

Washington Silva Tapia

Cercanía de Tirso de Molina en «El Condenado por desconfiado»



S Tirso (1584-1648) uno de los tres grandes dramaturgos de la Edad de Oro que puede decir «Mi nombre es Legión» y cuyo solo estudio constituye una literatura. Pero mientras en Lope y Calderón vida y literatura se corresponden y explican, de Fray Gabriel Téllez apenas conocíamos esta última y aun muy imperfectamente, hasta llegar a los desvelos de doña Blanca de los Ríos, especializada en el estudio del insigne mercedario.

Ha sido esta notable investigadora, mujer de extraordinaria sensibilidad y firme erudición, quien ha sabido situar a Tirso de Molina en el altísimo lugar que le corresponde en la Dramaturgia española y universal, sacándolo de su «silencio santo de sayal vestido» para hombrarlo con Lope y Shakespeare, Calderón y Goethe.

Con una porfía ejemplar y después de tercas investigaciones en polvorientas cédulas e historiales de la Merced, ha podido exclamar con razón: «La vida de Tirso queda rehecha entre mis manos; la fecha de su nacimiento no es ya una incógnita; las mentirosas hipótesis de su Profesión a los cincuenta o a los veintinueve quedan anuladas; y demostrado mediante la Real Cédula o mediante la partida cuyas fechas con leve diferencia vienen

a ser la misma que Fray Gabriel Téllez vistió los hábitos a los quince o a los dieciséis años y, por tanto, que sus turbulentas mocedades fueron patrañas de sus ignorantes biógrafos, y que todo su Teatro nació dentro del Claustro. Y con esta revelación la luz se hace sobre su vida y sobre su obra». No fué, pues, Tirso un fraile apicarado y vividor, sino un religioso que contribuyó como el que más al prestigio de su Orden. Si en Lope el hábito amarra dos mundos, como lo revelan su Epistolario al Duque de Sessa y su autobiográfica Dorotea, en Tirso los separa constantemente, es un límite franqueable sólo para su poderosa intuición artística. No hay que olvidar que el Fénix, océano inabarcable y tumultuoso, vivía su literatura y literaturizaba su vida.

Situado Tirso en el centro de una geografía espiritual, separada por gruesos muros del mundanal ruido, parecía a primera vista imposible encontrar una explicación aceptable de su profundo conocimiento del alma femenina y del alma rufianesca, encarnada esta última en tipos de tan tremenda vitalidad como el Enrico de «El Condenado». Sin embargo, quien se aproxime a la áurea España imperial, a los enredos de los mentideros y a las llamaradas inquisitoriales, al hedor de los mendigos y al desfile de los gañanes, a los saraos principescos y a las romerías populares, a la jerga de los maleantes y a los desmayos de una dama, a los gritos de una ramera y a la plegaria litúrgica y conventual, comprenderá que nunca como entonces se vivió con mayor intensidad y se murió con mayor rapidez. Por la mañana doblaba un caballero su rodilla con aristocrático fervor y con igual fervor acuchillaba en la noche a un rival frente al balcón de su querida. Es, sin duda, una época de respirante humanidad y de violentos contrastes; una época en que «la vida afectiva predomina con imperio despótico sobre la reflexiva, y la voz de la sangre ahoga y sofoca la voz de la razón». (Ludwig Pfandl). Y en tal ambiente llegan a Tirso por una ventana los enigmas suprasensibles y por otra el rumor del siglo. Y la doble corriente

que en Lope es marca arrolladora, se remansa y profundiza en el fraile de la Merced.

El Fénix y su gran discípulo se encontraron en Toledo entre 1604 y 1610, y es en este período cuando se nota con mayor fuerza la influencia del primero. «El poderoso influjo, más que influjo, la fascinación de Tirso ante Lope, la clara y directa imitación de Téllez a Lope, evidente en toda la primera parte de su Teatro, en «Tanto es lo de más como lo de menos», donde tan clara se refleja «La prueba de los amigos», cuyo autógrafo fechó Lope a doce de septiembre de 1604 y en otras obras, hasta «El Condenado por desconfiado», donde las escenas celestínicas y la factura proceden de Lope y hasta el «Don Juan», varios de cuyos personajes llevan nombres de «La Arcadia», del Fénix, hallaremos palpable la imitación, jamás el remedo, ni menos el plagio, de Fray Gabriel a su Maestro».

«Y la opulenta floración del Teatro de Lope, coincidente con la opulenta floración del de Tirso desde 1605, constituyó en su mayor y su mejor parte el período que Menéndez Pelayo llamó *libre*, «precalderoniano», de nuestra Dramática, es decir, el período de la fusión del Arte de Lope con el de Téllez, que fué al verdadero período de integración y elaboración del Teatro Nacional». (Tirso de Molina. «Obras Dramáticas Completas». Aguilar, Madrid, 1946. Tomo I, pág. XXXIV).

Aunque no me corresponde diferenciar aquí el Teatro de Tirso del Teatro de Lope, me parece oportuno destacar el distinto clima espiritual en que se formó cada uno.

Lope, que aparece como el don Fernando de su obra juvenil, es un joven impetuoso y contradictorio en quien se alternan el amor propio con el cariño a Dorotea, la valentía y la desvergüenza, la duda y la vanidad. Si es capaz de hacerle amorosos y magníficos versos, es capaz también de mentirle a Marfisa y sacarle dinero. Jura a Ludovico, su amigo que no verá más a Dorotea y se muere por quebrar su promesa. Cree que una decepción de amor puede matarlo y al mismo tiempo asegura que

el mejor remedio es enamorarse de nuevo. Teme a las pesadillas, «invenciones de sombras» y a los ensueños que surgen a la orilla de un río. Si en boca de Gerarda pone el adagio «La casada y la ensalada, dos bocados y dexalla», en la vida real lo olvida completamente. Tal es el joven Lope y así sigue hasta el fin de sus días, lleno de crisis pasionales y místicas y sediento de glorias de toda índole: recuérdese su escudo de diecinueve torres, el lema de sus «Rimas» *Virtud y Nobleza, Arte y Naturaleza* y el cambio de su apellido materno Fernández por el más legendario de Carpio.

Desde antes de los dieciocho años vive Tirso rodeado de matines y refectorios, de campanas monacales y ayunos, de incensarios y cánticos, alternando lecturas bíblicas con estudio teológico, conversaciones con absoluciones. Observador agudísimo y psicólogo incomparable, el simple lenguaje coloquial le permite calar en el alma de sus interlocutores, sorprender sus anhelos y adelantarse a sus reacciones. Expansivo y comunicativo, no teme descargar sus sátiras y sufrir absurdos destierros y censuras. Conocedor de la Mística y amante de la verdad, da importancia al caso humano y huye de las abstracciones. Siendo indudablemente «El Condenado» un drama teológico no hace teología en verso, sino que presenta tipos tan reales como el ermitaño Paulo, «satánico escrutador de los designios divinos», en quien luchan día y noche el hombre carnal y el hombre espiritual de San Pablo. Lo mismo ocurre con el bandolero Enrico, que mata a destajo, pero confía en la misericordia divina; que fuerza doncellas, pero reconoce sus faltas; que escala habitaciones, pero respeta a su padre. Con igual realismo, que en manera alguna excluye lo maravilloso, pone en boca del angélico pastorcillo que representa a la gracia una alusión mitológica de sabor pagano:

Selvas intrincadas,
verdes alamedas,
a quien de esperanzas
adorna *Amaltea* (Cabra que crió a Júpiter)

El genial atropellador de convenciones celestes y terrestres, el que pudo decir:

Amor, amor, un hábito vestí
que fué por vuestra llama calcinado. . . .

el inimitable Lope, fué el forjador del gigantesco Teatro Nacional, tan admirable en algunos aspectos como el de Shakespeare, pero mucho más multitudinario y oceánico—treinta y ocho dramas del inglés contra mil ochocientos del español—. Tradición y Romancero, lírica italiana y naturalismo, artificio arcádico y poesía litúrgica, clasicismo y barroquismo; todo asimilado y expresado con una energía y vitalidad sin par en otras literaturas. Los personajes no llegan a ser personas y son traídos y llevados por fuerza inconmensurables. Basta recordar aquí cómo en «El caballero de Olmedo» no se destaca el protagonista don Alonso, ni su rival don Rodrigo, ni la hermosa doña Inés, sino el choque de dos pasiones contrapuestas, el sonambulismo del amor y de la muerte y la llamarada de los celos. Por eso la mayoría de las comedias lopescas se consideran fundamentalmente de *intriga* por oposición a las de Tirso que lo son de *carácter*. Aunque algunas comedias costumbristas de Lope puedan considerarse como de carácter, «el carácter está siempre subordinado a la intriga y al raudal de la dicción poética» (Menéndez Pelayo). Creador de una nueva poética en su «Arte Nuevo», se adelanta al Romanticismo y rompe las unidades italianas de tiempo y lugar, conservando sólo la unidad de acción que fué la única que propugnó Aristóteles.

Pero Téllez no se amilanó ante un rival tan ciclópeo y no se conformó con ser un admirador más de su Maestro, sino que llegó a superarlo en hondura psicológica y a servirle de modelo en la creación de tipos femeninos como el de doña Magdalena de Aveiro de «El Vergonzoso», la gallega Mari-Hernández y la bíblica Jezabel. Es el primero de los dramaturgos españoles y

Europeos, que, según doña Blanca de los Ríos, lleva a la Escena la maternidad con su inmortal doña María de Molina de «La prudencia en la mujer». Un solo hecho, pero un hecho trascendental permite apreciar en todo su valor la dimensión dramática del *Mercedario*, dimensión que no alcanza Lope a pesar de su fecundidad monstruosa. Me refiero a su *Burlador*, uno de los grandes mitos de la literatura universal que se multiplica indefinidamente sin dividirse jamás. Por él comparte Tirso la atmósfera estética de un Cervantes, de un Shakespeare, de un Goethe y de un Calderón.

No se sabe exactamente cuándo se redactó «El Condenado por desconfiado». Pero Ángel González Palencia supone que debió ser en 1625 o en 1626, durante la estada de Tirso en Salamanca.

Se publica este drama teológico el mismo año en que muere Lope de Vega (1635) y dos años antes del «Discurso del Método» (1637). Y esta primera edición aparece en Madrid, bajo la responsabilidad de Francisco Lucas de Avila, presunto sobrino de Tirso.

Si bien algunos críticos como Cejador, Pfandl, Vossler, Valbuena Prat y el P. López Tascón han negado a Tirso la paternidad del «Condenado», la mayoría se la reconoce; y en este último grupo están nada menos que Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Cotarelo y Mori, Américo Castro y doña Blanca de los Ríos.

Se han formulado las más diversas interpretaciones acerca de «El Condenado», desde la romántica de Jorge Sand hasta la despectiva de Andrenio, pasando por la de Durán, Menéndez Pelayo, Ticknor y Menéndez Pidal.

Para Jorge Sand, Tirso es un librepensador de sotana, autor en este drama de una violenta sátira contra la Iglesia. La sacrificada existencia del eremita, su apartamiento del mundo y su lucha contra los placeres no tienen valor alguno ante Dios, si cede un momento a la duda. En cambio la azarosa vida de un

bandolero, sus crímenes y bestiales instintos se purifican con un simple arrepentimiento tardío. «El hombre que cree salvarse haciéndose eunuco, es un sandio a quien la continua contemplación del Infierno vuelve feroz...».

Es la tesis teológica lo que destaca Agustín Durán en su «Examen de El Condenado por desconfiado»:

«El Condenado por desconfiado» es un drama eminentemente religioso en el sentido de las creencias teológico-cortodogmáticas que el pueblo y los sabios de aquella época profesaban, y profesa aún todo buen católico. Es una parábola evangélica creada para hacer inteligible al pueblo el dogma de la gracia, y es quizá un producto de reacción necesaria contra la fatal y desconsoladora rigidez del protestantismo y las doctrinas heterodoxas que lo originaron» (Obra citada: «Biblioteca de Autores Españoles», de Rivadeneyra, Madrid, 1857, vol. V, pág. 721).

En una parte de sus «Estudios y discursos de crítica histórica y literaria». (Tomo tercero, pág. 72. Santander, Aldus. S. A. de Artes Gráficas, 1941) Menéndez Pelayo afirma que «El Condenado por desconfiado» sólo pudo crearse por un gran teólogo que fuera al mismo tiempo un gran poeta. Y después agrega: «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 la sobriedad en la parte cómica, se aleja de la manera dominante en las obras más populares de su repertorio. Pero éstas no son todo su teatro entero, sino una pequeñísima porción de él.

«La singularidad de estilo de «El Condenado», la mayor atención que en él se presta al concepto y menor a la expresión, la relativa pobreza de su forma poética, que parece calculada para no abrumar en demasía y oscurecer con inoportuno follaje el pensamiento que el autor quería tener siempre fijo en la mente de sus espectadores, son consecuencia natural del tema elegido... Al revés de lo que suele acontecer en nuestros poetas del siglo XVII, «El Condenado por Desconfiado» está admirablemente

pensado y sólo medianamente escrito. Tal contraste, mucho más de reparar en Tirso, que considerado como hablista y escritor es sin disputa el primero de todos ellos (sin exceptuar al mismo Alarcón, más correcto acaso, pero más pobre y más seco), es lo que 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*».

Refleja para Ticknor una idea moral repugnante aquel ermitaño Paulo que pierde el favor de Dios por sólo carecer de confianza en El, mientras que Enrico, ladrón y asesino, consigue aquel mismo favor por haber desplegado la fe más viva, la confianza más ciega hasta el fin de su vida manchada por los crímenes más espantosos. (Citado por Menéndez Pidal en «Estudios Literarios» Col. Austral. Buenos Aires, 1938).

Ramón Menéndez Pidal, después de examinar las opiniones de Jorge Sand, Ticknor y Durán, escribe: «Creo que el aspecto dogmático no es el único y que el drama encierra un valor humano general, independiente del catolicismo. Los grandes dramas no son de la exclusiva invención de sus autores, y el «*Condenado*» se funda en una leyenda antiquísima, nacida en Oriente, que hunde sus raíces por tierras y siglos muy apartados hasta llegar al extremo Occidente, donde brotó su más espléndido retoño en el Teatro español... La tradición dió la trama entera de la obra, la teología añadió en ella algunos pormenores, y así el drama tiene, por cima del aspecto dogmático ortodoxo de tal o cual escuela, un valor moral universal lastimosamente olvidado por los críticos. Ya la idea de la esperanza, que es la capital del drama, es más bien moral que propiamente teológica».

Cuando Menéndez Pidal habla de la fuente tradicional se refiere a una anécdota del Mahabharata que contrasta a un brahmán (Kancika) y a un sudra: a un santo varón y a un hombre de vida despreciable. Esta leyenda produjo la variante morisca «Jacob y el carnicero» y la variante cristiana de San Pafnucio. Este pidió un día a Dios que le mostrase a cuál de los

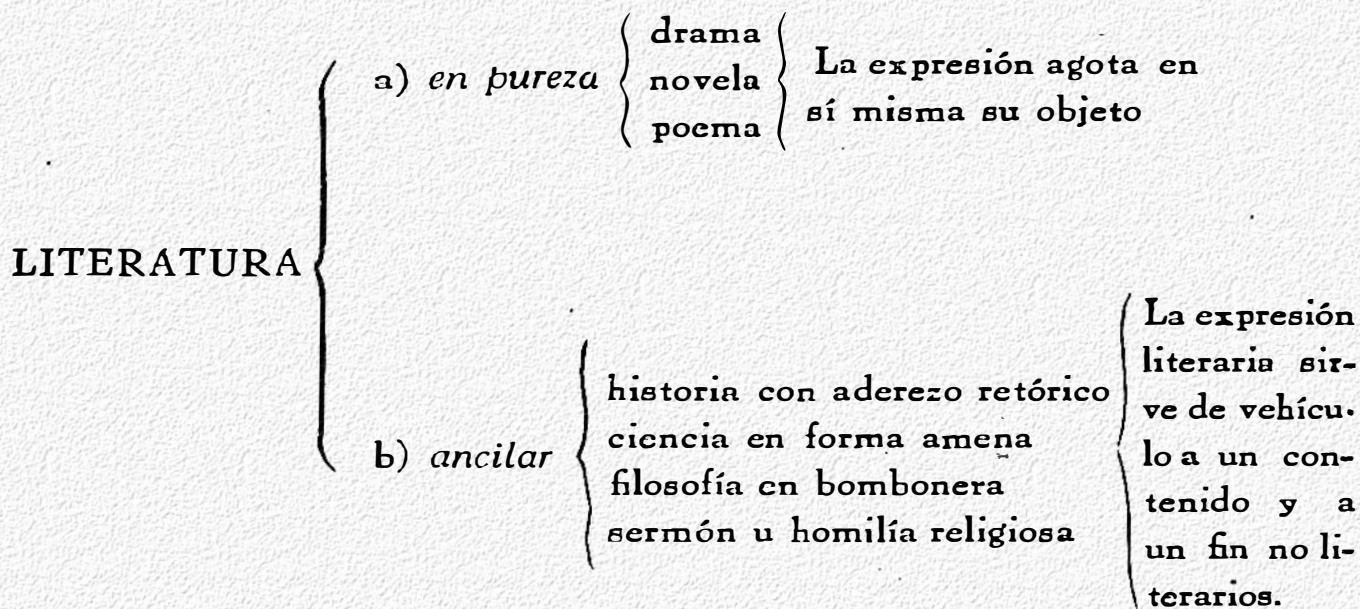
santos era semejante; un ángel le contestó que a cierto tañedor aldeano. Cuando supo el anacoreta que el tal músico era un malvado, cuya única virtud consistía en haber ayudado con dinero a una pobre mujer, reconoció su necio orgullo y exclamó: «¡En verdad nunca he hecho yo lo mismo!». La comparación de Pafnucio con un depravado sugirió a Tirso, según Pidal, la comparación del ermitaño Paulo con el rufián Enrico.

Y concluye este autor: «La suave esperanza en Dios, que tanto resalta en la leyenda morisca de «Jacob y el carnicero»; la salvación del gran pecador, que ofrecen así ésta como la variante cristiana de San Pafnucio, parecieron al poeta expresión de todo lo dulce y consolador que hay en la doctrina molinista, la doctrina del libre albedrío enteramente dueño de las destinos del hombre. Con ambas variantes de la leyenda oriental tejió la trama de su comedia, y la agrandó con el desenlace que le dictaba un segundo ejemplo piadoso: *el del ermitaño que apostata al ver salvarse a un ladrón, quien le sugirió la figura del desconfiado en natural contraste con las ideas del primer cuento*».

Al desdeñar la caprichosa interpretación romántica de Aurora Dupin y la superficial apreciación de Ticknor, quedan tres tesis que conviene precisar: 1) Durán, desde un punto de vista histórico, examina «El Condenado» en relación con las ideas de la época y encuentra que su núcleo es de entraña teológica. 2) Menéndez Pelayo, con más refinado gusto estético, arriesga la hipótesis de que un drama así sólo podía resultar de la conjunción de un gran poeta y un gran teólogo; cualidades que coexisten en Tirso, a pesar de ciertos reparos: «la concepción es reflexiva y madura; la ejecución parece rápida e improvisada». 3) Menéndez Pidal es el primero que se enfrenta al problema con un doble criterio teológico y tradicional, y el primero que alude a su valor humano general y a la idea de la esperanza, más bien moral que teológica. Seguramente es ésta la más importante de las afirmaciones analizadas, pero denota cierta ligereza en lo que atañe al valor moral universal de la obra.

Es tiempo ya de exponer otras ideas personales sobre este complicado asunto y de anatomizar el ensayo de Andrenio.

Alfonso Reyes en su libro «El Deslinde» (El Colegio de México. I edición, 1944) trae el concepto de lo que él llama literatura ancilar (Del latín ancilla, sirviente), concepto que puede aplicarse en este estudio y que interesa conocer con algún detalle. El siguiente cuadro puede proporcionar una síntesis aproximada:



«Todos admiten que la literatura es un ejercicio mental que se reduce a una manera de expresar asuntos de cierta índole. Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar. La literatura expresa al hombre en cuanto es humano. La no-literatura, en cuanto es *teólogo*, filósofo, cientista, historiador, estadista, político, técnico etc.

Como puede apreciarse en el esquema propuesto, una obra es propiamente literaria cuando predominan sobre los otros elementos del proceso de creación, la función *drama*, la función *novela*, o la función *poema*. Estas funciones no deben confundir-

se con los respectivos géneros literarios. Mientras la función es el análisis o la disección de un fragmento de la obra literaria, el género es la forma de la obra en su conjunto; es lo que da carácter a la síntesis total. El género de una obra literaria corresponde a la función de más relieve.

Con estos elementos de juicio podemos ya afirmar que «El Condenado» es fundamentalmente un *drama* y no una mera y abstracta exposición doctrinal. Lo dialógico en creciente tensión prevalece sobre los otros ingredientes teológicos, líricos, hagiográficos y paremiológicos. Pero no es sólo un drama realista común, sino un *drama teológico*, ya que los principales personajes presentados se relacionan de cerca o de lejos con el «gran negocio»: con el problema de la salvación. Ciertamente que con tal planteo se rebaja aparentemente la importancia de Enrico. Y ateniéndose al tratamiento que le da el autor—de un total de 50 escenas, Paulo aparece en 19 y Enrico en 31—podría considerarse como auténtico protagonista al criminal. De este modo la obra debería llamarse más bien «El Salvado por confiado» y no al revés como hasta ahora. Por el famoso monólogo de Enrico que aparece en la Escena XI de la Primera Jornada, conocemos su vida y sus «hazañas» a partir de su infancia. Si su cómplice Escalante se jacta del asesinato de *veinticinco* pobres y del escalamiento de *seis* casas, Enrico asegura sonriente que ha despachado a *treinta*, escalado *siete* casas y forzado *seis* doncellas. Nada sabemos de Paulo antes de su soledoso retiro en el páramo. Una que otra vez aluden vagamente a su primitiva existencia el eremita y su amigo Pedrisco:

PAULO.

¿Cuándo yo merecí que *del estruendo*
me sacarais del mundo,

que es umbral de las puertas del profundo (Infierno)

(Jornada I, Escena I)

PEDRISCO. Aquí penitencia hacemos
y solo yerbas comemos,
y a veces nos acordamos
de lo mucho que dejamos
por lo poco que tenemos.

(Jornada I, Escena II).

Ni siquiera la edad de Paulo se menciona con exactitud:

PAULO. Treinta años de edad tengo, Señor mío,
y los diez he gastado en el desierto...

(Jornada I, Escena III).

PAULO. Yo soy Paulo, un ermitaño,
que dejé mi amada patria
de poco más de quince años,
y en esta oscura montaña
otros diez serví al Señor.

(Jornada II, Escena VII).

De acuerdo con la Jornada Primera, Paulo tiene treinta años y ha estado en el desierto desde los veinte. Sin embargo, en la Jornada Segunda dice tener veinticinco y haber dejado el mundo a los quince. Esta contradicción puede justificarse por la premura con que escribe Tirso; premura que le impide releer sus comedias antes de enviarlas a la Escena.

Cuando Andrenio desprecia el contenido teológico de «El Condenado» se apoya en un doble argumento: en los versos finales del drama y en una comparación con «El Mayor Desengaño».

Es totalmente arbitrario, según dicho crítico, creer que «El Condenado» es una obra en que resuena la disputa teológica entre el jesuíta Luis Molina, atrevido defensor de la voluntad

humana, y el dominico Domingo Báñez, firme soporte de los fueros divinos: «*Es el propio drama el que habla*», haciéndonos dudar:

Y porque es éste tan «arduo
y difícil de creer,
siendo verdadero el caso,
vaya el que fuere curioso
(porque sin ser escribano
dé fe de ello) a Belarmino
y si no, más dilatado,
en la *Vida de los Padres*
podrá fácilmente hallarlo.
Y con aquesto da fin
«El mayor desconfiado
y pena y gloria trocadas».
El cielo os guarde mil años

«Estos versos son sumamente claros y significativos. Dicen que al autor de «El mayor desconfiado y pena y glorias trocadas», título primitivo de la obra, le parecía el argumento «muy arduo y difícil de creer», aunque se apoyaba en un caso cierto sacado de las *Vidas de los Padres*. De ahí se deducen dos cosas: primera, que al autor no le parecía el asunto, la mera aplicación de una doctrina teológica corriente, pues entonces no hubiera sido difícil de creer; segunda, que el autor se había inspirado en una historia o leyenda circulante que andaba impresa en autores, y no había, por consiguiente, construido o inventado un drama de tesis para dar corporeidad a la disputa teológica entre Báñez y Molina y tomar partido en ella» («De Gallardo a Unamuno». Andrenio. Espasa Calpe S. A. pág. 161-186 inclusive. Madrid 1926).

Desde la primera lectura de «El Condenado» me preocupó un curioso detalle. En la penúltima escena de la Tercera Jorna-

da, cubre Pedrísco el cadáver de su amo y en la última, al apartar las ramas de sauce, aparece Paulo «ceñido el cuerpo de fuego y de culebras cercado». El espectáculo atemoriza al más valiente. Y el fiel criado retrocede exclamando:

Mas, ¡qué visión,
descubro de tanto espanto!

Visión y cadáver se han fundido en un solo ente monstruoso. Vuelve a pasar de este modo lo teológico a un plano secundario. Extrema Tirso su crueldad y condena en cuerpo y alma al rebelde asceta.

Habla ahora Paulo y después de reconocer que él mismo «fué causa de su daño», se hunde y sale fuego de la tierra. Todo ha ocurrido en pocos minutos. Sintió Pedrísco crepitar sus venas, pero ni Galván, ni el Juez, ni sus acompañantes se han conmovido visiblemente. Hay que su poner la reacción de terror en cada uno. Con técnica cinematográfica, se destaca el choque emocional en el único personaje significativo que aún subsiste.

Desaparece Paulo, y el Juez, Galván y el mismísimo Pedrísco dialogan, como quien mira un terremoto en un cuadro:

JUEZ. Misterios son del Señor
GALVÁN. ¡Pobre y desdichado Paulo!
PEDRISCO. ¡Y venturoso de Enrico
que de Dios está gozando!

JUEZ. Porque toméis escarmiento,
no pretendo castigaros;
libertad doy a los dos.

PEDRISCO. Vivas infinitos años.
Hermano Galván, pues ya
de ésta nos hemos librado,
¿qué piensas hacer desde hoy?

GALVÁN. Desde hoy pienso ser un santo.

PEDRISCO. Mirando estoy con los ojos
que no haréis muchos milagros

GALVÁN. Esperanza en Dios.

PEDRISCO. Amigo,
quien fuere desconfiado,
mire el ejemplo presente.

JUEZ. No más: a Nápoles vamos
a contar este suceso.

PEDRISCO. Y porque es éste tan arduo
y difícil de creer... etc.,

Incuestionablemente la desaparición de Paulo, marca el final dramático de la obra. Lo que sigue es extra literario y convencional, mero tributo a la moda de la época; es el final postizo. Mal puede entonces decir Andrenio «dejemos que hable el propio drama», para combatir lo que el considera el «prejuicio teológico». Nada tiene que ver el drama con las palabras del rústico. Termina el ballet, cae el telón, y si se presenta al público uno de los artistas para agradecer los aplausos, a ninguno de los espectadores se le ocurrirá pensar que esto es parte de la representación artística.

Ahora bien, concluir de la comparación con «El Mayor Desengaño» (también de Tirso) que lo teológico en «El Condenado» es simple adorno erudito y decorativo, porque así aparece en aquel drama, no puede ser más caprichoso e insostenible.

Tampoco es «El Condenado» una comedia de dos personajes con dos escuderos y con figuras episódicas de escaso valor. Sí, es un drama de dos personajes y de un «gracioso». El acompañante de Enrico resulta un tipo frustrado frente al gracejo espontáneo y al relieve humano de Pedrisco. Al término de la Segunda Jornada, se queda Galván con Paulo y Pedrisco sigue a Enrico en su viaje a Nápoles. Mientras en un total de cincuenta escenas aparece Enrico en treinta y una y Paulo en die-

sin nueve, como ya quedó indicado, Pedrisco aparece en diecisiete a esta única consideración bastaría para probar que después del ermitaño y del criminal, la figura de mayor importancia es él.

Quisiera recordar aquí un hecho de suma importancia, antes de intensificar el análisis de los principales caracteres: Tirso fué un bastardo, hijo natural del Duque de Osuna. Y ésta es la clave de su amor a las mujeres y de su odio a la Corte. Todo hace suponer que jamás perdonó a su padre y que tal pecado de pensamiento le hizo proyectarse en el ermitaño Paulo, merecedor del Infierno por no tener entre sus muchas virtudes la única que salvaría a Enrico: el amor filial. Este problema del amor filial le preocupa tanto que los caracteres femeninos se pierden. Celia, la manceba de Enrico, luce una erudición falsa y no convence como amante. Admira las «hazañas» de su hombre, lo acaricia y obsequia mientras soporta sus insultos y en cuanto cae preso lo abandona. A Lidora su criada, basta mencionarla como una mujer que trae tinta y papel a su ama para unos versos que no aparecen por ninguna parte.

No siempre las figuras episódicas están mal esbozadas. Unos cuantos toques geniales y se nos revelan íntegras. Es el caso de Lisandro y Octavio, personajillos de tres escenas. Quien lea con alguna atención estos parlamentos comprenderá cuál es el jovenzuelo imprudente y cuál el hombre de experiencia.

Octavio vacila antes de entrar a casa de Celia:

Si Enrico
nos coge dentro, por Dios,
que recelo algún peligro.

Pero el joven Lisandro le objeta enojado y cortante:

¿No es un hombre sólo?

OCTAVIO.

Sí.

LISANDRO

No le temo ni le estimo.

La combinación *te* de *temo* se explosiviza y refuerza en la sílaba *ti* de *estimo*.

En la escena siguiente (la VIII de la Jornada Primera), pregunta Enrico en alta voz desde la entrada:

¿Qué se busca en esta casa,
hidalgos?

Lisandro contesta mirándolo desafiante:

Nada buscamos;
estaba abierta y entramos.

Y vuelve a intervenir Octavio con aire conciliador:

Si el estar aquí os enfada,
ya nos iremos los dos.

El gracioso Pedrisco es el nexa entre Paulo y sus posibilidades de salvación (Enrico). Fué Lope el creador de esta figura cómica que para algunos eruditos es la concreción del realismo español. Lo introdujo por primera vez en su comedia «La Francesilla» y desde entonces fué imitado y estilizado con mayor o menor fortuna por otros dramaturgos.

El señor Miguel Herrero rastrea los orígenes de esta figura teatral no en la Literatura sino en la realidad histórica de la época de los Austrias. Es decir, no busca sus ingredientes ni en el *servus* de la comedia latina, ni en los *ribaldos* de los libros de caballería, ni en los *bobos* del teatro de Lope de Rueda, ni en los *pícaros* de la novela española. Encuentra su génesis en estos tres elementos ensamblados por el «Fénix» en su personaje cómico: 1) *el criado confidente*, 2) *el hombre de placer*, y 3) *el sentido prosaico y positivista del vulgo*)Revista de Filología Española. Tomo XXV. Madrid, 1941. Cuaderno I, págs. 46-78.

«Génesis de la Figura del Donaire»). Pretende el señor Herrero ser el primer investigador que busca la raíz histórica y no únicamente la literaria del «gracioso». Pero ya se había adelantado Ermilo Abreu Gómez en un estudio estilístico sobre «Los graciosos en Ruiz de Alarcón» (Revista de Investigaciones Lingüísticas de México. Tomo III. Mayo-Agosto, 1937 - N^{os} (3 y 4). Expresamente dice este autor que el cuño del gracioso está en el tipo medio español. Y en otro lugar agrega: «Sucede, además, que al pasar (el gracioso alarconiano) del *modelo vivo* que ofrece el tipo criollo, al *modelo muerto* que brinda la picaresca, enfría sus posibilidades de transformación (pág. 192).

Si Enrico aparece como la suma de posibilidades de salvación de Paulo, Pedrisco es con respecto a su amo la imagen de una posible vida cotidiana desaprobada. En cierto modo, por Pedrisco se unen dos opuestos destinos y casi al final del drama es un mensajero del cielo que trata de re-convertir al ermitaño. La oportuna comicidad de sus salidas aligera la tensión dramática y destaca por contraste la duda y la soberbia de Paulo.

José M. Gallegos Rocafull en «Los designios de Dios» (Isla. M. Altolaguirre, Impresor. México, 1945) alude a la trascendencia de Paulo y Enrico y a lo que representan para nuestro caótico tiempo (pág. 22): «Pero ya no hay mundo; ni el que fabricaron nuestros teólogos ni los que después les sucedieron. No hay más que ruinas por fuera, angustias por dentro. Y por encima de todo la gran incertidumbre de Paulo ¿Vamos al Cielo o al Infierno? Son distintos los caminos, pero el deseo y el miedo que sienten hoy los hombres son los mismos que sentía Paulo».

«Ni tan bueno el uno, ni tan malo el otro, se diferencian profundamente en que mientras el bandolero deja pasar su mala vida tal como es, sin interpretarla ni muchos menos justificarla, el ermitaño quiere recogerla en el misterioso cuenco de su destino eterno. Mientras Enrico mata y roba, goza y sufre, atormenta a Paulo el problema de su salvación, que es, a la vez, el

problema de la bondad de Dios y el de su propia libertad», (página 62).

El amor filial de Enrico no es tan vulgar como cree Andrenio, ya que asegura que no cometería ningún delito si estuviera junto a su anciano padre Anareto. Y demuestra sus buenas intenciones rehusando cierto día asesinar a un tal Albano, porque tiene la apariencia de su progenitor.

Antes de terminar este trabajo quisiera señalar otros aspectos hasta ahora descuidados. Confrontando las alusiones de Paulo a Dios en las tres Jornadas o Actos, pude constatar que ellas reflejan todo su tremendo conflicto interior desde la primera duda hasta la desesperación rebelde. El «Señor divino», el «inmenso Dios», el «Señor eterno», el «Señor mío», y el «Juez santo, piadoso, sabio y recto» de la Primera Jornada es ya el «Juez eterno» (no santo ni piadoso) de la Segunda Jornada y vuelve a ser el Dios «piadoso» en la Tercera en boca del agónico ermitaño, que así parece responsabilizar al cielo por un castigo que estima totalmente injusto.

Carlos Vossler en su «Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro» dice del refrán que contiene la experiencia vital o filosofía práctica de muchas generaciones y la conserva en combinaciones populares semipoéticas de consonancias y asonancias o en ritmos o frases más o menos simétricas. Más adelante agrega que «situado el adagio en el seno de un argumento esencialmente prosaico hace resaltar la fuerza poética que en él alienta, mientras que situado en el curso del pensamiento poético se alza como una isla de prosa». Comparado el refrán con el silogismo se advierte a primera vista la diferencia estructural: a los dos miembros de aquél corresponden tres en el segundo. Y esta distinta ordenación delimita el contenido poético o filosófico-práctico del frío raciocinio discursivo del silogismo. De tales consideraciones podría inferirse que mientras el hombre vulgar usa y abusa de los refranes para elevar su nivel lingüístico, el hombre de cierta cultura o de cierta sensibilidad se limitaría

a rechazarlos como elementos prosaicos. Pero esto no ocurre, por lo menos en «El Condenado». Los refranes en Enrico y en su padre Anareto aparecen re-elaborados artísticamente. Así pues, aún los sujetos de mediana visión poética los transforman y renuevan:

Se trata, por ejemplo, del refrán que dice «Mal de muchos, consuelo de tontos». Enrico lo expresa como sigue: «Mal de muchos, gozo es; pero tengo confianza en su piedad, porque siempre vence a su justicia sacra». «Quien escupe al cielo, en la cara le cae», es estilizado en esta forma por Anareto: «Es, con dañoso desvelo, escupir el hombre al cielo presumiendo darle enojos, pues que le cae en los ojos lo mismo que arroja al cielo». Quede para un próximo intento ahondar un poco más en estos apasionantes problemas estéticos y estilísticos.