

Prosas y versos de Tirso de Molina



Tirso de Molina

BLANCA OTEIZA (ED.)

FUNCIÓN DE LA POESÍA EN LOS TRIUNFOS DE LA VERDAD

Paloma Fanconi
Universidad Europea de Madrid

En la carta «Al bien intencionado» de la primera obra que vio la luz de Tirso de Molina —*Cigarrales de Toledo*— anuncia el autor la edición del primer tomo de sus comedias y doce novelas. Nada dice de la poesía. De los tres grandes géneros literarios, supo bien el Mercedario cuáles podían interesar al público más y cuáles menos.

No quiso, pues, que se editaran sus poemas en libro aparte, «ensartados unos tras otros como procesión de disciplinantes», sino que, o los incluyó en sus obras dramáticas o los introdujo bien en sus dos misceláneas, bien en la inconclusa *Vida de la beata María de Cervellón*. El trato que nuestro autor da a su poesía es, pues, muy distinto del que otorgó a su teatro y a su prosa.

Cuando diez años después de la mencionada carta escribe la «Dedicatoria a don Luis Fernández de Córdoba» que abre *Deleitar aprovechando*, afirma abiertamente que, para hacer lo que en ese momento le interesa, *delectare et prodesse*, no es el teatro el género que le viene bien, sino la novela. Y más aún, una novela basada en fuentes históricas. Parece como si el Mercedario, con el transcurrir de los años, fuera pasando de musa en musa, hasta desembocar en Clío.

En todas sus obras en prosa, pues, exceptuando, claro, la *Historia General de la Orden de la Merced*, inserta Tirso poesías. En *Cigarrales de Toledo* son muchas las consideraciones que hace sobre la poesía del momento, las declaraciones anticulteranas del pastor del Manzanares han sido repetidas veces señaladas por la crítica¹.

Las últimas obras de su vida creadora, ya retirado de las tablas, fueron obras de profundo pensamiento y esfuerzo demorado. Él mismo declara en la enjundiosa dedicatoria a don Luis Fernández de Córdoba de *Deleitar*: «Costóme un año entero de desvelos, sin divertir la pluma a otros», «Determinado, en fin, en el empleo de estas resoluciones, gasté el año que digo en aliñarlas» (p. 9)².

Y, efectivamente, en la declaración de principios que supone esta dedicatoria, Tirso hace hincapié, precisamente, en las novelas. Fijémonos en que introduce —como es sabido— autos y certámenes poéticos, pero lo que a él parece interesarle de esta miscelánea son las novelas, no menciona en la dedicatoria otra cosa.

Eso nos lleva a pensar —como se ha señalado repetidamente— que el resto de los elementos que componen *Deleitar* son aprovechamiento de un material previo. Y no tiene que extrañarnos. Autos sacramentales había ya escrito el Mercedario hacia el año 1632 que es cuando se entrega a la imprenta esta segunda miscelánea. En cuanto a los certámenes poéticos, Nougé demostró que son, realmente, textos que Tirso había utilizado antes para otros menesteres.

Así pues, podemos deducir, que ese año de completa entrega a *Deleitar* se refiere, fundamentalmente, a la composición de las novelas, al proceso de novelar las fuentes que declara que ha seguido. Estudiar este «aliño» de elementos supone ahondar en lo más profundo del proceso creativo de la obra literaria. Se puede imitar la realidad o imitar una lectura. El mismo Tirso se acoge al ejemplo de la abeja, del magisterio horaciano como lo hace desde el mismo título.

¹ Ver Nougé, 1962, especialmente «Le poète. Theories et realisations», pp. 363-389, en que el crítico francés analiza la evolución poética en la obra del Mercedario.

² Ver Tirso, *Deleitar aprovechando*, edición de M^a del Pilar Palomo e Isabel Prieto, 1994. En adelante, cito siempre por esta edición.

Ese distanciamiento de las fuentes que utiliza es lo que constituye en esta obra lo puramente literario. Y en el proceso, uno de los elementos clave es precisamente la poesía entreverada entre la prosa.

Este hecho de intercalar poesías en el texto forma parte de la tradición literaria a la que confiesa adherirse Tirso cuando en la dedicatoria afirma seguir a una serie de escritores en lengua extranjera encabezados por Boccaccio. Señalaba ya Palomo al estudiar la novela cortesana:

En la luz renacentista de una quinta de Florencia se abre la ruta por la que caminarán Chaucer, Margarita de Valois o Basile. E ilumina las *Noches de invierno* de Eslava, las *Huertas de Valencia* de Castillo Solórzano, los *Cigarrales* toledanos y hasta las casas cortesanas en que una refinada sociedad barroca pretende unir el *deleite* y el *aprovechamiento* en las Carnestolendas madrileñas de 1632³.

Tirso, él mismo lo confiesa, tiene un modelo, una *auctoritas* que introduce verso en las novelas desde hacía ya más de dos siglos.

Es requisito imprescindible del buen cortesano saber tañer instrumentos y componer poesías. Amezúa lo señala como un reflejo de la realidad de la España del XVII en su estudio sobre la novela cortesana⁴. Por eso, entre otras cosas, tienen todas las novelas de este corte inserto el verso. Serían muy del gusto de los personajes de los marcos de las dos misceláneas tirsistas y, por extensión, del público de la época.

Ya se ha estudiado cómo la *Fábula de Píramo y Tisbe* desempeña un papel fundamental en el desarrollo de *Cigarrales de Toledo*, de modo que condiciona la actuación de Saurina, y cómo la de Adonis en *La patrona de las musas* sirve al autor para contraponer el sensual amor mundano frente al divino que le inspirarán a Tecla las palabras de san Pablo⁵.

Quiero decir con esto, que, independientemente de que las poesías sean un elemento ornamental muy del gusto de Tirso, este se sirve de ellas para conseguir unos efectos literarios determinados en sus obras en prosa.

³ Ver Palomo, 1999, p. 268.

⁴ Ver González de Amezúa, 1929.

⁵ Palomo, 1999, p. 313.

Veamos, sucintamente, lo que sucede en *Los triunfos de la verdad*.

El propio Tirso confirma:

Cotejé *La patrona de las Musas* con lo que escribió en tres libros de la milagrosa santa Tecla su devotísimo obispo seleucense. *Los triunfos de la verdad* con lo que en diez san Clemente dedica al primo de nuestro Dios, el menor Santiago, y intitula de las *Recognitiones* (p. 9).

Es comúnmente sabido que las *Recognitiones* de san Clemente llevaban siendo una fuente de creación literaria desde hacía tiempo. Traducidas por Rufino, presbítero de Aquileia a principios del siglo v, circularon profusamente por la Europa medieval.

Tirso pretende novelar esta fuente: «novelemos a lo santo», dice en la «Dedicatoria» (p. 9). *Los triunfos de la verdad* ocupan una mañana:

Amaneció, pues, el lunes, con tanta niebla, que les pareció a don Francisco y su esposa, mientras el sol luchaba con su rebeldía y a la tarde cantaban sus rayos la victoria, disponer teatro en el abrigo de un salón que, desahogado y ostentativo, aseguraba sin aprieto capacidad bastante para el desarrollo de la mañana que, como ésta, no pedía más de la narración de una historia prodigiosa y verdadera (pp. 269-270).

Recordemos que estamos en el lunes de carnaval. Es muy verosímil por tanto que el día de febrero o marzo amaneciera nublado y que fuera mejor reunirse en el interior del edificio.

La historia que don Francisco cuenta empieza señalando el tiempo y el lugar en que transcurren los acontecimientos. El primer distanciamiento de la fuente es el comienzo. Las *Recognitiones* no empiezan contando los orígenes de Clemente, sino el desasosiego interior del todavía joven pagano protagonista ante las cuestiones de la trascendencia del alma. Hasta el libro siete no nos enteramos, en las *Recognitiones*, de quiénes son los padres de Clemente ni quiénes sus hermanos. Lo único que sabemos es que vive en Roma en el siglo i.

Vaya por delante, pues, que una de las cosas que hace Tirso es ordenar cronológicamente los acontecimientos. Esto es lógico: quiere novelar, quiere contar una historia novelada.

Centra su atención en las primeras páginas en los recelos de Fausto hacia su esposa Matidia a causa de una predicción astral que le advertía sobre una futura infidelidad de su cónyuge con un esclavo de la casa; continúa con la llegada a Roma del hermano de Fausto —Clemente Flavio— victorioso de los partos. El laureado hermano es recibido en la casa del matrimonio y se enamora de su cuñada. Las primeras páginas de la novela las dedica el autor a describir a este presuntuoso militar romano, su enamoramiento de Matidia, su silencio —que le hace caer enfermo—, su desahogo y su desesperación.

Hasta aquí inserta Tirso cinco poesías de un total de ocho de la obra, exceptuando los dos diálogos teológicos. Cada uno de estos cinco poemas desempeña una función determinada en el conjunto del devenir de la historia.

Creo que esto se debe a que es la parte más literaria de la novela. Tirso se extiende en ella mucho más de lo que lo hace la fuente. Tiene interés en mostrar las «causas concertadas» —lo sabemos— en sus narraciones⁶. Si la causa de los viajes y peripecias es el amor adúltero de Flavio hacia Matidia, Tirso recrea la situación para darle fuerza a los orígenes de las peripecias. Además le servía muy bien para insistir, en su afán moralizante, en la gravedad del amor pecaminoso, que origina tales males, que trae tales consecuencias. Por otro lado, contar lances amorosos es algo que no le era difícil. De hecho, lo había practicado más que el hecho de seguir una fuente histórica. Un episodio amoroso no podía ir desprovisto de lírica. Pero aún dentro de esta primera parte de la obra, cada poema, creo, tiene su función.

La primera poesía es el intento de declaración de Flavio a Matidia. Se acompaña de un laúd «en que estaba tan diestro como enamorado» y comienza a cantar unas estancias de catorce versos alternando heptasílabos y endecasílabos. Tras recitar once estrofas:

Interrumpió un lastimoso suspiro los versos que Flavio prosiguiera, a no atravesarse el ímpetu de sus congojas entre la lengua y los labios y, arrojando el músico instrumento, dijo, llevado tanto de sus afectos como de la soledad ocasionada: —Maldiga el cielo, bellísima Matidia,

⁶ Ver Palomo, 1999, pp. 302 y ss.

a quien inventó metáforas y jeroglíficos para disfrazar sentimientos, tanto más difíciles cuando menos declarados (p. 288).

Y lo que hace Flavio es proponerle, en prosa, sus amores, y amenazarla con decirle a su hermano que la ha visto en brazos de un esclavo si no le complace.

¿Por qué utiliza Flavio el verso? ¿Por qué lo usa Tirso? Porque, como el mismo personaje declara,

Idioma es de los sabios
el declarar pasiones,
alegando tal vez comparaciones,
y así las penas mías
buscarán a su ejemplo alegorías
con que facilitar ejecuciones,
y de causas ajenas
podrás si escuchas colegir mis penas. (p. 286)

Ese es su intento. Y Tirso, tan defensor de la música y de la poesía sincera en tantas ocasiones en sus obras, pone en verso el conato de declaración de Flavio porque la declaración amorosa es desahogo de sentimiento sincero, pero es que, en este caso, no es lícito. Por eso en esta obra, que tan edificante pretende ser, no tiene cabida una declaración amorosa en bellos versos si la relación es pecaminosa.

Este enamorado, este cortesano que lo es por cuna y por mérito, primo de Tiberio y general victorioso de las legiones romanas, no puede declararse a Matidia en verso, no puede ocupar esta declaración más que sus inicios, porque Tirso no está dispuesto a que el lector se recree en unos versos que no son «provechosos».

Anteriormente lo había declarado: «Era amoroso el accidente de Flavio, enferma en él la voluntad, reina de las otras dos potencias, enfermó lo menos, que era lo material del cuerpo» (p. 282). Y como su declaración no es cortés, ni su argumentación justificable, no puede componerse en verso lírico y pasa, bárbaramente, a la prosa. La inaceptable —en forma y fondo— declaración de Flavio, termina en amenaza. No hay lírica amorosa, no hay ejercicio de la voluntad, de donde dimana el amor, hay capricho pecaminoso en su sentimiento. Tirso está siguiendo la costumbre, la preceptiva de declarar los sentimientos amorosos en versos. No ha tenido in-

conveniente en hacerlo en otras ocasiones en la misma miscelánea, pero no unos amores adúlteros. Creo que este es el motivo que, además, ratificaría la altísima consideración de la lírica que Tirso tiene como forma de embelesar a las almas y atraer las voluntades.

El siguiente poema que encontramos en la novela es el parlamento que Matidia reproduce a su esposo Fausto tras el supuesto sueño en que se le aparece Vesta prediciéndole nefandos males. Son una tirada de versos endecasílabos con rima interna. Creo que este singular poema, escrito en estilo directo, está en verso porque es lo que determina la marcha de la heroína de la obra y el origen de todos los vaivenes que la familia padecerá hasta el reencuentro final. Es un tipo de verso ágil, que en el momento en que está dirigido a una segunda persona del singular, enlaza con el género dramático tan fácil para el Mercedario.

Los versos que, desde el puerto de Roma, recita Fausto al partir la nave que transporta a Atenas a su mujer y sus hijos, en la idea de que quien pretende a Matidia es el mismo emperador, son una petición a Neptuno para que no naufrague el barco en el que viaja su familia y una despedida dolorosa por la separación. Son unos versos cargados de metáforas mitológicas, hipérbaton y vocabulario cultista, en rima asonante. La petición será vana: el barco naufragará. Las invocaciones a los dioses paganos, tan bella y cultamente pintados en este poema, serán inútiles. Veo también significativo este hecho en la obra: hasta ahora son tres los poemas y son tres los protagonistas del relato: Flavio y su interrumpida declaración; Matidia y su reproducción de las predicciones de Vesta y Fausto y su invocación a los dioses. Cada personaje tiene su poema y en poesía dibuja Tirso la causa de la separación, la decisión de separarse y el momento de la partida. Tres poemas en tres personajes con tres sucesos.

Los otros dos poemas de esta primera parte están en boca de Flavio que, enterado por su hermano de la marcha de Matidia:

perdida la principal potencia, como el amor es fuego todo, y éste, encendiendo los discursos los saca de los límites de la cordura, siendo intérprete la lengua de sus desatinos, valióse esta vez del ímpetu armónico de los versos, y dijo con voz desentonada los que se siguen (p. 303).

Y ahora sí introduce Tirso toda una canción desesperada de Flavio. Es un desahogo del personaje en la soledad de su recreo. Esto sí es habitual en la utilización de la poesía dentro de la prosa de la época. Esta desesperación del amante por tener que mantener el silencio le lleva al intento de suicidio.

Los sentimientos de Flavio habían sido extensamente expresados en prosa, pero al introducir esta larga queja, Tirso muestra de manera más sensible las desatinadas e inmorales inclinaciones de este amante que se ven abocadas a la soledad y el silencio, soledad y silencio que le llevan al peor de los pecados: quitarse la vida.

Para que se reponga de sus males, sus amigos le aconsejan que entre en amores con cualquier otra mujer de Roma, pero no surte efecto este remedio en el desesperado amante, que responde con el lopiano soneto: «El médico con seso, cuando cura, / Octavio amigo, el mal de amor, me manda...».

Es un soneto que no está en la tabla de contenidos del libro. Los anteriores poemas sí están. Es una respuesta rápida, ingeniosa, y me parece que cumple la función de finiquitar de forma breve una posible tensión dialéctica que pudiera ocasionar mayores males. Es significativo que se zanje el estéril consejo del amigo con unos rápidos y ocurrentes catorce versos por parte de un personaje llamado a ocultarse del relato. El efecto es eficaz. A Tirso, en este momento, dejan de interesarle los problemas de Flavio, al que saca de la novela, limitándose a decir:

Flavio, en fin, incurable, descuidó a su hermano de las primeras solicitudes, dejándole en sus melancolías y sólo se empleó en la educación virtuosa de Clemente (p. 312).

Más adelante, lo recuperará, ya convertido, haciéndole coincidir con Clemente Flavio, evangelizador de Menz⁷. Con el soneto se da fin, pues, a toda la historia de los desatinados amores de este personaje y con ello finaliza la primera parte de la novela.

⁷ La fuente que Tirso confiesa seguir para el personaje de Clemente Flavio es el *Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex divertitiis voluminibus collectis*, libro X, capítulo 113. Esta obra fue editada en Venecia en 1493 y después varias veces en Europa.

Pasa entonces a contar el naufragio de la nave y el paradero de Matidia por un lado y de Faustino y Faustiniانو por otro. La acusación que Flavio hace a su hermano del adulterio de Matidia con un esclavo, el viaje de Fausto a Siria, para centrarse por fin, a estas alturas ya del cuento, en Clemente.

Las *Recognitiones* empiezan con las inquietudes de Clemente acerca de la inmortalidad del alma. Hasta ahora no las introduce Tirso. Primero las transmite en prosa y luego pasa a componerlas en verso. Son unas décimas llenas de ironía en que las ingenuas cavilaciones del joven romano concluyen con una reflexión de sentido común:

Pero si el alma no vive,
cuando al cuerpo no acompaña,
¿no será crueldad extraña,
que del deleite me prive?
Ya en uno, ya en otro estribe
lo que los ojos no ven,
virtudes favor me den,
que nunca, eterna o mortal,
la virtud pareció mal,
ni el vicio se juzgó bien. (p. 332)

Es un poema lleno de atractiva ingenuidad, que en la tabla de contenidos aparece como «Décimas a la confusión de sectas y religiones en que se enmarañan los hombres sin topar con la verdad». Y en efecto, el pobre Clemente aparece confundido:

Entre los piélagos de estas ambigüedades naufragaba el congojado espíritu de Clemente, casi resuelto en pasar a Egipto, donde por aquellos tiempos tenía más fama la supersticiosa y infernal profesión de la nigromancia, cuyos maestros, arrogándose el nombre de profetas, con fabulosas equivocaciones, hacían vendibles sus oráculos a costa de simples que los consultaban (p. 332).

Hasta el himno final, las dos únicas poesías que aparecen en la obra son estas décimas y el «Romance en que se da noticia de quién fue Simón el Mago y sus hechicerías».

Las inquietudes del joven romano Clemente le llevan a indagar sobre la Verdad. Sin ellas, no existiría la obra porque no existiría el

santo. Pero Tirso las introduce, creo, además, dirigidas al público en general. El título con que aparecen en la tabla de contenidos abona esta idea: son un aviso, una advertencia. La ingenuidad de Clemente en ese momento, el tono de sincera inocencia es extensible al pueblo fiel, del que Tirso no se olvida, al que tiene siempre presente, que no posee alta formación filosófica ni teológica, pero al que hay que catequizar. Exponiendo de este modo las tesis de los filósofos paganos, con esa ironía que provoca la sonrisa en el lector entendido o la confusión en el ignorante, lo que sí que queda claro es

que nunca, eterna o mortal,
la virtud pareció mal,
ni el vicio se juzgó bien. (p. 332)

El siguiente poema es el romance en el que Aquila cuenta quién es Simón el Mago. Este personaje, que ya aparece en los *Hechos de los apóstoles* (8, 9-24) es parte fundamental en las *Recognitiones*: sus disputas con Pedro ocuparán gran parte de la fuente tirsista. Tiene, como hemos dicho, un carácter narrativo y es necesario que quede claro quién es este embustero, por lo perturbador de su figura a lo largo del relato desde el momento en que aparece.

Tras esta presentación de Simón el Mago introduce Tirso el primer diálogo teológico de la obra. Los dos diálogos teológicos —analizados y editados por Luis Vázquez⁸— no se consideran poesía lírica. Tirso se acoge en ellos a la forma teatral de profundo efecto comunicativo. El autor mismo —como ha sido señalado— así nos lo confiesa:

Pero para que disputa tan digna de advertirse, lleve lo sabroso del estilo con lo útil de su consecuencia, me pareció reducirla a un diálogo entre el divino apóstol y su infernal opuesto. Porque de tres que los dos tuvieron sólo éste (por no dar entrada al fastidio) ha de hacernos hoy el plato; no se le quitará cosa sustancial, antes le aliñaremos con lo apetitoso de las musas. Salieron, en esto, a un breve teatro (que elevado lo suficiente, era como punto a la circunferencia del auditorio) dos despejados mancebos, representando el uno, en las canas fingidas, el traje apostólico y gravedad de persona al claverero celeste, y el otro

⁸ Ver Vázquez, 1988.

vestido entre filósofo y hebreo, mediano en la edad, presumido en las acciones, al mago Simón, comenzando este, con demostración soberbia, del modo que se sigue (p. 356).

La representación del diálogo es un inciso en la narración de don Francisco, que continúa novelando conforme a la fuente, a la que parece que, paulatinamente, Tirso pretende seguir cada vez con mayor fidelidad.

Háceseme de mal pasar tan de corrida por trances tan misteriosos como en el tercero libro y en los que se le siguen refiere el facundísimo Clemente, sucedidos con el embelecador blasfemo a nuestro primero apóstol. Pero apresúranme los deseos, que en los oyentes conjeturo, de ver el fin de las hasta aquí tragedias de Matidia, de su esposo y de sus hijos (p. 395).

Tras producirse la anagnórisis entre los tres hermanos y entre estos y su madre, se introduce el segundo diálogo que, como el anterior, se muestra a manera de representación.

Ambos debates ocupan gran parte de la fuente. Tirso, que no quiere vulnerar la fidelidad a los escritos clementinos, no puede evitarlos, es más, quiere reproducirlos, y sin duda la forma dramática le era la más fácil, aquella a la que él estaba más habituado y la polimetría de la que hace uso no es ajena a ningún dramaturgo áureo.

Solo queda un poema por señalar: el poema final, el himno en honor a san Clemente que canta en coro el pueblo que año tras año peregrina a su sepulcro en las fechas de la onomástica del santo, en que se retira el mar hasta el sepulcro de san Clemente que está en las aguas. Es un epitalamio festivo y coral que corona la obra y exalta al protagonista del relato. Pero también está inserto en un momento clave de la historia: justo antes de empezar el milagro del niño vivo cuyos padres han olvidado en la tumba. Es el «suceso portentoso, raro y verdadero» de la novela (p. 9). El gran milagro final.

Creo que hemos ido viendo, aunque sucintamente, a través de estas páginas, cómo la inserción de la poesía en esta obra de Tirso se incluye siempre en momentos de especial relevancia para conseguir mayor atención. No quiero decir con esto, ni mucho menos, que no haya episodios clave a lo largo de la obra, que sean rela-

tados exclusivamente en prosa, sino que los poemas en la novela desempeñan, cuando menos, una función no meramente estética, que no son simples adornos diseminados por la prosa, sino que tienen un función axial, de insistencia en un asunto o enfatización de un tema, radiografía del alma de un personaje o —como hemos visto en el soneto— medio eficaz de cerrar un apartado. Por eso, quizá, porque otorga a estas poesías una función literaria no solo ornamental, sino eficazmente funcional, las insertó en su prosa y no quiso editarlas exentas, «ni ensartadas unas tras de otras, como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo» (p. 11), tal como había afirmado, refiriéndose a las novelas en el texto dirigido «Al bien intencionado» de los preliminares de *Cigarrales de Toledo*.

BIBLIOGRAFÍA

- Clemente, san, *Recognitiones*, disponible en:<www.compassionatespirit.com> [15/10/2015].
- González de Amezúa, Agustín, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.
- Nougué, André, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina*, Paris, Centre de Reserches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962.
- Palomo, M^a Pilar, *Estudios tirsistas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1999.
- Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, ed. M^a del Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. M^a del Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- Vázquez, Luis, *Diálogos teológicos y otros versos diseminados*, Kassel, Reichenberger, 1988.



Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos



Universidad
de Navarra



GRISO

Grupo de Investigación
Siglo de Oro