

*TIRSIANA (Actas del Coloquio sobre Tirso de Molina, Copenhague 22-24 de noviembre de 1984)*, editado por Berta Pallares y John Kuhlmann Madsen, Madrid, Castalia y el Instituto de Lenguas Románicas de la Universidad de Copenhague, 1990 (357 pp.).

Durante la pasada década, al abrigo de la discutible celebración del cuarto centenario del nacimiento de Tirso de Molina, se llevaron a cabo diversos actos (congresos y números monográficos de revistas científicas) consagrados todos ellos a estudiar la vida y la obra del escritor mercedario. Por la propia índole de estas reuniones el panorama que nos ha quedado resulta poco unitario, con aportaciones de muy diferente valor y, asimismo, con estudios muy heterogéneos en sus métodos. Con todo, no cabe duda de que han servido para animar el durante años aletargado mundo del tirsismo y para promover la realización de interesantes ediciones, algunas de ellas excelentes, así como de útiles ensayos y artículos sobre Gabriel Téllez.

Buen ejemplo de lo que acabo de señalar es la reciente publicación del libro que reseño. Del 22 al 24 de noviembre de 1984 (recuérdese que una de las posibles fechas del nacimiento de Tirso era la de 1584) tuvo lugar en el Instituto de Lenguas Románicas de la Universidad de Copenhague un coloquio sobre Tirso de Molina en el que participaron tirsistas de diversos países con colaboraciones en el que se estudió, sobre todo, la producción dramática de nuestro autor, aunque también hubo sólidas aportaciones acerca de la prosa y la poesía de Tirso. Pasados seis años, contamos por fin con las actas de dicha reunión. Actas que se abren con un trabajo de Sol Bonifaci, tirsista autodidacta como ella misma se llama, que lleva por título «Más noches y más jardines en el teatro de Tirso» (pp. 9-40). En él estudia Bonifaci la comedia *Ventura te dé Dios, hijo* y sostiene que el propósito del mercedario es glosar el refrán «Ventura te dé Dios, hijo, que el saber poco, te basta», al tiempo que señala que sus *penséques* son anteriores a *El castigo del penséque*. Poco más se puede añadir a lo señalado, habida cuenta del carácter intuitivo y poco riguroso del mismo. Falta, por ejemplo, alguna referencia concreta a la interesante relación refrán-comedia observable en no pocas piezas de Tirso.

Cosa distinta es la colaboración de la hispanista italiana Laura Dolfi [«Sobre el teatro en el teatro: *La fingida Arcadia*» (pp. 41-80)], en la que analiza con acierto el artificio del teatro dentro del teatro en esta comedia y su funcionalidad dramática a la hora de conducir la pieza hacia el desenlace, al tiempo que muestra cómo el arquetipo literario fundamental en el que se inspiró Tirso fue la *Arcadia* de Lope.

Peter Evans [«Juana-Elvira-Gil: el tema de la identidad en *Don Gil de las calzas verdes*» (pp. 81-98)] se ocupa del *Don Gil* y del carácter metafórico y simbólico del/de la pro-

tagonista de la enmarañada comedia, en concreto de las perlas como fuente inagotable de metáforas dramáticas con diferentes niveles de significado.

John Kuhlmann Madsen [*El teatro clásico español en Dinamarca: representaciones y traducciones (1663-1985)* (pp. 99-117)] lleva a cabo un interesante muestreo de la presencia del teatro aurisecular en Dinamarca a lo largo de tres siglos. Creo que es un trabajo que debería ser tomado como modelo con el fin de elaborar un amplio inventario acerca de la recepción de la comedia barroca fuera de España: autores más representados, compañías teatrales, actores célebres, en suma el conjunto del tinglado cómico áureo. Kuhlmann, por ejemplo, concluye afirmando que será en el segundo tercio del siglo XIX cuando mayor número de piezas españolas suban a los escenarios daneses, y es Calderón, cómo no, el poeta dramático más representado al calor de la furia romántica, muy pujante en los países del norte de Europa, que consideraba al autor de *La vida es sueño* como el más romántico de los dramaturgos de todas las naciones.

En el panorama editorial tirsiano no son frecuentes las ediciones en las que se aborden los problemas textuales originados por una mala transmisión de la obra, por las ediciones deturpadas o por los editores desaprensivos de la época. Ello configura un estado editorial, por lo que se refiere a Tirso, que, aunque poco a poco va mejorándose, todavía ofrece inexplicables lagunas y un corpus de «errores celebrados» que han de enderezarse. El artículo de Pilar Palomo [*Notas al texto del Deleytar aprovechando* (pp. 119-141)] contribuye eficazmente a iluminar la noche textual en la que se encuentra la obra de Tirso menos editada (no ha vuelto a imprimirse completa desde 1765). Pero el trabajo de la tirsista no se limita a corregir erratas, interpretar pasajes oscuros, restablecer el texto, mostrar artificios estilísticos, sino que también examina la cultura literaria del mercedario, examen que revela que Tirso tenía un conocimiento de los clásicos a través de *polianteas, oficinas, silvas de varia lección, florestas*, tratados mitológicos, colecciones de dichos célebres, etc. Una cultura, pues, adquirida en repertorios al uso y no en las fuentes directas de la clasicidad. Téngase en cuenta que esto era un hecho común entre los escritores de la época. Sólo los grandes humanistas eran capaces de conocer con profundidad a los autores de la Antigüedad y leerlos en sus lenguas originales; los demás se nutrían de estas misceláneas de enorme éxito durante el Siglo de Oro. Tirso, por consiguiente, no es el único que hace uso de los repertorios. En cambio, sí que tenía una sólida formación bíblica, aunque no fuera un escriturario, que hace que utilice los textos sagrados sin dudas, titubeos ni errores.

La colaboración de Berta Pallares [*Matrimonio y libertad interior* (pp. 143-187)] recala, siguiendo el tenor general de los artículos, en la comedia tirsiana, para llevar a cabo un exhaustivo examen de la presencia del matrimonio (canónico, clandestino y los solteros que se consideran casados) en la producción dramática del mercedario. Como señala el título del trabajo de Pallares, Tirso defiende la libertad interior del individuo para elegir la persona con la que desea compartir la andadura vital. Esto, claro está, supone un nuevo rasgo más que hay que añadir a los que configuran la imagen de un Gabriel Téllez tolerante y partidario firme de la libertad, aunque sin salirse del cauce ideológico de la época. Recuérdese a este respecto cómo nuestro autor, frente a Calderón y Lope, no escribió nunca ninguna tragedia de honor, sino que incluso ideó una pieza, *El celoso prudente*, en donde el protagonista se resiste firmemente a aceptar las injustas leyes del honor conyugal. Con todo, no considero que pueda decirse con Pallares que «la defensa de la mujer en la obra de Tirso está bastante escondida, pero es profunda y procede de un intento de conocer su problemática. Tirso observa a las mujeres, las contempla y se asombra ante su fuerte voluntad. O bien se detiene pudorosamente ante el complejo mundo de la mujer enamorada» (p. 147). Téngase presente que con frecuencia los comediógrafos, dadas las condiciones materiales de la representación y la heterogeneidad del

público de los corrales, solían embutir en sus piezas algunos versos en alabanza de las mujeres de la cazuela como también concebían lances de espadas para agradar a la mosquetería; se trata, por tanto, de una inteligente muestra del oficio que los dramaturgos habían adquirido comedia tras comedia. Tirso es antes que nada un urdidor de acciones y marañas, y en ellas no hay sitio para profundizaciones psicológicas ni para creaciones de caracteres ni para especiales conocimientos del alma femenina. Mientras que no se entienda esto, seguiremos estudiando la producción dramática del mercedario desde una hipertrofiada ladera psicológica que incrementará *ad nauseam* la bibliografía tirsiana.

No podía faltar en esta recopilación un estudio acerca de don Juan Tenorio. Feliciano Pérez Varas [«Don Juan: génesis europea de un mito español» (pp. 189-212)] recoge una panorámica de los caminos que ha recorrido el mito del burlador a lo largo de la literatura europea. Se trata, por consiguiente, de un trabajo, a modo casi de inventario, de la fortuna del tema de don Juan en Europa, aunque el autor no se limita a ofrecer un repertorio, sino que examina los diferentes modos de recepción del mito.

Uno de los últimos artículos de estas actas viene firmado por Luis Vázquez, quien en pocos años ha demostrado conocer con profundidad y soltura la obra de su compañero de orden. En su estudio [«Tirso, poeta selecto en los *Cigarrales de Toledo*» (pp. 213-261)] reivindica la vertiente de poeta lírico encontrable en Tirso. Para ello Luis Vázquez analiza pormenorizadamente los poemas tirsianos engastados en *Cigarrales*, aunque previamente desarrolla las ideas del mercedario sobre la poesía: guarda estrecha relación con la música, tiene virtud persuasoria, deleita al oír y acucia al entendimiento a comprenderla, regala y recrea, y la poesía toda es furor. Sobre este último punto conviene afirmar que, en mi opinión, Tirso nunca defendió la teoría platónica del furor poético, de la locura divina. Recuérdese cómo en los mismos *Cigarrales* Tirso adopta una postura de equilibrado eclecticismo en lo que atañe a la índole del poeta y a la dualidad tópica *ingenium-ars* y se representa a sí mismo trepando a una palmera para coger la corona de laurel ayudado por dos alas, escrito en la una ingenio y en la otra estudio. De modo que para nuestro escritor el poeta nace, es verdad, pero el ingenio sólo, el furor si se quiere, de nada vale sino se une al conocimiento del *ars* a través del estudio. Aparte las notas de poética, Luis Vázquez lleva a cabo una estadística cuya conclusión es que en los *Cigarrales* Tirso prefiere los metros castellanos, vertebrados en décimas y romances, a los italianos, aunque no desdeñe, claro es, estas formas métricas. Parece evidente que en su miscelánea el mercedario no hace más que seguir la práctica habitual observable en su teatro, en donde manejará muchísimo la décima, además de la redondilla, la quintilla y los romances. Por otro lado, los temas preferidos de este corpus lírico son el amor y la Naturaleza. Es frecuente en su teatro la desmistificación del amor y la sátira de los enamorados necios. Lo mismo encontramos en *Cigarrales*: al lado de poemas serios que versan sobre el amor, la vena burlesca de Tirso ridiculiza el comportamiento estúpido de los amantes. Ambas maneras se expresan a través de una lengua poética conceptista, plagada de agudezas verbales, metáforas de metáforas y fórmulas estilísticas bien conocidas tras la aparición de las *Soledades*. Termina Luis Vázquez su artículo manifestando que Tirso tiene que ser más valorado como poeta lírico y se debe levantar la voz contra la ausencia de Tirso poeta en las antologías del Siglo de Oro y en los manuales escolares. Además de dramaturgo debe figurar como poeta, novelista e historiador» (p. 253). Considero muy acertadas estas palabras. No obstante la evidente realidad de una importante producción dramática, Tirso cuenta con otros textos de diferentes géneros que han de ser dados a conocer si se quiere reconstruir el *corpus* íntegro del mercedario. Y no se podrá realizar semejante empresa hasta que, por ejemplo, no contemos con una edición moderna y rigurosa del *Deleytar aprovechando* o de los *Cigarrales de Toledo*.

*Tirsiana*, por lo que se refiere a las ponencias propiamente dichas, se cierra con la de Alonso Zamora Vicente [«Una mirada a *Las quinas de Portugal*» (pp. 263-276)]. El aca-

démico vuelve a tratar un tema ya estudiado por él hace muchos años. En aquel entonces se limitó a darle un alcance puramente documental, de acarreo de materiales; ahora pretende desentrañar el lusismo de Tirso observable en varias de sus piezas, aunque Zamora Vicente hace especial hincapié en *Las quinas de Portugal*. Comienza el crítico dando un panorama histórico de las relaciones entre los dos países de la Península y del estado de esas relaciones en el momento en que Tirso escribe *Las quinas*: el del complejo, largo y doloroso proceso de independencia de Portugal. Ante esta situación, el mercedario procura aproximar lo más posible lo portugués a lo español con el propósito de mostrar lo absurdo de la ruptura y el distanciamiento. Intenta, asimismo, el acercamiento a través de la lengua, signo de integración al ser bien entendida la lengua portuguesa de las comedias tirsianas por el público de los teatros. Pero «la gritería propagandística de *Las quinas de Portugal* llegaba demasiado tarde, y, en último término habría sido incapaz de luchar, con tan frágiles armas como los versos y la buena intención, contra los intereses europeos enfrentados» (pp. 273-274).

Además de los artículos, el libro incluye un muy útil apéndice [«Tirso y la Revista *Estudios*» (pp. 277-307)] en el que Luis Vázquez, director de la publicación, hace, por un lado, historia de los más de cuarenta años de la revista, y, por otro, ofrece una «Bibliografía sobre Tirso de Molina en *Estudios* (1945-1988)» que se configura como un repertorio fundamental para los estudios de la vida y obra del mercedario. Tras ello viene un índice de nombres propios y otro de obras mencionadas, así como una bibliografía que recoge los ensayos y artículos citados en los diversos trabajos que componen el libro reseñado.

Se trata, por consiguiente, de un volumen colectivo de estudios sobre Tirso de Molina elaborados por personas de diversa procedencia, formación, capacidad y figura crítica. Por ello, y dados los diferentes planteamientos metodológicos, no todas las colaboraciones tienen el mismo valor y la misma importancia, como he tratado de hacer ver a lo largo de la reseña. Con todo, considero que *Tirsiana*, globalizando resultados analíticos, supone una interesante aportación al caudal bibliográfico sobre Gabriel Téllez y una estimable ayuda para comprender mejor las diferentes facetas de la producción artística de nuestro mercedario.

FRANCISCO FLORIT DURÁN

LENTRICCHIA, FRANK: *Después de la «Nueva Crítica»*, Madrid, Visor, Colección «Literatura y Debate Crítico». Traducción de Ramón Buenaventura, 1990 (352 pp.).

En un momento en que el lector no dispone de un estudio de conjunto y en profundidad de la historia y de la significación global del «New criticism» norteamericano, si exceptuamos las aportaciones de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Tomás Albaladejo, Antonio García Berrio y los insustituibles datos que proporciona René Wellek en el volumen VI de su *Historia de la crítica moderna*, la aparición de la obra de Frank Lentricchia *Después de la «Nueva Crítica»* no deja de ser un contrasentido aparente. Y lo es, sobre todo, porque la Teoría de la Literatura, como disciplina en evolución, no permanece ajena a las relaciones entre las distintas escuelas, los contactos de los autores más representativos y las influencias que el momento histórico ejerce sobre un determinado pensamiento intelectual.

Esta aparente dejadez, una de cuyas causas externas podría ser el mecanismo interno del mercado editorial, ha ocasionado un acercamiento excesivamente parcial al conocimiento de los estudios literarios en el ámbito norteamericano, en beneficio de otras escuelas teórico-literarias o corrientes de investigación de mayor implantación en la Europa occidental. Así, más o menos discutidos o superados sus planteamientos, son hoy insustituibles las aportaciones de los formalismos —ruso y checo—, la Estilística, y los diferentes