

TIRSO DE MOLINA (fray Gabriel Téllez), *Obras completas. Volumen II. Primera parte de comedias, II. La villana de Vallecas. El melancólico. El mayor desengaño*, Arellano. Iberoamericana Vervuert, 2012. ISBN: 978-84-8489-647-0 (Iberoamericana). 978-3-86527-701-5 (Vervuert). 574 páginas.

Persistiendo en su encomiable labor de editar las obras completas del dramaturgo mercedario Tirso de Molina, el Instituto de Estudios Tirsianos, dependiente del GRISO de la Universidad de Navarra, bajo la dirección de Ignacio Arellano, acaba de publicar el segundo volumen de la *Primera parte de comedias* del citado autor, en el que se recogen: *La villana de Vallecas*, *El melancólico* y *El mayor desengaño*, tres comedias que ya habían sido editadas por separado, o agrupadas con otras obras, tal es el caso de la última de las tres, por este mismo grupo de investigadores tan fecundo.

La primera de las comedias que recoge esta publicación es la comedia de capa y espada *La villana de Vallecas*, obra en la que la ingeniosa y audaz doña Violante, personaje que nos conduce a la doña Juana de *Don Gil de las calzas verdes*, como señala la responsable de la edición, Sofía Eiroa, debe trazar una red de engaños haciéndose pasar sucesivamente por una campesina, una panadera, una vendedora de escobas, o una dama casada abandonada por su esposo, para perseguir a don Gabriel, galán que, prometiéndole matrimonio, se marcha tras gozarla y, que, por su parte, se hace pasar por un indiano llamado don Pedro, al que ha robado su identidad, y ahora quiere hacer lo mismo con su prometida. Disfraces y juegos de identidad conforman una divertida y muy representativa obra del mercedario Padre Téllez.

La edición y el estudio de la obra formaron parte de la tesis doctoral de la investigadora junto con la edición de la también comedia tirsiana *La gallega Mari Hernández* en 2001. La obra ha sido revisada para su inclusión dentro del presente volumen.

Eiroa comienza con una presentación del argumento de la obra, cuya datación se sitúa entre 1618 y 1620, que realiza utilizando el criterio de la segmentación basado en la métrica, que ya defendiera Vitse en muchos de sus ensayos y, sobre todo, a partir de un trabajo sobre *El burlador de Sevilla*.

Tras explicar el intrincado argumento, la investigadora se centra en los mecanismos de producción dramática, destacando el uso de la confusión de nombres y del disfraz, que alcanza su punto culminante en la tercera jornada, cuando doña Violante aparece bajo tres personalidades diferentes: la suya propia, Teresa e Inés, lo que acerca el personaje al de la protagonista del *Don Gil*. También destaca Eiroa la reiteración de los detalles temporales que hace Tirso de manera consciente y la restricción del espacio escénico.

En lo que respecta al tema del honor, señala la investigadora que la obra se aleja de las dimensiones trágicas que suelen ser intrínsecas a dicho tema, algo que se ha destacado como característico de la comedia tirsiana y que puede ejemplificarse en la comedia *El celoso prudente*.

Otro de los aspectos en los que se detiene la tirsista es en la aparición del tema del indiano bajo el personaje de don Pedro, que permite a Tirso un doble juego irónico; por un lado, la visión que en la España de la época se tenía de los indios y, por otro, la visión que se tenía de España fuera de ella, a través de los ojos de don Pedro. En el caso de Tirso, además se relaciona con su estancia en la isla de Santo Domingo, como bien aprecia Eiroa.

En otro orden de cosas, llama la atención el estudio que Eiroa realiza de los elementos propios del ámbito de la representación, tales como: los decorados, el vestuario, etc., ya que esta investigadora ha realizado adaptaciones y montajes de teatro áureo español.

Finalmente el estudio previo se cierra con un apartado dedicado al estudio textual, en el que la investigadora repasa las distintas ediciones de la comedia, desde la *princeps*, incluida en las *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina*, subtitulada *Primera parte*, que tiene dos ediciones (Sevilla, Francisco de Lyra, 1627, y Pedro Patricio Mey, 1631), y que es la fuente de todos los demás testimonios, hasta la edición de Blanca de los Ríos, Pilar Palomo e Isabel Prieto y las correcciones textuales de X. A. Fernández, pasando por las refundiciones de Dionisio Solís de principios del xix, las ediciones de Hartzenbusch, etc. Según Eiroa, en comparación con otros casos, la comedia ofrece un sencillo seguimiento de la trayectoria impresa. Es por ello que, en su conclusión, justifica que no considere el aparato de variantes, teniendo en cuenta que la transmisión de la obra es un ejemplo de lo que Ignacio Arellano denomina «basura textual», por lo que la única fuente de valor textual es la edición príncipe.

Precisamente es Ignacio Arellano quien, de manera conjunta con Carola Sbriziolo, realiza la edición de la segunda comedia del volumen, *El melancólico*, una obra que presenta múltiples problemas de datación, como señalan sus editores, y que muestra una relación más que evidente con *Esto sí que es negociar*, cuya autoría es también del mercedario, y que fue publicada en la *Segunda parte* de sus comedias. Los responsables de la edición se detienen en este aspecto, ya señalado por Víctor García Ruiz en 1985 en su artículo «*Esto sí que es negociar y El melancólico*, de Tirso de Molina: dependencia estructural y cronología», y concluyen afirmando que *Esto sí que es negociar* deriva de *El melancólico* y, aunque hacen un breve repaso a las opiniones sobre este asunto, optan por no ofrecer una conclusión, posponiéndola para la edición posterior de *Esto sí que es negociar*. Lo cierto es que esta comedia les sirve para reconstruir algunas lagunas de *El melancólico*, como se explica en las cuidadas notas a pie de página.

El melancólico es una comedia palatina en la que el protagonista, Rogerio, cultivado en todas las artes y disciplinas propias de un cortesano, muestra su voluntad de buscar fortuna en la corte, a lo que su «supuesto» padre, Pinardo, accede. El enredo surge cuando Rogerio se enamora de la «supuesta» campesina Leonisa antes de marchar, lo que marcará su carácter melancólico. Ya en la corte descubre que es hijo del duque, el cual le otorga el derecho de sucesión y la mano de su sobrina Clemencia, privilegios que anhela Enrique, enamorado de esta última, la cual queda prendada de Rogerio, con lo que ya tenemos el primer triángulo amoroso. El segundo se forma cuando Filippo, a pesar de ser noble, se enamora de Leonisa y consigue, gracias a los engaños de Firela y de Carlín, un collar de corales de Leonisa, lo que genera los celos de Rogerio. Finalmente el enredo se soluciona cuando se descubre la naturaleza noble de Leonisa, que es en realidad hermana de Clemencia, y termine unida a Rogerio, aunque sin que se produzcan las convencionales bodas, algo que señala el gracioso Carlín al final de la comedia.

Esta comedia, que a diferencia *La villana de Vallecas*, no tiene un muy complejo enredo, es en palabras de Arellano y Sbriziolo, «una de las comedias más interesantes de Tirso», lo que nos hace considerar paradójico que «apenas ha sido estudiada» (p. 250). En efecto, resulta de todo punto sorprendente que no haya sido objeto de análisis una obra que, a más de interesante, se ha calificado como «comedia de carácter, de alto valor psicológico o “excellent drama of carácter”» (p. 250).

Arellano y Sbriziola comienzan señalando que los dos rasgos de Rogerio que forman el núcleo de su «personalidad compleja» (p. 251) son su sabiduría y su melancolía, aunque mantienen una actitud escéptica ante esa caracterización del personaje como figura compleja. Este escepticismo se convierte finalmente en rechazo de esta tesis; los investigadores llegan a la conclusión de que Rogerio no es una caracterización compleja de la melancolía. El argumento que aducen para negar tal tesis es fundamentalmente que el personaje no se muestra como un sabio reflexivo, a la manera del *Examen de ingenios* de Huarte de san Juan, sino, más bien, como un cortesano seguidor de los dictados de Castiglione, lo que se puede observar en su deseo de ir a la corte a probar fortuna.

Arellano y Sbriziolo niegan que la melancolía de Rogerio proceda de un «desarraigo existencial», y explican que esta es, por el contrario, «una pena amorosa concreta y precisa» (p. 256).

Esta lúcida conclusión de los responsables de la edición les sirve para desmontar la errada idea de que *El melancólico* sea una comedia de carácter, y para incluirla en el catálogo de comedias de enredo.

Por lo que respecta a la nota textual, los investigadores repasan brevemente todas las ediciones de la comedia, ocho en total, desde la príncipe hasta la edición conjunta de Palomo y Prieto, sin detenerse demasiado en ellas, puesto que todas las ediciones de esta comedia tirsiana siguen a la primera edición o a otras que derivan de ésta, como sucede también con la última de las comedias incluidas en este volumen, *El mayor desengaño*.

Esta comedia hagiográfica que cierra la publicación, cuya edición ha realizado Lara Escudero Baztán, y que ya apareció publicada anteriormente junto con *Quien no cae no se levanta* (Pamplona, IET, 2004), tiene como argumento la vida de san Bruno, fundador de la Orden de la Cartuja.

La investigadora comienza el estudio introductorio rastreando las fuentes en las que pudo basarse Tirso para componer la obra y, tras confrontarlas, concluye que el monje mercedario conocía las versiones que sobre san Bruno circulaban en los *Flos sanctorum* de la época, pero que se basó probablemente en alguna historia de la fundación de la Cartuja, de entre las que

destaca la de Juan de Madariaga, *Vida del seráfico padre San Bruno, patriarca de la Cartuja* (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1596).

En lo que concierne a la datación de la obra, aspecto que se trata brevemente, la única fecha que puede señalarse con seguridad es la de 1627, año en el que aparece la edición príncipe. Lo que se ofrece como una posibilidad, por otro lado, es que la obra fuera representada entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 por la compañía de Cristóbal de Avendaño en los aposentos de la reina Isabel de Borbón, como consta en el encabezamiento de la edición príncipe, aunque en ella no aparece dicha compañía, sino la de Ortiz. No existe consenso sobre esta representación.

Otro de los aspectos que más problemas presenta esta comedia es el motivo de su composición, puesto que, como señala la investigadora, no fue un encargo de la Orden Cartuja para exaltar a sus dos más importantes santos: san Hugo y san Bruno, pero quizás sí que se tratara del encargo de un particular con motivo de la inminente canonización del último, que ocurrió en 1623.

El siguiente aspecto es el de la organización escénica, que estructura en bloques en los que Escudero relaciona la acción, el espacio, el tiempo y la métrica.

Tras explicar el argumento de esta comedia de santos, la editora se centra en el elemento estructurador y fundamental de la misma: el triple desengaño de san Bruno, que cierra cada una de las jornadas y que, según Escudero, permite que cada una de ellas pueda ser entendida como una comedia en miniatura: la primera jornada se correspondería con una comedia de enredo amoroso; la segunda, con una comedia de privanza; mientras que la última sería la comedia hagiográfica propiamente.

Este elemento reiterativo del desengaño, así como las profecías y maldiciones del padre del protagonista, la oposición hablar/callar y el encuentro de san Bruno con los tres ámbitos terrenales, de los cuales se aparta finalmente, consiguen darle a la comedia una estructura circular. Es, precisamente, el no saber «callar» lo que precipita al protagonista al fracaso en la consecución de sus anheladas metas y su decisión de retirarse para llevar una vida de silencio, trabajo y oración, votos de la Orden Cartuja, lo que lo conduce a la gracia – gloria.

Tras analizar dicha estructura, la investigadora tirsista comenta algunos aspectos de interés. En cuanto a las convenciones y los rasgos genéricos, defiende a «las comedias a lo divino» o «de santos» de las críticas que recibieron por su falta de verosimilitud y de moral, esgrimiendo el concepto acuñado y desarrollado por Arellano, siguiendo la línea de los preceptistas italianos y españoles de la época, de «lo verosímil maravilloso».

Respecto al milagro y su representación en escena, la editora describe los efectos de tramoya del sueño de san Hugo y el uso de la música, pero señala que no se trata de una comedia con un gran aparato escénico, algo que suele suceder en el teatro del mercedario, menos dado a artificios técnicos que otros comediógrafos áureos.

El aspecto en el que se detiene Escudero y que despierta mayor debate es el del elemento teológico que aparece en la comedia en la disputa que san Bruno mantiene para conseguir la Cátedra de Prima, dado que en ella, según Escudero, pueden verse los conocimientos de «Lector en Teología» que poseía Gabriel Téllez. La disputa se centra en si el hombre posee la capacidad para ver a Dios, aspecto de extrema importancia, ya que, por un lado articula la obra: en su conversión, san Bruno necesita el poder de Dios, y, por otro, porque nos conduce inevitablemente a la «Controversia *de auxiliis*». La investigadora, sin detenerse demasiado en este punto, asegura que la postura de san Bruno es la postura de la Iglesia, afirmación que sería conveniente matizar y explicar, pues no existe realmente una postura firme sobre este aspecto, sino más bien líneas teológicas enfrentadas durante los siglos XVI y XVII, como son el tomismo, cuyo máximo exponente es el fraile dominico Domingo Báñez, y el molinismo, creado por el teólogo jesuita Luis de Molina, momentos de gran tensión en los que la postura de la Iglesia parece inclinarse a favor de los bañecianos, posturas intermedias, como el congruismo, defendido por Francisco Suárez y san Roberto Belarmino, explicaciones que aparecen en épocas posteriores, como el agustinismo, etc. Más allá de los dogmas que sobre la gracia y sus diferentes tipos ha expuesto la Iglesia y tratado ampliamente en Trento, no existe una doctrina única sobre este controvertido asunto, sino más bien líneas teológicas que, respetando siempre los dogmas, adoptan una perspectiva u otra.

Para finalizar, Escudero extrae una serie de conclusiones sobre las comedias de santos tirsianas, algo generales y ya señaladas en estudios de otros investigadores, que son: 1) lo usual es que se trate de obras de encargo; 2) el mal no aparece bajo una forma física; y 3) la importancia de «lo maravilloso cristiano».

Dos comedias de enredo, aunque muy diferentes entre sí, y una comedia hagiográfica, escritas por el comediógrafo áureo Tirso de Molina se presentan en este volumen publicado por la Universidad de Navarra, con estudios introductorios, análisis y notas cuidadas y exhaustivas, que se encuadra dentro del necesario y estimable esfuerzo que el grupo de investigadores del GRISO llevan a cabo con su proyecto de edición de todas las comedias del fraile mercedario.

ELENA NICOLÁS CANTABELLA
UNIVERSIDAD DE MURCIA