa arbitrariedad. Por su cara parece un Habsburgo y no un Trastámara, quedando un tanto impersonal, a lo que ayuda su vestimenta arcaica, no anterior a Felipe III.» J. A. GAYA NUÑO, o. c., pág. 18.

nez. Para mí, en ese cuadro no hay león, ni armadura, ni fondo, ni gorguera, ni la famosa arrogancia y belleza del célebre bastardo de Carlos V: no hay más que calzas, esas ridículas calzas que Tirso satiriza de manera divertidísima, y que aparecerán también en la escena final de la comedia:

TARSO. ¿Duque Mireno? ¿Qué escucho?
Don Dionís; esos zapatos
te beso, y pido en albricias
de la esposa y del ducado
que me quites esas calzas,
y el día de Jueves Santo
mandes ponellas a un Judas ¹⁷⁷.

Las características del Tarso de «El vergonzoso» suponen, como ha podido verse, un enorme progreso dentro del teatro de Téllez, si se compara esta comedia con las obras analizadas anteriormente, tomando en consideración la personalidad de los Tirso o Tarsos que aparecen en ellas.

¿Significa algo el hecho de que el poeta incluyese esta comedia en «Los

¹⁷⁷ Cuando los rústicos se llevan presos a Mireno y a Tarso, hablan de que los van a ahorcar.

DORISTO: Allá os lo dirá el verduro,
cuando os cuelgue cual besugo
de las agallas y nuez.

TARSO: Si me cuelgan y hago un Judas,
sin haber Judas lacayo,
¿no he de llorar y temer?
Hoy me cuelgan del cogollo.

Acto I, escena 13.

Obsérvese la continuidad de la idea (Judas). Lo mismo cabe decir de las apariciones de Melisa, la pastora enamorada de Tarso.

MELISA: ¿Así me dejas, *traidor*?
...
¡Ay Tarso, Tarso, en efeto
hombre, que es decir olvido!
¿Que una ausencia haya podido
hacer perderme el respeto
a mí, Tarso?

MELISA: ¡Ah *traidor*, *mudable*,
ingrato!
(Acto III, escena 31.)

TARSO: A vos, y a Judas.
Sois *mudable*: ¿qué queréis,
si en señal deso os ponéis
en la cara tantas mudas?

Acto I, escena 4.

El apóstol traidor entró en la comedia por la necesidad de una rima: Judas-mudas (afeltes), pero Tirso se acuerda de él y saca partido de la situación.

cigarrales» y en primer lugar?¹⁷⁸ Me inclino a creer que sí. En la presentación y autocrítica de la comedia, que hace el autor en el epílogo, vibran la satisfacción y el orgullo de haber hecho algo que valía la pena. El poeta tiene conciencia de ello.

Si Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, y si Dios después de crear el mundo miró su obra y vio que su obra era buena¹⁷⁹, ¿por qué no había de poder hacer lo mismo Tirso con su «Vergonzoso en palacio»?

«La vida y muerte de Herodes»

¿Por qué dedicar un epígrafe a esta obra siendo así que Vossler no la menciona al hablar de los autorretratos tirsescos? Doña Blanca sí habla del Tirso que aparece en esta comedia¹⁸⁰ y también de aquel otro Tirso de «La fingida Arcadia» al que se le veían los encajes de la camisa bajo el tosco sayal de jardinero¹⁸¹. Este último nada tiene que ver con los Tirsos de verdad,

¹⁷⁸ En el preámbulo de *Palabras y plumas* se leen las siguientes palabras de Hartzenbusch, citadas por doña Blanca: «Sospecharse puede que el haber dado principio Fray Gabriel Téllez a la edición de sus comedias con la de *Palabras y plumas* no fue sin propósito deliberado. Quizá la tenía, y no se engañaba, por una de las mejores que había escrito; quizá la compuso muy joven aún, acaso era la primera obra que saltó la distancia que media entre los bosquejos rudos y desiguales de la inexperiencia y los cuadros vigorosos y bellos donde ya luce hermanado el ingenio y el estudio.» O. c., pág. 1281, nota 1. Doña Blanca supone que *Palabras y plumas* es de 1614-1615? Todo lo que dice Hartzenbusch a propósito de esa comedia me parece a mi perfectamente aplicable, y aún con más razón, a *El vergonzoso en palacio*.

¹⁷⁹ «Entonces examinó Dios todo cuanto había hecho, y he aquí que estaba muy bien.» Sagrada Biblia, B. A. C., o. c., pág. 42, Génesis (I, 31).

¹⁸⁰ «No menos que en otras comedias del Mercedario (se refiere a las que cita Vossler), y, además, en *Los cigarrales de Toledo*, aparece un pastor llamado Tarso o Tirso, emblemática personificación del autor.» Preámbulo a *La vida y muerte de Herodes*, o. c., I, pág. 1506. Continúa doña Blanca: «Estas obras en que Téllez se autorrepresenta en un pastor llamado Tarso o Tirso corresponden al primer período de su producción, que fue el más continuamente autobiográfico: de 1611 ó 1612 a 1615; y el otro grupo, iniciado en 1621, se produce muy significativamente en el año de la prisión del duque de Osuna.»

¹⁸¹ En *La fingida Arcadia* (acto II, escena 2), Alejandra se sospecha que el jardinero Tirso es un noble.

ALEJANDRA: Tirso, vos sois caballero:
aunque el azadón grosero
os dé ejercicios tan llanos,
tenéis muy blancas las manos;
... ..

Poco después le toma una mano, que Tirso quiere retirar, y entonces «sácale una balona con puntas de cuello» (acotación escénica).

ALEJANDRA: Que os desmienta amor me manda:
¿dicen bien cambray y randa
con el burriel y el sayal?

ya que Tirso es el nombre pastoril que adopta el protagonista de la comedia, don Felipe, cuando se finge jardinero ¹⁸².

¿Qué móvil me llevó a leer esta comedia antes de «La ventura con el nombre» y después de «El vergonzoso en palacio»? Sencillamente fui a ella por fuerza. La última comedia que me quedaba por analizar era «La ventura con el nombre»; deliberadamente la dejé para el final porque siempre me pareció que en esta obra había alusiones a la prohibición de escribir comedias. Antes de ponerme a escribir quise consultar el artículo de Angel González Palencia «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reforma-ción» (que se menciona después), para poder opinar con más conocimiento de causa. Para ello solicité fotocopia de dicho artículo a la Biblioteca Nacional. Si es cierto que «al vergonzoso lo trajo el diablo a palacio» para dejarlo en ridículo, eso fue antes de Tirso, porque ya no puede decirse lo mismo después de haber leído la comedia de este título; sin embargo, sigue siendo cierto aquel otro refrán que dice «las cosas de palacio van despacio», aunque se trate del palacio nacional del libro. Las fotocopias que aguardaba con tanta impaciencia no llegaban; como para la bella Inés de la leyenda de Zorrilla,

*pasó un día y otro día,
un mes y otro mes pasó* ¹⁸³

y el artículo no llegaba nunca a mis manos. Para calmar impaciencias y para colmar ese período de paro forzoso, decidí ocuparme de ese Tirso, que menciona doña Blanca, cosa que hice con bastante desgana. Ahora casi me atrevería a decir que «no hay mal que por bien no venga», aunque siempre fui

Cambray: especie de lienzo blanco muy delgado que se fabrica en Cambray, ciudad de Francia. Randa: encaje grueso y de nudos apretados, labrado con aguja o tejido, que suele ponerse por adorno en las ropas. Este encaje de randa es el encaje de bolillos. Buriel: dicese del paño con que se agarra el hilo de cáñamo, al tiempo de devanarlo. Paño buriel: paño pardo del color natural de la lana.

¹⁸² *La fingida Arcadia* (acto I, escena 2): «Salen cantando don Felipe, de pastor, y Alejandra, dama; Larisa, labradora, y cantan» (acotación escénica).

FELIPE: Sels meses ha, prenda mía,
que disfrazado por vos
trueco sedas en sayales

Acto I, escena 4.

En la escena anterior la condesa Lucrecia, dirigiéndose a don Felipe, le ha dicho:

Quedaos aquí, Tirso, vos,
que de la Arcadia española
no pequeña parte os cabe.

Doña Blanca anota: «Aquí reclama Tirso la gran parte que le cabe, no en la Arcadia, sino en la dramaturgia española.» O. c., II, pág. 1396.

¹⁸³ JOSÉ ZORRILLA, *A buen juez, mejor testigo*.

poco amiga de este refrán, porque la lectura de «La vida y muerte de Herodes» me deparó muchas sorpresas. La primera y principal fue la de poner en evidencia la inexactitud de una afirmación mía: dije al comenzar este trabajo que había leído todas las obras dramáticas de Tirso y pude darme cuenta de que no era así. Para vergüenza mía y para confesar la verdad lisa y llanamente, sin tormentos de toca, sin agua y sin vino, sin cama y sin potro¹⁸⁴, vi con gran perplejidad que ignoraba totalmente el contenido de esta tragicomedia, tanto lo que se refiere a las escenas rústicas como lo que atañe a los amores y celos del protagonista.

¿Cómo pude pasar siempre por alto esta comedia dejándola una y otra vez sepultada en el «silencio del olvido»? ¿Hay descuidos con cuidado? ¿Qué duda cabe! Buena muestra de ellos es el tropezoncito de doña Magdalena¹⁸⁵. Pero en la vida real, no sólo en el teatro, los hay también; algunos pasan inadvertidos toda la vida, otros se descubren por azar como éste mío. Cuando dije que había leído las comedias de Tirso como dama antojadiza, sin orden ni concierto, dije la verdad. Si la comparación resultó muy expresiva y bastante a tono con el actuar de algunas damitas, hijas del ingenio invencionero de Tirso, debo añadir ahora que nunca me consideré asimilada o asimilable a ellas, ni los antojos formaron parte de mi psicología, profunda o superficial, es decir, que si dejé de leer esta comedia no fue por antojo. La explicación más plausible es la siguiente: el horror que produce la matanza de los inocentes en cualquier ser humano es mayor aún en la mujer que ha sido madre y sabe por experiencia lo que cuesta gestar, parir¹⁸⁶ y

¹⁸⁴ Me refiero a los tormentos que ha de dar el verdugo a los rústicos, Fenisa y Pachón, para hacerles confesar.

¹⁸⁵ *El vergonzoso en palacio* (acto II, escena 16):

16	DOÑA MAGDALENA:	(Ap.) Un favor me manda amor que le dé. (Tropezar y da la mano a Mireno.) ¡Válgame Dios! Tropecé... (Aparte.) (Que siempre tropieza amor.) El chapín se me torció.
	MIRENO:	(Ap.) ¡Cielos! ¿Hay ventura igual? ¿Hízose acaso algún mal Vuexcelencia?
	DOÑA MAGDALENA:	Creo que no.
	MIRENO:	(Ap.) ¡Que la mano la tomé!
	DOÑA MAGDALENA:	Sabed que al que es cortesano le dan, al darle la mano, para muchas cosas pie. (Vase.)

¹⁸⁶ Aunque cada año nacen algunas criaturas en un taxi, no son muchas las mujeres que paren las hijas de dos en dos, como Antona García.

ANTONA:	Rato ha que los dolores me aprietan. ¿Sabréisme vos partiljar? (1)	(1) Partear.
---------	--	--------------

criar un hijo, aunque no sea más que hasta los dos años de edad. Este detalle criminal, horriblemente sangriento, que procede del evangelio de San Mateo, constituía todo mi conocimiento de la persona de Herodes. Estoy convencida de que esta impresión actuó siempre como mecanismo inconsciente de rechazo, de suerte que así me explico que, aunque veía el título de la comedia en el índice del volumen primero de las «Obras completas», cada vez me lo saltaba sin apercibirme de ello.

Como decía más arriba, llegué a la lectura de «La vida y muerte de Herodes» llevada por la fuerza de las circunstancias. Cabría pensar que este contacto forzoso, tan contrario a mi manera de trabajar y a mis gustos de dejarme guiar por el instinto o «por la razón de la sinrazón», había de llevarme necesariamente a un resultado pésimo. Creo que no fue así.

A la sorpresa del olvido vino a añadirse otra de distinta índole, pero no de menor peso: la obra me dejó absolutamente desconcertada, sin saber qué pensar ni qué decir. En este caso no me cohibía la autoridad de un

- | | | |
|----------|--|---|
| VENTERA: | ¿No será mejor llamar la comadre? (2). | (2) 1. Partera. 3. Fam. Alcahueta. |
| ANTONA: | No me metan con gente desa manera; bonda (3) que estéis aquí vos. Parámoslo entre las dos, que yo no so comadrera (4). | (3) Basta.
(4) Persona holgazana que anda buscando conversaciones por las casas. |
| VENTERA: | Pues entraos en mi aposento. | |
| ANTONA: | ¡Ay! No lo puedo sufrir. | |
| VENTERA: | Entrad, pues. | |
| ANTONA: | ¿Que aquesto es parir? | |
| | No más matrimoñamiento. | |
| VENTERA: | ¿Duele mucho? | |
| ANTONA: | Aunque me pesa, no vos lo puedo negar. | |
| | | |
| | ¡Ay, dolores enfadosos! | |
| | Matara yo diez sebosos por no parir un mochocho. | |

Acto III, escena 4.

Poco después llega el conde de Penamacor: mientras le cuenta a Antona una hazaña guerrera, ésta suelta algunos ayes y por fin, intrigado el conde, le pregunta:

- | | | |
|------------|--|---|
| PENAMACOR: | ¿Qué es eso, Antona mía? | |
| ANTONA: | No es nada; atendedme un rato. | |
| PENAMACOR: | Dadme licencia que os siga. | |
| ANTONA: | No hay para qué: al punto vuelvo. | |
| PENAMACOR: | Pues ¿qué hay? | |
| ANTONA: | Rempujé (5) una hija: y debió de quedarme otra acá. No haré son (6) parirla y al instante doy la vuelta. | (5) Fam. Empujé, es decir, parí.
(6) Sino. |
| | | |

sabio hispanista alemán, cuya opinión no me atrevía a contradecir¹⁸⁷. Por otra parte, la obra no figura en las «Historias de la literatura española», que suelo manejar (Valbuena Prat y Díez-Echarri y Roca Franquesa). Consulté la de Alborg, por ser la más reciente, y sus palabras me reconfortaron un poco: «El drama de Herodes se cierra con el nacimiento y la matanza de los inocentes, que Tirso escenifica siguiendo el Evangelio de San Mateo. Pero tan grandes acontecimientos no consiguen la dimensión requerida en unas precipitadas escenas finales, que en lugar de añadir grandeza a la obra destruyen su equilibrio y desmoronan la intensidad dramática anterior»¹⁸⁸.

Después de esta especie de confesión general, entremos en materia. Como en los análisis anteriores, me ocuparé casi exclusivamente de las escenas en las que participa ese pastor Tirso, que ni siquiera figura en el reparto¹⁸⁹.

El Tirso de «El Herodes»¹⁹⁰ es el único de la serie que representa a un hombre viejo, o cuando menos de cierta edad, ya que Pachón habla con él en estos términos:

TIRSO. En fin: ¿Vos tenéis amor
a Fenisa?

PACHÓN. Mirad, tío¹⁹¹:
yo no sé si es amorío,
si estangurria¹⁹² o si sudor.

PENAMACOR: ¿Qué mujer es ésta, cielos?
¿Así se paren dos niñas?

Acto III, escena 7.

La cita ha sido un poco larga porque quería relacionarla con la escena «del parto» de *La república al revés*, donde comenté, no sin sorna, que la infanta por poco da a luz en escena. Aquí Antona pare dos hijas casi en escena, para sorpresa del conde de Penamacor, que no tenía nada de comadre ni experiencia de partos. En este caso yo estoy tan sorprendida como el citado conde. No puedo detenerme ahora en el análisis de este personaje femenino (?) tan *sui generis* que crea Tirso, y termino la cita con las palabras de Maurel: «N'oublions pas que, dans cette même 'venta', Antona accomplira des exploits hors du commun; en un tour de main elle brise une jambe, le crâne et les côtes à trois Portugais insolents et, quelques instants plus tard, met au monde, coup sur coup, deux superbes filles qu'elle confie à la 'ventera' pour repartir sur-le-champ à la guerre!» O. c., pág. 205, nota 104.

¹⁸⁷ Véase mi nota 58 a *La república al revés*.

¹⁸⁸ ALBORG, o. c., II, página 423.

¹⁸⁹ Véase las «personas que hablan» en la tragicomedia. O. c., II, pág. 1579. Al lado de «pastores» hay una nota de doña Blanca: «Intervienen además Tirso, pastor, y una judía», como así es, efectivamente.

¹⁹⁰ Por comodidad y para abreviar, llamo a la tragicomedia *El Herodes*. No creo alejarme del espíritu de Tirso, que llamó *El Aquiles* a su única comedia mitológica y *La Santa Juana* a su trilogía hagiográfica.

¹⁹¹ Tío: En los pueblos y aldeas, tratamiento de respeto que se da al hombre casado o entrado ya en edad.

¹⁹² Estangurria = Estranguria: Patología. Enfermedad de las vías urinarias consistente en una micción dolorosa gota a gota, con tenesmo o pujo de la vejiga.

Y, después de explicarle los favores con que le corresponde la pastora, el viejo le responde:

TIRSO. ¿Qué más quieres, si conoces
que te hace tanto favor?
PACHÓN. Dad al diablo, tío, el amor
que entra a pellizcos y a coces.

(Acto I, esc. 9.)

En la escena siguiente aparece Fenisa en persona:

FENISA. Valga el dimonio la gente
y quien acá la envió.
PACHÓN. Esta es mi Fenisa.
FENISA. ¡Jo,
que te estriego!
(Llégase a ella y le da una coz.
TIRSO. Impertinente:
dila, si casarte tratas,
que tenga de ti mancilla.
PACHÓN. Llegad vos a persuadilla
que tenga quedas las patas.
FENISA. ¡Oh! ¿Es mi tío?
TIRSO. Pues, ¿con quién
gruñís?
FENISA. Con el diablo gruño.
PACHÓN. Burlaos con ella.
FENISA. El dimuño
sacó de Jerusalén
aquestas damas machorras¹⁹³
que, olvidando los chapines,
andan corriendo rocines,
cazando gangas o zortas.
Y con unos pajarotes
tan grandes como milanos,
que atados traen en las manos
con borlas y capirotes,
no han dejado lino a vida,
TIRSO. Nuestos Príncipes serán
que a volar garzas saldrán.

(Acto I, esc. 10.)

¹⁹³ Machorra: Hembra estéril.

En estas primeras escenas de la tragicomedia en las que interviene Tirso, éste aparece como un hombre viejo, incluso un poco bobo. En las que siguen se confirma la experiencia de la vejez, ya que se muestra un poco moralista. Mariadnes se ha caído del caballo; poco después sale Herodes con la princesa desmayada en los brazos; en este momento Tirso ofrece el lecho que tiene en una humilde cabaña y dice lo siguiente:

TIRSO. echalda sobre él, señor,
que toda hermosaura en flor
viene a rematar en heno.

En la escena siguiente, Fenisa continúa enojada porque los cazadores han pisoteado sus linos; la bravía serrana deja entrever que si Mariadnes se cayó del caballo fue por meterse en diversiones que no son propias de mujer:

FENISA. ¿Quién diablos la metió a ella
en andar, siendo doncella,
corriendo por la montaña
a caza sobre un rocín?

El viejo pastor corea la opinión de Fenisa y con actitud reprobatoria comenta:

TIRSO. La mujer, si es recogida,
no ha de tener más caída
que la de un bajo chapín.

(Acto I, esc. 13.)

Lo mismo opinaba la sabiduría popular: «la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa». Así lo dijo Teresa Panza a su ilustre marido, en aquella sabrosa discusión conyugal («Quijote», II, 5), tan discreta y graciosa que el traductor de la historia tuvo siempre este capítulo por apócrifo. La facilidad refranera debía ser contagiosa o hereditaria en la familia de los Panza, pues a continuación de ese refrán, sin más separación que un punto y coma, Teresa ensarta el segundo: «y la doncella honesta, el hacer algo es su fiesta». Pero lo mejor del caso es que Sancho Pancha utilizó el primer refrán más tarde («Quijote», II, 34) sin acordarse para nada de Teresa, ya que no lo aplica a las mujeres, sino a los gobernadores: «... el buen gobernador, la pierna quebrada y en casa. ¡Bueno sería que viniesen los negociantes a buscarle fatigados y él estuviese en el monte holgándose! ¡Así enhoramala andaría el gobierno! Mía fe, señor, la caza y los pasatiempos más han de ser para los holgazanes que para los gobernadores»¹⁹⁴.

¹⁹⁴ ¿Puede verse en esas opiniones, que Tirso y Cervantes ponen en boca de sus criaturas de ficción, una alusión crítica a Felipe III y a su pasión por la caza? No me parece improbable. «La pasión del rey por la caza era tal que, en el otoño

Los pastores temen que se muera Mariadnes y que les pidan cuentas a ellos:

PACHÓN. ¿No será bien avisar
a los que, desparramados,
andan por montes y prados
y vinieron a cazar
con ella, que a remedialla
acudan, no se nos muera
entre manos.

TIRSO. Bueno fuera
que aquí viniesen a hallalla
y nos pidiesen su muerte.

(Acto I, esc. 13.)

Por este motivo los pastores desaparecen de la escena, yendo a buscar a los cazadores y otros a avisar al rey; cuando regresan, Herodes y Mariadnes han desaparecido de la cabaña y el rey manda prenderlos a todos para que les den tormento:

HIRCANO. Prended esta vil canalla
descoyuntalda a tormentos
hasta que la verdad digan.

PACHÓN. Fenisa, potro tenemos.

FENISA. Más quisiera tener potra ¹⁹⁵.

Sin embargo, en la escena del tormento (acto II, esc. 10) sólo aparece Pachón y Fenisa con el verdugo. Tirso no interviene para nada durante el segundo acto. Cuando ya en el tercer acto la tragedia que se anunciaba (escenas 8 a 12) da un brusco e insólito viraje para convertirse en un «auto de Navidad», Tirso abre la escena trece:

TIRSO. ¡Válgate Dios por chicore,
por pesebre y por portal!
Bato, ¿viste tal zagal?

Los pastores se encargaban de describirnos la escena del Nacimiento; Tir-

de 1603, durante el cual pasó quince días en la Ventosilla con la reina, se levantaba a las cuatro de la mañana para salir al campo, del que no volvía hasta las once de la noche. No gustaba Felipe de la caza menor, sino de la mayor, con bala, y era un extraordinario tirador de arcabuz. Nada le contenía en esta pasión, ni los respetos humanos. Por irse a la Ventosilla dejó gravemente enfermos en Valladolid a sus sobrinos carnales los príncipes de Saboya, uno de los cuales falleció, y cuando murió la reina se marchó también a la Ventosilla, a distraerse.» AGUADO BLEYE, O. C., II, pág. 697.

¹⁹⁵ Tener potra significa tener buena suerte.

so es el que sabe más: él dice que «debe de ser el dios de amor», quien recuerda lo que cantaba el ángel:

TIRSO. «Gloria a Dios en las alturas»,
nos cantó el bello rapaz;
y luego: «En la tierra paz
a las humanas criaturas.»

y el que especifica que el recién nacido es el Mesías:

TIRSO. Si es el Mesías el chico
según Josef le da el nombre
her cuenta entre Dios y el hombre
paz perpetua.

Todavía Pachón da indicios de rustiqueza muy simple cuando cierra la escena, diciendo:

PACHÓN. Del borrico.
Bato, yo estó enamorado.
¡Oh, quién en él se volviera
y en el pesebre estuviera
junto del zagal atado!
Pardiez, porque no llorara
que le había de arrullar,
y en vez, Bato, de cantar
sospecho que rebuznara.

(Acto III, esc. 13.)

En la escena quince «descúbrese un portal de heno, romero y paja, lleno de copos de nieve, y en él, la Adoración de los Reyes como se pinta» (acotación escénica). En este momento los pastores contemplan y comentan la Adoración con palabras y comparaciones que nada tienen de rústicas; han dejado de ser pastores para convertirse en gente ingeniosa, que compara «la cuatrinca de reyes» con los reyes de la baraja. Después, con dones proféticos, los pastores anuncian la pasión y muerte del Señor.

¿Qué nos aporta este Tirso de «El Herodes» que pueda ser «emblemática personificación del autor», como dice doña Blanca? Sinceramente, yo no acierto a ver en él nada autobiográfico.

El dualismo desconcertante de esta tragicomedia es un enigma que no acierto a descifrar.

El defecto capital de esta obra se halla en la falta de cohesión que hay entre las dos acciones: los pastores, de una parte, y la pasión y celos de Herodes, de otra. No voy a ocuparme de Herodes más que incidentalmente, porque da título a la obra y porque es el único vínculo de unión entre las

dos acciones. Parece que he suprimido adrede «la vida y muerte» del protagonista, borrando estas dos palabras del título que puso Tirso a la obra. En parte ha sido por comodidad y en parte porque habría mucho que decir a propósito de esa vida y muerte que nos presenta Tirso. Me quedo sólo con el nombre y afirmo que *Herodes* es el único nexo que enlaza las dos acciones, porque si se estudia la personalidad del protagonista vemos que incluso en ella se da grave escisión y casi desdoblamiento. Parece como si el mismo Tirso se hubiese olvidado de este detalle mientras escribía la obra y de repente, ya muy cerca del final, el poeta se acuerda de la imagen tradicional cristiana, ya que nos ofrece el evangelio de San Mateo: la de ese monstruoso desgollador de inocentes¹⁹⁶. A partir de este momento se malogra la pieza¹⁹⁷, por lo menos desde el punto de vista de la estructura y la construcción dramáticas, que son las que a mí me interesan en estos momentos. Tal vez esta incoherencia sea debida a la precipitada escritura de la obra,

¹⁹⁶ «Entonces Herodes, viéndose burlado por los magos, se enfureció en extremo y mandó matar a todos los niños que había en Belén y en todos sus contornos de dos años para abajo, según el tiempo exacto que había averiguado de los magos» (Mat. 2, 16). Comenta el P. Bover: «Todos los niños... difícilmente pasarían de medio centenar los niños menores de dos años que habría entonces en Belén y en todos sus contornos. Pero ¡ironías de la divina Providencia! El único niño que el tirano intentaba matar es el único que escapa a la matanza.» Nuevo Testamento, B. A. C., Madrid, 1948. versión directa del griego y notas por José María Bover, pág. 12.

¹⁹⁷ Véase la opinión de Alborg, citada anteriormente en la página 108. El P. Alfonso López dice: «La figura tétrica de Herodes fue llevada a escena muy contadas veces. Quizá el asunto sea poco apetecible.» Habla después de la «florencia dramática» de la obra y cree que «escenas, como la del Nacimiento del Señor, a pesar de su belleza, son de efecto teatral desastroso, pues rompen el hilo de la narración.» (...) «Desafortunadamente la escena final, pese a su innegable dramatismo, no resume y concentra todos los sucesos anteriores, por lo que el drama queda incompleto, sin broche, por así decir. Error técnico que deslució completamente la obra.» *La Sagrada Biblia en Tirso*, REVISTA ESTUDIOS, Madrid, 1949, pág. 398. Serge Maurel, aunque admite la discordia y el desequilibrio de la obra, la enjuicia desde otro punto de vista. V. el capítulo III, titulado «L'unité de propos», págs. 311 y siguientes. En esencia dice: «Certes, le déséquilibre et la discordance sont flagrants entre les deux moments de la pièce. Mais avant de soumettre cet assemblage disparate aux critères de notre goût moderne, essayons d'en rendre raison au sein de l'univers dramatique qui l'accueille (pág. 321). «Mais se choc inégal de deux univers dissemblables n'est pas le seul motif qui commande la pièce. Un dessein plus secret, régit cet apparent chaos et assure son unité» (página 323). Dans la 'comedia' du Mercédaire c'est la volonté de Dieu qui explique les événements d'ici-bas, non les raisons humaines qui peuvent leur être données. Enfin, Tirso crée une cohérence interne faite d'échos, de correspondances secrètes» (pág. 325). «Le théâtre de Tirso n'est peut-être pas le fruit d'un métier réfléchi, mais il est conçu en fonction d'un ordre préétabli qui assure sa cohérence» (pág. 326). Es posible que el teatro de Tirso visto en conjunto pueda producir esta impresión. Yo estoy todavía en la etapa del análisis y me es absolutamente imposible percibir esta unidad de propósito, esta visión sintética que ofrece Maurel. Estoy en la fase de la tesis-antítesis; quizá esto explique el hecho de que alguna vez mis conclusiones sean muy diferentes.

porque si se analizan por separado las dos acciones de la tragicomedia se nota perfectamente que Téllez había superado, desde hacía bastante tiempo o desde hacía bastantes obras, el período de aprendizaje, es decir, el momento en que escribió «La República al revés».

Dice Alborg, refiriéndose a «La venganza de Tamar»: «El drama bíblico encierra hermosos momentos, y en su andadura desigual es pieza muy representativa de aquel atropellado hacer, a golpes de genio, en el que Tirso seguía tan de cerca al Fénix»¹⁹⁸. En esa andadura desigual, Tirso había caminado menos leguas cuando escribió «El Herodes» que cuando escribió «La venganza de Tamar». No puedo detenerme ahora en ello, pero ésta es la impresión que se tiene cuando se leen las dos obras simultáneamente.

Para no apartarme excesivamente del tema, atendamos sólo a la serie de comedias que ahora analizo. Si se dejan a un lado «La República al revés», obra primeriza y fallida, y «La venganza de Tamar», obra muy lograda a pesar de su desigual andadura, nos quedan «La Peña de Francia» y «El pretendiente al revés». En ambas comedias Téllez consigue una feliz «unidad de conjunto», una especie de «unidad de acción» en medio de la diversidad de acciones, unidad que brilla por su ausencia en la tragicomedia de Herodes. Y, sin embargo, en «El Herodes» aparecen no sólo los golpes de genio de que habla Alborg, sino también los golpes de ingenio que brillan ya plenamente en «El vergonzoso en palacio», una de las obras más famosas del mercenario, considerada como una obra maestra por Menéndez Pelayo¹⁹⁹ y como una deliciosa comedia de costumbres por Valbuena²⁰⁰.

El dualismo que presenta la figura de Herodes se da también claramente en los pastores. A partir de un momento dado se produce una ruptura radical: los rústicos cambian de naturaleza y se diría que ya no son los mismos. No hago esta objeción invocando el respetable nombre de la verosimilitud, sino porque después de haber estudiado y analizado la figura de Tarso en «El vergonzoso», el contraste es tan grande y tan indiscutible que no se puede pasar por alto. Leí esta obra por fuerza y circunstancias imprevistas me la hicieron leer después de «El vergonzoso». Quizá leída en otra situación y en condiciones diferentes no me habría apercibido de estos contrastes, porque es indudable que a fuerza de releer, analizar y comparar las obras entre sí captamos detalles que de otro modo nos pasan inadvertidos²⁰¹.

¹⁹⁸ O. c., II, pág. 423.

¹⁹⁹ *El celoso prudente* y *El vergonzoso en palacio* «son sin disputa dos obras maestras». Citado por doña Blanca, preámbulo, nota 2, pág. 434.

²⁰⁰ «Tirso crea en su época juvenil una de las más bellas producciones de su teatro costumbrista.» O. c., II, pág. 408.

²⁰¹ En toda clase de investigación se dan factores circunstanciales imprevisibles, pero hay también una disposición de ánimo vigilante que Ortega ha descrito certeramente: compara la actitud del cazador «hombre alerta» con «la labor mediatunda del filósofo». Cita unas palabras del conde de Yebes: «Hay uno de los sentidos del cazador que en todo instante tiene que actuar infatigablemente. Este sentido es el de la vista. *Mirar, mirar y remirar*; a toda hora, en todas direcciones y en cualquier circunstancia.» (Lo subrayado es mío.) Después Ortega recuerda: «*Thereutes*, dirá una y otra vez Platón; *Venator*, repetirá Santo Tomás de

¿Cómo armonizar los contrarios que coexisten en esa desconcertante tragicomedia de Tirso? Por una parte, la pareja de pastores, Pachón-Fenisa, aparece en el primer acto como descendiente directa del pastor bobo, que hace reír a base de palos, patadas y puñetazos, mientras que en el tercer acto, tanto la pareja de enamorados «a palos» como los demás rústicos son demasiado sabios, pues profetizan la pasión y muerte de ese Niño recién nacido. Para complicar un poco más las cosas, a mitad de camino, es decir, en la escena del tormento (acto II, escena 10), Tirso demuestra ya una agilidad lingüística muy grande, una habilidad extraordinaria para sacar partido cómico de una situación que no lo es, y nos ofrece golpes de ingenio tan logrados, que presagian los de Tarso en «El vergonzoso», si la obra es anterior, o los recuerdan si acaso es posterior.

«La ventura con el nombre»

1) Ventura te dé Dios, hija...

Antes de redactar lo que saqué en limpio de la última lectura de esta comedia me dieron ganas de decirme: «Ventura te dé Dios, hija, que el saber poco te vale»²⁰². Y ello por dos razones: porque Tirso tituló así una comedia suya²⁰³ y porque mi poco saber no me valdrá gran cosa. Digo esto con toda sinceridad, sin falsa modestia. El recuerdo lejano de las interminables investigaciones de doña Blanca y los pacientes y documentados estudios que los hermanos de religión dedicaron a Tirso en el tercer centenario de su muerte²⁰⁴ me han hecho perder un poco los ánimos, pues su lectura ha precedido inmediatamente la redacción definitiva de estas páginas. Así he podido convencerme de que mi «saber» sobre Tirso no va a realizar grandes hazañas, porque es muy insignificante al lado de la ardua labor realizada por mis ilustres y concienzudos predecesores. Pero, como dijo en alguna ocasión mi amigo Sancho Panza, «de menos nos hizo Dios» y «amanezca Dios y medraremos».

La única ventura, si ventura hubo, no me vino con el nombre, sino que

Aquino. Y, en efecto, sólo piensa de verdad quien ante un problema, en vez de mirar sólo por derecho, hacia lo que el hábito, la tradición, el tópico y la inercia mental harían presumir, se mantiene alerta, pronto a aceptar que la solución brinque del punto menos previsible en la gran rotundidad del horizonte.» Y añade: «Faena tan problemática como la caza, la meditación corre siempre el riesgo de 'rentrer bredouille'». ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, Madrid, 1958, tomo VI, *Prólogo a «Veinte años de caza mayores»*, del conde Yebes, págs. 488, 490 y 491.

²⁰² «Ventura te dé Dios, hijo, que el saber poco te basta.» Así menciona el diccionario el refrán y declara que «el que tiene buena suerte, aunque no tenga mérito, suele conseguir fácilmente lo que desea». Yo aprendí el refrán de manera viciosa, aunque el sentido viniese a ser casi el mismo: «... que el saber, poco te vale». El mucho saber de mis predecesores tirsistas, frente a mi poco saber, fue lo que me acobardó un poco y me trajo a la memoria el refrán.

²⁰³ *Ventura te dé Dios, hijo...* Imprimióse en la *Tercera parte de las comedias de Tirso de Molina*, Tortosa, 1634. Citado por doña Blanca, o. c., I, nota, pág. 1627.

²⁰⁴ *Tirso de Molina*, por revista «Estudios», Madrid, 1949.

fue debida a la limitación de las circunstancias en que trabajaba. Sólo tenía a mi alcance las obras dramáticas de Tirso y mis andanzas se redujeron a ir y venir de una comedia a otra, dejándome guiar ora por mi Rocinante o por el Sancho que llevo dentro, es decir, por el instinto y por el sentido común. Pero un buen día Vossler se cruzó en mi camino y me obligó a seguir una senda fija: la de las comedias anteriormente analizadas. Tuve yo también mi cambio de trayectoria, como Don Quijote, y si el hidalgo manchego fue a la ciudad condal en vez de ir a las justas de Zaragoza, yo tuve que ajustarme a la circunstancia imprevista de una larga espera, que me obligó a detenerme más de la cuenta en «La vida y muerte de Herodes», sin que su meditación y detenido análisis me aportasen gran cosa en relación con lo que iba buscando, es decir, elementos autobiográficos.

Alguna que otra vez, cuando tropiezo con más dificultades de las que me esperaba o cuando acabo de leer estudios o artículos de mucho contenido, se me ocurre pensar que quién me metería a mí en estos berenjenales; mas no puedo echar la culpa a nadie, si no es a mí misma y al quijotismo que también algunas españolas llevamos dentro del alma. En el caso del presente trabajo los elementos determinantes fueron, por una parte, el recuerdo de mi juvenil simpatía por el teatro de Tirso, y por otra, la curiosidad que despertó en mí la enigmática personalidad del fraile dramaturgo²⁰⁵.

Después de exponer estas circunstancias de lugar y tiempo, que espero sean atenuantes, me decido a seguir con la ya casi olvidada unidad de acción, que era la de intentar descubrir algún vestigio biográfico en estas comedias.

Puedo anunciar de antemano que a mí no me sucederá como al héroe de esta comedia y que, por consiguiente, la ventura ni me vendrá con el nombre ni con los resultados extraordinarios o sorprendentes que pueda aportar.

2) Hartzenbusch y «La ventura con el nombre».

Esta comedia me dejó bastante indiferente y no la habría vuelto a leer si me hubiese dejado llevar de mis aficiones y preferencias. Doña Blanca dice que es «drama lleno de interés y de fuerza dramática»²⁰⁶. Personalmente creo que el interés mayor de esta obra consiste en pequeños detalles *circunstanciales* y que, precisamente por ello, pueden ser reveladores²⁰⁷ en la biografía de Téllez.

Esta obra no figura en ninguna de las colecciones de comedias del autor. Sin embargo, Hartzenbusch la incluyó en su «Catálogo razonado» con el si-

²⁰⁵ Lo mismo le llamó la atención al P. Ramón Serratosa, *El P. Maestro Fr. Gabriel Téllez, como religioso*, donde dice: «El P. M. Fr. Gabriel Téllez, en su doble personalidad de religioso y poeta, fue siempre para mí un enigma indescifrable, por el contraste desconcertante que ofrecen estos dos aspectos, el segundo de los cuales le ha convertido en el mercedario más conocido en todo el mundo civilizado». «Estudios», pág. 686.

²⁰⁶ Preámbulo, o. c., III, pág. 953.

²⁰⁷ Utilizo el término revelador porque resulta muy expresivo, sin pensar para nada en la terriblemente respetable revelación divina.

guiente comentario: «Va en nuestra colección. Téllez se introdujo a sí propio en esta comedia, bajo la figura de un pastor llamado Tirso»²⁰⁸.

Nada dice Hartzenbusch de los otros Tarsos o Tirsos, a pesar de que figuran en su «Catálogo razonado» todas esas comedias.

Lo primero que se me ocurre pensar es lo siguiente: este Tirso ¿es el primero de la serie autobiográfica o acaso el último? No se puede responder a esta pregunta porque no conocemos la cronología del teatro de Téllez. Sin embargo, resulta sintomático que un hombre de labor paciente y callada como don Juan Eugenio, el primero que se interesó por el teatro de Tirso y comenzó a sacarlo del olvido, fuese también el primero que hablase de que Téllez se introdujo a sí mismo en esta comedia. Si había visto las otras comedias y nada había dicho de los Tirsos que figuraban en ellas es que nada le llamó la atención en los mismos. Y como «por el hilo se saca el ovillo», veremos que hay hilo y también un ovillito.

3) Por el hilo se saca el ovillo.

A modo de resumen voy a esquematizar el proceso de formación de ese pequeño ramillete de Tirsos o Tarsos.

a) Hartzenbusch dijo que, bajo la figura de ese pastor llamado Tirso, Téllez se introdujo a sí propio en «La ventura con el nombre».

b) Menéndez Pelayo dijo que esta comedia estaba «llena de rasgos autobiográficos»²⁰⁹.

c) Vossler habló de los otros Tirsos y los posibles «autorretratos tirsescos»²¹⁰.

d) Y doña Blanca añadió dos más a la serie.

Como sucede con la célebre lista de don Juan, cada cual va añadiendo un poco más. Afortunadamente para mí, no se llega al «1003», que canta Leporello en la ópera de Mozart²¹¹, ni a las «setenta y dos» seducidas que figuran en lista de don Juan Tenorio, el de Zorrilla²¹². Sin embargo, no deja de ser

²⁰⁸ B. A. E.: *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez* (El Maestro Tirso de Molina), Madrid, 1850, pág. XLII. Fotocopia proporcionada por la Biblioteca Nacional.

²⁰⁹ Citado por doña Blanca, Preámbulo, l. c., pág. 953.

²¹⁰ VOSSLER, o. c., pág. 31.

²¹¹ A propósito del número mil tres dice Kierkegaard: «... Je désire vanter une qualité que possède ce nombre 1.003, et c'est qu'il est impair et fortuit, ce qui n'est pas du tout sans importance, car cela donne l'impression que la liste n'est nullement terminée et que Don Juan, au contraire, poursuit sa course; on arrive presque à plaindre Leporello qui doit, non seulement monter la garde devant la porte, comme il le dit lui-même, mais en outre tenir une comptabilité si détaillée qu'elle donnerait assez de travail à un chef-comptable émérite». «Ou bien... ou bien», Gallimard, Paris, 1943, pág. 74, «Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical».

²¹² ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, acto I, escena 12:

DON LUIS: Me vencéis.
Pasemos a las conquistas.

sorprendente que el proceso acumulativo haya sido el mismo, en esencia, aunque el tema y el resultado final sean diferentes. Recuértese a este respecto lo que sucedió con la biografía apócrifa²¹³.

Ya borré de la lista a don Felipe, el disfrazado jardinero de «La fingida Arcadia»; he tenido no pocas dudas sobre los «autorretratos tirsescos» después de haberlos sometido a sucesivos análisis. Y si alguna vez me dejé llevar de alguna frasecilla o de alguna maldición, reconozco que no puedo afirmar que sean rasgos autobiográficos si no es con muchas dudas y reservas. Así, pues, en este sentido, tengo la impresión de que mi labor es más negativa que constructiva. Influenciada por las palabras del padre Penedo²¹⁴, creo que también yo me dedico a «desfacer entuertos». Claro que si «el temor de Dios es el principio de la sabiduría», acaso pueda afirmarse también que el temor de lo falso es casi el principio de la verdad. Criticar lo hecho o dicho por los otros que nos han precedido resulta casi siempre relativamente fácil; aportar una solución positiva es cosa ya mucho más difícil. Cuanto más me adentro en el mundo de Tirso, más problemático me parece que se llegue a saber cómo era el hombre, a través de su obra dramática.

4) El primer Tirso autobiográfico.

En este trabajo mío, «La ventura con el nombre» figura en el último lugar. ¿Por qué? No sabría qué responder así de improviso. Releyendo lo escrito²¹⁵, veo que cuando decidí leer de nuevo estas seis comedias, en las

DON JUAN: Sumo aquí cincuenta y seis.

DON LUIS: Y yo sumo en vuestra lista setenta y dos.

DON JUAN: Pues perdéis.

El misterio del número impar, evocado por Kierkegaard, se ha desvanecido totalmente ante estos dos números pares, un poco más próximos a la realidad que el mil tres de Leporello. En cuanto a las cualidades y méritos de estos contables (don Juan y don Luis), me limito a decir que «contar» significa en español tanto «dos y dos son cuatro» como «referir un suceso, sea verdadero o fabuloso».

²¹³ Véase el epígrafe titulado así, pág. 7. Año y medio después de haberlo escrito puedo añadir que mi sentido crítico no me alejó mucho de la verdad, cuando afirmé que el anónimo prologuista del convento de la Merced calzada de Madrid se calzó a toda la crítica posterior. El P. Penedo escribe en 1973: «Esta versión deformada de la vida de Tirso comenzó muy tenue con el prólogo de la tercera edición de *Deleitar aprovechando*, impresa en Madrid el año 1765, escrito casi seguro del erudito mercedario madrileño Fr. Pedro Nolasco Rodríguez Morzo, a quien siguieron con aumentos pregresivos Alvarez Baena y otros.» *Historia de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Madrid, 1973. Introducción pág. CL.

²¹⁴ Me refiero al «Examen de la inscripción de Tirso de Molina»: «(La inscripción del retrato) publicada en 1874 por don Vicente Piquer y Toledo y encumbrada con rapidez inusitada sobre las alas de la crítica, diósele desde el primer momento categoría fundamental en la biografía de Téllez. A jirones, fuese cayendo en los tres cuartos de siglo que median. En el día redúcese a pocos datos verídicos, pero carentes de significación específica, entre las fuentes que estatuyen la vida del egregio dramaturgo.» *Estudios*, I. c., pág. 756.

²¹⁵ Véase la pág. 50: «Elementos autobiográficos».

que figura el nombre de Tarso o Tirso, le tocó a ésta el tercer lugar. ¿Por qué, pues, ahora figura al final de la lista? Probablemente porque aquellos dos versos citados:

*Si salgo de esta maraña
he de hacer una comedia*

se me quedaron grabados, la primera vez que la leí, con las dos pequeñas notas de Hartzenbusch, que doña Blanca incluye en la edición de Aguilar. Estas palabras siempre me hicieron pensar que la maraña no era la del personaje que está hablando en ese momento, sino que, conforme a la definición de la palabra, maraña era «el trance intrincado y de difícil salida» en que se hallaba Téllez en aquellos momentos por obra y gracia de la «Junta de Reforma», que decretó prohibirle que escribiese comedias y otros versos profanos.

Hartzenbusch habla discretamente de que tal vez Téllez aluda al epigrama que ensució la pared blanca de un pastelero. Tirso, que es sacristán, ha de intervenir a petición de los rústicos en una cuestión matrimonial entre Balón, el gracioso, y Clora, una serrana. Balón pretende estar casado con Clora, que ya está comprometida y amonestada con otro rústico, que aún no ha aparecido en escena y que es Ventura, el protagonista. Balón ha alegado las mercedes y favores que le había prodigado Clora y de ellos deduce que es su marido. La pastora y su padre no están conformes y piden explicaciones. En este momento tiene lugar la escena «autobiográfica».

BALÓN. Tirso puede sentenciallo;
que después que es sacristán,
tien seso y no le verán
coprista.

TIRSO. Yo escucho y callo;
pero algún día habré,
en dejando la trebuna;
que a fe tengo más de una
trabadura.

BALÓN. ¿Vos?

TIRSO. Sí a fe,
y que me lo han de pagar
más de cuatro motilones,
que ensuciando paredones
piensan que no he de tornar
a dar a prumas mestizas
que envidiar y que roer.

BALÓN. Y esto ¿cuándo tien de ser?

TIRSO. Más días hay que longanizas ²¹⁶.

(Acto I, esc. 3.)

²¹⁶ Hay más días que longanizas. «Viejo refrán que aparece recogido por el

He aquí el comentario literal de Hartzenbusch, citado por doña Blanca: «En estos versos y los de las réplicas siguientes parece que el villano Tirso habla en nombre de Tirso de Molina. Quizá alude al epigrama en forma de vitor que se compuso contra él y don Juan Ruiz de Alarcón, concebido en estos términos:

*¡Vitor, don Juan de Alarcón,
y el padre de la Merced!
—Por ensuciar la pared,
que no por otra razón.*

Que Téllez hubo de sentir bastante esa pulla, se infiere de las siguientes expresiones de Fabio Franchi, que se leen en las 'Exequias poéticas de Lope', compuestas en Italiano. 'Prevéngase a Tirso bajo censura particular, aunque generalísima, que escriba siempre, aunque pared y merced sean consonantes; porque si bien puede una ballesta satírica manchar la pared blanca de un pastelero, no así la fama digna y letras de un ingenio como el suyo, no menos docto que festivo'²¹⁷.

Doña Blanca añade que, como en tiempo de Hartzenbusch «se ignoraba» el «Acuerdo» del Consejo de Castilla y el «Arbitrio de la redención preservativa» y el «verdadero objetivo» de «El Chitón», de Quevedo, «no pudo adivinarse todo el alcance de los desquites de Tirso»²¹⁸.

Sigamos con las notas de Hartzenbusch, que tuvo el mérito de ser el primero en hablar de este asunto. Cuando la comedia está a punto de terminar felizmente, los rústicos hablan en estos términos:

CORBÍN. Tirso, ¿heís visto tal soceso?

TIRSO. Si salgo de esta maraña
he de her una comedia¹.

CORBÍN. A vos nunca os faltan trazas².

TIRSO. No las hurto como algunos³
que a la postre se silbaban.

(Acto III, esc. 13.)

Marqués de Santillana, en el siglo XV. Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611), escribe acerca de él: 'Dícese de los que comen lo que tienen con mucha prisa, sin mirar que hay para mañana'. Como se ve, el sentido originario de este refrán es muy distinto del que le damos hoy. Según Covarrubias, aconseja el ahorro, el mirar al mañana, el ser previsor y no agotar los recursos o medios con que contamos para vivir. Pero hoy, cuando decimos que 'hay más días que longanizas' queremos indicar que hay mucho tiempo para hacer una cosa, que no hay razón para obrar inmediatamente.' JOSÉ MARÍA IRIARREN, *El porqué de los dichos*, Madrid, 1962, Aguilar, pág. 572.

No deja de ser curioso que el sentido en que lo utiliza Tirso sea el actual y no el de Covarrubias, su contemporáneo, pues si aquí el sacristán responde con el refrán es para indicar «ya veremos», «ello dirá», o «lo que fuere sonará».

²¹⁷ Citado por doña BLANCA, o. c., III, nota 1, pág. 961.

²¹⁸ Preámbulo a *La aventura con el nombre*, pág. 954.

Estos tres números son de Hartzenbusch, que comenta: «Vuelve Tirso a hablar por Téllez»²¹⁹.

Cuando las cosas han sido muy complicadas en la comedia, y al final o en medio de la obra un personaje toma la palabra para reconocer por sí mismo desde la escena, en cierto modo como si fuera portavoz de la opinión del espectador, que ya es mucha complicación y mucho intríngulis, dicho personaje suele aludir a lo que sucede en el teatro; en algunos casos es muy probable que Tirso se acuerde de alguna otra comedia suya y esta especie de autocrítica surge de manera aislada, sin impedir que la complicación y la maraña continúen²²⁰. No es, pues, de extrañar que Tirso anuncie que se inspirará en semejantes sucesos²²¹ para hacer una comedia. Pero obsérvese que el que ha tenido que salir de la maraña no es Tirso, el sacristán, sino Ventura, el pastor-rey.

Lo que sí resulta insólito es que haya cuatro versos consecutivos, que son los que anotó Hartzenbusch, de tipo autobiográfico. Si estos versos los sumamos a los que se mencionaron anteriormente, resulta *mucha expresividad* por parte del lacónico Téllez. Y digo lacónico porque no lo veo yo «expansivo», como afirma repetidas veces doña Blanca, sino *muy introvertido*, y por si eso fuera poco, *además fraile*. Entiéndase bien lo que quiero decir: si todos en general hemos de procurar no perder los estribos ni el buen continente, con mayor motivo un hombre que por los hábitos que viste debe dar buen ejemplo siempre. Por eso aquí cae bien decir que «de la abundancia del corazón habla la boca», porque «cada uno sabe dónde le aprieta el zapato».

Nótese que el introvertido, que viene a ser como una especie de «sujeto

²¹⁹ Citado por doña BLANCA, l. c., pág. 1000, notas (1). (2). (3).

²²⁰ Maurel alude también a estas situaciones, muy propias de Tirso, y cita ejemplos tomados de *El amor médico*, *La fingida Arcadia*, *La celosa de sí misma* y *La huerta de Juan Fernández*. Como yo no estudio ahora estas comedias, me limito a mencionar la cita que se refiere a *El pretendiente al revés*, donde Carlos «derouté par l'attitude de sa cousine déclare:

... si se llega a declarar
y a mi confusión luz diere,
yo escribiré esta qulmera.»

Acto II, escena 13.

O. c., pág. 256, nota 211.

²²¹ Tirso alude y se burla con donaire de estas situaciones en *El castigo del penséque*:

DON RODRIGO: ¿Hay sucesos semeantes?
CHINCHILLA: Cuando los llegue a saber
Madrid, los ha de poner
en sus novelas Cervantes.
Aunque en el tomo segundo
de su manchego Quijote
no estarán mal, como al trote
los lleven por ese mundo
las ancas de «Rocinante»,
o el burro de Sancho Panza.

paciente», cuando ya tanto le comprimen, siente también la necesidad de «explotar», precisamente porque la herida es honda; porque arañazos y rasguños, de los que hay para todos, suelen soportarse como lo que son: zániganos impertinentes o picaduras de insectos, que se sufren en silencio sin más. No es, pues, extraño que Hartzenbusch «apostillara» esos versos de «La ventura con el nombre» y que nada viese en los otros Tirso de las demás comedias mencionadas. Don Juan Eugenio atendía sobre todo a la versificación, al contenido de la «fábula», como se decía en el siglo XVIII, y no andaba buscando pormenores psicológicos. Sin embargo, estas réplicas resultaban tan expresivas que le saltaron a la vista. Y la relación a la que Hartzenbusch alude de manera dubitativa me parece a mí indubitante. Por todo ello las palabras del sacristán.

TIRSO. Si salgo de esta maraña
he de her una comedia

deben entenderse, casi con toda seguridad, así: si me levantan el veto, seguiré escribiendo comedias. Las palabras de Corbín, autobiográficas también, dejan entrever claramente que «las trazas», las travesuras ingeniosas y las invenciones no habían de faltarle al poeta. Y en cuanto a no robarlas, como hacían otros, ¡vaya usted a saber a quién podía referirse Tirso en aquellos momentos! ¿A ciertos poetas que copiaban servilmente las comedias de otros? ¿A un contemporáneo que le robó alguna a él? ²² De manera velada, parece que alude a estas cosas en la «Segunda parte de las comedias». Pero la discutida «Segunda parte» es de 1634 y ahora hemos de ocuparnos seriamente de 1625 y de «la trabadura», a la que alude Tirso en la escena tres del primer acto.

5) La trabadura: 6 de marzo de 1625.

Este muy grave impedimento impediendo lo dio a conocer Cotarelo, según hace constar el padre Penedo ²³. Mucho esperaba yo del artículo de González Palencia, pues no contaba con poder consultar el número extraordinario, que la revista «Estudios» consagró enteramente a Tirso en 1949 ²⁴. No

²² «Quevedo en el *Buscón* dice que los farsantes hurtaban comedias, aparentando escribirlas, por cobrar 300 ó 400 reales. La popularidad de Lope no le libró de tales saqueos.» Y aclaró en nota: «El actor Cristóbal Santiago Ortíz se quejó al Rey 'de los hurtos de comedias que al mismo Lope hacían aquellos Granmemoria y Memorilla, asludos espectadores, que las aprendían de oído, completándolas luego según su bárbaro entender'.» DELEITO Y PIÑUELA: *También se divierte el pueblo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, págs. 222 y 223.

²³ «Díolo a conocer don Emilio Cotarelo mediante una referencia verbal de su amigo y cultísimo investigador don Cristóbal Pérez Pastor. Poco después lo publicó íntegramente, sin comentario alguno.» *Estudios*, Tirso en Sevilla, página 30.

²⁴ Un viaje inesperado de mi marido a la villa y corte hizo posibles «sucesos semejantes»: visitar a los Padres Mercedarios y adquirir un ejemplar de la revista *Estudios* dedicada a Tirso y la *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, editada por el P. Penedo.

puedo decir que dicho artículo me decepcionase, pero sí que esperaba más de él. La culpa no se debe al artículo, sino a que lo esencial del mismo lo menciona Alborg, en la obra que ya he citado varias veces²²⁵. Sin embargo, confío en que algo me habrán aportado las lecturas del texto original.

La primera impresión fue de aburrimiento y casi de hastío, porque las veintisiete primeras páginas del artículo las dedicaba González Palencia a presentarnos a los «graves señores» que «habían de procurar, cumpliendo órdenes reales, librar de vicios públicos y privados todo el ámbito de la Monarquía»²²⁶.

Fijemos un poco los hitos en la historia de esta «reforma» que deseaba llevar a cabo la nueva testa coronada o quien gobernase en su lugar, me da lo mismo.

a) Los hitos de esta «reforma»:

- 1621, 31 de marzo. Felipe IV comienza a reinar.
- 1621, 1 de mayo. De esta fecha data la «Instrucción Real» para el funcionamiento de la «Junta de Reformación».
- 1623, 11 de febrero. Han transcurrido casi dos años que, por lo que se ve, fueron precisos para preparar los «Capítulos de Reformación», publicados en esa fecha.
- 1624, 26 de enero. La «Junta de Reformación» sigue actuando por decreto real, porque como el fin propuesto era «la reformatión no sólo en esta Corte, sino en estos mis reinos, en materia de vicios, abusos y cohechos», la promulgación de los «Capítulos de Reformación» fue algo así como papel mojado, aunque se imprimiesen con todas las licencias reales, eclesiásticas, etc., etc. Fácil es presumir que todo siguió como estaba o poco menos en estas materias.
- 1624, 10 de marzo. La «Junta de Reformación» comienza a actuar. En este día tuvo lugar la sesión inaugural.
- 1624, 24 de marzo. Se trató de «corregir la vida irregular de unas cuantas mujeres», entre las que figuran «las Ledesmas», una de las cuales «está amancebada con Don Francisco de Quevedo, y tienen hijos». Aquí digo: «punto y aparte», porque no es la vida privada de nuestro antejado satiricón lo que me interesa ahora.
- 1624, 24 de marzo. Se trató en esta misma sesión de las «Comedias», en el sentido de que los religiosos no asistiesen a ellas ni tampoco a las fiestas de toros.
- 1624, 29 de agosto. «La Junta» volvió a insistir en este punto de «los frailes en el teatro». Y anunciaba «que en otra junta se trate particular-

²²⁵ ALBORG, O. C., II, pág. 408.

²²⁶ ANGEL GONZÁLEZ PALENCIA: *Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación*, Madrid, 1946, «Boletín de la Real Academia Española», págs. 43 a 84. Fotocopia facilitada por la Biblioteca Nacional.

mente de lo tocante a la reformatión de comedias que tanto importa, y es tan grande el mal ejemplo y daño que causa la forma y frecuencia de ellas».

1625, 6 de marzo. «La Junta» llegó a la conclusión siguiente: NO SE ESCRIBAN COMEDIAS. Y que «se consulte a S. M. ordene al Consejo que en ninguna manera se dé licencia para imprimirlos» (los libros de comedias, novelas ni otros de este género).

MAESTRO TELLEZ, POR OTRO NOMBRE TIRSO, QUE HACE COMEDIAS. «Tratóse del escándalo que causa un fraile mercedario, que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos. Y por ser caso notorio se acordó que se consulte a S. M. de que el Confesor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su Religión y le imponga excomunión mayor *latæ sententie* para que no haga comedias ni otro ningún género de versos profanos. Y esto se haga luego»²²⁷.

b) ¿Qué pasó después?

He aquí las diferentes opiniones de quienes se han ocupado seriamente del particular:

Cotarelo: Afirma que Tirso escribió «La huerta de Juan Fernández» en 1626 y que son de 1625: «No hay peor sordo», «Habladme en entrando» y «Desde Toledo a Madrid»²²⁸.

González Palencia (1946): Según este autor «luego» se cumplió el deseo de la «Junta» y Tirso «salíó de Madrid y dejó de escribir para el teatro durante diez años casi»²²⁹.

Doña Blanca de los Ríos: La ilustre tirsista está absolutamente convencida de que Tirso siguió escribiendo comedias, a pesar de la prohibición de 1625. Se esfuerza en probarlo al intentar establecer la cronología del teatro de Téllez. Por desgracia sus argumentos pocas veces resultan convincentes²³⁰.

El P. Penedo (1949): En su artículo «Tirso de Molina en Sevilla: 1625-1626»²³¹, dice que como consecuencia de todo ello se ocasionó «un *drama monacal* del que no tenemos completas noticias; pero sí del resultado, que

²²⁷ Idem íd., pág. 83.

²²⁸ Citado por el P. PENEDO, ESTUDIOS, pág. 73.

²²⁹ GONZÁLEZ PALENCIA, l. c., pág. 83.

²³⁰ Basta con hojear o leer atentamente los preámbulos de doña Blanca para darse cuenta de que, esquemáticamente, todo gira en torno a cuatro ideas principales:

- 1) El enigma biográfico y la bastardía de Tirso.
- 2) El teatro de oposición, que se acentúa después de la muerte del duque de Osuna.
- 3) Las pullas recíprocas entre Cervantes y Tirso.
- 4) Las sátiras y alusiones políticas, primero contra Lerma y después contra Olivares.

²³¹ P. PENEDO, ESTUDIOS, pág. 31.

fue la salida de Tirso de Madrid, contra su voluntad, y la resolución de no escribir más para la escena. Persistió en ella durante diez años, según afirma en dos lugares de la 'Tercera parte'»²³². A continuación, el P. Penedo demuestra la estancia de Téllez en Sevilla. «Por diciembre de 1625 y enero de 1626 continuaba en Sevilla. En la primavera de 1626 regresó a Castilla y compuso 'La huerta de Juan Fernández', dando cabida a recuerdos personales de su itinerario y pinceladas satíricas del momento»²³³.

Para aproximarse «lo más posible a la fecha del regreso», el P. Penedo se apoya en la comedia «La huerta de Juan Fernández» y estima que fue compuesta «lo más probablemente entre los primeros días de marzo y los postreros de mayo de 1626, a vista de la famosa huerta, en pleno florecimiento primaveral»²³⁴.

6) Una ojeada a la historia.

Al comenzar a reinar Felipe IV «todo parecía un alegre amanecer»²³⁵. El pueblo, «siempre ingenuo», acogió con aplauso las medidas de reforma. Dice el conde de Roca: «Se levantaban por la mañana las gentes con hambre de orden nuevo»²³⁶.

Conviene mencionar, aunque sean hartó conocidas, estas primeras medidas del nuevo rey o de Olivares, «que desarrolló la actividad típica del nacimiento de los gobiernos absolutos. Primero la persecución de los antiguos gobernantes, bajo el signo de una inflexible moralidad» (Marañón). Lo mismo dice Aguado Bleye, y lo mismo escribió Tirso²³⁷.

²³² La cita entre comillas está tomada del artículo del P. PENEDO, *Tirso en Sevilla*, págs. 31 y 32. El ilustre mercedario atribuye estas noticias a Cotarelo; luego presenta los hechos, subdivididos en seis epígrafes, y los analiza detenidamente. (Lo subrayado es mío.)

²³³ Esas pinceladas satíricas están constituidas por «el pórtico de sátira social, que en cualquier época se permite entrar (*sic*) golosamente del aplauso popular.» L. c., pág. 68. «Tirso esgrime, en efecto, un tipo de sátira popular, que viene a ser un humorismo de la peor calidad, cuando Tomasa—víctima de la misma afrenta—pone en solfa la virtud gastada de la doncellez madrileña.» L. c., pág. 68.

²³⁴ L. c., pág. 57.

²³⁵ AGUADO BLEYE, o. c., II, pág. 758.

²³⁶ Citado por AGUADO BLEYE, ídem íd.

²³⁷ «Murió el católico y pladosísimo Filipo, tercero de este nombre. Desencajáronse las fábricas que con su favor veneraba tanta monarquía. Sucedieron nuevos arquitectos con el Rey nuevo. Deseado han muchos averiguar cuál sea la causa de que, como si fuera efecto necesario de la naturaleza, los Príncipes y Gobernadores que entran nuevamente en la administración de los Estados, lo primero en que emplean su desvelo es en derribar todos aquellos a quien dio su antecesor la mano, porque si bien la inclinación de sublimar criaturas que solamente de su poder lo sean, parece que puede excusarlos de algún modo, con todo eso ni todos los que heredan son tan inadvertidos que muchos no conozcan la importancia de conservar Ministros que, diestros con la experiencia de las cosas, prosigan con sus aciertos y no los desbaraten los ímpetus mandones de los modernos. Dejemos esta duda para los estadistas y consolándonos con que es costumbre general y tan antigua que compite con los que primero

Recordemos someramente lo que sucedió a las personalidades importantes:

a) El duque de Lerma, que «se vistió de colorado para no morir ahorcado», sufrió destierro y la multa de un millón de ducados, muriendo poco después.

b) El duque de Uceda, su hijo, fue también desterrado y murió preso en Alcalá de Henares en 1624.

c) El duque de Osuna, «cuya vida principesca consumía una fortuna que la maledicencia tachaba de mal adquirida, fue preso el 7 de abril de 1621»²³⁸.

d) Fray Luis de Aliaga, el odiado confesor de Felipe III, recibió orden de retirarse al convento de Huete (22 de abril de 1625)²³⁹. «Por entonces salieron unas décimas ingeniosas contra el infeliz ex confesor regio, que empezaban así:

*Sancho Panza, el confesor
del ya difunto monarca
que de la vena del arca
de Osuna fue sangrador,
el cuchillo del dolor
lleva a Huete atravesado
y en tan abatido estado
que será, según he oído,
de Inquisidor, inquirido;
de Confesor, confesado*²⁴⁰.

«La justicia inflexible que Olivares había anunciado y prometido necesitaba una víctima, y lo fue don Rodrigo Calderón»²⁴¹. De la misma opinión es Marañón en su libro sobre «El Conde-Duque de Olivares»²⁴².

Entre las reformas que se referían a la administración y a las costumbres figuraban

empuñaron el gobierno, nos sirva de despertador para no poner nuestra esperanza totalmente en los hombres.» Citado por el P. Penedo, pág. 35. Transcribo el texto en ortografía actual. (Lo subrayado es mío.)

²³⁸ AGUADO BLEYE, O. C., II, pág. 757. Y Marañón comenta el suceso de esta manera: «La persecución y prisión del famoso Duque de Osuna, que el pueblo señalaba como inmoral, fue también muy impresionante para la plebe, por la inmensa autoridad de que gozaba el prócer, por sus apellidos y por su vida principesca.» O. C., pág. 53. A propósito del encarcelamiento y muerte del Duque de Osuna, comenta más lejos, en el «Apéndice XXXI»: «... de un señor que públicamente fue preso por V. M. y murió en la prisión...» (1). Y en la nota aclara Marañón: «Se refiere, sin duda, al Duque de Osuna. Los juicios que de él hace 'El Nicandro', probablemente justos, excitaron gran indignación en los grandes. Era, por cierto, un gran gotoso, según se desprende de una curiosa relación de su muerte.» O. C., pág. 475.

²³⁹ AGUADO BLEYE, I. C.

²⁴⁰ MARAÑÓN, O. C., pág. 53, nota 6.

²⁴¹ AGUADO BLEYE, I. C. (Lo subrayado es mío.)

²⁴² Marañón dice: «Pero, sobre todo, aparece como víctima de este período don Rodrigo Calderón.» O. C., pág. 53. (Lo subrayado es mío.)

a) Reducir el número de criados de la casa real y el de oficiales de las secretarías.

b) Los ministros, corregidores y funcionarios de justicia habían de presentar en el plazo de diez días el inventario de sus bienes.

c) Se dieron nuevas leyes para moderar el lujo.

d) Se cerraron las mancebías.

«Medidas todas pasajeras y, en definitiva, ineficaces»²⁴³. Marañón, por su parte, comenta que había «Juntas, reformadoras de todo, encargadas de renovar, de arriba abajo, al país; incluso había una llamada de 'Reformación de las costumbres' (1622), con la que inocentemente se proponía atajar la terrible inmoralidad de la vida española, de cuya podredumbre hablaremos después»²⁴⁴.

En este ambiente de «alegre amanecer», la existencia y la actuación de la «Junta de Reformación» encajan perfectamente. Ahora bien, ¿qué móviles impulsaron a los graves varones el día 6 de marzo de 1625? Esto resulta ya más difícil de explicar.

a) Las causas del «Acuerdo».

Las palabras finales que González Palencia dedica a la «Junta de Reformación» tienen mucho interés, porque coinciden totalmente con lo que afirma la historia. Helas aquí esquematizadas:

a) El erudito investigador afirma que no logró ver «papeles más moder-

²⁴³ A propósito de las «restricciones de la prostitución» dice Deleito y Piñuela: «Felipe IV, en varias de las oleadas moralizadoras que su reinado conoció, restringió o suprimió los burdeles. Empezó reduciéndolos a uno solo en Madrid: el situado a la entrada de la calle Mayor.» «Por estar junto a la Puerta del Sol, se llamó a sus meretrices 'solanas'» (nota 1, pág. 57). «Intentó después suprimir de raíz las mancebías; pero, por el arraigo de éstas, no se determinó sin consultar primero a la Inquisición. Mediaron otros informes eclesiásticos. Apoyaban la supresión los frailes de San Felipe por padecer la vecindad del único burdel ya existente; pero también la prostitución tuvo un valedor tonsurado: lo fue el franciscano misionero fray Pedro Zarza, el cual, basándose en los Santos Padres y en razones políticas, elevó este dictamen al rey.» (...) «La sinceridad del Padre Zarza le valló una reprensión del Santo Oficio y el ser desterrado de la corte. Este Tribunal pidió el cierre absoluto de todos los burdeles, y Felipe IV lo decretó así, en 4 de febrero de 1623.» Comenta el autor en nota: «A este decreto real debió de referirse Quevedo, en su romance 'Sentimiento de un jaque por ver cerrada la mancebia' (Musa V de 'El Parnaso español').» (...) «El decreto fue pregonado públicamente, pero no se cumplió sino de modo transitorio.» (...) «Todo fue inútil. Los pronósticos del P. Zarza se cumplieron, pues, al prohibirse los burdeles públicos, surgieron los clandestinos, con riesgos mayores, y la prostitución siguió en crecientemente aumento. Hasta en los cuarteles se hallaba establecida, y aun las Universidades tenían para sus estudiantes mancebías *ad hoc*, aunque ya Felipe IV había intentado vanamente el prohibirlo.» El autor aclara en nota que esto lo decretó el rey «en pragmática de 10 de febrero de 1623». JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA: *La mala vida en la España de Felipe IV*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, págs. 54, 55 y 56, respectivamente. (Lo subrayado es mío.)

²⁴⁴ MARAÑÓN, o. c., pág. 53.

nos» de la «Junta de Reformación». (Tal vez no hubo más o se han perdido.)

b) Supone que el citado organismo «probablemente fue actuando cada vez con más lentitud y el entusiasmo de los primeros días del reinado de Felipe IV se enfrió pronto».

c) Concluye dubitativamente que «sus anhelos reformadores no debieron de tener el éxito que sus graves vocales esperaban»²⁴⁵.

Por su parte, el P. Penedo, en el artículo mencionado, desmenuza, analiza y compara los hechos relacionándolos con otros que, indirectamente, pudiesen tener algo que ver con ellos. En el apartado A), que es el que guarda relación más directa con el desgraciado «Acuerdo», dice:

a) «Las causas originantes fueron muy probablemente causas políticas».

b) Supone «prudentemente» que «la influencia del Teatro de Fray Gabriel Téllez en aquel turbado Madrid de los primeros años del reinado de Felipe IV (1621-1625), fue tal vez la mayor de su vida dramática. Sería incomprensible tal actitud (de la Junta) contra un solo autor—Tirso de Molina—cuando todos navegaban por idénticos mares» (...) «La razón específica de los 'malos ejemplos e incentivos' habremos de buscarla más adecuadamente en que el pueblo madrileño asimilaba con avidez y devoraba con fruición las censuras del mercedario frente a las innovaciones del primordial desgobierno—hoy reconocido por todos los historiadores—del Rey Planeta»²⁴⁶.

b) Mi punto de vista.

Deliberadamente he subrayado algunos párrafos del P. Penedo, porque, con mucha prudencia, he de hacer algunas objeciones.

I) LOS PILARES CRONOLÓGICOS

Considero pilares cronológicos aquellas obras de Tirso cuya fecha es indiscutible:

1611. «El vergonzoso en palacio». Aunque la fecha de esta comedia es menos firme que las otras, puede considerarse como casi seguro que Tirso la escribió en este año: lo demuestra la fecha de la carta que figura en los manuscritos, fecha que modificó cuando la incluyó en «Los cigarrales», y hay otros detalles que, a mayor abundamiento, corroboran esta afirmación²⁴⁷.
1612. «Cómo han de ser los amigos». «Esta es una de las tres comedias vendidas por Téllez al comerciante Juan Acacio, en Toledo, a 19 de septiembre de 1612, y, por tanto, escrita antes de esta fecha. Incluyola Tirso en 'Los cigarrales de Toledo' (1621), donde, refiriéndose a la imaginaria representación de esta obra

²⁴⁵ GONZÁLEZ PALENCIA, O. C., pág. 84.

²⁴⁶ P. PENEDO: *Tirso en Sevilla*, «Estudios», pág. 53.

²⁴⁷ Recuérdese la opinión de Américo Castro. Véase también mi artículo *Aproximaciones a Tirso*, «Estudios», núm. 117, Madrid, 1977, págs. 174 y sigs.

en aquellos deliciosos lugares, afirmó el bien ganado renombre de que gozaba. (...) La sazón y destreza de los recitantes, las galas con que se adornaron y la fama que ya la comedia tenía ganada en toda España, fue tan a gusto del apacible auditorio, que no halló otra falta sino el que durase tan poco»²⁴⁸.

1613-1614. Los manuscritos autógrafos de la primera y la segunda «Santa Juana», firmados en Toledo por Téllez, son dogma de fe²⁴⁹.

1615. El estreno de «Don Gil de las calzas verdes» se conoce «documentalmente» gracias al «meritísimo investigador Francisco de B. San Román». Se sabe que fue estrenada en el pintoresco «Mesón de la Fruta», de Toledo, en julio de 1615, por el comediante Pedro Valdés y su mujer, Jerónima de Burgos²⁵⁰. La fecha es, pues, también inapelable.

Sobre la base de estos pilares cronológicos y considerando:

- 1) Que «El vergonzoso» es una obra maestra;
- 2) que en «Cómo han de ser los amigos» Tirso se mantiene, por lo menos, en el mismo nivel de obra muy lograda;
- 3) que en «La Santa Juana» cambia de tema, pero esta trilogía sobresale dentro de la dramática del XVII²⁵¹;
- 4) que en «Don Gil de las calzas verdes», a pesar del fracaso de su estreno, Tirso llega a una cumbre específicamente suya, ya que en esta comedia disparatada el entredo y la travesura se complican para placer del autor y del espectador,

me atrevo a decir CRONOLOGÍA EN MANO que, si hubo un momento álgido en el teatro de Tirso, habría que situarlo en los años 1611-1615, es decir, antes de embarcarse para América.

Y esto que afirmo se mantiene en pie mientras no tengamos otras fechas fijas o muy aproximadas de sus comedias. Es decir, que para mí, Tirso está en su cénit durante el reinado de Felipe III, y no al comenzar a reinar Felipe IV. Lo cual no quiere decir que durante los comienzos del reinado del cuarto Felipe no se siguiesen representando comedias suyas, recientes o escritas «años había», algunas de las cuales habían ganado merecida popularidad. Por otra parte, desde que el Rey Planeta comenzó a reinar (primavera de 1621) hasta que cayó el rayo conminatorio de la «Junta de Reforma-

²⁴⁸ Citado por doña Blanca, preámbulo a esta comedia, o. c., I, pág. 264.

²⁴⁹ Doña Blanca reproduce en o. c., I, pág. 723 el «Encabezamiento del manuscrito autógrafo de la Primera «Santa Juana», con la consiguiente valiosísima declaración del autor: «Acto primero en Toledo a veinte de mayo de mil seiscientos trece, por Fr. Gabriel Téllez».

²⁵⁰ Véase, preámbulo, o. c., I, pág. 1707.

²⁵¹ «Con tanto elemento y contraste, entre devoción popular, costumbrismo de aldea, tipos mundanos y rondas donjuanescas, junto a cantares y efluvios místicos, el conjunto de «Santa Juana» sobresale en la dramática de nuestro siglo XVII.» VALBUENA PRAT, o. c., II, pág. 399.

ción» (marzo de 1625) transcurrieron cuatro años, durante los cuales me parece que nada permitía presagiar esas «tempestades y persecuciones envidiosas» a las que alude el propio Tirso en la dedicatoria que escribió a Julio Monti en 1634, cuando se publicó la «Tercera parte» de sus comedias²⁵².

Mientras no se sepa de manera muy aproximadamente cierta la fecha de las comedias de Tirso, para ver cuáles corresponden a este período de 1621-1625, y para saber qué decía en ellas este «fraile censor aplaudido y celebrado por el pueblo», al que «la razón de Estado consideró necesario alejar de la escena cortesana» condenándolo a «perpetuo y absoluto silencio, so pena de excomunión *latae sententiae*», no se puede afirmar nada con certeza y todo serán conjeturas más o menos bien fundadas²⁵³.

Cabe también la posibilidad de saber qué comedias, escritas anteriormente²⁵⁴, se representaron durante 1621-1625 y buscar en ellas los «malos ejemplos» que excitaban el celo reformador y las ansias puritanas de la «Junta» o acaso su susceptibilidad personal.

El fin primordial de mi trabajo consistía en ir analizando detenidamente las comedias en las que aparecían «autorretratos tirsescos». Creo que, sin apercibirme de ello, viendo lo mucho que trabajaba y lo poco que conseguía me pasé al análisis cronológico, sin olvidar el estudio psicológico, aunque las

²⁵² Citado por el P. PENEDO, *Tirso en Sevilla*, «Estudios», pág. 46. Por su parte, Castro, en el prólogo a la citada edición de las comedias de Tirso, dice textualmente: «Hasta esta época la carrera dramática de Tirso parece haberse deslizado sin obstáculos; sus comedias, de todos celebradas, en nada empañaron su buen nombre como religioso. En 1625, sin embargo, se levantan voces de protesta contra el P. Téllez, y, más bien que a un afinamiento del sentido moral de algunos contemporáneos, bien adormecido durante los veinte años que Tirso llevaba de incesante producción, podrían atribuirse tales rigores a las 'trampas y mohatras' de que habla don Francisco Lucas de Avila en el prólogo a la 'Tercera parte' de sus comedias (Tortosa, 1634)». (Lo subrayado es mío.) No se olvide que si trampa significa «ardid para perjudicar a algunos», mohatra quiere decir «fraude, engaño».

²⁵³ En cierto modo el P. Penedo llega a una conclusión muy parecida, al final de su artículo *Tirso en Sevilla*. Dice textualmente: «Tienen la última palabra quienes trabajan actualmente en establecer, con la posible seguridad, la fecha exacta o aproximada de todas sus comedias conocidas, por lo menos». L. c., pág. 73.

²⁵⁴ Como se ha hecho con las comedias barrocas. «Examinando, por ejemplo, un catálogo de las obras representadas a lo largo del siglo XVIII, puede parecer que las del teatro barroco obtuvieron mayor éxito que las de magia y similares, dado que de aquéllas aparecen muchos más títulos en cartel. Pero como observa Cook muy sagazmente, esto es un dato falaz que ha de ser corregido con otras noticias. En dos temporadas —1795-1796— (las fechas permiten comprobar que las campañas neoclásicas habían sido del todo infructuosas) sólo cinco comedias de magia produjeron más dinero en sesenta y cinco representaciones que treinta y dos comedias del Siglo Oro en un total de 127. (...) Evidentemente lo que determina el grado de aceptación popular, es decir, el teatro *real*, no son las obras escenificadas a teatro vacío, sino las que prolongan su duración con grandes ingresos.» ALBORC, o. c., III, pág. 595. En el caso de Tirso importaría conocer no las ganancias que produjeron sus comedias sino su grado de «inmoralidad», para poder poner en evidencia que el motivo invocado por los «graves varones» era mero pretexto, encubridor de motivos inconfesables.

horas consagradas al análisis de las comedias no queden reflejadas en estas líneas.

En nombre de «los pilares cronológicos» no puedo aceptar la siguiente expresión del P. Penedo: «Liviana tarea la de espigar por el teatro tirsiano de este período (1621-1625) un elenco de versos comprobatorios de nuestro aserto»²⁵⁵, porque para mí esta es la *prima questio disputata*: ¿cuáles son las obras de este período? Una vez que se haya segado el campo dramático de Tirso y estén hechas las gavillas cronológicas de sus comedias, entonces sí se podrán «espigar» esos «versos comprobatorios». Mientras tanto puede decirse del teatro de Tirso aquello de «la mies es mucha y los obreros son pocos». Y, aunque haya habido ya varias espigaderas, para nosotras no ha existido un Booz que dijese a los segadores: «Podrá espigar también entre las gavillas sin que la avergoncéis. E incluso dejaréis caer para ella algo de los manojos y lo abandonaréis para que ella espigue y no la reprendáis»²⁵⁶. El sencillo canto de siega, que suena alegre como un repicar de campanas,

Segadores, afuera, afuera.
Dejen llegar a la espigaderuela.

no se cantó para las espigaderas tirsistas.

Sin embargo, no perdamos la esperanza y pensemos que los dos últimos versos que cantan los segadores bien pueden aplicarse a nosotras

a la espigaderuela honesta
hagan estos campos fiesta.

(Acto III, esc. 10.)

y, aunque no consigamos llenar el delantal, como Rut²⁵⁷, quizá podamos coger alguna espiga en el hermoso campo del teatro de Tirso. ¿Qué mejor fiesta que aportar unos granitos de trigo espigados honestamente?

II) EVOCACIÓN MANRIQUEÑA

Por suerte para mí, el P. Penedo, en 1949, no fue a espigar en el teatro de Tirso, sino en la entonces inédita «Historia de la Merced». Aunque ahora este libro figura en nuestra biblioteca, ¿cómo habría podido hallar el texto acertado en mis primeros contactos con ese libro, siendo yo algo así como una postulante o novicia? La persona indicada era el P. Penedo, que es quien citó estas líneas que, con expresiva elocuencia, nos hablan de un estado de ánimos tanto o más que de una efemérides histórica.

²⁵⁵ *Tirso en Sevilla*, pág. 53.

²⁵⁶ Libro de Rut, 2, 15-16.

²⁵⁷ *La mejor espigadera*, acto III, escena 10, acotación escénica: «Salen los segadores cantando, y Rut, tras ellos, lleno de espigas el delantal».

«Vacó la monarquía española con la *intempestiva muerte* y mal lograda juventud de Filipo el manso, el apacible, el santo y el piadoso. Murió con él la paz de su corona, la abundancia de sus súbditos y el siglo dorado muchas veces, (...) así con este Rey (*murieron*) *nuestras felicidades* y sólo nos quedaron *los recuerdos de tanto bien perdido*»²⁵⁸.

¿Cómo no pensar al punto en las famosas coplas que nos hablan de que la muerte se viene «tan callando»? Intempestiva muerte ha dicho Tirso. Y ¿cómo no seguir el hilo de las mismas palabras manriqueñas

cuan presto se va el placer
como después de acordado
da dolor

cuando Tirso habla de que murieron con el rey «nuestras felicidades», quedando sólo el recuerdo de los bienes perdidos?

«Murió el católico y piadosísimo Filipo, tercero de este nombre», sigue diciendo Tirso; en este dato histórico vibra la simpatía del fraile por el rey devoto. «Sucedieron nuevos arquitectos con el Rey nuevo»; Téllez constata y se sorprende de una situación que se repite siempre, «como si fuera efecto necesario de la naturaleza» (...) «derribar todos aquellos a quien dio su antecesor la mano» y poner a otros en su lugar, sin tener en cuenta que no «todos los que heredan son tan inadvertidos» que no hayan adquirido un poco de experiencia en el arte de gobernar. Esta incógnita queda sin respuesta. En cambio, fino detalle de observación psicológica, Tirso habla de «los *ímpetus mandones* de los modernos». Marañón, que rehabilitó la figura de Olivares, subtituló su libro: «*la pasión de mandar*»²⁵⁹.

Téngase en cuenta que Tirso se pregunta esto «cinco lustros después de los hechos» (Penedo) y, con la tristeza que confiere el *sunt eadem omnia semper*, concluye: «Dejemos esta duda para los estadistas y consolándonos con que es costumbre general y tan antigua que compite con los que primero empuñaron el gobierno, *nos sirva de despertador* para no poner nuestra esperanza totalmente en los hombres»²⁶⁰.

²⁵⁸ Tirso en Sevilla, l. c., pág. 33.

²⁵⁹ Tirso denuncia los «ímpetus mandones» del conde-duque, con lo cual coincide con Marañón. Se percibe en sus palabras la simpatía del fraile-poeta por Felipe III, y se comprende, ya que durante su reinado alcanzó los mayores éxitos teatrales, cronológicamente probados.

²⁶⁰ Tomo este texto del artículo del P. Penedo, Tirso en Sevilla, «Estudios», página 35. El ilustre mercedario comenta así el pasaje: «Aquí tenemos patente la preocupación nacional de Tirso y una prueba de haber salido indemne de la refriega. La entonación con que critica el gobierno de su Majestad todavía cinco lustros después de los hechos que nos ocupan, con plena seguridad de sí mismo, magistralmente, sin temor ni servilismo, arguye un brío al que no habían alcanzado los castigos consultados por la Junta». (Lo subrayado es mío.) No estoy yo tan segura. Este «despertador» de que habla Tirso me recordó al punto el comienzo de las famosas coplas

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte...

Aquí sí que se puede decir «cualquier tiempo pasado fue mejor», pero no sólo «a nuestro parecer», sino de manera históricamente cierta²⁶¹.

En algún lugar ha dicho el P. Penedo que a Tirso le dolía España. La semblanza que traza de Felipe III está llena de melancólica añoranza. Lo de menos es que la imagen que nos ofrece del tercer Felipe²⁶² sea fiel a la verdad histórica o no; poco importa que Tirso sea favorable a este monarca e incluso, si se quiere, un poco parcial. Para mí, lo que resulta sumamente significativo es que se trata de una semblanza *fiel a la verdad de Tirso, a la verdad vivida por Tirso*²⁶³ y, al recordarla, su espíritu se impregna de nostálgica tristeza.

El P. Penedo tiene razón al decir que a Tirso le duele España, pero aquí le duele también *su propia muerte como dramaturgo*. El «despertador», de indudable sabor manriqueño, ha sido la evocación de la muerte del rey: este recuerdo le ha hecho revivir aquel presente, aquella brillante realidad no soñada, la gloria dorada de sus comedias famosas

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los Infantes de Aragón
¿qué se hicieron?

Tirso recuerda tanto bien perdido, como Jorge Manrique recordó o cantó la muerte de su padre.

²⁶¹ Me refiero a la decadencia histórica de España durante el reinado de los dos últimos Austrias.

²⁶² He aquí cómo ve Marañón a los Habsburgos que reinaron en España: «De los cinco Austrias, Carlos V inspira entusiasmo; Felipe II, respeto; Felipe III, indiferencia; Felipe IV, simpatía, y Carlos II, lástima. De estos juicios, el único que encubre un equívoco histórico es el de Felipe IV. A todo español es simpática la figura de este hombre impasible, pero bueno, enemigo de toda crueldad; de elegante abandono en el gesto de donjuán fatigado; más inteligente y quién sabe si más bueno que su padre; amante de todas las artes y enamorado de todas las mujeres». «El Conde-Duque de Olivares», cap. XVII, pág. 232.

Como siempre estoy de acuerdo con Marañón, pero no comparto su apreciación respecto de los monarcas de la casa de Austria. Tal vez resulte simpática a todo español la figura humana de Felipe IV; a mí, como mujer y como española, no me lo resulta. Y no digo más. Por lo que se refiere a Felipe III y a Felipe IV tampoco Tirso estaba de acuerdo con Marañón.

²⁶³ Vibra en estas palabras un eco lejano de mis estudios sobre Kierkegaard. En él aprendí eso de «mi verdad», «una verdad para mí». «¿De qué me serviría hallar una verdad que se yergue fría y desnuda, indiferente a que yo la conozca o la ignore, que me produce un estremecimiento angustioso en lugar de un confiado abandono?». SÖREN KIERKEGAARD, Diario I (1834-1848) a cura di Cornelio Fabro, Morcelliana-Brescia, 1948, pág. 23.

Marañón y los historiadores, que no vivieron la época de Felipe III y de Felipe IV, pueden hacer la autopsia y disección de estos reyes con la indiferencia y la imparcialidad con que se estudia un cadáver. Pero si en vez de un cadáver se trata de un *cuerpo vivo*, como en el caso de Tirso, cuya época de plenitud coincidió con la época de Felipe III, y al que poco después del advenimiento de Felipe IV se condenó a *muerte literaria*, de manera absolutamente injusta y arbitraria, surge la *verdad existencial* que, como el fantasma de Petruschka, se agita aún después de muerto.

¿Qué fue de tanto galán,
qué de tanta invención
que trajeron?

¿Cómo no recordar a los turbulentos infantes de Aragón, que con el rey don Juan II aparecían en «La Peña de Francia»?

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados y vestidos,
sus olores?

¿Cómo no pensar en la esquivada damisela de «El vergonzoso en palacio», que aparece en escena tocándose

DOÑA SERAFINA. ... Desta suerte quiero
los cabellos recoger
por no parecer mujer
cuando me quite el sombrero.
... ..
Ya de tocarme acabé,

(Acto II, esc. 14.)

Y después, «vase poniendo el cuello, capa y sombrero» para representar los diferentes papeles de hombre. «¿Qué fue de tanta invención?»

¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?

Tamar canta en el jardín del palacio, acompañándose con la guitarra

Pajarito que vas a la fuente,
bebe y vente.

(Acto I, esc. 5.)

Y ruega a ese misterioso pajarito que lleve mensajes de amor a su amante, porque

del sueño de su olvido
es bien que le despiertes.

Tirso ha despertado un momento *del sueño de su olvido*, y ha sido la muerte de Felipe III, imagen anticipada de su propia muerte, la que le ha hecho despertar, para recordar unos instantes el pasado.

¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

¿Qué se hizo de aquellas danzas con que concluían aquellos casi trescientos
entremeses? que

acaban en bailes todos
si los antiguos en palos²⁶⁴.

Por fuerza tuvo que resonar en los oídos de Tirso la copla XXXV

No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis,
pues *otra vida más larga*
de la fama gloriosa
acá dejáis.

Porque esa fama no se la pudieron arrebatar ni el «Acuerdo», ni las «trampas y mohatras», ni la envidia roedora.

III) LA PRÓSPERA Y ADVERSA FORTUNA DE TIRSO

Las dos últimas comedias que figuran en el primer volumen de las «Obras Dramáticas Completas» se intitulan así: «Próspera fortuna de don Alvaro de Luna» y «Adversa fortuna de don Alvaro de Luna»²⁶⁵. No son dichas come-

²⁶⁴ Tanto es lo de más como lo de menos, acto II, escena 7.

- NISIRO: Aunque soy su apasionado,
la verdad es más mi amiga.
Confirmenla los teatros
gozosos y deleitables
por más de nueve o diez años
que tienen en pie a la risa
y a los gustos con descanso.
FLORA: ¿Qué entremeses habrá escrito?
NISIRO: Al pie de trescientos.
LIBERIO: ¿Tantos?
NISIRO: Y acaban en balles todos,
si los antiguos en palos.

«El entremés terminaba con música y baile, o bien con el aporreamiento de los cómicos; final que producía gran regocijo en el auditorio, como acontece hoy en el público infantil de un 'guignol' con las cachetinas de los polichinelas.

Este final a mediados del siglo XVII fue entrando en desuso, substituyéndose un baile.» DELEITO Y PIÑUELA: ... *También se divierte el pueblo*, Madrid, 1966, página 205.

²⁶⁵ «Eduardo Juliá ha encontrado el manuscrito autógrafo de las comedias sobre Luna, firmado por Mira de Amescua.» VALBUENA PRAT, o. c., vol. II, pág. 417, nota 1.

días las que han inspirado el título del presente epígrafe, sino la cita literal de unas frases del P. Penedo, como se verá después.

Según el docto mercedario Cotarelo fue el primero en hablar del «drama monacal», que se produjo en 1625 cuando a Tirso le prohibieron escribir comedias. El P. Penedo halló acertada la denominación de Cotarelo²⁶⁶ y al investigar sobre las posibles causas que determinaron el «Acuerdo» apuntó a tres posibilidades:

- 1) Escrúpulos de conciencia.
- 2) Causas políticas.
- 3) Urgencias extrañas.

Conviene recordar, aunque sea de manera concisa, estas tres posibilidades.

1) Castro comentó: «En 1625 se levantaron voces de protesta contra el P. Téllez, y más bien que a un afinamiento del sentido moral de algunos contemporáneos, bien adormecido durante los veinte años que Tirso llevaba de incesante producción, podrían atribuirse tales rigores a las 'trampas y mohatras' (...). Envidias y malquerencias de literatos, a los que nuestro autor no dio escaso fundamento con sus acerbas críticas del culteranismo; y sobre todo el que un religioso escribiera tan libremente...»²⁶⁷.

Los escrúpulos de conciencia parecen escudarse tras aquellas palabras de las comedias de malos ejemplos, etc., pero esta posibilidad no convenció nunca a nadie.

Alborg, al hablar de la «causa verdadera de la condena contra Tirso», menciona la opinión de Cotarelo, el cual «supone que los rivales literarios —muchos, encarnizados e influyentes—, irritados por las burlas y sarcasmos de que Tirso los hacía objeto, lanzaron una denuncia apoyada en el escándalo, real o supuesto, que nuestra inveterada mojigatería hallaba en un fraile que surtía de comedias los corrales»²⁶⁸.

Que fuesen rivales literarios o no, el hecho de que Cotarelo apuntase ya a una delación, es decir, a un camino tortuoso, demuestra que el insigne erudito ya no vio las cosas claras. Alborg menciona también las causas políticas, opinión sustentada insistentemente por doña Blanca.

2) La ilustre tirsista habla mucho del «teatro de oposición». Este tipo de comedias, en las que se aludía a hechos políticos, aunque había comenzado bastantes años antes, se intensifica, según doña Blanca, al comenzar el reinado de Felipe IV, y ella relaciona este hecho con el encarcelamiento del duque de Osuna²⁶⁹.

²⁶⁶ «A este punto de la biografía de Téllez dedicaremos, muy pronto, cuidada atención. Bástenos establecer, por ahora, que este *drama monacal*, como lo llamó el señor Cotarelo, fue superado felizmente por Tirso, como había de superar el de 1640, recurriendo al Nuncio, por habérselas con las pasiones de un Visitador general.» «Estudios», *Tirso en Sevilla*, pág. 45.

²⁶⁷ A. CASTRO: o. c., prólogo, pág. 1X.

²⁶⁸ V. ALBORG, o. c., II, pág. 408.

²⁶⁹ Idem, íd.

También el P. Penedo habló de «la razón de estado»²⁷⁰, y Alborg recoge y resume su opinión con estas palabras: «Tirso llegó a convertirse en una voz molesta para la política reinante, y la hipocresía encontró buen pretexto en el fraile autor de comedias para obligarle a callar»²⁷¹.

Ninguna de estas posibilidades mencionadas me parece plenamente convincente, porque siempre se me plantea la misma pregunta sin respuesta: Si Tirso tenía enemigos literarios o políticos ¿por qué se decretó la prohibición en 1625 y no en cualquiera de los años que siguieron a la subida al trono del nuevo rey y a la captación de su voluntad por Olivares?

3) En 1625 hubo, pues, *urgencias extrañas*.

El P. Penedo afirmó en 1949, de manera bastante categórica, que «los que podían malograr los honestos ocios de sus recreos» debían proceder de la propia Orden. Y en realidad tenía razón. No acertaron, pues, los literatos que apuntaban al campo de la literatura y tampoco doña Blanca, que tenía los ojos puestos en Olivares.

Si se tiene en cuenta que todo religioso, por su voto de obediencia, está obligado a acatar la voluntad de sus superiores, lo más lógico era que se buscase por este lado. El P. Penedo, buen conocedor de las obligaciones que imponen los votos monásticos, insinuó el único origen jurídicamente válido, de derecho canónico: la propia Orden y un superior. Pero ninguno de los graves varones de la «Junta de Reformatión» era mercedario, o tenía autoridad sobre Téllez. En este sentido es altamente significativo el «tachón» y la enmienda subsiguiente, que González Palencia consigna y que el P. Penedo nos interpreta: «Se acordó que se consulte a S. M. de que el confesor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su Religión, etc.». «La expresión el confesor diga al Nuncio, está por mande a su Provincial, frase que aparece tachada. Corrección necesaria. El confesor nada tenía que mandar al Provincial, por serlo de una Orden exenta. El precepto había de venir, precisamente, del Nuncio, mediata o inmediatamente»²⁷².

Descartados, pues, los enemigos procedentes del campo literario o del político, nuevas preguntas se añaden a la primera incógnita: ¿por qué, precisamente, en 1625? Si Tirso llevaba ya muchos años ocupando plácidamente sus honestos ocios, escribiendo comedia tras comedia, ¿por qué sus compañeros de religión esperaron que llegase el momento de las «reformas» o las oleadas moralizadoras de los primeros años de Felipe IV? Esa roedora envidia, a la que alude en «La ventura con el nombre»²⁷³, ¿era reciente o ve-

²⁷⁰ «En suma: la *razón de Estado* consideró necesario alejar de la escena cortesana al fraile censor aplaudido y celebrado por el pueblo, conminándole perpetuo y absoluto silencio, so pena de excomunión *latae sententiae*». L. c., página 33. Véase también lo dicho más arriba, en la pág. 126.

²⁷¹ ALBORG, o. c., II, pág. 409.

²⁷² PENEDO, I. c., pág. 45.

²⁷³

... piensan que no he de tornar
a dar a prumas mestizas
que envidiar y que roer.

nía de atrás? Si venía de lejos, ¿se había reanimado acaso con la nueva representación de alguna comedia escrita «años había»? ¿Fueron realmente los éxitos dramáticos de Tirso los que motivaron o reavivaron el rencor? ¿Fueron tal vez «disputas de frailes» de las que no ha quedado noticia alguna? Todo son preguntas y no hallo ninguna respuesta satisfactoria. Si la envidia no era reciente y venía de años atrás, se habría cumplido una vez más aquel proverbio árabe que dice: «siéntate a la puerta de tu casa y verás pasar el cadáver de tu enemigo», pero mucha calma y mucha espera me parecen catorce años (de 1611 a 1625) y, por otra parte, el promotor no se estuvo sentado tranquilamente a la puerta del convento de la Merced, sino que fue a la instancia superior en el momento oportuno para asestar el golpe fatal y traicionero, dejando las cosas muy oscuras, porque se trataba más bien de cosas turbias que de verdades claras.

Cabe también la posibilidad de preguntarse si el autor de este entuerto fue una persona influyente o por lo menos bien relacionada con los graves señores de la «Junta»²⁷⁴; lo que parece evidente es que utilizó el sistema de excitar «sotto voce», insinuando ladinamente y con apariencias de verdad algo que no era cierto, una calumnia en suma, como en la famosísima aria de don Basilio. Lo que sí se puede afirmar es que fue un golpe maestro, un crimen verdaderamente perfecto, ya que el misterio sigue flotando (al menos para mí) en torno a las verdaderas causas del dichoso «Acuerdo».

Escribí estas líneas lejos de nuestra modesta biblioteca; tenía sólo a mi alcance el recién adquirido ejemplar de la revista «Estudios» dedicado a Tirso, y el tercer volumen de sus «Obras dramáticas completas», porque en él se halla la comedia «La ventura con el nombre», que estaba analizando. Las diferentes opiniones de Castro, Alborg y doña Blanca las recordaba en sus rasgos generales; las dejé escritas de manera esquemática y las completé al llegar a casa. Una vez instalada de nuevo en el quehacer cotidiano y con mis pocas obras de consulta a la vista decidí leer la introducción del P. Penedo a la «Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes»²⁷⁵, que había llegado a nuestra biblioteca al mismo tiempo que la revista «Estudios».

¡Cuál fue mi sorpresa al leerla! Vi que la opinión, un tanto vaga e imprecisa, que mantenía el P. Penedo en 1949 se había concretizado de manera contundente: el origen de todo lo sucedido se hallaba efectivamente en el interior de la Orden de la Merced y el personaje o pieza clave de ese enig-

²⁷⁴ El P. Penedo resume los datos biográficos que menciona González Palencia con detalle y nada dice sobre el particular. Cabría aplicar aquí el «Quien calla, otorga». Uno de los graves señores de la «Junta» queda libre de toda culpa y sospecha y éste es don Diego de Guzmán, porque «no intervino en la censura contra Téllez por haber sido incorporado a la 'Junta' el 7 de abril de 1625»; es decir, un mes después de haberse promulgado el fatídico acuerdo, añado yo. L. c., pág. 29, nota 2.

²⁷⁵ *Historia de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, introducción y primera edición crítica, por Fr. MANUEL PENEDO REY, O. de M., Madrid, 1973. En las citas siguientes me referiré a esta obra así: *Historia*.

mático y conminatorio «Acuerdo» era el P. Pedro Franco de Guzmán, Comendador de la Orden.

He aquí lo que me parece esencial en el prólogo del insigne tirsista: «Sin 'El burlador de Sevilla y convidado de piedra' y 'El condenado por desconfiado', Tirso nunca hubiera sido cronista, ni falta le hacía para figurar honrosamente entre los más conspicuos del Templo de la Fama. Ellas fueron causa de las sanciones de 1625 y de su rehabilitación en 1632. *La próspera fortuna de nuestro ilustre dramaturgo comienza en 1620*, cuando se instala en Madrid, con carácter permanente al lado del nuevo Provincial y General desde 1622, fray Gaspar Priero, su gran protector y amigo. *Da principio a la adversa escribiendo en Madrid por estos mismos años 'El burlador' y 'El condenado'*. El drama monacal, cuya existencia adivinó Cotarelo a través de la dedicatoria de la 'Tercera parte' de Francisco Lucas de Avila al caballero milanés Julio Monti, *prodújose en Madrid, por sentirse aludido en ellas el P. Pedro Franco de Guzmán*, 'célebre escolástico de la nobilísima casa de los Guzmanes y, por consiguiente, emparentado con lo más ilustre de Castilla'»²⁷⁶.

Ya he expuesto antes una reserva de peso al mencionar los pilares cronológicos y al afirmar que, para mí, la próspera fortuna de Tirso como dramaturgo tuvo lugar durante el reinado de Felipe III, y no cuando la muerte estaba ya rondando a las puertas de la vida de este rey.

Que el traslado de Tirso a Madrid diese mayor resonancia a su nombre en la corte es posible. No lo niego, pero la fama o la buena fortuna de cara a las letras del siglo XVII y de cara a la posteridad, Tirso la tenía hecha y rehecha antes de que sentase sus reales en Madrid, a la sombra de su amigo y protector fray Gaspar Prieto.

Sin querer restar importancia a la nueva e interesante aportación del P. Penedo, analizaré a fondo las afirmaciones que he subrayado.

Si la adversa fortuna de Tirso comenzó precisamente por haber escrito *por estos mismos años* «El burlador» y «El condenado», ¿cómo relacionar estas dos obras con aquello de las «comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos»? A mi juicio, estas comedias son las dos obras *más ejemplarizantes* del teatro de Tirso, si prescindimos de las comedias hagiográficas y de las que le inspiraron algunos pasajes bíblicos o evangélicos. Si entre estas dos comedias y el «Acuerdo» existió verdaderamente una relación de causa a efecto, fundada en los motivos aducidos por el P. Penedo, nos hallaríamos ante *el colmo de lo absurdo*.

No niego que sea posible, ya que estoy plenamente convencida de que las causas alegadas por los graves varones no eran las auténticas. Ya sé que con esto no adelanto ni un ápice en la cuestión, pues todos los estudiosos se habían dado cuenta de que en ese «Acuerdo» había un punto muy oscuro, precisamente porque era absurdo. Lo que sí queda bien claro es que los graves

²⁷⁶ Historia, introducción, pág. CXXVIII.

varones, o quien les susurrase al oído la sentencia «bonitamente y sin ser sentido»²⁷⁷, supieron echar muy bien las «trabas»²⁷⁸.

Después de leer y meditar el artículo de González Palencia, también yo, por mi cuenta, llegué a la conclusión de que las verdaderas causas que determinaron el «Acuerdo» eran probablemente inconfesables y completamente falsas las que se invocaron como pretexto. En este sentido me ha parecido muy acertada la búsqueda del P. Penedo, dirigiéndose hacia los bajos fondos del alma humana y hacia las profundidades recónditas de las pasiones mezquinas, aunque estuvieran escondidas bajo los blancos hábitos mercedarios.

Sin embargo, ese colmo de lo absurdo me desasosiega, porque mi espíritu estuvo siempre más cerca de la razón griega o de la *fides quaerens intellectum* que del absurdo *in se y per se*.

Volvamos la mirada hacia atrás y recordemos los pilares cronológicos. «El vergonzoso», «Cómo han de ser los amigos», «La Santa Juana» y «Don Gil de las calzas verdes» nos ofrecen muestras excelentes de los diferentes géneros dramáticos que Tirso había tratado entre 1611 y 1615. Cada una de estas comedias puede considerarse, dentro de su estilo peculiar, como una pequeña obra maestra. Por consiguiente, aunque entre ellas no figure ninguna del estilo del «teatro teológico» de Tirso, no podemos dejar de repetir que *la próspera fortuna de nuestro dramaturgo no comienza en 1620*, sino que había comenzado muchos años antes.

Recordemos que «El vergonzoso» fracasó en su estreno por ser demasiado viejo el actor que representó el papel del jovenzuelo enamorado²⁷⁹. Por fortuna para Tirso y para la posteridad, la obra quedó escrita, y en ella nos demuestra lo que era capaz de hacer en 1611. Otro tanto sucedió en el estreno de «Don Gil de las calzas verdes», y esta vez la culpa fue de la actriz, «la famosa 'señora Gerarda', amante de Lope de Vega, que encarnó el papel de la bella y atrevida doña Juana teniendo —al decir del propio Tirso— 'más carnes que un antruejo, más años que un solar de la montaña y más arrugas que una carga de repollos'»²⁸⁰. La prueba más evidente de que Tirso no se amilanaba por semejantes naufragios y contratiempos, de los que se libraba él mismo sin necesidad de recurrir a ningún San Telmo²⁸¹ protector que le

²⁷⁷ *Quijote* (I, 20). Aventura de los batanes: «Viendo, pues, Sancho la última resolución de su amo, y cuán poco valían con él sus lágrimas, consejos y ruegos, determinó de aprovecharse de su industria, y hacerle esperar hasta el día, si pudiese; y así, cuando apretaba las cinchas al caballo, bonitamente y sin ser sentido, ató con el cabestro de su asno ambos pies a Rocinante...».

²⁷⁸ Traba: ligadura con que se atan las manos o los pies de una bestia.

²⁷⁹ Repitamos una vez más la causa: «... porque (el lector) no sabía el papel, ni eran a propósito sus años para la vergüenza primeriza que en materia de amores trae consigo la juventud». Citado por doña Blanca, preámbulo, o. c., I, página 430.

²⁸⁰ Díez-Echarrri y Roca Franquesa, o. c., pág. 530, nota 11.

²⁸¹ Santelmo: fuego de San Telmo. Meteoró ígneo que suele verse en algunos objetos metálicos y principalmente en la arboladura de los buques, especialmente después de la tempestad. Santelmo: fig. Salvador, favorecedor, que presta auxilio o ayuda en algún apuro.

hiciese de pararrayos, la tenemos en que seguía escribiendo comedias que aumentaban su fama y acrecentaban el número de las ya escritas. Y la demostración irrefutable de que la próspera fortuna de nuestro dramaturgo había comenzado mucho antes nos la proporcionan dos documentos inmovibles:

- a) «19 de septiembre de 1612.—Fray Gabriel Téllez. Obligación contra Juan Acacio: Sepan cuantos *esta carta de obligación* vieren y entendieren, como yo Juan Acacio, autor de comedias, y vecino de la ciudad de Zaragoza, estando al presente en esta ciudad de Toledo, otorgo y conozco que debo y me obligo de dar y pagar y daré y pagaré al Padre Fray Gabriel Téllez, Profeso del monasterio de la Merced de esta ciudad, y a quien su poder tuviere, mil reales²⁸² de plata castellanos, de a treinta y cuatro maravedís cada uno, los cuales son por razón de tres comedias que me ha entregado, que tienen por títulos, la una de ellas 'Cómo han de ser los amigos' y la otra 'Sixto quinto' y la otra 'El saber guardar su hacienda', de la cual le falta por hacer una jornada, las cuales dichas tres comedias tengo recibidas...; y me obligo de se los dar y pagar, puestos y pagados en esta ciudad de Toledo para el día de Pascua florida que vendrá el año venidero de mil seis cientos trece. En Toledo a diez y nueve de septiembre de 1612, siendo testigos, etc., etc.»²⁸³.
- b) Las licencias para representar «La Santa Juana»²⁸⁴:
 En Madrid, a 15 de diciembre de 1613.
 En Valladolid, a 3 de febrero de 1615.
 En Córdoba, a 27 de enero de 1616.
 En Granada, a 15 de abril de 1616.
 En Málaga, a 15 de julio de 1616.
 En Jaén, a 30 de septiembre de 1616.
 En Cádiz, a 28 de junio de 1617.

²⁸² Montalbán, en 'La fama póstuma', de Lope de Vega, calcula el promedio de lo que le valieron a éste sus obras de teatro en 500 reales. Y adviértase que las del 'Fénix de los Ingenios', rey de la escena, debían de cotizarse bien. Sin embargo, Alarcón las tasa en 600 reales; y a mediados de siglo se pagaba algo más, como se ve en los conocidos y humorísticos versos de Calderón de la Barca:

... Que son como las comedias.
 Sin saber si es buena o mala,
 ochocientos reales cuestan
 la primera vez; mas luego
 dan por un real ochocientas.

(...) «La ganancia del llamado 'autor' (director de compañía y empresario) superaba en mucho a la del que *lo era*, según nuestra terminología, pues la del primero se contaba por ducados, y por reales la del segundo.

Claro es que aun aquél pasaba muchas veces necesidades; pero el poeta las pasaba siempre, si su fortuna personal o el abrigo del claustro y la Iglesia (cuando de dramaturgos tonsurados se trataba) no le redimían de ahogos pecuniarios». DELEITO y PIÑUELA, o. c., págs. 223 y 224.

²⁸³ O. c., I, pág. 109, documento XL.

²⁸⁴ O. c., I, pág. 909.

Puede suponerse que algo parecido debió de ocurrir con las licencias para representar otras comedias de Tirso, escritas entre 1611 y 1615, aunque no fuesen hagiográficas.

Por consiguiente, la próspera fortuna de Tirso no comenzó en 1620 ni tuvo su origen en su traslado a Madrid, sino que había comenzado «años había» en la imperial Toledo, donde escribió la trilogía «La Santa Juana»²⁸⁵, y donde en 1612 Juan Acacio se comprometía a pagarle tres comedias, a una de las cuales le faltaba «por hacer una jornada».

Como dice doña Blanca, a través de «este viejo papelote notarial se nos aparece el fraile-poeta en plena juventud, en pleno goce creador, (...) en plena producción, lanzando a los tablados comedias que revolvían los concursos, (...) y produciendo con tal prisa y con tal aceptación que sus comedias se vendían antes de terminadas...»²⁸⁶.

La afirmación del P. Penedo de que la adversa fortuna de Tirso comenzó «por estos mismos años» (es decir, por 1620) y precisamente por haber escrito «El burlador» y «El condenado» me parece una petición de principio, porque en realidad ¿qué sabemos con certeza de las fechas en que Tirso escribió esas dos comedias? Nada, con certeza no sabemos absolutamente nada.

Admiro plenamente la susceptibilidad del P. Franco de Guzmán, sus angustias y sus problemas personales a propósito de la predestinación; admito la analogía que pueda haber entre el ermitaño Paulo, ente de ficción, y ese mercedario pariente de Olivares, hombre de carne y hueso. Pero, además de la perición de principio relativa a las fechas, quedan (a mi juicio) dos cosas por probar, y éstas son:

1) La relación directa o indirecta entre ese P. Franco de Guzmán y el «Acuerdo». (Aunque no pueda probarse con documentos, me parece, sin embargo, la hipótesis más aceptable, entre todas las propuestas hasta ahora.)

2) La relación entre el «teatro teológico» de Tirso y ese mercedario quisquilloso, instigador solapado del «Acuerdo» de 1625.

El P. Penedo dice: «No podemos ni debemos agotar la materia. *Bastan estas ligeras notas acerca del verdadero origen de ambas inmortales producciones*, que en vano trataron de averiguar eminentes científicos por moverse fuera del área conventual en que Tirso las ideó y realizó, dando principio al drama monacal de lamentables consecuencias para él y para las letras»²⁸⁷.

Para el P. Penedo queda fuera de duda que el antecedente de don Juan es cierto pariente lejano del P. Franco de Guzmán, del que «es común opinión en tierra de Burgos, que se llevó el diablo en cuerpo y alma». «La identidad de D. Juan Tenorio (el famoso Burlador) con Juan de Valdivieso, bisabuelo de Guzmán, salta a la vista»²⁸⁸.

²⁸⁵ *La Santa Juana*, Acto primero en Toledo a veinte de mayo de mil seiscientos trece, por Gabriel Téllez. O. c., I. Reproducción fotográfica del manuscrito autógrafa, entre las págs. 722 y 723.

²⁸⁶ O. c., I, pág. 109.

²⁸⁷ *Historia*, introducción, pág. CXXXIX.

²⁸⁸ Idem, pág. CXXXIII.

Y «si algún resto de duda pudiera quedar acerca del origen judío-burgalés del 'Burlador' se disipará inmediatamente al estudiar el del 'Condenado', donde el ermitaño Paulo es una versión dramática, clarísima e inconfundible de la doctrina, dudas, angustias y demás complejos del comendador de la Merced ante el problema del predestinacionismo»²⁸⁹.

Aunque sea sólo de pasada, debo dejar sentado que a mí ni me bastan «estas ligeras notas» y que tengo no «un resto de duda», sino varios quintales de dudas sobre el origen de ambos personajes. Pero en este trabajo evito deliberadamente entrar en contacto directo con el gozador inconsciente y el ermitaño desesperado.

Sigo creyendo que primeró es preciso fijar, o intentarlo aunque sólo sea de manera aproximada, las fechas de todas las obras del teatro de Tirso, dedicando especialísimo interés al «teatro teológico» por ser el más controvertido. Sólo conociendo las fechas, exactas o aproximadas, de estas comedias podrá demostrarse la relación de estas obras con las cuitas y dudas de ese fraile angustiado, con pujos de nobleza, y con su pariente, al que se llevó el diablo en cuerpo y alma.

Descubrir a partir del proceso inquisitorial del P. Franco de Guzmán (Madrid, 1628-1629) la enemistad que pudiese haber entre Téllez y dicho mercedario supone una labor muy meritoria. El P. Penedo aporta una posibilidad nueva, muy interesante y muy digna de ser tenida en consideración; pero no me convence lo relativo a las fechas. Vistas las cosas así, desde fuera y en plan profano, este proceso parece un ajuste de cuentas entre dos bandos enemigos: el de los Prietos y el de Franco de Guzmán²⁹⁰. El docto mercedario sigue diciendo: «La historia documenta la mutua aversión de Guzmán y Tirso, la cual no pudo tener otro origen que «El Burlador» y «El condenado», pues siendo fray Pedro Franco un grave problema para la Provincia de Castilla, al menos desde 1611, vivió tranquilo y colmado de honores hasta 1628, en que los Prietos lo denunciaron a la Inquisición arrastrando gran cantidad de testigos, o sea hasta que dio en ensañarse con Tirso y sus amigos a consecuencia de la aparición de dichas comedias, a partir de 1621»²⁹¹.

He subrayado lo que yo no veo claro y que el P. Penedo ve con claridad meridiana. ¿Por qué la enemistad entre Téllez y Guzmán no pudo tener otro origen que estas dos comedias? ¿Cómo sabe el P. Penedo que a consecuencia de la aparición de dichas comedias, a partir de 1621, comenzó a ensañarse el pariente de Olivares con Téllez? Aun en el supuesto de que fuese cierto, como de 1621 a 1625 van cuatro años, mucho esperar me pa-

²⁸⁹ Idem, pág. CXXXV.

²⁹⁰ «El primer choque doctrinal de que tenemos noticia sucedió en Burgos, en 1610, con el comendador Fr. Melchor Prieto. (...) Al parecer hubo mucha animosidad personal. Tal vez existiera algún roce familiar entre Prietos y Guzmanes, ambos nobles, burgaleses, poderosos y vecinos, y es bien sabido que entre frailes lo primero es la familia, la sangre.» Idem, pág. CXXX.

²⁹¹ Idem, pág. CXLÍ.

rece para un hombre bien relacionado con el valido y con un odio y rencor tales que se manifiestan de manera palpable en aquella frase del «Acuerdo»: «... que lo echen a uno de los monasterios más remotos».

También el partido de los Prietos tuvo que esperar casi el mismo número de años (de 1625 a 1628) para ajustarle las cuentas al P. Franco de Guzmán, denunciándolo a la Inquisición. Cabe preguntarse: ¿Lo denunciaron para vengar a Tirso o para zanjar viejas rivalidades entre Prietos y Guzmanes? Lo primero me parece mucho altruismo; lo segundo me parece lo más probable, después de conocer un poco mejor esas rencillas de frailes, a través de lo que dice el P. Penedo.

Sigo con la impresión de que el P. Penedo nos ofrece una hipótesis nueva, interesante y sugestiva, pero llena de presupuestos por lo que toca a esas dos obras de Tirso y a la fecha de su producción.

Lo que sí parece evidente es que en este pleito entre Prietos y Guzmanes, Tirso, que era amigo de los primeros, «pagó por todos»²⁹².

Este proceso inquisitorial, que el P. Penedo ha estudiado a fondo, «so-bre todo constituye un valor auténtico por encerrar los orígenes de 'El Burlador' y de 'El condenado', dos comedias que se impusieron desde el principio por haber nacido de un foco de pasión viva y caldeante»²⁹³.

He de hacer una salvedad importante, y es la siguiente: Aun admitiendo el supuesto de que estas dos comedias hubiesen nacido por los años 1620, el P. Penedo afirma que se impusieron desde el principio por haber nacido de un foco de pasión viva y caldeante. De la misma manera que la Reforma fue mucho más que las pretendidas «disputas de frailes», como dijo no sé quién, «El burlador» y «El condenado», aunque hubiesen nacido de rencillas de frailes, eran también mucho más y no habían de imponerse en los conventos, sino en los corrales de comedias, donde no es muy probable que hubiesen trascendido las enemistades de frailes y en todo caso no condicionaron los «vítors» de la mosquetería y de las mujeres de la cazuela. Apurando bastante las cosas podría pasar la afirmación referida a «El condenado», aunque en la obra hay mucha menos teología que la que creyó ver la crítica literaria. Pero la afirmación del P. Penedo me parece totalmente inaceptable para «El burlador», ese «vendaval erótico»²⁹⁴, pasión viva y caldeante, in-

²⁹² «El resultado cargó, como siempre, sobre el inocente. Tirso pagó por todos, como veremos en seguida, pues Guzmán salió absuelto de sus errores dogmáticos por confesar su ignorancia. (...) Sólo fue amonestado por su ligereza en hablar de los santos y la predicación. Los Prietos, Boil y Manrique de Lara ascendieron a obispos y Vázquez de Miranda fue nombrado abad de una pingüe abadía.» «Historia», introducción pág. CXLII. Como profana en la materia de ese proceso inquisitorial confieso que no acabo de ver la relación entre esos ascensos del grupo de los Prietos, la amonestación a Franco de Guzmán y el castigo anticipado de Tirso, pues el proceso inquisitorial tuvo lugar en 1628 y el «Acuerdo» en que se le prohibía escribir en 1625.

²⁹³ Idem, *id.*, pág. CXLII.

²⁹⁴ Tirso proyectó a su héroe sobre las tablas a modo de vendaval erótico, y dispuso su trayectoria con una técnica violentamente impresionista y barroca. A. CASTRO, o. c., prólogo, pág. XXIII.

consciente y devastadora, que nada tiene que ver con las pasiones e inquinas de frailes. Si este distingo es válido para el tema, no lo es desde el punto de vista puramente teatral: si estas dos comedias *se impusieron desde el principio*, tanto si fue en 1620 como si fue años antes o años después, no fue debido a que hubiesen nacido «*de o en* un foco de pasión viva y caldeante», sino porque son dos obras de extraordinario contenido dramático, lo cual les da un valor *in se y per se*, que es lo que les asegura ese imponerse desde el principio *et in saecula saeculorum*, al margen de las circunstancias de lugar y tiempo.

Más convincente me parece esta afirmación del P. Penedo, que acaso despeje un poco la incógnita de ¿por qué en 1625?: *Precisamente en este año «el P. Franco de Guzmán vino a Madrid con carácter permanente desde Alcalá de Henares, donde desempeñaba una cátedra de teología escolástica, para atender al pleito de la conservatoría del colegio, del cual era rector».* «Sentido, como es de suponer, de aquellas dos comedias tan aplaudidas y comentadas (...) *negoció y consiguió de su poderoso consanguíneo el Conde-Duque de Olivares el decreto de la Junta de Reforma del 6 de marzo de 1625*»²⁹⁵.

Otro testimonio cronológico muy interesante que aporta el P. Penedo es el siguiente: «En el Capítulo de mayo de 1626, Franco de Guzmán consiguió por medio del marqués de Heliche el cargo de comendador del convento de Madrid, que aprovechó para destruir la primera impresión de la primera parte de Tirso, allí realizada aquel año, porque la duodécima era precisamente 'El condenado'»²⁹⁶.

El P. Penedo menciona «un documento descubierto y publicado por el hispanista inglés Alan K. G. Paterson» que demuestra que la «misteriosa» primera edición madrileña existió de verdad, y que figuraban en ella las siguientes obras:

- «Palabras y plumas».
- «El pretendiente al revés».
- «La villana de Illescas».
- «El melancólico».
- «El mayor desengaño».
- «1-2 Castigo del penséque».
- «Tanto es lo de más como lo de menos».
- «La celosa de sí misma».
- «Privar contra su gusto».
- «Celos con celos se curan».
- «El condenado por desconfiado»²⁹⁷.

²⁹⁵ *Historia*, Introducción, pág. CXLII.

²⁹⁶ *Idem*, *Id.*, pág. CXLIII.

²⁹⁷ «Este es el motivo de no conocerse ejemplares de la misteriosa edición madrileña de 1626, fuera del rarísimo del conde de Shack, contra cuyo ejemplar hace el señor Cotarelo algunas advertencias infundadas, porque la realidad es que existió dicha edición.» *Idem*, *Id.*

El castigo que se impuso a Tirso fue «a causa de ciertas comedias. Ahora bien: o mucho nos desviarnos o de todas las de Tirso no pudieron ser otras que las dichas ('El burlador' y 'El condenado'), lo cual *no es necesario pararse a demostrarlo*»²⁹⁸.

Muy deprisa me parece que va el P. Penedo con eso de que no es necesario pararse a demostrarlo. Pero ni el ermitaño angustiado ni el gozador inconsciente entran, de momento, en el campo de mi análisis.

Antes de volver a «La ventura con el nombre», largo tiempo olvidada, aún será preciso hablar del problema de los frailes en el teatro, por ser Tirso fraile y por haber sido condenado a causa del teatro. A este problema aludió el P. Penedo, en 1949, con estas palabras: «... Si Tirso era culpado de lanzar comedias de malos ejemplos, ¿lo serían menos por ventura los religiosos que iban a los corrales a solazarse con ellas y que ocasionaron repetidas preocupaciones a la 'Junta'?»²⁹⁹.

Estas repetidas preocupaciones van a constituir el tema del siguiente epígrafe.

7) Los frailes y el teatro.

Los datos costumbristas referentes a esta cuestión están sacados del libro de José Deleito y Piñuela «... También se divierte el pueblo». Al hablar el autor de la forma de los antiguos corrales madrileños y de la distribución de las distintas localidades³⁰⁰ dice textualmente: «En la parte superior del corral abríanse unos compartimentos angostos y oscuros, llamados 'aposentillos' o 'desvanes', y con más frecuencia 'tertulias'. Dícese —aunque la explicación es algo extraña— que debían este nombre a la circunstancia de ser preferidos por los religiosos y gentes graves, eruditas y versadas en letras, entre quienes estaban muy en boga los comentarios de Tertuliano»³⁰¹. Por esa reputación

²⁹⁸ Idem, *id.*, pág. CXLV.

²⁹⁹ PENEDO: *Tirso en Sevilla*, l. c., pág. 73.

³⁰⁰ «El corral era un local descubierto, con ligeras construcciones *ad hoc*. De sus cabeceras, la una ocupaba el escenario (que era un tablado adosado al muro y cubierto por pintarrajeada cortina), y la de enfrente, algo curva, destinábase a la localidad de las mujeres (un anfiteatro llamado *cazuela*). A uno y otro lado, pero a cierta altura, estaban las *gradas*, anfiteatro distinguido para hombres. (...) Las localidades llamadas *rejas*, por tenerlas efectivamente, eran el sitio predilecto para las personas reservadas, porque permitían ver la función sin ser visto. (...) Debajo de las rejas, pero como construcción especial escénica, hallábanse los *aposentos* (...) en ellos se acomodaba la gente de copete». DELEITO y PIÑUELA: «... También se divierte el pueblo», o. c., pág. 174 y sigs.

³⁰¹ DELEITO y PIÑUELA, l. c., pág. 177. A propósito de los comentarios de Tertuliano el autor remite, en nota, a Pellicer: «De la comedia en España», t. I, página 203. Corominas dice lo siguiente: Tertulia: 'cierta parte del teatro', h. 1630, 'reunión de gente para discutir o conversar', 1739. Origen incierto. Es verosímil que se diera el nombre de *tertulianos*, med. s. XVII, a los espectadores más cultos, por las alusiones que se hacían a Tertuliano en sermones y cenáculos del s. XVII, y que de ahí se extrajera *tertulia* como nombre de la parte del teatro donde se sentaban estos espectadores, o como nombre de los cenáculos más o menos eruditos. Esta aplicación del nombre de dicho Padre de la Iglesia se hacía en parte por su forma propia, pero también parece haber contribuido

que los desvanes tenían de albergar a personas cuyo voto era de calidad, los llamaba 'doctos' una loa de Benavente, y el fallo de su concurrencia era muy estimado de los faranduleros y dramaturgos. Los frailes que acudían a las 'tertulias' disfrutaban de ventaja en su alquiler respecto a los seglares»³⁰².

La presencia de los frailes era, pues, habitual en los teatros del siglo XVII, porque de lo contrario no habría habido en los corrales de la época un lugar casi especialmente reservado para ellos.

El mismo autor habla después de las «armonías entre lo teatral y lo eclesiástico» en estos términos: «Aunque los teólogos más rígidos tronaban contra las comedias, y los predicadores, desde el púlpito, declaraban en pecado mortal a quienes iban a presenciárlas, y aunque había restricciones canónicas contra los comediantes, de hecho existía entonces íntimo consorcio, y a veces pintoresco maridaje, entre la Iglesia y el Teatro.

La Orden religiosa de San Juan de Dios edificaba corrales públicos, para sostener hospitales con sus rentas. Eclesiásticos de relieve componían muchas de las comedias en aquéllos representadas, señalándose, entre los dramaturgos tonsurados, algunos tan célebres como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Moreto, Mira de Amescua, Solís, Godínez y otros, que llegaron a cantar misa; y regulares como el mercedario Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez), el trinitario fray Hortensio Paravicino, el mínimo fray Antonio de Herrera y los jesuitas Céspedes, Calleja y Fomperosa»³⁰³.

Detengámonos unos momentos en los regulares que cita Deleito y Piñuela. De fray Hortensio de Paravicino todavía se hace mención en las historias de la literatura española. «Rabioso culterano» y «conceprista impenitente»³⁰⁴, «patriarca de la prole» que había de ridiculizar «Fray Gerundio de Campa-

mucho a ello la interpretación de su nombre como *ter Tullius* 'el que vale tres veces como Tulio' (o sea Cicerón), interpretación fundada en la corrupción de un pasaje famoso de San Agustín (donde *philosophaster Tullius* se convirtió en *philosophus ter Tullius*). «Breve diccionario etimológico de la lengua castellana», Madrid, 1961, Gredos, pág. 550.

³⁰² Deleito afirma, pues, que los frailes tenían ventajas (fuesen de tipo económico o de prioridad en el alquiler); Corominas indica que la palabra *tertulia* se formó hacia 1630; el mismo autor, en el «Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana», en cuatro tomos, especifica que «falta todavía una demostración completa» sobre el origen de la palabra. La primera documentación es de Quiñones de Benavente (1609-45). «En uno de sus entremeses exclama el poeta: 'Déjame mosquetería, / ... / ¿qué me quieren los poetas? / ¿qué me aflige la *tertulia*? / ¿qué me quiere la cazuela?' Claramente se trata, pues, de una parte del teatro, ... ». O. c., vol. IV, pág. 431. De todo ello podemos deducir que si los frailes tenían ventaja es que se trataba de un derecho adquirido *por la costumbre*.

³⁰³ DELEITO Y PIÑUELA, o. c., cap. «La religión y el teatro», pág. 281.

³⁰⁴ «Estamos acostumbrados a ver en el trinitario Fray Félix Paravicino y Arteaga (1580-1633) el prototipo del culteranismo llevado al púlpito. Y esta visión no es exacta o lo es sólo a medias. A la vez que un rabioso culterano, Paravicino es también un conceptista impenitente. Las dos modalidades del barroco se funden en él sin estorbarse, como en Gracián, como en el mismo Quevedo, aunque él no lo quiera.» DÍEZ-ECHARRI y ROCA FRANQUESA, o. c., pág. 509.

zas»³⁰⁵, todos los historiadores de la literatura están de acuerdo en que fue famosísimo predicador de la corte de los Austrias Felipe III y Felipe IV y «figura máxima de la oratoria barroca» (Alborg). Entre sus oraciones fúnebres destacan la de Felipe III y la de la reina Margarita. «Los títulos de algunos sermonarios reflejan mejor que nada el estado de postración a que había llegado la oratoria religiosa». Caigo en la tentación de reproducir éste: «Trompeta evangélica, alfanje apostólico y martillo de pecadores»³⁰⁶. Pero nada he hallado que lo relacionase con el teatro. En cuanto a los demás clérigos regulares o no aparecían citados o, como en el caso de Antonio de Herrera (1549-1625), se le mencionaba como historiador. De modo que entre los frailes el único dramaturgo de talla que aparece es Tirso de Molina o fray Gabriel Téllez. Vossler dice casi lo mismo: «La lista de religiosos, curas y frailes que en los siglos XVI y XVII escribieron para el teatro español es, más que rica y brillante, sin par: Encina, Naharro, Castillejo, Palau, Cueva, Bermúdez, Argensola, Amescua, Valdivieso, Tárrega, Montalbán, Arteaga, Diamante, Villaviciosa y muchos más, eclipsados todos por los tres astros: Lope, Tirso y Calderón. Sin embargo, el caso de Tirso no deja de ser excepcional y muy singular, descollando su teatro entre los demás por su rara y casi escandalosa travesura, alegría y desenfrenó»³⁰⁷.

Deleito y Piñuela habla de que «la fiebre teatral en el siglo XVII» constituía una especie de delirio. «Desde el monarca hasta el último villano, todos cifraban en ellas (las comedias) su mayor deleite»³⁰⁸. ¡Las gentes de hábito no iban a ser la excepción! En efecto, «solían acudir los frailes a las representaciones de los corrales públicos, ocupando la reservada localidad llamada desván o tertulia. A veces les estuvo vedado el asistir a las comedias; pero en general iban en gran número y con la mayor fruición. Así Antonio de Mendoza, refiriendo un estreno, escribía:

*Senos, retretes, retiros,
llenáronse de mujer,
de hombre y fraile, ¿fraile dije?
Llenóse todo con él.*

³⁰⁵ «No es extrañar, por tanto, que al producirse la reacción antibarroca del siglo XVIII, Paravicino fuese rechazado en la misma proporción: con mayores razones, porque la oratoria, en medida muy superior a la lírica y al drama, había degenerado hasta aquellos ridículos excesos que habían de provocar al fin la famosa sátira del 'Fray Gerundio', tan bien dirigida como eficaz. Y como quiera que Paravicino, como figura máxima de la oratoria barroca, venía a ser el patriarca de toda aquella prole, en él se ejemplificó el mal y se concentró la repulsa de los críticos del siglo XVIII.» ALBORG, o. c., II, pág. 941.

³⁰⁶ Otro título del mismo autor: *Florilegio socro, que en el celestial, ameno, frondoso Parnaso de la Iglesia riega la Aganipe Sagrada*. DÍEZ-ECHEARRI y ROCA FRANQUESA, o. c., pág. 723, nota 14.

³⁰⁷ VOSSLER, en el capítulo titulado «El platonismo de Tirso» y «El burlador de Sevilla», o. c., pág. 94.

³⁰⁸ DELEITO Y PIÑUELA, o. c., pág. 170.

Esto les valía alguna pulla de la opinión pública, y tal cual chanzoneta rimada, como la de cierto romance anónimo, que decía:

*En los frailes no hay remedio
de que dejen el teatro.
¿No ven que están sin clausura
y sin prior aquel rato?
Sólo uno se me ofrece,
y es que un toro agarrochado
los espere en la escalera
para impedirles el paso*³⁰⁹.

Si la presencia de tanto fraile en el teatro fue motivo de inspiración festiva para la gente maliciosa y de buen humor, para los señores de la «Junta», cuya misión era librar el reino de vicios públicos y privados, fue motivo de preocupación, como se verá por los diferentes acuerdos que tomaron sobre el particular. El burlesco e irónico «¿Fraile dije? Llenóse todo con él» y las pullas del romance anónimo aparecen reflejados en la campaña que la «Junta» emprendió contra las comedias y el teatro. Conviene analizar este aspecto de los frailes y el teatro, no sólo porque en uno de los acuerdos se mencionó a Tirso, sino porque entre bromas y veras, es decir, entre los romances y los acuerdos de la «Junta» hay singular paralelismo y total armonía.

El día 24 de marzo de 1624, los graves señores de la «Junta» acordaron lo siguiente:

«Comedias.—Que se remedie la ocurrencia de Religiosos a las comedias y se avise a los Prelados primero, diciendo que si no lo atajan, se remediará con mucha nota suya, y si no lo hicieren se encargue a un Alcalde que reconozca los Aposentos y eche del a los Religiosos con la mayor cortesía y decencia que sea posible. Y también el acudir a fiestas de toros.»

Así pues, los reformadores decidieron apelar primero a la autoridad de los prelados, y en segundo lugar a la autoridad civil para que «con la mayor cortesía y decencia» les invitase a salir o los echase de los aposentos. Detrás de esos buenos modales se vislumbran las broncas y escándalos que armaban las mujeres en la cazuela³¹⁰, los mosqueteros en el lugar reservado para ellos y los que entraban o querían entrar sin pagar³¹¹.

³⁰⁹ Idem íd., pág. 282, nota 1: «De un papel existente en la Biblioteca Nacional, cit. por Casiano Pellicer.»

³¹⁰ «Las mujeres se aburrían en la cazuela las dos o tres horas que esperaban el comienzo de la representación. (...) Los incidentes en la cazuela se sucedían sin parar. Primero eran los cobradores, que entraban a cobrar el importe de cada asiento, el cual habían ellas de sacar de un papelillo que llevaban oculto en el seno, o de un pañuelo acomodado entre el faldón del jubón y el guarda-infante. Las que entraban con retraso pisaban la basquiña a las que llegaron antes, o las descomponían los mantos, recibiendo tal cual insulto.» DELEITO Y PIÑUELA, o. c., págs. 187 y 188, respectivamente.

³¹¹ «El deseo de ver gratis las comedias hallábase no poco propagado. El tifus (como en el argot teatral se llama ese achaque) era epidemia peligrosa, que, tan-

Cinco meses después la situación no había variado lo más mínimo, según deja entrever el acuerdo del 29 de agosto de 1624.

«Comedias.—Leyóse lo tratado en las dos juntas antecedentes, y acordóse que se ejecute lo que falta, particularmente que *no concurran los religiosos a comedias ni toros*, y que *se avise a los Prelados de las Ordenes que se entiende que van a esto*, poniendo por los ministros seculares la forma que convenga para que se consiga...»

Con cierto retintín podemos hablar de segunda amonestación a los preladados. Los señores de la «Junta» utilizan casi los mismos términos. La cortesía y los buenos modales han cedido el puesto a los ministros del brazo secular, para que utilicen el medio que mejor convenga a fin de conseguir que no vayan los frailes al teatro.

La segunda parte del mismo acuerdo permite suponer que los preladados debieron de responder a los de la «Junta» que ellos no tenían autoridad para impedir que los frailes fuesen a ver las comedias, ya que los graves varones dicen: «... y que lo más importante era tratar de la *reforma de las Religiones por el mucho crecimiento a que han llegado (...)* y se advierta al Nuncio los daños que se siguen de las *exenciones que se dan a Religiosos que acuden a aquel tribunal para no estar sujetos a sus Prelados en las licencias para salir fuera y para otras cosas, con que se libran de la obediencia dellos*».

¡Ahí estaba el busilis! Eran muchos los frailes que gozaban de ciertas exenciones y privilegios, pero no por méritos propios, sino por obra y gracia de sus superiores. Aunque en el acuerdo de la «Junta» no se especifica de qué clase de exenciones se trata, me permito citar algunas frases del propio Tirso, recogidas por el P. Penedo; en ellas Tirso se refiere a los llamados «Maestros de gracia», es decir, a «*aquellos que unos Generales creaban por favoritismo, ambición o influencia de poderosos, con licencia del Papa, pero sin breve de confirmación, y otros extinguían con autorización del Santo Padre, como a plaga funesta. Eran una nube. No desperdicia ocasión de mostrarles su hostilidad y encono. Comenta con íntimo gozo la poda impuesta por Zumel en 1593. Después de llamarlos 'zánganos baldíos, disipadores de los panales que labran las abejas ingeniosas', termina con un pésimo augurio: 'En los más capítulos se van arrancando estos abusos, pero como mala hierba retoñecen, de modo que si un Hércules celoso de la religión no consume las cabezas de una vez a esta Hidra, ha de venir tiempo en que los graduados todos aun no sepan gramática'. Todavía es más cáustico refiriendo la tala de Cebrián en 1627: 'Revócanse también todos los grados de magisterios y presentaturas, que llamamos supernumerarios y de gracia, monstruosidad intolerable'. Sigue con este estilo, calificándolos de ignorancias, hierba inútil en medio del trigo, idiotas, del baratillo, pretensiones desbaratadas, etc., y de los Generales, sus valedores, dice que no cumplen con su oficio 'ni con la*

to como las de orden físico, causaba estragos en los hospitales, por ser ellos principales interesados en las ganancias escénicas.» DELFINO Y PIÑUELA, o. c., pág. 180.

justicia, que padece en daño de los que atienden a los trabajos, letras y virtudes»³¹².

Es evidente que una de las causas del mal eran las dispensas que daban los superiores, genetales o no, a esa «nube» de frailes que podían salir y no estar sujetos a la clausura y al prior el rato que duraba la comedia, como decía la *vox populi*. Creo que con harto desaliento los señores de la «Junta» debieron constatar que la cosa no tenía solución. El romance anónimo tenía razón al afirmar que

*En los frailes no hay remedio
de que dejen el teatro.*

Quizás por ello acordaron a renglón seguido «que en otra junta se trate particularmente lo tocante a la *reformación de comedias* que tanto importa, y es tan grande el mal ejemplo y daño que causa la forma y frecuencia dellas»³¹³.

El frente de ataque iba a cambiar de objetivo: si no se podía acabar con los frailes en el teatro ni reformar las religiones, se acabaría con las comedias. ¿Inconsciencia? ¿Optimismo ingenuo? ¿Error de cálculo? ¿O eran acaso los primeros susurros de aquel «venticello» que había de acabar en la explosión de 1625, semejante al «colpo di cannone» que canta don Basilio, pero sólo para Tirso? Téngase en cuenta que el 29 de agosto de 1624 el P. Franco de Guzmán no residía aún en Madrid... Sin embargo, no deja de ser extraño que a partir de este momento los ataques de la «Junta» se dirijan contra las comedias y apenas se hable de los frailes.

Siete meses después, el 6 de marzo de 1625, la «Junta» vuelve a ocuparse del asunto: «Daños de las comedias. Tratóse también de los daños que se siguen de las comedias, así por la muchedumbre y frecuencia como por la mala forma con que se hacen en tanto perjuicio del ejemplo público; y quedó este asunto para tratar y conferir más y acordar lo que conviene se consulte».

Si hubo segunda amonestación para los prelados, la hubo también para las comedias; pero el asunto de los daños que causan las comedias quedó pendiente, para dedicarle más adelante una atención especial y ver lo que convenía hacer. González Palencia separa el caso de Tirso, como separó el de Quevedo, del contexto cronológico para estudiarlos aisladamente. Pero si volvemos a insertarlo en él nos hallamos con lo siguiente:

³¹² P. PENEDO, *Historia, introducción*, pág. CLXI.

³¹³ «Jamás se había conocido antes ni se conoció luego parecido frenesí teatral. Las comedias, que empiezan a tener importancia bajo Felipe II y Felipe III, eran en tiempo del cuarto Felipe la ocupación fundamental de los españoles. Con razón ha dicho Cánovas del Castillo que al reinado de los frailes y las monjas sucedía el de los histriones y actrices, objeto efectivamente de popularidad y estimación nunca vistas antes.» DELEITO Y PIÑUELA, o. c., pág. 171.

6 de marzo de 1625:

- 1) Daños de las comedias. [Expediente 13 (b)].
- 2) Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, que hace comedias. [Expediente 13 (b)].
- 3) No se escriban comedias.

O sea que, estratégicamente situado entre dos fuegos, reaparece *un solo fraile*, cuyo nombre se cita (el nombre y el pseudónimo para que no haya confusión posible), y una se pregunta: y los otros frailes «¿qué se hicieron?»

Si presentamos las cosas esquemáticamente, en forma silogística, vemos que:

Las comedias hacen daño. Tirso escribe comedias. Tirso hace daño. Que no se escriban comedias. Tirso escribe comedias. Que Tirso no escriba.

En estos silogismos se llega siempre a la misma conclusión, estructurada con rara y singular astucia, y es QUE TIRSO NO ESCRIBA MÁS: ni comedias ni versos profanos. Si quiere escribir, que escriba vidas de santos o libros de devoción.

Con la mejor intención he intentado vislumbrar si lo que preocupaba a los señores de la «Junta» era real y verdaderamente el mal que causaban las comedias. Efectivamente lo parece y puede admitirse. Pero, a partir de un mal general, castigar sólo a una persona, aunque fuese Tirso el único caso en el que se diesen las circunstancias de ser poeta-fraile y dramaturgo de talla, es absolutamente arbitrario y sólo puede comprenderse por motivos que no son los que se invocan. El detalle que traiciona la mala fe y deja entrever que Tirso era *persona non grata* para alguno de los de la «Junta» nos lo proporcionan las palabras siguientes: «... que el confesor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su Religión».

Doña Blanca exclamó indignada en alguno de sus preámbulos o noticias biográficas: que se le eche, así, como a un perro. Y tenía razón.

González Palencia precisa que el Nuncio era Inocencio Máximo y que el confesor del rey era Fr. Antonio de Sotomayor³¹⁴.

A propósito del confesor dice el P. Penedo: «... gallego de noble propapia. Tirso habrá de referirse a él en la 'Historia', con encomios tales que excluyen de su ánimo cualquier nubecilla»³¹⁵. Quizá, pero para mí hay nieblas. En cuanto al Nuncio, aunque su nombre y apellido parecen dispensarle de toda culpa, no estoy yo muy segura de que su inocencia fuese máxima, sino más bien mínima.

No me parecen límpidas y transparentes ciertas frases de Tirso, referidas a los dos citados eclesiásticos (el confesor y el Nuncio), entre otras personalidades de la época. Dice el P. Penedo, refiriéndose al acuerdo de 1625: «Tirso deja entrever la inminencia del peligro cuando se queja tácitamente de tener 'sobre los hombros' un Nuncio y tantos ojos mandones como desde Roma

³¹⁴ O. c., pág. 83, nota 98.

³¹⁵ «Tirso en Sevilla», Estudios, págs. 45 y 46.

y nuestra Corte nos registran». Y en otro lugar escribe: «Roma graniza por instantes breves y mandatos, que no dejan respirar a los que nos gobiernan.» «En la Corte de nuestro rey católico *están siempre a la mira* los validos, los consejos, *un real confesor y un romano Nuncio*»³¹⁶.

Voluntariamente he subrayado eso de tener sobre los hombros, como pesada cruz, un Nuncio; Tirso no habla de los hombros de otros, sino de los suyos. Por otra parte, decir que en la corte están siempre al acecho un real confesor y un romano Nuncio, los consejos y los validos, casa mal con aquello de referirse al confesor del rey «con encomios tales que excluyen de su ánimo cualquier nubecilla». Más que a nubecillas me parece a mí que estas frases aluden al nubarrón que descargó sobre Tirso aquella granizada que aniquiló su vergel. Nótese que cita primero los validos, en plural (Franco de Guzmán era pariente de Olivares); los consejos, también en plural (la Junta de Reformación o Consejo de Castilla, fueron los redactores oficiales del acuerdo); el confesor y el Nuncio van precedidos de sendos adjetivos, que son los que les confieren la influencia, la fuerza, el poder, ante los cuales Tirso no ruvo más remedio que inclinarse.

El P. Penedo cree que «... el Nuncio o no llegó a promulgar la sentencia o, promulgada, la sobreseyó inmediatamente, sin llegar a noticia del interesado, pues supo escapar a tiempo de la borrasca refugiándose en Andalucía, porque no era posible luchar con tan poderosos contrincantes»³¹⁷.

No me parece a mí tan evidente que el Nuncio no llegase a promulgar la sentencia o que promulgada la sobreseyese, pues en ese caso Tirso, que iba a estar lejos de la corte durante varios años, habría seguido cultivando su vergel, es decir, habría seguido escribiendo comedias, aunque fuese sólo para su solaz y para seguir ocupando «los honestos ocios de sus recreos». Por otra parte, los adjetivos con los que Tirso ha «condecorado» al confesor y al Nuncio *ejecutores de su sentencia* (aunque lo hiciesen instigados por otros), aluden de tal manera a los autores de la misma que me parece evidente que Téllez conoció el texto de la sentencia y el nombre de quienes la firmaron.

El «caso Quevedo» no guarda relación alguna con el «caso Tirso». La única coincidencia es que ambos fueron objeto de «atenciones especiales» por parte de la «Junta». Otra analogía es que ambos eran conocidos en la corte como literatos y constituían una persona física, determinada y concreta, frente al anonimato de los frailes en el teatro y a los daños que causaban las comedias.

El día 24 de marzo de 1624 se habló del caso de «Las Ledesmas: la una está casada con un músico» (...). La otra está amancebada con don Francisco de Quevedo, y tienen hijos. Esta amistad en cuanto a comunicación de pecado está dejada, en particular ahora, que él vive de asiento en la To-

³¹⁶ *Historia*, introducción, pág. CXLV.

³¹⁷ *Idem* *id.*

re de Juan Abad, y de presente está ausente en jornada de S. M. «Tendráse cuidado que volviendo, con ver si reinciden»³¹⁸.

Ya dije que no me interesaba la vida privada de Quevedo ni sus expansiones sexuales. Lo que sí hace al caso ahora es que González Palencia cita varias estrofas de una sátira escrita contra Quevedo por alguno de sus enemigos: «como en esta composición se alude al 'Buscón' y a la 'Política de Dios', publicados en 1626; al 'Sueño del infierno', en 1627, y al 'Chitón de las Taravillas', aparecido en 1630, parece que la amistad con la Ledesma continuaba en fecha posterior a 1630. Fernández Guerra (que es quien dio a conocer dicha sátira) dice que fue escrita en 1632»³¹⁹.

Conclusión: se amonesta a Quevedo en 1624 y seis años más tarde la «amistad» con la Ledesma continuaba, es decir, lo mismo que con los frailes, que seguían yendo al teatro, y con las comedias, que continuaban representándose. ¿Por qué Tirso fue la excepción?

¿Qué había hecho el Nuncio para impedir que los frailes asistiesen a las comedias? A juzgar por los resultados obtenidos y por lo que queda reflejado en los acuerdos de la «Junta», nada o muy poca cosa. ¿Por qué en el caso de Tirso éste salió de Madrid, estuvo un año en Sevilla y, después del capítulo de Guadalajara (1626), salió comendador de Trujillo? Todo es extraño, muy extraño. Y lo es más aún si nos detenemos en la frase final del acuerdo, la rúbrica, por así decir: «Y esto se haga luego.» Si la sentencia de su muerte literaria se pronunció el 6 de marzo de 1625 y «en la primavera de 1625 Tirso se trasladó a Sevilla»³²⁰ no cabe más premura.

¿Por qué tanta prisa para lo que se refería a Tirso y tanta morosidad para los demás asuntos, fuesen de personas o de la colectividad? González Palencia hace constar, pero sin referirlo a Tirso, que «no faltaba quien acusara a la Junta en su indecisión». No casan bien tanto miramiento y papeleo, tantas dilaciones y tantos meses para los frailes, las comedias y Quevedo, y tanta dureza y prisa para Tirso. Ese personaje anónimo, al que alude González Palencia, «probablemente algún vocal de la Junta», dio el siguiente aviso: «... ya que por nuestros pecados, se permiten dos comedias y aun tres cada día en esta corte, se excusarían grandes ofensas de Dios en que no fuesen hombres al corral donde fueren las mujeres, ni se atrevan a estar los hombres a las entradas y salidas de las comedias del corral

³¹⁸ GONZÁLEZ PALENCIA, O. C., pág. 72.

³¹⁹ Idem, pág. 77.

³²⁰ El P. Penedo dice: «C) En la primavera de 1625 Tirso se trasladó a Sevilla —¿a demandar justicia?—, donde lo encontró el escritor San Cecilio, viajando juntos en el verano hasta la villa de Fuentes.» (...) «Habiendo de trasladarse por aquellos días el General (Fr. Gaspar Prieto) a Sevilla a fin de presidir el Capítulo Provincial y una Junta General, llevó en su compañía a Téllez, con lo cual éste conseguiría un doble objeto: calmar a los Reformistas con un destierro simulado y reclamar justicia ante los Padres Capitulares.» «Tirso en Sevilla», págs. 32 y 36, respectivamente.

donde fueren mujeres, poniendo en esto grandes penas, y que inviolablemente se ejecuten...»³²¹.

Tirso estaba ya en Sevilla cuando, el día 29 de junio de 1625, la Junta volvió a tratar del problema de las comedias, inclinándose por el «mal menor» (González Palencia): «Comedias.—Tratóse del remedio en las comedias y que conviene que se hagan sólo los domingos o se dividan (que será lo mejor) los corrales, de manera que donde van mujeres no vayan hombres, y por el contrario; y que más de cuarenta compañías de representantes que andan, se reformen (como el Consejo lo tiene ordenado) a doce.»

«Tomóse tiempo la Junta para reflexionar sobre el punto, y por fin, a martes 16 de diciembre de 1625, decidió: Comedias.—Y habiéndose tratado de las comedias se acordó que se consulte que haya una sola compañía en esta Corte; que se represente en un solo corral...»

Esta consulta fue elevada a Su Majestad y a las autoridades eclesiásticas competentes, con fecha 11 de enero de 1626. Después de recordarle al rey «el celo de sus gloriosos progenitores» y visto que «ya que totalmente (como conviniera) no se quitan las comedias, y con ellas la ocasión de tantos daños» le ruegan al rey que se digne «mandar que no haya en la corte dos compañías continuamente, como las hay en dos corrales, sino que quede una sola» (...), «siendo así que no se sabe de ninguna república, por relajación de costumbres a que llegase, que se permitiese en ella comedia cada día, cuanto más de dos que se hacen»³²².

¿En qué paró todo? «En agua de borrajas»³²³, como diría un baturro, que es lo mismo que decir en cosa de poca o ninguna sustancia, salvo en lo que toca a Tirso.

González Palencia comenta: «No sabemos que el Rey se decidiera a dar valor legal a este deseo expresado por la Junta.» ¿Cómo iba a darle valor legal si él mismo era gran entusiasta del teatro? Dice Deleito y Piñuela: «Desde que fue rey Felipe IV dio rienda suelta a sus aficiones escénicas. A partir del 5 de octubre de 1622, según consta por una cuenta de Palacio, se representaban periódicamente comedias en el aposento de la reina Isabel los domingos, jueves y días feriados»³²⁴.

En el mismo año 1622, mientras los señores de la «Junta» debían estar preparando los primeros planes de reforma, el rey y el pueblo gozaban a sus anchas de las representaciones escénicas. Deleito y Piñuela hace constar,

³²¹ GONZÁLEZ PALENCIA, O. C., pág. 79.

³²² Idem íd., pág. 81.

³²³ «Agua de cerrajas: algunos corrompen la expresión diciendo *agua de borrajas*. Lo de *agua de cerrajas* alude a la poca sustancia que contiene la infusión de la hierba llamada *cerrajas*.» Véase: JOSÉ MARÍA IRIBARREN, O. C., pág. 242.

³²⁴ DELEITO Y PIÑUELA, *El rey se divierte*, Madrid, 1964, Espasa-Calpe, pág. 148. Un poco antes ha dicho el mismo autor: «A los corrales concurría Felipe IV asiduamente, si bien disfrazado y de incógnito, por no permitirlo de otra suerte la etiqueta, y oculto tras las rejas de un aposento situado en el primer piso. (...) Con las mismas precauciones que su esposo, solía asistir a los teatros la reina Isabel, no menos apasionada que él por fiestas y espectáculos.»

hablando de los decorados que se usaban en palacio, que «en la representación teatral que dirigió el conde de Villamediana en Aranjuez, las muraciones y tramoyas llamaron la atención de los espectadores»³²⁵. Comentando estas mismas fiestas primaverales de 1622 al autor, intitula expresivamente el epígrafe: «Una comedia de espectáculo y un espectáculo que parece comedia», aludiendo con ello al incendio, al desvanecimiento de la reina Isabel y al hecho de haberla sacado desmayada en brazos el rey, según unos; Villamediana, según otros³²⁶.

Años después «Lope de Vega encomia el aparato escénico con que se representó en el año 1629 su égloga 'La selva sin amor', corriendo a cargo de Lotti el decorado». A este Lotti Felipe IV lo hizo venir de Italia en 1626.

«Los acuerdos más modernos que conservan estos papeles de la Junta son de la sesión del 7 de abril de 1627 (...). En lo fundamental *no había habido variaciones...*» (González Palencia). ¡Ni las iba a haber! Las fiestas cortesanas, saraos, mascaradas, toros, sortijas, continuaron casi sin interrupción cada vez que nacía un vástrago real o llegaba un personaje importante a Madrid. Naturalmente, las comedias tampoco faltaban. Tirso no las escribía, pero las escribían otros poetas, y para que el rey pudiera solazarse en lugar reservado se mandó construir el palacio del Buen Retiro³²⁷.

Es sabido que sólo al final de su reinado, ante tantos desastres políticos, en el interior y en el exterior, se le pasaron un poco al rey las ganas de divertirse en saraos, comedias o cacerías.

Pero volvamos a los últimos papeles que se conservan de la «Junta». No había habido variaciones fundamentales, pero la «Junta» quería corregir ciertos detalles dignos de enmienda. *Los dos eran referentes a los frailes*: «Comedias.—También se resolvió que los comediantes no pudieran hacer comedias en monasterios de monjas, ni en conventos de frailes, ni en ninguna otra iglesia, y que por carta se avise a los Corregidores de todos los lugares para que estén prevenidos de no lo permitir.»

No se había referido antes la «Junta» a estas representaciones en los conventos y monasterios de ambos sexos, en los que «frecuentemente se representaban comedias por actores de profesión. Era esto uso antiguo, y ya en el siglo XVI solían hacerse tales fiestas harto profanamente, pues, mezclados con devotas composiciones, alternaban entremeses y bailes indecoro-

³²⁵ Idem *id.*, pág. 150.

³²⁶ «Un romance del poeta cortesano Mendoza dice que el rey sacó en brazos a la reina y a la infanta, y que sobre el suceso esparciéronse por Madrid *falsas habiillas*. Estas *habiillas*, según el poeta circunspecto, y realidades en opinión de casi todo el mundo, aseguraban que no fue el rey, sino Villamediana, quien condujo en sus brazos a la reina Isabel, desmayada, para salvarla del siniestro (...) y a fin de poder gozar del gratisimo favor de estrechar en sus brazos a la soberana.» Idem *id.*, pág. 168.

³²⁷ Véanse los capítulos «Fiestas cortesanas en Madrid» y «El Buen Retiro y sus fiestas» en la misma obra de Deleito y Pifuela, págs. 163 y 195, respectivamente.

sos, incluso en los conventos de monjas, de lo cual se quejaba ya el padre Mariana en su libro 'De spectaculis'³²⁸. «El Consejo de Castilla restringió, no obstante, las representaciones en lugares sagrados, exigiendo para cada caso un permiso especial. Pero, como dice el padre Villarroel, 'fue notorio el motivo de aquel decreto'. Iban algunos caballeros livianos y algunos señores mozos a estas comedias, que se representaban en los monasterios, entrábanse en los vestuarios, y con la licencia que dan la edad y el poder, llegaron a escandalizar, de suerte que llegó a oídos del Rey»³²⁹.

Los frailes debían continuar con la inveterada costumbre de asistir a las comedias, pues el último acuerdo que menciona González Palencia dice así: «También se resolvió que en los corrales de las comedias no se permita que los comediantes reciban dinero de ningún religioso que quiera entrar a ver la comedia, pena de sacar a la vergüenza a quien lo cobrase. Y a los alguaciles se les ordena que no dejen entrar a ningún religioso a oír dichas comedias, pena de que, si lo consintieren, se les privará del oficio.»

La reformatión de las religiones, de las comedias, de los frailes e incluso de Quevedo quedó reducida a meros papeles. Sólo para los pobres diablitos de los alguaciles sonó la «trómpeta evangélica» amenazándoles con quitarles el cargo si entraban frailes en el corral; los cómicos tuvieron también su parte en el sermón barroco con la amenaza de ese «martillo de pecadores» que era el sacarlos a la vergüenza.

La reforma hizo una sola víctima: Tirso. El «alfanje apostólico», diestramente manejado por el real confesor y el romano Nuncio, o por quien les impulsara, cortó las alas a nuestro travieso dramaturgo.

8) Tirso, el sacristán.

Por haber sido Hartzenbusch el primero que vio en este sacristán alusiones autobiográficas, ya hablé de él y de las apostillas de don Juan Eugenio³³⁰.

Quisiera en estos momentos hacer tabla rasa y olvidar lo leído y lo escrito sobre el «Acuerdo» de 1625, para poder hallarme en la misma situación que Hartzenbusch; pero es una pretensión imposible, porque todo está demasiado fresco en la memoria.

No sé si este Tirso, que en mi trabajo figura en último lugar, fue también el último de la serie en la obra dramática de Tirso. Sólo si consigo situar esta comedia en el tiempo, aunque sea de una manera aproximada, podre afirmarlo o negarlo. Como hice con los otros rústicos del mismo nombre, voy a analizar su actuación en la obra.

En las otras comedias Tarso o Tirso aparecía entre las «personas que hablan» con el adjetivo «pastor». Recuérdese que en «La vida y muerte

³²⁸ DELEITO Y PIÑUELA, ... *También se divierte el pueblo*, pág. 282.

³²⁹ Idem, *Id.*, pág. 283.

³³⁰ Hartzenbusch puso estas notas en la escena tercera del primer acto y en la escena final de *La ventura con el nombre*.

de Herodes» no aparecía mencionado en el reparto. Solamente en «La venganza de Tamar» y en «La ventura con el nombre» ni aparece agrupado con otros ni figura ningún adjetivo calificativo que nos indique algo sobre su categoría social o el papel que representa en la obra. La característica general de todos los Tirso es que aparecen siempre con otros rústicos, y si bien alguna vez su papel destaca en ciertos momentos, nunca llegan a tener verdadera categoría representativa. Hay que exceptuar «El vergonzoso en palacio», donde Tarso es el gracioso, amigo y confidente del protagonista. En segundo lugar cabría situar al porquerizo de «El pretendiente al revés», pues él recita el romance «Pero Gil amaba a Menga»³³¹, en el que se tacha al duque de Bretaña de amante al revés, pues quiso arrancar el rábano por las hojas.

En «La ventura con el nombre» Tirso aparece siempre en compañía de otros rústicos; la figura del gracioso la representa en esta comedia Balón. Solamente desde el punto de vista de la categoría intelectual parece destacar un poco respecto de los demás Tirso, por aquello de «no con quien naces, sino con quien paces», pues Balón nos dirá que es sacristán. Pero también en «El pretendiente al revés» figuraba un sacristán, Gargueros, mucho más travieso y malicioso, amigo de fiestas y bailes y mal jugador de ajedrez³³².

³³¹ Acto III, escena 17:

TIRSO: (Canta.) Pero Gil amaba a Menga
desde el día que en la boda
de Mingollo el porquerizo
la vio bailar con Aldonza.
Mas en lugar de agradalla,
porque no hay amor sin obras,
al revés del gusto suyo
hacía todas las cosas.

... ..
Por fuerza quería alcanzalla;
mas no es la mujer bellota,
que se deja caer a palos
para que el puerco la coma.

Etc., etc.

³³² He aquí los rasgos de este sacristán:

GARGUEROS: ¿La fiesta se hace sin mí?
CORBATO: ¿Qué fiesta hay sin sacristán?
SIRENA: Y más fiesta de San Juan.
... ..
CELAURO: ¡Linda vida rompe un cura!
GARGUEROS: Es regalada y segura;
no me muera yo hasta sello.
NISO: ¿Hemos de jugar un rato?
GARGUEROS: Ajedrez, no; damas, sí.

Acto I, escena 5.

Y en la escena 6 del mismo acto:

FENISA: Torilda, daca el pandero,
que los quiero despertar,
si es que habemos de ballar.

Los rústicos aparecen por primera vez en la escena tres del primer acto. Balón discute con Corbín, padre de Clora, y pretende que está casado con ella porque la pastora le ha dado «cuanto a un marido se da» y porque «ell otro día» hubo a Clora por mujer. La pastora, extrañada, exclama:

CLORA. ¡Vera la falsía!
 ¿Vos me habéis hubido a mí?
 BALÓN. Sí, que os hube por mujer.
 CLORA. ¡A mí!
 BALÓN. ¿Pues habíaos de haber
 por hombre?
 CLORA. ¡Vera! Eso sí.
 BALÓN. Tirso puede sentenciallo;
 que después que es sacristán,
 tien seso y no le verán
 coprista.

El rústico ha iniciado la escena, protestando y pidiendo justicia con estas palabras:

BALÓN. Ello, para lo de Dios,
 tan mi matrimonio ha sido
 como el Papa; Igreja pido.

Balón apela a Tirso, que aún no ha dicho nada, para que sentencie en esa especie de pleito matrimonial. Y recurre a él como juez porque «tiene seso», que es tanto como decir juicio, prudencia y madurez. Pero especifica que lo tiene «después que es sacristán». Si tenemos en cuenta que Balón comenzó apelando a la Iglesia y que ahora recurre a Tirso, que es sacristán, creo que podemos ver en ese sacristán (que no es bromista y malicioso, como lo era Gargueros) a un hombre de iglesia, es decir, al propio Téllez, como adivinó Hartzenbusch.

TORILOA: Saca al sacristán primero.
 (Levántase Fenisa y, cantando al son del pandero, saca a Gargueros.)
 FENISA: ¡Ah mi señor Gargueros! Salga y baile.
 GARGUEROS: (Responde sentado, cantando al son de una pieza con que toca el tablero.)
 Por vida de Gargueros, que tal no baile.
 TODOS: ¡Salga el baile! ¡Salga el baile!
 GARGUEROS: En entablando otro juego.
 CORBATO: No, Gargueros, salí luego.
 GARGUEROS: No haré, por vida del fraile.
 FENISA: (Cantando.)
 ¡Ah mi señor Gargueros, cuerpo garrido!
 Deje el juego, pues al baile le convido.
 GARGUEROS: No puedo, porque he perdido cuatro reales.

Balón nada sabe del «drama monacal» y, sin embargo, dice que a Tirso «no le verán coprista, es decir, coplista, poeta ramplón o poeta a secas. En aquellos tiempos poeta era lo mismo que autor de comedias (para el caso de Téllez). En este preciso momento interviene el sacristán por primera vez:

TIRSO. Yo escucho y callo,
pero algún día hablaré,
en dejando la trebuna;
que a fe que tengo más de una
trabadura.

¿Quién habla: Tirso el sacristán o Tirso el poeta-fraile? Para el público, si es que esta comedia llegó a representarse³³³, es evidente que habla el sacristán; pero para nosotros, que conocemos la existencia del «Acuerdo», la situación real de 1625, habla el fraile. Se me puede argumentar que, afirmando esto, presupongo que la comedia es de este año y no muy posterior al decreto. Es cierto, pero el estado de ánimo que reflejan las primeras palabras del sacristán deja traslucir el angustioso dilema que se planteó Téllez: o echarlo todo a rodar y seguir escribiendo comedias o someterse, es decir, escuchar y callar. Y si Tirso se planteó la posibilidad de seguir escribiendo comedias (¿por qué no había de planteársela en el silencio de su celda?) debió de hacerlo «en caliente», cuando su espíritu estaba aún agitado por los efectos de la brutal prohibición. Tirso, el sacristán, dice que algún día hablará si deja la tribuna. El cambio de tiempo, del presente «yo escucho y callo» al futuro del «pero algún día hablaré», indica claramente que de momento se sometió, pero que tenía intención de ajustar las cuentas a los que le pusieron las trabaduras, en un futuro que no determina. Es decir, que mientras estaba escribiendo estos versos pensaba: me las pagarán. ¡Tirso era un hombre de carne y hueso!

A mi juicio, el dilema de Téllez queda evocado de manera discreta en la comedia. La gran diferencia entre la comedia y la realidad es que el sacristán podrá hablar «en dejando la trebuna», es decir, el púlpito desde donde debió leer las amonestaciones matrimoniales de Clora y Ventura, o el templo donde prestaba sus servicios; en una palabra, la iglesia, con minúscula. Pero dejar las órdenes sagradas, la Iglesia, con mayúscula, quedando la fama casi intacta, porque se dejaba «con las licencias debidas», fue cosa prácticamente imposible, por lo menos hasta bien mediado el siglo XX, es decir, hasta nuestros días³³⁴. Creo que las estadísticas de las diferentes «religio-

³³³ *La ventura con el nombre* no fue incluida en las colecciones del autor, como hace constar doña Blanca en el preámbulo, nota 1, pág. 953. «Publicóse en el tomo V de los Autores Españoles de Rivadeneyra, pág. 519.» La «conocida» y tantas veces citada frase de Hartzenbusch procede del tomo V de la B. A. E., edición de 1924, pág. 520, como indica doña Blanca en la nota 2 de la pág. 954.

³³⁴ Sin embargo, dice Deleito y Pifúela en ... *También se divierte el pueblo*: «Nada más frecuente que el tránsito de la Iglesia al Teatro y de la escena al claus-

nes» han acusado discretamente las bajas de estos «licenciamientos» particulares.

Creo que de manera concisa y velada, bajo la apariencia de estas escenas rústicas un poco cómicas, a Tirso se le escaparon las dudas, que le asaltaron en el momento de hallarse ante la terrible alternativa de dejar la pluma o ahorcar los hábitos.

Ahora bien, la extrañeza de Balón creo que representa, con bastante probabilidad, la sorpresa de Hartzenbusch, la de la crítica literaria posterior y también la de los literatos contemporáneos de Tirso, que seguramente ignoraron la existencia de ese «Acuerdo», porque no fue pregonado por las calles de la corte, con campanilleros y alguaciles, como lo fue la sentencia del pobre don Rodrigo Calderón³³⁵. También el decreto real de 4 de febrero de 1624, por el que se ordenaba que se cerrasen todas las mencebías, «fue pregonado públicamente»³³⁶. Si el «Acuerdo» hubiese trascendido al público, los escritores de la época se habrían enterado y, de la misma manera que Quevedo compuso una jácara titulada «Sentimiento de un jaque por ver cerrada la mancebía»³³⁷, algún eco del mismo habría llegado a la posteridad.

tro. Un escritor moderno recopila así algunos de los casos más típicos. 'El fraile agustino Felipe Velasco rompió los hábitos y se casó con la célebre Ana de Barros, recogiendo con ella los aplausos del público; el jesuita Francisco Sánchez hizo profesión de cómico, y murió asesinado (1667); el agustino Miguel de Castro, y Marcos Garcés, sacristán de Valencia, salieron igualmente a las tablas; José Jimeno, agustino también, fue descasado por orden de la autoridad eclesiástica, después de obtener muchos triunfos; el canónigo de Sevilla Pedro de Flandes abandonó el coro por las tablas, y se casó también; don Pedro Antonio de Castro, alguacil mayor de la Inquisición, se asentó en una compañía; Antonio Acevedo se hizo ermitaño, lo mismo que Gregorio Bautista Fernández; Sebastián Prado cantó misa después de haber sido la delicia del público; Francisco Blanco entró en los carmelitas; José Soler, en los jerónimos; Juan de Villegas, en los franciscanos; Pedro Guzmán, en los benitos...' O. c., 236. El autor indica que toma la cita de FELIPE PICATOSTE, *El siglo XVII*, págs. 120 a 123.

³³⁵ «En el proceso que se le abrió acumularon sus enemigos muchos cargos, unos exagerados, otros fantásticos, pues hasta de hechicero se le acusaba. La causa se llevó con rapidez desusada. A los cuatro meses de subir al trono Felipe IV se le condenó a muerte, y tres más tarde, el 21 de octubre de 1621, la pena se cumplió. Se le condujo por las calles de Madrid, vestido con un capuz y una caperuza negra, montado en una mula y con un crucifijo en las manos, entre 60 alguaciles de Corte, precedido de campanilleros y del pregonero, que gritaba: 'Esta es la justicia que manda hacer el rey, nuestro señor, a este hombre, porque mató a otro, alevosa y clandestinamente, y por otra muerte y otros delitos que del proceso resultan; por lo cual le manda degollar: quien tal hizo, que tal pague.' El mismo pueblo que antes reclamaba la muerte de don Rodrigo ahora le compadecía.» AGUADO BLEYE, O. C., II, pág. 757.

³³⁶ «... pero no se cumplió sino de modo transitorio.» Véase DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, 1967, Espasa-Calpe, pág. 55.

³³⁷ «A ese decreto real debió de referirse Quevedo en su romance...» Citado por DELEITO Y PIÑUELA, l. c., nota 2. He aquí los versos de la jácara en los que se alude al hecho:

... ..
viendo cerrada la manfla, [germanía = burdel]
con telaraña el postigo,

psicológica más de que al escribir estos versos estaba aún bajo el efecto de la fuerte impresión, y de que «La ventura con el nombre» es muy probablemente de 1625. (A la fecha de esta comedia dedico un epigrafe más abajo.)

¿Llegó a saber Tirso quiénes fueron esos «motilones»? ¿El hecho de llamarles así quiere indicar que eran gentes de hábito? ¿Fue realmente el P. Franco de Guzmán, como afirma el P. Penedo, o fue un clan? ¿Habló Tirso de más de cuatro para despistar o porque realmente no sabía de dónde le venía el golpe? Si supo que era el comendador de la Merced, ¿por qué no se atrevió a desenmascararlo o por lo menos a dejar sentado quién fue el verdadero causante de la sentencia?

Todo son preguntas y no hallo respuesta alguna que me satisfaga, porque no acabo de comprender que Tirso no intentase aclarar de cara a la historia lo que pasó, ya que él tenía plena conciencia del valor de su obra dramática. Parece que intentó justificarse dentro de su familia mercedaria, lo cual me parece la cosa más natural del mundo. El P. Penedo habla de que se trató «de que no se lleven las causas de los religiosos ante tribunales de fuera de la Orden»³³⁹; cita literalmente el «texto de los Capitulares» y a continuación «el resumen de Tirso»; termina con el siguiente comentario: «Téllez la resumirá años adelante, en tal forma, que la diríamos arreglada para su caso personal.» Me parece el mínimo exutorio por parte del fraile acusado injustamente: justificarse ante sus superiores e, indirectamente, ante la posteridad, ya que al redactar estos textos, consciente o inconscientemente, pensaba en «su propio caso», pues, como aclara el P. Penedo, en la «Junta de Reformación», «el Presidente y tres vocales eran del brazo secular»³⁴⁰.

La producción descendió por año y piezas de 21,42 a 16,60. Desde 1624 a 1634 no escribió nada para el teatro. Sólo para su propio y personal solaz.» L. c., página CXLIX. (Lo subrayado es mío.) He aquí algunas preguntas sin respuesta:

1) ¿Cómo saber que cien comedias pertenecen al período 1624-1630, si no llegan a un centenar las que se conocen (que doña Blanca incluyó en las *Obras Dramáticas Completas*), y son las únicas que podemos estudiar y analizar?

2) Si a partir de 1624 no escribió nada para el teatro, ¿dónde colocar esas cien escritas entre 1624 y 1630?

3) ¿Por qué no escribió nada para el teatro desde 1624, si la prohibición data de marzo de 1625?

4) ¿Qué significan estas cifras y este descenso de 21,42 a 16,60, aplicados a las comedias? Eso de escribir veintiuna comedias y media o dieciséis tres cuartos por año no encaja en mi mentalidad. Este tipo de cálculos aritméticos son buenos para la estadística, donde cada individuo no es más que una cifra; están bien aplicados al número de muertos por cáncer o por accidentes de automóvil; también sirven para indicar si tal país tiene un índice de natalidad de 1,5 o de 1,75, pero ningún matrimonio tiene un hijo y medio o un hijo y tres cuartos. Es lo mismo que si calculamos las sinfonías de Beethoven en función del número de ellas y de los años en que las escribió; llegamos a una conclusión parecida: 0,47 de sinfonía por año, pues terminó la primera cuando tenía treinta años, es decir, por 1800 y la novena en 1819 ($9 : 19 = 0,47$...).

³³⁹ Tirso, en *Sevilla*, o. c., pág. 41 y sigs.

³⁴⁰ Idem id., pág. 44.

Y más de una vez he pensado si no le sucedió a Tirso lo que a Cervantes con Avellaneda, es decir, que en verdad *no supo de dónde le venía el golpe*, aunque oficialmente se lo asestase la «Junta». De haberlo sabido, en el momento o años después, creo que habría reaccionado dando la cara y llamando a las cosas y a las personas por su nombre, de frente y sin ambages, como lo hizo después, en 1640, con el P. Salmerón, diciendo claramente que «no era afecto a su persona», en un poder notarial que otorgó al procurador Diego de Avila, para que éste se defendiese de los cargos y castigos que le había impuesto dicho P. Salmerón³⁴¹. Y digo esto porque me sorprende mucho que si en el año 1640, cuando ya era casi un viejo y poco tenía que perder y menos aún que esperar, de cara a la Orden y de cara al futuro, intentó defenderse porque se le castigaba injustamente y no calló el nombre del atropellador, aunque callase los motivos del castigo, ¿cómo no hizo otro tanto años antes? Si el P. Franco de Guzmán tenía buenas agarraderas por ser pariente de Olivares, el P. Salmerón tampoco era un *donnadie*³⁴². El P. Penedo ha estudiado esta segunda «persecución»³⁴³ y no ha podido poner en claro si esta diligencia legal le sirvió para algo o no a fray Gabriel Téllez. Pero, por lo menos, ahí está como testimonio mudo de una actitud vital de Tirso. Me extraña mucho que respecto de la «persecución» de 1625 no se pueda decir otro tanto. Alguna causa muy grave debió de haber. Como yo no acierto a vislumbrarla, pienso que le ocurrió lo que a Cervantes con Avellaneda.

Cuando el sacristán habla de los que ensuciaron unas paredes. Tirso utiliza el término *motilones*. Esta palabra en su primera acepción significa *pelón*; y en la segunda significa *lego*, es decir, el que siendo profeso no tiene acceso a las sagradas órdenes. La palabra *motilón* para mí suena a *fraile*, porque el primer *motilón* que conocí y del que quedé recuerdo en mi memoria lo hallé en el «Quijote»³⁴⁴. Si en boca de Cervantes el término está impregnado de la más picante ironía, en estos versos de Tirso me parece percibir un profundo menosprecio³⁴⁵. Tirso ha hecho rimar *motilones* con *paredones*;

³⁴¹ Véase *Tirso de Molina, confinado en Cuenca*, por el P. PENEDO, en ESTUDIOS, pág. 80 y sigs.

³⁴² Dice el P. Penedo: «... su temible adversario (el P. Salmerón), además de Visitador, era Vicario General, puesto por el General fr. Dalmacio Sierra, comunicado con el resto de España en Barcelona a causa de la guerra de Cataluña. ¿Qué podría Tirso de Molina contra un Vicario General, desafecto e inexorable, apoyado por el Rey y sus Consejos y con una guerra civil por medio, donde las sombras se tornan enemigos.» *Historia*, Introducción, pág. CXIII.

³⁴³ Así lo dijo en 1949, y así lo repite en la *Historia*: «Ignoramos el resultado, pues ni en el Archivo Apostólico Vaticano ni en los minutarios de la Nunciatura de Madrid hemos descubierto el menor indicio de este episodio. Sólo el documento con quense nos da alguna luz. Sorprende encontrar en él frases de tal dureza: *y teniéndole yo como le tengo por enemigo capital y que no está afecto a mi persona por las causas o razones que le mueven de hecho...*» Introducción, pág. CXIII. (Lo subrayado es del P. Penedo.)

³⁴⁴ *Quijote* (I, 25).

³⁴⁵ El «Diccionario de la Academia» no recoge ese matiz peyorativo que me parece percibir claramente en los versos de Tirso. Sin embargo, Clemencín sí

tal vez pensaba en el «vítor» y quiso aludirlo sin utilizar la misma rima, pero sin dejar lugar a dudas. Esta asociación entre *merced-pared* y *motilones-paredones* sirvió de pista a Hartzenbusch, y es la que nos permite ahora afirmar que el decreto debió de pasar inadvertido para el público. En la mención que se hace de este epigrama en las «Exequias poéticas de Lope», citadas por Hartzenbusch, se alude al silencio de Tirso y se le amonesta y exhorta a que salga de su mutismo, *aunque pared y merced sean consonantes*; para ello se argumenta diciendo que la redondilla puede manchar la pared blanca de un pastelero, pero no la fama digna de Tirso ni su ingenio festivo. Palabras llenas de verdad, pero que demuestran que se ignoraba *toda la verdad*; el silencio de Tirso había llamado la atención y la causa del mismo se atribuyó al «vítor». Es evidente que un epigrama, por agresivo que fuese, no podía tapar la boca ³⁴⁶ a un virtuoso del lenguaje, que fácilmente habría hallado la réplica adecuada; pero una pena de excomunión *latae sententiae* sí que habría manchado la blancura de su hábito mercedario y de su vida de religioso observante. La relación de causa a efecto que parece haberse establecido entre el epigrama y el mutismo de Tirso permiten interpretar que esto fue lo que llamó la atención de sus contemporáneos. Señal de que «lo otro» pasó inadvertido.

Hartzenbusch observó atinadamente que «en estos versos y los de las réplicas siguientes parece que el villano Tirso habla en nombre de Tirso de Molina» ³⁴⁷. Pero si nos fijamos atentamente vemos que no es sólo el sacristán

lo menciona: «*Motilón*, el que tiene cortado el pelo por entero y de raíz. Solía decirse en lo antiguo de los frailes legos, y así se llama alguna vez, según Pellicer, a San Diego de Alcalá en las diligencias para su canonización; *ahora es palabra de desprecio*, y se aplica ordinariamente a los tiñosos, a quienes ha sido menester cortar el pelo.» Nota 78 al comentario del «Quijote» (I, 25). Si relacionamos «los motilones» a que alude Tirso, con los tiñosos y la envidia damos de bruces con el refrán: «si la envidia tñía fuera, ¡qué de tiñosos hubiera!» No se olvide que Tirso ha hablado de dar «que envidiar y que roer.»

³⁴⁶ Como sucede con el tapaboca que Tirso menciona en *La ventura con el nombre*:

VENTURA: Case Clora con su igual,
y hágalos dichosos Dios.

BALÓN: Sin que nos bendigáis vos,
lo seremos.

CLORA: ¡Y qué tal!
Pues no le venía muy ancho (creo que el sentido exige muy *ancha*)
al hijo de una ...?

CORBÍN: ¡Estás loca?

CLORA: Agradezca el tapaboca;
que a fe...

Acto I, escena 4.

Tapaboca, en sentido literal es «golpe que se da en la boca con la mano abierta»; pero en sentido fig. y fam. es «razón, dicho o acción con que a uno se le hace callar». Es evidente que el «vítor» equivale al manotazo de Corbin, y la sentencia de excomunión al sentido figurado de la palabra.

³⁴⁷ Véase o. c., III, pág. 961, nota 1.

el que parece hablar por boca de Téllez, sino también Balón, el gracioso, que es quien ha suscitado «inconscientemente» (?) la cuestión. El breve diálogo entre el sacristán, que ha de actuar como juez de los divorcios, y este rústico que pretende que su «matrimonio» ha sido tan real y verdadero como el Papa, es en realidad el reflejo del monólogo de Tirso fraile con Tirso hombre; la cólera, ligeramente reprimida, vibra en estas palabras del poeta: «piensan que no he de tornar»... Si «tornar» significa «volver a» escribir comedias, es evidente que hubo interrupción, y si la hubo es que Tirso conoció el contenido del «Acuerdo». Las pocas obras dramáticas que escribió después demuestran que el Nuncio no lo sobreyó, como sospecha el P. Penedo³⁴⁸.

BALÓN representa de nuevo al público y a la crítica literaria: ambos esperaban más comedias. Pero representa también al propio poeta que no sabía cuándo iba a poder escribirlas de nuevo con semejante anatema. El rústico pregunta:

BALÓN. Y esto ¿cuándo tien de ser?

³⁴⁸ El P. Penedo dice en *Tirso en Sevilla*: «Tirso escribió, por lo menos, *La huerta de Juan Fernández*, como hemos probado y afirma Cotarelo, todavía sangrante la herida. Esta comedia no peca de mojigata, antes la diríamos un alarde de intrigas, de pasiones amorosas y de crítica hiriente, como lo es de raudal lírico, brillantez de dicción, versificación y movimiento. Ahora un dilema: o cayó en excomunión o esta pena coercitiva quedó en suspenso. Lo primero no pudo ser *a posteriori*. Un religioso pública y notoriamente excomulgado queda, *ipso facto*, inhábil para cargos, privado de voz activa y pasiva, etc., etc. Fr. Gabriel Téllez, por el contrario, desde aquel momento interviene más activamente en el gobierno de la Orden, creciendo en cargos, prestigio, honores y grados. Por consiguiente, sólo resta como posible el segundo término propuesto.» *Estudios*, pág. 72.

Mi objeción: el dilema deja de serlo si *La huerta de Juan Fernández* no fuese de 1625, cosa no imposible. Desde el punto de vista puramente psicológico se plantea también un dilema (aunque yo detesto ese tipo de razonamiento): *todavía sangrante la herida* y con una pena de excomunión encima, el ánimo no está para escribir comedias del más puro Tirso, desenfadado y malicioso; en cambio, el tono grave de *La ventura con el nombre* explica mejor la circunstancia anímica del dramaturgo. En ese caso: una de las dos comedias no es de 1625 e inmediatamente posterior al acuerdo.

En 1973, el P. Penedo insiste nuevamente: «De aquí se deduce con plena certeza moral que el acuerdo de la Junta de Reformación de 1625 o no se llegó a promulgar o fue sobreyado inmediatamente, gracias a la intervención del buen milanés don Julio Monti, pues no se concibe que todo un comendador de la Merced de Trujillo, por muy grande que fuese su afición a escribir comedias, incurriera voluntariamente en excomunión *latae sententiae*, haciéndose irregular e inhábil para el ejercicio de las sagradas órdenes y cualquier acto de jurisdicción en ambos fueros, gobierno de la comunidad, etc.» *Historia*, introducción, pág. LXXXIII. Pero el P. Penedo dirá después (véase más arriba la nota 338) que «desde 1624 a 1634 no escribió nada para el teatro. Sólo para su propio y personal solaz.» Esto es lo que yo creo: que escribió muy poco y de puertas adentro, con lo cual no incurrió en la pena de excomunión, puesto que nadie sabía que escribiese y porque el acuerdo no fue pregonado públicamente con alguaciles y campanilleros.

Esto es el seguir escribiendo comedias para dar que roer y que envidiar a esas plumas mestizas. La respuesta evasiva del sacristán

TIRSO. Más días hay que longanizas³⁴⁹.

demuestra la incertidumbre del poeta y recuerda mucho a aquella otra respuesta «si canto o no, ello dirá», del Tirso porquerizo de *«El pretendiente al revés»*.

Que esta primera intervención del sacristán es una digresión, que nada tiene que ver con lo que está ocurriendo en la comedia, nos lo demuestran de manera indudable sus propias palabras:

TIRSO. Mas tornando a nuesto cuento,
¿qué pide Balón agora?

El tornando a nuestro cuento, el como digo de mi cuento y otras expresiones análogas son las que se utilizan para reanudar la narración de una historia o cuento del cual se había perdido el hilo; el sacristán «escucha y calla» en apariencia lo que están diciendo los pastores, en realidad piensa en su propio caso y veladamente nos habla de él. El inciso ha terminado y el pleito matrimonial va a continuar.

Tirso interviene siempre con preguntas muy breves, por ejemplo: «con qué fundamento» Balón pide por mujer a Clora. El rústico, muy seguro de sí mismo, dice que «ya la tiene probada», si no a la moza, por lo menos a la voluntad que ella le tiene. El sacristán persiste en su breve interrogatorio, como si fuese el juez.

TIRSO. ¿Haos dado ella algún favor?

... ..

¿Qué os dijo?

... ..

¿Y qué más?

³⁴⁹ «Más días hay que longanizas», según el «Diccionario de la Academia» es expresión fig. y fam. con que se denota que no urge decir o hacer una cosa. Es evidente que Tirso (sacristán-dramaturgo) no podía responder a Balón (y a sí mismo) cuándo iba a seguir escribiendo comedias, porque en aquellos momentos tenía encima la espada de Damocles.

Si comparamos unos Tirsos con otros, vemos que este carácter ladino, lleno de reserva y un poco socarrón, sólo aparece en el porquerizo de *El pretendiente al revés* y en este sacristán. En ambas comedias Tirso no suelta prenda cuando le pregunta si les hará reír o cuándo dará que roer a las plumas mestizas que le han hecho callar. En los dos casos Tirso saca un poco el gentío; la mojadura explica el mal humor del porquerizo, pero en esta comedia el sacristán no tiene *ningún* motivo para estar enfurruñado: prueba evidente de que se trata de un inciso.

Y Balón va respondiendo con gracias muy *sui generis*. Una de las pruebas de que Clora lo quería por marido fue la de decirle

BALÓN. ¡Jo, que te estriego!

CLORA. Pues eso, ¿es señal de amor?

BALÓN. Pues ¿no lo es el estregar?

Estos rústicos utilizan formas del lenguaje «sayagués» que aparecía en «La Peña de Francia». El «¡Jo, que te estriego!» lo empleó también la serrana Fenisa de «La vida y muerte de Herodes», pero lo que no había en esas dos comedias eran las alusiones maliciosas del tipo de «¿no es amor el estregar?» y lo que ha dicho al comienzo «esto del matrimenar no es barro aunque haga lodos».

Hay algo en esta escena cómica de la comedia que no acabo de descifrar. Me parece como si la viveza de Tirso estuviese un poco apagada. La «hocicadura», la «pescozada» y el «sopra-vivo»³⁵⁰, todo ello sin alcanzar el

350

BALÓN: El otro día,
dentro dell ojo tenía
una mota que a llorar
la obligó...

CLORA: ¿Lloré por ti?

BALÓN: No, pero en resolución,
me dijo: «Amigo Balón,
llegaos y sopráme aquí.»
Comenzó la sopradura,
y yo, que era el que sopraba,
haciendo que tropezaba,
le dí media hocicadura,
Clora otro sopro aguardó,
diciéndome, medio airada,
al darme una pescozada:
sopra-vivo te lo do.

CORBÍN: Pues eso, ¿qué tien que ver
con juzgarla tú casada?

El presunto suegro pregunta con extrañeza qué tiene que ver lo uno con lo otro, y se comprende, porque «Sopla, vivo te lo doy» es «juego entre varias personas que, tomando en la mano un palito o cosa semejante, encendido por la punta y soplándolo, dicen: *sopla, vivo te lo doy*, y si muerto me lo das, prenda me pagarás; y lo van pasando de unas a otras, y pierde aquella en cuyo poder se apaga» (Diccionario de la Academia). Pero el rústico entiende la cosa de otra manera:

BALÓN: Sopra-vlvo y pescozada
no la da si la mujer. (No la da si no es la mujer.)

CORBÍN: ¿Por qué?

BALÓN: Escochad mi motivo:
sopra una mujer pariendo,
ambos carrillos henchendo.

grado de rustiqueza borriquera que había en «La vida y muerte de Herodes», tiene menos chispa. Tal vez sea mi estado de ánimo: el temor a equivocarme y a ver fantasmas (muy a tono con la comedia), o el verlo todo un poco gris, como el día en que estoy escribiendo estas líneas³⁵¹. Sin embargo, me sorprenden el retorno al sayagués de «La Peña de Francia» y a ese amor a base de «hocicaduras» y mojicones, después de haber pasado por «El vergonzoso» y por «El pretendiente al revés», para no citar más comedias que las analizadas.

De pronto en este pleito matrimonial se produce una mudanza inesperada y se cambian las tornas: mientras el espectador cree que Clora no ama a Balón, a pesar de los argumentos que esgrime éste, he aquí que la pastora dice a su padre:

CLORA. Padre, a decir la verdá,
o en justo, o en veré justo,
yo no he de casarme a gusto
si no es con Balón.
CORBÍN. Pues... ¿Ventura que está echado
tres veces de la trebuna...?

El público se entera ahora de que Clora y Ventura ya están amonestados. Tiene lugar la presentación de ese Ventura, que se pasa el día estudiando, que nació en el lugar aunque «no se sabe quién hué el padre», etc. La pastora arguye:

con que *pare un sopra-vivo*;
pues si Clora me parió
un pescozón que es mi hijo,
no sin ocasión me dijo:
«Sopra-vivo te lo do.»
Si me lo dio, luego es mío,
y ella mi mujer.

Acto I, escena 3.

Es evidente que hay un juego de palabras entre ese «sopla, vivo te lo doy», aplicado al juego y a una mujer que está en trance de dar a luz. ¿Se trata de una expresión popular usada en Castilla o en alguna comarca que Tirso conoció? Me parece muy probable, pues recuerdo haber oído decir a mi abuela, originaria de la Cuenca de Tremp (provincia de Lérida), que las primeras palabras de la parturienta, después de haber nacido el niño, eran preguntar si el recién nacido era «¿... i adret?». Nunca comprendí el sentido de esta expresión, cuya última palabra me ha venido ahora a la memoria. «Adret» significa en catalán: «normal, sano, sin ningún defecto físico (aplicase a las personas).» Si se piensa en las deformaciones físicas y en los muchos niños que nacían muertos en aquellos tiempos, se comprende un poco el juego de palabras de Balón, aunque yo no conozca la existencia de esa expresión *post partum*.

³⁵¹ Viernes Santo de 1977.

CLORA. Para mí demasiado
sabe Balón.

BALÓN. Yo sé her
hijos, que es toda la ciencia
que Clora pide, y no más.

En mi mente surgió rápida la asociación de ideas con la historieta del «Quijote», de aquella viuda rica y el fraile motilón³⁵². Poco después la pastora añade:

CLORA. Está dada Judas
con Ventura.

CORBÍN. Pues ¿por qué?

CLORA. Echa pullas y no sé
responder a sus pescudas.
Unos requiebros me dice
que no los entenderá
un Sansón.

Judas, que entró misteriosamente en «El vergonzoso»³⁵³, aparece también aquí, seguramente a causa de la rima (Judas-pescudas), y Sansón es co-

³⁵² «Has de saber que una viuda hermosa, moza libre y rica, y sobre todo desenfadada, se enamoró de un mozo motilón, rollizo y de buen tono; alcanzólo a saber su mayor, y un día dijo a la buena viuda, por vía de fraternal reprehensión: 'Maravillado estoy, señora, y no sin mucha causa, de que una mujer tan principal, tan hermosa y tan rica como vuestra merced se haya enamorado de un hombre tan soez, tan bajo y tan idiota como fulano, habiendo en esta casa tantos maestros, tantos presentados y tantos teólogos, en quien vuestra merced pudlora escoger como entre peras, y decir: Este quiero, aquéste no quiero.' Mas ella le respondió con mucho donaire y desenvoltura: 'Vuestra merced, señor mío, está muy engañado, y piensa muy a lo antiguo si piensa que yo he escogido mal en fulano, por idiota que le parece; pues para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe, y más, que Aristóteles.'» *Quijote* (I, 25). Rodríguez Marín comenta al final del cuento: «Más de una vez se encuentran en las obras de Cervantes reminiscencias de este muy desenfadado cuentecillo.» Y cita *La casa de los celos* y *La cueva de Salamanca*. He aquí la frase del entre-més: «Cristina. Para lo que yo he menester a mi barbero, tanto latín sabe, y aún más, que supo Antonio de Nebrija...»

353

MELISA: ¡Ay, Tarso, Tarso! En efecto
hombre; que es decir, olvido.
¿Que una ausencia haya podido
hacer perderme el respeto?
¿A mí, Tarso?

TARSO: A vos, y a Judas.
Sois mudables: ¿qué queréis,
si en señal deso os ponéis
en la cara tantas mudas?

rrupción de Salomón, pero sin gracia. Tirso, el sacristán, interpreta esos piropos que desagradan a Clora: «estrella de Berros» por «estrella de Venus», pero Clora sigue diciendo Berros, en vez de Venus. Y estima que es una afrenta compararla con la diosa del amor porque ella es una mujer honrada. Cuando después dice que la comparó con el sol, exclama indignada:

CLORA. ¡Yo sol, señores! ¡Yo brillo!
 CORBÍN. Pues si al sol te comparó,
 ¿es malo?
 CLORA. Pues, ¿no lo es?
 ¿So yo tollida?, ¿so coja?
 El sol con su cara roja
 ni tien manos ni tien pies.
 Ni soy yo caribermeja³⁵⁴,
 como él, que aunque está en el cielo,
 dicen que de aquese pelo,
 ni gato ni perro.

El razonamiento de la pastora recuerda un poco al de «La dama boba» de Lope³⁵⁵, la cual, contemplando el retrato de su futuro marido, dice que no quiere casarse con él porque no tiene piernas.

MIRENO: ¿Qué temes, necio? ¿Qué dudas?
 TARSO: Si me cuelgan y hago un Judas,
 sin haber Judas lacayo,
 ¿no he de llorar y temer?

Acto I, escena 13

³⁵⁴ En *El vergonzoso en palacio* (acto I, escena 3), Tarso dijo a Melisa:

«tenéis el cabello rubio,
 no hay que fiar dese pelo.»

Comenta Castro: «Se creía que los pelirrubios o pelirrojos eran falsos y engañosos, por su semejanza con Judas.» Cita a continuación numerosos ejemplos y menciona estos versos, tomados de *Mari Hernández la gallega*:

«Barbinegro es el garzón
 y fidalgo; que acá son
 los jodíos barbirrojos.»

Acto I, escena 10.

³⁵⁵ *La dama Boba*, acto I, escena 15:

FINEA: Mi padre, como lo ves,
 anda en mil impertinencias.
 Tratado me ha de casar
 con un caballero indiano,
 sevillano o toledano.
 Dos veces me vino a hablar
 y esta postrera sacó
 de una carta un nalpecito
 muy repulido y bonito,
 y luego que le miró
 me dijo: «Toma, Finea,
 ése es tu marido.» Y fuese.

El pleito matrimonial se resuelve satisfactoriamente, no sólo porque Balón y Clora están de acuerdo en casarse, sino porque en la escena siguiente aparece el «amonestado», vestido de pastor, diciendo:

VENTURA. Serranos, no es la mujer
madeja para torcer;
no la aflijáis con preguntas
y respuestas; que yo os suelto
las diligencias y acción
que tengo a su pretensión.

CORBÍN. ¿Qué decís?

VENTURA. Que estoy resuelto
de mudar de vida y traje,
y desmentir en la guerra
rustiquezas de una sierra.

(Acto I, esc. 4.)

Como Mireno, Ventura quiere buscar su fortuna en la corte. Pero el breve soliloquio que recita después deja entrever claramente que se va con menos optimismo que don Dionís de Portugal, con menos confianza en su buena estrella. Aunque Tirso tituló esta obra «La ventura con el nombre» y aunque el sacristán se ha despedido del protagonista diciéndole: «Dios ventura os dé, Ventura», la suerte no le viene con el nombre y sufre grandes sobresaltos antes de llegar al desenlace feliz. El tono general de estas obras es esencialmente distinto.

La acción de la comedia es bastante complicada y se basa en el extraor-

Yo, como, en fin, no supiese
esto de casar qué sea,
tomé el negro del marido,
que no tiene más de cara,
cuera y ropilla; mas, Clara,
¿qué importa que sea pulido
este marido o quien es,
si todo el cuerpo no pasa
de la pretina? Que en casa
ninguno sin piernas ves.
CLARA: ¡Pardiez, ¿que tienes razón!

¿Tienesle ahí?

FINEA: Vesle aquí.

(Saca un retrato.)

CLARA: ¡Buena cara y cuerpo!

FINEA: Sí:

mas no pasa del jubón.

La dama boba ha llegado a nosotros en manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. El manuscrito —base de la presente edición— aparece fechado en 28 de abril de 1613. Clásicos Castellanos, Madrid, 1969, edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente, pág. L.

dinario parecido de Ventura con el príncipe Adolfo, que muere asesinado. Para esta escena tres, que he comentado, Tirso puso la siguiente acotación escénica: «Campo con arboleda entre un pueblo y una laguna». Precisamente a esa laguna arrojarán el cuerpo del príncipe, pues la acotación escénica indica: «Dentro, ruido de un cuerpo que cae en agua». El lector puede imaginar que en la corte tomarán a Ventura por Adolfo; sin embargo, al pastor-príncipe no le van las cosas muy bien, pues el primer acto termina con estas palabras del protagonista

VENTURA. Peligros, a medianoche
os dejo, y doy en mi aldea.

Nuestros rústicos no vuelven a aparecer hasta la escena diecisiete del segundo acto, que tiene lugar a la entrada de la aldea de Ventura.

TIRSO. ¡Qué lastimosa desgracia!
Mas ¿dónde, decid, tan presto
halló Ventura, el pastor,
vestidos de terciopelo?

Corbín le responde que sospechan que Ventura se hizo salteador de caminos y robó el traje de terciopelo a algún caminante, dándole muerte, y que probablemente los compañeros del muerto le vengaron matando a Ventura. Ante esta hipótesis, el sacristán dice

TIRSO. Siendo así no hué mal hecho;
mas yo dudo que sea el mismo
que decís.

El viejo replica

CORBÍN. No dudéis de ello,
que sacándole a la plaza,
cercado de todo el pueblo
después de lavado el rostro,
desde el niño hasta el más viejo
juraron que era Ventura.

TIRSO. En el nombre, no en los hechos.

¿Cómo no ver en esta réplica del sacristán otra alusión a su propio caso? Y lo mismo en las palabras que Tirso ha pronunciado como si fuese un juez. Si ello no fue así, no estuvo mal hecho, es decir, si era Tirso el que escandalizaba a la corte con sus comedias de malos incentivos y ejemplos, no estuvo mal que le sucediese lo que a Ventura, que fuese castigado. Pero poco después el propio Tirso reconoce que será la misma persona *en el nombre* (Téllez; por otro nombre *Tirso, que hace comedias*), pero *no en los hechos*.

es decir, comedias de malos ejemplos; que es autor de comedias sí, pero no autor de los hechos que le imputaban, como para Ventura, que es de quien están hablando en esta escena.

Corbín le explica que todo el mundo ha llorado por él en el pueblo, especialmente Clora, que «está loca»; que el cura le está cantando un responso, y el sacristán, que como tal debería estar en el entierro, pues no sabemos que haya dejado «la trebuna», cierra la escena con estas palabras

TIRSO. Corbín, ánimos soberbios,
que intentan volar sin alas,
vienen a parar en esto.

(Acto II, esc. 17.)

Palabras que recuerdan de manera especial el breve soliloquio de Ventura, cuando iba a dejar las rustiquezas de una sierra por la fortuna, que esperaba hallar en la corte ³⁵⁶.

En la escena siguiente Clora hace aspavientos de plañidera, porque cree que el no casarse con Ventura fue lo que lo «llevó al despeñadero». Su padre la reprende y Balón también, porque llora por otro y él es su marido. Parece como si Tirso comenzara a recobrar un poco el pulso de sus buenas escenas cómicas, porque Clora sigue con sus llantos y lamentaciones. Sin acordarse para nada de que ella había dicho que «de aqueise pelo, ni gato ni perro» exclama

CLORA. ¡El mi barbi-bermejo!
¿Vos comido de las ranas?
Que las haga mal provecho
y mala pro.

BALÓN. Clora, basta,

356

VENTURA: Inclinación presumida,
Icaro te desvaneces,
pues niega lo que apetece
tu profesión abatida.
Rústico ejercicio y vida,
entre sierras despobladas,
cuando más te persuadas
a competir con las nubes,
caerás, flecha, pues si subes,
vuelas con plumas prestadas.
Plumas, dije: bien he andado;
mi vuelo dellas espero,
ya soldado en el sombrero,
ya sobre el papel, letrado.
En la corte ha vinculado
sus milagros la fortuna.

Acto I, escena 5.

que tengo celera, y tengo
tentación de sacodiros
el polvo.

CLORA. ¿Vos? Pues un muerto
¿qué celera os puede dar?

Nuestro sacristán escucha y calla, pues no ha despegado los labios en toda la escena.

Mas he aquí que Ventura, que salió huyendo de la corte y de sus peligros, reaparece en este mismo momento. Naturalmente, todos lo toman por un resucitado.

CLORA. ¡Jesús!

CORBÍN. ¡San Blas!

BALÓN. ¡San Ciruelo!

TIRSO. Cata la cruz.

... ..

CORBÍN. Tirso, id por agua bendita
y avisad al cura presto,
que conjure este nublado.

Y huyen todos, menos Clora, a la que su ex novio retiene.

VENTURA. Mi serrana, ingrata mía,
detente; ¿de qué es el miedo?

CLORA. ¡San Gil!, ¡que me agarra el malo!

La *vis comica* del dramaturgo le ha hecho olvidar momentáneamente sus pesares y su problema, pues los conjuros de Clora al resucitado son del más puro Tirso

CLORA. ¡Ángel, demonio, fantasma!
¡Conjúrote por el credo,
por el guisopo y la pila,
por el mal ladrón y el bueno,
que no rengas parte en mí!
Yo te diré, lo prometo,
por el siglo de mi madre
medio real de misas...³⁵⁷ ¿Medio?
Poco dije, tres cuartillos.

(Acto II, esc. 19.)

³⁵⁷ Compárese con *El condenado*. Cuando Celia pasa por delante de la cárcel, donde está preso Enrico, le dice que ya está casada y que se «ponga a bien con Dios», porque al día siguiente lo han de ajusticiar; él quiere retenerla, pero ella le dice que «está de prisa», y añade:

El final del segundo acto, con esta desbandada general, con la sorpresa de Ventura, al que ya por segunda vez toman por resucitado, y con quedar toda la acción de la comedia en suspenso, está bien conseguido. Pero de nuevo el soliloquio final del protagonista refleja, para el público en el teatro, para mí en la realidad, inquietudes que pueden aplicarse a Ventura y al desventurado dramaturgo.

VENTURA. Sepamos de tanto enredo
la ocasión. ¡Ay quietud mía!
Aquí os busco, y no os encuentro.

Después de haber meditado profundamente todo lo escrito por González Palencia (exposición histórica de los hechos) y los dos puntos de vista del P. Penedo (1949-1973), mi situación ante esta comedia es sumamente embarazosa, pues me siento bastante indecisa, cosa que no me había sucedido al analizar las anteriores comedias de Tirso. Esta falta de nervio y vivacidad, que me parece percibir en la poca gracia de los rústicos, en los temores de Ventura y en el conjunto de la obra ¿es real y objetiva o es proyección involuntaria mía? ¿Son «pantasma», como ha dicho Clora, o hay también un fondo de realidad? Doña Blanca, siempre tan indulgente con Tirso, dice de esta comedia, «que en realidad es drama, y drama lleno de interés y de fuerza dramática...»³⁵⁸. Para mí, ni es comedia ni es drama, aunque tenga un poco de lo uno y de lo otro. En todo caso es una obra que no habría vuelto a leer de no figurar en el reparto un sacristán, llamado Tirso, cuyos pasos estoy obligada a seguir.

En la escena tres del tercer acto Ventura aparece «con vara», porque los aldeanos lo han nombrado alcalde. Las intervenciones de Tirso carecen de importancia, pues se limita a exclamar un par de veces: «Viene dell otro mundo», cuando ve que Ventura adjudica la tienda y la taberna del lugar no al que más puja por ellas, como era costumbre en la aldea, sino de balde, pero

CELIA: Ya sé que qué queréis decirme:
que se os diga alguna misa.
Yo lo haré: quedad con Dios.

Acto III, escena 2.

Tirso no parece querer bromear; téngase en cuenta que el gracioso de *El condenado* es Pedrisco y no Celia, mientras que en *La ventura con el nombre* los graciosos son Clora y Balón. Quizá por este motivo las palabras de éste guardan cierta semejanza con las de Clora: rezarle unos padrenuestros o mandar decir algunas misas.

BALÓN: ¿Pude her yo más que lloralle, [a Ventura]
cuando le hallamos morido
y ahogado? Dos padre-nuevos
le recé, todos compridos.
Dos padre-nuevos, ¿es barro?

Acto III, escena 2.

³⁵⁸ Preámbulo, o. c., III, pág. 953.

con la amenaza de que ahorcará a los adjudicatarios si roban o si echan agua al vino.

Después de esta insignificante intervención, el sacristán sólo vuelve a aparecer en compañía de Corbín en la última escena de la comedia, para recitar los versos ya comentados varias veces

TIRSO. Si salgo de esta maraña,
he de her una comedia.

Nótese, sin embargo, que el sacristán ha sido espectador de los sucesos y que, por consiguiente, él no se ha visto en ningún lío. El que ha podido salir por fin de la maraña ha sido Ventura, el protagonista de la comedia³⁵⁹.

En conclusión: ¿Qué decir de este sacristán llamado Tirso? Creo que se puede afirmar que en esta pequeña constelación de Tirsos, en los que he buscado afanosamente rasgos autobiográficos, él es indudablemente el astro principal, alrededor del cual giran todos los demás. Y esto por dos razones:

- 1) Porque él fue el primero que llamó la atención de Hartzzenbusch, que fue quien nos indicó a los demás la pista que era preciso seguir.
- 2) Ya que es el que ofrece detalles verdaderamente autobiográficos, porque coinciden con hechos reales documentados.

9) ¡Vitor! ¡Vitor!

Con estas palabras los espectadores del patio, es decir, los mosqueteros, expresaban su aprobación si la comedia que acaban de ver representar había sido de su gusto. Dice Deleito y Piñuela que estos gritos eran el equivalente del «¡bravo! de nuestros espectáculos actuales, y que entonces servían para felicitar u ovacionar»³⁶⁰.

³⁵⁹ S. Maurel compara a Ventura con otros rústicos de mentirijillas, que también presienten su noble origen, ignorado y oculto no se sabe bien por qué razón. Por eso dice que en realidad son secretos a voces o «secrets de Polichinelle, et il nous sont découverts avant même que l'auteur n'en ait besoin pour dénouer son intrigue. (...) L'étrange ressemblance de Ventura avec le roi défunt Adolfo ne peut nous laisser de doute sur leur parenté; cette ressemblance est telle que la reine Basilisa le reconnaît pour son époux dès leur première rencontre» (I, 8). O. c., pág. 393. En cuanto a la técnica, es sumamente antigua: «Tirso s'empare ici d'un procédé qui remonte aux premiers temps de la comédie, les *Ménechmes* de Plaute sont le premier maillon d'une longue chaîne, et les sosies feront fortune au théâtre.» O. c., pág. 219. Así es, en efecto, pero ello no impide que el *clima psicológico* es esencialmente distinto en *El vergonzoso* y en esta comedia, para no citar más que ejemplos de obras analizadas en este trabajo.

³⁶⁰ DELEITO Y PIÑUELA: ... *También se divierte el pueblo*, o. c., pág. 191. Lo mismo dicen A. Zamora y M.^a J. Canellada al comentar el último verso de *El amor médico*: «vitor, 'exclamación de aprobación y agrado'. Lo opuesto era cola.» Mencionan también el final de *Celos con celos se curan*: «Si contestan (sic), digan vitor», y el final de *El desdén con el desdén*, de Moreto:

En la comedia de Tirso «El mayor desengaño» hallamos un reflejo de esas ovaciones públicas. En una escena, que es un error desde el punto de vista dramático³⁶¹, se representa un acto estudiantil. Ante los reyes de Francia, que asisten al acto³⁶², tiene lugar la defensa de una tesis. Bruno, el protagonista, es el defensor; están presentes: Marción, su criado, «vestido de gorron»; Marcela y Laura, damas, «vestidas de estudiantes»; doctores y otros estudiantes de la universidad. Bruno se levanta y recita un largo romance (226 versos) con algunas expresiones latinas intercaladas. Al acabar su exposición su criado exclama

MARCIÓN. ¡Vitor, Bruno, vive Dios!
¿Qué papagayo pudiera
hablar con más elegancia?
¡Vitor, Bruno!

Y con esto y con un vitor
que pide, humilde y cortés,
el ingenio aquí se acaba.

Después remiten a Quevedo, *Buscón*, Clás. Cast., V, pág. 256, nota de A. Castro. TIRSO DE MOLINA, *Comedias*, Clás. Cast., V, Madrid, 1956, pág. 141. Difícil me resultó dar con la cita de Castro, pues en nuestra edición de 1965 el buscado vitor figura en la pág. 239, cap. XXII. El pasaje que comenta Castro es el siguiente: «Hubo un vitor de rezado, y al fin parecí bien en el tablado.» He aquí sus explicaciones: «vitor, exclamación aprobatoria, correspondiente al moderno ¡bravo! El Dicc. Acad. da como actual esta desusada palabra; pero sólo vive su derivado *vitorear*. Lo contrario de vitor era *cola*, igual a nuestro ¡fuera! Comp.: «¡Vitor, Lucinda!... ¡Cola, Leonarda!» (LOPE, *Porfiando vence amor*). Y «Vitor Bruno, capitán. ¡Y a quien le pesare, cola!» (Tirso: *El mayor desengaño*). A continuación Castro explica el *de rezado*, que significa «con voz corriente, no gritando ni cantando». Cita varios ejemplos: «hablar quedito y de rezado», es decir, «sin solemnidad ni aparato» (como la misa rezada). Menciona estos versos de Lope: «Tente, / porque no sienta la gente, / Rodrigo, tus alborozos. / Mira que este casamiento / es de rezado y no más» (LOPE, *El mejor mozo de España*). Y concluye Castro con las siguientes palabras: «El vitor a Pablos no fue, pues, muy entusiasta. *De rezado* debiera figurar en el Dicc. Acad.»

³⁶¹ A esta escena, sin duda, alude Valbuena en las siguientes palabras: *Aparte de efectos de acción lenta, en el caso de unas oposiciones a cátedra en escena*, el resto del drama, vivo, realista, cuyo resultado se da por vértigo de movimiento en lugar de obedecer a una íntima meditación de un reflexivo, caracteriza la escuela de Lope, y es la tesis más opuesta a la de los intelectuales, que por el estudio llegan a la verdad y a la salvación.» O. c., II, pág. 398. (Lo destacado en cursiva es mío.)

³⁶² Los reyes que están presentes son los de Francia, como es lógico, pues Dión o Diocres era profesor de la Universidad de París.

LUCIO: Es Dión un grande santo;
a Dios goza acá en la tierra;
llórale todo París,
que dél maravillas cuenta.
ROBERTO: En fin, ¿a la oposición
se hallan el Rey y la Reina
de Francia?

Acto III, escena 1.

A continuación se levanta un contradictor que expone una objeción. Bruno le contesta y, al acabar su réplica, el público que asiste a ese acto académico prorrumpe en una ovación

Todos. ¡Vítor! ¡Vítor!³⁶³

En los versos finales de cuatro comedias, que figuran en las «Obras Dramáticas Completas», aparece también ese ¡vítor!, que los actores solicitan del senado.

«El amor médico» (vol. II)

DOÑA JERÓNIMA. Amor médico me hizo,
y «El amor médico» es éste:
si os agrada, decid ¡vítor!³⁶⁴

«Celos con celos se curan» (vol. II)

CARLOS. El senado sea testigo
de que en materia de amores,
según los ejemplos vistos,
«Celos con celos se curan».

GASCÓN. Si contentan, digan ¡vítor!

«Amar por arte mayor» (vol. III)

BERMUDO. ¡Vítor, Sancho! ¡Ordoño, vítor!
DON LOPE. Merezcan que se lo llamen
en fe del nuevo artificio
de «amar por arte mayor»,
los deseos con que os sirvo.

Marañón, al hablar de «la juventud [de Olivares] en Salamanca», adonde fue enviado en 1601, dice lo siguiente: «La Universidad salmantina era por entonces un verdadero centro aristocrático. El año anterior habíala hecho una larga visita Felipe III con la reina doña Margarita, *conviniendo con maestros y discípulos.*» *El conde-duque de Olivares*, pág. 25. Y en la nota 9 de la misma página añade: El P. Chacón «dice que los Reyes *'gustaron mucho de oír gallear a los maestros'* y asistieron a «las grandes colaciones» que les ofrecieron de cada colegio y a una «gran máscara picaresca» que organizaron los estudiantes». (Lo destacado en cursiva es mío.)

Doña Blanca dice que Tirso «dramatizó un acto universitario vivido por él evidentemente». Preámbulo a *El mayor desengaño*, o. c., II, pág. 1179. Yo me limito a consignar la presencia de los reyes en ciertos actos estudiantiles y el gusto que éstos les proporcionaron.

³⁶³ *El mayor desengaño*, acto III, escena 2.

³⁶⁴ O. c., II, pág. 1021. Idem *id.*, pág. 1373.

«Habladme en entrando» (vol. III)

TORIBIA. Y si acaso os ha agradado
esta comedia, os suplico
que premiéis nuestro trabajo
y deseos, con decimos
¡vítor!, «habladme en entrando» ³⁶⁵.

También Deleito y Piñuela menciona el dichoso epigrama y, al hablar de la publicidad en el teatro ³⁶⁶, dice lo siguiente:

«En el siglo XVI, las funciones de los 'corrales de comedias' en Madrid se anunciaban, para conocimiento general, por medio de carteles, que diferían de los usados hoy por no estar impresos. Se fijaban con engrudo en la 'Puerta de Guadalajara' (situada en la calle Mayor), por ser de los lugares más concurridos entonces, y también en las esquinas próximas al corral donde la representación iba a darse. Componíanse con letras gruesas de caracteres góticos hechas a mano y con almagre. Agustín de Rojas —escritor y cómico del siglo XVI— achaca su invención a un director de compañías granadino. La tarea de escribirlos y pegarlos correspondía a faranduleros subalternos.

Se atribuía a Tirso, y sobre todo a Alarcón, el haber generalizado los carteles. De aquí *el anónimo epigrama*:

¡Vítor don Juan de Alarcón
y el fraile de la Merced,
por ensuciar la pared,
y no por otra razón!

Quevedo, más cáustico, e implacable siempre con Alarcón, cuyas corcovas eran una de sus obsesiones, decía así:

¿Quién tiene toda almagrada
como ovejita, la Villa?
Corcovilla» ³⁶⁷.

Hartzenbusch dice textualmente: «Quizá (Tirso) alude al epigrama en forma de vítor que *se compuso* contra él y don Juan Ruiz de Alarcón...» ³⁶⁸.

³⁶⁵ O. c., III, pág. 1210. Idem id., pág. 1252.

³⁶⁶ DELEITO Y PIÑUELA, o. c., pág. 221. El P. Penedo dice a propósito del epigrama: «Es muy probable que fuera objeto de algún entremés burlesco al caer en desgracia, y restos del mismo aquellos versos que tanto le hirieron». Remite a Tomás Erauso y Zabaleta (marqués de la Olmeda): «Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España». Madrid, 1750, páginas 38-39. También menciona a Alice Huntington Bushee y a Hurtado y González Palencia. «Historia», introducción, pág. CLI.

³⁶⁷ El autor remite a LUIS FERNÁNDEZ GUERRA: *Don Juan Ruiz de Alarcón*, páginas 196 y 493. Nota 1, en la pág. 222.

³⁶⁸ O. c., III, pág. 961, nota 1.

Pero doña Blanca, más osada, dice: «... (*Quevedo*) no contento con omitir el nombre de Téllez al mencionar a los dramáticos contemporáneos en 'El Buscón' y en 'La Perinola', sacó a la calle sus agresivas burlas y *escribió en la pared* de una pastelería el celeberrimo epigrama»³⁶⁹.

En el artículo de Ruth Lee Kennedy, titulado «'La prudencia en la mujer' y el ambiente en que se produjo»³⁷⁰, hay también una alusión indirecta al epigrama. Hela aquí: «En enero del año siguiente (es decir, 1626), cuando el rey se puso en viaje para Zaragoza, Luis Vélez de Guevara pedía una 'ayuda de costa' con que comprar un nuevo traje en un 'memorial' dirigido a su majestad (escrito en verso). Proclamando que 'agora son más que nunca sus escudos menester para caminar con vos', promete que en retorno será

En todo Pentecostés
de las alabanzas vuestras
eterno versifiquier³⁷¹,
más digno haciendo su musa
del siempre verde laurel.
¡Malos años para Arceo
y el fraile de la Merced!

Al parecer, el fraile mercedario y Arceo no habían sido 'eternos versifiquiers' de la gloria de Felipe»³⁷². Ruth Lee Kennedy explica en nota: «En una copla que satiriza a Tirso y Alarcón, *alude* a Téllez como 'el fraile de la Merced'. Y refiriéndose a Arceo, aclara: 'Probablemente, Francisco de León y Arce, que en 1624 era escribano de S. M. Escribió sobre 'la gira del rey a Sevilla'. Este folleto dedicado al rey y con una décima introductoria de Luis Vélez, tiene aprobación de fecha 20 de marzo de 1624. (...) Al autor le dicen poéticamente Arceo»³⁷³.

Yo no acabo de ver claro si es la copla la que alude a Téllez y Alarcón o si «en una copla... alude» (Vélez de Guevara) a Téllez. Sea quien sea el autor del epigrama (Quevedo, según le parece a doña Blanca), Vélez (según parece deducirse de estas palabras de Ruth L. Kennedy) u otro ingenio cualquiera de la corte, lo que quedó grabado en la mente de las gentes fue «el fraile de la Merced».

La «Junta», hace constar la tirsista norteamericana, en su dictamen usa el vocablo «fraile mercedario». En efecto, la «Junta» dijo: «Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, que hace comedias. Tratóse del escándalo que causa un fraile mercedario, que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tir-

³⁶⁹ O. c. III, introducción, pág. 35.

³⁷⁰ Estudios, 1949, págs. 223 a 293.

³⁷¹ Naturalmente, «versifiquier» no viene en el diccionario, pues las palabras que corresponden son versificante o versificador, pero ninguna de las dos rima en agudo y en «e», con Pentecostés, laurel y Merced. (Lo subrayado es de R. L. Kennedy.)

³⁷² L. R. KENNEDY, l. c., pág. 290.

³⁷³ Idem, nota 104 de la pág. 290.

so...» Un fraile mercedario no es lo mismo que el fraile de la Merced. Es la gran diferencia que va de lo indeterminado, un fraile mercedario entre tantos otros frailes, o lo determinado, «el fraile», el comediógrafo por excelencia. Ruego que se me perdone mi ignorancia total del teatro del P. Remón, el otro fraile de la Merced que también escribió comedias. ¿Desde cuándo? ¿Hasta cuándo? No lo sé. Sólo sé que era de la escuela de Lope³⁷⁴, que éste le dedicó alabanzas y que Cervantes lo mencionó en su «Viaje al Parnaso»³⁷⁵. Pero es evidente que si Tirso encajó la pulla, es que iba dirigida a él y no al P. Remón.

Prestemos atención a las fechas. Arceo escribió en 1624 sobre la gira del rey a Andalucía. Felipe IV salió de Madrid el jueves 8 de febrero de 1624. Iban con él su hermano, el infante Carlos, Olivares y Quevedo, que escribió una relación sobre los incidentes del viaje. El día 1 de marzo entró en Sevilla; el 14 llegaron al coto de Doñana, de donde salió el día 19 del mismo mes, al amanecer³⁷⁶. Vélez de Guevara pidió ayuda de costa a S. M. para comprarse un traje en 1626. Felipe IV salió de Madrid el 7 de septiembre de 1625. El día 13 de enero de 1626 hizo su entrada en Zaragoza. El 21 de marzo salió de Monzón. «Entró pomposamente en Barcelona». Deleito y Piñuela

³⁷⁴ En el *Buscón*, cap. XXII, se lee: «... que no hay autor que no escriba comedias, ni representante que no traiga su farsa de moros y cristianos; que me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del famoso Lope de Vega y Ramón, no había otra cosa». Comenta Castro: «Ramón: Fray Alonso Ramón o Remón, poeta dramático celebrado también por Cervantes y Lope, y autor además de obras de erudición religiosa; sus comedias debieron representarse muy a comienzos del siglo: «El español entre todas las naciones y clérigo agradecido», «Las tres mujeres en una», etc. (V. los «Catálogos» de La Barrera y Paz y Meliá.) Las obras escasas que conocemos de dicho fraile no justifican ese elogio de los más altos escritores de su tiempo. Quizá entre sus comedias perdidas, las hubiera importantes; nadie, que sepa, ha intentado estudiar a este dramaturgo. Hay que no olvidar, sin embargo, que los encomios de nuestros antiguos escritores fueran a veces muy arbitrarios.» Quevedo, «El Buscón», Clásicos Castellanos, Madrid, 1965, Advertencia y notas de Américo Castro, pág. 240, nota a la línea 10. Hace poco llegó a nuestra biblioteca un libro titulado «Investigaciones sobre Alonso Remón, dramaturgo desconocido del siglo XVII». El autor es Manuel Fernández Nieto, Madrid, 1974, Ediciones retorno. Este libro incluye dos comedias inéditas, que son «Auto de el hijo pródigo» y «Las tres mujeres en una». Como no me ocupo de Remón y la comedia de Tirso «Tanto es lo de más como lo de menos» no entra en el grupo de las que analizo, deja para otra ocasión el estudio comparado de estas comedias, que tratan dramáticamente la misma parábola.

³⁷⁵ CERVANTES: *Viaje del Parnaso*, cap. IV:

Un licenciado de un ingento inmenso
es aquél, aunque en traje mercenario,
como a señor le dan las musas censo;
Remón se llama, auxilio necesario
con que Delio se esfuerza y ve rendidas
las obstinadas fuerzas del contrario.

³⁷⁶ Datos tomados de Deleito y Piñuela, «El Rey se divierte», cap. Fiestas reales en provincias, LXX. Un viaje accidentado: Felipe IV en Andalucía, páginas 276 y siguientes.

aclara en nota que «discrepan las relaciones especiales de aquel viaje sobre si llegó el 21 a Balaguer o a Barcelona». Desde Barcelona marchó el rey a las Cortes de Lérida, nada propicias a sus deseos, y desde allí regresó bruscamente a Madrid, en mayo de aquel año ³⁷⁷.

En ese memorial de Vélez de Guevara los nombres de Arceo y de Tirso aparecen mencionados juntos, con el «buen deseo» por parte del autor de que «malos años» ³⁷⁸ para ambos. Pero Vélez no llama a Tirso por su nombre, sino por el mote, «el fraile de la Merced», precedido de la conjunción copulativa «y». Lo que escribió Arceo sobre la gira del rey por Andalucía sería probablemente *posterior a marzo de 1624*. Y el memorial de Vélez no podía ser posterior a la *primavera de 1626*, puesto que habla de la fiesta de Pentecostés, y en mayo de 1626 el rey estaba de nuevo en Madrid. De todo ello podemos deducir dos cosas:

- 1) Que Vélez fue el autor del epigrama, pues cita el verso literalmente.
- 2) Que no lo fue y citó el verso de memoria, por haber sido muy popular en Madrid.

Fuese quien fuese el autor del epigrama, esta redondilla, como sucede con los chistes políticos y los rumores, circuló por la villa y corte en *un momento determinado*, que no podía ser muy duradero y que podemos situar aproximadamente *entre abril de 1624*, fecha en que el rey sale de Baeza para regresar a Madrid, y *septiembre de 1625*, en que Felipe IV sale de la corte para visitar los países de la Corona de Aragón.

Si Vélez de Guevara lo menciona en 1626 es porque el mote estaba aún en la memoria de los literatos o flotaba todavía en el ambiente, pues no lo habría utilizado si no estuviese fresco en la memoria de todos.

10) La fecha de la comedia.

Salvo doña Blanca, nadie, que yo sepa, aventura un año para esta comedia ³⁷⁹. Por este motivo sólo me voy a referir a ella. En sus tentativas para fijar la fecha se contradice a sí misma, ya que alude a tres momentos diferentes, aunque al final se decida por el año 1632.

³⁷⁷ O. c., pág. 297.

³⁷⁸ El libro que había escrito Ginés de Pasamonte y que había dejado en la cárcel, empeñado en doscientos reales, era tan bueno, en opinión de su autor, que «mal año para 'Lazarillo de Tormes' y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren». «Quijote» (I, 22). Según el Diccionario de la Academia, «¡mal año! es interjección familiar que se usa para dar fuerza o énfasis a lo que se dice o asegura». Vélez de Guevara lo dijo en plural, probablemente a causa del verso (octosílabo); por otra parte, si escribió el memorial pidiendo un traje, en enero de 1626, Tirso hacía ya *casi un año* que estaba ausente de Madrid, o sea que el año 1625 había sido para nuestro dramaturgo un mal año, y el 1626 llevaba trazas de serlo, puesto que seguía lejos de la corte.

³⁷⁹ «La ventura con el nombre», *posterior a julio de 1632*, teatro de oposición. O. c., III, pág. 953.

1) 1625. El asalto de Cádiz por los ingleses.

Según doña Blanca, las alusiones a este hecho están en

- a) BASILISA. Miro el reino que suspiro
porque *le miro del sajón cercado*.

(Acto III, esc. 1.)

Pero, según el Diccionario de la Academia, «sajón, dicese del individuo de un pueblo antiguo de raza germánica que habitaba en la desembocadura del Elba y parte del cual se estableció en Inglaterra en el siglo v». No cabe duda—me parece a mí—que Tirso no se refiere a esos sajones del siglo v, sino a los naturales de Sajonia, pues en la primera indicación escénica de la comedia se lee: «La escena es en Praga, en dos quintas o sitios reales de los soberanos de Bohemia, en una aldea y en sus cercanías.» Y, en efecto, en la comedia se habla de Bohemia y de que los sajones cercan el reino de Basilisa.

- b) BASILISA. Sin cabeza está el reino, caballeros,
*el duque de Sajonia nos asalta
vuestra patria os conquistan forasteros.*

(Acto III, esc. 1.)

Es evidente que este duque de Sajonia no tiene nada que ver con los pueblos sajones, y el sajón que cercaba el reino de Bohemia tampoco tiene que ver con los ingleses que asaltaron Cádiz en 1625.

2) 1640. «Tirso aprovecha la ocasión que le brinda esta comedia para acusar de tímido y cobarde a Felipe IV por no acudir en persona a la defensa de su Reino en las guerras de Cataluña y Francia»³⁸⁰.

Que Felipe IV fuese como fuese en amores y en la guerra es una cosa, y que Tirso aluda a Felipe IV porque Basilisa dice «sin cabeza está el reino, caballeros» es otra cosa muy distinta. En la comedia Basilisa es viuda, pues Adolfo, su marido, ha muerto asesinado; por consiguiente, el reino está sin cabeza. Lo mismo cabe decir de las palabras que pronuncia poco después

- BASILISA. ... si el caudillo real os falta
donde el ánimo sobra, poco importa.

Si admitiéramos esta alusión a Felipe IV, y hacen falta buenas traqueras para ello, ¿cómo atar estos dos cabos o estas dos fechas: 1625 (asalto de Cádiz) y 1640 (guerras de Cataluña y Francia), a las que según doña Blanca Tirso alude en la comedia? Pero lo malo del caso es que hay más.

³⁸⁰ Preámbulo, pág. 954.

3) 1632. Poco después doña Blanca encuentra enigmáticas las palabras de Sibila, la primera reina viuda de la comedia, que comenta la muerte de su marido, Primislao, al que hallaron muerto en la cama.

SIBILA. ... creímos que dormía
aunque el morir soñar también se llama.

(Acto I, esc. 1.)

Es natural que en la primera escena de una comedia o drama las cosas (muertes, amores, lo que sea) no aparezcan claras. El autor del crimen es el propio hermano de Primislao, Adolfo, marido de Basilisa, la segunda reina viuda de la comedia. ¿Cómo asesinó Adolfo a su hermano? He aquí lo esencial del larguísimo romance (355 versos, salvo error) que Otón recita, sin más interrupción que un «¡Qué dices!».

OTÓN. Entraron donde dormía
el rey santo, y sin dejarle
que distinguiese del sueño
la muerte, con ser su imagen,
la respiración le oprimen
con dos almohadas, graves
esta vez, aunque el sosiego
para el gusto las ablande.

... ..
Llegó antes que el alba Adolfo
a su dispuesto hospedaje,

... ..
al cómplice dio la muerte
que le ayudó, a los umbrales
de sus puertas, ya sangrientas:
quien tal hizo que tal pague.

... ..
Volvió a Druma (Adolfo)

... ..
y sin osar ver el cuerpo,
consultó médicos graves
que en confusa anatomía³⁸¹
como no hallaron señales
que atestiguasen violencias,
vinieron a confirmarse
en que *humores pestilentes*,
con repentinos combates
le trasladaron al cielo.

(Acto I, esc. 6.)

³⁸¹ Preámbulo, pág. 955; en nota 1, doña Blanca aclara: anatomía = autopsia.

Y he aquí que este relato le puso a doña Blanca ante los ojos «la muerte por envenenamiento, cierto o creído por todo el pueblo, del infante don Carlos de Austria»³⁸². Después, a doña Blanca le vino a la memoria el «Padre Nuestro glosado» de Quevedo, porque en éste habla de la muerte del infante en estos términos

Carlos, tu hermano, murió
y con él nuestra esperanza,
que una lanceta fue lanza
de Longinos que le hirió.
En Cruz Verde padeció
que así lo afirma y lo siente
la voz del pueblo y no miente:
mas, en fin, lo cierto es,
Carlos, pues premiados ves
tus impelidos desvelos,
que estás en los cielos.
Si ignoras, Rey, esta muerte
que a nadie la ha sido oculta.
¿Quién su muerte dificulta
*del que tu vida divierte?...*³⁸³

«Aquí Quevedo acusa terminantemente al conde-duque de la muerte del infante don Carlos, hermano de Felipe IV. Y le acusa a la vez de 'divertir' la vida del rey con todos los placeres y goces ilícitos, para apartarlo de la gobernación del Reino y ejercerla él solo dictatorialmente; acusación que se hizo a todos los privados»³⁸⁴.

Si Quevedo acusa terminantemente al conde-duque, ¡allá se las haya Que-

³⁸² La muerte del infante don Carlos fue atribuida al conde-duque en un papel titulado «Delitos y hechicerías» con estas palabras: «... valiéndose del cirujano Martínez Ruiz, que al curarle unos tumores le introdujo veneno por las heridas». Citado por doña Blanca en la pág. 956.

Dice Marañón a propósito de esta muerte: «... murió el infante don Carlos en Madrid, y todo el mundo atribuyó su muerte al conde-duque, con notoria injusticia (...). Hopton, el embajador inglés en Madrid, que veía los sucesos sin pasión, escribía en estos días: 'El pobre Conde de Olivares es la bestia negra a que se atribuyen todas las faltas de todos los hombres'. Está muy afligido porque, a pesar de lo que dice la gente, quería mucho a este Príncipe». Obra citada, pág. 82. «Cuando en el verano de este mismo año 1632 murió don Carlos, enfermo de males venéreos, se atribuyó su fin, como ya se ha dicho, a un veneno del Privado». O. c., pág. 250. Y al hablar de «Los supuestos asesinatos de Olivares» dice Marañón: «Nada, en efecto, demuestra hasta qué punto se quiso que el Valido fuera malvado como la lista de los envenenamientos y muertes violentas que le fueron achacados. La que daba el popular papel, 'Delitos y hechicerías', es así: el infante don Carlos, hermano del Rey, valiéndose del cirujano Martínez Ruiz, que al curarle unos tumores (probablemente sifilíticos) le introdujo el veneno por las heridas». O. c., pág. 336.

³⁸³ Lo subrayado es de doña Blanca.

³⁸⁴ Preámbulo, pág. 956.

vedo con sus acusaciones!, fundadas o no en la *vox populi* o quién sabe si en algún resquemor del satírico pasicorto. Pero es inadmisible la aproximación que ha hecho doña Blanca diciendo que las estrofas del «Padre Nuestro glosado» «son complemento de esas delatorias alusiones de Tirso». ¡No, doña Blanca, no! Quevedo, como hombre o como literato, nunca fue complemento de Tirso, ni éste de aquél. Sus vidas y sus plumas caminaban por cauces distintos y si alguna coincidencia hubo fue la de ser contemporáneos y vivir los dos en la villa y corte durante ciertos acontecimientos históricos. A este respecto debo decir que el artículo de González Palencia, «Quevedo, Tirso y las comedias ante la 'Junta de Reformación'», me mantuvo en vilo mientras lo aguardaba a causa precisamente del título. Recordaba vagamente que la obra «Cómo han de ser los privados» más le hubiera valido a Quevedo no haberla escrito³⁸⁵ y he aquí que González Palencia hablaba de ambos escritores y de las comedias ante la «Junta de Reformación». ¡Menudo peso me sacó de encima la lectura del tan esperado escrito, cuando vi que los motivos por los cuales la «Junta de Reformación» se ocupó de «Pata-coja»³⁸⁶ nada tenían que ver ni con las comedias ni con Tirso. Por eso no comprendo cómo a doña Blanca se le pudo ocurrir semejante «asociación» y «complemento». En disculpa de la ilustre dama, no hay que olvidar las palabras que la Editorial insertó en la primera página del tercer volumen: «Después de haber dado cima a los dos primeros volúmenes de esta edición (1946 y 1952) preparaba la publicación del tercero. Su labor se fue retardando por hallarse enferma. No obstante, con admirable tesón y con el entusiasmo y devoción que para ella repre-

³⁸⁵ Marañón, o. c., «Amistad de Quevedo y Olivares»: «De este mismo año (1624) es la 'Epístola al Conde de Olivares', en verso, hermosísima, en la que espera de él, con entusiasmo, la salvación de España y le compara con don Pelayo. Y del año 1627, la comedia 'Cómo ha de ser el Privado', pieza increíblemente adulatoria, que más valiera a su fama no haberla escrito jamás». O. c., pág. 126. Y en nota (6) añade Marañón: «Cómo ha de ser el Privado» es una defensa tan cínica de Olivares que produce una reacción de antipatía en el lector. Uno por uno le defiende de los mismos cargos que, poco después, él, Quevedo, había de esgrimir contra el ministro. Es imposible explicar, sin menoscabo grave de la dignidad de Quevedo, cómo el autor de esta comedia fue luego enemigo de su ídolo. Por eso, sin duda, la hizo desaparecer y ha estado oculta durante trescientos años. Su lectura es interesantísima, como documento, no como pieza literaria, que no puede ser más mediocre».

³⁸⁶ Tomo el nombre de «pata-coja» de la sátira que dio a conocer Aureliano Fernández Guerra; González Palencia cita algunas estrofas. He aquí la primera:

¡Oh, Musa! Dime, ¿quién es
la infamia de cuanto vive,
quién contra todos escribe,
escribiendo con los pies?
Y aquel que ofende, ¿cuál es,
a todo viviente, en suma,
con infame lengua y pluma,
a quien nunca el agua moja?
—Pata-coja.

O. c., pág. 75.

sentaba la figura de Tirso, *continuó en su lecho de enferma*, redactando los preámbulos o los borradores y anotaciones para ellos, que encabezaban las comedias de este volumen. Pero, desgraciadamente, el 13 de abril de 1956 la muerte la sorprendió en plena tarea...

Pero, ¿cómo compaginar ese batiburrillo de fechas, 1625, 1640, 1632 e incluso 1630, fecha del «Chitón», si Tirso respondía también con desquites a este libro de Quevedo desde «La ventura con el nombre»? La pobre anciana no sabe cómo salir del laberinto que ella misma se ha forjado y acaba por afirmar que «el drama es evidentemente posterior a julio de 1632, fecha de la muerte de aquel gallardo infante don Carlos...» ¿Gallardo?, me pregunto yo. Para mí no hay ningún Austria legítimo que pueda merecer ese adjetivo ni tampoco ningún Borbón; pero «sobre gustos no hay disputas», como dice el refrán y como dicen los personajes en «La vida y muerte de Herodes»³⁸⁷. La indignación de ver asociados los nombres de Quevedo y Tirso, que aparecen juntos en otros muchos preámbulos de doña Blanca, me ha hecho perder la cabeza como le sucedió a Don Quijote con los títeres de Maese Pedro³⁸⁸. Afortunadamente me he dado cuenta a tiempo y todos los títeres van a quedar con la cabeza sana, salvo el fantasma de las tres fechas y el que asocia los nombres de Tirso y Quevedo. Ya lo de menos es la fecha de la

³⁸⁷ «La vida y muerte de Herodes», acto II, escena 8.

- | | |
|-------------|---|
| ANTÍPATRO: | Sí contra vos ejecuta,
hijo, su gusto, la Infanta,
porque en resolución tanta
sobre gustos no hay disputa.
... .. |
| HIRCANO: | La de mi hija es absoluta,
su gusto es fuerza seguir,
que a intentalle resistir,
sobre gustos no hay disputa.
... .. |
| SALOMÉ: | Violencias en voluntad
no las sufre amor, que es dios;
pues que su gusto ejecuta,
desbaratalle es en vano,
pues, como sabes, hermano,
sobre gustos no hay disputa.
... .. |
| ARISTÓBULO: | Amor es obligación,
y su paga, el querer bien;
la ocasión tercera astuta,
y el gusto, rey que soberbio
dice, conforme al proverbio,
sobre gustos no hay disputa.
... .. |
| FASELO: |
y afrentando el matrimonio
que goza y tirano alcanza,
verá con justa mudanza,
pues ciego mí amor disfruta,
hay en agravios mudanza. |

³⁸⁸ «Quijote» (II, 26).

comedia, lo de más es *la falta absoluta de evidencia* en todas esas alusiones. Pero «tanto es lo de más como lo de menos» porque al fin y a la postre venimos a encontrarnos con que estamos otra vez en el punto de partida, en el punto cero: sin saber la fecha de la comedia.

«Callaron todos, tirios y troyanos»³⁸⁹, es decir, doña Blanca y yo, su opositora; «mas tornando a nuesto cuento», que es el de *la fecha de la comedia*, yo apunto a 1625 por varias razones:

- 1) La alusión a la trabadura, es decir al «Acuerdo»; ésta es la razón de mayor peso.
- 2) El ambiente general de la obra es serio; aunque la gravedad de los comienzos enlutados se olvidan pronto, como se olvidan también los dos crímenes narrados, la comedia no llega a iluminarse con las salidas ingeniosas y divertidas del Tirso que se lanza alegremente a componer una comedia dejándose llevar de su humor cómico. Hay cierto comedimiento, algo que frena las explosiones de su humor.
- 3) Aunque Balón figura en el reparto como «gracioso», sus salidas tienen menos chispa que las de otros graciosos de Tirso.

Por otra parte, esa figura del gracioso, que Tirso fue destacando del grupo social en que nace y vive para concederle individualidad propia (Tarso, en «El vergonzoso»), viene a desandar lo andado con este rústico Balón. Tirso lo despersonaliza y lo reintegra al grupo, o a la pareja (como Fenisa y Pachón, en «La vida y muerte de Herodes»); sólo en la escena en que Balón está con la reina (acto III, escena 2) actúa fuera del grupo de rústicos y lejos de Clora. Su parlanchinería ayudará a desenmarañar el enredo de los muertos y resucitados.

Si el nombre de Tirso no figurase al final de esta comedia, las escenas en que aparecen los rústicos y su manera de hablar permitiría atribuírsela sin duda alguna. Pero si no se conociesen la fecha del «Acuerdo» y las alusiones que en esta comedia se hacen al mismo, la obra sería bastante más difícil de fechar, sobre todo si flotan en nuestra memoria, inevitablemente, los recuerdos de otras comedias anteriores a ésta y netamente superiores en todos los aspectos.

Y creo que esta fecha de 1625 que doy a «La ventura con el nombre» tiene grandes probabilidades de ser la auténtica.

Recuérdese lo dicho a propósito de la alusión de Vélez de Guevara a Tirso y Arceo, alusión que nos situaba el epigrama en fecha muy cercana a 1625.

Recuérdese también que Tirso en «La ventura con el nombre» alude no sólo a la trabadura, sino también a la redondilla. Es, pues, Tirso quien establece la *conexión cronológica* entre ambas, al mencionarlas casi de un tirón en la escena tres del primer acto, sin otra interrupción que el «¿Vos?» de Balón.

³⁸⁹ Idem, íd.

Por consiguiente podemos concluir que por una extraña coincidencia (¿casual?) el «Acuerdo» y el epigrama fueron contemporáneos. Si a esto añadimos la relativa discreción del anatema («... que el confesor diga al Nuncio...») frente a la agresiva publicidad de esa redondilla, pintada en la pared blanca de algún lugar muy concurrido, se comprenden mucho mejor los «malos años» que Vélez de Guevara deseó a Tirso en la primavera de 1626. Tirso había tenido «mal año» porque llevaba ya un año fuera de Madrid, y por estas mismas fechas, en las que Vélez necesitaba comprarse un traje y no tenía dinero para ello³⁹⁰, Tirso iba camino de Trujillo.

La *publicidad de la redondilla* y la probable reserva del «Acuerdo» explican también el enigma de que casi diez años más tarde se recomendase a Tirso que siguiera escribiendo «aunque pared y merced sean consonantes», sin aludir para nada a la verdadera causa de su silencio.

Tirso escribió este «drama» —así lo llama doña Blanca— en un momento en el que la gravedad de su circunstancia vital lo cohibía psicológicamente. No es que quisiese aparecer «grave y severo»³⁹¹; lo estaba. Pero su genio, más festivo que trágico, aparece alguna que otra vez en escenas aisladas. Sin embargo, en la comedia no hay esa vivacidad y ese dinamismo que brillan en otras obras suyas, acaso las más características de su genio. El fantasma de la «trabadura» lo frenaba, indudablemente; pero no consiguió imponerle el ciclo de la *vis tragica*, porque Tirso no nació para escribir tragedias.

11) Post scriptum.

a) Téllez, Maestro.

En 1949 el P. Penedo dejó bien claro que fray Gabriel Téllez obtuvo el grado de Maestro varios años después de ser cronista de la Orden; el documento se conserva y es inapelable. El mismo P. Penedo vuelve a insistir sobre el particular, en 1973, en la introducción a la «Historia de Nuestra Señora de las Mercedes», citada varias veces en este trabajo.

³⁹⁰ Digo «por estas mismas fechas» de manera aproximada, ya que sólo sabemos que Vélez de Guevara compuso el memorial antes de Pentecostés y que «en 29 de mayo de este año 1626 (Téllez) asiste al Capítulo provincial de Guadalajara, donde es electo Comendador de convento de Trujillo». P. Penedo, «Tirso en Sevilla», Estudios, pág. 32.

391	BASILISA:	Pastor, oye: ese serrano, al difunto parecido, ¿no es rubio y blanco? ¿De talle mediano?
	BALÓN:	¿Pues no la digo que sí?
	BASILISA:	¿No es fresco de carnes?
	BALÓN:	¿De carnes? Como un tocino.
	BASILISA:	Grave...
	BALÓN:	No lo tomé a cuentas.
	BASILISA:	Severo...
		Acto III, escena 2.

Resumo esquemáticamente lo esencial de ese nombramiento:

«La concesión del grado de Maestro a fray Gabriel Téllez consta en el Archivo Vaticano», y la fecha de ese nombramiento es «24 januarii 1637». «La pequeña historia del Magisterio de Tirso arranca de 1632», a raíz de la muerte del P. Remón (23 de junio de 1632). Para sustituir al cronista de la Orden «buscóse entre los religiosos de mejores dotes literarias³⁹² un continuador». «Tirso fue designado». «Los pasos que Remón hubo de dar, a partir de 1627, hasta verse con el codiciado Magisterio, es menester suponerlos». «No conocemos la documentación pertinente». «Téllez, por consiguiente, anduvo el camino trillado por su antecesor, facilitándosele con mucha presteza —veintiocho meses— el logro de sus pretensiones»³⁹³.

Después el P. Penedo dice: «Fray Gabriel Téllez fue Maestro supernumerario, no en Teología ni de Gracia»³⁹⁴.

El docto mercedario hace esta aclaración porque Corarelo, y probablemente los que siguieron sus datos, creyeron que Tirso había sido Maestro en Teología. Estas puntualizaciones resultan necesarias para los que vivimos en el mundo y en este siglo y no conocemos estos pormenores vigentes en el seno de las comunidades religiosas. A estos Maestros supernumerarios «de justicia» se añadieron los supernumerarios «de gracia», puesto que «habían conseguido el grado merced a la sola benevolencia y 'graciosa' concesión del General, pero gozaban casi de los mismos privilegios»³⁹⁵.

Si recordamos las frases que dedica Tirso a estos Maestros, podría decirse haciendo un juego de palabras que ésta «era una gracia que tenía muy poca gracia», sobre todo para los demás frailes que habían obtenido el grado con su trabajo, pues se trataba de un favoritismo totalmente arbitrario. «En los días de Tirso debieron abundar con exceso». «El Capítulo general de Toledo (1627) anuló todos los grados de gracia. La idea, empero, inspirada por la 'Junta de Reformación', con el fin de remediar cierta relajación de las Orde-

³⁹² P. Penedo, «Tirso de Molina, Maestro», *Estudios*, pág. 737. A propósito de dotes literarias, y en lo que se refiere al nombramiento de Tirso «cronista», conviene tener en consideración el punto de vista del P. Gumersindo Placer, biógrafo de Remón, el cual dice: «El nombramiento de cronista le vino a Tirso por carambola, por piedad o por necesidad de rehabilitación personal; Tirso no lo esperaba, no lo pidió ni estaba preparado para ello; fue su gran amigo y protector el Provincial de Castilla, Fr. Pedro Merino, quien le confirió dicho cargo. (...) Tirso fue delfín antes que monarca; es decir, se le nombró sucesor de Remón antes que éste falleciese; opina Penedo que si el 26 de mayo de 1632 se le concede a Tirso el título de cronista general, cuando Remón no murió hasta el 23 de junio del mismo año, es obvio que recibió el nombramiento antes del óbito de Remón y aun —opino yo— con el beneplácito del mismo, puesto que le hace depositario de su archivo y pone en sus manos documentos e informes». «Fray Gabriel Téllez —Tirso de Molina— y Fray Alonso Remón, frente a frente», *«Estudios»*, número 115, 1976, pág. 436.

³⁹³ P. Penedo, «Tirso de Molina, Maestro», l. c., págs. 740 y 741.

³⁹⁴ Idem, id., pág. 744.

³⁹⁵ Idem, id., pág. 746.

nes religiosas³⁹⁶, partió del propio Rey» (carta de 4 de mayo de 1627 a los Generales de todas las Ordenes religiosas)³⁹⁷. Con razón dice el P. Penedo que resulta incomprensible hacer a Tirso de Molina, Maestro de gracia³⁹⁸, en el preciso momento en que calificaba a estos Maestros nada menos que «de ignorancias, idiotas, hierba inútil, los del baratillo, monstruosidad intolerable, etc., etc.»³⁹⁹.

La cosa está clarísima y es de una lógica aplastante. Pero yo me pregunto: ¿En qué diablos, pues, era Téllez Maestro el 6 de marzo de 1625?, porque los señores de la «Junta» dijeron bien claramente: «Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, que hace comedias».

¿Es una especie de I. N. R. I. que quisieron ponerle como inscripción explicatoria al echarle las trabaduras? No lo creo, pero no entiendo por qué motivo le llaman «Maestro Téllez» si no lo fue hasta 1637, es decir, doce años después, como lo prueba el P. Penedo con documentos que no dejan lugar a dudas.

b) Los endecasílabos de rima interna.

Aunque estos versos no tienen nada que ver con «La ventura con el nombre» debo incluirlos en este *post scriptum*, porque al hablar de «El pretendiente al revés» dije que más adelante me ocuparía de ellos y veo que todavía no lo he hecho. Así que debo hacerlo mal que me pese. Y digo que me pesa por dos razones: la primera, porque no va con mi genio andar analizando estrofas y versos «a sílabas cunctadas», como decía el mester de clerecía; y la segunda, porque siento especial aversión por los endecasílabos en general. Creo que esas once sílabas no representan el número ideal para el espíritu y la musicalidad de la frase castellana; pernalmente, mis oídos y mi pensamiento se hallan mucho más a gusto en los octosílabos, tanto si son romances como si se trata de versos de rima perfecta. Me parece que no es casualidad

³⁹⁶ Recuérdese el romance anónimo, citado anteriormente:

En los frailes no hay remedio
de que dejen el teatro.
¿No ven que están sin clausura
y sin prior aquel rato?

³⁹⁷ «Con fecha 4 de marzo de 1627 mandó el Monarca una carta circular a los Generales respectivos. (...) Lamenta en ella el decaimiento del espíritu religioso, que iba ganando terreno cada día, siendo los principales motivos las muchas exenciones y la demasiada cantidad de maestros, sin concurrir en ellos las calidades de los estatutos y excediendo del número que permiten.» Penedo, «Tirso, Maestro», «Estudios», pág. 746.

³⁹⁸ «Revócanse también por un breve de Su Santidad, a instancia no sólo de la Orden, pero de la Majestad Católica, todos los grados de magisterios y presentaturas que llamamos supernumerarios y de gracia, monstruosidad intolerable en las familias, que se llaman Ordenes, por la que es justo que en los premios guarden, como en las del cielo, cuyos espíritus se reparten en jerarquías, no todas iguales en poder y dignidad.» Penedo, id., pág. 747. Transcribo en ortografía actual; lo subrayado es del P. Penedo.

³⁹⁹ Idem, íd.

el que en todos los momentos de la historia de nuestra literatura los grandes poetas cultivasen el romance, sino que el número de ocho sílabas se adapta mucho mejor que el de once a la frase castellana, tanto si es popular como si es culta. Esta apreciación mía, totalmente subjetiva, puede parecer una herejía o ser causa de escándalo, porque siempre se ha considerado el soneto como la composición métrica ideal; quizás también por este motivo los mayores poetas escribieron sonetos; algunos son tan bellos y de tan insuperable perfección que parece como si el castellano hubiese nacido para el soneto y el soneto para el castellano, siendo así que esta forma métrica fue importada. A propósito de sonetos perfectos, recuerdo que la condesa Lucrecia, en «La fingida Arcadia», comienza la comedia recitando uno de Lope⁴⁰⁰ y expresa su admiración con estas palabras

No se pudo decir más,
hasta aquí la pluma llega.

Comparto la admiración de la condesa. Sin embargo, con otros muchos sonetos compuestos por el propio Lope y por otros eximios poetas no sucede lo mismo.

Esta prevención, esta especie de alergia que siento por los endecasílabos en general me coloca en situación tan apriorística y hostil que me siento obligada a confesarla. Por este motivo si hay alguien poco capacitado y mal predispuesto a enjuiciar estos versos, esa persona soy yo, porque los versos largos rara vez llegan a hacer vibrar mi fibra sensible o a proporcionarme una auténtica emoción estética. Pero dije que hablaría de los endecasílabos de rima interna y debo hacerlo, pues Tirso utilizó esta combinación métrica en tres comedias, dos de las cuales han sido objeto de mi estudio. Estas comedias son:

«La República al revés», acto I, escena 7, 113 versos.

«La Santa Juana» (I), acto II, escena 9, 106 versos.

«El pretendiente al revés», acto II, escena 1, 220 versos.

⁴⁰⁰ LUCRECIA: «Silvio, a una blanca corderilla suya
de celos de un pastor, tiró el cayado
con ser la más hermosa del ganado.
¡Oh amor, qué no podrá la fuerza tuya!
Huyó quejosa, que es razón que huya
hablándola, sin culpa, castigado;
lloró el pastor, buscando el monte y prado:
que es justo que quien debe restituya.
Hallóla una pastora en esa afrenta.
y, al fin, la trajo al dueño, aunque tirano,
de verie arrepentido, enternecida.
Dióla sal el pastor, y ella contenta
la toma de la misma ingrata mano,
que un firme amor cualquier agravio olvida.»
No se pudo decir más;
hasta aquí la pluma llega.

ANGELA: Pluma de Lope de Vega
la fama se deja atrás.
O. c., II, pág. 1390.

He aquí un ejemplo, tomado de «La República al revés»:

LIDORA. Tu alteza, invicto César, se reprima,
que aunque es de mucha estima que el augusto
me tenga amor, no es justo, ni conviene
que quien a servir viene, se prefiera
a su señora.

CONSTANTINO. Espera, por el cielo,
que de mi fuego, es hielo su presencia.

Comentó Cotarelo⁴⁰¹: «Nótese el artificio de estos versos, que consiste en que todos consueñan en su sílaba séptima con la última del que le antecede. Sin embargo, leídos a la ligera, parecen endecasílabos sueltos. Mucha facilidad debía de tener Tirso para imponerse voluntariamente tan poco lucidas dificultades». Doña Blanca, «la viuda» amorosa de Tirso de Molina, comenta a su vez: «Lo que don Emilio Cotarelo llama 'artificio', cuya invención atribuye aquí a Téllez, es el uso de la 'rima interna', que Tirso empleó también en 'El pretendiente al revés', y cuyo iniciador fue Garcilaso de la Vega»⁴⁰². En el preámbulo a «La República al revés» doña Blanca dice, citando a Hurtado y Palencia: «Una de las innovaciones de Garcilaso, en que no logró éxito, fue la rima interna»⁴⁰³. Pero esa rima tenía precedentes más remotos, como dice Menéndez Pelayo: «... otro artificio métrico de Sannazaro fue el de colocar la rima en media del endecasílabo (rima *percossa*), forma de provenzal que el Petrarca había usado incidentalmente en alguna de sus canciones»⁴⁰⁴. También la usó Gil Polo, que cultivó «magistralmente todos los metros largos y cortos usados en su tiempo, casi todas las combinaciones, sin excluir la rima *percossa* y los tercetos en esdrújulos usados por Sannazaro»⁴⁰⁵. Por si estos poetas fueran pocos para absolver a Tirso, doña Blanca, que quiere defenderlo contra viento y marea, recuerda que «Lope empleó esa rima interna en 'El mayordomo de la Duquesa de Amalfi', y cita los cinco versos siguientes:

Antonio, yo te adoro; pero advierte
que ha de ser de otra suerte el adorarte.
No has de tocarme en parte de que sienta

⁴⁰¹ Citado por doña Blanca, Preámbulo de «La República al revés», pág. 376.

⁴⁰² «Trasladamos a Garcilaso la censura que don Emilio Cotarelo dirige a Tirso, lamentando que el excelso poeta 'se impusiera tan poco lucidas dificultades', y lamentamos también que Tirso le imitara en este rasgo de mal gusto.» Doña Blanca, ídem.

⁴⁰³ Ídem, ídem.

⁴⁰⁴ Preámbulo de «El pretendiente al revés», pág. 223.

⁴⁰⁵ Ídem, pág. 224.

mi amor alguna afrenta; con secreto
podrás; si eres discreto, ser mi dueño... ⁴⁰⁶

Lo siento por tan ilustres poetas, pero no soporto esa rima interna. El hecho de que otros la hubiesen usado antes que él no remedia el error que Tirso cometió al utilizar este tipo de versos en tres comedias; la desmesurada cantidad de ellos agravó la situación, pues dos veces pasó de cien versos y en «El pretendiente al revés» pasó de los doscientos. Con harta razón observó Hartzenbusch que esta «gran escena en endecasílabos con el consonante en medio parece escrita con trabajo y su lectura es cansada: el metro sujeta el ingenio» ⁴⁰⁷. Si hombre tan paciente como Hartzenbusch y tan mesurado como crítico escribió las palabras citadas, yo, que no reúno ninguna de esas dos cualidades y siento aversión por los endecasílabos en general, me habría saltado a la torera la mayor parte de la escena (confieso que así lo hice en la primera lectura), y no habría vuelto a ocuparme de ella de no estar obligada a hacerlo.

Por mi manera de ser atiendo siempre más al fondo que a la forma; ahora bien, tratándose de teatro escrito en verso, lo único que capto de manera espontánea, desde el punto de vista puramente formal, es la sonoridad del verso. Es decir, espero que los consonantes lleguen puntuales «como una estrella» ⁴⁰⁸ y no interrumpan el discurso natural de la frase. Ortega describe certieramente este estado de ánimos, aunque lo refiera exclusivamente al «Tenorio» de Zorrilla: «Estos consonantes de 'Don Juan' son uno de los pocos tesoros que hay en nuestra tierra, y nos gusta que periódicamente vuelquen ante nosotros el bolso y caigan una a una, sin fallo ni ausencia, las monedas —¡tin, tin, tin!—, regalando el oído. El actor que rompiendo el verso nos oculte uno solo de esos consonantes es un criminal que nos estafa, que nos roba al español uno de sus escasísimos haberes» ⁴⁰⁹. En estos endecasílabos

⁴⁰⁶ No me ha sido posible consultar esta comedia de Lope y, a partir de estos cinco versos, no puedo emitir juicio alguno. Esta rima, interna y externa a la vez, pero sólo a medias, me produce un efecto extraño. *Percossa* significa en italiano golpe, percusión. El lector resultará más o menos percutido o baqueteado según el número de versos que el poeta le imponga. En este sentido, es forzoso reconocer que Tirso perdió completamente el sentido de la medida. Por eso hubiera deseado ver qué había hecho Lope con dicha rima *percossa* en «El mayordomo de la duquesa de Amalfi».

⁴⁰⁷ Doña Blanca, nota 1, pág. 256, «El pretendiente al revés».

⁴⁰⁸ La frase es de Ortega: «Vamos al 'Don Juan'. ¿Y a qué vamos? ¡Ah! Sobre esto no hay tampoco duda: vamos a escuchar una vez más los consonantes que nos sabemos todos de memoria; vayamos en busca deliciosa de aquel disparatado 'Provincial jerónimo', que nos es firme esperanza y segura promesa de un 'anónimo' que llega después, puntual como una estrella». O. c., Madrid, 1958, «Revista de Occidente», vol. V, pág. 243. Los consonantes de estos endecasílabos de rima interna llegan puntualísimos al final de cada verso y en la sílaba número siete del verso siguiente, pero...

⁴⁰⁹ Idem, pág. 244. El título del artículo, escrito el 1 de diciembre de 1935, es «La estrangulación de 'Don Juan'».

de rima interna no podemos tomarla con el actor, pues no estamos en el teatro ni oímos al recitante. Sin embargo, el verso no suena, o no suena a su debido tiempo. La musicalidad no aparece de manera natural. De la misma manera que un director de orquesta viendo la partitura oye mentalmente el sonido de los instrumentos, de la voz o de la orquesta, de igual modo esperaba yo oír el «tin, tin, tin» de los consonantes, aunque fuese en medio de la frase. No sucedió así y las piruetas y maniobras que tuve que hacer buscando el ritmo, la respiración natural del verso, fueron numerosas y poco ortodoxas. Por estos motivos la lectura de estos pasajes resultó para mí mucho más que «cansada». Si intentaba seguir el hilo del pensamiento, leyendo el verso como si fuera prosa, esa rima interna, tan inusitada para mis oídos, me desconcertaba; me ocurría lo que al mal cantante que no sabe respirar a tiempo; por otra parte, si respetaba la música propuesta por el autor, la frase no tenía sentido en muchos casos. He aquí uno de los diversos artificios a que recurrí:

LIDORA. Tu alteza, invicto César, se reprima,
que aunque es de mucha estima
que el *augusto*
me tenga amor, no es *justo*,
ni conviene,
que quien a servir viene,
se prefiera
a su señora.

CONSTANTINO. Espera,
por el *cielo*,
que de mi fuego, es *hielo*
su *presencia*.

LIDORA. Más muestra la *experiencia*
que la *abrasa*,
pues tan presto se *casa*
vuestra alteza;
porque, si su *helleza*
le *enfriara*,
claro está que *aguardara*
que en la *corte*,
pues no hay para que *importe*
que sea *ahora*,
le diera mi *señora*
como *esposa*
la mano *generosa*.

Mal que le pese a doña Blanca, Cotarelo y Harizenbusch tenían razón: esos difíciles ejercicios que se impuso Tirso, esas tan poco lucidas dificulta-

des le sujetaban. Creo que fue también Hartzenbusch quien afirmó que Tirso no lograba los mayores aciertos en el verso largo. Si «La República al revés» es obra primeriza, como he afirmado, y si «El mayordomo de la duquesa de Amalfi» y «La infanta Leónida» fueron comedias «representadas por Riquelme en las fiestas de Puente del Arzobispo en 1606, con intervención de Lope en el contrato...»⁴¹⁰, resulta comprensible que Tirso quisiera imitar a Lope incluso en estos difíciles y artificiosos ejercicios de versificación. Estas complicaciones métricas pueden compararse a las composiciones musicales llamadas «estudios». Los que aprenden a tocar el piano, la guitarra o el violín han de pasar por esa tortura, que resulta necesaria e indispensable para llegar a dominar la técnica del instrumento. Pero de estos innumerables estudios muy pocos merecen ser ejecutados y oídos en público, pues es raro que el autor-compositor sea capaz de reunir armoniosamente la dificultad técnica, la belleza musical y la fuerza de la inspiración. Entre esos pocos recuerdos algunos estudios de Chopin, otros de Fernando Sor para guitarra y, mucho más cerca de nosotros, también algunos de Héctor Villalobos.

Admitamos, pues, el prurito de imitar a Lope para «La República al revés», aunque no sepamos la fecha de la obra ni cuándo Tirso pudo conocer «El mayordomo de la duquesa de Amalfi»⁴¹¹. ¿Por qué repitió la experiencia en «La Santa Juana» (I), que es de 1613? No lo sé, mas parece evidente que Tirso no guardó mal recuerdo de su primera tentativa. ¿Por qué reincidió nuevamente en «El pretendiente al revés»? Esto me resulta más incomprendible, porque creo que esta comedia es posterior en el tiempo a las otras dos y en ella el error es todavía más grave, pues los doscientos versos y pico que Tirso escribió anquilosan totalmente este pasaje⁴¹². Las brevísimas in-

⁴¹⁰ Citado por doña Blanca, Preámbulo de «El pretendiente al revés», página 224, nota 3.

⁴¹¹ Son dignas de ser tenidas en cuenta las siguientes coincidencias: 1) Que «el mayordomo de la duquesa de Amalfi» fue representado en Puente del Arzobispo. 2) Que este pueblo está en la provincia de Toledo, aunque dista de la capital algo más de cien kilómetros. Quizás la comedia se representó antes en la capital, pues Lope estaba vecindado en Toledo por esas fechas. 3) Que los primeros documentos de Tirso en Toledo corresponden también a 1606. «Documento XXX: Poseo la fotografía del final de un documento otorgado por el convento de la Merced, de Toledo, 'a veinte y seis días del mes de enero de mil seiscientos seis'». Entre las firmas de los frailes figura la de Fr. Gabriel Téllez. O. c., I, página 99.

⁴¹² Doña Blanca, al intentar fijar la fecha de esta comedia dice que le parece de la primera época de Tirso: «A ese primer período, más impregnado en mitología y en Retórica y Poética que en color local y en actualidades políticas y cortesanas, pertenece 'El pretendiente al revés'». Aduce como pruebas: «el alarde de estudiante de retórica del uso de la rima interna o *percossa*, que malogra por anquilosis la larga escena I del acto II, las citas mitológicas que el autor prodigó en sus comedias de 1611 a 1613; la concordancia del título con el de «La República al revés»; la transcripción, mejor dicho, trasplantación, de un largo romance no popular, pero escrito a lo rústico y villanesco, transcripción coincidente con las de otros dos del mismo género en dos comedias de 1611 ó 162: «La Peña de Francia» y «Mari-Hernández la gallega». Preámbulo, pág. 226.

terrupciones de Leonora no consiguen animar la escena y el lector sigue penosamente la lectura. La ofendida esposa, que no recibe el débito conyugal aperecido, promete a su hablador marido (¡220 versos!) que será su tercera. Pero en cuanto s queda sola exclama

LEONORA. No sé cómo he reprimido
el ímpetu a la pasión,
ni cómo mi corazón
disimular ha podido.
¿Ha visto el mundo o ha oído
combate de amor más recio?

(Acto II, esc. 1.)

Yo tampoco sé cómo pude leerlos varias veces. Termino con una de las réplicas de Leonora: «¡Ea, acabemos!»: Tirso cometió tres veces el mismo error y es inútil querer disculparle, pues ahí están los hechos ineluctables.

¿POR QUE UN PSEUDONIMO?

El hecho de que un autor adopte un pseudónimo puede reflejar diferentes actitudes o ser la resultante de causas diversas.

En el análisis de esta cuestión, ¿por qué Téllez usó pseudónimo?, distinguiré dos aspectos: el nombre y el pseudónimo.

Prescindo deliberadamente de todo lo que se refiere al nacimiento y a la tan discutida partida de bautismo. En estos momentos no son los orígenes humanos del poeta los que me preocupan, sino el hecho de tener un nombre y haber usado otro.

«El pseudónimo no empieza a dar fe de vida hasta que en el siglo xv la imprenta hace posible la circulación y expansión del libro. Con la invención de la tipografía se desarrolla el afán de producir libros, y no siempre los autores, inseguros de la acogida que sus obras puedan tener o sin el suficiente valor para arrostrar las responsabilidades de exponer públicamente sus opiniones, se atreven a usar el nombre propio, y apelan a uno fingido que responde a un anagrama, a una admiración determinada o, simplemente, a un efecto eufónico, cuando no a un capricho»¹.

Para mayor claridad analizaré por separado las diferentes causas mencionadas, procurando citar ejemplos representativos. Estudiaré en primer lugar la inseguridad y la falta de valor, que son los dos primeros motivos invocados. Si los agrupo rizulando el epígrafe con el nombre de un libro famoso de Kierkegaard, es porque el pensador danés entrará también en la ronda de los pseudónimos. En esta reposada danza de autores que ocultan con una máscara su verdadero nombre, Kierkegaard, con su rica colección de pseudónimos pintorescos, representará la coda.

1. «TEMOR Y TEMBLOR»²

Ninguno de estos dos motivos vale para nuestro dramaturgo, porque sus obras se representaron con éxito en los corrales de la corte y en toda España, y porque Téllez no era hombre apocado o timorato. Parafraseando el título

¹ Diccionario Enciclopédico Salvat, Barcelona, 1964, tomo 11, pág. 156.

² «Temor y temblor», obra de Kierkegaard, publicada en 1843.

de una comedia suya, casi podríamos considerarlo como «el cobarde más valiente», pues desde sus comedias zahirió de lo lindo a la sociedad de su tiempo, burlándose de ciertos vicios y costumbres, pero sin proponerse un fin esencialmente ejemplarizante o moralizador³. En este sentido no comparto en absoluto la opinión de doña Blanca, que ve a nuestro poeta desterrado de la corte por sus atrevidísimas sátiras contra Lerma y Olivares, aunque ciertamente nuestro Tirso no se mordía la lengua.

Comencemos por el siglo XVII. En la época de Tirso aparecen dos pseudónimos muy representativos: el de la segunda parte del «Quijote» y el de la segunda parte de «Guzmán de Alfarache»⁴. En ambos casos se trataba de un fraude literario, que era preciso ocultar bajo la capa de un nombre positivo, pues los autores de los libros vivían todavía cuando aparecieron las falsas segundas partes.

Como se ve, no fue éste el caso de Tirso, pues el móvil que impulsó a sus coetáneos, Avellaneda y el notario valenciano Juan José Martí, fue aprovecharse de la fama ajena.

Entre Lope y Calderón, la figura de Tirso se alza con personalidad pro-

³ Doña Blanca insiste repetidas veces sobre este particular del fin moralizador y ejemplarizante del teatro de Tirso. Cito a continuación, a título de muestra, lo que dice sobre «Tanto es lo de más como lo de menos»: «Fuentes directas de esta tragicomedia, como de todo el teatro bíblico de Téllez, son las Sagradas Escrituras; esta vez, determinadamente, las parábolas, sabia dramatización de las enseñanzas evangélicas, cuyo alto propósito era la ejemplaridad. Y jamás poeta alguno se unió tan plenamente con aquel designio santo que fue el anhelo del maestro fray Luis de León: *difundir entre el pueblo la luz de las Escrituras*, para contrarrestar los avances de la reforma y el sabor de gentilidad que las libres lecturas del Renacimiento iban pegando al paladar de las gentes.» Preámbulo a la citada comedia, o. c., I, pág. 1045. Sin alejarme de las comedias que yo he analizado en este trabajo, me permito recordarle al lector todo lo que añadió Tirso de su cosecha en «La venganza de Tamar», sin apartarse para nada del texto bíblico, cuando lo seguía. En esta obra la moraleja o ejemplaridad queda reducida a los dos versos finales.

AUTOR. Y de Tamar la historia prodigiosa
acaba aquí en tragedia lastimosa.

(Lo subrayado es mío.)

⁴ «... en 1602 —el mismo año en que Alemán habitaba por segunda vez la cárcel sevillana— apareció la 'segunda parte' del Guzmán escrita por un usurpador, que movido sin duda por el éxito de la novela quiso aprovecharlo. La obra fue editada en Valencia y se decía 'compuesta por Mateo Luján de Sayavedra, natural y vecino de Sevilla'. Pero este nombre y patria eran también una impostura. El autor era valenciano, llamábase Juan Martí y era abogado de profesión. (...) La usurpación de Martí tuvo mayor gravedad de la que suele en estos casos, porque le pisó además a Alemán buena porción del argumento de su libro. No se sabe exactamente lo que sucedió; quizá Alemán dio a conocer a Martí el plan y las aventuras de su segunda parte —con ocasión de algún viaje a Valencia, o como fuera—, y hasta puede que le diese a leer parte del libro que ya tuviera escrita.» ALBORC, o. c., II, pág. 471.

El «Quijote» de Avellaneda apareció en julio de 1614, nueve años después de haber aparecido la primera parte de Cervantes.

pia, de suerte que se le puede considerar como el «tercer atlante» de nuestro teatro⁵. Y esto por dos razones: porque sus comedias, en general, tienen características muy personales que las distinguen de las de los otros discípulos de Lope, y porque el número de comedias suyas que se conservan lo sitúa también en posición preeminente respecto de los demás poetas de la escuela de Lope⁶. Esto por lo que se refiere al renombre literario tres siglos y pico después de su muerte. Si atendemos a la fama en su propio tiempo basta recordar lo escrito a propósito de los pilares cronológicos para llegar a la conclusión de que Tirso no necesitaba para nada la fama ajena, porque le bastaba y le sobraba con la suya propia.

Si el licenciado natural de Tordesillas quiso además robarle las ganancias⁷ al siempre pobre padre de Don Quijote, Tirso no necesitaba hurtar; primero, porque de poco iba a servirle el dinero si había hecho voto de pobreza, y segundo, porque vendía sus comedias a los «autores» que las representaban, según se deduce de la carta de obligación contra Juan Acacio.

Aquí sí que cae bien decir que «nunca segundas partes fueron buenas»⁸, y menos aún si éstas eran falsas.

⁵ La expresión es de doña BLANCA, o. c., III, pág. 17.

⁶ «Entre la larga y brillante serie de los discípulos de Lope destaca, indiscutible, la magna figura del mercedario fray Gabriel Téllez, universalmente conocido por su pseudónimo de Tirso de Molina. Junto con Lope y Calderón, forma la gran triada de cumbres de nuestra dramática áurea. (...) Para su papel de 'consolidador' —por decirlo con palabra de doña Blanca—, no carece de peso su también asombrosa fecundidad, muy inferior a la de Lope, pero superior a la de todos los restantes.» ALBORG, o. c., II, págs. 402 y 403, respectivamente.

⁷ En el prólogo a su *Quijote* dice Avellaneda: «...Pero quéjense de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte. (...) Sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las 'Arcadias', diferentes las han escrito; la 'Diana' no es toda de una mano.» ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA: *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Madrid, 1972, Espasa-Calpe, pág. 8. Transcribo en ortografía actual. (Lo destacado en letra cursiva es mío.)

⁸ A propósito de segundas partes y de la autojustificación de Avellaneda, comenta Riquer: «Los amores de Angélica, dejando aparte a Arlosto y los Italianos, fueron tratados en España fundamentalmente por Luis Barahona de Soto en 'Las lágrimas de Angélica' (Granada, 1586), y por Lope de Vega en 'La hermosura de Angélica' (Madrid, 1602). La 'Arcadia' de Lope (Madrid, 1598) lleva el título de la famosa 'Arcadia' de Jacopo Sannazaro (1504). La 'Diana' de Jorge de Montemayor (Valencia, ¿1599?) fue continuada por las de Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo (ambas impresas en Valencia en 1564). Pero Avellaneda se calla el precedente más parecido al suyo, que es la segunda parte del 'Guzmán de Alfarache', por Mateo Luján de Sayavedra, pseudónimo de Juan Martí (1602).» O. c., nota a la línea 8, pág. 10. (Lo destacado con letra cursiva es mío.)

La hipóstasis Téllez-Tirso

Estos dos personajes (Avellaneda y Martí), aunque usaron pseudónimo a muy poca distancia de Tirso y eran casi coetáneos suyos, se hallan, sin embargo, en los antípodas de nuestro fraile-poeta, porque *en su época* todo el mundo sabía que Tirso, el dramaturgo, y Télle, el fraile de la Merced, eran una y la misma persona, un ingenio docto y festivo, una línea de conducta recta. Y, si necesiráramos una prueba fehaciente de ello, la misma historia nos proporciona el documento irrevocable, pues cuando se le quiso condenar injustamente a silencio perpetuo, los graves señores de la «Junta» hicieron constar el nombre y el pseudónimo: «Maestro Téllez, *por otro nombre* Tirso, que hace comedias».

Precisemos un poco más las cosas: Los señores de la «Junta» hicieron constar *el apellido del fraile y el nombre del pseudónimo*. Téllez era, por consiguiente, el apellido. ¿Quiere esto decir que era el único apellido? Nada se puede afirmar ni negar en este sentido y a partir solamente de estos datos. Lo que sí creo que se puede asegurar es que si hubiese habido en aquel tiempo muchos Téllez, con quienes se le pudiese confundir, por ser un apellido muy corriente, o por reinar «la más absoluta anarquía en el uso de los apellidos»⁹, los señores de la «Junta» habrían mencionado además del primer apellido, o el nombre de pila o el segundo apellido, para evitar toda posible confusión. Por consiguiente, si dijeron Téllez, a secas, y Tirso, sin más, es que bastaba con uno cualquiera de los dos, mondo y lirondo. Si Lope y Cervantes eran Lope y Cervantes a secas, es porque habían logrado ese grado de popularidad para el cual un solo apellido bastaba. Lo mismo, pues, cabe decir del Téllez, pelado, «por otro nombre» Tirso. Que ese otro nombre fue el que utilizó el dramaturgo y no el fraile, nos lo demuestra el hecho de que «firmó» así al final de once comedias.

Los señores de la «Junta», como el toro agarrochado del romance anónimo, citado al hablar de los frailes y el teatro, querían embestir al fraile-poeta y echarlo del Teatro con mayúscula. Como no podían amordazar al poeta, acusaron al fraile. Por paradójico que pueda parecer, Tirso fue probablemente el único fraile víctima de las fallidas reformas de las religiones, de los frailes y de las comedias. Y, para colmo de lo absurdo, quizá era el único fraile que no ponía los pies en los corrales, porque no necesitaba ver representar comedias para inventarlas y escribirlas. Acaso en sus comienzos toledanos, cuando era un poeta novel, pero no en 1625. Desgraciadamente lo consiguieron. Y para que la cogida fuese mortal utilizaron, como he dicho, el apellido

⁹ «... y el apellido Téllez era en aquella época harto vulgar; por otra parte, dada la absoluta anarquía mantenida entonces en el uso de los apellidos, ni siquiera es seguro que fray Gabriel Téllez tomara el de su padre (sirvan, como analogía, entre miles, os casos de Lope, Cervantes, Góngora y Quevedo)». Alborg. o. c., II, pág. 406.

del fraile y el pseudónimo del poeta, con lo cual nos demostraron la existencia de una misma substancia y dos personas distintas, especie de hipóstasis humana, que no ha vuelto a repetirse en la historia de nuestras letras.

Me he preguntado si Téllez era el único apellido del fraile-poeta, pues nuestro dramaturgo firma así, escuetamente, o aparece mencionado de esta manera en los siguientes documentos, capitales todos ellos, seleccionados entre los muchos que menciona doña Blanca:

- 1) «Fray *Gabriel Téllez* y Fray Hernando de Orio eran novicios en Guadalajara el 14 de noviembre de 1600»¹⁰.
- 2) En «tres escrituras públicas otorgadas por el convento mercedario de San Antolín ante el notario Josef de Molina (...). En todos estos documentos figura Tirso como 'presente' entre los conventuales de aquella Casa, y en 'nueve' de ellos aparece su gloriosa firma autógrafa»¹¹, es decir, *Gabriel Téllez*, pues Tirso firmó siempre así.
- 3) En los primeros documentos de Tirso en Toledo (1606 y 1607), donde figura la firma del fraile *Gabriel Téllez*, entre la de otros mercedarios¹².
- 4) «Los autógrafos de la primera y la tercera parte de esta trilogía ('La Santa Juana'), cuya reproducción fotográfica publicamos...»¹³.
- 5) En el documento para pasar a Indias, es decir, en la «Real Cédula fechada a 23 de enero de 1616», en la cual figura una «relación» o lista de los religiosos que iban a Santo Domingo:

— Fray Diego González, de edad de treinta años, barbinegro, ojos grandes, lector de Teología y predicador.

¹⁰ «En la Biblioteca Nacional (vieja), en un caos de papeles por clasificar hallé el 'Registro de los papeles del Archivo del Convento de Guadalajara, para el fin de recoger las memorias conducentes a la historia de la Orden' y en el 'Registro', al folio 53 vuelto, encontré esta nota: 'Fray Gabriel Téllez y Fray Hernando de Orio eran novicios en Guadalajara el 14 de noviembre de 1600'. Documento III, de doña Blanca, O. C., I, pág. 87.

¹¹ «Con mi hallazgo en el Archivo de Protocolos de Guadalajara de tres escrituras públicas otorgadas por el convento Mercedario de San Antolín ante el notario Josef de Molina queda acreditada la estancia de Téllez en aquella ciudad y monasterio, desde el 8 de enero de 1605 hasta el 23 de junio de aquel año, célebre por la publicación del 'Quijote'. En todos estos documentos figura Tirso como 'presente' entre los conventuales de aquella Casa, y en 'nueve' de ellos aparece su gloriosa firma autógrafa.» Documento VIII, de doña Blanca, O. C., I, pág. 93.

¹² «Primeros documentos de Tirso en Toledo. Documento XXX y siguientes». O. C., I, págs. 99 y sigs.

¹³ Documento XLII: «Autógrafos de la Primera Parte de la Santa Juana. Firma Fray Gabriel, en su celda toledana en Santa Catalina, la primera parte de aquella trilogía; los actos I y II, a 20, y el III, a 30 de mayo». O. C., I, pág. 114 y fotografías después de las págs. 722, 824 y 866.

— Fray *Gabriel Téllez*, predicador y lector, de edad de treinta y tres años, frente elevada, barbinegro¹⁴.

- 6) La «Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes» es de Fr. *Gabriel Téllez*¹⁵.
- 7) En el poder que Tirso otorgó en Cuenca (27 de octubre de 1640) para que el procurador Diego de Avila le defendiese de los cargos que le hizo y los castigos que le impuso fray Marcos Salmerón¹⁶.

La lectura de estos documentos nos prueba que Tirso firmó siempre *Gabriel Téllez*, nombre y apellido. Cuando aparece citado junto con otros frailes mercedarios, vemos que a éstos también se les menciona de la misma forma (nombre y primer apellido). ¿Quiere decir esto que ésa era la norma común entonces? Así lo parece, a juzgar por lo que deja entrever esa «relación», frío documento de identidad, igual para todos, con valor administrativo y legal. Esta «relación» habría sido un documento insignificante en los Archivos de Indias de no figurar en él nada menos que Tirso de Molina. Si atendemos al hecho de que Téllez figura entre otros religiosos, no debe sorprendernos el que todos ellos aparezcan mencionados de la misma manera. Y si Gabriel Téllez no hubiese sido más que un buen fraile mercedario, uno entre tantos otros, nadie podría extrañarse de que no se supiese nada de él. Pero ..., porque hay un PERO muy grande: además de fraile fue un gran dramaturgo. Si en el primer cuarto del siglo XVII la fama lo mimó durante cierto tiempo, y tres siglos y medio después gran parte de sus comedias, leídas y analizadas detenidamente, dan testimonio de que esa fama era merecida y bien ganada, es extraño, MUY EXTRAÑO, que Tirso de Molina siga siendo fray Gabriel Téllez a secas. Si de un comendador de la Merced se sabe que se llamaba Pedro Franco de Guzmán, hijo de fulano de tal, y de mengana de cual, aunque tuviese pujos de nobleza, ¿por qué no se sabe nada parecido de Tirso de Molina? Yo no puedo responder a esta pregunta, pero insisto en que es MUY EXTRAÑO¹⁷.

¹⁴ «Documento II, de doña Blanca: Real Cédula fechada a 23 de enero de 1616, en que el Rey ordena al Presidente, Jueces y oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla pagar al Presentado Fray Juan Gómez, que 'va por Vicario General de su orden a la Isla Española, cuatrocientos ducados... para ayuda del gasto que ha de hacer él y siete religiosos que de su orden y dos criados que con licencia mía lleva a la Isla Española...» A continuación doña Blanca incluye la relación. Transcribo en ortografía actual. O. C., I, págs. 84 y 85.

¹⁵ «La 'Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes', de Fr. Gabriel Téllez (1581-1648), religioso mercedario universalmente conocido por el 'Maestro Tirso de Molina', objeto de nuestra publicación, ...». Así comienza el P. Penedo la introducción a la «Historia». O. c., pág. XVII.

¹⁶ «Documento CXII. Doct. de Cuenca de esa fecha». O. C., III, pág. 41 y fotografías después de la pág. 32. Para más detalles véase P. Penedo, «Tirso de Molina confinado en Cuenca», Estudios, 1949, págs. 80 y sigs.

¹⁷ Los principales datos de la vida del P. Pedro Franco de Guzmán los toma el P. Penedo del «proceso inquisitorial que le fue instruido en Madrid en 1628-29, siendo comendador de su convento, por filojudaísmo, temerario en la fe, irreli-

El arcángel Gabriel

Frente a la opinión de que «se desconoce totalmente el verdadero nombre en el siglo de Tirso de Molina, ya que el de Gabriel es el que adoptó en religión»¹⁸, me permito decir que me parece también un poco raro que ese nombre figure no sólo en documentos más o menos conventuales, en los que se dice que era novicio en 1600, sino también en otros documentos «oficiales», tales como escrituras públicas ante un notario de Guadalupe y la «lista» de los religiosos que se iban a Santo Domingo para evangelizar la isla. *Item* que «el poeta» firmase así «La Santa Juana» en Toledo (1613) y veintisiete años más tarde, cuando el dramaturgo había muerto, «el fraile» firmase con el mismo nombre y apellido unos poderes notariales en Cuenca (1640) para defenderse de unos cargos que se le hacían y unos castigos que se le imponían.

No sé si eran éstos los usos y costumbres del siglo XVII, pero a mí me parece ver que no hay tal nombre «adoptado» al entrar en religión, sino que se trata del mismo nombre único, desde el comienzo hasta el fin. A título de ejemplo, no aplicable al siglo XVII, sino al siglo XX (¿quién sabe si no se hacía también así por entonces!), puedo decir lo siguiente: las monjas del colegio de religiosas donde yo cursé una parte del bachillerato se llamaban dentro del convento madre Rosa o madre Juana, pero cuando sus firmas aparecían en el libro escolar, documento oficial en el que figuraba el nombre del colegio «legalmente reconocido», adscrito a tal Instituto Nacional de Enseñanza Media, estos nombres conventuales se esfumaban como por ensalmo para ceder el puesto al nombre de pila y apellido «del siglo».

Otro ejemplo: para nosotros Santa Teresa es Santa Teresa a secas; para los franceses es Santa Teresa de Ávila; pero en una partida de nacimiento, de defunción o pasaporte el nombre es Teresa de Cepeda y Ahumada, aunque dentro del convento fuese Teresa de Jesús. Y Santa Teresa está más cerca de Tirso que el ejemplo citado de esas religiosas del siglo XX.

Ya dije que no eran los orígenes humanos o carnales de Tirso los que me interesaban, sino el uso del pseudónimo y sus causas psicológicas. Pero me parece como si a los mercedarios del siglo XX les doliese la hipótesis (nunca demostrada) de la bastardía de Tirso, defendida por doña Blanca, y quisiesen aportar pruebas y más pruebas sobre «la limpieza de sangre» del ilustre poeta. Y, para evitar la más mínima relación entre ese Gabriel Téllez, hermano suyo de religión, y aquel Gabriel, «hijo de padre incógnito», de la par-

giosidad, menosprecio de los Padres Antiguos o del Yermo y otros cargos» (...). *Fueron sus padres Manuel Franco de Guzmán y Angela Mansino*. «Historia», introducción, pág. CXXVIII. De cara a la historia religiosa, no deja de sorprenderme que si Franco de Guzmán fue comendador de la Merced, también lo fue Téllez, y además fue cronista general; de cara a la posteridad fray Gabriel Téllez había sido Tirso de Molina. ¿Por qué, pues, tanto silencio?

¹⁸ Alborg, o. c., II, pág. 406.

tida de bautismo hallada por la «viuda de Tirso de Molina», arguyen que ese nombre, Gabriel, el único vínculo de unión, y sumamente débil, entre su hermano fraile y aquel niño, hijo de padre desconocido, es el nombre adoptado por Tirso al entrar en religión, porque «el nombre de Gabriel era frecuentemente adoptado por frailes mercedarios, debido a la estrecha vinculación mariana de este arcángel»¹⁹. No puedo aportar ninguna prueba en contra, pero tengo derecho a manifestar mis dudas sobre ese nombre «adoptado» al entrar en religión.

2. OTRAS MOTIVACIONES PARA USAR PSEUDÓNIMO

Entre las otras razones que pueden llevar al uso del pseudónimo figuran las siguientes:

Ser el pseudónimo un anagrama del propio nombre

Esta motivación nada tiene que ver con nuestro poeta, ya que salvo la «T» inicial no existe ninguna relación entre el apellido Téllez y el nombre Tirso.

Debo decir que nunca vi claro esto de los anagramas, salvo para el caso de Belisa, que lo es de Isabel. Quizá por esta razón jamás comprendí que Voltaire fuese anagrama de François Marie Arouet²⁰. Cuando mucho tiempo después hallé otra explicación mucho más clara sobre el origen del pseudónimo del librepensador francés, me alegré porque indirectamente me probó que esta historia del anagrama volteriano tampoco había convencido a otros.

¹⁹ Idem, *id.*

«Ha sido costumbre en la Orden Mercedaria, al arbitrio del candidato, y obligatorio en otras corporaciones religiosas, el cambiar de nombre *dentro de la Comunidad*, práctica que aún subsiste. Los postulantes a religiosos, cuando cambian su nombre, adoptan comúnmente el de un santo de la Orden o uno que tenga alguna vinculación con ella. Así, por ejemplo, el célebre P. Remón, otro dramaturgo mercedario contemporáneo de Tirso, a quien Cervantes no trepidó en colocar entre los primeros poetas de su tiempo, y a quien justamente aplaudió Lope de Vega en su 'Laurel de Apolo' (Silva, I), al entrar a la Orden pidió llamarse Alonso de Jesús y San Benito. Y el mismo Lope de Vega, amigo de Tirso, en vez de tomar como segundo apellido el materno de Fernández optó por Carpio, el segundo de su padre». Fray Miguel L. Ríos, Estudios, 1949, págs. 4 y 5. (Lo subrayado es mío). Téngase en cuenta que se cambia el nombre dentro de la Comunidad, pero quizás no en documentos oficiales, y que el P. Remón solicitó llamarse de Jesús (como Santa Teresa) y San Benito, pero no dejó el Alonso ni el Remón.

²⁰ «Le Théâtre-Français répétait son 'Oedipe', qui est joué et applaudi le 18 novembre 1718. Ce premier triomphe public lui donne la notoriété, en attendant la gloire; c'est alors qu'il abandonne le nom d'Arouet pour prendre celui de Voltaire (anagramme formé de Arouet 1 (e) j(eune), en changeant l'u en v, et le j en i)». Ch.-M. des Granges. Histoire de la Littérature Française, Paris, Hatier, 1962, pág. 637.

Expresar una admiración determinada

El ejemplo más característico nos lo ofrece Gabriela Mistral (1889-1957). La poetisa chilena adoptó el nombre y apellido de dos poetas a los que admiraba profundamente: Gabriele d'Annunzio y Federico Mistral. Esto dio, al parecer, una nota de exotismo a su nombre poético. Es posible.

En principio no me gustan los nombres de varón a los que se añade una desinencia para feminizarlos. Y Gabriela²¹ no es la excepción a la regla. Todo lo contrario. Para mis oídos suena mucho mejor Lucila y me parece más poético que Gabriela. No creo que el nombre auténtico, Lucila Godoy, hubiese tenido peor aceptación que Gabriela Mistral. Otra cosa hubiese sido si la poetisa hubiera tenido que añadir el segundo apellido: Alcáyaga.

Aunque yo me ocupo sólo de la primera parte del pseudónimo (Tirso), conviene mencionar aquí la opinión de Vossler²². El hispanista alemán cree que Tirso adoptó el apellido «de Molina» como prueba de la admiración que sentía por el teólogo Luis de Molina (1536-1600). De manera muy sucinta

²¹ Se me dirá que Gabriel no es nombre de varón, sino de arcángel. De acuerdo. Pero los nombres de los mensajeros celestiales son para los varones, y para feminizarlos es preciso añadirles una «a». No voy a entrar ahora en discusiones bizantinas sobre el sexo de los ángeles o su falta de sexo. Sólo me permito citar una donosa burla de Tirso a propósito de tan pintoresca cuestión, en «La ventura con el nombre»:

BASILISA: ¿De dónde eres? ¿Dónde vas?
¿Quién te hizo mal?
BALÓN: Crora me hizo
trampantojos en los cascos.
(*Aparte.*)
El debe ser adivino,
pues pescuda por qué lloro.
(*Alto.*)
Mas diga, se lo soprico:
si es ángel, ¿es macho o hembra?
Que para diablo es muy lindo.

(Acto III, escena 2.)

²² «Yo no conozco otro dramaturgo español, en aquellos años, que estuviera más empapado, penetrado y embebido de la doctrina molinista que nuestro Tirso. Ni me parece imposible que adoptara su pseudónimo literario en homenaje al autor de la *'Concordia liberi arbitri cum gratiae donis'*, completándolo con el nombre pastoral de Tirso, cual modesto poeta cómico y popular partidario del gran doctor Molina.» Vossler, o. c., «Las tragedias de Tirso: 'Ninfa del cielo' y 'El condenado por desconfiado'», pág. 78. En el artículo titulado «La mujer, lo profano y lo cómico en la visión de Tirso de Molina», Vossler insiste en el molinismo de Tirso: «En España, las doctrinas de Luis de Molina; en Francia, tres decenios después, las de Jansenius y de los místicos de Port Royal, rompieron la serenidad de la conciencia tutelada y despertaron angustias metafísicas. Tirso, molinista; Racine, jansenista, tocaron notas y evocaron resonancias que desde Sófocles y Eurípides habían quedado como olvidadas o adormitadas.» O. c., página 123.

recordaré que este teólogo mantenía la tesis de la «ciencia media» y excluía la predeterminación o premoción física de Báñez. En la polémica sobre la predestinación, la posición de Luis de Molina era más amplia que la de los dominicos, respecto del libre albedrío y la gracia divina. En lo esencial, se dice que coincide con él Calderón. Si se recuerdan, a grandes rasgos, las actitudes de Segismundo y de Paulo, para no citar más que los dos personajes más famosos, se verá que éstas no coinciden en absoluto: Segismundo tiene conciencia de su libertad, aunque a veces se deja llevar de sus instintos primitivos, mientras que Paulo se siente predeterminado. No digo que Paulo esté o no predestinado o condenado; digo que el uno *se siente libre* y el otro *se siente predeterminado*. No quiero entrar en más detalles, porque el «de Molina» no constituye mi centro de interés, y porque deliberadamente evito «El condenado por desconfiado», como ya he dicho varias veces.

Buscar un efecto eufónico

Dos ejemplos demostrarán la validez de esta motivación: Rubén Darío y Pablo Neruda.

Según la fe de bautismo, el poeta nicaragüense se llamaba Félix Rubén García Sarmiento.

Rubén Darío es para mí el poeta de aquella princesa que estaba triste porque soñaba con el amor, y también el poeta de aquel hermano lobo que, conquistado por la dulzura de San Francisco de Asís, fue manso como un cordero mientras estuvo al lado del santo, pero que volvió a ser fiero al ver la maldad de los hombres. Olvidando estos detalles y atendiendo sólo a la sonoridad de los dos apellidos, García y Sarmiento, es evidente que Darío suena muchísimo mejor. Parece ser que ese apellido poético era una especie de gentilicio aplicado a la familia, desde que así se llamó un tata-buelo del poeta. En cuanto al Rubén en lugar del Félix Rubén de la partida bautismal, es forzoso reconocer que fue una acertada abreviación hecha por el poeta, que eligió el nombre más eufónico y menos corriente.

El caso de Pablo Neruda es más expresivo todavía, pues su verdadero nombre era Neftalí Ricardo Reyes. Con que hubiera suprimido el nombre de pila, Neftalí, raro y extravagante, no habría quedado nada mal; pero es evidente que ese apellido desconocido en el mundo hispánico le añadió una nota de exotismo, no sé si buscada o no, como en el caso de Gabriela Mistral. Se dice que Neruda adoptó ese apellido en recuerdo del cuentista checo del mismo nombre.

Analicemos el caso de nuestro dramaturgo. Gabriel Téllez no suena mal en absoluto, aunque personalmente yo no sienta ninguna predilección por el nombre Gabriel²³. Arcángel por arcángel, prefiero Miguel o Rafael a Ga-

²³ «San Gabriel. Uno de los arcángeles que mencionan el Antiguo y el Nuevo Testamento. Su nombre significa 'hombre de Dios'. Fue el que anunció a Daniel el nacimiento del Mesías, a Zacarías el del Bautista y a la Virgen María el de

riel. Pero ninguno de los tres suena mal en castellano. Si nos fijamos en la suma de los dos sumandos, Gabriel + Téllez, nos hallamos con que no suena mal en absoluto, aunque si atendemos sólo a la musicalidad del nombre es indiscutiblemente más bonito y sonoro Tirso de Molina.

Si el apellido Téllez era muy corriente en la época de Tirso, el hecho de ir asociado a un nombre que no es tan usual, como Juan, José o Pedro, y que no suena mal, nos permite afirmar que no debieron de ser los motivos eufónicos los que le impulsaron a cambiar de nombre. Por otra parte, aunque Gabriel sea nombre de origen bíblico, no ofrece ese sabor judaico que tienen Isaac, David, Samuel, Benjamín o Salomón. Recuerdo mi espontánea extrañeza al oír llamar Salomón a un joven cocinero negro que trabajó durante un año en un «self service» donde yo solía comer varias veces por semana. Dejando aparte la «filiación mariana» del arcángel Gabriel, o ¡quién sabe si debido precisamente a ella!, el caso es que el nombre de Gabriel romó carta de vecindad en nuestro país, de suerte que pudo considerarse como «cristiano viejo»²⁴, desde hacía siglos. Por todo lo cual, y por más que lo analizo, no hallo en él nada que lo haga digno de ser rechazado.

Pasemos al apellido Téllez, sin pensar para nada que, aunque «harto vulgar», lo llevaba también una familia de las más linajudas de España. Quedémonos entre la gente del estado llano, dejando tranquilos los problemas de la nobleza, sea de sangre, de nombre o de dinero. Suponiendo que Téllez fuese a fines del siglo XVI y comienzos del XVII lo que García y López en el siglo XX, es evidente que Gabriel Téllez no suena lo mismo que José García o Juan López. Y, sin embargo, la realidad es ésta: para entrar en el mundo de las letras, fray *Gabriel Téllez renuncia a su nombre y a su apellido*. Por algo sería, pero no por efecto eufónico.

No se olvide que en el caso de los poetas citados anteriormente el pseudónimo borró totalmente el nombre auténtico, que ellos quisieron suprimir deliberadamente, cosa que no ocurrió con Tirso-Téllez, el poeta-fraile. Tirso fue antes Téllez y con toda seguridad fue antes fraile que poeta; el hambre de inmortalidad y el deseo de ganar «la tercera vida»²⁵ fueron los que le

Jesús. Su fiesta se celebra e 24 de marzo (antes, el 18). Según los árabes, reveló el Alcorán o Mahoma.» Diccionario Enciclopédico Salvat, tomo 6, pág. 191.

²⁴ «Eso allá se ha de entender —respondió Sancho— con los que nacieron en las malvas, y no con los que tienen sobre el alma *cuatro dedos de enjundia de cristianos viejos* como yo los tengo.» «Quijote» (II, 4). Comenta Clemencín: «En varias ocasiones hizo Sancho alarde de esta cualidad, que en tiempo de Cervantes era una especie de hidalguía o nobleza de segundo orden que excluía a los cristianos nuevos o descendientes de moros y judíos. A estos cristianos nuevos privaban los estatutos de limpieza, introducidos en los siglos XV y XVI, no sólo de la entrada en el estado eclesiástico y oficios nobles y de república, sino en algunas partes hasta de las profesiones mecánicas de artes y oficios, como en Toledo, donde los conversos y sus descendientes no podían ser picapedreros.»

²⁵ A propósito de esta tercera vida decía el libro de texto de mis tiempos de bachiller: «Coincidiendo con un entibiamiento del fervor religioso, se produce a fines de la Edad Media un fenómeno que se refleja en las 'Coplas'.

llevaron al cambio de nombre, pero sus dos nombres coexistieron pacíficamente en él, puesto que el poeta no necesitaba esconder al fraile, ni el fraile había de disimular al poeta. Por eso no me parece abusivo hablar de una sustancia y dos personas, de una hipóstasis; porque si se habla de doble personalidad se piensa en la patología de los espejismos, las alucinaciones y los desdoblamientos.

Disimular el sexo, si se trata de una autora

Tal fue el caso de Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber) y Víctor Catalá (Catalina Albert).

Raras veces se da el fenómeno contrario, como se dio con Juan Valera, el cual no tenía motivos de esa índole cuando utilizó el pseudónimo «Currita Albornoz»²⁶. El mismo autor usó el pseudónimo «Eleuterio Agoretas», horrible desde el punto de vista eufónico, y el no mucho más agraciado de «Filógyno» (amigo de la mujer). Cualquiera de los tres es, para mi gusto, más desgraciado que el nombre auténtico del padre de «Pepita Jiménez», el cual debió de usarlos ocasionalmente y por motivos que a mí no me interesa averiguar ahora.

Aunque Tirso no disimuló nada, ni su condición de hombre ni la de fraile, ya que tratamos de «disimulación» aprovecharemos esta oportunidad para puntualizar las cosas y dejarlas bien claras. Tirso es nombre de varón y, por consiguiente, el sexo se mantiene de manera indudable. Se supuso que «acaso» quiso encubrir su condición de fraile. Pero no se olvide que *in principio erat* un prologuista anónimo²⁷. El P. Penedo, en su reciente

El mundo terrenal —el de los torneos, el de la belleza carnal— pasa, sin duda. Pero el hombre puede conseguir acá en la tierra algo más duradero y espiritual, que puede dejar a sus descendientes una fama, una honra, una gloria. (Ya en don Juan Manuel hay algo de esto.) Esta *tercera vida*, distinta de la humana y de la divina, es un grito de optimismo y de fe en la vida (M. Pelayo, A. Castro), que explican ya al hombre del Renacimiento, el cual, orgullosamente, querrá hacer de la vida un campo de su gloria y no un breve tránsito, como quiere el hombre medieval.» GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Historia de la literatura española*, siglos XII-XVII, Barcelona, 1942: pág. 78.

Dice Valbuena: «Se escalonan las tres vidas de que habló Américo Castro en una conferencia sobre el poeta: la vida del cuerpo, la vida de la fama —más importante— y la vida perdurable en la eternidad.» O. c., I, pág. 314.

²⁶ Me parece fuera de toda duda que Juan Valera no pretendía «disimular su sexo» bajo el nombre de Currita Albornoz, personaje principal de la novela del P. Coloma, «Pequeñeces». Algún motivo, cuya índole no hace al caso, debía de tener el padre de «Pepita Jiménez» y de «Juanita la larga», cuando en 1891 escribió el artículo de crítica literaria titulado: «Pequeñeces, Currita Albornoz, al padre Luis Coloma». JUAN VALERA, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1961, vol. II; pág. 841.

²⁷ Véase más arriba, pág. 10 y siguientes. Doña Blanca indicó en el «Índice de los errores que falsificaron la biografía de Tirso e imposibilitaron su reedificación y la de su obra». (O. c., I, pág. 64) que el prologuista anónimo «por todas las señas era un fraile mercedario». El P. Penedo lo confirma: «Esta

introducción a la «Historia de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes», dice que probablemente la confusión se originó en las palabras del sobrino: «había mudado con las canas», y también en el «Acto de contrición» (1630)²⁸. Pero este confusionismo sentó sus reales en la *historia de la literatura*, que es siempre *posterior a la historia realmente vivida*. Mientras coexistieron los dos nombres en una sola persona, todo el mundo sabía que Tirso y Téllez eran la misma persona, sin que el pseudónimo encubriese al fraile y sin que el mercedario quisiese esconder bajo sus hábitos al travieso poeta. Y esto era del dominio público, como lo prueba el texto del «Acuerdo». Por consiguiente, la sospecha de «disimulación» o «encubrimiento» cae por su base, desde el punto de vista histórico. Surgió *a posteriori* y nació de una interpretación psicológica aparentemente verdadera.

En resumen: los motivos que suelen llevar de ordinario al uso de un pseudónimo no parecen haber impulsado a Tirso de Molina. Queda la posibilidad de que lo usase «por mero capricho», en cuyo caso deberíamos concluir que se trató de un «capricho reverendo», absurdo e inexplicable, aunque no imposible. Yo me someto a las leyes de lo absurdo y de lo inexplicable cuando no hay otra solución, pero antes de acatarlas intento por todos los medios ver un poco claro con las luces de la inteligencia.

Quizá el análisis de algunos casos representativos en nuestras letras pueda ayudarnos a esclarecer un poco por qué Téllez usó pseudónimo.

versión deformada de la vida de Tirso comenzó muy tenue con el prólogo de la tercera adición de *Deleitar aprovechando*, impresa en Madrid el año 1765, escrito casi seguro del erudito mercedario madrileño Fr. Pedro Nolasco Rodríguez Morzo, a quien siguieron con aumentos progresivos Alvarez Baena y otros. «Historia», introducción, pág. CL. Y añade en nota: «Morzo es un notable precursor de 'La ciencia española'. Señala a Tirso entre los aventajados escritores del arte poético por 'sus muchas comedias que están en honor entre los doctos', 'el celebrado libro *Cigarrales de Toledo*, que por cierto hado no se encuentra, después de muchas pesquisas' y por *Deleitar aprovechando*. Lo presenta con estas sonoras frases: 'No será tampoco mal admitida la memoria de Tirso de Molina, cuyo nombre y apellido verdadero eran Fray Gabriel Téllez, religioso mercedario calzado, de una pasmosa afluencia y facilidad poética.' L. c., nota 39. Téngase en cuenta que estas palabras no figuraban en el mencionado prólogo, sino que el P. Penedo las toma de otro libro, de 1764, del cual posee un ejemplar.

²⁸ «(Tirso) no renunció al teatro por miedo o pusllanímida, ni tampoco para entregarse de lleno a la vida espiritual, como otros de quienes hace honrosa mención en la Historia, sino para escribir asuntos de devoción y provecho de las almas, armonizando su innata afición a la pluma con el nuevo estilo.

Esta es la única explicación posible y plausible de su famoso *Acto de contrición*, publicado en Madrid el año 1630 para manifestar su transformación...» P. PENEDO: *Historia*, Introducción, pág. CXLVIII.

3. ALGUNOS CASOS REPRESENTATIVOS

Leopoldo Alas, «Clarín»

Leopoldo Alas usó el pseudónimo por imposición, pero luego ya no lo dejó, de suerte que el literato era conocido por Leopoldo Alas, «Clarín». Yo ignoraba los motivos por los cuales Leopoldo Alas usó este pseudónimo. Los hallé sin buscarlos en un periódico madrileño²⁹, en la sección titulada «Meridiano de Madrid». La breve alusión decía, más o menos así: Leopoldo Alas estrenó su pseudónimo en 1871. Parece ser que los redactores de cierto periódico «tenían la obligación de ponerse como pseudónimo el nombre de un instrumento musical», Leopoldo Alas eligió «Clarín» y sus clarinaes fueron, como todos saben, muy sonados.

El «Clarín» matritense de «El Solfeo», «El Imparcial» y «Madrid Cómic» se identificó (?) con la Villa y Corte de tal forma que se consideró un madrileño más (!), llegando a ser crítico y preboste del tiempo de los mentideros de la época, entre ellos del «Bilis Club», como bautizase con sorna Ortega Munilla a la tertulia que los ovetenses de Madrid celebraban en la Cervecería Inglesa, de la carrera de San Jerónimo³⁰.

No conozco a fondo toda la obra de «Clarín», pero sí he leído suficientes páginas suyas para darme cuenta de que «Clarín» no se sintió jamás madrileño y menos aún llegó a identificarse con la Villa y Corte. Aquí vendría bien aquello de que «todo es según el color del cristal con que se mira».

²⁹ «Ya», 19-IV-1974.

³⁰ El interrogante y la exclamación son míos. Para justificar su presencia he aquí una breve cita de un artículo de Clarín titulado *Madrileña*: «¡Ay, Madrid! ¡Si será tu vida positiva que ni siquiera das materia para una revista semanal! Prescindimos de los timos, de los petardos, de los cocheros que faltan a los rudimentos de la educación..., y Madrid es un inmenso *burgués*, un péndulo, cualquier cosa de regulares movimientos, fría, cansada, sin peripecias ni cambios. Madrid se levanta tarde, se hace la *toilette* tarde también, y mal; los barrenderos hacen que el polvo suba a las nubes en holocausto al Ayuntamiento, que les deja dormir la mañana. La escoba es el incensario, el polvo el incienso. Las criadas sacuden las alfombras en los balcones, y las nubes polvorientas descienden entonces de las alturas a posarse, como un rocío, sobre el fieltro de los sombreros, que en vano limpia cada día el hacendado transeúnte.

¿Y por qué se levanta Madrid tan tarde? ¡Ah! Porque de noche se divierte. (...) Lector, amas la Naturaleza, buscas sus efluvios..., la vida de la villa del oso te abruma..., quieres salir al campo... ¡Ay! Madrid no tiene campo. Pelados terrones por un lado; por otro, un río hidrópico; por otro, praderas sin prado, sin césped...; sed y hambre y fatiga en la llanura; el desierto a la puerta de la calle. Madrid es un oasis del Municipio.» LEOPOLDO ALAS «CLARÍN»: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966, *Madrileña*, pág. 1224.

Amado Nervo

Con este poeta nos hallamos ante la paradoja de que todo el mundo creyó que el nombre era un pseudónimo y en realidad no lo era. Las explicaciones huelgan, pues el propio autor lo cuenta con naturalidad y sencillez: «Nací en Tepic, pequeña ciudad de la costa del Pacífico, el 27 de agosto de 1870. Mi apellido es Ruiz de Nervo; mi padre lo modificó encogiéndolo. Se llamaba Amado y me dio su nombre. Resulté, pues, Amado Nervo, y esto, que parecía pseudónimo —así lo creyeron muchos en América— y que en todo caso era raro, me valió quizá no poco para mi fortuna literaria. ¡Quién sabe cuál habría sido mi suerte con el Ruiz de Nervo ancestral o si me hubiese llamado Pérez y Pérez!»³¹.

Juana de Ibarbourou

Era hija de padre gallego y de madre uruguaya, de origen andaluz. Su nombre de pila es Juanita Fernández Morales. A la poetisa no le gustaba el nombre de Juana; a mí tampoco. Con esa mezcla de frescor e ingenuidad ella misma nos lo cuenta en «Ángeles pintados»:

«Mientras fui pequeña, mi nombre me resultó indiferente en absoluto. Todo el mundo me llamaba Juanita y tampoco me desvelaba por el diminutivo. Fue después de los doce años cuando mi nominativo empezó a preocuparme seriamente. Crecí de golpe y toda la familia creyó que sería espiada y fina como algunas de mis tías. Entonces mi padre, haciendo uso de su conocimiento de los grandes novelistas de su patria, recordando a Valera empezó a decirme Juanita la Larga (...). Digo que mi nombre... ¡Ay, todas las buenas negras puesteras, cocineras, lavanderas, planchadoras de mi Cerro-Largo natal, en esa época, respondían a un único denominador común: a todas se les decía 'tía Juana'... Solían burlarse mis compañeras del Colegio de mis oscuras tocayas y entre lágrimas y razones a puño yo lo defendía, aunque en el fondo lo hubiera cambiado por cualquiera de esos que vienen de ultramar.

Vaya, la Historia está llena de Juanas célebres. España las dio en continuadas épocas, desde la de costado, como la Beltraneja, hasta las muy puestas en una de las más opulentas casas reales del mundo: la casa de Castilla y Aragón. ¡Esa Juana, hija de los Reyes Católicos, enloquecida de amor y de celos, cenceña y morena, que la posteridad señala con un mote tan triste (...). Oh, mis negras de Cerro-Largo: podemos consolarnos, que bien dice el refrán que «no se consuela el que no quiere». Pequeño nombre sin ritmo, pequeño nombre que en el cielo sólo tiene un asteroide, aunque en la tierra, ya lo vemos, princesas y reinas, papisas y heroínas como Juana

³¹ AMADO NERVO: *Obras completas*, Madrid, 1967. Aguilar, tomo II, pág. 1065. «Había el poeta».

de Arco, lo recibieron en la pila bautismal, y en Méjico una dulce monja docta lo llevó como cifra de los altos númenes.

¿Me importa algo ahora el nombre exento de gracia y armonía, sin esdrújulo ni agudo, simple, seco, hosco? Ah, ya no. Sólo siento que no se lo hayan dado a una variedad de rosas o un fruto. Por ejemplo: hay ciruelas «reina Claudia». Pudo haber «peras Santa Juana», y a nadie se le ha ocurrido. Y como hay flores que han impuesto sus nombres en el nomenclátor femenino: margarita, violeta, azucena, hortensia, bien pudo la flor de alguna especie cualquiera, azul y fragante, lanzar de igual modo al tumulto de los nombres armoniosos y preferidos éste tan carente de gracia.

(El caso es que sin escapatoria, siempre tengo que firmar con él...)»³².

«Juanira Fernández se casó a los diecinueve años con el capitán Lucas Ibarbourou, de origen vasco-francés. El capitán le da un nombre que ella hará glorioso. 'Ibarbourou', que en vascuence significa—como señaló Unamuno—'cabecera del valle'»³³.

Juana de América (1929) cuenta en el «Autorromance de Juanita Fernández»:

Andaba Juanita, andaba,
con un ángel de custodia,
y su pobreza tan rica
y sus ensueños de novia.
Primero novia del aire,
y después de un capitán³⁴.

Ese apuesto capitán de extraño apellido resolvió el problema de su nombre. En 1919 «fue el salto de la sombra a la luz; de Juanita Fernández a Juana de Ibarbourou»³⁵. El apellido del marido precedido de la preposición «de», como es costumbre en España y en los países que hablan la lengua de Cervantes, confirió a su nombre de poetisa esa nota original con la que ganó la ansiada fama. Esa «novia del aire» consiguió tres cosas muy importantes en la vida de toda mujer: amar, sentirse amada y tener un hijo. Y el amor de sus amores, el capitán Ibarbourou, aureoló su nombre de pila, Juana, nombre de reinas y de humildes sirvientas negras, con ese nimbo de exotismo que borró de un plumazo el aire de vulgaridad que habría tenido si hubiese tenido que firmar sus versos siendo sólo Juana Fernández.

Azorín

El autor de las «Confesiones de un pequeño filósofo» (1903) nos plantea una situación que recuerda el caso de Juanita Fernández o de Gabriel

³² JUANA DE IBARBOROU: *Obras completas*, Madrid, 1968, Aguilar, «Ángeles pintados: Un nombre», pág. 1115.

³³ Idem, id. Compilación, anotaciones y noticia biográfica por Dora Isella Russell, pág. 31.

³⁴ Idem, id., pág. 452.

³⁵ Idem, id., pág. 32.

Téllez, por la desinencia «ez» de esos patronímicos tan corrientes en España. Es evidente que un hombre cualquiera puede llamarse José Martínez Ruiz, pero este nombre no es válido para un escritor que aspira a salir del anonimato. Si Azorín se hubiese llamado Romualdo, Segismundo o Ildefonso, la rareza del nombre de pila habría compensado con creces la vulgaridad del Martínez y probablemente no habría tenido necesidad de utilizar pseudónimo. Pero Azorín, por ser varón, no podía contar con la aportación del apellido de su mujer, como le sucedió a Juana con el de su marido. Además, ¿cuándo se vio cosa semejante? Y ¿dónde habría quedado la hombría de nuestro *homo ibericus*? José Martínez Ruiz no tuvo más remedio que cambiar de nombre³⁶.

¿Qué significa Azorín, si es que significa algo? ¿Pequeño azor? Tal vez. El autor no nos lo explica, aunque habla de su pseudónimo en «Los pueblos»:

«—¿Qué quiere decir esto de Azorín?

—Es un escritor que hubo aquí hace cincuenta o sesenta años. Yo no le conocí, pero se lo he oído contar a los viejos.

—¿Y dice usted que se llamaba Azorín?

—No; el nombre era otro; esto era un pseudónimo. Se llamaba... No recuerdo; pero este nombre es el que usaba siempre en sus escritos.»³⁷

Azorín es el escritor que, con la mirada fija en algo, ve lo que otros no habían visto en un cuadro, en un pueblo o en un clásico. Se apropia esta cosa insignificante, pequeña e intrascendente, que había pasado desapercibida durante siglos, y la convierte en tema de inspiración, en su alimento cotidiano. Por eso Ortega lo definió certeramente como el verdadero maestro de los «primores de lo vulgar»³⁸. Azorín no es un halcón peregrino, que rápido como una centella se abalanza sobre la presa, ni un águila que planea majestuosamente y se eleva hacia alturas inaccesibles, ni un gran duque...; es un pequeño azor.

Tal vez pueda parecer una falta de respeto ver en Azorín a un represen-

³⁶ José Martínez Ruiz casi siempre ha firmado sus escritos con pseudónimo. Primero adoptó el de 'Cándido', y con éste firmó en 1893 su libro *La crítica literaria en España*; al año siguiente firma otro libro, *Buscapiés*, con el de 'Ahrimán'; finalmente, ya entrado el siglo, aparece al pie de *Las confesiones de un pequeño filósofo* el pseudónimo definitivo: 'Azorín'. Díaz-Echarri y Roca-Franquesa: O. c., pág. 1259.

³⁷ Azorín: *Obras selectas*, Madrid, 1962, Biblioteca nueva, «Los pueblos», Epílogo en 1960, pág. 341.

³⁸ *Maximus in minimis*. «... (Azorín) es todo lo contrario de un 'filósofo de la historia'. Por una genial inversión de la perspectiva, lo minúsculo, lo atómico, ocupa el primer rango en su panorama, y lo grande, lo monumental, queda reducido a un breve ornamento. (...) Seguimos la indicación y hallamos esto: un pueblecito —un nombre desconocido u olvidado—, un detalle del cuadro famoso que solíamos desapercibir —una frase vívida que naufragaba en la prosa vana de un libro. Como con unas pinzas sujeta Azorín ese mínimo hecho humano, lo destaca en primer término sobre el fondo gigante de la vida y lo hace reverberar al sol.» Ortega, O. C., «Revista de Occidente», Madrid 1957, vol. II, pág. 159.

tante de las aves de presa, esos señores del cielo, de mirada penetrante y aguda, pico curvo y uñas de acero, ese Azorín delicado, minucioso, detallista e insignificante. Y, sin embargo, le caía bien el nombre a ese pequeño burgués, que tenía una casa en Levante y que nos dejó también unas confesiones, no a la manera de San Agustín o de Juan Jacobo Rousseau, pero confesiones al fin. En ellas todo es pequeño: las confesiones y su autor, que se llama a sí mismo—y creo que con razón—pequeño filósofo. (En la definición pesa más el adjetivo que el sustantivo.)

¿Influyó acaso en la elección de la desinencia la sonoridad del famoso pseudónimo de Leopoldo Alas? ¡Quién sabe!³⁹

Y con él cerramos la serie de autores de habla española que usaron pseudónimo o cuyo nombre lo parecía sin serlo.

Ninguno de ellos, aun siendo todos tan diferentes, nos da la solución para el caso de nuestro fraile-poeta, que queda sin catalogar. El enigma de su pseudónimo sigue sin resolver. No deseaba ofrecer una lista exhaustiva⁴⁰ de pseudónimos, sino mostrar una selección representativa de autores notables que lo usaron y analizar las causas que les impulsaron a ello.

Antes de terminar el presente capítulo, dedicaré especial atención a dos autores extranjeros que los usaron en abundancia. Tal vez su actitud pueda ayudarnos a ver un poco más claro el caso de Téllez-Tirso, si no por analogía por lo menos por eliminación:

4. DOS CASOS LÍMITE

Voltaire

El librepensador francés nos ofrece un ejemplo diferente de los anteriores. A propósito del abandono del apellido paterno dice su biógrafo Jean Orioux⁴¹: «Que leur reprocher-il à ces Arouet? Des siècles de labeur, des siècles d'une probité, d'une droiture, d'une dignité sans tache. Il ne semble pas que ces Arouet eussent l'humeur plaisante, c'étaient à n'en pas douter

³⁹ «A principios de 1897 el gran crítico 'Clarín' le da el espaldarazo de escritor en uno de sus célebres *Paliques*; le presagia buen éxito y de paso le orienta con algunos consejos.» DIEZ ECHARRI y ROCA-FRANQUESA: O. c., pág. 1258.

⁴⁰ En el siglo XIX el número de pseudónimos proliferó de tal manera que se convirtió en selva inextricable. Y en 1892 el buenazo de Hartzzenbusch se dedicó a recopilarlos por primera vez. Parece ser que en la literatura española de la primera parte del siglo XX hay más de mil quinientos. (Datos tomados del *Diccionario Enciclopédico Salvat*, citado anteriormente, tomo II, pág. 155 y sigs.).

Me ha parecido más útil e instructivo seleccionar algunos casos importantes y analizarlos detenidamente que acercarme a esa caterva de pseudónimos, los cuales, en la mayoría de los casos, encubren personalidades que no lograron imponerse ni merecieron figurar en la historia de nuestras letras, cosa que no le sucedió a Tirso.

⁴¹ JEAN ORIOUX: *Voltaire ou la royauté de l'esprit*, París, Flammarion, 1966.

des gens austères dont la vertu était, au sens profond du mot, la force d'âme. Ils n'ont pas laissé en deux siècles un seul trait d'esprit, pas une anecdote pittoresque, pas une fantaisie, pas une lettre, pas une page de souvenir. Ils ont rempli des cahiers: ce sont des cahiers de comptes (...). Tous leurs biens sont sous le sceau royal: leurs enfants, leurs mariages et leurs maisons. Même leur santé n'a jamais fait parler d'elle. Les médecins les ruiaient comme la plupart des malades d'alors: mais soit dans la première enfance, soit à l'état de barbon — c'est-à-dire, avant de faire des affaires, ou après fortune faite (...). C'est probablement ce caractère des Arouet qui exaspérait M. François-Marie Arouet, dit Voltaire»⁴².

El origen del principal pseudónimo del patriarca de Ferney lo hallé también en este biógrafo. Parece ser que desde muy pequeño fue Voltaire obstinado y voluntarioso; por este motivo le llamaban «petit volonraire»⁴³. De la contracción de la segunda palabra salió el pseudónimo que él inmortalizó y por el cual es conocido en el mundo de las letras.

¿Quién era el padre de Voltaire? «On le devine plus qu'on ne le connaît. Il n'y a pas une lettre de Voltaire à son père. C'est presque incroyable. C'était un homme austère et d'une droiture sans faiblesse. Ce qu'il était, il l'exigeait des siens»⁴⁴.

¿Y la madre? Aparte el hecho de haberlo echado al mundo no representaría nada. «Cette absence est déplorable. On peut dire que Voltaire fut un enfant sans mère car il la perdit à l'âge de sept ans. Il n'en parle jamais. On ne sait presque rien d'elle — qu'un mot sur Boileau qui était voisin des Arouet et les fréquentait un peu. Elle disait du vieux poète de l'Art poétique que 'c'était un bon livre mais un sot homme'. Ce qui laisse supposer que la Parisienne avait un bon bec»⁴⁵.

La disposición de ánimos de Voltaire respecto a sus padres es bastante anómala y pintoresca. Aunque yo no voy a ocuparme de ella, me permito mencionar unas líneas que reflejan su actitud burlona, picante y mordaz. «Il manque non de hardiesse mais de pudeur lorsqu'il laisse entendre très clairement que Madame sa mère aurait eu des amants et qu'il serait le fils de l'un deux. Tout plutôt que d'être Arouet! C'est l'abbé de Châteauneuf — un libertin — qui d'après lui serait son père. Dans une autre occasion, il pencherait plutôt pour M. de Rochebrune, bon gentilhomme d'Auvergne, qui faisait des chansons et fréquentait le salon du notaire. Il serait fort étonnant qu'il y eût chanté ses ariettes. (...) À vrai dire, c'est de l'abbé qu'il eût préféré être le bâtard. Fils d'une soutane! pour un impie pareil, c'était tellement plus piquant!»⁴⁶.

⁴² Idem, pág. 57.

⁴³ «Le Comte de Dompierre d'Hornoy me disait qu'une tradition familiale expliquait le nom de Voltaire par le surnom donné à François-Marie dans sa petite enfance: *Petit Volontaire* devenu *Volontaire* et par contraction *Voltaire*» Idem, pág. 59, nota 1.

⁴⁴ Idem, pág. 58.

⁴⁵ Idem, pág. 60.

⁴⁶ Idem, pág. 62.

El célebre pseudónimo aparece por vez primera en 1719. «Il voulait un grand nom pour y attacher la dédicace d'Oedipe. Il envoyait un peu partout auprès des rois et des princes demander qu'on voulût bien accepter cette dédicace. (...) Pas de succès. (...) La dédicace était signée: Arouet de Voltaire. C'est la première fois que le nom est imprimé. Pourquoi en 1719? Voici ce qu'il écrit à une actrice, Mlle Donoyer: 'Ne t'étonne pas, ma chère, de ce changement de nom, j'ai été si malheureux avec l'autre que je veux voir si celui-ci m'apportera le bonheur'. Le voilà superstitieux! 'Arouet' porte-malheur et 'Voltaire' porte-bonheur. Ne le prenons pas au mot, il estime ailleurs, et avec plus de raison peut-être, qu'ayant offensé beaucoup de gens avec des vers signés ou attribués à Arouet, il se lave des soupçons en changeant de nom. Ce n'était pas de nom qu'il fallait changer, c'est de génie⁴⁷. (...) Il change de nom sans changer d'esprit, ni d'âme, ni de conduite. Il change ... parce qu'il aime changer, même de domicile, il change par caprice, par dépit, par comédie, par palinodie; il change pour entrer en scène. Le personnage qu'il va jouer ne saurait s'appeler que Voltaire»⁴⁸.

Nos hallamos, pues, ante un caso de motivación aparentemente próxima a la del licenciado natural de Tordesillas, pero que en realidad es esencialmente distinta, ya que Voltaire tiene fama y dinero: utiliza el pseudónimo para camuflarse. Había dicho de sí mismo en 1718: «Je suis flexible comme une anguille et vif comme un lézard et travaillant toujours comme un écureuil»⁴⁹. Ante la multiplicidad de nombres fingidos que adoptó, podríamos decir también que era «como el camaleón, que se muda de colores do se pon». Un ejemplo muy característico de la proliferación de pseudo-nombres cuando quería aracar cómodamente a alguien nos lo ofrece el ejemplo

⁴⁷ Y en castellano se dijo siempre «genio y figura hasta la sepultura». La biografía escrita por JEAN ORIEUX nos ofrece un ejemplo clarísimo de cuán verdadero es el refrán.

⁴⁸ Aunque el origen del pseudónimo me parece clarísimo, a través de la tradición familiar citada anteriormente, la palabra en sí misma, considerada como un adjetivo, me trajo a la memoria el adjetivo español «voltaria», aplicado a la fortuna y a sus alternativas. Recuerdo haberlo leído por primera vez en alguna obra de Tirso. «La rueda de la fortuna» es frase proverbial en nuestra lengua; Tirso la escenifica en «La República al revés» (Acto III, escena 13): «Descúbrese una rueda grande, a cuyos pies estará Constantino durmiendo y en la cumbre estará asentada frene, armada, con espada, mundo y corona, y a un lado Carola, que va subiendo, y a otro Leoncio, cabeza abajo, como que se precipita, y a una parte la Fortuna, vendados los ojos...» (Alocución escénica). El adjetivo «voltario» es sinónimo de versátil, inconstante, voluble. A simple vista o a los ojos de Rousseau, Voltaire puede parecer voltario; en la realidad profunda de su ser Voltaire es mudable porque las cosas humanas son inconstantes y poco estables, pero él seguirá siendo hasta el fin de sus días más voluntarioso que voltario; si cambia de actitud para salir a escena, en lo más profundo de su psicología permanece fiel a sí mismo, su único rey y señor. Ciertamente que a ello le ayudó la fortuna, entendida en sentido monetario; pero también es forzoso reconocer que él supo negociar maravillosamente con los bienes heredados, que si aumentaron de manera considerable fue gracias a sus «tácticas» administrativas.

⁴⁹ ORIEUX: O. c., pág. 102.

siguiente: «... au moment où il affirmait qu'il ne dirait rien sur la 'Nouvelle Héloïse', il faisait répandre par Thiérot quatre lettres signées de noms différents et fantaisistes dans lesquelles il écorchait de son mieux le livre et l'auteur. On fit endosser une de ces lettres par le marquis de Ximénès —oui, le même. Après les disputes, les vols et les diffamations, on s'était réconcilié, on l'avait même reçu à Ferney. L'oubli des injures n'est-il pas un sentiment chrétien tout indiqué pour notre Voltaire qui se voulait plus chrétien que Jésuites et Jansénistes réunis? Pour remercier de l'hospitalité, l'accommodant marquis prêta son nom pour signer la lettre. Le maréchal de Luxembourg qui protégeait alors Jean-Jacques, traita Ximénès de faquin, tout en sachant que le vrai coupable était Voltaire. Encore une faquinade!»⁵⁰

Naturalmente, los eruditos que han estudiado a Voltaire conocen perfectamente su estilo y sus características, de suerte que muchos de los panfletos que escribió con nombres fingidos han podido ser incorporados a su obra. A mí no me interesa esta cuestión de crítica literaria, sino la actitud vital del hombre: en el caso de Voltaire nos hallamos con que el uso de los pseudónimos fue para él una aplicación práctica de la máxima maquiavélica, «el fin justifica los medios». Cuando Voltaire quería soltar la bilis intelectual, sabía hacerlo a las mil maravillas y no se paraba en chiquitas. Todo lo cual no impidió que padeciese numerosos cólicos biliares, debidos seguramente a la naturaleza de sus vísceras y en buena parte a la gastronomía, pues siempre fue insigne cofrade de la buena mesa.

Kierkegaard

El pensador danés constituye también un caso de ocultación de personalidad, pero mucho más complejo que el de Voltaire. Las motivaciones de ambos autores están situadas en polos opuestos. Si los he colocado uno a continuación de otro es porque los dos utilizaron muchos y muy variados pseudónimos y para que el contraste sea mayor. Detrás de los pseudónimos de Voltaire se adivinan las muecas graciosas que hacía y el regocijo que le proporcionaba el hecho de salirse con la suya. No se olvide el «petit volontaire» de sus primeros años infantiles. En cambio, detrás de los pseudónimos del filósofo danés se perciben su angustia, sus dudas y sus contradicciones. El mismo dijo de sí: Yo soy un Jano bifronte, con una cara río y con la otra lloro. Entre la serie de sus pseudónimos hallamos «Johannes Climacus» (1846) y «Anticlimacus» (1850). Si nos recuerdan el título de Unamuno «Contra esto y aquello», no es por casualidad.

Kierkegaard no deseaba ser conocido en la entonces pequeña ciudad de Copenhague; temía ser señalado con el dedo. A pesar de todo el fenómeno llegó a producirse, pues cierto periódico danés reprodujo una serie de caricaturas del pensador solitario. Kierkegaard, aparentemente, trataba de ocul-

⁵⁰ Ídem, pág. 556.

tar su personalidad física y moral, pero sus pseudónimos son tan pintorescos, se ve tanto que no son nombres daneses ni de otra nacionalidad, que sólo disimulan en apariencia. Sin embargo, he aquí el mayor contraste con Voltaire: Kierkegaard editó con su nombre o, mejor dicho, con sus iniciales (S. K.), todos los escritos religiosos o filosóficos y tampoco ocultó su personalidad cuando tuvo que atacar directamente. Me refiero a los artículos publicados en el periódico «Patria» (1854-1855): «El obispo Mynster ¿ha sido un testigo de la verdad?» y «Debe decirse: Digámoslo».

He aquí, a título aclaratorio, la lista de los pseudónimos que utilizó Kierkegaard a lo largo de su vida:

Fecha	Obra	Pseudónimo
1843	«La alternativa. Fragmento de una vida».	Víctor Eremita (1)
1843	«Temor y temblor».	Johannes de Silentio (2)
1843	«La repetición».	Constantin Constantius (3)
1844	«Bagatelas filosóficas».	Johannes Climacus (4)
1844	«El concepto de la angustia».	Vigilius Haufnensis (5)
1844	«Prefacios».	Nicolaus Notabene (6)
1845	«Estadios en el camino de la vida, estudio por varios reunidos», publicados y editados por.	Hilarius Bogbinder (7)
1845	«Actividad de un esteta ambulante», artículo publicado en el periódico «Patria».	Frater Taciturnus (8)
1846	«Postscriptum final a las bagatelas filosóficas».	Johannes Climacus (4)
1848	«La crisis y una crisis en la vida de una actriz».	Inter et Inter (9)
1849	«Tratado de la desesperación, o la enfermedad mortal», editado por S. K.	J. Anticlimacus (10)

Las publicaciones de tipo religioso llevan casi todas el título de «Discursos edificantes» y aparecieron firmadas por «S. K.».

¿Puede trazarse un paralelismo entre Kierkegaard, que escribió con sus iniciales las obras religiosas y utilizó nombres ficticios para las que no lo eran, y nuestro autor, que firmó sus comedias con el pseudónimo y la «Historia» de su Orden con el nombre de fraile? Creo que no, por la sencilla razón de que la «alternativa» no le vino a Tirso desde lo más profundo de su personalidad —como le ocurrió al pensador danés—, sino que le fue impuesta desde fuera y por causas ajenas a su voluntad.

Fuera de ser los dos autores profundamente religiosos, Tirso, como buen fraile de la Contrarreforma, y Kierkegaard, como protestante convencido,

nada hay en las personas de estos dos hombres, tan distantes en el tiempo y en el espacio, que pueda acercarlos o asemejarlos. Kierkegaard es el hombre dubitativo y caviloso, siempre atormentado por sus dudas, intelectuales o vitales. ¿Qué sabemos de las dudas o problemas de fray Gabriel Téllez? Nada o casi nada que nos permita estudiar su personalidad. Afirmando esto porque conozco la mayor parte de las obras juveniles del pensador danés, al cual dediqué un estudio⁵¹, y todo el teatro de Tirso; a través de lo que sé del uno y del otro no veo nada en ellos que pueda relacionarlos, desde el punto de vista de las características anímicas.

Todos sabemos que Unamuno escribió un libro llamado «El sentimiento trágico de la vida», y también se sabe que don Miguel quiso aprender danés para leer a su hermano Kierkegaard. Pues bien, ese sentimiento trágico de la vida animaba el pensamiento, las obras y la vida del pensador danés. Si Kierkegaard hubiese escrito para el teatro (cosa prácticamente imposible, porque es todo meditación y apenas acción), de una cosa estoy segura: no habría escrito comedias como Tirso, sino tragedias, que es precisamente donde fallaba nuestro autor. Si los personajes de Shakespeare aparecen en los escritos de Kierkegaard o en su «Diario», no es por casualidad. La víctima de Juan el seductor⁵² se llama Cordelia, como la hija buena del rey Lear.

5. CONCLUSIÓN

Al llegar al término de esta pequeña lista de pseudónimos y vistas las distintas motivaciones que les dieron ser, vemos que ninguno de los ejemplos citados, con ser diversos y bien característicos, parece servirnos gran cosa, si lo aplicamos a fray Gabriel Téllez. ¿Por qué? Porque creo que la causa del pseudónimo de Téllez tiene sus raíces profundas en una voluntad de ser por sí mismo, sin deber nada a nadie.

Téngase en cuenta que para sentir estos anhelos no es preciso en absoluto ser bastardo. Creo que una personalidad fuerte, sin ser genial ni autor de comedias famosas, siente ese afán de despego, de querer pensar por su cuenta y volar con sus propias alas, sin ayudas ajenas. Es cierto que los personajes que en el teatro de Tirso suelen manifestar esos deseos son con fre-

⁵¹ C. F. BONIFACI: *Kierkegaard y el amor*, Barcelona, Herder, 1963.

⁵² «Cordélla! elle s'appelle donc Cordélla! Un beau nom, ce qui a son importance, car il peut souvent être très troublant de prononcer un nom laid avec les prédicats les plus tendres. (...) Cordélla! Quel nom vraiment merveilleux! C'est bien ainsi que s'appelaient aussi la troisième fille du roi Lear, cette excellente jeune fille qui n'avait pas le cœur sur les lèvres, dont les lèvres étaient muettes quand son cœur était dilaté. Ainsi de ma Cordélla aussi. Elle lui ressemble, j'en suis sûr. Mais en un autre sens elle a cependant son cœur sur ses lèvres, non pas sous forme de paroles, mais de manière plus accueillante sous forme d'un baiser. Quelles lèvres débordantes de santé! Je n'en ai jamais vu de plus belles». KIERKEGAARD: *Le journal du séducteur*, «Ou bien ... ou bien», Paris, Gallimard, 1943, pág. 262.

cuencia bastardos; pero no se olvide que también son jóvenes, y en la juventud la oposición a los progenitores se da de manera muy acusada. Por otra parte, un mayorazgo no dirá palabras de esa índole, porque por el hecho de ser heredero dispone de sus bienes o sabe que va a disponer de ellos: luego la oposición cae por su base. Además el tipo de bastardo o hijo de nadie es infinitamente más maleable en manos de un dramaturgo, y ofrece mayor número de posibilidades dramáticas. Hechas estas breves salvedades, que creo deben ser tenidas en cuenta, me parece que doña Blanca no andaba del todo descaminada en sus observaciones; pero mezcló los conceptos de «los alimentos y tutelas», tema interesante desde el punto de vista dramático y un aspecto más de la oposición al padre o al mayorazgo, con la «defensa de los bastardos»; luego sumó a estos dos datos «la llamada de la sangre», cuando la prisión del duque de Osuna. Esa «fuerza de la sangre» yo no la he percibido en absoluto. Si existe un teatro de oposición en Tirso, no creo que éste tenga que ver con los acontecimientos de 1621 y menos aún con el encarcelamiento y muerte del duque de Osuna.

A modo de conclusión se puede decir que si el pseudónimo de Tirso tiene sus raíces en una motivación que no es corriente, acaso sea indicio de *algo* que no sabemos y que podríamos intentar descubrir, pero no a base de apriorismos, sino meditando concienzudamente su teatro para ver cuáles son las líneas constantes, si las hay, y deducir de ellas cuál era el pensamiento de Tirso. Doña Blanca fue a Tirso condicionada por las circunstancias de no saberse nada de él y por la partida de bautismo; a partir de esto buscó lo que deseaba hallar, cosa perfectamente comprensible desde el punto de vista humano. Si su método no es aceptable por ser demasiado subjetivo, menos lo son aún las conclusiones a que llegó la anciana señora. De ahí la mala acogida que tuvieron sus afirmaciones: adolecen de excesiva subjetividad y están mal razonadas y peor probadas.

Repito que si Téllez renunció a su nombre y apellido *por algo sería*, y ese algo no coincide con las causas que corrientemente llevan al uso de un pseudónimo. A mí me parece percibir una especie de ruptura, una voluntad de poder, y creo que esa actitud responde a motivaciones profundas. Ahora bien, de ahí a afirmar que esto fue porque Tirso era hijo ilegítimo de quien fuese, hay un buen trecho, como del dicho al hecho, y hace falta dar un «salto», que yo no doy de momento.

LA FIRMA DEL POETA

La firma del poeta es Tirso y así rubricó once comedias¹.

Casi al final de mi aventura tirsiana quise realizar una experiencia: quedarme a solas con la firma del poeta, sin más. Antes de dejar la ciudad por la montaña, copié los finales de las comedias en las que figura el nombre de Tirso; estas once fichas iban a constituir el único material de consulta al alcance de la mano, la única materia disponible para mis ejercicios espirituales, mis meditaciones solitarias, allá arriba «en el silencio de la cumbre»². Y así fue como «allá, a solas con la montaña» y con la firma del poeta, por esos senderos suizos bien trazados, donde la señalización amarilla infunde confianza al caminante, comencé a meditar y a barajar las fichas comparándolas una y otra vez. Cuando iba cuesta arriba, jadeando, el pensamiento descansaba porque el esfuerzo físico era considerable: las piernas, los pulmones y el corazón consumían todas las energías disponibles.

Todo era silencio a mi alrededor y mi *res cogitans* dejaba de funcionar. Pero, luego, al llegar a la cumbre o al iniciar la bajada, cuando dejaba de percibir los latidos del corazón y la respiración volvía a hacerse imperceptible, el pensamiento se ponía otra vez en marcha.

No me fue posible hacer tabla rasa. Pude dejar en casa las comedias, los libros de consulta, las páginas escritas anteriormente, pero no pude encerrar con siete llaves las ideas y los conocimientos adquiridos. Antes de salir a caminar solía leer las fichas y alguna vez, sentada en un banco, volvía a mirarlas comparándolas entre sí, barajándolas, como si se tratase de un juego de naipes.

¹ Aunque Tirso es el nombre escueto del poeta, sin apellido alguno, en cierto modo puede considerarse también como la rúbrica, ya que «a veces pónese la rúbrica sola; esto es, sin que vaya precedida del nombre o título de la persona que rubrica» (Diccionario de la Academia). Gabriel Téllez se lanzó a la conquista de la fama sin más armas que sus comedios y sin otros títulos que ese Tirso, elegido libremente por él, que le sirvió de nombre y de rúbrica hasta el momento en que le fue preciso buscar un apellido para el pseudónimo, cuestión de la que yo no me ocupo en el presente trabajo.

² La cita exacta es «El silencio de la cima». Este artículo forma parte de las *Andanzas y visiones españolas*, de MIGUEL DE UNAMUNO, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pág. 24. En él Unamuno habla, precisamente, de la Peña de Francia: «Unos días en la cumbre silenciosa, en el Santuario de Nuestra Señora de la Peña de Francia, teniendo a un lado, al norte, la llamada de Salamanca...»

El pensamiento y la firma del poeta, repito, fueron mis únicos compañeros.

Cuando copié los finales de esas comedias vi que en algunos de ellos figuraba también el título de la obra. Pensé que esto sería un grave inconveniente, que iba a condicionarme; había leído todo el teatro de Tirso y fácilmente había de reconstituir la obra. Sin embargo, resultó mucho menos grave de lo que yo me temía, en mi afán de olvidarlo todo. Salvo aquellas comedias cuya lectura era muy reciente, como «La aventura con el nombre», o aquellas otras que habían dejado huellas indelebles en mi memoria («El burlador», «El condenado», «Don Gil de las calzas verdes»), pude comprobar con gran satisfacción que de muchas comedias, leídas hacía ya varios años, había olvidado incluso el argumento. Tal vez pueda parecer abusivo esto que afirmo. A título explicativo debo decir que, lo mismo ahora que en mi adolescencia, época en que leía con avidez todo lo que caía a mi alcance, cuando leo una obra por primera vez, el interés por conocer el desarrollo de la acción y el desenlace me impiden prestar atención a los detalles. Por otra parte leo y nada más. Quiero decir que jamás tomo notas en una primera lectura. Me gusta dejarme sorprender, como el espectador ingenuo. Quizá por este motivo y porque la memoria pierde con los años su capacidad de grabar y retener, lo mismo que los músculos pierden su elasticidad y la piel su tersura, vi que muchas comedias se habían borrado de mi recuerdo.

En esta situación que considero lo más neutra posible, y con la mayor asepsia o desinfección mental que pude conseguir, tomé contacto con los finales de las comedias firmadas por Tirso.

Para terminar debo añadir que puse un número a estos últimos versos, respetando rigurosamente su aparición escénica en las «Obras dramáticas completas».

Al regresar de mis caminatas, me sentaba a escribir. Días después regresé a casa con los manuscritos. Las páginas que siguen son el resultado de mis soliloquios y meditaciones con la firma de Tirso³.

Comedia I

CARLÍN. ¡Alto! Vayan
por otra para Carlín,
que esta comedia se acaba
sin bodas. TIRSO la ha escrito:
a quien la juzgase mala,
malos años le dé Dios,
y a quien buena, buenas Pascuas.

³ Las notas y citas han sido añadidas todas *a posteriori*, como lo prueba la mención aproximada de la cita anterior. Pude dejar en casa todos los libros, pero no pude dejar de llevar conmigo los recuerdos que surgían inesperadamente, fieles al espíritu, aunque no al pie de la letra.

Por suerte no figura el título al final de esta primera comedia firmada y no recuerdo cuál es. Ahora bien, cuando Tirso escribió estos versos estaba muy seguro de sí mismo, si tenemos en cuenta el tono en que el poeta se dirige al senado. Conviene recordar lo que dijo Deleito y Piñuela: «... de tan justificado temor al público proviene, sin duda, la petición final de indulgencia, obligada casi hasta nuestros días, en muchas comedias y en todos los sainetes, estereotipada en esta frase sacramental:

Y aquí termina el sainete.
Perdonad sus muchas faltas.

Como se ve, aquel pueblo madrileño, dócil a las autoridades, idólatra de los reyes, incapaz ni siquiera de rechistar contra arbitrariedad alguna del poder constituido, desahogaba sus contenidas rebeldías, sus anhelos de colectivo imperio y hasta sus malos humores contra los cómicos infelices, únicos seres a quienes podía mirar 'por encima del hombro'. Así como los niños mal educados, oprimidos bajo la férula de padres y maestros, se vengán con los criados o con los animales»⁴.

El otro detalle que delata la madurez dramática del autor es que Carlin dice que la «comedia se acaba sin bodas». Creo que ya cité este pormenor, pero no estará de más repetir que la autocrítica y la autoironía vienen siempre *a posteriori*: sólo después de haber visto o haber escrito muchas comedias que acaban en múltiples bodas el autor puede permitirse el lujo de bromear sobre estos finales y burlarse alegremente de ellos.

Desear malos años⁵ a quien juzgase mala la obra, y esto dicho desde el escenario puede significar dos cosas: o que el autor está quejoso del público, que quizá había silbado recientemente alguna obra suya, o que está tan convencido de que la comedia es buena que no habrá lugar para estos malos años.

El «buenas Pascuas» me resulta desconcertante por excesivamente preciso, pues los españoles deesamos felices Pascuas en Navidad. Cada año se repite en mis cursos de español para extranjeros el mismo fenómeno de extrañeza cuando en el mes de diciembre, respondiendo a la pregunta de los alumnos, les digo que la forma castiza para desear felices fiestas de Navidad es decir «felices Pascuas». ¿Sería que Tirso escribió esta comedia para que fuese representada durante alguna Navidad?⁶ De lo contrario no tiene sen-

⁴ DELEITO Y PIÑUELA: «... También se divierte el pueblo», o. c., pág. 197.

⁵ Véase más arriba la nota 378 y todo lo dicho a propósito de los malos años que Vélez de Guevara deseó al fraile de la Merced, pág. 175.

⁶ «La temporada teatral empezaba en octubre y terminaba el martes de Carnestolendas, suspendiéndose las representaciones en todas partes durante los cuarenta días que la Cuaresma duraba.» DELEITO Y PIÑUELA, o. c., pág. 269. Esta afirmación refuerza la hipótesis de que Tirso escribió esta comedia para que fuese estrenada durante unas fiestas de Navidad, ya que pascuas, en plural, es el «tiempo desde la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo hasta el día de Reyes inclusive» (Diccionario de la Academia).

tido este desear «buenas Pascuas» al público de los corrales que aplaudiese la comedia si ésta se había de representar durante las Carnestolendas.

Me parece recordar que Ruth Lee Kennedy dijo que probablemente Tirso escribió esta comedia en un momento de mal humor, justamente a causa de este final un tanto desabrido⁷. Es posible. Pero, al margen del posible mal humor, es importante insistir en lo que queda dicho: que Tirso no era un autor novel, sino un autor consagrado por el público y por el número de obras escritas; un autor primerizo no se atreve a enfrentarse con la «bestia fiera» en ese tono; por consiguiente, debe tratarse de una obra relativamente tardía en el teatro de Téllez. Con esta expresión cronológica tan vaga quiero indicar que en todo caso es obra posterior a «El vergonzoso en palacio» (1611).

Comedia II

DON PEDRO. Mientras todos solenizan
«celos» que discretos son,
«amor» que hace maravillas,
dad ánimo a vuestro TIRSO
para que despacio os sirva.

Muy distinta es la actitud del poeta en este final. Solicita que el amor o el público le anime. Se sobreentiende que éste le ha de animar con los aplausos, que constituirán el estímulo para que él siga escribiendo comedias con que servir al «senado». El beneplácito se solicita de manera digna, sin servilismo. Y si el poeta dice «vuestro Tirso» es que no era la primera vez que firmaba una comedia con el pseudónimo. Todo lo cual demuestra que era ya un autor conocido del público de los corrales madrileños o de provincias.

Aunque de los versos finales se deduce que el título de la comedia es «Amor y celos hacen discretos», no recuerdo absolutamente nada del argumento ni del desarrollo de esta obra. En estos momentos me resultaría imposible decir de qué trata la comedia.

⁷ Efectivamente, también Ruth Lee Kennedy piensa que «las últimas líneas de 'El melancólico' parecen indicar que había escrito la obra para las Pascuas y al mismo tiempo ponen en evidencia el profundo mal humor del autor en aquellos momentos» *Studies for the chronology of Tirso's theatre*, «Hispanic Review», vol. XI, 1943, págs. 17 y sigs. Fotocopia proporcionada por la Universidad de Berna.

Comedia III

ULISES. Dar fin a esta parte quiso
nuestro autor; con la segunda
mañana os convida TIRSO.

Si el astuto Ulises termina la obra, ésta no puede ser otra que «El Aquiles», la única comedia mitológica de Tirso. Recuerdo vagamente la escena en que Ulises se finge loco para no ir a la guerra de Troya, y también aquella otra en la que Aquiles aparece vestido de mujer. No pude imaginarme al héroe de los pies ligeros vestidos con un peplo, ya que siempre lo vi con un magnífico torso de atleta, más espartano que ateniense, algo así como el David de Miguel Ángel.

El final de esta comedia es neutro. De él no podemos deducir si Tirso era ya un poeta ducho en el arte de escribir para el teatro o no. Tal vez contribuya a este fin tan poco expresivo el hecho de que se limita a anunciar que la comedia tendrá una segunda parte. El fenómeno de comedias con segundas partes se repite varias veces en el teatro de Tirso y acaso merecería meditar un poco sobre él.

Comedia IV

TELLO. Toledo envidie y celebre
si venturoso el criarte,
lloroso y triste el perderte
la Patrona de Castilla.
«Los Lagos de San Vicente»
son éstos; en la segunda,
TIRSO, su fin os promete.

Creo que el hecho de que el poeta mencione el título completo de la comedia y el recordar perfectamente que doña Blanca consideraba esta obra como una de las primeras del poeta condicionan mi enjuiciamiento. Recuerdo que la lectura no muy lejana de la obra me dejó absolutamente indiferente. No hallé nada en ella que hiciese vibrar mi fibra sensible, ni reavivó en absoluto alguna de aquellas impresiones juveniles, que me llevaron otra vez a Tirso con más de cuarenta años cumplidos. Por eso, tácitamente, estuve de acuerdo con doña Blanca sobre la cronología de la comedia; quizá fue una de las pocas veces en las que no tuve nada que objetar, ni mentalmente ni por escrito. La flojedad de la comedia se refleja también en estos versos finales, totalmente anodinos, en los que el autor promete dar fin a la historia en una segunda parte. Acaso lo único verdaderamente importante sería (si esta comedia surgió realmente en los comienzos de la producción

dramática de Tirso, como parece) que el pseudónimo aparece ya en época temprana. Por este motivo resultaría muy interesante conocer la fecha de manera cierta o muy aproximada, pues de ella podríamos deducir el momento en que Tirso comenzó a usar su nombre poético. Que la labor dramática de Tirso comenzó en Toledo parece fuera de toda duda, y si la comenzó en la ciudad del Tajo no es de extrañar que lo hiciera con una comedia en la que escenifica una tradición toledana⁸. Sin embargo, el ambiente me pareció desvaído y flojo; acaso el hecho de situar la acción en tiempos medievales-ayudase un poco a ello; pero este argumento cae por su base si recordamos los que hizo Tirso en «La venganza de Tamar». La sosería no puede atribuirse a la época histórica en la que se desarrolla la comedia, sino más bien al momento cronológico de su creación dramática.

Comedia V

MARÍA. «Mari-Hernández la gallega»
he sido en aquesta historia,
senado, y TIRSO el poeta.

Mari-Hernández está bastante fresca en mi memoria, si no en todos sus detalles, sí en los rasgos generales de la obra; recuerdo también la opinión de Valbuena sobre la galleguina: «primaria y pegajosa sensualidad»⁹. Pero, al margen de otros pormenores, esta serrana gallega constituye para mí el caso de una mujer que se enamora de un hombre y no se para en miramientos para conquistarlo y conseguirlo. ¿Sería el primer caso de mujer tirsina enamorada, que ha de tomar iniciativas para atraer hacia sí el objeto de su amor? No podría decirlo en estos momentos sin estudiar a fondo las actitudes de estas mujeres decididas y emprendedoras. Si comparamos la situación de doña Magdalena y Mireno en «El vergonzoso» y la de Mari-Hernández y don Alvaro en la presente comedia, vemos que el problema de la diferencia de clase social está invertido. Como Mari-Hernández no es campesina de mentirijillas, como Elvira la serrana «adamada de facciones» de «La peña de Francia», ni como Mireno, que es en realidad hijo de duque, Tirso tiene que resolver el problema haciendo que «llueva un condado» (Valbuena) sobre la enamorada y luchadora serrana.

⁸ Doña Blanca está convencida de que «Los lagos de San Vicente es una de las primeras obras de Tirso: «¿1606 ó 1607?» «Sobre el mismo asunto escribió Lope la suya de 'Santa Casilda', que se hallaba inédita en un manuscrito donde el texto aparecía muy estragado, y don Emilio Cotarelo sacó a luz en 1916...» Preámbulo, pág. 3.

⁹ «En un ambiente de aldea bien observado e interpretado, se mueve la primaria y pagajosa sensualidad de 'La gallega Mari-Hernández', tipo excelente de raza y clase social (...), coronándose la trama con la democrática solución de la aldeana con el noble don Alvaro, aunque el rey «llueva» sobre ella un condado.» VALBUENA, o. c., II, pág. 409.

Podríamos decir de estos versos finales que en ellos es casi tan importante Mari-Hernández como el dramaturgo. En este final me resulta muy fácil imaginar a la primera actriz saludando al público que la ovaciona; la primera dama se retira y vuelve a aparecer llevando de la mano al dramaturgo, que sale también a recibir los aplausos del senado.

En este sentido pueden deducirse dos cosas de estos versos finales: 1) la importancia del papel femenino de la protagonista es tan grande que da su nombre a la comedia¹⁰; 2) esta serrana gallega está tan segura de sí misma y de su éxito que siente la necesidad de presentarnos al autor de sus días. Por consiguiente, cuando Tirso escribió esta comedia se había dado a sí mismo el espaldarazo, y podemos estar seguros de que otras aventuras dramáticas suyas habían terminado felizmente, venciendo los temores al «coco», que así mereció ser llamado el público de los corrales¹¹.

Comedia VI

FELIPE. Salgamos a recibir
a don Jerónimo, y hagan
fiestas a mis desposorios
los que mi ventura alaban,
entre tanto que agradece
TIRSO a la Vega de España
la materia que en su libro
dio a nuestra «Fingida Arcadia».

«La fingida Arcadia» está demasiado fresca en mi memoria para que pueda hacer abstracción de una serie de detalles importantes. Por figurar en ella el nombre de Tirso, que adopta el caballero español disfrazado de jardinero, tuve que volver a leer la obra recientemente. Recuerdo muy bien que doña Blanca dio el año 1621 para fecha de esta comedia; para ello se basó en los versos de Lope, que recita la protagonista al comenzar la obra,

¹⁰ El hecho de que la protagonista dé su nombre a la comedia se repite solamente tres veces en el teatro de Tirso: en «Doña Beatriz Galindo», «Antona García» y «La Santa Juana». En los tres casos se trata de mujeres que hablan existido de verdad; Tirso dramatiza su historia con grandes libertades, añadiendo episodios o suprimiendo pasajes, según sus conveniencias, pero respetando escrupulosamente la verdad hagiográfica.

El nombre de la protagonista aparece mencionado también en el título de dos comedias: «La venganza de Tamar» y «Marta la piadosa». Pero como dije al ocuparme de la tragedia bíblica, en realidad, se trata de la venganza de Absalón y no de Tamar; en cuanto a «Marta la piadosa» es el adjetivo el que confiere carácter a la comedia y no el nombre. En este sentido, las más similares entre sí son Marta y Mari-Hernández, pues las dos son hijas del ingenio invencionero de Tirso.

¹¹ «El patío de los corrales era 'coco', que puso espanto a todos los que en cosas de comedia intervinieron». DELEITO Y PIÑUELA, o. c., pág. 192.

versos que se hallaban en tal o cual obra del Fénix publicada o en 1621 o antes de esta fecha¹². El argumento es convincente y, por lo tanto, puede aceptarse este año 1621. El año y la comedia nos ofrecen la imagen de un poeta «hecho y derecho»¹³, para el cual escribir una comedia no entraña ya ninguna dificultad. Sobre la cuestión de las relaciones que pudo haber entre Lope y Tirso no puedo pronunciarme porque no tengo datos suficientes. Ahora bien, si leemos atentamente los versos finales de «La fingida Arcadia», vemos que en ellos Tirso agradece a Lope «la materia que en su libro» («La Arcadia») dio a su comedia («La fingida Arcadia»), lo cual equivale a reconocer que se inspiró en dicha novela pastoril y nada más. La influencia de Cervantes en la génesis y desarrollo de esta comedia es tan directa e importante como la de Lope o acaso más aún. Una de las damas, al ver que su ama se ha vuelto loca (de mentirijillas) a fuerza de leer novelas y versos pastoriles, dice: vean ustedes la falta que nos hace Cervantes para dar al traste con todas estas locuras pastoriles y poesías bucólicas; Tirso reconoce y agradece, indirectamente, desde la escena, «la materia» que le dio Cervantes con su sátira de aquellos libros de caballerías que trastornaron el juicio del hidalgo manchego¹⁴.

¹² «Esta comedia (...) lleva la fecha de su origen en la escena primera, donde su protagonista, apasionada de Lope, declara que éste tenía ya escritas *noviecintas comedias* (1), que se había publicado la Parte Decimoséptima de las suyas, la cual salió de las prensas en 1621, y que el último de sus libros impresos era *La Filomena*, que lo fue en aquel mismo año». *Doña Blanca*, preámbulo, o. c., II, pág. 1375.

En la nota (1) explica: «Declaración que hace Lope en 1620, en la dedicatoria de 'El verdadero amante', a su hijo Lope.»

¹³ Locución que Tirso emplea en «El vergonzoso en palacio»:

VASCO. ¿Es posible que un hombre que se tiene
por hombre, como tú, *hecho y derecho* ...

Acto I, escena 6

y en «El pretendiente al revés»:

GARGUEROS. ¡Oh, señora! ¿Vos aquí?
Los cielos salud os den,
larga vida, honra y provecho,
y un esposo *hecho y derecho*,
per omnia saecula, amen.

Acto I, escena 5

¹⁴ Recuérdese la primera escena de «La fingida Arcadia»: en la biblioteca de la condesa Lucrecia figuran todos los libros de Lope:

ANGELA. Pero ¿qué piensas hacer
con tantos libros aquí?
LUCRECIA. Todos son suyos, y así,
ya que no le puedo ver,
mientras gasto bien los ratos
que recreo en su lección,
si los libros suyos son
veré a Lope en sus retratos.

Si la comedia fue escrita por encargo¹⁵, es probable que quien se la pidiese fuera amigo o admirador de Lope; ello explicaría la «materia prima» que Tirso halló en «La Arcadia», libro ya muy viejo en los anales de la pro-

ANGELA. Con tanto libro, parece
estudio éste y no jardín.
(*Están todas las obras de Lope en un estante.*)

Y cuando la condesa dice:

LUCRECIA. ¡Oh, si el Po, que nuestra quinta
riega y fertiliza tanto,
trocándose en Erimanto,
la Arcadia que Lope pinta
a Lombardía pasara ...!
¡Oh, quién Belisarda fuera!
... ..

le replica Angela, la criada:

Si en deseos semejantes
te desvaneces, señora,
notable falta hace agora
en nuestra España Cervantes;
que a su manchego hazañoso,
loco por caballerías,
le prometió en breves días
hacer legítimo esposo
de otra dama, que, perdida
por quimeras pastoriles,
entre Dianas y Gíles
rematase seso y vida.

Acto I, escena 1

Recuérdense los proyectos pastoriles de don Quijote: «... y que tenía pensado de hacerse aquel año pastor, y entretenerse en la soledad de los campos, donde a rienda suelta podía dar vado a sus amorosos pensamientos, ejercitándose en el pastoral y virtuoso ejercicio, y que les suplicaba, si no tenían mucho que hacer y no estaban impedidos en negocios más importantes, quisiesen ser sus compañeros; que él compraría ovejas y ganado suficiente que les diese nombre de pastores, y que les hacía saber que lo más principal de aquel negocio estaba hecho, porque les tenía puestos los nombres, que les vendrían como de molde. Díjole el cura que los dijese. Respondió don Quijote que él se había de llamar *el pastor Quijotiz*, y el bachiller, *el pastor Carrascón*, y el cura, *el pastor Cu-rambro*, y Sancho Panza, *el pastor Pancino*.

Pasmáronse todos de ver la nueva locura de don Quijote; pero porque no se les fuese otra vez del pueblo a sus caballerías, esperando que en aquel año podría ser curado, *condescendieron con su nueva intención, y aprobaron por discreta su locura, ofreciéndosele por compañeros de ejercicio.*» «Quijote» (II, 73). (Lo subrayado es mío.)

En «La fingida Arcadia» también los personajes de la comedia condescienden con la locura pastoril de Lucrecia y son compañeros suyos.

¹⁵ La comedia termina con una alusión a los desposorios de Felipe y Lucrecia y a cierto don Jerónimo. Al final de la obra doña Blanca incluye una «nota interesante». De ésta tomo lo siguiente: «*La fingida Arcadia* fue escrita como particular entre el 8 de noviembre de 1621 y el 1 de marzo de 1623, probablemente al final de 1622 para celebrar las bodas de Felipe Centellas (amigo y

ducción literaria de Lope¹⁶. O sea que, sin negar nada a Lope, y reconociendo el primerísimo papel que representó el Fénix en la creación de nuestro teatro nacional, nada hay en estos versos finales de «La fingida Arcadia» que nos permita vislumbrar si las relaciones entre Lope y Tirso, en caso de haber existido realmente de hombre a hombre, fueron buenas, medianas o malas. Con otras palabras Tirso viene a decir en estos versos: «Dad a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César».

El año 1621 representa para doña Blanca el segundo momento de expansión autobiográfica del poeta, momento que ella sitúa en este año, a causa de la detención y muerte del duque de Osuna. Creo recordar que también por la misma razón sitúa cronológicamente «La venganza de Tamar» por estas mismas fechas, porque figura en la obra un pastor llamado Tirso¹⁷. Sin

posible pariente de Jerónimo Pimentel) con una condesa italiana llamada Lucrecia, a la que hasta ahora no he podido identificar». Doña Blanca toma esta cita de «Miss L. KENNEDY, *Estudios*, 1949, pág. 284.» (Lo subrayado es de RUTH L. KENNEDY). Acaso la escribió Tirso por encargo (como particular), pues «ninguna fiesta, cortesana, popular o religiosa, podía concebirse sin ser las farsas escénicas un número obligado y de los principales. Igual que para recibir a un príncipe, un embajador o hasta un obispo que para festejar un grato suceso doméstico; lo mismo para un reparto de premios escolares que para la canonización de un santo, la inauguración de una capilla o el traslado de una imagen, eran indiscutibles las comedias, que solían encargarse *ad hoc*, en relación con el suceso festejado, a los más ilustres ingenios». DELEITO Y PIÑUELA: «... También se divierte el pueblo, o. c., pág. 170. (Lo subrayado es mío.)

¹⁶ La *Arcadia* es «la primera de las obras extensas de Lope que salió a luz, en 1598». ALBORC., o. c., II, pág. 243. El autor cita la opinión de Vossler: «Para valorar ciertamente su 'Arcadia' parece oportuno considerarla como un primer intento frustrado —detenido en el callejón sin salida del virtuosismo—, como un esfuerzo, no logrado, para dar forma poética a la propia vivencia del desengaño, de la reflexión y el desvío ante el laberinto de una embriaguez literariamente depurada.» Idem, pág. 244.

¹⁷ «Para representarse en ambos periodos en su teatro adopta Téllez la autopersonificación pastoril con el nombre primero de *Tarso*, y después, de *Tirso*. Véase:

TARSO.

1611-1612. «La República al revés».

1611-1612. «La Peña de Francia».

1612 ó 1615. «La vida y muerte de Herodes».

1611-1612. En «El vergonzoso en palacio» el personaje en quien se personifica Téllez es *Mireno*, nombre tomado de «La Galatea», de Cervantes, y *Tarso* es, en la misma célebre comedia un discreto pastor amigo de *Mireno* (...).

Segunda época dramática de Téllez:

TIRSO.

¿.....? «El pretendiente al revés».

¿1621? «La venganza de Tamar».

1621. «La fingida Arcadia».

1621. «Los cigarrales de Toledo».

¿1624? «La ventura con el nombre».

pronunciarme ni en pro ni en contra de la fecha de la tragedia bíblica, la aparición de Tirso, como personaje y como firma, para mí significa más bien que el pseudónimo, que se había anunciado tímidamente en los primeros tiempos y en las primeras comedias, fue adquiriendo carta de naturaleza con el transcurso de los años, y por estas fechas constituía ya, y desde hacía bastante tiempo, su documento de identidad de cara a la fama.

Téngase en cuenta que la defensa que hace Tirso de la comedia nueva en «Los cigarrales de Toledo» está hecha a posteriori¹⁸, y que, por consiguiente, no está cronológicamente muy lejos de «La fingida Arcadia». En ambas obras Tirso «agradece» a Lope, «la Vega de España», de manera expresa, en nombre propio y tácitamente en nombre de los demás discípulos del Fénix, lo que todos le deben: haber sido inspirador suyo y haber abierto nuevos cauces al teatro.

Comedia VII

DOÑA MAGDALENA. Ya, señores, no seré
«La celosa de mí mesma».
DON MELCHOR. Ni TIRSO estará quejoso,
si os agrada esta comedia.

El título de la comedia no me trae a la memoria ningún detalle concreto de la obra, que leí hace ya varios años, pero sí el recuerdo lejano de una comedia en la que Tirso se desenvolvía con sus entodos y quimeras con la misma soltura que el pez en el agua.

Este final nos permite suponer que en alguna ocasión Tirso estuvo «quejoso», seguramente porque la comedia representada no halló la acogida que él esperaba y creía merecer o acaso porque «la veleidosa mosquetería» se la silbó «sin contemplación alguna»¹⁹. Ahora bien, recordemos los «malos años

Queda pues demostrado el empeño de Téllez en personificarse bajo el pellico pastoril o bajo el sayo de un rústico o jardinero como si con tales disfraces y con su arcádico seudónimo se complaciera en ostentar y en esconder una doble personalidad. Preámbulo a «La fingida Arcadia», pág. 1377. (Lo subrayado es mío). No comparto la opinión de doña Blanca; véase lo dicho más arriba a propósito de la hipótesis Téllez-Tirso.

¹⁸ «Lope, como sabemos, había escrito en 1609 su tímida defensa del *Arte nuevo*, y sólo en su vejez —según recuerda doña Blanca— rompió abiertamente por la superioridad de su teatro en los prólogos de *El castigo sin verganza* (1631) y de *La Dorotea* (1632), pero no fue sino diez años después de que Tirso escribiera en sus *Cigarrales de Toledo* (1621) la más profunda y consciente afirmación de la dramática loplista, que era la suya propia.» ALBORG, o. c., II, pág. 403.

¹⁹ «Los más temidos eran los espectadores del patio, los llamados *mosqueteros*. Quizá se les dio tal nombre por asistir de pie, como si concurriesen a un destacamento militar formado. Aunque, según el coetáneo Caramuel, se les llamaba así por el estrépito que causaban, análogo al de los turbulentos soldados de mosquete, o bien por asemejar al silbido de este arma, el que los tales

le dé Dios» comentados anteriormente. Probablemente el mal humor del poeta, al que aludía Ruth Lee Kennedy, sería un poco menos fuerte cuando escribió estos versos. Pero lo que sí se percibe en ambos finales es que el poeta solicita la aprobación del público siempre de manera digna; no se trata de peticiones serviles como las que menciona Deleito y Piñuela a propósito de ciertas «loas»²⁰. Tirso guarda las distancias. Se nota claramente que el poeta tiene conciencia del valor de la obra escrita y, aunque desea el éxito

mosqueteros producian para expresar su desagrado.» DELEITO Y PIÑUELA, O. C., pág. 190.

«Parece que hasta 1613 no se generalizó el uso de silbar en el teatro; pero desde entonces fue la cosa más frecuente, haciéndolo la veleidosa mosquetería sin contemplación alguna para el prestigio de los comediógrafos. Muchos prímates de la escena, tales como Tirso y Alarcón, tuvieron que sufrirlas». Idem, pág. 194.

«A veces se preparaban de antemano tales expresiones hostiles por antipatía personal o malquerencias e intrigas de unos dramaturgos contra otros. Alarcón, por el grave delito de ser corcovado y porque su talento competía con el de Lope (ídolo de la escena, que no admitía quien le hiciese sombra), era el más castigado con silbas injustas en sus estrenos, urdidas por los innumerables amigos y aduladores del Fénix. Por eso era él quien más se dolía de aquella manifestación de desagrado (...).

Y no fueron sólo silbidos lo que tuvo que soportar el ilustre y profundo dramaturgo. Al estrenar su grandiosa concepción *El Anticristo*, 'los reventadores' (que diríamos en lenguaje de hoy) echaron en las candilejas un aceite tan pestífero que hizo huir a los espectadores e impidió concluir la representación.» Idem, págs. 195.

²⁰ «Lo más frecuente era que los artistas, sobre todo el director, se curasen en salud del público que iba de uñas, y trataran de congraciarse con él, procurando atraerse a los espectadores de toda clase de localidades a fuerza de halagos y adulaciones, sobre todo en la loa, pieza preliminar del espectáculo.» He aquí dos fragmentos de loas de Benavente, citadas por Deleito y Piñuela:

- 1) Sabios y críticos bancos,
gradas bien intencionadas,
piadosas barandillas,
doctos desvanes del alma;
apuestos que, callando,
sabéis suplir nuestras faltas;
infantería española
(porque ya es cosa muy rancia
el llamarlos mosqueteros);
damas que en aquesta jaula
nos dais con pltos y llaves
por la tarde alboreada,
a serviros he venido.
- 2) ¡Piedad, ingeniosos bancos!
¡Perdón, nobles aposentos!
¡Favor, belicosas gradas!
¡Quietud, desvanes tremendos!
¡Atención, mis barandillas!
Carísimos mosqueteros
(granuja del auditorio),
defensa, ayuda, silencio.

O. C., págs. 196 y 197.

de la obra, no se enfrenta con el público como hizo Alarcón con el famoso «contigo hablo, bestia fiera»²¹. Tirso dice que no estará quejoso si la comedia les agrada, pero cabe sobreentender y recordar el mencionado «a quien la juzgase mala»... *et caetera, et caetera*.

Comedia VIII

CONDE. El rey de Aragón me llama,
que del reino y la princesa
quiere hacerme feliz dueño:
vuestra boda, hermosa Estela,
celebraréis con las mías.
De aqueste modo se prueba
«El amor y el amistad».
TIRSO es, senado, el poeta.

El final de esta comedia, en cuanto a la presentación del autor al público es muy semejante al de «Mari-Hernández la gallega». Hay una sencilla presentación del poeta, que alude a lo que ha sucedido en la obra y a las pruebas (no las recuerdo en absoluto) a las que habrán sido sometidos los protagonistas antes de llegar al desenlace final. Si el contenido de la comedia es algo más serio que el de «Mari-Hernández la gallega» es natural que Tirso no salga a escena a saludar, porque la protagonista no ha ido a buscarlo. Sin embargo, es digna de ser notada la analogía entre ambos finales, que acaso podrían indicar proximidad cronológica de las obras.

Comedia IX

DON FERNANDO. Esto sirva
de entretener solamente;
no porque haya estas malicias,
que por «El sótano y torno»
TIRSO escribe, mas no afirma.

«Por el sótano y el torno» figura en mi memoria como otra de esas comedias de enredo, divertidas e ingeniosas, aunque no recuerde ninguno de los lances de la misma. Parece como si el poeta quisiera justificarse un poco de sus travesuras o sangrarse en salud, ya que dice que él escribe estas quimeras, estos enredos, para «entretener solamente», pero no afirma que ten

²¹ También pertenece a mis tiempos bachillerescos este recuerdo de la bestia fiera. Consulto el libro de Díaz-Plaja y hallo lo siguiente: «*Acritud de carácter*. Probablemente, por la dureza de los ataques de que era objeto, don Juan Ruiz de Alarcón se revuelve contra sus colegas en furiosas sátiras. El público no salía mejor librado de esta animosidad: 'Contigo hablo, bestia fiera ... —le dice en una ocasión—. Allá van esas comedias, trátalas como suelea, no como es justo, sino como es gusto...'. O. c., pág. 175.

gan lugar en la realidad. Esta afirmación de Tirso me recuerda aquella otra de Cervantes: «... sí, que no siempre se está en la iglesia o en ejercicios de devoción»²². La actitud de ambos autores es análoga: para entretener ocios o recrearse se escriben novelas o comedias; las cosas que ocurren en ellas no presuponen en absoluto que sucedan o hayan sucedido en la realidad.

Acaso podría argüirse que «estas malicias» a las que alude el autor tengan algo que ver con aquello de las comedias de «malos incentivos y ejemplos», y que parece como si el poeta quisiera justificarse. Que hay justificación es evidente; pero no me parece que sea posible relacionarla con el «Acuerdo» de 1625, pues el estado de ánimos del poeta es esencialmente distinto. Con la sentencia de una pena de excomunión encima Tirso no habría podido escribir quimeras y malicias de este género para entretenerse él y solazar al público.

Comedia X

DON DIEGO. De los dos Caravajales
con la segunda comedia
TIRSO, senado, os convida
si ha sido a vuestro gusto ésta.

Como los dos Caravajales tenían parte activa en «La prudencia en la mujer», es evidente que este final corresponde a la citada comedia. Fue una de las primeras que leí, cuando comencé a trabajar en serio la obra dramática de Tirso, y recuerdo perfectamente el comentario de Valbuena a propósito de este final un poco flojo, que el gran admirador de Calderón atribuía precisamente a esta anunciada segunda parte²³.

Es la tercera vez que Tirso anuncia una segunda parte, en estas comedias firmadas. La primera fue para una comedia mitológica: «El Aquiles»; la segunda, para una obra hagiográfica: «Los lagos de San Vicente»; y la tercera,

²² «Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan. Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean; horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa.» Prólogo a las *Novelas Ejemplares*.

²³ «La acción se intensifica hasta el fin del acto segundo, aumentando el interés y la fuerza dramática. El acto tercero marca un evidente descenso y un descentramiento del asunto; pero no debemos olvidar que Tirso planeó la obra a base de una segunda parte, hoy perdida, cuyo anuncio da a entender que llevaría a la leyenda de la muerte del Emplazado, en la que los hermanos Caravajales, leales con la reina, habían de desempeñar un papel esencial. Así, al suspender la densa trama dramática, en un acto más superficial o pintoresco, pero en el que destacaba la ingratitude frívola del Rey para con su madre, preparaba el castigo y catástrofe de la parte segunda.» VALBUENA, O. C., II, página 402.

ésta, en la que el material de base está tomado de la historia nacional. En los tres casos se trata de comedias no inventadas por el poeta, sino que las tres se apoyan sobre unos datos literarios, piadosos o históricos, que el dramaturgo utiliza como un cañamazo o urdimbre. Y, como por casualidad, las tres veces «le sobra» hilo de bordar y necesita anunciar una segunda parte. La coincidencia no deja de llamarme la atención.

Si nos fijamos estrictamente en los finales, hay más analogías entre el de la comedia mitológica y el de la histórica. En ambas Tirso «convida» al senado a una segunda parte. El final de «Los lagos de San Vicente» es más neutro, más anodino.

Nada me atrevo a decir a propósito de la fecha de «La prudencia en la mujer», pues la leí y la medité hace mucho tiempo. No tengo las notas que escribí al alcance de la mano, aunque tampoco las habría consultado de poder hacerlo, para seguir mi experiencia hasta el final. Ruth Lee Kennedy sitúa esta comedia por 1622, poco después de comenzar a reinar Felipe IV²⁴. Atendiendo solamente a los versos finales de las comedias, si es que este detalle insignificante puede tener algún peso a la hora de intentar dar una cronología, 1622 me parece una fecha demasiado tardía para «El Aquiles». La lectura de esta obra me dejó bastante perpleja y no me parece probable que pudiese ser de esta época, sino de un momento bastante anterior en la creación dramática de Tirso. Se me dirá que esto es supeditar «La prudencia en la mujer» a la única comedia mitológica de Tirso. Es cierto, pero creo que por debajo de la corriente de este pensamiento fluía el recuerdo difuso de la lectura meditada de «La prudencia en la mujer», en la que me pareció percibir claras alusiones a la privanza de Lerma, mucho más que a la de Olivares. Dejémonos de aventurar fechas a la ligera y contentémonos con hacer resaltar la analogía entre los versos finales de estas dos comedias.

Comedia XI

VENTURA. Labraré a Adolfo un sepulcro,
con que se olvide el de Caria;
daréle gracias a Dios,
como al senado alabanzas,
si aplaudiendo este suceso
dice que cumplió en su traza
«La ventura con el nombre»
TIRSO, y perdonáis sus faltas.

²⁴ RUTH L. KENNEDY: «*La prudencia en la mujer* y en el ambiente que la produjo», «*Estudios*», Madrid, 1949, págs. 223-293. La tirsista norteamericana dice que doña Blanca fue la primera persona que sugirió, como fecha de esta comedia, el momento de subir al trono Felipe IV. En la página 229 dice: «Espero demostrar: a) que el drama de Tirso fue concluido, lo más probablemente, al final de la primavera o en el verano de 1622, y b) que Don Juan deberá ser identificado con otra figura de la corte, no con el infausto Don Rodrigo.»

Hemos llegado a la última comedia firmada por Tirso. Por suerte para esta experiencia mía, la obra figuraba al final de la lista. Teniendo en cuenta que «La ventura con el nombre» fue la última comedia que analicé, y aquella a la que dediqué mayor atención, más horas de análisis y de meditación, es natural que todo eso quedase reflejado en un mayor número de páginas. También es lógico que no me sea posible despojarme ahora, por arte de magia, de todo lo pensado y escrito sobre ella y en relación con ella. Por consiguiente será inevitable que las consideraciones que voy a exponer sobre este final parezcan «variaciones sobre un mismo tema», es decir, que la comedia fue escrita en el año 1625 y con posterioridad al «Acuerdo» conminatorio.

Sin embargo, creo que un lector profano, que tome contacto solamente con estos versos finales, tal como yo intenté hacerlo, percibirá en ellos *algo*, que difiere esencialmente de los otros finales.

En las diez comedias anteriores veíamos al poeta tímido, alegre, con cierto mal humor, seguro de sí mismo, satisfecho de su creación, malicioso. En «La ventura con el nombre» Tirso no muestra ninguno de esos estados de ánimo, con ser bastante diversos y expresivos. En «La ventura con el nombre» Tirso ni es neutro, ni agresivo; ni está contento, ni de mal humor: está angustiado. En el último verso pide perdón por «sus faltas»; es evidente que se refiere a las que pueda haber en la comedia, pero es la única vez que esto sucede entre once comedias firmadas, lo cual no deja de ser sorprendente, aunque este detalle de excusarse al final de la obra fuese cosa corriente, como ya dijo Deleito y Píñuela.

Lo que más me ha llamado la atención ha sido el primer verso: «daréle gracias a Dios». Este verso me ha dado mucho que pensar. Por primera vez en el final de una comedia se hace mención de Dios. Se me dirá que cualquier momento es bueno para entonar un *gratias agimus tibi*; de acuerdo, pero *en presente* y sobre todo si es *propter magnam gloriam tuam*; ahora bien, se piensa o se dice *en futuro* si se está en un apuro, en un lance intrincado y de difícil salida, en una maraña, en suma. Una vez salidos de la situación dificultosa, el acto de acción de gracias surgirá espontáneamente. El hecho de que Tirso emplee el futuro y de que se trate de una oración condicional («si aplaudiendo este suceso») me parece que es un indicio más de que Tirso escribió esta comedia con un nudo en la garganta, es decir, en 1625.

Por otra parte es también la primera vez que el poeta habla de dar «alabanzas» al senado. Obsérvese que también está dicho en futuro, como el dar gracias a Dios. En realidad se trata de dos oraciones paralelas, copulativas, aunque no lo parezca a causa del «como». Tirso dará gracias a Dios y alabanzas al senado si... «aplaudiendo este suceso», etc. Es curioso que de manera indirecta el poeta apele al juicio de Dios, al que dará gracias, y al juicio del senado, al que dará alabanzas. «¡Ay de los escandalosos...!» Dios había de juzgar si realmente Tirso daba escándalo o no con sus comedias, porque quienes le juzgaron lo condenaron injustamente; el poeta tenía la conciencia tranquila. Y el senado juzgaría si las comedias eran buenas o ma-

las, no desde el punto de vista moral. La referencia al público es mucho más extensa que en los otros finales. El senado es quien debe zanjar la cuestión aplaudiendo, diciendo que en la «traza» o argumento de la comedia Tirso cumplió con su cometido, y perdonando las faltas que pudiera haber.

Por primera vez se perciben tres estados de ánimo que no aparecían en los finales anteriores: la angustia o inseguridad, que no podía venirle de la falta de experiencia dramática; la referencia a Dios y el recurso al público. Creo que la conjunción de estas tres vivencias se explica perfectamente si la comedia fue escrita en 1625, y estos detalles psicológicos constituyen un argumento más en favor de ello.

El senado de los corrales, que aplaudía o silbaba las comedias, a veces de la manera más arbitraria, hace siglos que yace bajo tierra. Pero el senado que debe juzgar la obra dramática de Tirso lo constituimos en el momento presente nosotros. Como miembro de este senado del siglo xx tomo la palabra desde estas líneas, cuya responsabilidad asumo: Tirso «cumplió en su traza» menos bien en «La ventura con el nombre» que en otras comedias, pero pueden y deben perdonársele las faltas que hubiese en ella, porque el poeta la escribió en unas condiciones anímicas, que no son de desear para nadie.

Esta comedia no fue incluida en ninguna de las colecciones del autor²⁵, probablemente porque fue escrita bajo el peso de la pena de excomunión. En nuestros días cualquier aprendiz de psiquiatra diría que Tirso la escribió con «complejo de culpabilidad», y yo añado: no porque él fuese culpable y mereciese la acusación y la condena, sino por culpa del *anathema sit* que lanzaron el «real confesor» y el «romano nuncio». ¿Cómo salir de la maraña de su angustia? Escribiendo. Pero lo escrito dejó traslucir su estado de ánimos. A pesar de todo firmó la obra con su nombre de poeta. Tal vez esta comedia, como las de Cervantes²⁶, perteneció al grupo de las «nunca representadas».

²⁵ Así lo hace constar doña Blanca en el preámbulo: «No incluida en las colecciones del autor. Publicóse en el tomo V de los *Autores Españoles* de Rivadeneyra, pág. 519.» O. c., III, pág. 953, nota 1.

²⁶ En la dedicatoria al conde de Lemos dice Cervantes, a propósito de las comedias y entremeses: «... y si alguna cosa llevan razonable es que no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes que, de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que tal vez se engañan.» CERVANTES: «Obras Completas», Madrid, Aguilar, 1952, estudio preliminar, recopilación, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat, página 181.

Cervantes vio representadas sus obras, en la primera época, como él mismo dice: «Compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúnda...». Prólogo a «Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados.» ALBORG, o. c., II, pág. 44. Me costó dar con la frase subrayada porque en las «Obras Completas» el título figura así: «Teatro. Segunda época. (Ocho comedias y ocho entremeses)», pág. 177.

EL NOMBRE DE TIRSO

Según doña Blanca, Téllez tomó este nombre de «La Arcadia» de Lope. Creo que tanto ella como Vossler dicen que lo hizo a imitación del Fénix, el cual gustaba de introducirse en sus obras, bajo el nombre pastoril de Belardo.

Debo confesar que no he leído «La Arcadia». El deseo de comprobar que figura en ella un pastor llamado Tirso y ver qué papel desempeña en la obra, para relacionarlo o no con los Tirsos de Téllez, no me ha incitado a leerla. En los archivos de mi memoria se halla el lejanísimo recuerdo, mezcla de sosería y desencanto, que me dejó «La Galatea»; esta impresión actuó siempre como vacuna eficaz contra todo bucolismo fingido, aunque en «La Arcadia» figuren bellísimas composiciones de Lope¹.

Es posible que el nombre de Tirso tenga su origen en «La Arcadia» y en el prurito de imitar a Lope. El presente trabajo no habría tenido lugar si no hubiese creído en la existencia de rasgos autobiográficos, escondidos en los Tirsos que aparecen diseminados por las comedias de Téllez. El afán de encontrarlos fue el mecanismo que puso en marcha mis ánimos pesquisidores. Pero ahora, habiendo llegado al término del trabajo, puedo afirmar que las noticias autobiográficas que esos Tirsos han aportado han sido pocas y de muy escasa importancia. Más que rasgos enérgicos que con pocos trazos consiguen pergeñar un retrato, han sido ligerísimas pinceladas dispersas que apenas consiguieron añadir algo a lo poco que se sabe de Téllez, hombre y fraile. Únicamente la maldición del porquerizo de «El pretendiente al revés»² cruzó la escena como un relámpago y pudo parecerme llena de conte-

¹ «Lope intercaló en 'La Arcadia' numerosas composiciones líricas (...). Algunas de ellas pueden figurar entre lo mejor de la producción poética del Fénix (...). 'Lope —dice Montesinos— parece haber hecho en 'La Arcadia' un alarde de riquezas poéticas. La expresión es de una maravillosa transparencia y limpidez, sin las sutilezas conceptistas que encontraremos más tarde». ALBORG, o. c., II, pág. 244.

² Acto III, escena 12.

TIRSO.

(Saliendo.)

¡Ah! ¡Pese a quien me parió,
y al borracho que me hizo!

CARMENIO.

¿Qué traes, Tirso?

TIRSO.

¿Qué sé yo?

No he de ser más porquerizo.

nido durante unos instantes; pero, sin otros puntos de apoyo firmes y convincentes, reconozco que la prudencia y la cautela se imponen de manera rigurosa. Quede constancia de ella sin sacar, de momento, consecuencia alguna.

Por mi cuenta, y al margen de la opinión de doña Blanca, también yo me planteé la cuestión de cuál sería el posible origen de ese nombre con el que Téllez firmó algunas de sus comedias. En mis búsquedas comencé por las mayúsculas y hallé que San Tirso figura en el santoral. «Según una leyenda piadosa era español, natural de Toledo, y sufrió martirio bajo Decio. Su fiesta se celebra el día 24 de enero. Existen otros cinco santos del mismo nombre, conmemorados el 28 y 31 de enero, 16 de agosto, 24 de septiembre y 4 de octubre»³.

Es posible que Téllez tomara el nombre del santoral. Ni lo niego ni lo afirmo. Pero seis santos llamados Tirso me parecen demasiados para que el poeta adoptase ese nombre; por otra parte, ese tipo de elección, un poco a lo beato, casa muy mal con el genio vivaracho y zumbón de nuestro dramaturgo. No se olvide que fue un buen fraile observante, pero recuérdese que fue también el padre de «Marta la piadosa» y de «Don Gil de las calzas verdes».

En el «Diccionario de la Academia» figura la palabra «*tirso* (del latín *thyrsus* y éste del griego *θύρσος*): vara enramada, cubierta de hojas de hiedra y parra, que suele llevar como cetro la figura de Baco, y que usaban los gentiles en las fiestas dedicadas a este Dios». La palabra *tirso*, en su significado de «tallo de las plantas, es cultismo muy raro, con primera documentación de mediados del siglo XVI»⁴.

Olvidemos los antecedentes bucólicos y el santoral; fijemos la atención en esa vara, emblema de Baco, cubierta de pámpanos; recordemos la relación existente entre el culto de Dionisos y el nacimiento del teatro griego: vemos que esta vara, llamada *tirso*, es la única que mantiene conexión entre un nombre, un símbolo y el teatro. Por lo tanto, me parece mucho más lógico buscar las posibles fuentes originarias del nombre en ese emblema que en una imitación de Lope, en el bucolismo o en el santoral, sobre todo si recordamos que Téllez *cambió de nombre para cobrar fama inmortal escribiendo comedias*.

Al escribir con mayúscula el nombre de esa vara cubierta de pámpanos, Téllez halló nada menos que seis patronos entre los «santos estrellados»⁵,

³ *Diccionario Enciclopédico Salvat*, o. c., tomo 41, pág. 715.

⁴ J. COROMINAS: «Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana», Madrid, Gredos, 1957, tomo IV, pág. 463. *Tirso*, tomado del latín *thyrsus* y éste del griego *θύρσος*. Primera documentación, HERNÁNDEZ DE VELASCO (Aut.). Cultismo muy raro. Del mismo étimo por vía popular sae el it. *torso*, *tallo*, *troncho*, busto del cuerpo humano, de donde se ha tomado el cast. *torso* (Acad. 1843, número 1817).

⁵ «El vergonzoso en palacio». Acto I, escena 7.

Vasco, Jacayo, tiene miedo y exclama: «¡Santos estrellados!» / «Doleos de quien de miedo está en tortilla...» Castro comenta: «Juego de vocablos entre

con lo cual no tuvo necesidad de «cristianar» nombre tan pagano y de vara tan poco ejemplar⁶; para ello no le fue preciso ser obispo⁷, y pudo cambiar de nombre sin correr riesgo alguno. Libremente pudo «envararse». Lo mismo que los alcaldes, que llevaban la vara como símbolo de autoridad, y así salían a escena⁸, Téllez entró en el gran teatro del mundo «envarado»⁹ con el *tirso*, que fue a la vez emblema y nombre.

A propósito de esta vara cubierta de pámpanos, se dice que «Dionisos 'santos del cielo o de las estrellas' y 'huevos estrellados'». O. c., pág. 28, nota al verso 498.

⁶ Ya que según mi pequeño diccionario griego-español, Pabón-Echauri, Barcelona, Spes, 1943, pág. 255: *σὺν ῥαβδῷ* = tirso, vara enramada que llevaban las bacantes.»

⁷ «El vergonzoso en palacio». Acto I, escena 12.

TARSO. Mas, pues eres ya otro hombre,
por si acaso adonde fueres,
caballero hacerte quieres,
no es bien que mudes el nombre?
Que el de Mireno no es bueno
para nombre de señor.

MIRENO. Dices bien: no soy pastor,
ni he de llamarme Mireno.
... ..
don Dionis desde hoy me llama.

TARSO.
dame un nombre que a estas calzas
les venga bien de lacayo;
que ya el de Tarso me quito.

MIRENO. Escógele tú.

TARSO. Yo escojo,
si no lo tienes a enojo...
¿No es bueno...?

MIRENO. ¿Cuál?

TARSO. Gómez Brito.

¿Qué te parece?

MIRENO. Estremado.

TARSO. ¡Gentiles cascos, por Dios!
Sin ser obispos, los dos
mos habemos confirmado.

⁸ «La ventura con el nombre». Acto III, escena 2:

BALÓN. Crora, toda regocijo,
dice que ha resocitado,
y sus parientes y amigos
quieren hoy *sacalle alcalde*...

Acotación escénica de Tirso, para la escena siguiente: «Sala de la casa de Villa en el pueblo de Ventura. *Ventura, de pastor, con vara y con traje como los demás pastores...*»

⁹ «El pretendiente al revés». Acto I, escena 15:
Corbato con un candil; Fenisa. Dichos.

CORBATO. ¿Quién diablo voces nos da?
Arre allá: *¿soy o no soy*
alcalde?

prestó el *tirso* a Hefaios al volver éste al Olimpo, y luego el uso del mismo se extendió a las divinidades anexas al culto dionisiaco y a Nike (la Victoria). Finalmente, la asimilación de Isis a la Fortuna (Tyche) hizo que recibiera asimismo el *tirso*»¹⁰.

Esta misma evolución se dio también en nuestro dramaturgo: comenzó con el *tirso* de Baco y las bacantes, pero después ganó victorias dramáticas y durante cierto tiempo la fortuna le fue propicia.

Recordemos que Téllez escribió sus comedias «ocupando los honestos ocios de sus recreos». Relacionemos esta «ociosidad poética»¹¹ con los misterios dionisiacos, evocados de manera filosófica por Ortega: «Dionysos y la religión dionisiaca representan libertarse el hombre de la vida como preocupación que es su forma primaria y sustantiva. Lo dionisiaco es la vida como descuido, sin más cuidados, el abandono al puro existir y la fe en que *algo más allá de la personalidad*—la personalidad es consciencia, deliberación, cautelosa y suspicaz previsión, regimentada conducta, *razón*—y más poderoso, constante y fecundo que ésta lleva al hombre generosamente en sus brazos, enriquece su existencia y le salva (...). No es cosa fácil que el hombre, constituido en un permanente, fatigoso, angustioso 'estar sobre sí'—como el buitre está sobre su presa—, se suelte, pierda esa regimentación de sí mismo, esa actividad policiaca que le hace vigilar su propia conducta. Para abandonarse hay que dejar de 'estar sobre sí', y esto significa que hay que 'ponerse fuera de sí', dejar de 'ser sí mismo', hacerse otro, ajeno así-enajenarse»¹².

¿Cabe mayor precisión y claridad para describir el proceso creador de Gabriel Téllez, ese mercedario que ocupaba sus ratos libres poetizando? Durante los honestos ocios de sus recreos, fray Gabriel entraba en su celda; ese remoto *tirso* dionisiaco, cual misteriosa varita mágica, le daba unos golpecitos simbólicos¹³ y lo transformaba en Tirso: lo enajenaba. De esta manera,

.....
No era el ruido de balde.

¡Señor!

DUQUE.

¿Sois vos el alcalde?

CORBATO. Aunque la vejez caduca,

yo so hogaño el *envarado*.

¹⁰ «Diccionario Enciclopédico Salvat», I. c.

¹¹ Conviene distinguir entre la ociosidad poética, que es creadora y fecunda, y la ociosidad a secas, que es «vicio de no trabajar, perder el tiempo o gastarlo inútilmente», es decir, estéril en sí misma y por sí misma.

¹² ORTEGA, o. c., VII, «Idea del teatro», Anejo I, «Máscaras», pág. 483. (Lo subrayado es de Ortega.)

¹³ «En los misterios dionisiacos se suponía al dios golpeando a los iniciados con su arma empujándolos al éxtasis.» *Diccionario Enciclopédico Salvat*, I. c. Este éxtasis báquico no tiene nada que ver con el éxtasis místico (a mi juicio); tiene que ver con el *éxtasis poético*, ese trabajo creador de escribir una comedia («tormento de los poetas», dijo en alguna obra Tirso). El verbo griego *ἐξ-ίστημι*, significa «desviar, apartar». (COROMINAS, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, tomo II, pág. 422). Y en la forma intransitiva y voz media: «Salir, apartarse de, alejarse de» (*Diccionario griego español*, o. c., pág. 184). En este sentido debe entenderse este éxtasis activo, poético, a que aludo.

el fraile dejaba de ser sí mismo para hacerse otro; fray Gabriel se esfumaba y aparecía Tirso, el poeta, que dedicaba sus momentos libres a escribir comedias. Así, sus horas de asueto se convertían en *instantes de creación*, horas de «crear, producir alguna cosa», y *de recreación*, entendida como «diversión, entretenimiento para alivio del trabajo». Terminado el recreo monacal, el poeta quedaba encerrado en la celda y el fraile se incorporaba de nuevo a la vida de la comunidad.

No se olvide que poeta y las demás palabras afines proceden todas del verbo griego ποιέω, que significa crear, producir, trabajar. El trabajo apareció en el mundo bíblico como maldición y castigo¹⁴, pero esa noción no existía en el vocablo griego, «poiéo = yo hago»¹⁵.

Cuando dije que Tirso *murió* en 1625, a causa del acuerdo conminatorio, no había reparado en la profunda significación etimológica de la palabra poeta. Ahora afirma que la hipóstasis Téllez-Tirso existió mientras el fraile pudo escribir comedias; a partir del momento en que la «Junta de Reforma» mató al poeta, Tirso dejó de existir, porque escribiendo versos y comedias creaba y *se creaba a sí mismo*. Esta tarea creadora, voluntariamente elegida porque se sabía capaz, representó para él horas de liberación, que ayudaban a sobrellevar el trabajo obligatorio, esa pesada carga que todo ser humano debe afrontar, cualquiera que sea su clase social y en condiciones de vida normales¹⁶. *A partir de 1625, Tirso ya no fue Tirso; fue sólo fray Gabriel Téllez, mercedario*. Para sobrevivir y para ocupar los honestos ocios de sus recreos le fue preciso hallar otro quehacer, al margen de la poesía y el teatro. El fraile lo consiguió, pero al poeta lo mataron. Las famosas coplas, que surgieron en 1622 y que se referían a Villamediana, podrían aplicarse también a nuestro dramaturgo:

Mentidero de Madrid,
Decidnos ¿quién mató a Tirso?

¹⁴ «... con fatiga te alimentarás de ella (la tierra) todos los días de tu vida; espigas y abrojos te germinará y comerás hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás pan, hasta que tornes a la tierra...» *Sagrada Biblia*, Génesis, 3 (17-19), o. c., pág. 45.

¹⁵ COROMINAS, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, o. c., pág. 454: «La voz poeta, hacia 1335; poeta significó propiamente 'hacedor, creador'».

¹⁶ Sólo se libran del trabajo obligatorio los super-ricos, para quienes el ocio degenera fácilmente en ociosidad, esa ociosidad que la sabiduría popular condena como «madre de todos los vicios». En el extremo opuesto se hallan los super-pobres, cuya vida apenas merece ese nombre, pues queda reducida a sobrevivir a duras penas y en condiciones absolutamente inhumanas.

BIBLIOGRAFIA

Tal como indica el profesor Serge Maurel en su libro «L'univers dramatique de Tirso de Molina», repetidamente citado en este trabajo, «La bibliografía general de Tirso de Molina» fue publicada en el número extraordinario de la revista «Estudios» (número especial, 1949). Con posterioridad han aparecido sucesivos suplementos, en número de siete, los cuales han completado dicha bibliografía general. El profesor Maurel añade que la «Bibliografía mercedaria» del padre Gumersindo Placer López, editada también por «Estudios», completa a la anterior.

Para más detalles bibliográficos, véase asimismo el citado libro.

Sólo me resta añadir que los Padres Mercedarios han tenido la amabilidad de remitirme un ejemplar de la revista «Estudios» (enero-marzo de 1971, número 92), donde figuran las «Ediciones de Tirso de Molina a partir de 1965», recopilación hecha y comentada por el padre Gumersindo Placer.

OBRAS Y TRABAJOS CITADOS

A B C, Madrid, 20 diciembre 1975.

AGUADO BLEYE, Pedro: *Historia de España*. Espasa-Calpe, Madrid, 1958-1959.

ALARCÓN, Pedro Antonio de: *El sombrero de tres picos*. Hernando, Madrid, 1969.

ALAS, Leopoldo, «Clarín»: *Obras selectas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1966.

ALBORG, Juan Luis: *Historia de la Literatura española*. Gredos, Madrid, 1970-72.

AUDIOC, René: *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*. Burdeos, 1970. (O. c. por Alborg.)

AVELLANEDA, Alonso Fernández de: *Don Quijote de la Mancha*. Espasa-Calpe. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Madrid, 1972.

AZORÍN, José MARTÍNEZ RUIZ: *Obras selectas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1962.

BATAILLÓN, Marcel: *Ensayo de explicación del auto sacramental*. (O. c. por Alborg.) Madrid, 1964.

BEAUMARCHAIS: *Le barbier de Séville*. Nouveaux Classiques Larousse, 1970.

BONIFACI, C. F.: *Kierkegaard y el amor*. Herder, Barcelona, 1953.

BONIFACI, Sol: *Aproximaciones a Tirso: «El vergonzoso en palacio»*. ESTUDIOS, número 117, Madrid, 1977.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La vida es sueño*. Estudio, edición y glosario por Augusto Cortina. Espasa-Calpe, Madrid, 1964.

CASALDUERO, Joaquín: *Estudios sobre el teatro español. (Forma y sentido de «El sí de las niñas».)* Gredos, Madrid, 1962.

CASTRO, Américo: *El pensamiento de Cervantes*. Noguer, Barcelona-Madrid, 1972.

— Prólogo y notas a la edición de *El vergonzoso en palacio*. Espasa-Calpe. Madrid, 1958.

CASTRO, Carmen: *Un diccionario desolado*. Artículo aparecido en «Ya», Madrid, 15 noviembre 1972.

CERVANTES, Miguel de: *Obras completas*. Recopilación, estudio preliminar, prólogo y notas por Angel Valbuena Prat. Aguilar, Madrid, 1952.

— *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Francisco Rodríguez Marín. Espasa-Calpe, Madrid, 1958.

— *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición IV centenario, enteramente comentada por Clemencín y precedida de un estudio crítico de Luis Astrana Marín. Ediciones Castilla, Madrid, sin fecha.

— Otras obras citadas: *Novelas ejemplares* (prólogo), *Coloquio de los perros*, *El licenciado Vidriera* y *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (prólogo).

— *Viaje del Parnaso*. Edición publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Gráficas Reunidas. Madrid, 1922.

— *Viaje del Parnaso*. Edición crítica y anotada dispuesta por Francisco Rodríguez Marín. C. Bermejo, Madrid, 1935.

- COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, Madrid, 1961.
- *Diccionario crítica etimológica de la lengua castellana*. Gredos, Madrid, 1954-1957.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Investigaciones bibliográficas*. (O. c. por Blanca de los Ríos.) Madrid, 1893.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *El rey se divierte*. Espasa-Calpe, Madrid, 1964.
- *La mala vida en la España de Felipe IV*. Espasa-Calpe, Madrid, 1967.
- *... también se divierte el pueblo*. Espasa-Calpe, Madrid, 1966.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Antología mayor de la literatura española*. Dirección, prólogo y notas de G. Díaz-Plaja. Labor, Barcelona, 1958.
- *Historia de la literatura española*. Siglos XII-XVII. Ediciones La Espiga, Barcelona, 1942.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO SALVAT. En 12 volúmenes. Salvat Editores, 1964.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, y ROCA FRANQUESA, José María: *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Aguilar, Madrid, 1966.
- FLOR DE VARIOS Y NUEVOS ROMANCES: recopilados por Andrés de Villalba, Valencia, 1591. Fotocopia facilitada por la Biblioteca Nacional.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Angel: *Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Re-formación*. Boletín de la Real Academia Española. Fotocopia facilitada por la Biblioteca Nacional. Madrid, 1946.
- GRANGES, Ch. M.: *Histoire de la Littérature Française*. Hatier, París, 1962.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio: *Catálogo razonado de las Obras Dramáticas de Fray Gabriel Téllez*. B. A. E. Madrid, 1850. Fotocopia facilitada por la Biblioteca Nacional.
- IBARBOUROU, Juana de: *Obras Completas*. Aguilar, Madrid, 1968.
- IRABARREN, José María: *El porqué de los dichos*. Aguilar, Madrid, 1962.
- KENNEDY, Ruth Lee: «La prudencia en la mujer» y el ambiente que la produjo. ESTUDIOS, Madrid, 1949.
- *Studies of Tirso's theatre*. Hispanic Review, vol. XI, 1943. Fotocopia facilitada por la Universidad de Berna.
- KIERKEGAARD, Søren: *Diario I*, a cura di Cornelio Fabro. Morcelliana-Brescia, 1948.
- *Étapes sur le chemin de la vie*. Gallimard, París, 1948.
- *Ou bien... ou bien*. Gallimard, París, 1943.
- LOPE DE VEGA, Félix: *Teatro escogido*. Aguilar, Madrid, 1969.
- *La dama boba*. Edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente. Espasa-Calpe, Madrid, 1969.
- LOPEZ, Fr. Alfonso: *La Sagrada Biblia en las obras de Tirso*. Estudios, Madrid, 1949.
- MACHADO, Manuel y Antonio: *Obras completas*. Editorial Plenitud, Madrid, 1957.
- MARAÑÓN, Gregorio: *El Conde-Duque de Olivares* (La pasión de mandar). Espasa-Calpe, Madrid, 1965.
- MAUREL, Serge: *L'univers dramatique de Tirso de Molina*. Publications de l'Université de Poitiers, 1971.
- MOLIÈRE: *Don Juan*. Nouveaux Classiques Larousse, 1971.
- *Le bourgeois gentilhomme*. Gallimard, París, 1971.
- MONTOLIU, M. de: *Literatura castellana*. (O. c., por Vossler). Barcelona, 1929.

NERVO, Amado: *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1967.

NUEVO TESTAMENTO: Versión directa del griego y notas por José María Bover. B. A. C., Madrid, 1948.

ORIEUX, Jean: *Voltaire ou la royauté de l'esprit*. Flammarion, París, 1966.

ORTEGA Y GASSET, José: *Obras completas*. «Revista de Occidente». Madrid, 1957-1969. Ensayos citados: *Meditaciones del Quijote*, o. c., I. *Gaya*, Retratos, o. c., VII. *La estrangulación de 'Don Juan'*, o. c., V. *Introducción a Veldzquez*, o. c., VIII. *Idea del teatro*, o. c., VII. *Prólogo a 'Veinte años de caza mayor'*, o. c., VI. *Azorín o primores de lo vulgar*, o. c., II. *Notas, versions et thèmes d'entraînement*. Ophrys, París, 1950.

PABÓN-ECHAURI: *Diccionario griego español*. Spes, Barcelona, 1943.

PENEDO REY, Manuel: *Tirso de Molina confinado en Cuenca*. «Estudios», Madrid, 1949.

— *Tirso de Molina en Sevilla*. «Estudios», Madrid, 1949.

— *Tirso de Molina, maestro*. «Estudios», Madrid, 1949.

PLACER, Gumersindo: *Fray Gabriel Téllez-Tirso de Molina y Fray Alonso Remón, frente a frente*. «Estudios», número 115, Madrid, 1976.

QUADRADO Y PIFERRER: *España, sus monumentos y artes* (O. c. por Blanca de los Ríos).

QUEVEDO, Francisco de: *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1967.

— *El Buscón*. Advertencia y notas de Américo Castro. Espasa-Calpe, Madrid, 1965.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago: *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1969.

RÍOS, Miguel L.: *Tirso de Molina no es bastardo*. «Estudios», Madrid, 1949.

SAGRADA BIBLIA: Versión crítica de José María Bover y Francisco Cantera. B. A. C., Madrid, 1953.

SERRATOSA, Fray Ramón: *El Padre Maestro Fray Gabriel Téllez, como religioso*. «Estudios», Madrid, 1949.

STERBINI, Cesare: *Il barbiere di Siviglia*. Ricordi & C., Milán, 1953.

TAMAYO, Juan Antonio: *Los manuscritos de 'Las Quinas de Portugal'* (O. c. por Blanca de los Ríos). Madrid, 1942.

TIRSO DE MOLINA: *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, introducción y primera edición crítica por M. Penedo Rey. Colección «Revista Estudios», Madrid, 1973.

— *Obras dramáticas completas*, edición crítica por Blanca de los Ríos. Aguilar, Madrid, 1962-1969.

— *Comedias analizadas detenidamente*: 1) *La venganza de Tamar*. 2) *La República al revés*. 3) *El pretendiente al revés*. 4) *La Peña de Francia*. 5) *El vergonzoso en palacio*. 6) *La vida y muerte de Herodes*. 7) *La ventura con el nombre*.

— *Obras del autor de las que se cita algún pasaje o a las que se hace alusión*: *Amor y celos hacen discretos*. *Antona García*. *Deleitar aprovechando*. *Don Gil de las calzas verdes*. *Doña Beatriz Galindo*. *El amor y la amistad*. *El Aquiles*. *El burlador de Sevilla*. *El castigo del pensó-que*. *El cobarde más valiente*. *El condenado por desconfiado*. *El mayor desengaño*. *El melancólico*. *La celosa de sí misma*. *La fingida Arcadia*. *La mejor espigadera*. *La prudencia en la mujer*. *La Santa Juana*. *La villana de Valdecas*. *Los cigarrales de Toledo*. *Los lagos de San Vicente*. *Mari Hernández la gallega*. *Marta la piadosa*. *Palabras y plumas*. *Por el sótano y el torno*. *Santo y sastre*. *Tanto es lo demás como lo de menos*.

UNAMUNO, Miguel de: *Andanzas y visiones españolas*. Espasa-Calpe, Madrid, 1964.
— *Vida de don Quijote y Sancho*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945.

VALBUENA PRAT, Angel: *Historia de la Literatura Española*. Gustavo Gili, Barcelona, 1957.

— *Historia del teatro español*. Noguer, Barcelona, 1956.

— *Calderón*. Editorial Juventud, Barcelona, 1941.

VALERA, Juan: *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1961.

VEGA, Vicente: *Diccionario ilustrado de frases célebres y citas literarias*. Gustavo Gili, Barcelona, 1952.

VOSSLER, Karl: *Lecciones sobre Tirso de Molina*. Taurus, Madrid, 1965.

ZORRILLA, José: *Don Juan Tenorio*, prólogo de F. García Pavón. Taurus, Madrid, 1967.

— *Leyendas*. Aguilar, Madrid, 1963.

ZURBARÁN, Francisco de: *La obra pictórica completa de Zurbarán*. Introducción de Juan Antonio Gaya Nuño. Biografía y estudios críticos de Tiziana Prati. Noguer, Barcelona-Madrid, 1974.

— *Zurbarán en Guadalupe*, por Juan Antonio Gaya Nuño. Editorial Juventud, Barcelona, 1951.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTA OBRA
EL DÍA 12 DE FEBRERO DE 1979
EN LOS TALLERES GRÁFICOS SÁEZ,
HIEBABUENA, 7 · MADRID