

Mélanges

A propósito de:

H. W. Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*.

Al libro de H. Sullivan (Amsterdam, 1976. Editions Rodopi N. V. 193 páginas) hay que darle una calurosa bienvenida al terreno de la bibliografía tirsiana. Se propone iluminar un aspecto muy interesante del teatro de Tirso de Molina y lo logra con ideas claras que ofrecen, además, la suficiente riqueza de facetas para abrir nuevos caminos y enfoques en la investigación tirsista. Junto a esto ofrece un campo de sugerencias bastante amplio y una concreta y bien dosificada bibliografía selecta en torno al tema que le ocupa, comentada y manejada a lo largo del trabajo.

En sus 193 páginas condensa muchas horas de lectura, muchas de reflexión y un buen conocimiento del tema que trata. Logra cumplir la meta que se ha propuesto: colocar el teatro de Tirso a la luz del fondo de la teología neo-escolástica. Uno de los más claros valores del libro es su voluntad de ceñirse a un asunto concreto, lo que no le impide mostrar e insinuar su interés por otros posibles en la investigación tirsista. El asunto concreto esta vez es colocar la obra de Tirso a la luz de las corrientes importantes del tiempo y ver el papel que el teatro jugaba en la vida de la nación en el reflejar tales corrientes. H. S. se ciñe a las corrientes del pensamiento religioso. Al lado de los últimos acercamientos desde lo sociológico (p. ej. José María Díez Borque, *La sociología en la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976 y del mismo autor *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, 1975) el libro de H. S. viene a llenar un hueco importante.

La crisis provocada por la Contrarreforma en España crea las condiciones para un teatro que tratase las consecuencias y los planteamientos de esa crisis en las tablas, dentro de los límites impuestos a la escena por una sociedad monárquica y autoritaria. Aunque las condiciones estaban, el teatro, sin embargo, no siempre se hizo eco de la crisis y si se lo hizo no fue abiertamente muchas veces. No pudo hacerse eco de la crisis abiertamente por las razones que con tanta sabiduría apunta Maravall (ver José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972 y su *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975).

H. S. limita su trabajo a la época de la Contrarreforma que él fija como el periodo comprendido entre 1563 y 1648, año de la Paz de Westfalia, año también de la muerte de Tirso. El trabajo en su conjunto es el estudio de una faceta central que más tarde podrá integrarse en esa visión totalizadora del barroco que nos está faltando, esa «visión de colectivismo artístico dentro del marco nacional» que postula Orozco Díaz (*El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pág. 11).

H. S. se limita a mostrar la identidad (a pesar de las condiciones del teatro y a pesar de los 'pactos' entre el autor y la sociedad, o mejor, a pesar de los 'pactos' más o menos tácitos entre el dramaturgo y el poder) de los temas tratados por los dramaturgos y las ideas contemporáneas y cómo éstas se reflejan, a veces veladamente, en aquél. Y aquí se pone de manifiesto el saber de H. S.: el conocimiento de la situación real que hay tras el 'veladamente', en el terreno de la teología.

Cuando escribo «se limita» no lo hago en tono peyorativo, sino todo lo contrario. Cualquier investigador del barroco ha experimentado la complejidad de la cultura barroca y cómo es importante iluminar las distintas facetas, los distintos aspectos «tan complejos y tornasolados» de esa cultura, como señala Maravall (*La cultura del barroco*, pág. 11).

Se ha dicho, y los críticos en general están de acuerdo, que Tirso refleja en su teatro la sociedad de su tiempo. Ya son clásicos, entre otros, los trabajos de Ricardo del Arco (*La sociedad española en Tirso de Molina*, Revista Internacional de Sociología, vol. VI, núm. 7, 1944, págs. 175-190; núm. 9, 1945, págs. 459-477 y núm. 11-12, 1945, págs. 335-359) y del mismo *Más sobre Tirso de Molina y el medio social*, Boletín de la Real Academia Española, Madrid, T. XXXIII, 1953, núms. 138-139, págs. 19-72 y 243-293. La bibliografía sobre el tema de la sociedad barroca es abundante, aquí me refiero solamente al concepto de Tirso sobre la sociedad).

H. S. cala hondo en la zona de pensamiento. Tirso de Molina instalado en una sociedad absolutista y autoritaria y con una inteligencia despierta da buena prueba de la crisis a que estaba sometido cualquier pensante. Sobre todo si el pensante, aunque fuera teólogo, trataba temas como el de la Providencia, el libre albedrío, los límites de la libertad humana, la fe, la gracia. No era difícil criticar 'los vicios de la corte', 'las costumbres' o 'las modas femeninas' con la finura y socarronería a que Tirso nos tiene acostumbrados. Lo difícil era enfrentarse con el matrimonio secreto, por ejemplo, 'costumbre femenina' y enfrentarse con su validez/no validez a la luz de la teología y teniendo en cuenta lo que sobre el asunto se había discutido en las Sesiones correspondientes del Concilio de Trento (*Sessio XXIV*, 11. 11. 1563). Era difícil tratar el tema de la libertad frente a la autoridad de los padres, autoridad que iba en contra de la voluntariedad amorosa y que llevaba nada menos que al problema de la libertad individual.

Hacia esta zona difícil apunta H. S. iluminándola y mostrando cómo la fina inteligencia tirsiana va mucho más allá de la pura letra. ¿Hasta qué punto vive Tirso las ideas de su tiempo? ¿Cómo acusa el vivir de esta sociedad dramática y contorsionada? Un aspecto interesante del libro de H. S. es mostrarlo en la zona que se ha impuesto.

La conciencia de crisis del siglo XVII fue vivida por todo español lúcido, sin duda. Maravall señala sabiamente, como siempre: «... nosotros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos de una sociedad que *ha entrado en dura y difícil crisis*, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo periodo.» (*La cultura del barroco*, pág. 55. El subrayado es mío). La reflexión sobre los remedios con los que se podía paliar el mal se extiende sobre los campos dañados, casi todos los de la vida española. Este reflexionar es «lo más caracterizador de quienes ya son hombres 'modernos'», como señala Maravall. Cuando se indaga a la luz de la capacidad de reflexión siempre es un dato positivo la capacidad que Tirso tenía para ella. Aquí radica uno de los aspectos de su 'modernidad'. Ya se han señalado algunos aspectos de ella (ver Zamora Vicente, «Tirso de Molina, escritor cinematográfico» en *Voz de la*

letra, Austral, núm. 1287, págs. 94-100). Quedan aún más. Cuando Tirso pone en boca de Tomasa el: «¿Por qué pensáis vos que España/ va, señor, tan de caída? . . . » (*La Huerta de Juan Fernández*, B. A. E. V, pág. 633 a) o el parlamento semejante en boca de Homo Bono (*Santo y sastrero*, Nueva Bibl. Aut. Esp., IX, pág. 5a) apunta más lejos de lo que podría llamarse 'lugar común de la crítica tirsiana'. Si Tirso hace decir a Tomasa: «¿Qué dellos ocupan sillas,/ dignos de albardas!» (o. cit. pág. 634 b) es verdad que, como señala el P. Penedo, probablemente se refiera a los que le habían atacado, pero también a la ineptitud de muchos que ocupaban cargos públicos elevados para los que eran ineptos. Dará resultados sorprendentes estudiar el pensamiento de Tirso a la luz de lo sociológico con el método ejemplar que H. S. aplica a lo teológico. ¿Cuántas veces no coinciden las palabras de los personajes tirsianos, al parecer esporádicamente, pero en realidad no tanto, con la crítica de los pensadores o de los economistas o simplemente del escritor que se ocupa de las costumbres? No es mi intención entrar ahora en esto, pero sí señalar la necesidad de un estudio en esta línea y subrayar que también en este aspecto Tirso tenía una actitud despierta: «1622. Como ha demostrado Ruth Lee Kennedy en un estudio luminoso y cargado de documentación, el gran drama de Tirso de Molina *La prudencia en la mujer* contiene una serie de avisos apremiantes al joven Felipe IV, contra cuyo sistema de gobierno sentía el dramaturgo profunda animosidad.» (Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, vol. IV, pág. 22, Madrid, Gredos, 1969).

Su atención a lo que pasa, y su modernidad están patentes en su defensa de la *comedia nueva*, la de su tiempo. Tirso admirará a Lope «no ya por su gran ingenio y portentosa fecundidad, sino como reformador de la Comedia Nueva, como aquel que ha hecho progresar el arte hacia formas más valiosas, . . . » (ver Maravall, *Antiguos y modernos*, Madrid, 1966, en especial la Parte Cuarta: *Los sectores de avance de la cultura, según el pensamiento del hombre moderno*, págs. 478 y ss. y en ella el capítulo I. La cita anterior está en la pág. 505). Como señala H. S. también es moderno Tirso a la luz del pensamiento religioso de la época. La iglesia española de este momento no vivía tan tranquila como se ha dicho algunas veces. Es verdad que el Concilio de Trento había dicho la última palabra, pero también es verdad que no todos los intelectuales aceptaron sin cuestionárselos todos los aspectos de esta 'última palabra'. La fidelidad ortodoxa de los españoles no impedía que muchos de ellos se preguntasen hasta el límite de la angustia por lo esencial humano, por todo lo que tenía que ver con la última e inalienable libertad humana y con la consecuente salvación o condenación. Además, Trento no pudo llegar a resolver muchas cuestiones cuya lacerante problemática estaba en el aire. Como señala H. S. el no tener esto en cuenta limitará las posibilidades de entender la *comedia nueva* española.

La materia que H. S. trata en su libro está repartida en 5 capítulos. Hay una INTRODUCCIÓN que abarca las págs. 7-11. Las CONCLUSIONES están en las págs. 169-172, la BIBLIOGRAFÍA ocupa las págs. 173-184 quedando para el ÍNDICE las págs. 185-193.

En el capítulo I, el más largo y el más sólidamente trabajado, creo, del libro (págs. 13-69) estudia el fondo cultural de la España de la Contrarreforma. Comprende 5 apartados: El Concilio de Trento y la Comedia (19-27), la polémica «De Auxiliis» (28-40), Probabilismo moral y casuística (40-51), Escepticismo filosófico y criterios de conocimiento (51-62) y aplicación a la Comedia (62-69).

En el capítulo II (71-99) se ocupa de la teoría dramática de Tirso, repartida en: teoría mimética (73-77), carácter de la *comedia nueva* (77-82), elementos trágicos en la comedia (82-85), teoría pragmática (85-88), voluntarismo estético tirsiano (88-94) y participación activa (94-99).

El capítulo III (101-119) está dedicado a estudiar los rasgos característicos del protagonista típico tirsiano desde tres puntos conflictivos: *Ego versus Situation* (101-113), *Ego versus Self* (113-117) para llegar al voluntarismo ético (117-119). El capítulo IV (121-148) contiene el estudio de los elementos barrocos del teatro de Tirso con una definición del concepto 'barroco' (121-127), una comparación entre Velázquez y Tirso (127-135), toca el tema de la comedia dentro de la comedia (135-141) y se acerca al tema del «engaño a la vista», la aberración de los sentidos (141-148).

El último capítulo (149-168) es quizá el menos redondeado, cosa que no extraña dada la amplitud del tema que en él trata: las particularidades del lenguaje tirsiano centrándose en lo que H. S. llama «prismatic use of language». Se acerca a la concepción del 'tiempo' (151-155), al uso de la profecía y del presagio (156-158), se acerca también a la 'pintura del pensamiento' (159-163) y al juego de palabras (163-168).

En el capítulo I H. S. se plantea ya la pregunta de si los grandes problemas intelectuales que el siglo XVII hereda del anterior encontraron expresión en los *corrales*. Se pregunta cuáles fueron estos problemas. Hace un breve resumen de lo que fue la Contrarreforma poniendo de relieve la profunda crisis de conciencia que supuso para el hombre del tiempo el cambio de foco en la concepción del mundo: el paso de la visión teocéntrica medieval a la visión antropocéntrica del renacimiento y el conflicto de ambas en el barroco. Aparece así un conflicto entre posturas aparentemente irreconciliables: predestinación y libre albedrío, por ejemplo. Si el teatro es en este período una parte importante de la vida nacional reflejará los problemas de la Contrarreforma. España en este momento se sentía el brazo de Dios en la tierra, tenía conciencia de su mesianismo. El concepto medieval de 'cruzada' parece haber perseguido a una parte del pueblo español desde que los Reyes Católicos orientaron su política en gran parte hacia intereses de tipo religioso, hasta tiempos recientes. El estado español en el siglo XVII era de naturaleza teocrática: «A theocracy is by definition a form of government in which God is recognized as the actual ruler and His laws are taken as the statute-book of the kingdom.» (pág. 15). El *De legibus ac Deo legislatore* del P. Suárez es de 1612 y la *Política de Dios y gobierno de Cristo, nuestro Señor* de Quevedo es de 1626, éste último libro alcanzó nueve ediciones el año de su aparición. (Puede verse J. Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social*, (siglos XVI a XVII), 2 vols. Madrid, Revista de Occidente, 1972).

El estado de duda y confusión de los espíritus es un motivo recurrente en la literatura española de la Contrarreforma, señala H. S., y el teatro opera como una eficaz válvula de seguridad en su doble función: «a) homeopathically to purge a doubtfilled collective conscience of its feelings of confusion, and b) to leave the spectator restored in himself at play's end by concluding on a note of reaffirmation.» (pág. 14). Naturalmente que los guardianes de la ortodoxia pusieron sus ojos en el teatro, que según H. S. cumplía su papel en el momento: «The *comedia*, which had always been an outlet of Spanish popular feeling, now tended to reflect the deepening gloom and pessimism of Spanish society in the seventeenth century. The drama was a mask behind which the Spanish populace concealed its feelings of disappointment as well as confusion.» (pág. 15). El Renaci-

miento en España fue un florecimiento de la teología (y de otras disciplinas) y los logros de la Universidad de Salamanca mantuvieron a España a la cabeza del pensamiento europeo. De otro lado renace también el escolasticismo. Santo Tomás había sintetizado cristianismo y aristotelismo y desde este momento «an attack on one was an attack on the other; any new theories in the areas of (Aristotelian) physics, astronomy, cosmology or physiology were bound to be regarded as heresy and were so treated.» (pág. 16).

Como dije antes un rasgo del libro de H. S. es condensar en pocas líneas mucho saber. Puede encontrarse una información más amplia, sin ser inabarcable en Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, vol. III, cap. X, págs. 319-381: *Filosofía*. Madrid, Gredos, 1969. Allí puede encontrarse también buena bibliografía.

De esta manera España, intentando preservar el edificio de la ciencia medieval, se separará de Europa que sigue adelante en todo aquello en que eran necesarias la observación empírica, la experimentación y la libre especulación.

Las fuerzas teocráticas y reaccionarias triunfan sobre toda innovación filosófica y este triunfo marcará a la cultura española: «... stamped a cultural seal on the most varied intellectual endeavours of the seventeenth century, including imaginative literature.» (pág. 17).

El terreno de la comedia ofrece muestras de dramaturgos 'conservadores' y de otros que no lo fueron. Cuando el dramaturgo es lúcido y ve el problema se le plantea la necesidad de tratarlo, pero era necesario sortear el no caer en 'heterodoxia'. Una vez planteado el interrogante había que resolverlo y de ahí las variadas situaciones ingeniosas e hipotéticas que pueden llevar a una contradicción *aparente*. Subrayo *aparente*. No quiero entrar ahora en la importancia que tiene ser 'ingenioso' en este tiempo, con el sentido que la palabra tenía en el siglo XVI y en el XVII, pero sí quiero señalar que la palabra tiene una riqueza de connotaciones enorme. Creo que puede orientar sobre ello, sin entrar en profundidades, el resumen que hace de la cuestión Helena Percas (*Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, cap. I, apartado II: Sentido de 'ingenioso', págs. 31-43).

La importancia de lo religioso es extrema y encerraba tantos problemas que a la vista de ellos estamos muy lejos de poder afirmar la homogeneidad monolítica de la fe en la España del momento que estudia H. S. en su libro. (Puede servir como base Otis G. Green, o. citada, vol. III el capítulo: *Ac inde melior: expansión religiosa*, págs. 166-199 y el cap. V del vol. IV: *Religión*, págs. 157-211 y en especial el imprescindible de Bataillon *Erasmus y España* en su capítulo I: *Cisneros y la Pre-reforma española*, México, F. C. E. 1966).

Para nosotros el valor, o un valor enormemente positivo del libro de H. S. es el haber puesto de relieve estas líneas que todo investigador debe tener en cuenta para saber resolver la aparente contradicción en el pensamiento del siglo XVII. Sabiendo leer entre líneas a los autores y poseyendo las claves del pensamiento básico de la época se pueden encontrar sorpresas. Como muy bien señala él mismo es la única manera de evitar caer en conclusiones demasiado simplistas como las que a veces se leen.

Por este camino se pueden encontrar algunos rasgos muy característicos de la comedia. «Their curiosity often led them to the creation of ingenious hypothetical situations, where the irreconcilable forces predicated in the very notion of Counter Reformation were set on a collision course. Then, either because the dramatist could not contemplate or dared not express the ultimate implications of his drama, he resorted to an even greater ingenuity in resolving the play's *impasse* than he had employed to devise it in

the first place.» (págs. 17-18). Pero esto no indica confusión espiritual. Es que las cuestiones que abarca la comedia eran candentes: principios de fe religiosa, naturaleza del Creador, la cuestión crucial de la naturaleza de la relación Creador/creatura, la actitud del hombre hacia el universo, los criterios tradicionales de 'verdad', conocimiento y conducta moral, el problema de la gracia.

Para ver claro esto H. S. postula la necesidad de hacer una breve exposición de la reacción católica hacia las ideas de Lutero y cómo fue codificada en Trento y cómo quedaron muchos problemas pendientes que a Trento no le fue dado resolver, lo que no impedía que estuvieran en el ambiente y que se interesaran por ellos muchos espíritus inquietos por todo aquello que tenía que ver con el hombre.

La principal controversia se refiere a los campos de: la teología de la gracia (De Auxiliis), la teología moral (probabilismo) y la filosofía crítica (escepticismo filosófico y criterios de conocimiento). H. S. estudia estos aspectos en general haciendo un densísimo resumen situacional del tema, lo discute a veces y detecta su presencia en la comedia tomando como base las obras de Tirso. Sigue consecuentemente este sistema. Y este es otro valor del libro, sobre todo en la primera parte: conseguir claridad en medio de un tema de tantas implicaciones y derivaciones.

En las líneas que dedica al Concilio y a la comedia señala el talante más bien poco abierto, sobre todo en la tercera etapa, del Concilio a pesar de que en las primeras etapas se abogaba por una política conciliadora hacia el protestantismo. Este cierre de las perspectivas intelectuales pesará sobre el teatro. Por otro lado, a pesar de su dogmatismo, Trento no resuelve todos los problemas. Y estos problemas dejados de lado hasta más tarde se reflejan en la variedad de debates muchos de los cuales serán tratados en el teatro (por ejemplo, la eucaristía, el desafío, el matrimonio clandestino y su validez/no validez). Esta no solución es lo que da a la comedia su talante específico. «Beneath the festive and carnivalesque exterior of the *comedia*, we may often discern an oblique and subtle treatment of themes of the greatest transcendence and urgency.» (pág. 19). Había otros problemas peligrosos de tratar por las implicaciones que conllevaban: el abuso del poder real, el tiranicidio, el uxoricidio, el homicidio, el incesto. Todos estos problemas apareciendo en forma cómica se libraban más fácilmente de caer bajo el Índice. Había una censura que en lo que se refiere al teatro se hizo bastante severa a partir de 1600. (Sobre la censura literaria en España durante los siglos XVI y XVII puede servir de orientación Otis H. Green, o. cit., vol III, cap. XII: *Literatura y sociedad*, págs. 442-529 en especial el apartado *Control social*, pág. 518 ss). Los problemas controvertidos tratados o sugeridos por las situaciones anteriores podían escapar más fácilmente al ojo del censor enfocados desde el teatro. Hemos visto el mismo artificio en los tiempos de hoy: criticar una situación conflictiva colocándola en otra época que la presente. En esta nota de 'fruto prohibido' radica gran parte de la atracción de la comedia.

H. S. repasa brevemente las tareas de Trento y señala la importancia de la Sesión VI concerniente a la cuestión de la justificación por la gracia (pág. 20), siguen los decretos sobre la misa (papel del sacerdote como intermediario entre el hombre y Dios), el problema de la transubstanciación y el valor sacrificial de la misa. No hay que olvidar que la Eucaristía estaba ligada a la fiesta de Corpus Christi (que en el siglo XVII suplanta a la de la Natividad de Cristo). De todos es conocida la importancia de los Autos sacramentales. Salta a la vista que estas cuestiones apuntaban a un polo tan importante como el de la fe. H. S. añade: «I do not suggest here that the splendors of Corpus

Christi were shoring up a flagging belief, but that the *autos*' suddenly acquired sacramental import and the great vogue of this aberrant drama-form clearly responded to the Tridentine defense of the Mass.» (pág. 21).

En las páginas siguientes H. S. va a ver las repercusiones que estas sesiones tienen en la comedia. Y en este campo el libro de S. abre nuevas perspectivas: estudiar nuevos aspectos del teatro de Tirso a la luz del Concilio.

Llama la atención sobre dos temas: el duelo y el matrimonio clandestino, claves ambos de muchas de nuestras comedias de enredo y de muchos de nuestros dramas de honor. No voy a detenerme aquí en la problemática que implica la 'dura ley del honor' enfrentándola con el mandamiento de la Ley de Dios: «no matarás». La casuística que surge de este enfrentamiento ha sido estudiada si no exhaustivamente sí en gran parte. H. S. hace un resumen del problema (págs. 21-25). El Concilio se pronuncia claramente sobre el duelo: «Detestabilis duellorum usus, fabricante diabolo, introductus, ut cruenta corporum morte animarum etiam perniciem lucretur, ex christiano orbe penitus exterminetur . . . » (pág. 22). Carlos V en *El postrer duelo de España* de Calderón (obra situada en 1522 pero escrita en 1665) pide al Papa, como aduce H. S. que prohíba esa ley «bárbara y tirana» heredada de los gentiles.

Pero la realidad era otra y podría probarse largamente pero no es este el lugar ni la ocasión. El análisis de la situación permite concluir a H. S. (pág. 24) que Trento no puso fin a los duelos en la vida real y que se desarrolló una amplia casuística sobre en qué situaciones podía ser lícito el duelo de honor y en cuáles era absolutamente inevitable. Pensemos en tantos monólogos-duda ante esta situación en el teatro del siglo XVII a todos los niveles.

Uno de los asuntos más discutidos en Trento fue el de la licitud y validez o no validez del matrimonio secreto. El acierto de H. S. es verlo a la luz del Concilio y mostrar que hay otro enfoque distinto y mucho más profundo que el de la simple 'corrupción de las costumbres femeninas'. El problema era árduo desde las condiciones de «materia», «forma» y «sujeto» del sacramento. Algunas autoridades protestantes negaban que el matrimonio fuese un sacramento. Esto cancelaba la cuestión. Otros, incluyendo algunos católicos, estaban en favor de la validez del matrimonio clandestino. Si el matrimonio es un sacramento, conclusión a la que se llegó, confiere gracia. Los tres tratados más importantes sobre el asunto, como señala H. S. en la página 25, fueron escritos por teólogos españoles. Teólogos y dramaturgos se ocupan del tema. Las soluciones del Concilio iban a dar lugar a ataques por parte de los protestantes. H. S. subraya la importancia del tema en el teatro. Pero no solamente fueron los dramaturgos y los teólogos. La importancia del tema lo hace aparecer en otros niveles del tono de la 'Memoria', que si bien está escrita por un obispo, no lo hace en términos y en contextos de dedicación teológica sino más bien como noticia en medio de otras. Martín Pérez de Ayala en su *Discurso de la vida* (Austral núm. 689; cito por esta edición ya que no tengo otra a mano) cuenta en el capítulo XX «De algunas cosas que pasaron en el Concilio de Trento» y alude a los matrimonios. El obispo de Salamanca, don Pedro González de Mendoza es más explícito en su *Memoria de lo sucedido en el Concilio de Trento*. La cita es un poco larga pero me permito traerla aquí porque da idea de lo «encendido» de la polémica. Dice el obispo: «Los cánones de *Sacramento matrimonii* . . . se tornaron a proponer al concilio juntamente con doce capítulos de abusos que hay en este sacramento. Hase tornado a encender la disputa sobre los matrimonios clandestinos, porque hay muchos que les parece que la iglesia no los puede irritar, . . . porque no ha faltado

quien ha dicho en congregación quién andaba a sobornar para que no se irritasen los clandestinos. *El negocio tiene tanta contradicción* que creo ha de ser bastante a impedir la determinación de este decreto.» (Ed. citada, pág. 123; el subrayado es mío). En las páginas siguientes el obispo matiza sobre las causas del desacuerdo que no eran precisamente todas de índole teológica. Además el Concilio distinguía entre los matrimonios clandestinos y los que, siendo también clandestinos, se habían hecho de este modo porque los padres no consentían en el matrimonio y éstos sí eran válidos. No me puedo detener aquí; remito a las páginas 125-146 de la *Memoria*. Pero quiero añadir que en este desacuerdo «Los embajadores de Francia, España y Portugal piden que la Iglesia lo haga y lo piden con gran insistencia.» Se refiere a la anulación de los matrimonios clandestinos.

Sería pueril pensar que un asunto de tal envergadura había de pasar desapercibido para los dramaturgos. El problema que a éstos se le planteaba era cómo tratar el asunto. H. S. señala que Tirso parece defender la legitimidad de este contrato: «Tirso seems to defend the legitimacy of these contracts *de facto* in the play's endings, and at Trent, Antonio di Gragnano argued that such unions contained all elements necessary to the sacrament: the form (consent and words of the parties), the matter (the bodies of the spouses) and the ministers (the contracting parties).» (pág. 26). H. S. remite a estudios sobre el tema. Por mi parte lamento no poder ofrecer aquí todavía las conclusiones de un trabajo en preparación sobre el matrimonio en la obra de Tirso. Creo que a esta luz serían bienvenidos los estudios sobre el concepto de «moral social». No es difícil pensar en la situación conflictiva en que se encontraban las personas en estos casos y cómo formaban el eslabón correspondiente en esa larga cadena de «almas partidas» que se inició precisamente al cambiar el foco en cuanto a la concepción del hombre en el universo.

H. S. considera otro problema capital: el del libre albedrío y la predestinación al que ve retrospectivamente como un drama europeo en tres actos (pág. 28). Repasa las tres fases o actos del drama y remite a la abundante literatura patristica sobre el asunto. (Puede verse un buen resumen del problema en la obra citada de Otis H. Green, vol. II, cap. VI: *El libre albedrío*, págs. 239-312; ha de verse en relación con el cap. siguiente: *Fortuna y hado* y creo que no estaría de más relacionarlo con la astrología, los astros condicionando las vidas y por lo tanto la libertad). El teatro del barroco no dejó de lado estos temas.

Como señala H. S. el tema del libre albedrío entraba en colisión nada menos que con el tema de la providencia y de la presciencia de Dios: éstas parecen amenazar la libertad humana de acción. La autodeterminación del hombre parece por otra parte desafiar la supremacía de Dios. Lutero había expuesto su problema al defenderse del ataque de Erasmo. (ver Bataillon, o. cit. págs. 145-154: *El 'Liberio arbitrio'*).

El punto de vista de Lutero sobre la predestinación sacudió al Vaticano y la refutación de Lutero fue tarea central en Trento. Si el hombre es malo por naturaleza (Lutero) su voluntad está corrompida y los actos que de ella procedan carecen de todo valor moral o redentor. De esta manera se rechaza el valor salvífico de la obra de Dios. Queda solamente para salvarse la fe. Para Lutero el libre albedrío no sirve para mucho: los elegidos se salvarán (porque el sacrificio de Cristo se hizo solamente para unos cuantos hombres). El Concilio se define frente a esto: existe la posibilidad de salvación para todos los hombres en la voluntad salvadora de Dios. Resume H. S.: «Human freedom exists under the influence of any form of grace, and though eternal election and eternal

reprobation do exist, they do not *propter hoc* destroy this human freedom. Predestination to glory occurs without God's foreseeing man's merits (*ante praevisa merita*), although it implies divine foreknowledge of man's cooperation with grace; reprobation occurs after foreseen demerits (*postpraevisa demerita*).» (pág. 29). Se plantea el problema de la cooperación del hombre a la gracia. O de la no cooperación. H. S. (pág. 30) examina la gracia eficiente y la suficiente y se centra en el debate español entre molinistas y bañecistas que examina sintética pero muy claramente en las págs. 29-34.

La primera fecha importante llegó en 1582 cuando Domingo Báñez, dominico envuelto en una polémica sobre los méritos de Cristo, la predestinación y la libertad, ataca a su oponente Prudencio de Montemayor, jesuita, de sostener una doctrina falsa. Montemayor y Fray Luis de León que lo defendía fueron denunciados a la Inquisición. El segundo momento fue en 1588 y la causa fue la publicación del libro de Luis de Molina, *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis*, trabajado por su autor durante treinta años, y que Báñez intenta reprobar denunciando la obra a la Inquisición. Molina respondió denunciando las obras de Báñez y de Zumel, mercedario. Y ya estamos ante la célebre polémica dominicos-jesuitas, una verdadera guerra entre dos ejércitos teológicos, con la intervención de Roma. El papa Clemente VIII ordena que la disputa sea transferida a Roma en 1594 y el desacuerdo continúa. En las páginas siguientes H. S. examina el problema aportando las objeciones de cada uno de los bandos. La sentencia del papa fue que ambos eran libres de defender su opinión pero les prohibió terminantemente acusarse mutuamente de herejía. Así han quedado sentadas las bases de la disputa sobre la gracia: a) concedida solamente a los elegidos, b) concedida a todos. De ahí el problema de la predestinación.

H. S. dedica unas palabras a la postura teológica de Tirso a la luz de sus obras y examina la cuestión. Menéndez Pidal y Vossler afirman que Tirso era molinista. Pero los escritores teológicos dicen que Tirso siguió a Zumel, el mercedario amigo de Báñez. Como de costumbre H. S. ofrece la bibliografía concreta y seleccionada (págs. 34-36 notas). El gran número de obras de Tirso sobre la predestinación muestra su preocupación por el problema. Su calidad de Maestro en la Orden garantiza su competencia para tratarlo. Tirso en su *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, señala H. S., dedica varias páginas a Zumel «... el más sabio, el más recto, el más reverenciado de los hombres eminentes, de los príncipes del rey católico y del santísimo Clemente VIII» y admira también a Fray Merino, seguidor de Zumel «cuya hechura fue». Zumel sigue los puntos de vista tomistas de Báñez sobre la gracia en general pero niega la existencia de una condenación antecedente, proponiendo en su lugar la voluntad salvadora de Dios. Todas las formas de gracia y dones sobrenaturales están a disposición de todos los hombres. Gracia suficiente y gracia eficaz son ambas válidas, pero pueden faltar en casos particulares, por ello es muy necesaria la perseverancia. Esto explica por qué el héroe criminal de la obra de Tirso que parece haber sido condenado (predestinado a la condenación) puede salvarse, por la voluntad salvífica de Dios. «Both the conversions of Enrico in *El condenado* and the second, definitive conversion of Margarita, the heroine of *Quien no cae no se levanta*, clearly illustrate the Thomist (and Zumelist) thesis of the intrinsic efficacy of grace in the realization of a salutary act. The only visible agency in the conversion of Enrico is the force of this grace.» (pág. 37). La gracia eficaz personificada en el Ángel, levanta a Margarita. «The specifically Zumelist aspect of Tirso's treatment is his rejection of negative reprobation by which God would supposedly deny glory to anyone, discounting their works whether

good or bad, since glory in Báñez's system is not a benefit earned as a human due.» (pág. 37-8). Además de la bibliografía a que remite H. S. puede verse Serge Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, 1971, págs. 523-557.

En las páginas 30-40 estudia H. S. el tema de *El burlador de Sevilla*. (ver también S. Maurel, o. cit., págs. 558-594).

Dedica las páginas siguientes (50-51) al estudio del probabilismo. Define el probabilismo «as a system which holds that when solely the lawfulness or unlawfulness of an action is in doubt, it is permissible to follow a solidly probable opinion in favor of liberty, even though the opposing view is *more* probable.» (pág. 40). Repasa a continuación la literatura probabilística española desde su primera aparición en 1577 en la obra de Fray Bartolomé de Medina hasta su aceptación por otras órdenes religiosas. H. S. quiere hablar del probabilismo en la comedia pero antes fija los matices intermedios que quedarán siempre entre la mayor o menor legitimidad de una acción y señala cómo por este camino, indirectamente se toca el problema de la duda.

¿Cuál es una opinión sólidamente probable en presencia de la duda y en relación con la libertad? Según los probabilistas puede ser determinada «by intrinsic authority or more problematically by extrinsic authority.» (pág. 42). Puede autorizar la opinión de cuatro o seis teólogos de reconocida prudencia y sabiduría. A veces la opinión de un solo teólogo de excepcional autoridad puede hacer una opinión sólidamente probable. H. S. repasa la literatura sobre el asunto y concluye que «we may say that probabilism is an expression of skepticism in the realm of moral theology.» (pág. 43). En casos de conciencia dudosos no podemos conocer con certeza si ciertas acciones son culpables o no y por ello debemos conformarnos con la certeza moral. Dios no pide imposibles. La gama de probabilidad depende exclusivamente de la conciencia individual. Naturalmente que esto supone una revolución dentro de la teología moral y desata en el siglo XVII la consiguiente riada de literatura (comentarios morales, guías de penitentes, manuales de confesores). El probabilismo fue un poco cajón de sastre y fue aprovechado astutamente sobre todo por los jesuitas «as a method for offering easy absolution, especially to potentates whom they wished to influence in their campaign to undermine secular government for the benefit of the Vatican, or else to ordinary people disconcerted by the sternness of religious commandments.» (pág. 44).

El probabilismo tuvo un amplio campo de acción en la comedia y se hacía tanto más problemático cuanto más estricta era la disciplina teológica del dramaturgo. Y Tirso fue un teólogo disciplinado. H. S. señala dos campos principales en la presencia del probabilismo en la comedia: 1) elección de situaciones que dan lugar a casos de conciencia problemáticos o dudosos, 2) en la expresión casuística de ciertos pasajes en los que el personaje intenta en un soliloquio analizar sus posibles opciones.

Estas situaciones problemáticas dan con mucha frecuencia como resultado un alto nivel en el suspenso de la comedia. La duda en la elección lleva a planteamientos quisquillosos casi y sin salida; a veces aparecerá el rey que con su autoridad resolverá el caso. H. S. cita *Fuenteovejuna* de Lope, *Antona García* de Tirso junto con *Amar por razón de estado* y *la Vida y muerte de Herodes*. H. S. señala como interesante uso tirsiano de probabilismo el ensayo que consagra Tirso a la Virgen del Puig (pág. 47) y otro ejemplo interesante también en el acto I de *La fingida Arcadia*, basándose en la cartacasuista de Lucrecia estudiando los diversos estadios de la carta (págs. 48-49). Hacia 1600 se elabora por parte de los teólogos jesuitas una gran variedad de doctrinas casuís-

ticas y probablemente Tirso ha asimilado alguna de ellas como por ejemplo la de la «dirección de intención». En teología moral intención es «described as an act of free will directed to the attainment of an end, and it influences the morality of an action.» (pág. 49). Las acciones moralmente indiferentes pueden convertirse en 'buenas' o en 'malas' según la dirección de intención. No es lo de «el fin justifica los medios» pero se acerca. Tirso ofrece un caso de absolución utilizando la dirección de intención en *La mujer por fuerza*. De este modo el probabilismo moral ofrece nuevos presupuestos morales. Y habrá doctrinas casuísticas que justificarán el asesinato, el tiranicidio, el robo en caso de extrema necesidad.

El estudio del probabilismo aplicado a la comedia dará como resultado un concepto interesante de moral social. Desde luego la presencia del probabilismo en la comedia es innegable.

Pasa después H. S. a estudiar el escepticismo filosófico y los criterios de conocimiento (págs. 51-62) con el estilo a que nos ha acostumbrado: haciendo una breve y densa pasada sobre el tema para incidir en la comedia, con especial referencia a Tirso.

El escepticismo como corriente filosófica toca también a España. Marcial Solana, Gómez Pereira, Francisco Sánchez de Tolosa, Miguel Sabuco, Pedro de Valencia, el Brocense, articulan las ideas escépticas que se extenderán a lo largo del siglo XVII y que aparecerán en el teatro. Señala H. S. que el escepticismo más que un sistema de pensamiento es una actitud crítica de pensamiento. En un sentido es positivo como moderador de la certeza. Hace un breve resumen del desarrollo del escepticismo en España (pág. 52) mostrando, como siempre, su conocimiento del tema. Las disputas de la Reforma contribuyeron al refloreamiento del escepticismo. Repasa las obras importantes españolas, explicando lo que aportan y empieza por la primera, la *Antonia Margarita* de Gómez Pereira (1554). Pereira no admite nada basándose en la autoridad ajena «quiere comprobarlo todo con el raciocinio y la experiencia» y fue consecuente en su postura de contradicción a los filósofos de su tiempo y no niega que él ha empezado a dudar de muchas de las doctrinas expuestas por muchos físicos, médicos y filósofos tenidas por ciertas. Su audaz independencia de juicio en este momento es muy importante. Menéndez Pelayo dice de él que fue «cartesiano antes que Descartes», como cita H. S. Sigue después el tratado técnico más completo el *Quod nihil scitur* (1581) de Francisco Sánchez, filósofo, médico y pensador muy original (págs. 54-56). En su obra emprende un análisis sistemático de la epistemología aristotélica y niega la posibilidad de conocer algo con toda certeza. Lo cual es constructivo. H. S. expone los puntos de vista de Sánchez y concluye (pág. 56): «Sánchez's conclusion is that the only genuine scientific knowledge cannot be attained by man at all: a sweeping negative conclusion that goes beyond even Montaigne.» Añade H. S. que esta conclusión fue sintetizada por Menéndez Pelayo con la frase lapidaria: «guerra al silogismo, paso a la inducción.» Otro pensador importante, Miguel Sabuco, publicó en 1587 su *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* en la que combina la filosofía natural, la medicina y la filosofía moral. El título completo de la obra me parece muy significativo: *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre no conocida ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos: la qual mejora la vida y salud humana*. No quiero salir de la línea del libro de H. S. pero quiero decir que este libro es una exposición muy interesante de las pasiones en relación con la vida fisiológica. Es un libro de amenísima lectura y los consejos que da Sabuco para el remedio de las pasiones son muy interesantes.

Sigue H. S. con el tratado de Pedro de Valencia, *Academia*, 1596, que es, según él, la

expresión más completa de la doctrina escéptica. Pedro de Valencia introduce algo importante: la representación de la realidad. Algunas apariencias son verdad, declara, otras son falsas. Se ocupa de la cuestión de la fidelidad de la percepción. Realidad/ilusión son conceptos importantes en el pensamiento (y en el teatro) del barroco.

En 1612 publica Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, su traducción de Epicteto y añade a cada capítulo original sus propios comentarios. En esta traducción, dice H. S. «where the views we have been examining are squarely and unequivocally applied to the theater and the theater of life.» (pág. 59). Destaca H. S. la traducción del capítulo XIX en la que dice el Brocense: «'La vida es una comedia, y Dios el que da los personajes y los dichos.' No se te olvide que toda la vida del hombre es una representación, si el Señor de la representación quiere darte el dicho breve o largo, tú así lo representa. Si manda q[ue] representes un mendigo, hazlo co[n] destreza, y así un coxo, un príncipe, y un particular. Porq[ue] a ti solame[n]te toca hazer bien tu personage, y de otro es el escogerlo y repartirlo.» Al leer esta cita acude rápidamente el nombre de Calderón y *El gran teatro del mundo*. Mantiene el punto de vista escéptico sobre la falsa representación de la realidad que la vida nos ofrece. Y aquí entramos en la realidad/no realidad de lo que se ofrece en la comedia. El engaño de la naturaleza expresado en los conocidos versos que cita H. S.: «Porque ese cielo azul que todos vemos/ni es cielo ni es azul.» No es este un ejemplo aislado.

De una u otra forma estos temas se popularizan y, en diferente medida, la inquietud alcanza a los hombres del siglo XVII. No se está lejos de la problemática de *La vida es sueño*. Hasta aquí me parece la parte más densa y más sólida del libro de H. S. Es también la que aporta más sugerencias al campo de futuras investigaciones en torno al teatro desde estos puntos de vista.

Consecuente con su plan, en las páginas 62-69 aplica a la comedia los cuatro conceptos fundamentales que ha venido desarrollando.

Parte de la base de que la comedia era una respuesta a la confusión espiritual, moral e intelectual de la época. Se trata de un mundo en violento cambio y H. S. consecuente con su base afirma: «The Spanish drama contained the basic antagonisms of the Counter Reformation itself, i. e. Renaissance liberation in conflict with a medievalizing reaction; the *comedia* was a theater that restated medieval values, but explored the scope of human freedom without being able to help itself.» (pág. 63). Señala a continuación que España era en este momento un país intelectualmente aislado de Europa por la Inquisición, por una censura y por un edicto sobre la importación de libros extranjeros. A esto hay que añadir los problemas relacionados con la limpieza de sangre y las inquietudes de toda índole ante la palpable decadencia. La escena era el único lugar público al que se podían llevar estos problemas. (Ver Maravall, *La cultura del barroco*, segunda parte: *Caracteres sociales de la cultura del barroco*, págs. 131-304 y A. Beysterweldt, *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la 'comedia nueva' espagnole*, Leiden 1966). Sostiene H. S. que si bien la comedia era obra de entretenimiento «but the mainspring of their popularity and their continuing sublimity lies in the success with which the *comedia* provided an insecure populace with the homeopathic balm of relief from real confusion by synthetic confusion; of private agonies acted out in public, the exploration of every aspect of life through the one medium that most resembled it - the drama.» (pág. 63). Queda el problema del 'nivel cultural' del público. ¿Estaba realmente el pueblo, ese 'pueblo' que no lee ni escribe,

capacitado para seguir la sutileza teológica? ¿Cómo la seguía? Una base para ello le llegaría a través del púlpito. No he podido ocuparme todavía de la literatura de predicación en la medida necesaria para resolver este punto. Pero, si también el pueblo sentía la angustia de la que se ha hablado, no creo que bastase la 'uniformidad de un pueblo' – uniformidad que además no existía – en su acuerdo con los conceptos básicos de fe, autoridad real, honor, honra, etc., para explicar la receptividad del público en general ya que este era muy variado. Este pueblo inseguro del que habla H. S. ¿encontraba en la comedia las respuestas a sus posibles interrogantes? ¿veía a dónde apuntaban las sutilezas de la comedia? Pero esto nos llevaría lejos. No todo espectador era 'discreto' con el valor de la palabra en la época. En la potencialidad del peligro que entrañaba el tratar muchos de estos temas basa H. S. los ataques de teólogos y moralistas a la comedia. Claro está que se refiere a 'una parte de los ataques' porque hay otras muchas causas. Para lo que se refiere a lo religioso, a lo teológico, era sin duda atrevido tratar temas y asuntos que los teólogos no habían llegado a solucionar. H. S. repasa la controversia sobre la licitud/ no licitud de que la comedia trate estos asuntos. La opinión de los teólogos tenía su contrapartida: tampoco los teólogos están capacitados para opinar sobre el teatro, pues como señala Bances Candamo (citado por H. S.): «Cosa es mui vulgar que la jurisprudencia y la theología, en las materias que no caen debajo de sus preceptos y noticias, se resignan totalmente al parecer y declaración de los profesores de aquella facultad o arte *circum quam versatur*, porque fuera mui impropio que declarase el jurisconsulto la essencia de una herida, lo caduco de una casa, ni otras materialidades que *sub se non cadunt* . . . »

Al aplicar los puntos estudiados a la comedia (gracia, probabilismo, escepticismo) señala H. S. que son muchas las comedias que tratan el problema de la gracia. Estos aspectos son variados pero todos tienen en común el presentar al malhechor quien a pesar de todas las probabilidades en contra tiene una muerte ejemplar de arrepentimiento y martirio. Estas piezas suponen la reacción contra el determinismo pesimista de los protestantes y sobre todo contra las ideas de que le sea negada a algún hombre la posibilidad de salvación (H. S. cita obras de Lope, Calderón, Mira de Amescua). A estas piezas podrían añadirse otras, pero el autor hizo ya la salvedad de que aunque él se refiere fundamentalmente a Tirso muchas de sus observaciones son extensibles a otros autores. Las soluciones que ofrecen las obras concernientes a la gracia muestran que la misericordia de Dios es infinita.

Tirso trata el problema en trece piezas y si es verdad que en tres de ellas (*El condenado*, *El burlador* y *El mayor desengaño*) los protagonistas van al infierno, «these condemnations, however, only serve to emphasize the true path to salvation.» (pág. 67). Las comedias de *santos* y las de *bandoleros* eran apropiadas para el tema de la gracia y la misericordia e indirectamente para el tema de la libertad que Calderón ataca abiertamente.

En cuanto al probabilismo H. S. señala que el teatro ofrece gran cantidad de opiniones ya que el probabilismo en sí es un tópico difuso por su propia naturaleza. Da ejemplos y cree que Calderón es quizá el mayor probabilista.

El escepticismo aparece en la comedia por dos caminos: por la elección de situaciones en las que la evidencia de los sentidos cae en el terreno de la duda epistemológica y porque la diferencia entre la realidad tratada en el teatro y la realidad de la vida era solamente una diferencia de grado. (Sobre la teatralidad de la vida y la vida en el teatro puede verse el libro de Orozco Díaz ya citado).

El capítulo II está dedicado como he dicho a la teoría tirsiana del drama. H. S. afirma que aunque Tirso no ha escrito algo concreto sobre su teoría dramática existen en su obra muchos pasajes que permiten sacar una idea clara de su concepto dramático. Señala como posibles fuentes los *Cigarrales de Toledo* (1624) y sobre todo los comentarios que siguen a las comedias insertas (*Cigarral* I, IV y V), la *Dedicatoria* y las comedias aisladas.

H. S. llega a la conclusión de que Tirso ofrece una mezcla de las teorías tradicionales, las de la *comedia nueva* y sus propias ideas.

Siguiendo su método hace H. S. una exposición breve de la problemática en torno a la comedia (págs. 72-73) y registra la querrela entre antiguos y modernos en la que se habían enzarzado los españoles durante los dos años que Tirso había permanecido en Santo Domingo. Señala que de las cuatro categorías teóricas principales (mimética, pragmática, expresiva, objetiva) que distingue el profesor Abrams (*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York-Oxford Univ. Press, 1965) las dos primeras son relevantes en Tirso y las otras dos menos. Además «Tirso seems to have elaborated an aesthetic voluntarism, derived from a blend of Scholasticism and an awakening sense of the need for artistic freedom.» (pág. 73). A continuación analiza estos cuatro puntos.

La teoría mimética o representacional tiene como base la representación del universo y Tirso recoge la tradición que remonta a la *Poética* de Aristóteles. Foco de atención es la relación existente entre lo imitable y la imitación. Se entra así en los problemas de fidelidad/no fidelidad a la naturaleza y en los conceptos de 'imagen', 'reflejo', 'copia' y la relación con la pintura. Se ha hablado de la equivalencia Pintura~Poesía y de la «lectura» de toda obra de arte. A ello volveré más tarde. Por otro lado el problema mimesis/realidad en el barroco es un tema que cuenta con excelentes trabajos (copia literal de la vida, reflejo de las costumbres, verosimilitud en la escena, etc.) H. S. repasa los aspectos del *Arte Nuevo* de Lope y la más famosa defensa hecha por Tirso de la *comedia nueva* en el *Cigarral* I (págs. 75-77).

De todos es conocida la idea tirsiana de *deleitar aprovechando*, él es consciente de que hay que hacerlo con arreglo a «las leyes de lo que ahora se usa» (*Cigarrales de Toledo*, Ed. Said Armesto, pág. 125). Lope se había dado cuenta de esto y, como señala Montesinos «... en el *Arte Nuevo* lo nuevo es esa atención a las exigencias del hombre español que no puede, por más que se obstine, ser griego ni romano, que estaba asentado en otra circunstancia histórica, que vive otras ilusiones y obedece a otros estímulos.» (José F. Montesinos, *La paradoja del Arte Nuevo*, Revista de Occidente, Madrid, junio 1964, pág. 318). Me parece que uno de los valores del libro de H. S. es el haber sabido ver esto. Tirso enjuiciará rectamente el *Arte Nuevo* (Cf. *Ibd.* pág. 325), pero, además de reconocer su importancia, da un paso adelante y piensa que la comedia hay que mejorarla (Cf. *Cigarrales*, ed. citada, pág. 126). En este rasgo de 'moderno' frente a los antiguos insiste también Maravall (*Antiguos y modernos*, págs. 504-508). Tirso invoca la música para ilustrar esta idea de progreso y la pintura para ilustrar otro aspecto importante: la comedia debe imitar el bosquejo.

H. S. subraya la importancia de la verosimilitud en relación con el criterio de la probabilidad psicológica (Unidades). Hay que contar con ella y con la lógica interior que evoca la pintura y, llegados al problema de la verosimilitud, Tirso afirmará que la comedia es «una imagen y representación de su argumento.» Realidad e imagen era lo tradicional: realidad y argumento es la novedad. Entre la ecuación vida~arte, Tirso

interpone un factor nuevo: la trama, derivada claro está de la propia experiencia de la vida y de la naturaleza. Esta capacidad dual llevará a Tirso a introducir el «teatro dentro del teatro» (a ello me referiré más tarde en relación con lo que apunta H.S.) que es otro aspecto de lo verosímil. Ilusión/engaño/realidad son tres términos muy tirsianos. Las ideas de Tirso sobre la comedia tienen pues como base una clara idea de progreso que se ve en su constante comparar: 'antes'/'ahora' puesto en boca de sus alter ego en los *Cigarrales*. Con este concepto no es de extrañar que Tirso admita la variedad dentro de la comedia.

La comedia contiene y puede contener todo lo que está en la vida. H. S. resume (pág. 79) las posibilidades basándose en las palabras de doña Serafina en *El vergonzoso en Palacio* (Clás. Castalia núm. 31, Acto II, vv. 749-782): la comedia no conoce límites de género o materia, sus versos pueden sugerirlo todo, en ella van de la mano risa y tristeza, contiene elementos serios, trágicos y cómicos indistintamente, es un traslado de la vida y deleita los sentidos y el intelecto, es en fin «un manjar de diversos precios, que mata de hambre a los necios/ y satisface a los sabios», dice doña Serafina. H. S. examina estos conceptos insistiendo en la presencia de la ecuación lo trágico/ lo cómico que lleva al humor. Bromas y veras son cosas de la vida y están en el mundo y «el que hace burlas de todas/ es el que mejor las trata» (cita H. S. pág. 82). Analiza a continuación los elementos trágicos en la comedia a la luz de los conceptos que estudió a fondo en el capítulo I. Rechaza la idea de «conformismo» aplicada a los dramaturgos españoles y, consecuente con su pensamiento, afirma: «The point, however, is that with the proper terminological safeguards, Spain could indeed be viewed as passing through a period of faith threatened by religious skepticism, while philosophic skepticism had become well entrenched in Spain by Tirso's time.» (pág. 83). Calderón es un buen ejemplo. El teatro español de este tiempo dramatiza la vida y sus problemas, pero «the treatment of the agony of a single individual could have little place in the *corrales*. If tragic experience were to be conveyed at all, it would have to be as a communal disaster, or as a disaster precipitated by a group.» (pág. 84). Me parece que no puedo suscribir completamente convencida esta afirmación, pero no voy a entrar en discutirla ahora. Queda ahí un punto importante: tragedia individual ↔ tragedia colectiva.

Basándose en la miscelánea en prosa *Deleytar aprovechando* de Tirso repasa H. S. la teoría pragmática. La ocasión para el poema es el auditorio, hay que ofrecerle placer y provecho moral. Esto que era común para la poesía Tirso lo hace suyo para el teatro. Con saber natural (ingenio) y con habilidad (estudio) alcanzará el dramaturgo su propósito de deleitar aprovechando. Ingenio y estudio son las dos alas que ayudan a Tirso 'humilde pastor de Manzanares' a trepar hacia la corona de laurel en la alegoría que presenta en los *Cigarrales* (ed. citada, pág. 102). En *El vergonzoso en Palacio* está también expresado el concepto que Tirso tiene sobre la función pragmática de su obra en general. Aquí entra en juego una cuestión fundamental: la de la moralidad de la comedia, que para Tirso se hace triunfante en el *Cigarral* quinto.

Tirso proclama que el moderno teatro español está limpio de toda indecencia y que la comedia «expurgada de las imperfecciones que en años passados se consentían en los teatros de España y limpia de toda acción torpe, deleita enseñando y enseña dando gusto.» (Ibid. pág. 380). En la *Dedicatoria de Deleytar aprovechando* está la proclamación tirsiana más clara: el arte deleita e instruye. A continuación declara sus criterios de elección argumental para sus obras. Tirso cree firmemente en la posibilidad de deleitar aprovechando mediante el ingenio y la destreza.

La elección de argumento implica la libertad artística, tema capital del pensamiento tirsiano. El problema de la libertad artística no está aislado del más hondo: el de la libertad individual, personal. Es lo que H. S. ha llamado voluntarismo estético. Señala que Francisco Lucas de Ávila escribe de su tío (no entramos en la realidad del parentesco) en la Dedicatoria de la *Parte III*: «Gusano es su autor de seda: de su misma sustancia ha labrado la numerosa cantidad de telas con que cuatrocientas y más Comedias vistieron por veinte años a sus profesores, sin desnudar, corneja, ajenos asuntos ni disfrazar pensamientos adoptivos.» H. S. analiza finamente este elogio. Cuando Lucas de Ávila afirma esto subraya que la sustancia de la obra de Tirso procede del interior del poeta, lo que lleva implícita la originalidad. Tirso hila de sí mismo, de su rica interioridad y no roba (corneja) nada a nadie, se centra en sí mismo, en su experiencia. Si roba es a sí mismo. El tema de la 'autoimitación' tirsiana ha sido aludido con frecuencia por los críticos. El material de su teatro nace de una experiencia interior que es más importante que la experiencia externa (*Cigarrales*, pág. 123). Que la experiencia interior era rica lo ponen de manifiesto la originalidad de ideas, el tratamiento de las mismas, la capacidad de análisis, el afilar la observación hasta la sutileza que ofrece cada nueva lectura de su obra. Para H. S. la originalidad de Tirso está en que toma su material de la vida pero lo trabaja a su modo. En este aspecto H. S. rastrea la deuda con la división aristotélica entre *la vida como lo que es* (historia) y *la vida como lo que puede ser* (poesía).

El papel de la imaginación es importante y H. S. vuelve, en relación con el proceso creador, a las palabras de doña Serafina en *El vergonzoso en Palacio* (loc. cit.) y afirma: «... it will be seen that Tirso moves away from the Aristotelian view of poetry as akin to knowledge (i. e. images from nature reproduced by the phantasy and abstracted by reason into ideas), and subordinates the imagination (or *sensus communis* in Scholastic terminology) and even the intellect, to the will.» (pág. 91). H. S. analiza, muy tirsianamente diría yo, en función del voluntarismo estético la escena a que me he referido más arriba y la metáfora que encierra señalando que en el diálogo entre don Antonio y el pintor (loc. cit. vv. 659-703), la respuesta de don Antonio es como una glosa a la *Poética* de Aristóteles: el entendimiento es un naípe (o *tabula rasa*) sensible a mil pinturas e imágenes. El color y sus matices son las especies (o aspectos externos accidentales) de un objeto que es transferido al *sensus communis* a través de los ojos ('ventanas del alma'). El ingenio es la facultad creadora del artista, subconsciente, claro, en la línea del 'bosquejo'. Luego llega el entendimiento (función reguladora de la mente) con una especie de luz con la cual ilumina y pinta las impresiones sensoriales portentosas. Pero Tirso añade algo más «by introducing the comparison of the sale of paintings.» (pág. 92). El entendimiento somete las pinturas a la voluntad soberana (comparada con una compradora de buen gusto y capacidad para distinguir lo bueno de lo malo) que escoge entre las pinturas. Unas veces escoge bien, otras mal. Le pone un marco a la pintura o pinturas escogidas y la o las cuelga en la memoria «que es su camarín mayor». Antes de seguir adelante con el proceso creador H. S. hace un sabio paréntesis (págs. 93-94) sobre la idea agustiniana de la voluntad subordinada a la razón. Junto al punto de vista tomista se enlaza desde el siglo XIII el punto de vista escotista. El escotismo floreció en España por los tiempos de Tirso y fue confirmado oficialmente en el Capítulo General que celebró la Orden Franciscana (Toledo 1633). Siguiendo a Duns Scoto y a G. de Ockham la voluntad y no el intelecto es la que detecta el poder superior en el hombre. Este voluntarismo (supremacía de la voluntad) era un rasgo asociado al pensamiento franciscano. Los mercedarios se acercan a los franciscanos y no es de extrañar que

Tirso habla de la «reina voluntad,/ mujer de buen gusto y voto,/ que ama el bien perpetuamente,/ verdadero o aparente,/ como no sea bien ignoto,/ lo que no es conocido/nunca por ella es amado.» (loc. cit. vv. 686-692). En esto coincide Tirso con lo del «gusano de seda» de Lucas de Ávila. Lo que no es conocido no puede ser objeto de deseo o de aversión. El fin último de la voluntad es el amor perpetuo del bien 'que ama el bien perpetuamente', esto es, Dios. Así Tirso puede afirmar que en el proceso creador la voluntad es el árbitro final y que está sobre la imaginación y el intelecto (la inteligencia). Y cuando la voluntad yerra es un error estético (escoge bien o mal) pero no es un error moral. De ahí creo, del voluntarismo, deriva la riqueza de situaciones de su teatro y las tan ricas facetas espirituales de sus protagonistas. El individuo dispone su material siguiendo criterios interiores, psicológicos. El voluntarismo de Tirso no se limita a la esfera estética sino que pasa a la conducta. De ahí la importancia que en su teatro adquieren las palabras 'prudencia' y 'discreción'.

Trabajando sobre el mismo pasaje H. S. habla de lo que él ha llamado «participación activa». Si la obra es «un traslado de la vida» se dirige a la inteligencia y se convierte, como señala doña Serafina (loc. cit. vv. 774-80) en «susteno de los discretos,/ dama del entendimiento,/ de los sentidos banquete,/ de los gustos ramillete,/ esfera del pensamiento,/ olvido de los agravios,/ manjar de diversos precios,/ . . . » Son precisamente los *discretos* los que entenderán las llamadas de la comedia. El necio se quedará con hambre. Este goce es la «participación activa».

Tirso espera de su auditorio no la contemplación pasiva, sino la activa de aquellos que puedan seguir su pensamiento sutil, los conceptos afinados, la estratagema. Y aquí aparece otro concepto importante: la sutileza y por tanto el problema de comunicación entre el auditorio (público) y lo que pasa en la escena. Para Tirso es mucho más importante la dimensión espiritual, interior, de la comedia que la material (tramoya, decorado). Solamente el discreto podrá captar la dimensión interna (la seda que hila el gusano). La capacidad de percepción dependerá de la cultura del espectador, de su capacidad para entender las «pinturas en palabras». La relación pintura/ poesía - palabra - no es nueva. Julián Gállego nos ha ofrecido uno de los libros más lúcidos sobre el tema con la finura que le caracteriza (*Visión y símbolos de la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972. Ver en especial el cap. III: *Literatura y pintura* y los caps. I y II de la segunda parte). De que el teatro de Tirso requiere una cultura por parte del espectador no hay duda. Como señala H. S. Tirso espera un cierto conocimiento de latín y de portugués (ver pág. 98). Espectador y lector requieren esta cultura. «We should not therefore be surprised that the seventeenth-century dramatist - Shakespeare, Vondel, Gryphius or Tirso - require elucidation by experts in foot-noted editions; the noteworthy circumstance is that even experts are at a loss to follow the thread in occasional passages which undoubtedly still stands as they were first set down.» (págs. 98-99). Tirso espera casi con impaciencia podríamos decir que su público pueda seguir sus complicadas imágenes, su acrobacia mental, sus sutilezas, sus razonamientos, sus alusiones veladas muchas veces, el porqué del manejo de un tipo determinado de estrofa. La enumeración podría continuar.

A partir del capítulo III H. S. va a aplicar la teoría a la práctica. Y va a estudiar en primer lugar la personalidad del protagonista típico tirsiano.

Señala como rasgo muy marcado en su dramaturgia la importancia que Tirso concede al personaje central, generalmente único y femenino (frente a Lope, por ejemplo

que reparte la importancia entre varios personajes 'principales'). Así introduce H. S. la estructura «uno frente a muchos» que condicionará al protagonista y es el primer artificio tirsiano en la construcción de la intriga. En segundo lugar se refiere a los fraccionamientos (rupturas) ocasionadas en el personaje principal por su necesidad ineludible de asumir varios papeles (situaciones más o menos conflictivas) con lo que se entra en la teoría de la personalidad. Analiza en este capítulo la situación del personaje a) frente a la situación conflictiva y b) frente a sí mismo.

El personaje tirsiano en la infinidad de situaciones ante las que se encuentra, intenta siempre resolverlas para su beneficio y para ello emplea todos los medios a su alcance y acude a la estratagema, base del amplísimo grupo de *comedias de enredo*. Un simple suceso puede desencadenar la más complicada comedia. La dama acude casi siempre al disfraz dando lugar al «engaño a los ojos» al aparecer con doble y hasta triple personalidad. Este «engaño» puede llevar a los personajes a la situación de «perder el juicio» como le sucede a Feliciano en *La villana de la Sagra*. H. S. está de acuerdo con Carmen Bravo (*La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, 1953, pág. 115) a quien cita, cuando ésta afirma que la heroína tirsiana disfrazada de hombre no acude al valor o a la fuerza sino a la astucia y al ingenio. H. S. ilustra sus afirmaciones con ejemplos entre los que cita *El burlador*, *Don Gil de las calzas verdes*, *El amor médico*, *Bellaco sois, Gómez* y *La Huerta* donde los protagonistas hacen alarde de esta cualidad 'ingeniosa'. En el prólogo a mi edición de *La Huerta* señalo cómo doña Petronila, disfrazada de hombre se desdobra, como dice H. S., pero además de desdoblarse desarrolla diez situaciones diferentes llevando a sus 'víctimas' a la confusión. Señala H. S. que la razón íntima del protagonista tirsiano es imponer su voluntad para lograr el resultado apetecido. Para ello traza un plan metódico (y muy flexible) y no se separa de él. El método revela una forma de inteligencia que le permite manejar la situación a su antojo (y dentro de ella a los demás personajes). El protagonista de las obras de Tirso (casi siempre una mujer) obra con inteligencia, guiado por la sensibilidad y la intuición, «inteligencia en acción». Esta inteligencia se manifiesta sobre todo en dos términos: *industria* y *diligencia*. Recoge H. S. muy acertadamente otros términos: sutileza, ingenio, enredo, engaño, embuste, cautela, ardid, traza, embeleco. A los que se pueden añadir: prudencia y discreción.

En las páginas 105-111 H. S. analiza más de cerca cada uno de estos términos. Concluye de este análisis que el protagonista tirsiano es siempre alguien puesto en aprietos por la circunstancia y queriendo salir hábilmente de la situación mediante su dinamismo, fuerza de voluntad, tenacidad y una enorme inteligencia práctica. Todas estas fuerzas de la personalidad están dirigidas a la meta única: lograr su voluntad. «In terms of dramaturgy, this 'one versus many' situation provides the basic structure of a typical Tirsian comedy.» (pág. 111). En la relación del protagonista frente a muchos hay que subrayar la relación frente al auditorio y frente al autor. Existe un triángulo conspiracional entre autor~protagonista~auditorio (público). Las facetas de este triángulo son múltiples. Hay siempre un balanceo entre situación primaria y situación secundaria que depende casi siempre de la «manipulación» que lleva a cabo el protagonista. Quizá uno de los muchos valores del teatro tirsiano sea el poder mantener viva desde el verso primero hasta el último la ecuación protagonista → auditorio (público, lector) → autor. No es menos valioso el lograr que estos últimos estén siempre incluidos en la conspiración. Es la maestría en el manejo del enredo que H. S. ilustra con ejemplos.

Pero el protagonista está también frente a sí mismo solucionando otro tipo de conflictos y mostrando implícitamente una teoría de la personalidad. El individuo enfren-

tado a su propia situación particular, muchas veces conflictiva, se desintegra. Situación esta muy del barroco. H. S. se pregunta: «What do ego, self, persona, personality, part, role, or personage really mean?» (pág. 114) y responde en las dos páginas siguientes, analizando cada uno de estos términos.

Además del voluntarismo estético puede señalarse el voluntarismo ético. El primero, explicó H. S. se refiere a la creación artística, por el segundo la fuerte voluntad del protagonista mantiene el control no sólo sobre la situación dramática sino también sobre la ruptura/no ruptura del ego. H. S. llama voluntarismo ético «to the pre-eminence of the will in judging cases of human interaction.» (pág. 117). Tirso tenía un sentido agudo de la realidad y su realismo está demostrado. Dentro de este sentido vio al hombre tal como es: imperfecto. Víctima de sus impulsos, y muchas veces sin fuerza para salir adelante con las exigencias que le imponía la circunstancia de su tiempo. Sin fuerzas también para ir adelante en las exigencias imposibles del superego trazado por la Contrarreforma. Tirso sabe que el hombre puede considerarse dichoso si puede trascender la circunstancia siendo lo suficientemente hábil para soltar fuerzas cuando no las puede controlar y amenazan destruirle. Por eso sus personajes, a distintos niveles, responden tan bien a la problemática del tiempo.

En el capítulo IV H. S. va a estudiar los aspectos barrocos del teatro de Tirso para lo cual elabora una definición de 'barroco' (págs. 121-126). Se detiene en la valoración de los términos 'espacio' y 'tiempo' y en cómo la obra de arte está forzada a lograr una forma que pueda contener múltiples elementos, posiblemente antagónicos, dentro del mismo espacio. Remito a los libros de Orozco Díaz y de Julián Gállego que he citado antes.

H. S. señala que «space is a psychoaesthetic reality in Tirsian poetic speech, apart from the more literal and obvious functions of dramatic space permitted by a stage and characteres in motion.» (pág. 124).

No es la primera vez que se compara a Tirso con Velázquez y H. S. dedica las páginas siguientes a *Las hilanderas* ya que compara 'el lenguaje' de Velázquez con algunos aspectos de Tirso.

H. S. examina la ejecución velazqueña del 'tiempo estético' en un medio estático (*Las hilanderas*) y examina cómo realiza Tirso el 'espacio estético' en un medio dinámico (*El vergonzoso en Palacio*) y cómo ambos luchan por la posesión del ansiado «espacio metafísico» clave del barroco. H. S. establece semejanzas entre ambas formas de arte, repasa las opiniones de los críticos de arte sobre Velázquez deteniéndose en las consideraciones de Lafuente Ferrari, Orozco Díaz y Angulo Íñiguez. Sólo quiero subrayar que H. S. indica que el cuadro no es solamente un cuadro sino que ha de ofrecer un ámbito espacial con aire ambiente y dar una impresión de que los personajes del cuadro pueden penetrar en el mundo del espectador. Este es el verdadero sentido de «proyección» hacia afuera. Para H. S. *Las hilanderas* es la expresión última de la continuidad temporal. Conociendo el asunto del cuadro gracias a Angulo Íñiguez, H. S. hace un análisis muy fino de él. Así basa su teoría de la interacción de los personajes del cuadro en su plano de la antigüedad (mitológico, el tapiz dentro del cuadro), en la actualidad (la del siglo XVII según las investigaciones de A. Íñiguez) y en el espectador (el del siglo XVII, y el de siempre, siempre que el espectador sepa 'leer' la pintura). Para H. S. el intento deliberado de Velázquez está en fundir los varios órdenes de la realidad dentro del espacio estético, y concluye, que espacio, tiempo y movimiento se funden en una representación de la continuidad temporal.

La introducción del cuadro en el cuadro cuenta con buena tradición como señala

J. Gállego: «Hay entre los muchos pintores españoles otro procedimiento mucho más sutil, de introducir un espacio en otro, un exterior en un interior: el del cuadro en el cuadro . . . » (o. cit., pág. 306). Unas páginas más adelante el mismo autor (316-320) se refiere a Velázquez y *Las hilanderas*. En este sentido Velázquez fue moderno con el valor que da Maravall a esta palabra.

La técnica del «cuadro en el cuadro» no está lejos del «teatro en el teatro» tirsiano. Como señala Orozco Díaz, citado por H. S., Velázquez «ha procedido en varios sentidos como en nuestro teatro barroco: presentando un acontecer extraordinario, de ficción o fábula, que tiene lugar y desarrollo dentro del plano de la realidad cotidiana, o con la duplicidad que supone las acciones paralelas de amos y criados en la comedia de capa y espada, o incluso en el hecho de presentar la representación teatral dentro de la escena, como en *El gran teatro del mundo* de Calderón.» (pág. 135). (Ver en especial el cap. IV: *La teatralidad en las artes* y el V: *La teatralidad en el teatro* del libro de Orozco Díaz.)

Todo esto está muy cerca de la afición de Tirso a que sus personajes principales creen cuadros teatrales con el fin de manejar a los otros. H. S. analiza algunos casos de 'teatro dentro del teatro' pues, afirma, esto tiene importancia en relación con el perspectivismo. La base para su análisis se la da, de nuevo, *El vergonzoso en Palacio*: doña Serafina va a representar una (otra) comedia, *La portuguesa cruel*, asumiendo así las funciones de doña Serafina (realidad) y doña Serafina vestida de hombre para representar (teatro). (Inseparable de la nueva personalidad es el disfraz, recurso eficaz en la comedia) La primera lección va a ser la de perspectivismo: ciertos objetos que ocupan un 'espacio' físico y estético van a tomar una dimensión nueva y una nueva significación. El concepto de 'tiempo' también cambiará: y he ahí otra lección escéptica: las apariencias pueden engañar. En realidad Juana al permitir que don Antonio pueda estar escondido tras los arbustos contemplando a doña Serafina en el papel que finge representar, acompañado del pintor que ha de bosquejar el retrato en el naípe, es la que ha iniciado (puesto en marcha) la situación. La comedia se mantendrá dentro de la comedia (= realidad) mientras Juana lleve el control de todos los personajes, incluida ella. Doña Serafina cree que están solas y representa con naturalidad su papel de celoso. El auditorio sabe lo que pasa, don Antonio y el pintor son también espectadores, aunque de distinta categoría que el público, Juana sabe también lo que pasa. Mientras ésta (que pone en marcha la acción) se controla y controla a los otros puede darse la comedia (= *La portuguesa cruel*) dentro de la comedia (= realidad, *El vergonzoso*, pero comedia para el auditorio). Pero si el personaje que pone en marcha la acción (aquí Juana) pierde su status de manipulador la situación se rompe: es lo que sucede en *El vergonzoso* cuando Juana cree (por la verosimilitud con que doña Serafina representa) que lo que ésta dice está en la 'realidad real' esto es, que los celos son verdaderos, cuando éstos solamente existen en la 'realidad fingida'. Al sentir miedo doña Juana rompe el equilibrio. Este miedo la hace salir del 'teatro'. A continuación H. S. analiza (págs. 138-141) *El rey don Pedro en Madrid*. A estos ejemplos podrían añadirse otros. Remito al prólogo de mi edición de *Desde Toledo a Madrid* donde también Tirso ofrece un caso de «comedia dentro de la comedia». Doña Mayor se enamora de don Baltasar cuando está a punto de casarse con su prometido don Luis. Como buena protagonista tirsiana maneja al resto de los personajes, siguiendo la terminología de Sullivan «para que su voluntad se realice»: casarse con don Baltasar. A hechos casi consumados y sin apenas tiempo hay que improvisar y don Baltasar se convierte en mozo de mulas: Lucas Berrío. Con este disfraz seguirá a doña Mayor hasta Madrid en espera de encontrar la solución en el camino. Y la solución

llega: en un descanso entre jornada y jornada Lucas Berrío, de acuerdo con doña Mayor pedirá 'en serio' ('en broma' para los demás) al padre de ésta el consentimiento para la boda. El anciano se lo concede considerando el hecho como un gracioso alivio de la pesadez de la jornada y aquí empieza el doble juego que termina cuando doña Mayor llevada por los celos sale de la comedia (= su matrimonio fingido/verdadero con don Baltasar) y se queda en la realidad (la de la comedia *Desde Toledo a Madrid*). Cuando doña Mayor ha perdido el control sobre ella misma ha dejado de funcionar el recurso: ha salido de 'su' comedia y ha entrado en 'la' comedia. La importancia del recurso se pone de manifiesto si consideramos que el episodio de la comedia 'fingida' abarca desde la escena cuarta del acto II hasta la escena XII del tercero. No puedo decir todavía a qué resultados puede llevar el estudio de este recurso a lo largo de toda la obra teatral de Tirso.

Acabo de referirme a las «apariencias engañosas». H. S. señala que se trata de una faceta del «engaño a los ojos» o aberración de los sentidos. Todo es relativo. Sullivan relaciona el fenómeno con el «punto de vista». El error de juicio puede llevar al personaje a una equivocada certeza o a una equivocación total que crea confusión, clave del enredo y con mucha frecuencia móvil para el humor.

H. S. relaciona esta confusión con la correlación objetiva de la angustia escéptica contemporánea de Tirso. El individuo que no puede tener confianza en la exactitud de lo que sus sentidos perciben cae en un estado de confusión que roza la angustia. André Nougué se ha ocupado, como señala H. S., del tema (*Le thème de l'aberration des sens dans le théâtre de Tirso de Molina*, Bull. Hisp., 58, 1956) y señala que «le thème de l'aberration des sens est exploité à fond dans plusieurs pièces» (Ibd., *L'œuvre en prose de Tirso de Molina*, Paris, 1962, pág. 90). El forzar a la víctima a admitir el error, que en realidad no existe, crea un estrecho vínculo entre el espectador y el autor (que saben que no existe el error) y es vehículo seguro hacia el humor. De otro lado el que el personaje aparezca en dos lugares al mismo tiempo puede producir en la víctima una crisis (cómica para el espectador) en la búsqueda, tan del barroco, de «dónde está la verdad». H. S. analiza a la luz de estas afirmaciones *Los balcones de Madrid*, *La mujer por fuerza* y, como no podía ser menos, *Don Gil de las calzas verdes*.

Tirso con su extraordinaria afición al humor extrae de estas confusiones muchas situaciones cómicas. Doña Inés en *La villana de la Sagra* puede dar origen a la desesperación de Feliciano (que la ha visto como paje y como dama y se ha enamorado de ésta) hasta hacerle exclamar: «Peligro corre mi vida: / el quitármela es mejor.» (B. A. E. V, pág. 318 a) y don Luis puede llenar de confusión a Angélica que lo ha visto como peregrino, que lo cree San Roque y que lo asocia con el criado que guarda las colmenas (los tres son don Luis). Antes me referí a las múltiples situaciones que desarrolla doña Petronila en *La Huerta de Juan Fernández*; en la misma comedia Tomasa, en la realidad, campesina de la Sagra, desarrolla cinco situaciones distintas. Este 'mundo al revés' es para H. S. una consecuencia de las relaciones 'espacio', 'tiempo' / 'visión del mundo'. (El tema del «mundo al revés» no es exclusivo del teatro, sino que se revela propio del pensamiento del siglo XVII; piénsese en Gracián o en Quevedo.) Afirma H. S.: «What we have called the Baroque in Tirsian drama depends above all on the playwright's skill in creating confusion by a subtle and illusory representation of space and time, often in terms of each other.» (pág. 146).

Tirso maneja con extraordinaria agilidad la ambivalencia de los fenómenos humanos. Para H. S. los escritores españoles de la Contrarreforma, con una prodigiosa capacidad

para armonizar lo irreconciliable y con una extraordinaria maestría artística «achieved one last tenuous synthesis before theocracy finally collapsed before the triumph of human institutions and became a memory.» (pág. 148).

El capítulo V y último está dedicado al lenguaje. La palabra constituye ahora el centro de interés de H. S. Como él dice no se ha hecho todavía un estudio total del lenguaje tirsiano. Tampoco, creo, él pretende hacerlo en este capítulo ya que se limita a algunos aspectos de la lengua. Recoge la opinión sostenida por una parte de la crítica sobre la riqueza y juguetonería del lenguaje tirsiano y la sostenida por la otra parte que habla de lo de «pullas atrevidas» y otros lugares comunes hoy, por ventura, envejecidos.

H. S. se propone ver *cómo* con la lengua logra Tirso sus máximas calidades de naturalidad, sencillez, refinamiento, tono ligero sin caer en la banalidad, llaneza en medio de un muy marcado barroquismo. Siempre es difícil señalar la barrera entre los dos elementos de este aspecto del lenguaje: llaneza/complicación. Es verdad que son muchas las ironías contra los cultos, pero también lo es que Tirso muchas veces cae en lo que critica. Uno piensa en los abigarrados cuadros de flores y ramilletes con el simbolismo de los colores, tan pintura barroca. (Me he planteado este problema por ejemplo en relación con algunos pasajes de *La Huerta*, y no es este caso único.) H. S. habla en este capítulo del «uso prismático del lenguaje» y tiene razón.

Podría decirse que este es el capítulo menos redondeado del libro y esto radica en que la lengua en Tirso requiere un estudio por sí sola. Consecuente con su idea de claridad el autor se marca un límite. Pero es inevitable que en un campo tan extenso queden algunos cabos sueltos, a pesar de que el autor se ciña muy cervantinamente o muy tirsianamente a unos puntos. H. S. estudia algunos aspectos del lenguaje tirsiano. Ha distinguido tres categorías que ilustran cómo las palabras pueden adquirir nuevo sentido: «(a) when two points in time are brought together, (b) when images begin to project outwards by subtle repetition, and (c) when words acquire ambiguity through forced playing on semantics.» (pag. 151).

Estudia H. S. la anticipación, el estado de la mente que permite juzgar una situación provocada en el público antes de que la situación se dé en la realidad del tiempo cronológico (la representación). Se trata de la simultaneidad de dos sucesos separados en el tiempo. Un medio para lograr esta anticipación es la elección del título de la obra. Los títulos de las obras de Tirso dicen ya mucho. En el título el espectador tiene que empezar ya con la 'participación activa' y pensar en qué habrá o no habrá detrás del título. H. S. cita ejemplos. Es un artificio normal entre los dramaturgos del tiempo. Esto por lo que se refiere a títulos que podríamos llamar 'normales', 'lógicos' de los que se espera una respuesta paralela en la comedia, es decir que su contenido responda al título. Pero como señala H. S. donde Tirso se halla a su gusto y en su propio medio es en la elección de títulos paradójicos cuya razón de haber sido elegidos se va haciendo patente en el discurrir de la pieza y solamente se aclara a medida que la obra avanza. El ejemplo clásico, que H. S. analiza, un poco casuísticamente creo, es el de *El burlador de Sevilla* en el que la segunda parte del título y *convidado de piedra* ya intriga al auditorio. Otro grupo muy importante y característico de Tirso es el de los títulos que implican o que son un refrán, más o menos completo, más o menos literal o bien la variante. Tirso – en general la lengua clásica – usa mucho el refranero. Señala H. S. que Hayes se ha ocupado del tema (*Hispanic Review*, 7, 1939). Siguiendo a Hayes intentamos en otro lugar un estudio – contribución al tema. El uso de los refranes sobre todo en boca del

gracioso pueden llevar al investigador a la 'duda' de que habla H. S. en su camino por localizar el proverbio exacto y la razón de ser en un pasaje determinado, que conlleva a veces el uso equívoco del refrán. Pasa algo parecido con el uso del romancero.

Un título proverbial en realidad anticipa y condensa como observa agudamente H. S. y por ello no es de extrañar el elevado número de piezas que llevan títulos procedentes del refranero, ya sea como refrán completo, ya sea una parte del refrán, ya sea algo que sin ser el refrán ni la parte exacta lo sugiere abiertamente. Para H. S. *Marta la piadosa* es un título que ilustra claramente porque la Marta de Tirso *no es* precisamente piadosa sino una refinada hipócrita. Habría que añadir, siguiendo el pensamiento de Sullivan que en su hipocresía está la clave para la 'manipulación' de los personajes que están frente a ella en la situación. Son muchas las Martas de los refranes pero Tirso ha escogido ésta. Dicho sea de paso que Marta protesta violentamente del uso y abuso de su nombre en los refranes. Uno de los 37 personajes que aparecen protestando en el *Sueño de la Muerte* de Quevedo es la buena de Marta que aparece corriendo «como una loca, diciendo: pío, pío.» y que enfadada le dice al poeta: «decidles [a los del mundo] que me dejen con mis pollos a mí y que repartan sus refranes entre otras Martas, que cantan después de hartas.» (Clás. Cast., XXXI, pág. 281). «Muera Marta y muera harta» dice el refrán. A continuación examina H. S. el título-refrán *Don Gil de las calzas verdes* en el que la esencia última del refrán solamente se aclara al final de la comedia (pág. 155).

El cuarto grupo de títulos está integrado por aquellos que hacen referencia a una metáfora global, que H. S. estudia en relación con la imaginería. De pasada, señala la costumbre de repetir el título en los versos interiores, en el cuerpo de la comedia, lo que interpreta como un intento por parte del autor en insistir en las implicaciones, ahora totales, del título inicial. Es un artificio destinado a comprometer al espectador al mismo tiempo que lleva a cabo la condensación y compresión a que se refirió antes. También aclara este aspecto el hecho de que los títulos de las comedias sean en general octosílabos (o heptasílabos en el caso de agudo.)

En relación con el artificio de anticipación cabe destacar el uso tirsiano de la profecía y de todo lo que es o sirve como presagio; «prophecy by explicit prediction, and omens by a more covert prognostication.» (pág. 156). Es un recurso usado por los griegos, por Séneca y por los neo-senequistas. En España sobre todo por Juan de la Cueva y por Rojas Zorrilla. Y, naturalmente, por Tirso. H. S. cita algunas obras. La repetición de ciertas frases o palabras clave puede con su constante recurrencia ser una especie de 'aviso' o ser un leitmotiv en la obra. El ejemplo clásico es el ¡Tan largo me lo fiais!, pero hay muchos en la obra de Tirso. En alguna de ellas el presagio se eleva a la categoría de personaje; no he dicho protagonista. (Cf. *La venganza de Tamar*, *El vergonzoso en Palacio*, *Los amantes de Teruel*). Canciones, voces, ruidos, símbolos «presagian».

H. S. está de acuerdo con otros críticos en que a la imaginería del teatro del siglo de oro se la podría llamar «pintura del pensamiento» (pág. 159). El manejo de este recurso por Tirso es cosa admitida unánimemente por la crítica. Es un manejo de maestro aún en sus momentos menos logrados. En los casos más logrados, señala H. S., mediante este recurso «Tirso sets up a subliminal dialogue with his audience» (pág. 159). Imagen será: «any non-literal, unexpected representation of the concrete world in a poetic (or literary) comparison.» (pág. 160).

Tirso selecciona tres imágenes-base y trabaja sobre ellas siguiendo una lógica, señala H. S. Una vez escogida la imagen o imágenes-base la/las desarrolla en dos caminos: «by extracting all its double meanings and lexical ambiguities, and by extending the

'field' of the base image into closely related images, which then begin to constitute a cluster.» (pág. 160).

Otras veces Tirso cruza una imagen con otra, o cruza dos o más imágenes básicas en el título de la obra, con lo que anticipa la imaginería. Cf. *Palabras y plumas*, comedia palaciega en la que Tirso muestra que en cuanto a la imaginería el método es el mismo en sus piezas ligeras que en las más trágicas. H. S. estudia el valor de 'palabras' y de 'plumas'.

A todo lector de Tirso le ha chocado el uso abundante que hace del juego de palabras, empleado unas veces como imagen concreta, fundiendo una o más palabras en un significado concreto, y en muchos casos equívoco, en alusiones maliciosas o en frases de doble sentido, con afán de crítica o con afán humorístico. Las posibilidades son muchas. Según H. S. este artificio juega un importante papel en su teatro. Y tiene toda la razón ya que su empleo es un auténtico abanico de posibilidades. Aquí tiene importancia el compromiso más o menos tácito que mantienen entre sí los tres componentes del triángulo del que se hablaba antes (autor~auditorio-lector~protagonista) Tirso emplea la paranomasia en su forma clásica y más simple, la semejanza de voces que se distinguen por la vocal acentuada (lago/lego, tálamo/túmulo) o la misma voz con distinto valor (tercera 'ordinal'/tercera 'alcahueta'). H. S. ofrece algunos ejemplos. Pero hay otros usos de los que no me ocuparé hoy en esta nota de lectura. El recurso, por otra parte era habitual también en otros dramaturgos. (Cf. «Dicha ha sido, pues pudiera/ sucederme algún desastre/ con que de sastre saliera.», Lope de Vega, *Santiago el Verde*, Ed. Acad., XIII, (Nueva ed.) pág. 575 a). Ni que decir tiene que es el gracioso, o los criados más o menos graciosos, o los lacayos, o los caballeros disfrazados con cualquier disfraz de oficio 'bajo' – para un caballero cualquier disfraz lo era – los que tienen a su cargo el juego de palabras llevándolo al equívoco.

La creación de palabras ha sido señalada por la crítica como recurso tirsiano casi al nivel de tópico. Y hay base para ello aunque muchas palabras consideradas y anotadas como 'creación tirsiana' puedan registrarse también en Lope, Rojas Zorrilla o Quevedo. Quizá lo distintivo de Tirso sea más bien el 'uso y abuso' del recurso que a veces entra normalmente en la estructura de la palabra española pero que a veces la nueva palabra es producto de un violento esguince. Y aquí, sin duda, Tirso es el más ingenioso.

Ya he dicho antes que quizá sea este el único capítulo del libro que da al lector una impresión de esquematismo, pero como H. S. afirma que no se ha propuesto hacer un estudio exhaustivo del lenguaje su afirmación me exime de señalar facetas que se echan de menos. Si al reseñar las que H. S. ha puesto de relieve añadido algo, no es a título de crítica, sino a título de sugerencia o información.

También H. S. señala que son los criados los que se llevan la palma en la creación de palabras. Cabría intentar una clasificación de modos y funciones en el empleo que Tirso hace de este recurso. Creo que se llegaría a conclusiones interesantes. He intentado una sistematización en el prólogo a la edición de *La Huerta* sin salir de los ejemplos que ofrece la obra y pueden verse líneas muy claras.

Dentro de la facilidad que Tirso tenía para el equívoco es frecuente el juego que lleva al disparate, con una evidente función humorística, a no ser que haya también otra que no se me haya alcanzado. El disparate puede aparecer de varios modos. El caso más sencillo es el provocado por el mal entendimiento de una palabra y es el más fácil de documentar. Es el disparate un poco a la Sancho Panza: «Querría, si fuese posible – respondió Sancho Panza –, que vuestra merced me diese dos tragos de aquella bebida

del feo Blas.» [Fierabrás] (*Quijote*, Clás. Cast., VI, pág. 13). Es lo mismo que hace Mingo en *El árbol del mejor fruto*: JUDAS. Enterrada está la cruz en un monte/ entre el Tigris y el Eufrates./MINGO. Ya lo dijo. ELENA. ¿Dónde? MINGO. Dice/ que entre los tigres y frailes.» (Nueva Bibl. Aut. Esp., IV, pág. 56 b) ¿Hay una intención al asociar 'tigres' y 'frailes'? Aunque para el lector moderno, que como señala sabiamente H. S. a veces hemos perdido un significado oculto, muchas veces el personaje raye en el disparate, en realidad no lo es tantas.

En cuanto a las 'vayas' y pullas de campesinos o graciosos el lector habituado a Tirso sabe cuántas intenciones ocultas pueden tener. Responden por otro lado a un sabio y calculado manejo por parte de Tirso del recurso popular y esconden mucho de la vida diaria de aquel entonces (ver Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965 en especial el capítulo: Les 'romerías').

H. S. señala en diversas ocasiones que Tirso maneja magistralmente el lenguaje y es que tiene una fina percepción de los matices en los distintos niveles de lenguaje como lo muestra, entre otros personajes posibles don Baltasar en su lenguaje de caballero enamorado, de corte neoplatónico que alterna con el de Lucas Berrío (= don Baltasar, mozo de mulas) desgarrado y zafio. Los aciertos de Tirso en este uso de la lengua son extraordinarios; muchas veces están en el consciente tener en cuenta el triángulo conspiracional mencionado.

H. S. señala que Tirso usa abundantemente el romancero, uso por otra parte habitual en la lengua clásica. «Los españoles no saben hablar sin acudir a los refranes y a sus clásicos.» Menéndez Pidal ha señalado que muchos versos del romancero se instalaron en la lengua y que el hablante perdió la conciencia de que se trataba de un verso. García Blanco se ocupó del uso del romancero en Tirso (*Una curiosa utilización del romancero en el teatro de Tirso de Molina*, Revista Estudios, 1948). También lo ha hecho Avallé Arco y pueden encontrarse referencias en el libro del P. Angel López, *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*, Revista Estudios, 1958. Yo lamento no poder ofrecer aquí conclusiones al tema del que me ocupó en un trabajo, pero quiero solamente apuntar que de entre los dos empleos básicos que se pueden ver a la primera ojeada, el 'serio' y el 'burlesco' es el segundo el que tiene cierto parentesco con el disparate y el que interesa asociar aquí. En este empleo disparatado del romancero el camino es largo: desde el simplemente irónico o ligeramente trastocado hasta el absurdo. (Cf. el uso de los romances en *Desde Toledo a Madrid* con los versos tal como son, aunque a veces con sentido irónico con: «quise desfacer el tuerto;/ pero por detrás me agarran/ dos galalones monsiures;/ ojos y boca me embargan,/ y sin decir chus ni mus,/ las manos a las espaldas,/ en la silla atado el cuerpo,/ y en Sansueña presa el alma,/ a oscuras corro la posta/ . . . » (*Amar por señas*, B. A. E., V, pág. 472 b). En páginas anteriores ha señalado H. S. que Tirso esperaba siempre la participación activa de su auditorio, para lo que se requería una cultura. Muchas veces sus piezas están llenas de alusiones complicadas con el juego de palabras que lleva implícita una intención crítica. Claro que en este caso como en el de las 'vayas' muchas de las alusiones estaban más al alcance del lector contemporáneo que del actual. (Cf. Salomon, o. cit. págs. 676 y ss.) En todo caso se trata de un recurso normal en el tiempo. H. S. ofrece ejemplos en las páginas 164-167, y subraya la abundancia de muchos de estos usos. Quizá es la abundancia lo que separa a Tirso de los otros autores, porque todos acuden al recurso. Calderón en *La vida es sueño* pone en boca de un personaje: «mas yo, la verdad dicen-

do,/ de no comer me desmayo;/ que en una prisión me veo,/ donde ya todos los días/
en el filósofo leo/ Nicomedes, y las noches/ en el concilio Niceno.» (Clás. Cast.,
CXXXVIII, pág. 76).

El jugar barrocammente con el valor múltiple de la palabra puede documentarse con facilidad. Es habitual en boca de un personaje tirsiano lo de «¡qué bien el vocablo juega!» que está en proporción con el volumen que ocupa en su obra la crítica contra los 'cultos'. No son raros pasajes como: «... que luego veréis la letra/ del torneo a donde torno./ Porque hecho tornero, amor,/ torneando mi deseo,/ si torna a hacerme favor,/ seré un torno en el torneo/ que tornaré alrededor;/ y si en el torno trastorno/ al tornador, hecho un torno,/ este pecho torneado/ tornará a veros, honrado,/ como mula de retorno.» (*Como han de ser los amigos*, Nueva Bibl. Aut. Esp., IV, pág. 8 b).

H. S. termina su estudio sobre la lengua señalando la gran sensibilidad tirsiana ante ella y dice: «...: our attempt to show how words, phrases and sometimes whole speeches are loaded by the dramatist with a maximum of meaning, sometimes to the breaking point, such that his *language* reflects that same prismatic dislocation of significance as was observable in his handling of character and his overall picture of seventeenth-century experience.» (pág. 168).

Creo que la longitud de esta nota me exime de detenerme en las conclusiones (169-172). Y termino aquí dándole la bienvenida al libro por sus puntos fuertes y por la riqueza de sugerencias.

Berta Pallares de R. Arias
Copenhague

Socialité du discours

Algirdas-Julien Greimas: *Sémiotique et sciences sociales*. Le Seuil, Paris 1976. 219 p.

L'auteur de la *Sémantique structurale* (1966), du supplément important *Du sens, Essais sémiotiques* (1970), et d'une récente étude minutieuse d'un texte concret (*Deux amis*) qui fournit l'occasion d'une démonstration illustrant tous les aspects de la méthodologie déjà proposée (*Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*; Le Seuil, Paris 1976. 288 p.), est peut-être surtout connu indirectement comme le moteur pédagogique responsable de l'impact de toute une littérature analytique internationale couvrant aujourd'hui la plupart des domaines des «sciences humaines»: fiction, discours philosophique et politique, peinture et architecture, discours publicitaire et mythologies en général, bref tout un ensemble qui, grâce à ces travaux, commence à se présenter comme l'objet de recherches relevant d'une science de la culture, unifiée par des présupposés théoriques fondamentaux, qu'il semble dès lors possible et opportun d'explicitier. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter les tentatives et les réflexions plus ou moins circonstanciées réunies dans ce volume sur le statut de la sémiotique par rapport aux «sciences sociales», que la sémiotique rencontre nécessairement aujourd'hui comme son contexte scientifique, et dans une articulation qui ne reproduit peut-être pas exactement la coupure classique «sciences humaines/sciences sociales». Car une subversion *linguistique* rongée depuis quelque temps cette articulation; il s'agit d'en suivre le travail et de formuler les conséquences qu'elle implique.