

La comicidad de Tirso de Molina: «libertinaje» o «candor», prejuicios y autoridades

Enrique Banús y Luis Galván

Dice Italo Calvino que un clásico es «un libro que se configura como equivalente del universo» y que «tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo» (17, 18)¹. Parece, pues, que un clásico está casi por encima de los avatares de los tiempos. ¿Y qué decir de un autor como Tirso de Molina que aportó —si dejamos de lado las dudas de atribución, que en realidad sólo afectan a la crítica especializada²— no sólo un tema literario transnacional³, sino —según algunas interpretaciones— el prototipo de lo meridional⁴ o incluso de lo humano⁵? Parece que debería gozar en todo momento de aprecio.

Pero no fue así, sobre todo en relación con un factor concreto: la comicidad de sus obras. Se verá que su valoración positiva es tardía, que *El Burlador de Sevilla* ocupa un lugar secundario en la recepción que el siglo XIX hará —una vez más, importantísimo para una tradición receptora en Filología⁶— y que el cambio de apreciación, una vez más, irá de la mano de Menéndez Pelayo⁷, contra su pronóstico y a pesar de su arbitrariedad. Esta se hace patente, por ejemplo, en los epítetos negativos que dirige a quienes, en el pasado, opinaron de forma distinta. Así, de Martínez de la Rosa y Lista dice que hicieron a las comedias tirsianas «los más extravagantes reparos» (50); y procura ridiculizar sus juicios:

Pena da hoy, en parte, y en parte también risa, leer, por ejemplo,
los primeros juicios de Martínez de la Rosa y de don Alberto Lista

- 1 Ya es sabido que en el marco de los debates sobre el canon, esta visión de los clásicos ha sido «contestada» por quienes ven en él sólo un resultado de que ciertos grupos hayan conquistado los puestos de decisión en las redes institucionales (así, casi literalmente, en Gaiser 44).
- 2 Como es sabido, a Andrés de Claramonte como autor de *El Burlador de Sevilla* le ha salido un constante valedor en Alfredo Rodríguez López-Vázquez.
- 3 No es éste el lugar para hacer una historia del tema literario del Don Juan. Pueden verse datos en Rousset, Cansinos Assens, Gendarme de Béville, entre otros.
- 4 Recuérdese el *Don Juan und Faust* de Christian Dietrich Grabbe.
- 5 Como aparece en *Uno y Otro* de Kierkegaard o *El mito de Sísifo* de Camus.
- 6 Las categorías receptoras nacidas en ese final del siglo XIX y principios del XX adquieren una importancia especial porque pasan a formar parte de la tradición que se transmite en la enseñanza. Sobre la importancia de ésta para el horizonte de lectura, ver Hintzenberg, Schmidt y Zobel; Gaiser 132; Wienold 62; Schücking 96; Bourdieu y Chartier, 278; Dubois, 98 s.
- 7 También en relación con otro texto paradigmático de la literatura española, el *Cantar de Mio Cid*, pudimos comprobar la importancia de Menéndez Pelayo para un cambio en la apreciación de este texto (ver Galván y Banús).

sobre las obras de este soberano poeta. Para uno y otro, Tirso era poco más que un vulgar chocarrero, un fraile lascivo y desvergonzado. (50)

Menéndez Pelayo censura, pues, la «mojigatería de algunos que, con entero desconocimiento de las ideas y costumbres del siglo XVII, mostraban escandalizarse de la libertad de lenguaje de Tirso, ni mayor ni menor que la que era corriente en su tiempo» (53). Además de esto, Menéndez Pelayo narra —en una primera aproximación a la historia de la recepción de la comicidad tirsiana— el olvido al que se sometió a Tirso durante mucho tiempo, y cómo su rehabilitación, a principios del siglo XIX, «no comenzó en los libros de crítica, sino en el teatro; fue popular antes de ser erudita; fue labrando día por día en la conciencia del vulgo espectador antes de penetrar en el ánimo de los doctos» (48).

Se verá cómo, en menos de setenta años —desde el criticado texto de Martínez de la Rosa (1827) al de Menéndez Pelayo (1894)— tiene lugar, en efecto, una inversión en la caracterización del teatro cómico de Tirso, un teatro cuya recepción, en general, es un fenómeno del siglo XIX, puesto que a lo largo del XVIII la crítica y la historia literaria apenas le prestan atención (si bien Bushee ha recogido un buen número de menciones, éstas son sumamente escuetas), y sólo a partir del segundo cuarto del siglo XIX se publican comentarios de cierta amplitud. En todos ellos se ensalza el arte dramático de Tirso, pero se le hacen serios reparos. Así, Martínez de la Rosa, en un apéndice de su *Poética* (1827)⁸, declara que sus comedias

no pueden presentarse ni como lecciones de moral, ni como dechados de arte, pues el poeta no era muy escrupuloso en uno ni en otro (...). Abandonándose a su humor festivo, suele olvidar en sus desahogos lo fáciles que son de lastimar el pudor y el recato. (XXX)

Alberto Lista, influyente como crítico literario y como profesor de Literatura en el Colegio de San Mateo y en el Ateneo madrileño, hacía gala de juzgar a Tirso con ecuanimidad: «es un hablista apreciable; es un poeta satírico en que hay mucho que estudiar; es un autor cómico que hizo dar algunos pasos al arte; pero los amores que describe carecen casi siempre de prestigio moral y de decencia» (XXVII). Y, aunque «sabía describir (...) el verdadero amor fiel, constante, entrañado, independiente de la

8 Los textos de Martínez de la Rosa, Lista, Durán, Mesonero y Gil de Zárate se citan por la recopilación que ofrece Hartzenbusch al frente del primer volumen de *Comedias escogidas* de Tirso, en el 5º volumen de la *Biblioteca de autores españoles* (1848). Sus fuentes originales son: el «Apéndice sobre la comedia» de la *Poética* de Martínez de la Rosa (París, 1827); la *Talia Española*, ediciones de comedias por Durán (Madrid, 1834); las lecciones de Mesonero en el Ateneo, publicadas en el *Semanario Pintoresco Español* (Madrid, 1837); el *Manual de literatura* de Gil de Zárate (Madrid, 1844). No se ha podido identificar la fuente de Lista, que pueden ser sus lecciones de literatura en el Ateneo, o sus artículos sobre teatro en *La gaceta de Bayona* o *El Censor* (ver Juretschke 288 s., 305 s., 413 s., 491); en cualquier caso, un texto de los años veinte o treinta.

vanidad, del interés y de la desenvoltura» –como hizo en *Pruebas de amor y amistad* (XXIII)– no fue esa la línea que cultivó con más frecuencia:

Ningún poeta ha tenido tanto empeño en describir los lazos amorosos que el sexo débil suele tender al fuerte para cogerle en sus redes y esclavizarle; pero ese empeño le hace frecuentemente traspasar los límites del pudor y de la decencia, convertir los sentimientos morales de la ternura en un mero comercio de vanidad y disolución, quitarle al amor su venda, y exponerle desnudo, pero sin vergüenza, al ludibrio del vulgo malicioso y poco delicado. (XXIII)

Además de estos dos autores, que Menéndez Pelayo considera paradigmáticos, hay otros ejemplos. Así, Mesonero Romanos, en sus lecciones del Ateneo de 1837, sostenía que

la rígida moral no puede menos de resentirse al contemplar aquellas damas, modelos de impudencia y de desenvoltura, aquellos graciosos, personificación de la malicia y del libertinaje (...). Por cualquier página que lleguen a abrirse las comedias de Tirso, se tropieza indefectiblemente con conceptos tan malignos y tan ingeniosamente expresados. (XIX-XX)

Amador de los Ríos, en unas páginas que añadía a su traducción de la *Littérature du Midi de l'Europe* de Simonde de Sismondi (1842), recogía expresiones tomadas precisamente del último párrafo citado de Lista (101). Y el *Manual de Literatura* de Antonio Gil y Zárate (1844), usado en la enseñanza durante mucho tiempo, señalaba en Tirso «cierto rencor contra la más bella mitad de la especie humana»:

Sus damas, lejos de ser modelos de virtud y perfección como las de Lope, ofrecen el tipo de la liviandad y la desenvoltura; mientras que los hombres aparecen débiles, tímidos, juguetes de las pasiones de aquellas, y despreciables. Su lenguaje licencioso y procaz, ofende a cada paso el decoro; y no sabemos decir si la sal ingeniosa con queazona sus desvergüenzas, sirve para encubrir las, o para hacerlas todavía más peligrosas. (XXXI)

El bostoniano Ticknor se sumó a estas críticas: su famosa *Historia de la literatura española* (traducida ya en 1851 al español y luego también a otros idiomas) señalaba la «inhonestidad e indecencia» de muchas comedias de Tirso (391), «la obscenidad insoportable y a veces innecesaria de algunos argumentos» (395), cuyo «valor moral (...) es todavía más bajo que el común» (391). De ello sacaba partido para sus conocidas fobias: pretende que esta «falta» resalta más por «la circunstancia de que Tirso era un eclesiástico» (395); y afirma que fue «blanco de la Inquisición y hasta del confesionario» (391).

Ante este consenso entre las «autoridades», no es extraño que las condenas morales del teatro tirsiano llegasen hasta el último cuarto del siglo XIX, cuando el *Ensayo histórico-crítico del teatro español* (1876), de Álvarez Espino, caracterizaba a Tirso como autor «malicioso» y «picante», que «ni guardó (...) aquel respeto debido a la moral y a la justicia, ni aquellos miramientos que reclaman el decoro del público y el sagrado de las buenas costumbres (...); no retrocedió ante las groserías más chocantes o ante las liviandades más reprensibles» (151).

Este no es el panorama completo del siglo XIX. Había otra tradición que apreciaba más positivamente el arte de Tirso. Menéndez Pelayo también se detiene en ella: Agustín Durán, editor de comedias tirsianas en la *Talia Española* (1834), y los historiadores del teatro Adolf Friedrich von Schack (1845) y Julius L. Klein (1874) son algunos de sus representantes (50, 52).

Pero incluso estos autores no dejaban de hacer reparos morales a las comedias tirsianas. Para Durán, «los hombres de Tirso son siempre tímidos, débiles y juguete del bello sexo, en tanto que caracteriza a las mujeres como resueltas, intrigantes y fogosas en todas las pasiones que se fundan en el orgullo y la vanidad» (XII). Klein –cuyas fuentes son Durán, Lista, Martínez de la Rosa y Gil de Zárate– afirmó que Tirso había superado el refinamiento y la gracia de las comedias lopescas «auf Kosten der guten Sitte»; destacaba su «lascive Ironie» (114), y caracterizaba a las heroínas tirsianas como «Muster-Bilder von Schamlosigkeit und Ungebundenheit» (115). «Tirso kennt (...) keine sittlichen Bedenklichkeiten», afirmó Schack (569), y le dirigió el reproche «den Schleier, der Manches umhüllen muß, zu sehr gelüftet und Situationen auf die Bühne gebracht zu haben, die besser von ihr verbannt bleiben» (570). Ahora bien, indica que «der erwähnte Tadel nur einen verhältnißmäßig kleinen Theil von Tirso's Stücken trifft» y que «die Zeitgenossen des Dichters keinen Anstoß an seinen Werken nahmen» (570). Aparecen aquí tanto un argumento que se utilizará en otras ocasiones como una valoración relacionada con el concepto que se tiene de la época, el Siglo de Oro, que también utilizaban otros autores y que va a mostrar una gran versatilidad.

En esta tradición descrita por Menéndez Pelayo, los reparos morales desaparecen por completo sólo a partir de la última década del siglo. Emilio Cotarelo y Mori, en su obra premiada por la Academia, *Tirso de Molina: investigaciones bio-bibliográficas* (1893), adjudicaba al dramaturgo «un puesto de honor» «entre los hombres ilustres que el genio español produjo en tiempos en que no sólo eran grandes aquí, sino en todo el mundo civilizado» (9); y sobre el valor literario de su producción, afirmaba:

Cualesquiera que sean las corrientes de la estética y la crítica, TIRSO ofrece interés y novedad (...). En los días en que había aún entre nosotros un resto de clasicismo, se celebraba en él la agudeza, lo rápido y nervioso del diálogo, la versificación armoniosa, el estilo correcto y el lenguaje castizo; en la época romántica pudo influir creaciones como *Doña María de Molina*, *Don Juan Tenorio*, *Los Amantes de Teruel* (...); y admírase, por último, en este periodo que

ha dado en llamarse *naturalista*, la realidad de sus escenas, lo humano y vivo de sus figuras. (9-10)

Contra las acusaciones de inmoralidad, aduce exactamente las mismas consideraciones que Schack: no se pueden aplicar a más de «seis u ocho comedias» (13); por otro lado, la libertad en la expresión era «común a todos los escritores de su tiempo y cosa además admitida en las costumbres» (15).

Aparece, al fin, un Menéndez Pelayo enfático que asigna a Tirso de Molina «el segundo lugar entre los maestros de nuestra escena, y aún son muchos los que resueltamente le otorgan el primero», «al nivel de los más grandes artistas de todos los tiempos y naciones» (47). Haciendo, como se ha dicho, una historia de su recepción, Menéndez Pelayo se distancia de «la mojigatería de algunos que (...) mostraban escandalizarse de la libertad de lenguaje de Tirso» (53), y propone una valoración completamente distinta, que él considera más apropiada para el momento presente:

Hasta las cualidades que en Tirso se señalaban en otro tiempo como defectos, por lo mucho que contrastaban con los hábitos dominantes en el teatro de su tiempo, han contribuido después a su crédito y fortuna. Su alejamiento relativo de aquel ideal caballeresco, en gran parte falso y convencional; su poderoso sentido de la realidad, su alegría franca y sincera, su buena salud intelectual, aquella intuición suya tan cómica y al mismo tiempo tan poética del mundo, la graciosa frescura de su musa villanesca, su picante ingenuidad, su inagotable malicia tan candorosa y optimista en el fondo, nos enamoran hoy y tienen la virtud de un bálsamo añejo y confortante, ahuyentador de toda pesadumbre y tedio. (52)

Así pues, como ya se ha dicho, en menos de setenta años se ha invertido la caracterización del teatro de Tirso. En los primeros años se elogiaba la elaboración estilística y la construcción de la intriga, pero las historias representadas se consideraban de escasa calidad moral. En cambio, Cotarelo y Menéndez Pelayo valoran precisamente esas historias, y las califican de «vívidas» y «naturales». De manera análoga, personajes que al principio podían resultar escandalosos –varones apocados, mujeres decididas– se destacan como grandes caracteres: Tirso es, para Menéndez Pelayo, uno de los más grandes dramaturgos por su «fuerza creadora de caracteres» (47); en su estela, años más tarde, Blanca de los Ríos lo ensalzaría como «gran explorador de almas», «en quien predomina siempre el psicólogo» (61).

La modificación se comprende, en parte, por un cambio en el paradigma de la crítica literaria –de «miopía intelectual», «mojigatería» y «psicología superficial» tachó Menéndez Pelayo el paradigma de sus más antiguos predecesores (50, 53), considerándose a sí mismo como superador de tales defectos–, y en parte también por las circunstancias en que se realizaba aquella labor crítica. Analizar estos aspectos, sin tanta acritud como en la cita anterior, es el objetivo de la segunda parte del trabajo.

Con acierto señalaba Menéndez Pelayo que la restauración de la fama de Tirso comenzó en las tablas. Y la auspició un personaje de memoria por lo demás no feliz en la historia de la cultura: el rey Fernando VII, muy aficionado a las comedias de Tirso. Ya en el primer cumpleaños que celebró tras su vuelta a España (14 de octubre de 1814) hizo representar *Don Gil de las calzas verdes* (Bushee 351). Las representaciones de esta y otras comedias continuaron durante los años siguientes (Bushee 352). Refiriéndose a los años 1824-1830, Mesonero caracteriza así los gustos del público:

La palma de victoria, en el concepto de éste llevaba por entonces la comedia antigua, y con especialidad el repertorio del ingenioso y maleante *Tirso de Molina* (...); aquellas comedias [sic], además de su mérito intrínseco y las gracias inagotables de que están sembradas, tuvieron la fortuna de dar con actores que supieron representarlas admirablemente, y la de caer también en gracia al rey Fernando VII, que las escogía con preferencia cuando había de asistir al teatro. (1994: 372)

El éxito de Tirso se mantuvo hasta mediados de siglo: según Adams, hubo 541 representaciones de Tirso entre 1820 y 1850 (355). Su mayor auge se da en la década de los treinta, de acuerdo con los datos de Nougé: Tirso fue el dramaturgo más representado en Madrid entre 1830 y 1839, con 111 funciones; lo seguían, con 92, Lope; con 71, Calderón; y ya a gran distancia Moreto con 47 y Rojas Zorrilla con 40 (585). A partir de 1840, sin embargo, comenzó a decaer (Bushee 356-357); y durante esa década quedó en cuarto lugar, con 52 funciones, bastante por debajo de las 131 de Lope, que ocupó el primero (Nougé 587).

Sucede, pues, que los primeros comentarios sobre el teatro cómico de Tirso se compusieron en una época en que se representaban muchas piezas suyas. Aquellos mismos textos dan pruebas de ello. Martínez de la Rosa, por ejemplo, que publica el apéndice de su *Poética* durante el exilio en París, pero hubo de alcanzar a ver algunas comedias en el Madrid del Sexenio Absolutista y el Trienio Constitucional, comenta: «un auditorio que tenga (...) la manga tan ancha en moral y en literatura como el bueno del Padre, puede estar seguro de hallar en la representación de sus comedias, no sólo divertimento, sino encanto» (XXX); Durán hablaba de la riqueza de los incidentes, «que excitando la curiosidad, anhelo y jovialidad del espectador, le mantienen absorto, y producen y sostienen en él un interés y una satisfacción interior, siempre en aumento», «el espectador atónito no puede resistir a tanta magia» (XII). Lista —que reseñaba en los periódicos muchas de las funciones de Tirso— tenía presente la puesta en escena en uno de sus principales reproches:

Lo más insufrible en Tirso son los finales de muchas de sus piezas. En *El Vergonzoso en Palacio*, en *El castigo del pensèque*, en *Marta la Piadosa*, en *Del mal el menos*, y creemos que en algunas más, se consuman los matrimonios entre bastidores. (XXVII)

Amador de los Ríos apuntaba que las comedias de Tirso «gozan actualmente de una reputación bastante popular» (122); y en el *Manual* de Gil y Zárate se observaba que la fama del dramaturgo «se ha rehabilitado, merced a la perfección con que fueron puestas en el teatro muchas de sus comedias» (XXXI).

Esta relación entre la escena madrileña y la crítica literaria –incluso académica– explica varios aspectos de la caracterización global del teatro de Tirso con el rasgo de la inmoralidad. En primer lugar, el corpus en que se basa. Ya Schack, y sobre todo Cotarelo, limitaban la inmoralidad a un reducido número de piezas. Pues bien, las piezas más representadas de Tirso eran, precisamente, comedias de enredo amoroso: para los años veinte, Mesonero menciona representaciones de *Don Gil de las calzas verdes*, *Marta la Piadosa*, *La villana de Vallecas*, *Por el sótano y el torno*, *Mari-Hernández la Gallega*, *El castigo del pensé que*, *El vergonzoso en Palacio* (1994: 372); en la década siguiente, han de añadirse a estas *Amar por arte mayor*, *La villana de la Sagra*, *Quien calla otorga* (Adams 355, Nougé 589). Dramas de otros géneros se representaban con menor frecuencia: en los años treinta, cinco veces *La prudencia en la mujer* –continuamente alabada por la crítica⁹– y sólo dos *El burlador de Sevilla*.

Estas críticas, ligadas a la escena del momento, tienen además en su trasfondo las ideas sobre el teatro vigentes en aquellos años. Así, Mesonero proclamaba que el teatro «debe ser el templo de las buenas costumbres» (XX). Sabido es que las comedias representadas eran, con frecuencia, refundiciones modernas del texto antiguo; y es conocida la importancia de la labor refundidora de Dionisio de Solís para el rescate del teatro tirsiano¹⁰. Pues bien, también esas versiones dejan ver la importancia del decoro, pues estaban, según Gil de Zárate, «purgadas en gran parte de sus obscenidades» (XXXI). También el estudio de Blanca Oteiza sobre la refundición de dos comedias tirsianas a principios del XIX revela la «aportación de eufemismos, supresión de términos tabú» (235).

En medio de esta tendencia tan generalizada no es de extrañar que también los críticos diesen la mayor importancia a la moralidad; e incluso que esta fuese el criterio principal para valorar globalmente una obra: «No puede haber *belleza* en una composición contraria a las buenas costumbres; porque la deformidad moral es la mayor de todas, y basta a destruir todos los rasgos bellos del cuadro mejor acabado», afirmaba Lista (1844, 1: 168-169); de acuerdo con esto, su juicio definitivo sobre Tirso había de ser negativo: «Sea cual fuere el mérito de Tirso de Molina en cuanto a elocución, no hace honor a nuestra moralidad ni a nuestro gusto el que se hayan visto representadas con aplauso *El Vergonzoso en Palacio* y *Marta la Piadosa*» (1848: XXXIII). Y Mesonero, después de señalar los méritos del teatro de Tirso, añadía: «en medio de tantas prendas relevantes, los dramas de Tirso se distinguen por un grave defecto capital, cual es el de la liviandad en la acción y en la expresión» (1848: XIX).

9 Ver Lista XXIV; Mesonero XXII; Gil de Zárate XXXIII; Amador 103.

10 Ver Bushee 352-353.

Además, la cuestión de la moralidad se consideraba que afectaba no sólo a los contenidos de las obras teatrales. Se vinculaba a la noción típicamente romántica de carácter nacional, y ésta al cumplimiento de la función primordial del teatro, la educación del pueblo, como se señala muy claramente en un texto de Gil y Carrasco:

El medio de enseñar y moralizar un pueblo es el de mostrarle palpitante y vivo su verdadero carácter con tan fieles colores retratado, que no pueda desconocer su propia imagen de modo alguno, y en su conducta y proceder, modificado o alterado ya por la situación, ya por las pasiones, no pueda menos de reconocer su propia inclinación o tendencia. (443)

También otros autores, como Durán o Lista, afirmaban o pedían que el drama «romántico» —que entienden opuesto a «clásico» grecolatino— respondiese a la mentalidad y la moralidad de los pueblos caballerescos, cristianos y monárquicos: «el teatro romántico procede de las costumbres caballerizas adoptadas en la nueva civilización de los siglos medios, de sus tradiciones históricas o fabulosas, y de la espiritualidad del cristianismo»; en esa civilización, «hasta las mismas pasiones, participan en su expresión del carácter profundo y religioso que inspira la caridad cristiana» (1828: 78, 73); y su forma característica en España se define con el lema «Por mi Dios, por mi rey y por mi dama», en torno al cual, afirma, «han girado todas las creaciones poéticas donde brilla el genio nacional» (98). La verdadera literatura romántica, según Lista —y precisa: la de Tasso, Shakespeare, Herrera, Rioja, Lope y Calderón—, es «la que conviene a los pueblos monárquicos y cristianos que habitan la Europa de nuestros días». Protesta, en cambio, contra un Romanticismo *à la* Hugo y Dumas, que pinta al «hombre entregado a la energía de sus pasiones, sin freno alguno de razón, de justicia, de religión» (1844, 2: 37, 38)¹¹.

Se entiende así que no sólo se condene la libertad de las tramas de Tirso y el papel de la pasión amorosa en ellas, sino que además se acuse al dramaturgo de ser pintor infiel de la sociedad de su tiempo. Alberto Lista no acepta que las comedias tirsianas respondan a la realidad:

¿Qué especie de sociedad había frecuentado Tirso de Molina? porque la de su tiempo no era ciertamente la que él describió. A la

11 Lista dirigía su inquina contra determinadas obras: «¿Por quién se atreverá a interesarse ningún corazón honrado y sensible ni en *Antony*, ni en *Angelo de Padua*, ni en *Lucrecia Borgia*, ni en otros mil dramas, donde el hombre que tenga alguna delicadeza se halla como en medio de un albañal?»; «eso de arrojar sus amantes al río desde la *Torre de Nesle* es burlarse de los espectadores» (1844, 2: 39). Pues bien, se acordaba precisamente de este último drama al comentar las comedias de Tirso: «no es tan atroz como *La Torre de Nesle*, en que las princesas echan encubados al río los amantes con quienes habían pasado la noche; pero no por eso deja de ser inundo y contrario a las costumbres» (1848: XXVII). Sobre el escándalo que produjo en España la representación de los dramas franceses mencionados, ver Flitter 89 s.

verdad, no creemos que fuesen purísimas las costumbres de la corte en los reinados de Felipe III y de Felipe IV; pero a lo menos había pudor y altivez en el bello sexo; y no era uso general que los matrimonios se consumasen antes de su celebración, como sucede en muchos de los dramas de este poeta. Si los amantes no eran más fieles, constantes y decididos que ahora, por lo menos la fidelidad era mirada como una virtud, y no como una preocupación; y la constancia como un mérito, y no como una ridiculez. (XXIII)

Amador de los Ríos, también convencido de que «los tipos que presenta Tirso de Molina en sus comedias están exagerados, o son falsos en su mayor parte», compara las pinturas de costumbres del mercedario con las de Lope y Calderón, más morigeradas y también, a su juicio, de mayor éxito en su tiempo, «lo cual prueba evidentemente» —según él— que Tirso no estaba «en armonía con el espíritu de la época en que floreció». Añade, además, que

después de la aparición del autor de *La vida es sueño* no han vuelto a ponerse en escena las comedias de Tirso hasta nuestros días, en que las costumbres se han corrompido, casi enteramente, acercándose a las que el maestro Téllez describió en sus obras. (102)

Ni siquiera un autor «favorable» a Tirso, como Agustín Durán, aceptaba que el comediógrafo hubiese reflejado la realidad: al observar la «inmoralidad» de las comedias, se preguntaba «bajo qué aspecto o prevención contemplaba Tirso a los hombres y a las mujeres»:

quizá el punto desde donde los observaba era aquel donde se descubre demasiado el corazón humano, y en que el barniz necesario para el trato social se desvanece, o quizá las personas que habitualmente trataba no pertenecían a las clases más moralizadas de la sociedad. (1848: XIII)

Estos autores ven, pues, que el teatro de Tirso pone en entredicho algunos rasgos de la imagen de la España áurea que había sustentado el renacimiento del prestigio de la Comedia fuera y dentro de España, esa España cuyo teatro había asociado August Wilhelm Schlegel, en sus famosas lecciones de 1809 (365-366), con las virtudes caballerescas de «sentimientos religiosos», «heroísmo», «honor» y «amor». Proceden, pues, a una estrategia argumentativa que niega la pertinencia de la comedia tirsiana para la definición del auténtico carácter nacional, que se expresa idealmente en una época, y así se deja incólume una imagen con prestigio y con valor moralizante.

En resumen, la crítica sobre Tirso en el segundo cuarto del siglo XIX se caracteriza por dar a las comedias un puesto central en el corpus tirsiano, y por hacer a esas obras severos reproches morales, añadiendo además que no corresponden a la sociedad de su

tiempo. Estas posturas responden a la situación teatral y al paradigma de la crítica literaria del momento: las comedias de Tirso eran un verdadero acontecimiento de la escena, con numerosas representaciones, por lo cual se comprende que los críticos las resaltarán dentro del conjunto de la obra tirsiana. En aquella época había una considerable preocupación por la moralidad del teatro y por que este respondiese al carácter nacional, y la comedia áurea se había señalado como modelo para los dramaturgos del presente; sin embargo, a los ojos de algunos críticos las piezas de Tirso –sobre todo las que más se representaban– no respondían a los ideales caballerescos, monárquicos y religiosos: más bien, eran asimilables a los dramas pasionales de un denostado romanticismo francés.

La situación de la escena y los principios de la crítica literaria fueron cambiando hacia la mitad del siglo; pero la autoridad de críticos como Durán, Lista y Amador de los Ríos, y la disponibilidad de sus textos, facilitó que sus caracterizaciones del teatro de Tirso perdurasen en obras más tardías y nacidas en otro entorno, como la *Historia de la literatura española* de Ticknor y la historia del teatro español de Álvarez Espino.

Las historias del teatro de Adolf Friedrich von Schack y de Julius Leopold Klein responden a otros patrones. Se realizan lejos de la escena española y de las polémicas que agitan su recepción. La presencia de las comedias cómicas en las tablas no influye en la configuración de su canon, ni tampoco la preocupación por su posible efecto en el público. Schack y Klein realizan estudios librescos que ofrecen resúmenes y juicios sobre la producción dramática de Tirso, sea con un amplio corpus, como hace el primero, o con una breve selección, como el segundo. En ninguno de los dos casos predomina la atención a las piezas cómicas. Schack valora tanto al autor cómico como al dramaturgo serio: «Mit Erstaunen sehen wir hier den Dichter, der sonst gern wie ein Schmetterling um Blumen flattert, sich gleich dem Adler in die Wolken heben; der heitere, spöttische Tirso verwandelt sich in einen Heldensänger» (587); y dedica el mismo espacio, unas veinte páginas, a uno y otro grupo de obras (566-587; 587-608). Klein, aunque caracteriza a Tirso como autor cómico y satírico, en las cinco piezas seleccionadas incluye no sólo tres cómicas: *Palabras y plumas*, *El vergonzoso en palacio* y *Don Gil*; sino también dos serias: *El burlador* y *La prudencia en la mujer* (123-185). Otros estudios que Menéndez Pelayo considera hitos para la renovación de la crítica tirsiana son también librescos. Manuel de la Revilla, por ejemplo, al abordar *El condenado por desconfiado*, coteja textos de diversas comedias para establecer la autoría; su artículo sobre «El tipo legendario de D. Juan Tenorio» examina el *Burlador* y lo compara con las piezas de Molière, Zamora y Zorrilla. *Tirso de Molina* de Cotarelo es, evidentemente, un trabajo de bibliografía. De un Tirso puesto en perspectiva y relieve por la escena y las polémicas del segundo cuarto de siglo se está pasando, pues, a un Tirso examinado en exclusiva desde la crítica bibliográfica y literaria.

¿Llegó a los lectores de esta crítica e historia literarias, a partir de entonces, el «nuevo Tirso»? Menéndez Pelayo temía

que los manuales de literatura que corren en mano de nuestros estudiantes (...) vengan todavía dentro de treinta o cuarenta años reproduciendo como cosa fresca las noticias de Gil y Zárate o de Ticknor, como es uso y costumbre en esta bendita tierra, donde la enseñanza suele ir por un lado y la erudición por otro. (67)

Por mucho que, en general, D. Marcelino tuviese razón en cuanto a la inercia de los manuales¹², para este caso concreto se equivoca; porque las historias literarias encontraron otra fuente: el propio Menéndez Pelayo. Así, Ángel Salcedo, en 1916, concluía su capítulo sobre Tirso explicando:

Menéndez Pelayo afirma que como hablista y estilista es sin disputa el primero de nuestros dramaturgos, y también en fuerza dramática y cómica, calor de realidad, riqueza de pormenores, alteza de concepción filosófica, naturalidad y primor del diálogo, dominio de la psicología femenina. (359)

En otros casos, se asumen los conceptos de Menéndez Pelayo o se lo parafrasea sin nombrarlo. Así, Fitzmaurice-Kelly valoraba a Tirso como «maestro en la comedia ligera», porque «carece de gazmoñería; tiene, por el contrario, imaginación, sentido de la realidad, ciencia del efecto dramático. Crea caracteres; la mujer de su teatro, menos noble, quizá, que la multiforme de Lope, es más real en su seductor abandono» (252-253). Juan Hurtado y Ángel González elogian a Tirso por «su poderoso sentido realista, su alegría franca y sincera, su intuición, a la vez cómica y poética, del mundo, su ingenio picante y a veces irónico, su malicia candorosa y optimista» (637); «por estar en nuestro dramático tan acentuadas las condiciones y tendencias realistas, siendo su fantasía y cualidades poéticas tan ricas y variadas, al contrario que Lope, prescindió de lo caballeresco, pastoril y mitológico» (638). Blanco y Sánchez usa una larga cita textual de un Schack muy bien considerado por Menéndez Pelayo, donde se elogia el encanto, el brillo, la desenvoltura y la alegría del teatro tirsiano; el dramaturgo, añade, «es maestro consumado en la pintura de caracteres, demostrando en ella particular habilidad para el estudio de la psicología femenina» (236). Para Valbuena Prat, en Tirso habían de admirarse «la ironía, el acierto psicológico, el tono desenvuelto, la visión aguda y cortante de la sociedad, del sector más rico en tipos y colorido de nuestro teatro nacional» (276), y el «picaresco gracejo» (291)¹³.

12 Sobre el retraso habitual de las historias de la literatura, ver por ejemplo Banús 1989.

13 Hay excepciones, evidentemente. Por ejemplo, en la *Historia literaria* (1903) de Méndez Bejarano —que tiene por costumbre contradecir a Menéndez Pelayo— se habla del «prosaísmo enfermizo y decadente procacidad» de Tirso (267); y la *Historia del teatro español* (1924) de Díaz de Escobar y Lasso de la Vega se limita a copiar fielmente los juicios de Álvarez Espino ya mencionados en este trabajo (167 s.).

Poco se tiene en cuenta que Menéndez Pelayo también nutría sus críticas de sólidos prejuicios. En parte, de una actitud antic Calderoniana—o más bien contraria a la laudatoria crítica calderoniana del XIX—, que le llevaba a afirmar que en el siglo XIX, a Calderón «se le admiraba sin tasa sobre la palabra de Shlegel (difundida en España por Bohl de Fáber [sic] y Durán), pero cada día se le representaba menos, y no es seguro que fuese muy leído» (49); en comparación con él, Tirso «no había tenido ningún alemán que le sacase a flote, y en libros de crítica no se había hablado de él (...), y no había juicios hechos ni frases cómodas que repetir acerca de su teatro» (50)¹⁴. Un prejuicio más claro y más importante aún es el concepto de la «época de Tirso» que Menéndez Pelayo utiliza, igual que hacían autores anteriores. Muchos de estos consideraban que Tirso no se ajustaba a los valores de su época, que era extraño incluso al carácter nacional que supuestamente aquélla representa; mientras que Menéndez Pelayo cree que el teatro tirsiano sí era acorde con su época. Aquéllos y éste tienen, desde luego, una visión distinta del Siglo de Oro, pero todos cometen seguramente el mismo error: apoyarse más en la imagen¹⁵ que en los datos de la realidad. Pero ¿quizá es mayor el error de Menéndez Pelayo? Al menos, sabemos que la preocupación por la moralidad fue uno de los motivos principales de las acres controversias sobre la licitud del teatro¹⁶; y que en 1625 se había presentado un informe de la Junta de Reformación sobre Tirso (documento que Menéndez Pelayo ciertamente no podía conocer cuando escribió su artículo, pues se publicó años más tarde)¹⁷. El informe se expresaba en estos términos:

tratóse del escándalo que causa un fraile mercenario (...) por otro nombre Tirso, con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos y por ser caso notorio se acordó que se consulte a Su Majestad mande que el Pe. confesor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los Monasterios más remotos de su Religión y le imponga excomunión latae sententiae para que no haga comedias ni otro ningún género de versos profanos. (339)

Es posible, por tanto, que el «prejuicio» de Menéndez Pelayo respecto de la época fuera incluso más fuerte que el de los detractores de Tirso¹⁸; al menos estos podrían haber alegado bastantes testimonios en su favor.

14 Es cierto que la frase feliz juega un papel importante en la recepción. Ver Banús 1988; y Banús 1996: 292, 304.

15 Sobre el concepto de «imagen» y su significado, ver Wittal-Dürkop, con abundantes referencias bibliográficas.

16 Cotarelo da bastantes testimonios significativos en su investigación sobre esas controversias (1904). Ver, por ejemplo, 208, 364, 368, 430.

17 Lo sacó a la luz Pérez Pastor en el *Bulletin hispanique* de 1908 (250-251).

18 Una de las características de la «imagen» es efectivamente su versatilidad y, en el fondo, su arbitrariedad.

Daba igual. La fuerza de las «autoridades» está por encima de esas «pequeñeces» y las relega a ruido de fondo¹⁹. Funda tradiciones receptoras independientemente de su calidad en detalle²⁰. Y como esta conclusión resulta también de otros estudios, no es muy atrevido considerar a la historia de la Filología española en el siglo XX como un campo especialmente apto para estudiar cómo se configura esa tradición, que hace de la Filología una ciencia marcada por su historia²¹, con Menéndez Pelayo como uno de sus clásicos, explícitamente admirado o arrinconado, según los casos, pero actuando —abierta o subrepticamente, con sus filias y sus fobias— en muchas críticas.

Bibliografía

- Adams, Nicholson B., «Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, 4, 1936, 342-357.
- Álvarez Espino, Romualdo, *Ensayo histórico-crítico del teatro español, desde su origen hasta nuestros días*, Cádiz, La Mercantil, 1876.
- Banús, Enrique, *Untersuchungen zur Rezeption Johann Gottfried Herders in der Komparatistik*, Bern, Peter Lang, 1996.
- , «El andalucismo, un tópico en la historia de la literatura», en *Einheit und Vielfalt in der Romania, Akten des Deutschen Hispanistentages Passau 1987*, Frankfurt, 1989.
- , «Imágenes en la recepción de autores vascos», en *II Euskal Mundu Biltzarra - II Congreso mundial vasco, Literatura Biltzarra - Congreso de Literatura*, vol. 2, Vitoria, 1988, 191-205.
- Blanco y Sánchez, Rufino, *Elementos de literatura española e hispanoamericana*, 4ª ed., Madrid, Hernando, 1927.
- Bourdieu, Pierre y Roger Chartier, «La lecture, une pratique culturelle», en *Pratiques de la lecture*, dir. por Roger Chartier, Paris, Payot & Rivages, 1993, 267-294.
- Bushee, Alice Huntington, «Tirso de Molina 1648-1848», *Revue Hispanique*, 81.2, 1933, 338-362.
- Calvino, Italo, *Por qué leer a los clásicos*, 3ª ed., Barcelona, 1993.
- Cansinos Assens, Rafael, «El mito de Don Juan», en *Evolución de los temas literarios*, Santiago de Chile, 1936.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- , *Tirso de Molina, investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, Enrique Rubiños, 1893.
- Díaz de Escobar, N. y Francisco de Paula Lasso de la Vega, *Historia del teatro español*, vol. 1, Barcelona, Montaner y Simón, [1924].

19 Sobre la importancia de las autoridades, ver Galván y Banús.

20 Northrop Frye aduce un buen ejemplo de la importancia de la tradición en la recepción: «Whatever popularity Shakespeare and Keats have now is equally the result of the publicity of criticism. A public that tries to do without criticism (...) loses its cultural memory» (4). Jauss destacaba como importante para la historia de la recepción la «expérience du sujet récepteur susceptible de fonder une tradition» (67).

21 Ver Jauss 1976: 194; Grimm 287.

- Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature, Introduction à une sociologie*, Brussels, Labor, 1978.
- Fitzmaurice-Kelly, James, *Historia de la literatura española*, Madrid, Victoriano Suárez, 1916.
- Flitter, Derek, *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton U.P., 1957.
- Gaiser, Gottlieb, *Literatur und literarische Institutionen. Zu einer Pragmatik der Literatur*, Meitingen, Literatur+Wissenschaft, 1993.
- Galván, Luis y Enrique Banús, «'Seco y latoso' – 'Viejo y venerable'. El Poema del Cid a principios del siglo XX o Del cambio en la apreciación de la literatura», *Rilce*, 15-1, 1999, 115-140.
- Gendarme de Bévotte, G., *La légende de Don Juan*, París, 1906, reimpr. Genève, Slatkine, 1970.
- Grimm, Gunter, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*, München, Fink, 1977.
- Hintzenberg, D., S.J. Schmidt y R. Zobel, *Der Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland*, Braunschweig-Wiesbaden, 1981.
- Hurtado y Jiménez de la Serna, Juan y Ángel González Palencia, *Historia de la literatura española*, 2ª ed., Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.
- Jauss, Hans-Robert, «La historia literaria como provocación para la ciencia literaria», en *Literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, 133-211.
- , «La théorie de la réception, Coup d'œil sur ses antécédents méconnus», en *II Euskal Mundu Biltzarra - II Congreso mundial vasco, Literatura Biltzarra - Congreso de Literatura*, Madrid, Castalia, 1989, 59-76.
- Juretschke, Hans, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, C.S.I.C. - Escuela de Historia Moderna, 1951.
- Klein, J.L., *Geschichte des spanischen Dramas*, vol. 4, Leipzig, T.O. Weigel, 1874.
- Lista, Alberto, *Ensayos literarios y críticos*, 2 tomos en 1 vol., Sevilla, Calvo-Rubio y Cª, 1844.
- Méndez Bejarano, Mario, *Historia literaria*, Madrid, Alfredo Alonso, 1903.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Tirso de Molina, investigaciones biográficas y bibliográficas» (1894), en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, vol. 3, Santander, Aldus, 1941, 47-81.
- Mesonero Romanos, Ramón de, *Memorias de un setentón* (1880), ed. de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia, 1994.
- Nougué, André, «Le théâtre de Tirso de Molina dans la première moitié du XIXe siècle espagnol», *Bulletin Hispanique*, 71, 1969, 585-590.
- Oteiza, Blanca, «Recepción de Tirso de Molina en el siglo XIX: *El amor médico y Celos con celos se curan*», en *Tirso de Molina, del Siglo de Oro al siglo XX*, ed. de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Mª Carmen Pinillos y Miguel Zugasti, Madrid, Revista Estudios, 1995, 213-235.

- Pérez Pastor, Cristóbal, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», *Bulletin hispanique*, 10, 1908, 243-258.
- Ríos, Blanca de los, «Introducción», Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1946, 12-63.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, *Andrés de Claramonte, autor de «El Burlador de Sevilla»*, La Coruña, 1982,
- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan*, París, 1976.
- Salcedo Ruiz, Ángel, *La literatura española*, vol. 1, Madrid, Calleja, 1916.
- Schack, Adolf Friedrich von, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, vol. 2 (1845), reimpr. Hildesheim - New York, Georg Olms, 1975.
- Schücking, Levin, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Bern-München, Francke, 1961.
- Simonde de Sismondi, Jean-Claude-Léonard, *Historia de la literatura española*, vol. 2, trad. de José Amador de los Ríos, Sevilla, Álvarez y C^a, 1842.
- Ticknor, George, *Historia de la literatura española*, trad. de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia (1851), vol. 2, Buenos Aires, Bajel, 1948.
- Tirso de Molina, *Comedias escogidas*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, vol. 1, Madrid, Rivadeneyra, 1848.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española*, vol. 2, Barcelona, Gustavo Gili, 1937.
- Wienold, Götz, *Semiotik der Literatur*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1972.
- Wittal-Düerkop, Tanya-Elizabeth, «Diskurse europäischer Identität, Europäische Identitätsmuster im Spannungsfeld von Gesellschaftskritik und Kulturtheorie», en *Actas del IV Congreso «Cultura Europea»*, ed. de Enrique Banús y Beatriz Elío, Pamplona, Aranzadi, 1998, 201-214.