

# Menéndez Pelayo y Tirso de Molina

POR EL

DR. ANGEL VALBUENA PRAT

*Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras*

Al dedicar este artículo a la memoria del gran polígrafo santanderino, en un número de homenaje, he preferido ceñirme al tema que precede, a un intento más general sobre «Menéndez Pelayo y el teatro español». Esto último, daría lugar a una extensión y tiempo, de que ahora no dispongo, aunque lo esboqué, en forma de conferencias, en un Curso de Extranjeros de esta Universidad de Murcia (1). El punto concreto de la crítica de D. Marcelino sobre Tirso, puede ser de interés por encontrarse en las dos etapas del investigador, la última precisamente al final de su vida.

El primer estudio, a propósito de un libro de Cotarelo (2), data de 1893, y aparte de notas desparramadas, en diversas obras, alguna anterior; con ocasión, principalmente de Tirso, escribe su famoso prólogo al libro de D.<sup>a</sup> Blanca de los Ríos, «Del Siglo de Oro» (3) en 1910. Por lo tanto los dos estudios abarcan toda la evolución del gran maestro a través de su vida y de la contención madura del ímpetu y pasión de su juventud.

El «Tirso de Molina» de los «Estudios de crítica literaria», rebosa entusiasmo, vitalidad, pasión. Al comentar los puntos de vista de Cotarelo sobre la biografía de Fray Gabriel Téllez, y las atribuciones de sus obras,

(1) En la primavera de 1955.

(2) «Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas». Madrid, 1893. Lleva fecha de este mismo año el trabajo de D. Marcelino, recogido en «Estudios de crítica literaria», segunda serie, «Colección de Escritores Castellanos», Madrid, 1895.

(3) Blanca de los Ríos y Lampérez, Obras completas, tomo III, «Del Siglo de Oro» (Estudios literarios), con prólogo del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid, 1910.

nos va dejando su concepción y crítica sobre diversos aspectos del teatro español de la Edad de Oro. Siempre que alude a la exaltación de los Románticos, principalmente alemanes, de Calderón, insiste en el carácter de «decadencia» del autor de «La vida es sueño», aunque reconoce su grandeza y personalidad —«genio, maravilloso sin duda, pero genio al fin de artista de decadencia»—. La rehabilitación de Tirso la ve como un fenómeno indígena o nacional («no había tenido ningún alemán que lo sacase a flote»). Dejando aparte la desvalorización calderoniana, en parte, sobre lo cual rectificó generosamente Don Marcelino, hasta cierto punto, en su prólogo de 1910, nos interesa el modo de ver a Tirso, y explicarlo y justificarlo. Le deleita la fama que fué adquiriendo Téllez, en España, conforme se desarrollaba el siglo XIX, ya en representaciones escénicas, ya en un número creciente de lectores. «No comenzó en los libros de crítica, sino en el teatro; fué popular antes de ser erudita, fué labrando día por día en la conciencia del vulgo espectador antes de penetrar en el ánimo de los doctos». En pocas líneas nos hace vivir la época del actor Máiquez, del refundidor D. Dionisio Solís, con su relativa libertad de criterio, considerándole con razón de un clasicismo mucho menos rígido que el de Moratín. Así llegó a ser Tirso el autor predilecto de una época y un círculo, en que se mueven autores poco conocidos como Enciso Castriellón, pero en donde se percibe el apoyo del mismo Fernando VII, y hasta «el famoso censor de teatros Padre Carrillo, quien rigurosísimo con los ingenios de su tiempo, daba por el contrario, paso franco al raudal inagotable de las desenfadadas gracias de Tirso». Y termina bellamente esta evocación del momento de la rehabilitación del teatro cómico de Fray Gabriel: «De este modo, el público de Madrid, desde el rey hasta el último fraile y el último chispero, reían y se solazaban con las diabólicas transformaciones de «Don Gil de las calzas verdes», con la profunda e insinuante malicia de «El vergonzoso en palacio» y de «Marta la piadosa» (4).

Además de enumerar y comentar los puntos que entonces se conocían de la biografía de Tirso, señalados en el estudio de Cotarelo, aborda D. Marcelino el problema que plantea la «Segunda Parte de Comedias», que aparece en 1635 (5). Es el volumen en cuyo preliminar se indica que de las doce obras incluidas sólo cuatro pertenecen a Tirso, y las restantes son de otros autores «que no sé por qué infortunio suyo, siendo

(4) Esta fama escénica de Tirso ocurría en España hacia 1832. Contrasta Menéndez Pelayo estos éxitos teatrales, con la crítica de Martínez de la Rosa y Alberto Lista que consideraban a Téllez como «un juglar chocarrero, un fraile lascivo y desvergonzado», al que oponían reparos de orden ético y de supuesto buen gusto, con típica «miopía intelectual». Contrasta con ellos la crítica penetrante y elogiosa de Agustín Durán sobre dos obras de Tirso, y la edición de Hartzbusch de su «Teatro escogido», en doce tomos (1839-1842), anterior al volumen del mismo autor en la colección Rivadeneyra.

(5) Un año antes (1634), se había ya publicado la llamada «Tercera parte».

hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas». Menéndez Pelayo califica, de un modo pintoresco y vivo, de «rompecabezas bibliográfico» esta publicación. Tal como estaban las investigaciones literarias de su tiempo, hace un análisis de las cuestiones planteadas. Dos comedias llevan el nombre de Tirso, al final del texto, «Por el sótano y el torno» y «Amor y celos hacen discretos», con lo cual el problema se plantea entre las diez obras restantes—el volumen como los corrientes de la época incluye doce— (6). Menéndez Pelayo cree que una de las dos atribuibles al mercedario es la titulada «Esto sí que es negociar», que viene a ser una nueva versión de otra de Tirso, «El melancólico». Este punto es perfectamente aceptable, ya que en Tirso no es insólito el replantear obras suyas y aún el autocopiarse, en algunas escenas, en otros casos. Lo más importante de la cuestión estriba en lo referente a la cuarta comedia, ya que entre las que quedan se halla «El condenado por desconfiado». Cotarelo había insistido a favor de «La mujer por fuerza» del mismo volumen, en donde se encuentra el recurso de la dama vestida de hombre que así busca su solución ante su galán, como en otras comedias del mercedario. Menéndez Pelayo cree que más bien la obra debe ser de un discípulo de Tirso, y sostiene la tesis de que la cuarta obra auténtica es «El condenado» (7). La crítica de Menéndez Pelayo sobre este poderoso drama corre parejas en interés con la defensa de su atribución. Al gran polígrafo se debe la valorización de esa gran tragedia teológica, que así puede llamarse, y que ocupa un lugar destacadísimo en nuestra escena. Una frase, de su estilo vivo y entusiasta de su primera época, se ha hecho famosa en este punto, y el mismo Menéndez Pelayo, satisfecho de ella la repitió años más tarde en otro lugar (8): «Sólo de la rara conjun-

(6) En este volumen, que como acabamos de indicar se publica después de la «Tercera parte» además de las dos comedias cuyo título arriba indicamos, se contienen: «La reina de los Reyes», «Quien habló pagó», «Siempre ayuda la verdad», «Los amantes de Teruel», «Cautela contra cautela», «La mujer por fuerza», «El condenado por desconfiado», «Primera y Segunda Parte de D. Alvaro de Luna» y «Esto sí que es negociar». Posteriores investigaciones demuestran la no correspondencia a Tirso de «La Virgen de los Reyes», de un ingenio sevillano, así como las dos partes de «D. Alvaro de Luna», que en un manuscrito se atribuye a Mira de Amescua. La participación de este dramaturgo en la «Segunda Parte» de Comedias de Tirso, es un dato sumamente interesante. Por otra parte, desde Cotarelo, y aceptada por Menéndez Pelayo se veía la posible colaboración de Ruiz de Alarcón con cuyo estilo se hermana la excelente comedia, «Cautela contra cautela», y la más floja, «Siempre ayuda la verdad».

(7) Cotarelo admitía la colaboración de Tirso con otros autores, en las obras que indicaba como no suyas, tesis, que con distinguos puede admitirse. Por otra parte dice M. Pelayo sobre el volumen en general, que «las desigualdades de estas comedias no son mucho mayores de las que en las obras auténticas y reconocidas de Tirso pueden notarse». Sólo un análisis estilístico, hecho a conciencia, podría dar luz en las obras que aún pueden considerarse dudosas en su atribución. De todos modos tal como está la cuestión creemos que lo más probable es la atribución a Tirso—aparte las dos comedias que llevan su nombre— de «Esto sí que es negociar» y «La mujer por fuerza».

(8) En el prólogo a «La Buena Guarda» de Lope, en la ed. de la Real Academia. Compara la escena poética del Pastor que se aparece a la abadesa buida del convento, con la equivalente ante Paulo en «El condenado». Notemos la calidad mucho más poética de la situación en Lope. La falta en «El condenado» de intriga de amor, le separa del drama religioso habitual

ción de un gran teólogo y de un gran poeta en una misma persona, pudo nacer este drama único, en que ni la libertad poética empuja a la severa precisión dogmática, ni el rigor de la doctrina produce aridez y corta las alas a la inspiración, sino que el concepto dramático y el concepto trascendental parece que se funden en uno solo; de tal modo que ni queda nada en la doctrina que no se transforme en poesía, ni queda nada en la poesía que no esté orgánicamente informado por la doctrina». No deja de plantearse nuestro crítico las diferencias formales con el estilo habitual de Tirso, para a pesar de ello—y sin embargo revelan su agudeza intuitiva—se inclina a la atribución al mercedario. Claro está que un argumento de esa índole carece de base sólida, ya que la parte doctrinal puede corresponder a cualquier fraile escritor del grupo de Téllez—se ha pensado en Fray Alonso Remón, aunque sin fuerza probatoria—y la poética no corresponde al estilo del autor del «Vergonzoso». Problema es éste que para nosotros está aún por resolver—y para diversos hispanistas que han estudiado a fondo la cuestión—a pesar de los intentos de Doña Blanca de los Ríos, como en todos los casos de obras atribuibles a Téllez. El que en el panorama crítico español, se suela dar por segura la obra a Tirso descansa sobre todo en el fuego pasional de esta defensa por Menéndez Pelayo, y por tanto sólo en un criterio de autoridad por alta que sea. Aparte de la paternidad, a Menéndez Pelayo se debe, muy acertadamente, el destacar en primer plano una obra tan intensa y poderosa como «El condenado». En diversos lugares el polígrafo se acuerda de este drama, especialmente en los prólogos a las comedias de Lope, de la edición monumental de la Real Academia Española. Así a propósito de «El santo negro Rosambuco», advierte: «Nótese que el gracioso se llama Pedrisco, como en "El condenado por desconfiado"». Respecto al estudio de «La Buena Guarda», aparte de lo que se indica en nuestra última nota, emite este juicio: «El condenado... es quizá el más vigoroso y triunfante esfuerzo del ingenio humano para dar viva y eficaz representación a los conceptos más radicales de la ética cristiana». También se acuerda de esta obra a propósito de «La fianza satisfecha» de Lope, cuyo Leonido se compara con Enrico, y de «El Remedio en la desdicha» donde hay unos versos coincidentes en las dos obras.

En el «Tirso» de los «Estudios de crítica literaria» plantea también la atribución de dos obras capitales: «El Burlador» y «El Rey Don Pedro en Madrid».

Respecto al «Burlador de Sevilla», Menéndez Pelayo no parece estar muy convencido de la atribución, pero la acepta. Cree que el texto de la primera edición «extravagante» está muy alterado, y que debió ser obra

---

en Lope, pero también ocurre lo propio respecto a las «comedias de santos» indiscutibles de Tirso.

de los comienzos de Tirso y muy influída por Lope. Después del gran crítico, la ed. por Américo Castro, tan cuidada y analizada de «Clásicos castellanos», deja bien clara la cuestión de la paternidad del Don Juan español. Sus notas, comparativas con el estilo de otras comedias de Tirso, y aspectos de su temática, no dan lugar a dudas. Pero la posición de Menéndez Pelayo, aun sin declararse en contra, deja ver a través de su obra crítica, la duda de su primer estudio sobre Tirso. Como puede percibirse, por ejemplo en el prólogo a «El Rey Don Pedro en Madrid», de la edición de la Real Academia. Al final de su vida, en el prólogo al libro de Doña Blanca, «Del Siglo de Oro», da por supuesta la atribución, y señala muy bien la condición especial de «El Burlador» como germen lejano de los Don Juanes, pero bien distinto de la mayoría de ellos. La madurez crítica del maestro, le llevó sin duda a ver más segura su paternidad, y también a darse cuenta de la diversa calidad entre el Don Juan-germen, y otras figuras ya creadas integralmente de nuestra literatura.

Sobre «El Rey Don Pedro en Madrid», niega la atribución de Harzenbusch a Tirso—por cierto no muy precisa—, y sostiene la verosímil tesis de que se trata de un original de Lope, refundido por el comediógrafo Claramonte. En su estudio sobre esa comedia en la edición de la Real Academia, el análisis es muy detallado, y realmente es el punto de vista más sostenible sobre el poderoso drama. Aunque Doña Blanca volvió a sostener la atribución de Tirso, nos parece más defendible la tesis de Menéndez Pelayo. La comparación con escenas de apariciones en obras seguras de Lope, con las famosas de «El Rey Don Pedro», dejan una impresión muy clara. No se le oculta un cierto parecido con el «Burlador», pero menos convincente, que la reiterada serie de diversas comedias del Fénix.

Menéndez Pelayo, aunque centrada su atención en el amplio y riquísimo teatro de Lope, vió siempre con simpatía la obra de Tirso. Al editar en la colección de la Real Academia la comedia de Lope «Las mujeres sin hombres» sobre las amazonas del mito clásico, analiza con bastante extensión la obra del mercedario, que aplicó la temática al tema americano, en una de las partes de la trilogía sobre los Pizarros. Nos referimos a «Amazonas en las Indias». «En este notable drama—escribe el gran polígrafo—el mito indiano aparece fundido con el clásico, del modo que lo revela el razonamiento de la amazona Menalipe a Gonzalo Pizarro». Transcribe este pasaje. La obra de Tirso viene a ser «un retoño tardío de una leyenda poética y antiquísima». Analiza algunos de sus aspectos con cierto elogio.

En el estudio sobre «El Rey Don Pedro», repite lo que afirmara acerca del drama histórico, medieval en su tema, en relación con la obra más famosa de Téllez en ese género: «Yo no tengo inconveniente en admitir

que «La prudencia en la mujer» sea el primer drama histórico de nuestro teatro; pero en todo lo demás del repertorio auténtico de Tirso no vuelve a encontrarse jamás la magnífica poesía del siglo XIV que se respira en esta crónica dramática». Como se ve, al presentar ese caso como cimero pero a la vez excepcional, Menéndez Pelayo deja bien claro que se refiere a las comedias sobre la Edad Media, de las que dejó tantos ejemplos sobresalientes Lope y sólo éste Tirso, con lo que se deja aparte lo referente a historia moderna como la época de la conquista de América, en la trilogía de los Pizarros, de la que acabamos de ver la apreciación afirmativa sobre una de estas obras de Téllez.

En los prólogos a Lope, vemos pues cómo Menéndez Pelayo viene a repetir su juicio, en general, que sobre Tirso presentara en sus rasgos esenciales en los «Estudios de crítica literaria», aunque con algunas mayores precisiones, si bien repitiendo a veces, párrafos enteros que le debían ser gratos. En cuanto a las obras de paternidad discutida, sigue afirmando, aunque sin gran calor, la atribución más usual a Tirso del «Burlador», partiendo de lo imperfecto del texto, defiende a su favor la del «Condenado» y niega la de «El Rey Don Pedro», que atribuye, con razón a Lope, aunque mediante texto refundido.

Interesa el paralelo entre dos personajes, al estudiar en el prólogo correspondiente a la edición de Obras de Lope, esta última obra: «El Don Pedro de «El Infanzón de Illescas» (9) [es] creación mucho más compleja y más rica de vida poética que la de Don Juan». Considera de una psicología más simplista la del «Burlador», dejando así enunciada su no evidencia de paternidad: «Don Juan, tal como le concibió Tirso, o quienquiera que fuese el primer poeta español que le llevó a la escena...». En el mismo lugar cita algún autor que quiere negar a Tirso «El Burlador», como Baist y Farinelli.

Tirso en toda esta etapa del polígrafo, parece visto con simpatía y entusiasmo, con gran comprensión, salvo el caso de la atribución del Don Juan, compensada con la defensa apasionada del caso del «Condenado». El realismo colorista del teatro del mercedario, su dicción viva y pintoresca, y su situación en la época y escuela de Lope lo explican plenamente. Como no llegó en la edición de la Real Academia a las comedias de capa y espada de Lope, nos vemos privados de lo que hubieran sido agudas observaciones de las obras de este mismo género, que se hubiesen citado en relación adecuada, en diversos casos.

Notemos que en los «Estudios», aparte la tendencia a considerar arte amanerado y decadente el de la comedia de Calderón, hay juicios clara-

(9) Es la segunda parte del título, o segundo título de este drama: «El Rey Don Pedro en Madrid, y El Infanzón de Illescas». En la refundición de Moreto lleva también doble título: «El valiente justiciero, y Rico hombre de Alcalá».

mente injustos, sobre éste, aparte la cuestión estética del arte barroco, debida a la época. Por ejemplo, al creer que sólo Tirso pudo ser autor del «Condenado», señala que Lope y Calderón no tenían preparación teológica suficiente para una obra de tal profundidad. Así alude a la «brillante poesía alegórica de los Autos de Calderón, cuya teología es de un género mucho más popular y menos escolástico». No ya por los estudios recientes de Parke y Entwistle, sino por la simple lectura completa y detallada de los autos calderonianos, bastaba para darse cuenta de lo escolástico hasta los últimos extremos, de dichas obras, que precisamente, por esto mismo, algunas, ahogan esa brillante poesía que Menéndez Pelayo reconoció. Afirmaba que tal como era la formación teológica de Calderón, y Lope: «no se puede escribir un drama de controversia dialéctica rigurosa y precisa», como «el Condenado». Es posible que el propio Lope hubiese podido reconcentrarse para una obra dialéctica, aunque tal vez su formación doctrinal no llegase a la que acredita «El condenado», pero lo que sí es evidente es la precisión y detallismo teológico de Calderón, especialmente desde su madurez, de lo que los Autos dan ejemplo más que suficiente. Notemos, que esa apreciación no implicaba para nada la cuestión de la atribución, respecto al poeta de «La vida es sueño», ya que por razones de estilo y de procedimiento nunca podría ser Calderón autor de un drama de la clara escuela de Lope como «El condenado», como tampoco podía serlo del «Burlador» ni del «Rey Don Pedro». Pero lo menos propio que se puede decir de los autos calderonianos es llamarlos populares y poco escolásticos. Acaso sólo en algún caso de la primera época, pero resuelto dentro de la fijeza escolástica, podría entroncarse el género eucarístico calderoniano con la tradición popular. Precisamente lo más propio aplicable a la mayoría de los Autos a que nos referimos es considerarlos como ejemplo de «drama de controversia dialéctica, rigurosa y precisa».

Por otra parte vale la pena señalar la cuestión, antes apuntada, al advertir en «El condenado» rasgos diversos al estilo de Tirso: «Es cierto que *El condenado*... no presenta muy de bulto los caracteres habituales de la dicción poética de Tirso, y que hasta por la constante gravedad de estilo y sobriedad en la parte cómica, se aleja de la manera dominante en las obras más populares de su repertorio». Ve en la obra «una ejecución algo insólita... y apartada de su estilo más habitual». Es justo lo que afirma sobre la concepción y ejecución del famoso drama: «*El condenado*... está admirablemente pensado, y sólo medianamente escrito. Tal contraste, mucho más de reparar en Tirso, que considerado como hablante y escritor es sin disputa el primero de todos ellos [se refiere a nuestros poetas dramáticos del siglo XVII]... es lo que más ha hecho vacilar a la crítica, y lo que todavía hace que muchos conserven dudas sobre

este punto. La concepción es reflexiva y madura, la ejecución parece rápida e improvisada». Sin embargo este último matiz no nos parece exacto. No nos parece que se deba a la improvisación, sino más bien a cierta premiosidad expresiva en el aspecto poético, que le separa de la riqueza del Tirso hablista. aparte las consecuencias a que lleguen sus seguras aportaciones formales.

El prólogo al libro de Doña Blanca de los Ríos, «Del Siglo de Oro», 1910, ya hemos señalado que es esencial para la crítica de Menéndez Pelayo no sólo respecto a Tirso sino sobre una visión de conjunto del teatro español. Con ocasión de la obra de Doña Blanca, y la cuestión del teatro de Tirso en su valoración comparativa en nuestra gran comedia de la Edad de Oro, brota una concisa síntesis del concepto general del maestro en esta materia. Claro está que su madurez se encuentra en unos principios determinados de estética, que en lo fundamental no han variado, pero el tono, la generosidad y la separación de todo rasgo pasional dan un gran valor, en la historia de la propia crítica de Don Marcelino, a estas páginas, en torno al entusiasmo de las autora prolongada, a la que alaba tanto en su tesón investigador como en la forma viva que da a sus escritos; y surge la advertencia del maestro, para evitar un excesivo exclusivismo. Sin embargo distingue la que es esta pasión o culto a un determinado autor («algo de esto pueda encontrarse en las bellas páginas que nuestra autora ha dedicado a Tirso de Molina»), con el peligro de los cambios de culto y las negaciones de una moda, en donde apunta claramente el maestro a ciertas posiciones de la llamada generación del 98. Uno de estos aspectos se percibe al aludir ahí mismo a las valoraciones en la historia del arte. muy curiosa, y que no suele ser advertida: «Una cosa es el culto artístico sinceramente tributado, y otra muy diversa el vano y trivial amor a la paradoja, que hoy vilipendia a Murillo, y mañana inmolará a Velázquez en las aras del Greco, según cuadre a la voluble fantasía de los críticos impresionistas que sirven de lazarillo a los Cresos norteamericanos en los grandes mercados de Europa». Este párrafo podría servir de punto de partida a un problema estético de gran amplitud, que nos separaría demasiado de los límites de este trabajo. Notemos que el maestro siente extraordinariamente el menosprecio de Murillo, y teme que la crítica de un mañana sacrificase Velázquez al Greco. El primer punto es curioso, porque evidentemente la moda de un momento contra Murillo era excesiva, y en parte se está rectificando. No cabe duda, que en ello veía una desvalorización de cierto realismo hermano, en el género religioso, con el de las comedias de santos de Lope, que tan bien conocía, y de las de Tirso, que aunque más rápidamente, debían quedar en su recuerdo.

La nota simpática, y un tanto dulce, combinada con toques realistas,

hace hermanas ciertas comedias sacras de Lope y Tirso con una serie de cuadros del pintor popular sevillano. Incluso coinciden algunos temas como el de San Diego de Alcalá, acerca del cual versa uno de los cuadros más típicos, en ese aspecto de Murillo, «La cocina de los ángeles» del Louvre. Junto a una serie de comedias de Lope, Tirso cultiva un género análogo, en obras como «Santo y sastre», «El caballero de Gracia», y sobre todo la trilogía de Santa Juana, en escenas verdaderamente encantadoras. El otro punto, el de Velázquez y el Greco—en que por cierto la gran valoración del cretense no ha implicado rebajamiento alguno del gran pintor de la corte de Felipe IV—llevaría a otro aspecto el de la compatibilidad, en su alta cima de valoración, de figuras como Lope o Shakespeare y Calderón. Como el mismo D. Marcelino cita, en este interesante prólogo: «En el reino del arte, como en la casa del Padre, hay muchas moradas».—La trinidad artística cumbre, en nuestra valoración artística de nuestra pintura de El Greco, Velázquez y Goya, no supone mengua de ninguno de los tres nombres, y debe acoger bastante cerca a otras grandes figuras como Zurbarán, Murillo y Ribera.

La más clara alusión a los escritores del 98, aparece en el momento de lo que en término, del ágil, hondo y preciso libro reciente de Dámaso Alonso (10), llamaríamos «palinodia» del autor en relación con su libro juvenil sobre Calderón. Dice así D. Marcelino: «Y hoy que el furor iconoclasta de una generación menguada e impotente se encarniza en el descrédito de las más venerandas tradiciones nacionales, por ningún caso quisiera suministrar armas a los que tal hacen, ni aparecer como detractor de uno de los mayores poetas que en España y fuera de ella ha habido» (11).

Su especie de ensayo sobre nuestro teatro le lleva a rectificar en parte sus juicios juveniles sobre Calderón, a destacar el valor central de Lope, y a plantearse la situación de Tirso en el panorama de nuestra comedia.

Con las dos grandes figuras del teatro español (Lope y Calderón), puede compartir la inmortalidad la personalidad de Tirso. Advierte Me-

(10) Dámaso Alonso, «Menéndez Pelayo crítico literario (Las palinodias de Don Marcelino)», Madrid, Biblioteca románica hispánica, Editorial Gredos, 1956. Recoge la rectificación sobre la crítica calderoniana, en págs. 99-100.

(11) Esta invectiva, que claramente apunta a los escritores del 98, es sumamente interesante, y el único punto en que brota de nuevo la viva pasión de Don Marcelino, que recuerda su juventud. Desde el punto de vista de la ideología del autor, y refiriéndose a la parte negativa de los noventayochistas se comprende esta referencia tan dura y cortante. No sería extraño, que en el párrafo anteriormente citado sobre las valoraciones de arte, en su alusión al «vano y trivial amor a la paradoja» pensase en los autores de esa generación como Unamuno y acaso en el Azorín de la época, en relación con la crítica artística o literaria. De todos modos los dos párrafos tienen un cierto parentesco, y lamentan lo que puede ser una desvalorización de grandes valores hispanos aunque el segundo es mucho más significativo y apasionado. De todos modos, al ser una alusión en bloque y no concreta, respecto a autores o críticas, deja en nebulosa lo que acaso fuese en D. Marcelino una lamentación en el tono y las posiciones negativas y las aportaciones, en diversos órdenes de lo afirmativo en la generación del 98.

néndez Pelayo, que «es menos conocido fuera de España que los otros dos grandes dramaturgos», a pesar de la alta estima de Schack, Schaeffer, y otros historiadores. Al señalar que para los españoles, es Tirso muy grato en la lectura y en las representaciones escénicas, llama la atención sobre lo incorrecto e inexacto de las refundiciones que se usaban en su época, muy razonadamente. Recuerdo una versión de «Marta la piadosa», en que se alteraba considerablemente la obra original, y es posible que fuese la misma a que se refiere en el libro prologado por D. Marcelino, Doña Blanca de los Ríos en una donosa carta que supone, en su fantasía irónica, escrita por el Mercedario a su arbitrario adaptador. Considera la reacción española a favor de Tirso, en el correr del siglo XIX, como «un saludable freno» al lado del «culto romántico de Calderón», al ofrecer la rica realidad del teatro del mercedario «enfrente del mágico espejo del idealismo». A su vez reconoce la dificultad de comprensión de Tirso por los extranjeros, por su estilo y dicción, que «ofrece para un traductor casi las mismas dificultades que Quevedo», aunque este paralelo nos parece excesivo. Pero, desde luego, es cierto que Tirso «no puede ser saboreado plenamente más que en su idioma. Sus más geniales invenciones, sus modismos más gentiles, sus insólitas asociaciones de palabras, la mayor parte, en suma, del primor y gracia de sus diálogos, tienen que perderse en las versiones, por hábil que sea la mano que las haga». Junto a este punto plantea un tema muy agudo, en relación con el valor humano y universal de los escritores. Todo gran poeta tiene a la vez de universal y de nacional, de lo humano de todos los tiempos y de lo que se refiere a las «convenciones artísticas» de cada pueblo y cada época.

Al pasar revista a las grandes creaciones del teatro español de resonancia universal (el Cid, el «mentiroso» alarconiano, la Diana de Moreto; Segismundo, Pedro Crespo, y Cipriano y Justina, de Calderón, el «villano en su rincón» de Lope, etc), se inclina a creer que Tirso es «proporcionalmente, de los que menos argumentos han dado a las escenas extranjeras». Apunta la posibilidad de que el tipo de comedia de «El vergonzoso en palacio» y su género pudiera haber influido en las obras de amor e intriga de Marivaux. No creemos muy segura esta relación. El fino comediógrafo francés de la primera mitad del siglo XVIII, se hallaba más en contacto con la escuela calderoniana que con la de Tirso. Pudo sí conocer obras de Lope mismo, debido a la importancia extraordinaria del creador del teatro español, y su vasto influjo en Francia; especialmente, la que indica el mismo Menéndez Pelayo, «El perro del hortelano», tan grata al público parisino, por su exquisita malicia y humanidad, como lo atestigua el éxito reciente de una nueva adaptación. Pero respecto a Tirso, nos parece el influjo más dudoso. Lo que puede parecerse a ese tipo de obras del mercedario, creemos se debe, o ya al cono-

cimiento de obras palaciegas de Lope, como la citada, o la influencia de Rojas Zorrilla, que es entre los discípulos de Calderón el que puede considerarse como un heredero diverso del color y la fuerza psicológica que representa Téllez en el ciclo anterior. La trama del delicioso «Jeu de l'Amour et du hasard», procede, para mí de «Donde hay agravios no hay celos, y Amo criado» del citado dramaturgo toledano (12). En cambio, podía haber recordado que la fuente de «La Dame médecin» de Montfleury es sin duda «El Amor médico» de Tirso, y que es muy posible que «The Opportunity» de Shirley proceda de «El castigo del pensé-que». A continuación se plantea del caso de Don Juan, que demasiado exclusivamente, considera «la única excepción que constantemente se alega para suponer que el arte de Tirso tiene carácter más europeo que el de sus rivales». Claramente, con la profundidad crítica propia del gran maestro, afirma que «el tipo de Don Juan... pertenece a la poesía del mundo, y ha tomado carta de naturaleza en todas las literaturas, lo cual no es pequeña gloria para el poeta que por primera vez le presentó en las tablas». Como puede verse, Menéndez Pelayo da por segura la paternidad de «Burlador», en este estudio de sus últimos años, y a nuestro parecer, y de muchos, con toda la razón. Pero a su vez, y con la misma seguridad de juicio, advierte, que el «Burlador» de Tirso es más un punto de partida que un carácter fijo, ya que el «germen del carácter del héroe», se desarrolla de modo muy diverso en cada Don Juan. «Hombre o demonio, Don Juan es legión, y Tirso de Molina, al darle nombre, no pudo adivinar todos los *avatares* de este multiforme Proteo». Enjuicia muy acertadamente lo fundamental del «Burlador», al separarle de la mayoría de sus derivaciones: «Ni la solución católica que (Tirso) dió a su obra; ni la figura, muy humana, del protagonista, que es un atolondrado libertino sin refinamientos de perversidad satánica; ni el sentido ejemplar y conminatorio de la fábula, son los que han prevalecido en los poetas *donjuanistas*». A su vez apunta en el maestro el paralelo entre la figura de Don Juan y Fausto comprendida en su profundidad en la época más moderna: «el Don Juan romántico, eterno perseguidor del ideal femenino, que busca la solución del enigma de la vida en el amor como Fausto en la ciencia». Para nosotros los dos tipos correspondían típicamente a la época del Barroco, aunque su máxima hondura no se logró hasta el Romanticismo. En este sentido el Don Juan de Tirso es semejante al Fausto de Marlowe; y ambos poetas los presentaron en su as-

(12) Creo posible el influjo directo de Rojas, aunque pudiera llegar el tema a Marivaux, por medio de Scarron, en «Jodelet ou le Maistre Valet» que utilizó sin ninguna duda, «Donde hay agravios no hay celos...». Rojas fué adaptado en otras obras del mismo Scarron, en comedias de Thomas Corneille, Boisrobert y otros. También en algún caso de la tragedia de Rotrou; y en el mismo siglo de Marivaux, era aulor suficientemente conocido de modo directo, como lo acredita algún ejemplo de Lesage.

pecto más negativo, y los dos los condenaron. En ello, a su vez se señalaba la diferente posición de los dos poetas. Nuestro dramaturgo deja a salvo la gracia y el libre albedrío; mientras que Marlowe señala en su Fausto la angustia desesperada de la predestinación protestante.

Menéndez Pelayo, observa con razón, que el castigo moral del Burlador, en Tirso se trueca en apoteosis del tipo en los Don Juanes románticos, cualquiera que sea su desenlace: «La idealización monstruosa del seductor eterno e irresistible, ídolo de un panteísmo erótico que devora sin cesar humanos corazones, y el delirio sentimental de la regeneración por el amor, son igualmente ajenos al alma profundamente cristiana del fraile de la Merced, que si crea un símbolo de maldad y de rebeldía, es sólo para mostrar en acción la justicia divina». Sin embargo, no recordaba, en ese momento Menéndez Pelayo, que el tema de la redención por amor de un tipo donjuanesco, apunta en el mismo Tirso, respecto al carácter, vida, muerte y salvación de Don Jorge, en su trilogía de «Santa Juana». Pero es exacto al afirmar que «Tirso no es responsable de más Don Juan que del suyo».

Como a continuación indica, el gran polígrafo admiraba a Tirso, casi tanto como pudiera Doña Blanca, «aunque no siempre por las mismas razones».

Condensa su posición en este juicio sumamente acertado y ponderado: «Tirso no me parece de distinta casta que los demás dramaturgos nuestros, aunque generalmente les aventaja por el picante desenfado de su lenguaje, por la franca objetividad, por el nervio dramático, por el vigor en la pintura de caracteres. Pero es tan desigual como cualquiera de ellos, no sólo en obras distintas, sino dentro de una misma obra. No es la intriga únicamente, sino el plan lo que flaquea en muchas de sus comedias. Pero todo lo salvan su fuerza cómica, digna de compararse con la de Molière, y sin ningún otro rival en el mundo (13), y, lo que vale más, su risueña fantasía poética...». Y muy serenamente comprende que el encumbramiento de Tirso no supone disminuir el valor de las otras grandes figuras.

El que precisamente en este estudio, rectifique puntos apasionados sobre Calderón, de su primera época, y el que serenamente insista, en este sentido de que las grandes figuras pueden convivir en su puesto de grandeza, revela la madurez del maestro, en las páginas, que aunque breves, dan mejor un enfoque total sobre nuestra dramaturgia del Siglo de Oro.

Completan sus juicios sobre Tirso, algunos que aunque de su prime-

(13) Parece que se da a entender que se trata del «mundo moderno», pues sino sería incomprendible el ovido de Aristófanes, que precisamente une la fuerza cómica, con la «risueña fantasía poética», en un sentido mucho más literal que el propio Tirso. Y tampoco sería del todo justa la no mención de Plauto.

ra época. revelan un punto de vista que no cambió. Así en «Calderón y su teatro», al decirnos que en las comedias de costumbres de su tiempo, Lope sólo cede a Tirso, al que llama «sin igual en la fuerza cómica, y a nadie inferior en la trágica» (14).

Aunque el elogio de las comedias de costumbres y caracteres es perfectamente aceptable, se le habían escapado hipérboles innecesarias, como al afirmar que ante «Marta la piadosa», «parece soporífero el *Tartuffe* de Molière» (15). Pero tanto las alabanzas al Don Juan, como a las comedias «palacianas y villanescas, tan primaverales y desenfadadas», o «la picaresca ingeniosidad y la malicia no siempre perversa de las damas de Tirso», para llegar a considerarle, como «el ingenio más variado, flexible y lozano de todos los de nuestro teatro», permiten unir esta crítica con la de época final y madura. Análogas son las referencias más sucintas en el *Estudio crítico* frente a su «Teatro selecto» de Calderón (16). Tirso es «el primero a toda ley de los nuestros en lo cómico, el primero también en la creación de caracteres», «La profunda, sazónada y discreta ironía de Tirso en «El vergonzoso» y «El castigo del pensé qué» (17).

En toda la crítica sobre el dramaturgo de la Merced, destaca esa vida especial con que anima Menéndez Pelayo cuantos puntos toca de literatura o historia. Vida en el estilo, y en el tono, animada con su dominio del habla y con las frases precisas, cinceladas, definitorias. Desde una posición apasionada, pero justa en lo esencial y apropiada a cada caso, llega al momento sereno, en que le sirve para adoptar una posición total frente a nuestro gran teatro. El llegar a dar por definitiva la atribución del «Burlador», la colocación en su puesto de «La prudencia en la mujer» (18), los toques a las comedias de carácter, y la significación del autor en la comedia universal, en ese tono razonado, y a la vez lleno de simpatía con que en parte limita, y a la vez alienta la voz entusiasta de

(14) Cito por la edición de «Calderón y su teatro. 3.<sup>a</sup>, 1884, págs. 77-78. En este mismo libro, no se da tan segura la atribución del «Condenado» como en otras obras posteriores, indicando la posibilidad de que no sea de Tirso, pudiera ser de Mira de Amescua, en lo que parece anticiparse a la tesis de Aníbal, en su ed. de «El arpa de David» de Mira de Amescua, Columbus, Ohio, 1925.

(15) Ed citada, p. 79. El «Tartuffe» de Molière es una de las obras más vivas, aunque intelectualmente calculadas, de la comedia universal. Y a la vez animadas y de rica fuerza cómica. A su vez la grandeza del personaje, en lo torvo y aun caricatural, es más penetrante que la risueña concepción, rica y apicada de la «Marta» de Tirso.

(16) «Teatro selecto de Calderón», tomo I, Estudio crítico de M. Pelayo, en «Biblioteca clásica», Sucesores de Hernando, Madrid.

(17) En el citado estudio, una alusión da a entender que no se había planteado entonces (a continuación del centenario de Calderón), la atribución del «Rey Don Pedro». En este punto se separa su crítica de lo que será la clara posición del crítico, ya definida en 1893.

(18) Confr. la ed. y estudio: «Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*. Critical Text of the *Princeps* Edition in Parte tercera de las comedias..., 1634. With Introduction and Notes by Alice Huntington Bushee and Lorna Lavery Stafford, México, 1948. Véanse las alusiones a M. Pelayo, en las págs. XX, XXXIII, XXXV y XLI de la «Introduction».

Doña Blanca de los Ríos, son características del maestro de la crítica contemporánea. Y aunque sea discutible la atribución del «Condernado», se trata de una cuestión opinable, y en la que los elogios a su valor e importancia, son en lo esencial irrefutables. Y a la vez es muy razonada la atribución a Lope de «El rey Don Pedro en Madrid», en la forma en que la ha planteado el maestro, en las obras antes indicadas (19).

---

(19) Completan aspectos de Menéndez Pelayo en relación con Tirso, las referencias en los *Orígenes de la Novela*, al remoto origen del tema del «Vergonzoso en Palacio» en «El siervo libre de amor» de Juan Rodríguez del Padrón, y a la semejanza de la filosofía del amor de don Juan con el *Cariófilo* de la «Comedia Eufrosina» de Jorge Ferreira de Vasconcellos.

Doña Blanca de los Ríos recogió los aspectos de la crítica de Menéndez Pelayo, desde sus personales puntos de vista, y considerándose discípula del gran crítico, en el tomo I de las «Obras dramáticas completas» de Tirso, ed. M. Aguilar, Madrid, 1946.