

# VARIA LECCIÓN DE TIRSO DE MOLINA



*Tirso de Molina*

ACTAS DEL VIII SEMINARIO  
DEL CENTRO PARA LA EDICIÓN DE CLÁSICOS ESPAÑOLES

MADRID, CASA DE VELÁZQUEZ, 5-6 DE JULIO DE 1999

IGNACIO ARELLANO Y BLANCA OTEIZA (EDS.)



INSTITUTO DE ESTUDIOS TIRSIANOS  
(Universidad de Navarra y Orden Mercedaria)

Dirección: Ignacio Arellano y Luis Vázquez  
Secretaria: Blanca Oteiza

Consejo asesor:

Florence Béziat  
Laura Dolfi  
Francisco Florit  
Nadine Ly  
Berta Pallares  
Pilar Palomo  
James A. Parr  
Alan K. G. Paterson  
Felipe B. Pedraza  
Marc Vitse  
Miguel Zugasti

Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsiianos, 6  
e-mail: [boteiza@unav.es](mailto:boteiza@unav.es)  
<http://griso.cti.unav.es/>

Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.)

## VARIA LECCIÓN DE TIRSO DE MOLINA

ACTAS DEL VIII SEMINARIO DEL CENTRO PARA LA EDICIÓN DE  
CLÁSICOS ESPAÑOLES

MADRID, CASA DE VELÁZQUEZ, 5-6 DE JULIO DE 1999

Instituto de Estudios Tirsianos. 1999

© Copyright 2000  
GRISO (Universidad de Navarra)-Revista *Estudios*  
Depósito Legal: NA 393-2000

ISBN: 84-923453-8-1  
Madrid-Revista *Estudios*  
Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra)

Diseño portada: Cruz Larrañeta  
e-mail: mac.cruz@euskalnet.net.

Impreso en: EUROGRAF NAVARRA, S. L.  
Polígono Industrial, calle O, n.º 31. Mutilva Baja. Navarra

## TRANSMISIÓN TIRSIANA: PERIPECIAS TEXTUALES DE TIRSO

*Alan K. G. Paterson*  
*Universidad de St. Andrews*

A medida que se adelanta en el estudio de los textos dramáticos de la Edad de Oro, a veces se me ocurre la idea heterodoxa de que la noción ya clásica del estema tiene una deficiencia metodológica. Hay casos en que necesitamos una teoría del conocimiento textual que por una parte sea menos mecánica y que por otra pueda incorporar un «principio de indeterminación», si se me permite el préstamo heisenbergeriano. No es que los diagramas que representan las relaciones entre los textos, con sus líneas y flechas, sean erróneos. Más bien es que a veces la metodología del estema infiere una rectitud en la transmisión donde sería más apto reconocer la inestabilidad y la incertidumbre. Cuando vuelvo a leer la investigación que hice a mediados de la década de los sesenta sobre *La venganza de Tamar*<sup>1</sup>, me doy cuenta una vez más de cómo el intento de hacer un estema clásico quedó frustrado. Los cuatro textos conservados de la comedia (entre ellos, la jornada segunda de *Los cabellos de Absalón* de Calderón) se resisten a colocarse en un esquema estrictamente lineal ya que al cotejarlos se revela una suerte de baile intertextual en el que destacan las mudanzas que se hacen entre las cuatro parejas. Fue por eso por lo que produje un estema híbrido en el que hice uso de arcos para representar la revisión. Pero en realidad la mezcla de líneas y arcos no registraba los intercambios entre los cuatro textos, verdadera osmosis intertextual, a la vez que contradecía la misma rectilinealidad del estema. Las contradicciones implícitas en el estema abogan en favor del principio de indeterminación que acabo de proponer, ya que los arcos son testimonio de un proceso que no llegaremos a conocer, el cual consiste en las peripecias llevadas a cabo a escondidas en torno a los cuatro puntos determinados que son las versiones supervivientes de la comedia. En esta coyuntura, la idea de la revisión estaba conforme con los estudios cronológicos de la insigne tirsista, Ruth Lee Kennedy. Ella recurrió con bastante frecuencia a la revisión como fac-

<sup>1</sup> Ver Paterson, 1968.

tor en la transmisión de los textos de Tirso para acomodarlos mejor a una matriz histórica. La intervención del revisor también parecía corroborarse a través de las advertencias al respecto dirigidas al lector de la *Parte tercera* por el misterioso sobrino, Francisco Lucas de Ávila:

Escuse v. m. aueriguaciones sobre si de una y otra fábrica ha de ser el Alarife mi Tío el Maestro, o su sobrino, que quando me arrojó a afirmar que entrambos poniendo de su parte aquél cuaderos escondidos, y olvidados, y éste nuevas añadiduras, no será mentira que me ejecuté en la restitución, ello dirá<sup>2</sup>.

La personificación del libro, el cual toma conciencia de su propia textualidad —mi textualidad, por decirlo así— es lo suficientemente literaria como para poner en duda la realidad del sobrino, aunque no hay por eso por qué descartar las circunstancias editoriales que se alegan. Pero en realidad, ni la evidencia anecdótica ni las postuladas cronologías de la historiadora pueden ni deben influir en los criterios que se eligen para ordenar los cuatro textos de *La venganza de Tamar*. Vuelvo a preguntarme si hay un procedimiento que sea más sensible a la incertidumbre y que trascienda el estema cuya esencia y limitación residen en una concepción genealógica y lineal de la transmisión<sup>3</sup>. La cuestión no se limita al teatro de Tirso, ya que se plantea infaliblemente tan pronto como nos enfrentamos con un número ligeramente elevado de versiones. Citemos como caso paralelo el gran proyecto editorial Reichenberger-Universidad de Navarra de los autos sacramentales de Calderón. A medida que éste se adelanta, ya se está haciendo manifiesto un creciente motivo de desacuerdo en torno a la autoridad debida a los textos impresos de Pando. El estatus de Pando entra en litigio precisamente por la superabundancia de textos variantes que caracteriza este género calderoniano. Frente a la masa textual

<sup>2</sup> *Parte tercera de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, Tortosa, 1634, fol. 3v.

<sup>3</sup> El problema se reduce a un lugar común si me propongo hacer un estema del presente artículo. Cuando escribo estas líneas existe una sola versión impresa, procesada para presentarse en la Casa de Velázquez. En el futuro, habrá (tocando madera) otra impresa. Una flecha que vuela de la primera a la segunda parece representar satisfactoriamente la historia del texto desde su génesis hasta el producto acabado para un lector académico. Pero hay otra realidad que es muy distinta: hay un proceso de revisión que antecede la primera versión y que se prolongará más allá del momento en que entregue la presente (u otra) a los editores; de las huellas de versiones sucesivas muchas se han borrado, otras se han conservado en disquetes y ficheros olvidados. Para un examen divertido del proceso a la manera de «Un soneto me manda hacer Violante», véase McGann, 1991, pp. 88-98.

que un solo auto suele acumular, me atrevo a asentar dos criterios de análisis. El primero consiste en aplicar el cálculo matemático para someter las variantes entre los textos a la medida. Esto nos ayuda a establecer la relativa proximidad o distancia entre los distintos miembros. Los miembros se organizan así en grupos o bloques, sin que intervenga el modelo estemático que suele insistir en las relaciones lineales que corren de uno a otro en una dirección única señalada por su flecha. El segundo criterio, más tradicional e imprescindible, es la aplicación de criterios filológicos para identificar cuál de entre los textos variantes lleva el porcentaje más alto de variantes correctas. Tal vez la temprana influencia en la crítica textual ejercida por los eruditos anglosajones, cuya lengua literaria resulta en ocasiones tremendamente contenciosa, nos ha llevado a subestimar el valor de la lectura correcta en una lengua como el castellano que ofrece pruebas, si no siempre infalibles muchas veces contundentes, para discriminar entre un texto poético y otro, sobre la base de si es correcto o no. El uso combinado de estas dos armas, la matemática y la filológica, ayuda a clasificar los textos según un modelo relativista. Es posible que el sobrino nos proporcione una explicación que nos aclare el baile intertextual de *La venganza de Tamar*, a saber, que los borradores que él sacó subrepticamente del escritorio de su tío fueron luego sometidos a un proceso de «restitución» por parte de los dos, pero la anécdota no sirve en sí misma para discriminar entre las parejas ni para constatar cómo y cuándo entraron en el baile. El proceso queda a oscuras. A la luz de las versiones que nos quedan, sin embargo, podemos establecer una idea de la relativa proximidad de un miembro a otro y con el criterio de la exactitud formar una idea de cuán lejos o cuán cerca está cada uno de un original hipotético que supongamos correcto en su estado primero<sup>4</sup>.

Este comienzo no sirve de preámbulo a otro estudio textual ni a una defensa tardía del texto de *La venganza de Tamar* que elaboré a fines de los años sesenta. Más bien ha sido una digresión con dos finalidades, la de acercarnos a la notoriamente problemática trans-

<sup>4</sup> En estas observaciones, el énfasis cae sobre la génesis del texto; ¿se puede averiguar con rigor científico cómo se produjo? Por otro lado, Ignacio Arellano nos recuerda en este mismo volumen (ver «Anotar a Tirso de Molina») que un factor esencial en ediciones modernas es el criterio de «¿a quiénes va dirigido el texto?», es decir, el criterio editorial planteado por el lector, lo que McGann subsume en la «socialización» del texto (ver 1991). El mismo factor puede haber entrado en la evolución del texto en cualquier momento, incluso o sobre todo cuando el agente activo es el mismo dramaturgo. La «socialización» del texto no es un factor extraliterario; en esto está el *quid* de este artículo.



misión del teatro de Tirso y la de enfocar el papel de la anécdota en nuestra comprensión de la transmisión. Las circunstancias editoriales alegadas por el sobrino, sea él ficticio o no, cuadran bien con el enredo textual que descubrimos en las versiones variantes de *La venganza de Tamar*. En efecto, el enredo que se manifiesta al cotejar los textos requiere una hipótesis parecida en lo esencial a la declaración preliminar donde el libro habla de cuadernos olvidados y de añadiduras, de las que hay unas nuevas hechas por el mismo sobrino. Se vislumbra un proceso de sedimentación textual sobre un borrador original. De esta manera la anécdota adquiere el valor de postulado en que basarnos para entender la inusitada complejidad biográfica de los textos de Tirso. No es que la anécdota desenrede la dificultad, sino que propone unas circunstancias propicias para crear la inestabilidad y la incertidumbre. Lo cual me hace volver al propuesto principio de indeterminación en nuestro conocimiento de un texto tirsiano. La anécdota nos restituye un factor humano convincente en la oscuridad que rodea los cuatro puntos conocidos en la transmisión. Me propongo ahora colocar la problemática textual en la misma naturaleza del teatro de Tirso. En otras palabras, voy a buscar un factor genérico en su teatro que me permita relacionar el fenómeno de la problemática textual con el de la literatura. En este propósito me doy cuenta de que planteo un principio que entró en polémica con los estudios y debates desarrollados en nuestro curso, a saber, que la erudición bibliocrítica no puede ni debe separarse de la exégesis literaria. Cualquier intento de aislar cada actividad, crítica textual y crítica literaria, en sendos compartimentos, calificándolas respectivamente de factual y subjetiva, es una ilusión que ayuda a frustrar el principio y fin de los estudios literarios, que es la interpretación.

Empiezo con un recuerdo personal. Hace años, el retrato de Tirso colgaba en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional como para recordar al entonces joven investigador de Tirso que aquí, desocupado lector, hay un enigma. La mayor parte del retrato, como pasa siempre en los retratos de frailes mercedarios, está ocupado por el hábito blanco. El retratado lleva en una mano un libro y en la otra un papel; la iconografía sienta bien a un cronista tan distinguido de su Orden. Pero es la cara la que llama la atención; un rostro fino, aguileño; una mirada aguda hacia abajo, hacia el libro y el papel; una sonrisa apenas perceptible que se le está formando en las comisuras de los labios; una cara que deja una impresión de ser nítidamente seglar, que contrasta con el voluminoso hábito religioso que le envuelve el cuerpo. He aquí el enigma expresado gráficamente: el

religioso es a la vez un dramaturgo excepcionalmente prolífico y exitoso. Pero no sólo eso, él es el fraile que provocó escándalo en su otra profesión. No es de subestimar la gravedad del juicio contra Tirso que emite la Junta de Reformación en 1625. Tampoco podemos dejar pasar inadvertido lo que hay en común entre la censura dirigida contra el fraile y la inquietud oficial por una imprenta incontrolada<sup>5</sup>. En un momento dado, en los tempranos años del régimen de Felipe y Olivares, parece que la sensibilidad moralizante oficial está en un estado de alerta hacia libros de entretenimiento en general y hacia Tirso en particular. Y es cuando se plantea el primer problema importante sobre la transmisión de sus obras, el que surge en torno a la *Primera parte* de sus comedias. Es también cuando Tirso deja sin cumplir la promesa hecha en *Cigarrales de Toledo* de dar sus obras a la imprenta («Puédote afirmar que está ya comenzada [la segunda parte de *Cigarrales de Toledo*]; y en tanto que se perficiona, dadas a la imprenta *Doce comedias*, primera parte de muchas que quieren ver mundo»<sup>6</sup>). Como el sobriño recuerda en 1634: «se ha echado a dormir no menos tiempo que diez años, escarmentado de trampas y mohatras»<sup>7</sup>. La frase suena a algún fraude sufrido por Tirso. Pero en la dedicatoria de la *Primera parte* de Sevilla, Tirso nos insinúa otro motivo de recelo, «en tiempos que tan belicosa anda la envidia contra la pluma, y más con la mía»<sup>8</sup>. No quiero repasar los problemas bibliográficos-textuales que surgen en torno al teatro de Tirso. Baste decir que son notorios y resistentes a la solución<sup>9</sup>. Por experiencia personal, sé que la lista de comedias que forma una supuesta *Primera parte* de Tirso que hallé en el manuscrito de *Privar contra su gusto*, lejos de aclarar el problema bibliográfico sirve para ahondarlo y mistificarlo. En cada encuentro con la problemática textual de Tirso me

<sup>5</sup> En la misma reunión de la Junta en la que se censuró a Fray Gabriel Téllez, se intentó frenar la publicación de comedias, novelas y «otros de este género por el que blandamente hacen a las costumbres de la juventud» (citado en González Palencia, 1946, p. 79). En 1627, el Consejo de Castilla aprueba el sistema de licencias necesarias para la publicación de versos y prosa. Es decir que en el período crítico cuando Tirso emprende la transferencia de su teatro desde los corrales al libro se evidencia en la severa actitud oficial hacia libros de entretenimiento un factor de mucha consecuencia para él, sobre todo como religioso.

<sup>6</sup> *Cigarrales de Toledo*, ed. 1996, p. 108.

<sup>7</sup> *Parte tercera de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, Tortosa, 1634, fol. 3r.

<sup>8</sup> *Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina*, Sevilla, 1627, fol. 2r.

<sup>9</sup> Véase, sobre todo, en este volumen «¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina?» de Blanca Oteiza.

siento cada vez más persuadido de que ella es inherente a su teatro; es decir que la textualidad indeterminada de Tirso encuentra su causa motriz en la misma índole de su obra.

Empezamos el argumento con un ejemplo sencillo. En la segunda jornada de *La venganza de Tamar* el protagonista entra en un estado de misoginia cuya causa se origina en el recién descubierto amor por su hermana. Amón está enfermo, pero nadie sabe el origen de su enfermedad. Como remedio, sus compañeros solicitan la ayuda de los médicos, y esto da lugar a una diatriba satírica entre ellos contra los falsos médicos. Se representa una conversación entre dos charlatanes, uno de los cuales relata su éxito en curar a una muchacha de catorce años:

halléla sola en la cama,  
tentéla el pulso y los pechos,  
y esto del tacto arrebató  
los apetitos tras sí.  
Díjela ciertas palabras,  
que luego puse por obra,  
y, al fin, ya está gorda y sana.  
Hale parecido bien  
mi olor, talle, gusto y habla,  
y de mi amor está enferma<sup>10</sup>.

La proeza erótica del doctor se extiende incluso a la mujer más recatada, porque ella

nos abre al primer achaque  
puerta al apetito franco,  
haciendo brindis al gusto  
moza y desnuda en la cama. (II, vv. 109-12)

Y así un total de cuarenta versos que denuncian desde las tablas la desfachatez sexual de los médicos. La sorprendente explicitud del texto da un motivo plausible para la omisión de dichas líneas en la parte impresa; éstos aparecen sólo en el manuscrito de 1632<sup>11</sup>. La inestabilidad textual evidente en el hueco producido en la versión impresa tiene una explicación verosímil en la cautela editorial quizá ejercida sobre el libro. Ahora bien, la sátira contra los médicos tie-

<sup>10</sup> Cito por mi edición de 1969, II, vv. 90-99.

<sup>11</sup> Los versos faltan en la *Parte tercera* y en la suelta de Leefdael (Biblioteca Nacional de Madrid, T/14792<sup>12</sup>). El manuscrito es el 15.058 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

ne prominencia en el teatro de Tirso, y el ejemplo aducido de *La venganza de Tamar* nos lleva por asociación a otra comedia, más decorosa en este sentido, pero cuya elaboración del tema de la medicina lo eleva a una importancia superior a la de la sátira. Me refiero a *El amor médico*, y sobre todo a la escena en la que la protagonista, doña Jerónima, hace muestra por primera vez de su habilidad en la medicina. La escena cumple una función satírica en cuanto que la lengua hermética y macarrónica de los médicos forma un recurso cómico, subrayado por la reacción del gracioso y de otros personajes pasmados por la aparente anarquía lingüística que caracteriza el habla del médico: «Doctor, habládme en romance»<sup>12</sup>, ruega doña Estefanía, la enferma, al escuchar la diagnosis del doctor Barbosa. Pero en esta misma escena entramos en un territorio puramente tirsiano que se extiende mucho más allá de la sátira. Es en ella donde Jerónima ocupa el centro de la escena, haciéndose dueña de ella y protagonista indiscutible de la comedia, la mujer en posesión de una autoridad superior y, como tal, personaje destacado en la brillante galaxia de mujeres en el teatro de Tirso que alteran el orden androcéntrico. ¿En qué consiste su don de superioridad? Consiste por una parte en el conocimiento científico. Pero por otra la medicina se une con el arte histriónico, ya que en esta y sucesivas escenas Jerónima consigue apoderarse de la representación mediante sus cambios de papel. Tan diestra es en la improvisación, en los papeles de repente, en sus transformaciones de mujer (Marta), en hombre (el doctor Barbosa) y viceversa, como maestra de una bisexualidad y con ella de un bilingüismo portugués-castellano que acompaña sus cambios de género sexual. Con ella, estamos ante la metateatralidad. Jerónima, la docta en medicina (observemos la asociación con el prototipo masculino, doctor de la iglesia), lo es también en el arte de transformar la existencia en puro teatro. En realidad, las dos habilidades forman una sola pericia, practicada con una finalidad determinada. La escena en que Jerónima como doctor Barbosa cura a doña Estefanía de una tristeza angustiosa en una consulta realizada en público es clave para la intelección de la comedia (vv. 1585-1944). En ella, Jerónima toma el pulso de la enferma, le receta una dieta, analiza una desigualdad humoral, y acaba por declarar a la paciente libre del mal que le aflige. Pero en adición a las rutinas familiares de la consulta, el tratamiento del doctor Barbosa incluye un remedio alopático; combate la tristeza con el amor y a sabiendas induce a la mujer, Estefanía, a

<sup>12</sup> Ed. Oteiza, 1997, v. 1699, por la que citaré.

que se enamore de otra mujer disfrazada de doctor, imbricándola así en el tramo teatral urdido por Jerónima en torno a los demás personajes de la comedia. Es decir que Jerónima tanto como médica y como histrionisa, monta un teatro terapéutico. En este tan hábilmente dirigido teatro, ella consigue restaurar la salud psíquica a los demás personajes: a don Gaspar, el galán incapacitado por una letal desventura que le deja inconstante e indeciso; a Estefanía, víctima de una melancolía que le priva del gusto por la vida; a Rodrigo, otro ingenuo falto de equilibrio psicológico que anda en busca del amor; y, finalmente, como buena doctora galénica, a sí misma en el cumplimiento del deseo que siente por don Gaspar. En este resumen, intento adrede no disgregar la medicina, el amor y el histrionismo en sendos compartimientos. El secreto de la eficacia de doña Jerónima consiste precisamente en el teatro como terapia, un teatro dedicado a la higiene mental, un teatro curativo. En el tratamiento de Estefanía, el médico histrión se fía de su pericia hasta el punto que descubre ante la enferma su repertorio de personajes ficticios; Jerónima quita sucesivamente las máscaras que lleva, hace alarde de los mecanismos de la ilusión, sólo para garantizar y hacer más completo el proceso psicossomático por el que pasa su paciente. *El amor médico* es entre las comedias de Tirso la de mayor inspiración platónica. Una fuente que viene a propósito, donde la salud del cuerpo se relaciona íntimamente con la del alma, es la *Nueva filosofía* de doña Oliva Sabuco, tratado de extraordinaria originalidad e injustamente subestimado en la historia de la medicina española del Siglo de Oro<sup>13</sup>. La medicina practicada por doña Jerónima, parecida a la «vera medicina» de doña Oliva, no se limita a una diagnosis de la condición física del paciente sino que se extiende a su estado emocional. Jerónima va manejando los afectos de los demás personajes para sublimarlos hacia el amor y así en pos de la felicidad, que les elude, hasta la intervención de la sabia doctora/histrionisa. La combinación de medicina, amor y teatro hace preguntarme si tenemos en *El amor médico* la fórmula de un teatro dedicado a una función sanativa.

Si recorremos la preceptiva dramática de Tirso, se nota una preocupación casi exclusiva por los aspectos formales de la comedia y una mínima preocupación por sus resortes psicológicos. No es que en la historia de la preceptiva teatral no se haya planteado el tema de cómo la psique del público queda afectada por el espectá-

<sup>13</sup> El texto consultado se titula *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcanzada de los grandes filósofos: la qual mejora la vida y salud humana*.

culo. Me refiero al tema de la catarsis. Es bien conocida la movilización intelectual en Italia en torno al principio de la purgación trágica enunciado en la *Poética* de Aristóteles. Los protagonistas del consabido debate emprendieron colectivamente una indagación muy extensa sobre cómo el teatro influye en los afectos o pasiones de su público. En el debate, el principio purgativo de Aristóteles, a saber, que la tragedia consigue una evacuación de los afectos nocivos, que son el terror y la compasión, encuentra una falta de comprensión si no una oposición determinada, pero la idea de que el teatro puede actuar de un modo u otro en beneficio de nuestra salud emocional, es casi universal entre los comentaristas en torno a la teoría catártica. Las teorías sobre el mecanismo psíquico son muchas y distintas, sobre todo cuando se hace una distinción entre la purgación y la lustración, o cuando se considera la transacción afectiva como homeopática o alopática, pero la investigación sobre el teatro como medio de regulación sobre las pasiones del ánimo está en su auge en la segunda mitad del siglo dieciséis entre críticos y dramaturgos italianos como Robortelli, Maggi, Speroni Sperone, Piccolomini, Guarini<sup>14</sup>, etc. El debate no deja huellas en la preceptiva dramática de Tirso, no al menos cuando nos limitamos a las instancias formales como la defensa de la comedia en *Cigarrales de Toledo*. Pero cuando concebimos la posibilidad de una preceptiva digamos metateatral, captada en las instancias tan frecuentes en Tirso del teatro dentro del teatro, llegamos a entender hasta qué punto la finalidad del acto teatral reside en la manipulación de las pasiones. En escala mayor, *El amor médico* representa cómo el mecanismo psíquico funciona en beneficio de la salud psicológica del que la docta Jerónima atrae a la magia homeopática que ella destila en su teatro. La cura, sin embargo, no es sin peligro. Entrar en el teatro terapéutico de Jerónima es ponerse en contingencia de dañarse. Estefanía se enamora de una mujer a instancias de una Jerónima consciente de la afinidad afectuosa que ella, mujer vestida de hombre, pero hombre de aspecto marcadamente femenino, despierta en su enferma. El roce con el amor lesbiano o con un vínculo muy especial entre la pareja femenina forma una parte dinámica del argumento. En otros casos, el teatro terapéutico cae en manos de practicantes menos escrupulosos que la sabia doctora, y el teatro se convierte en trampa. En la segunda jornada de *La venganza de Tamar*, Amón, enfermo de un amor incestuoso, monta un teatro dentro del teatro

<sup>14</sup> El mejor estudio en lengua inglesa es el de Baxter Hathaway, «A Purgation of the Passions», en 1962, parte III, pp. 205-91.

para aliviar un aparente desorden humoral. Con el fingido motivo de borrar el recuerdo de un amor perdido, Amón logra la complicidad de Tamar en una pequeña farsa; la restauración de su salud consiste en remedar con ella su amor malogrado. Ella, compasiva, consiente. Bajo el pretexto de combatir la precaria salud del paciente mediante otra dosis mínima del amor, Amón monta en efecto un preludeo o previo ensayo que disponga o acostumbre a su hermana a la realidad de su amor incestuoso. Pero la realidad resulta muy otra (el previo relato satírico de los médicos charlatanes que abusan de sus pacientes presenta una analogía muy relevante con el caso de Amón). El régimen homeopático se convierte en una alopatía feroz mediante un proceso de transferencia; una vez purgado el amor de Amón por la violación de la mujer deseada, este amor se convierte en una feroz misoginia contra Tamar. Y como consecuencia de esta doble violación cometida contra la hermana, la pasión dominante de la comedia se vuelve en el odio mortal de Tamar a Amón. Si comparamos el proceso psicológico en las dos comedias *El amor médico* y *La venganza de Tamar*, en la primera prevalece la lustración, o purificación, la restauración de la salud psíquica de sus personajes, y en la otra se realiza una falsa purgación que condena a sus víctimas, al mismo Amón y a Tamar, al estado morboso y nocivo de las pasiones perturbadas.

La metateatralidad va unida en la obra de Tirso a una finalidad terapéutica. Sirvan los ejemplos aducidos para verificar este principio, puesto en acción y revelado en el proceso esencial de la metateatralidad. Es más, el metateatro tiene inscrita en él una preceptiva metateatral, ya que reproduce y realza los procesos que obran en el teatro. En el modelo que podemos ir juntando se infiere por supuesto una transacción entre el teatro y su público, parecida a la que corre entre los participantes del metajuego. La empatía que funciona como una fuerza centrípeta en torno a Jerónima, el donaire con que Tamar entra en el juego erótico con su hermano, corresponden en un modelo preceptista a la transacción psicológica que tiene lugar entre la comedia y el público. No es de olvidar en este sentido que según el elogio de la comedia en *El vergonzoso en palacio*, insertado en otro teatro dentro del teatro (y por eso metateatral), la eficacia del género reside precisamente en la participación afectiva del espectador, la cual luego se actualiza en las tablas con la enérgica improvisación de Serafina ante un pequeño público pasmado y alucinado por la gama de emociones que ella recorre. Con esto nos estamos acercando a un aspecto ampliamente reconocido del teatro de Tirso, que consiste en su radical confron-

tación con los afectos. En este aspecto encontramos una conformidad importante con un principio enunciado con frecuencia en el debate estético y ético que hemos citado en torno a la teoría de la purgación; el teatro que logra su finalidad catártica suscitando y conmoviendo los afectos de su público no es uno donde se reverencia la «virtud enclaustrada» sino un teatro que procura el autoconocimiento espiritual en la misma experiencia de los excesos. El teatro de Tirso es un teatro de alto riesgo. Cuando Estefanía cede a la extraña fascinación sexual de otra mujer, cuando Tamar responde a la poco común invitación de su hermano a que juegue al amor con él, cuando el guerrero travestido e histrión, Aquiles, experimenta en sí mismo un otro ser femenino y una identidad andrógina no sospechada (*El Aquiles*), estos personajes entran en zonas de peligro, y por cierto subversivas para la ortodoxia moral, donde está puesta en juego su propia salud espiritual<sup>15</sup>. Aquí me propongo una conclusión provisional que intente recoger los varios hilos del argumento. Cuando reflexionamos sobre la condición notoriamente problemática en que nos llega la obra de Tirso, hay que considerar las circunstancias que condicionaron su textualidad, y entre ellas, desde el principio, consta el hecho de ser un teatro altamente provocativo, arriesgado, aventurado, en su enfrentamiento con los afectos, porque iba dirigido a una finalidad catártica. La textualidad, en suma, está condicionada por una teatralidad cuyo objetivo se buscaba adrede en las zonas peligrosas del comportamiento y de la sensibilidad humana, sobre todo en cuanto respecta a la sexualidad.

He intentado aislar un aspecto del teatro tirsiano que nos ayude a entender la aparente inestabilidad de sus textos. Por un rodeo bastante largo, vuelvo hacia el punto de partida: la problemática textual. Y para rematar el argumento, quiero tratar un caso específico, la primera parte de *La Santa Juana*. En este contexto, éste resulta un caso excepcionalmente útil por su valor paradigmático. Como es sabido, llegan hasta nosotros dos versiones originales de la comedia: una autógrafa y otra impresa en la *Quinta parte* (de paso, observemos que falta la tercera parte de la trilogía en una *Parte* de comedias que consta de sólo once comedias –otro enigma bibliocrítico que pide una explicación literaria–). El insigne tirsista norteamericano, Gerald Wade, hizo una investigación a fondo de

<sup>15</sup> En otro momento intenté una lectura que enfocara la fascinación que hay en su teatro por la transexualidad y que la relacionara con su formación en la Orden de la Merced (ver 1993).



los dos textos en los años treinta<sup>16</sup>. Fue el primero en darse cuenta de la masa de variantes producida por los dos textos, y en preguntarse cómo se relaciona la *Parte* con el autógrafo, en el que vemos un proceso continuo de autocorrección; lecturas que corresponden a la *Parte* son tachadas y sustituidas por otras nuevas: valioso testimonio de la intervención de Tirso en la reelaboración de una obra suya. Wade concluye que el manuscrito posdata la *Parte*, enunciando un estema lineal bastante sencillo; la versión impresa es copia de un texto original que es anterior al manuscrito; el manuscrito representa una revisión que parte del susodicho texto original. Todo estaría bien si no fuese por un «error absurdo». En el manuscrito se cambia el nombre de dos personajes: Ludovico y Marco Antonio figuran en él como Carlos y Claudio, pero en un momento dado, he aquí en la *Parte* el nombre de Claudio:

*Lu.* Lloras señor? *Ma.* Muriò claudio mi fama,  
si en muerte es justo el llanto.  
[*Santa Juana, Quinta parte*, fol. 220r]

Error que Wade atribuye a que el cajista tenía a mano el manuscrito justo para remediar un defecto textual que se le presentó en el texto que copiaba. Cuento chino; pero si lo es, cuento también de nunca acabar porque este desliz arguye en favor de la prioridad cronológica del autógrafo. Y sin embargo, éste conserva lecturas que aparecen en la parte impresa que son sustituidas en el acto por otras que no aparecen en ella; el manuscrito da la impresión de ser a la vez anterior y posterior al texto impreso. En efecto, lo que volvemos a presenciar es el baile textual al que me referí al principio; ocupamos un lugar estratégico que nos permite penetrar la oscuridad intertextual, si no hasta el fondo por lo menos lo bastante como para captar en el manuscrito una etapa en la evolución textual de *La Santa Juana*. El principio de la incertidumbre sigue siendo de rigor, porque nunca sabremos el parentesco lineal entre el manuscrito y la *Parte*, si, por ejemplo, la copia que tenía el cajista había sido redactada a su vez en otro acto de «restitución». Los dos textos ostentan, sin embargo, cómo Tirso volvía a redactar sus borradores, y dan cierto apoyo a la comprobación anecdótica de tal proceso aducida por el sobrino. Pero el autógrafo nos enseña también que hay motivos específicos en la restitución, motivos que seguramente tienen que ver con el extremismo que hemos observado en el material dramático de Tirso. Voy a acortar el argumento, por-

<sup>16</sup> Ver 1934, pp. 13-18.

que bien sabido es que la vida y hechos de la protagonista de la trilogía, Sor Juana de la Cruz, forman un asunto sumamente contencioso no sólo en la historia espiritual del siglo anterior sino en la actualidad de Tirso<sup>17</sup>. Tanto en vida como en muerte la monja franciscana provocó fuertes partidismos en pro y en contra de su profesión y personalidad. La hagiografía de Sor Juana por Fray Antonio Daza debe de aparecer en el índice de libros prohibidos en una fecha muy próxima a cuando Tirso firmó el manuscrito de la primera parte de su trilogía en Toledo. Aunque todo parece indicar que Tirso, con característica audacia, basó la trilogía en la narración comprometida de Daza, se notan pasajes en el autógrafo donde él mismo habrá mudado de parecer en favor de la prudencia; el episodio de la disputa entre San Francisco y Santo Domingo sobre cuál de los hábitos va a llevar la santa —íntegro en la *Parte*— es sustituido en el manuscrito por otro más inocuo, señal de una cautela que está acorde con la versión expurgada de Daza. Si la autocensura influye en el autógrafo, no es de sorprender que la mano oficial de la censura haya pesado también sobre su texto, y en el mismo título del manuscrito encontramos la primera de muchas correcciones que no son del Mercedario:

La sancta juana [tachado] / Acto primero en Toledo / A veynte de mayo de mill y seys cientos y trece / Por Fr. Gabriel Tellez [puño y letra de Tirso].

[de otro puño] Este título y el que se pusiere en los carteles a la publicación desta comedia se manda que sea conforme al libro titulado la sierva de dios juana de la cruz y nio la Sancta Juana y que en los versos de la comedia se ponga siempre sor Juana en lugar de santa juana<sup>18</sup>.

La advertencia queda a su vez tachada y apenas legible, testimonio de que el texto adquiere cierto protagonismo en la contenciosa historia póstuma de la jamás beatificada ni canonizada Sor Juana. Es decir que el autógrafo nos da un caso paradigmático de la «socialización» de un texto, ilustrativo como ningún otro texto de Tirso, de las peripecias por las que pasó en su trámite desde el teatro al libro.

*La Santa Juana* sirve de epítome de los varios temas que se han reunido aquí en torno a la textualidad de Tirso. En el manuscrito

<sup>17</sup> Por razones relacionadas sin duda con el feminismo, hay un interés cada vez más fuerte por esta mujer tan extraordinaria; su redescubrimiento debe mucho a Ronald E. Surtz (ver 1990). En lo que respecta al material hagiográfico explotado por Tirso y las póstumas controversias en torno a Sor Juana, remito a mi estudio de 1991.

<sup>18</sup> Manuscrito Res. 249 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

autógrafo vemos la suerte de sedimentación textual que encubre viejas por nuevas lecturas. En la comparación del autógrafo con la *Parte* empezamos a adivinar un proceso involucrado de transmisión que desafía el clásico estema unidireccional. El manuscrito como palimpsesto parece prestar credibilidad a la información anecdótica que nos depara Francisco Lucas de Ávila sobre la preparación de los borradores de su tío, por lo menos en cuanto al proceso editorial. Y finalmente en el tema de la comedia y su tratamiento tenemos otro ejemplo más de un teatro que toma una posición atrevida y hasta arriesgada, lo cual representa, creo yo, el factor literario que es la raíz de la notoria problemática textual que nos confronta en el teatro del Mercedario<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Agradezco a mi colega, Carmen García del Río, su valiosa ayuda en la preparación de este estudio.