

IGNACIO ARELLANO /  
VÍTOR EL FRAILE DE LA MERCED

UNO de los personajes que Tirso introduce en los *Cigarrales de Toledo*, admirado por la representación en *El vergonzoso en palacio*, se lanza a una entusiasta defensa de la comedia nueva frente a los supuestos murmuradores, que siempre los hay, como «esos zánganos de la miel que no saben labrar y hurtan a las artificiosas abejas», picando en los deleitosos panales del ingenio. Y a esos críticos picajosos que juzgan a la comedia referida demasiado larga, o impropia, o falta de verdad histórica, o demasiado desenvuelta en la pintura de las damiselas enamoradas..., responde el poeta que cada cosa tiene sus requisitos, y que la comedia puede gozar de una libertad que es conveniente para causar el deleite del espectador, y que ningún rigor ortopédico sujeta el libre vuelo de la imaginación, territorio de la poesía.

La licencia de Apolo, afirma, no se estrecha a la recolección histórica y puede a su albedrío fabricar sobre cimientos de personas verdaderas arquitecturas del ingenio fingidas. Y dice, de paso, que nunca el ingenio español había edificado arquitecturas tan asombrosas, que hacen muchas ventajas a las antiguas, aunque a menudo contradigan los estatutos del teatro clásico que muchos entendimientos contumaces se empeñan en considerar los únicos legítimos. ¿Qué haríamos en ese caso con el gusto de los tiempos, con la perfectibilidad del arte, con la libertad del poeta moderno?

Guárdese —dice Tirso— el respeto debido a los inventores de las cosas, pero mejoremos sus inventos: «Bueno sería que porque el primero músico sacó de la consonancia de los martillos en la yunque la diferencia de los agudos y graves y armonía música, hubiesen los que ahora la profesan de andar cargados de los instrumentos de Vulcano, y mereciesen castigo, en vez de alabanza los que a la arpa fueron añadiendo cuerdas.» El arte es actividad humana, no de la naturaleza, y por tanto al ingenio del hombre obedece. Y Tirso, un optimista esencial, cree que no hay límites para ese ingenio, y se lanza a una múltiple creación de comedias villanescas, hagiográficas, bíblicas, históricas, de capa y espada, palatinas, y escribe prosas de refinamiento profano y alegres cortesanas (*Cigarrales de Toledo*) o de tono más serio y de ímpetu moralistas con propósito de mayor aprovechamiento doctrinal (*Deleitar aprovechando*), o cumple encargos de historiador, menos pedante del que se imaginaba sacarle faltas al *Vergonzoso en palacio*.

La poesía popular, la culta, los matices del amor y de la burla, la reflexión sobre la máquina del poder, la indagación religiosa y la sátira social, todo lo sagrado y lo profano entran torrencialmente en la obra del mercedario. Pérez de Montalbán esboza algo de esta cualidad polifacética en su censura de la *Cuarta parte* de comedias tirsianas, que cita Florit en su trabajo incluido en este número: «lo sentencioso de los conceptos admira, lo satírico de las faltas corrige, lo chistoso de los donaires entretiene, lo enmarañado de la disposición deleita, lo gustoso de las cadencias enamora, y lo político de sus consejos persuade y avisa».

Los límites se los quieren poner otros: la Junta de Reformación que quiso enderezar las costumbres de la época no vio con buenos ojos esa alianza de profesión religiosa y cultivador de las musas, y el Consejo de Castilla, en vena de pudibundez, recomendó a Felipe IV que se desterrara al fraile de la Corte por dedicarse a escribir comedias profanas y de malos incentivos. Se comprende que la comisión depuradora tuviera que mostrar ante el régimen «regeneracionista» de Olivares una loable dedicación a su cometido y se pusiera seria con este fraile que le parecía excesivamente burlón. Ahora bien, que críticos posteriores sigan malinterpretando ciertas características de Tirso no deja de ser una muestra del poder de la rutina y de los tópicos: cuando Mario Penna, por ejemplo, asegura que «cuesta trabajo» pensar que una comedia —tan inmoral!— como *Marta la piadosa* la haya escrito un fraile, demuestra no comprender ni *Marta la piadosa* ni lo que es un fraile —un fraile ingenioso de la capacidad poética de Tirso, al menos.

Tirso ha compartido —por otros motivos— la misma defectuosa recepción que sus compañeros de la trinidad dramática del Siglo de Oro. El defecto de Lope es su enormidad, que nadie se atreve a estudiar en conjunto, aunque la crítica siempre miró a Lope con simpatía, que cuesta menos trabajo que la lectura atenta y demorada de su océano de comedias. Para Calderón se reservó el insulto adocenado, el desprecio ignorante, el juicio falso contaminado de una ideología totalitaria que —paradoja— a menudo se atribuía al propio dramaturgo, sin fundamento textual alguno (porque, otra vez, a Calderón se le ha leído poco). A Tirso se le echaron encima unos cuantos tópicos, ciertos entusiasmos perniciosos como los de Blanca de los Ríos, discusiones de autoría de las piezas maestras del *Burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*...

Los tres van saliendo cada vez mejor librados de esta pelea con la posteridad y van imponiendo su obra, editada progresivamente con la dignidad que merece, examinada poco a poco con más generosidad y fundamento. Las investigaciones biográficas de Luis Vázquez han limpiado muchas invenciones de Blanca de los Ríos, empeñada en hacer a Tirso bastardo del duque de Osuna y en examinar su obra desde esa perspectiva; los estudios de Pilar Palomo, de Florit, de Oteiza y de otros colaboradores de este número —junto con otros muchos que no podían caber en estas páginas— permiten que la obra de Tirso alcance una nueva limpieza, fijación y esplendor, aun persistiendo la duda sobre la autoría del genial *Burlador de Sevilla*, una de las piezas más representadas ¿de Tirso? (Es verdad que las razones para la atribución no son definitivas; también es verdad que con las mismas razones muchas atribuciones restan indiscutidas. Por lo que conocemos de la obra de Claramonte, que es el otro autor propuesto, resulta muy inverosímil que un poetilla semejante pudiera haber inventado a don Juan.)

Queda mucho por hacer, como apunta la secretaria general del Instituto de Estudios Tirsianos, Blanca Oteiza, en su repaso del estado actual de los estudios tirsianos, pero se advierte una efervescencia tirsiana de nuevo cuño, como evidencian los eventos impulsados por variadas instituciones, recogidos en la «Agenda Tirsiana».

Aún se habla, pero ya menos, de ese conocimiento especial del alma femenina que le habría dado a Tirso el profesionario (el alma femenina: ¿cuestión de sexo de gender de las almas?), o se habla de la rudeza de algunas elaboraciones tirsianas (Tirso, uno de los mejores arquitectos del ingenio...), o se atribuye a la creación de caracteres su principal mérito...

El conocimiento preciso de la obra tirsiana habrá de pasar por la recuperación editorial de la misma, en ediciones críticas fiables (tarea en la que se halla embarcado el Instituto de Estudios Tirsianos del GRISO), pero también por el abandono de ciertos prejuicios que no afectan sólo a la obra del mercedario, sino a la cultura española en general. No hay intelectual de pro que no afirme muy serio que «el mejor don Juan es el de Molière», traduciendo juicios no explícitos, pero evidentes, de hispanistas como Morel Fatio o Aubrun. ¡Muy señores míos!: Molière fue un genio del teatro cuyo don Juan no puede competir con la durísima, dinámica e inmisericorde obra de Tirso de Molina, que además es mucho más entretenida que la pretenciosa pieza francesa. El don Juan de Molière habla demasiado: filósofo dicen algunos que es... ¿Pero qué requiere un don Juan filósofo? ¿A qué viene tanta palabrería? ¡Si don Juan no habla! Se limita a actuar. Y cuando habla es para ir directamente a sus objetivos de burla, engaño, logro de su deseo, no para quedar en la posteridad como un ejemplo del racionalismo francés que tanto admiran los que no gustan mucho del teatro. Y para la manifestación de este prejuicio da igual que el *Burlador* sea o no de Tirso. Lo mismo sucede con la búsqueda de caracteres, como si la no existencia de «caracteres» invalidara el teatro español del Siglo de Oro, y su cultivo en Tirso fuera el rasgo que lo salvaría de la caducidad. Pero Tirso ha dicho bien claro que lo que hace son arquitecturas, acciones dramáticas, y espléndidas, en las que se mueven sus personajes de teatro, de dimensiones muy amplias —nada de caracteres «realistas» al estilo decimonónico— y de habilidades muy diversas: santos (véase el análisis de la comedia hagiográfica que hace en este número Lara Escudero), héroes complejos (léanse las comedias históricas que comenta Zugasti), «vergonzosos» palaciegos de muy sutiles juegos, incluidos los intertextuales cervantinos (Friedman estudia magníficamente las resonancias cervantinas en *El vergonzoso en palacio*), o damas torbellinos como doña Juana-don Gil de las calzas verdes o las doñas Martas y doñas Jusepas, que pueblan las comedias de capa y espada, sin olvidar los pobres miserables como el Paulo de *El condenado por desconfiado* o el sinvergüenza de don Juan Tenorio. A lo que se añaden las obras en prosa en que explora vías igualmente múltiples del relato, como explica Pilar Palomo en su colaboración.

Pero además de recuperar y estudiar sus textos hace falta que el teatro del fraile de la Merced salte a los tablados. La aventura de la escena en los tiempos modernos ha sido para Tirso irregular: Felipe Pedraza describe algunos hitos y problemas característicos. Pero si los directores y compañías de teatro son capaces de mostrar al público las obras de Tirso (la Compañía Nacional de Teatro Clásico pone en escena esta temporada y la próxima dos obras extraordinarias: *El burlador* y *La celosa de sí misma*) no nos cabe duda de que ese público secundará —privándolos de su sátira burlesca, indispensable para la vida intelectual del Siglo de Oro— los rótulos que ilustraban las paredes de Madrid en los días del poeta: «Vítor el fraile de la Merced».

I. A.—UNIVERSIDAD DE NAVARRA (COORDINADOR)