

LOS DRAMAS BIBLICOS
DE TIRSO DE MOLINA

THESIS FOR THE DEGREE OF M.A.
MICHIGAN STATE UNIVERSITY

DAVID W.VILA

1960



LOS DRAMAS BIBLICOS DE TIRSO DE MOLINA

by

DAVID WILLIAM VILA

A THESIS

Submitted to the College of Science and Arts
Michigan State University of Agriculture and
Applied Science in partial fulfillment of
the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

Department of Foreign Languages

1960

INDICE DEL CONTENIDO

	PAGINA
INTRODUCCION	i
CAPITULO	
I. EL CONOCIMIENTO Y USO DE LA BIBLIA EN ESPAÑA DURANTE LA EDAD DE ORO	1
II. LOS DRAMAS BIBLICOS	8
III. CARACTERISTICAS GENERALES DEL DRAMA BIBLICO DE TIRSO DE MOLINA	76
CONCLUSION	94
BIBLIOGRAFIA	97

.....

.....

.....

.....

.....

.....

INTRODUCCION

El fin perseguido en la presente tesis es el de estudiar el teatro bíblico del maestro Tirso de Molina. Para ello hemos escogido cuatro dramas bíblicos, La mujer que manda en casa, La mejor espigadera, El rico avariento y La venganza de Tamar. No hemos tomado en consideración en el presente trabajo el drama La vida y muerte de Herodes, porque Tirso de Molina usó mayormente la historia de Flavio Josefo como su principal fuente. Tampoco hemos estudiado el drama El condenado por desconfiado por existir aún dudas sobre quien es el autor y además, porque su tema es mas bien teológico que bíblico en el sentido de la narrativa e historia de la Biblia.

La presente tesis ha sido dividida en tres capítulos:

El primer capítulo trata de investigar el conocimiento y uso de la Biblia en España durante la Edad de Oro. En él nos proponemos demostrar que la Biblia, aun cuando no era plenamente conocida del pueblo en sus textos originales, había dejado una profunda impresión en los españoles principalmente a través de la literatura y de las obras devocionales, y también en sus versiones en las lenguas clásicas que la gente educada podía leer. Hacemos énfasis especial en el hecho de que la literatura ejerció gran influencia como medio para dar a conocer a los españoles el contenido de la historia sagrada.

El segundo capítulo es un estudio detallado de los cuatro dramas anotados más arriba. En dicho examen hemos

tratado de poner en relieve la habilidad y maestría de Tirso como dramatasta mediante un estudio de la trama dramática en general y los caracteres principales. Al mismo tiempo hemos tratado de poner en relieve el fin perseguido por Tirso al escribir cada una de estas cuatro obras. Hemos hecho mención de referencias históricas que puedan dar luz sobre la relación de las obras de Tirso con los problemas de la sociedad de su día y su mensaje universal.

Finalmente, el tercer capítulo estudia las características principales del teatro bíblico de Tirso de Molina, es decir, aquéllas que a nuestro juicio parecen las más importantes. Hacemos notar la importancia de sus estudios psicológicos de caracteres y situaciones. Al mismo tiempo, estudiamos los elementos cómicos y románticos en tal teatro, es decir, sus graciosos y sus galanes. Sigue a ello un estudio sobre el concepto de las virtudes en el teatro de Tirso. Afirmamos también, que Tirso no tan sólo se proponía entretener sino también moralizar a su público y que para tal propósito adapta su lenguaje, los elementos de tiempo e incluso la forma literaria a su día. Tirso trata, por una parte, de guardar fidelidad histórica a la narrativa de la Biblia, pero por la otra, usa cuantos elementos técnicos y dramáticos tiene a su alcance para dar fuerza y vida al drama. Ello explica sus frecuentes anacronismos. Finalmente, afirmamos que el drama de Tirso ha de ser considerado bajo tres planos, el histórico, el dramático y el universal.

El presente trabajo no ambiciona agotar todas las posibilidades de estudio del drama bíblico de Tirso de Molina. Simplemente trata de sentar algunas bases que permitan a su tiempo realizar un estudio más profundo y a la vez más completo.

La bibliografía sobre este tema es bastante escasa. Ello nos ha obligado a depender casi totalmente de los dramas en sí. Tal método tiene las serias desventajas de toda investigación original y mayormente la de carecer de fuentes secundarias para apoyar la mayor parte de nuestras conclusiones. En cambio, nos ha permitido ahondar más profundamente en la obra dramática del ilustre mercedario, para examinar y apoyar nuestras conclusiones en sus mismos textos.

CAPITULO I

EL CONOCIMIENTO Y USO DE LA BIBLIA EN ESPAÑA DURANTE LA EDAD DE ORO.

La enseñanza y comentario de las Sagradas Escrituras en España fué fomentado por el conocimiento del hebreo y el árabe. Aun cuando es cierto que existieron prohibiciones transitorias de la Biblia durante los siglos XII y XIII por parte del Papa Inocencio III y el rey Jaime I de Aragón, el renacimiento cultural de España durante los siglos XVI y XVII fué acompañado de un renovado interés en el estudio de los textos bíblicos.¹

Ya en el año 719, Juan, obispo de Sevilla, había hecho una traducción de la Biblia al árabe, según el testimonio del Padre Mariana, aun cuando la más antigua versión que ha llegado hasta nosotros es del Antiguo Testamento al árabe, y se debe al judío español Saadia Gaon, antes de 942.

A partir del siglo XV empiezan a florecer en España las traducciones y comentarios de la Biblia. Encontramos a Pablo de Burgos, un judío convertido, quien completó hacia 1400 el comentario de Nicolás de Liria. A éste, siguieron los trabajos de Alonso Tostado, canciller de Castilla, y

¹ Ludwig Pfandl, Historia de la Literatura Española Nacional en la Edad de Oro (Barcelona, 1952), 23. Hemos hecho extenso uso del capítulo I, "Cuadro de conjunto" para la preparación de este estudio.

finalmente, Bonifacio Ferrer traduce integralmente la Biblia al valenciano.

La obra magna del siglo XVI en lo que se refiere a los trabajos de traducción y estudio bíblico es la famosa Biblia Complutensis, fruto de los esfuerzos del Cardenal Jimenez de Cisneros. Asimismo la obra Vita Christi Cartuxano de Ambrosio Montesinos, y las Epístolas y evangelios por todo el año con sus doctrinas y sermones, son prueba evidente de que los textos sagrados, en forma de antologías y paráfrasis, circulaban en la lengua vulgar, y que su lectura era bastante divulgada.

A pesar de todo, faltaba todavía mucho para que la Biblia se convirtiera en fuente de inspiración del pueblo español, ya que su interpretación se hallaba circunscrita por el tradicionalismo eclesiástico. Prueba de ello es la siguiente admisión de un crítico tan agudo como Pfandl quien exclama:

De todas maneras, el aprovechamiento del sagrado texto se limitaba a su explicación tradicional en sentido literal, alegórico, moral y metafísico, auxiliada con plegarias y reflexiones intercaladas, o con capítulos entresacados de los Santos Padres.²

La influencia erasmista en España produjo excelentes frutos en lo que se refiere a la divulgación de la Biblia. Alvar Gómez de Ciudad Real, un discípulo de Erasmo, parafraseó en verso las epístolas de San Pablo en la Musa Pau-

² Ibid., 24.

lina, tradujo en verso los Proverbia Salomonis, y compuso además las Senten elociae in poenitentiae psalmos. Benito Villa publicó también un libro de versos endecasílabos parafraseando los Salmos, al que dió por título Harna de David.

Al lado de la obra poética sobre la Biblia de este período, encontramos un renacimiento de la dramática bíblica en los autos sacramentales. Estas representaciones escenificaban episodios del Antiguo y el Nuevo Testamento tratando temas como el sacrificio de Abraham, la vida de Sansón, Abigail, José, la conversión de la Magdalena, la parábola del hijo pródigo o Comedia Pródiga, la curación del ciego de nacimiento, y el descendimiento de la cruz.³

Aun así, el pueblo español solo recibía un conocimiento indirecto del contenido textual de las Sagradas Escrituras, ya que los autores parafraseaban el texto bíblico. Podemos pues, afirmar, que los españoles del siglo XVI tenían un conocimiento mediano de las historias bíblicas, adquirido mayormente a través de las lecturas devocionales y de la dramática bíblica. Un cierto número de ellos, por conocer el latín, el hebreo o el árabe, tenían acceso directo a los mismos textos de la Escritura. Sin embargo, como afirma Pfandl, el conocimiento del texto bíblico era el patrimonio

³ Para un estudio detallado de tales obras véase E. W. Wardropner, Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (Madrid, 1953), 330 p.

de la aristocracia masculina, que había pasado por las escuelas de latín o los colegios de los conventos.⁴

En tales circunstancias llegaron a España las traducciones bíblicas de la Reforma protestante y como consecuencia de ello se produjo una fuerte reacción en los círculos eclesiásticos. El Concilio de Trento no prohibió terminantemente la lectura de la Biblia, sino solamente la de las traducciones de la Reforma, y de cualquier otra traducción de textos bíblicos que careciera de la debida licencia eclesiástica. Por desgracia, la Inquisición española fue mucho más lejos que el mismo Concilio de Trento, y al publicar el Index Valdés en 1559, prohibió en absoluto y sin limitación alguna, poseer, leer, imprimir, copiar y divulgar la Sagrada Escritura en la lengua del pueblo.⁵

Desde entonces, los estudios e investigaciones bíblicas en España constituyeron una zona de peligro espiritual que sólo una profunda erudición teológica y lingüística podía penetrar. Por tal motivo, no encontramos ninguna versión de las Escrituras completas en lengua vulgar, aparte de las versiones protestantes de Casiodoro de la Reina y Cipriano de Valera, hasta el año 1793 cuando el padre Scío de San Miguel, obispo de Segovia, publicó su versión de la Biblia en castellano basada en la Vulgata de San Jerónimo.

⁴ Pfandl, op. cit., 25.

⁵ Ibid., 25

El pueblo español quedó privado por más de dos siglos del conocimiento directo de la Biblia en la lengua vulgar, pero ello motivó el que la sed de temas bíblicos por parte del pueblo fuera satisfecha de otras formas. Las obras místicas y devocionales, los libros de moral y ascética continuaron impartiendo enseñanza y edificación al pueblo, pero fué mayormente en la literatura y representaciones dramáticas de temas bíblicos, donde el pueblo español encontró reflejados los valores espirituales y enseñanzas de las Sagradas Escrituras. La Biblia en España quedó reflejada en las obras de arte literario. Aparte de las obras de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, y Santa Teresa de Avila, encontramos un número considerable de poetas españoles y dramatisas que utilizan la Biblia como fuente de inspiración, y de un modo especial a Tirso de Molina, Josef de Valdivielso, y mayormente Calderón de la Barca.

Tirso de Molina hace uso y cita abundantemente el elemento histórico y humano de la Biblia. Ello no quiere decir que olvida por completo el elemento típico y alegórico, particularmente los tipos de Cristo en el Antiguo Testamento, pero dado el carácter de sus dramas y la clase de público al que iban dirigidos, en su mayoría gente humilde y plebeya, Tirso no podía hacer uso de sus profundos conocimientos teológicos y académicos. Sin embargo, Tirso se refiere en varias ocasiones al maná (Exodo, 16:14) y a

Iseac (Génesis, 22) como tipos de Cristo (Juan, 6:31-32; 1a Corintios 10 y Hebreos, 11 y 17). En un drama como Las Quinas de Portugal que no se inspira en temas bíblicos Tirso hace referencia al elemento típico de la Biblia con las siguientes palabras:

Vamos al templo celeste,
a la mesa del maná,
a las aras del cordero,
al convite del altar,
donde entre puros viriles
la fe nos muestra al Isaac
de su padre sacrificio,
del mundo felicidad; (III, 15)⁶

También en la obra Las Quinas de Portugal, Tirso menciona el misterio de la inspiración bíblica del siguiente modo:

A aconsejarse con vos
mi fe, libro santo, viene,
pues cuanto en vos se contiene
lo escribió el dedo de Dios. (III, 2)

El mismo tema de la inspiración bíblica nos es presentado en un drama bíblico, La Venganza de Tamar, de esta forma:

Los salmos en verso ha escrito;
que es Dios la musa perfeta,
que en él influyendo está.
.....
Misterios escribiré,
que es guerrero y es profeta. (I, 2)

Estas expresiones de Tirso son una reproducción de la idea encerrada en pasajes bíblicos tales como 2a Timoteo, 3:16

⁶ A través de toda esta tesis hemos usado al citar las obras de Tirso de Molina la edición completa de Doña Blanca de los Ríos, Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas, (Madrid:1958) 3 vols.

y 2a Pedro, 1:21.

El drama bíblico de Tirso de Molina resultaría incomprendible de explicar en cuanto a su forma, técnica literaria y propósito, si no tuviéramos en cuenta que el teatro bíblico era una de las formas más ajenas y eficaces de dar a conocer la Biblia al pueblo e impartirle los principios y normas de la vida y moral cristianas.

CAPITULO II

LOS DRAMAS BIBLICOS

En este capítulo nos proponemos estudiar individualmente los dramas bíblicos de Tirso de Molina. Tres de ellos, La mujer que manda en casa, La mejor espiñadera y La venganza de Tamar están inspirados en los escritos del Antiguo Testamento, mientras el cuarto, El rico avariento, que también ha sido conocido con el nombre Tanto es lo de más como lo de menos, deriva sus fuentes del Nuevo Testamento. Hemos omitido un drama que también hubiera podido incluirse en este estudio, La vida y muerte de Herodes. Aun cuando la Biblia menciona el nombre de Herodes, decidimos no incluir este drama en nuestro estudio porque Tirso hizo uso casi exclusivamente de los escritos de Flavio Josefo en la preparación de este drama.¹

LA MUJER QUE MANDA EN CASA.

Blanca de los Ríos afirma con razón, que los críticos literarios han concedido muy poco espacio en sus obras a este drama de Tirso.² Algunos de ellos le conceden escasos renglones sin adentrarse a profundidades analíticas, otros, simplemente no dicen nada.

¹ Blanca de los Ríos, op. cit., vol. I, 1566.

² Ibid., 570.

Entre los rasgos principales que se encuentran en La mujer que manda en casa, Blanca de los Ríos anota una característica muy importante: la sátira. Mantiene esta escritora española que, con esta obra, Tirso dió principio a la producción de carácter satírico que tanta fama habría de darle, y que años más tarde llegaría a tales cumbres en la persona del ingenial Quevedo.³ La sátira a que nos referimos aquí es la sátira política y en ella, anota Blanca de los Ríos, Tirso blandió su espada contra los poderes más altos de España. En este caso, el blanco de Tirso fué nada menos que la casa real. Es extraño que Tirso no sufriera mayores consecuencias de su atrevimiento contra nobles, potentados, y en el presente caso aún la misma reina de España, Doña Margarita de Austria.

Es indudable que la sátira formó parte de las armas esgrimidas por Tirso contra sus enemigos, pero es también muy difícil probar que en este caso el atrevimiento de Tirso no se detuvo ni aun ante la misma reina. Nos parece que en este drama, Tirso más bien generalizó un principio aplicable a cualquier caso, es decir, que reyes y maridos deben mantener dominio tanto en sus reinos como en sus hogares. Sería injusto atribuir a Margarita de Austria, y punto por punto, todas las debilidades, flaquezas e injusticias que Tirso nos pinta en la figura de Jezabel. Cuanto

³ Blanca de los Ríos, op. cit., 571-2.

más, Tirso se limita a lamentar el hecho deplorable de que el cetro y la corona se encuentren en manos de mujer, pero sin establecer paralelos entre el carácter de Jezabel y el de la reina de España. Sin duda que su atrevimiento no dejaba de rayar en límites extremadamente peligrosos, pues en aquellos días las debilidades políticas de Felipe III habían llevado a la reina hacia las esferas de gobierno y ocasionado la casi omnipotencia política del duque de Lerma.

Es muy difícil ahora encontrar las razones exactas que impulsaron a Tirso a escribir esta creación dramática basada en la Biblia. Entre los estudiantes de historia bíblica, y aun entre el vulgo que conoce la historia sagrada, el carácter de Jezabel ha quedado escrito como ejemplo de perfidia y de maldad. Tirso descubrió aquí un fondo emotivo y pasional muy rico en matices, y un analista de la vida tan fino y ducho como él, no podía dejar al margen tan buena ocasión. Cronológicamente, La mujer que anda en casa fue el primer drama bíblico de Tirso de Molina, escrito en 1611 o 1612, a juicio de Blanca de los Ríos. Si este drama no puede ser calificado como el mejor de su género, no hay que olvidar que Tirso se estaba adentrando por un terreno completamente nuevo para él, el de combinar temas bíblicos con efectos dramáticos, y en los cuales adquiriría inigualada maestría.

Tanto en este drama como en los otros del ciclo bíblico, Tirso trata de permanecer fiel al relato de la Bi-

blia aun cuando sólo sea en términos generales, pero al mismo tiempo trata de animar el relato y sus caracteres mediante detalles, ocurrencias e intrigas completamente ajenos al material bíblico en cuestión o al contenido general de la Biblia. Tirso trata de preservar la integridad del relato bíblico tanto como le es posible, pero al mismo tiempo lo reviste con los colores de la forma dramática creada por Lope de Vega, situando al verdadero drama en un plano intra-histórico que oscila entre los días de Israel y el gobierno de la casa de Austria. En general el propósito de las adiciones de Tirso no es otro sino el de hacer resaltar el contraste entre dos parejas: por una parte Acab y Jezabel son el símbolo de la impiedad mientras que, por la otra, Nabot y Raquel son los héroes de la piedad y la devoción a Dios.

Tirso trata de aplicar la moral del drama a los problemas de su día y esto provoca el constante anacronismo dramático de Tirso, es decir, el transplante de caracteres y costumbres bíblicas a una esfera contemporánea, la de Tirso y su día. El escritor mercedario no se contenta meramente con una reconstrucción de los tipos orientales, sino que actualiza su lenguaje y costumbres a las de su día, como podemos ver en los siguientes ejemplos:

¿Hay gusto igual al que siente
el amor que alcanza y calla,
prendas que en los bosques halla,
sin que siendo pretendiente
pase por las dilaciones
de melindres y de quejas,
de noche adorando rejas,

y examinando balcones,
y de día entre dosvelos
solicitando un favor? (I,6)

La referencia a balcones y rajas en boca de Jezabel nos da un fino reflejo de la vida cortesana en los días de Tirso pero que está bien lejos de las costumbres en tiempos de Jezabel. Estos anacronismos continúan por todo el drama como podemos ver en las citas siguientes:

Alzad del suelo, cubríos,
pedid mercedes, llegad. (I, 8)

Esta alusión a cubrirse en boca de Jezabel no puede tener otra fuente que la costumbre observada por los vasallos ante la realeza y que era bien conocida por Tirso. La actitud de Nabot llena a su mujer Raquel de celos. Esto da lugar a que Tirso insista sobre este anacronismo en boca de Raquel quien dice a su esposo:

cubrir la cabeza os manda.
Ya sois Grande de su estado, (II,8)

La referencia a los Grandes de estado no tendría sentido alguno en boca de Raquel, aparte de un previo conocimiento de la vida de la corte en los días de Tirso.

Otro ejemplo del anacronismo y fina ironía de Tirso lo encontramos en las palabras de un ciudadano de Israel al exclamar:

O morir, u obedecer
porque un, "yo el Rey", puede mucho. (III,8)

Podríamos continuar multiplicando citas sobre estos anacronismos, pero consideramos que, para demostrar cómo Tirso añade luz y color al drama bíblico, las arriba citadas son

suficientes.

Las referencias en esta obra al gobierno de la mujer son muy dignas de mención porque constituyen el hincapié para la moraleja del drama. Notemos las siguientes referencias al dominio de la mujer:

Esto y mucho más peligra
reino en que manda mujer. (I 12)

Tirso menciona aquí por primera vez el peligro de aquel reino regido por mujer y continúa tales aseveraciones como un leitmotiv que corre a través de toda la obra y que termina con los versos que copiamos a continuación:

Alce Israel la cabeza,
pues de Jezabel se libra,
y escarniente desde hoy más
quien reinare; no permita
que su mujer le gobierne;
pues destruye honras y vidas
La mujer que manda en casa,
como este ejemplo lo afirma. (III, 19)

Tirso no se contenta de poner tales palabras en boca de laicos sino que lleva el asunto al terreno religioso cuando pone en boca de Elías, el profeta de Dios, estas palabras que suenan como un reproche divino para aquel hombre que permite a su mujer usurpar los derechos de cabeza de casa:

Afemina tu diadema
(no en la cabeza) en los pies,
pues indigno de ser hombre
te gobierna una mujer. (I, 10)

Lo mismo se repite en boca de Abdías, quien trata de consolar a Raquel, la esposa de Jacob que se halla furiosa y

desconsolada ante el cadáver ensangrentado de su esposo,
muerto a pedradas por orden de Jezabel:

Llevad a enterrar el cuerpo.
Será, muerto, ejemplo vivo
del mal que a los Reinos viene
por una mujer recidos. (III, 11)

Tirso se esfuerza en pintar a una mujer imperiosa frente a un rey débil y es bajo estas circunstancias que el apedreamiento de Nabot se lleva a cabo. Jezabel, en un momento de debilidad de su esposo que son frecuentes en la obra, obtiene el sello real y bajo el pretexto de una vil e infame calumnia de dos falsos testigos, consigue el apedreamiento de Nabot, símbolo de virtud y de piedad. Tirso pinta vivamente la debilidad del rey Acab con vivos colores en su lloro pueril y la entrega de aquel anillo, símbolo de la autoridad real.

No es seguro que el público de España comprendiera enseguida la moraleja de la obra y la asociara a la casa real de España y a la debilidad de Felipe III como Blanca de los Ríos pretende. Sin embargo, es posible que algunos vieran dibujarse los perfiles de la intriga real entre Felipe y Margarita, éste débil y aquélla, fuerte.

Hay aún otros detalles dignos de mención en este drama. Uno de ellos es el sueño fingido como declaración amorosa y que pone en evidencia la fina psicología de Tirso. Encontramos esta estratagema en tres ocasiones a través de las obras de Tirso.

Siguiendo la cronología dada por Blanca de los Ríos, la primera mención se encuentra en El vergonzoso en palacio. En esta obra, Doña Magdalena se finge dormida cuando Don Dionís viene a darle su lección. De esta manera puede expresarle en forma mucho menos embarazosa que si hubiera estado despierta, la vehemencia de su amor.

Don Dionís, no creáis en sueños,
que los sueños, sueños son. (III, 8)

En La mujer que manda en casa, Tirso vuelve a insistir sobre el mismo tema cuando Jezabel trata de dar a conocer a Nabot su amor impetuoso. Jezabel, para hacer la situación menos embarazosa, se finge dormida y en medio de su declaración amorosa exclama:

Mas vos, cuyo corazón
desprecia tales empeños,
diréis porque os amo en sueños,
que los sueños, sueños son. (I, 8)

Más tarde, vuelve Tirso sobre el mismo asunto en su drama La mejor espiagadera. Esta vez es un hombre, Masalón el hijo de Elimelec, quien encontrando a Rut, la princesa moabita, dormida, dice:

Pero duerme, que es razón,
no digas en despertando,
si fe a tu amor estoy dando,
que los sueños, sueños son. (I, 9)

Blanca de los Ríos menciona como posibles fuentes de Tirso un villancico del siglo XV y los Sueños de Quevedo. El villancico dice así:

Sonaba yo que tenía
alegre mi corazón,
nás a la fe, madre mía,

que los sueños, sueños son.⁴

No tenemos evidencia directa de que fue así, pero nos parece la opinión más probable, ya que Tirso no era de ningún modo ajeno a las corrientes literarias y formas dramáticas de su tiempo.

Es también digna de mención la fidelidad de Tirso al relato bíblico en un buen número de escenas.⁵ De un modo es-

⁴ Blanca de los Ríos, op. cit., vol I, 572.

⁵ Tirso de Molina hace extenso uso de citas bíblicas en este drama como lo prueban los siguientes pasajes:

I,1. La idolatría de Israel; Moisés y Salomón. I,2, La idolatría de Jeroboán. I,3, La venganza y poder de Dios en el mar Rojo, (Éxodo, 14:23); la pérdida del reino por parte de Roboán, (1a Reyes, 12:24,26). I,8, La muerte de los profetas sacados, (1a Reyes 18:4); el bosque de Baal, (1a Reyes 16:33), la ley de Moisés, (Deuteronomio 20).

I,10. La ley de Oreb (Deuteronomio, 5:2)

El Templo, recentáculo del arca de Dios de Melquisedec (Génesis, 14:18-20).

Las doce tribus: Desde Saul (1a Samuel, 10-21) hasta Manasés (2a Crónicas, 33:1).

La torpeza de Jeroboán que hace adorar un becerro en Betel (1a Reyes, 12:29).

Los infames cinco reyes:

a) Hadab (1a Reyes, 15:25).

b) Basa (1a Reyes, 15:27).

c) Ela (1a Reyes, 16:3).

d) Zimri (1a Reyes, 16:11).

e) Omri (1a Reyes, 16:20).

La muerte de Abel (Génesis, 4:8).

La justicia de Phineas (Números, 25:7).

Los justos van al seno de Abraham. (Lucas 16:22).

II,9. La venta de la primogenitura prohibida por Dios mismo (Levítico, 25:15).

Podemos añadir que en ningún otro drama bíblico hace Tirso tanto uso de referencias a la mitología como en el presente. Tal cosa no debe extrañarnos tomando en cuenta que en este drama la idolatría juega un papel muy principal.

pecial, aquélla en la que en pleno dramatismo, Nabot niega a Acab la viña, herencia de sus padres, y para reforzar su argumento Tirso incorpora al texto del drama el capítulo y versículo de Levítico 25:15 donde se encuentra tal prohibición.

A continuación nos proponemos estudiar con algún detalle las características principales de los protagonistas de esta obra de Tirso.

Jezabel.

Si hay un carácter de mujer fuerte en las obras de Tirso lo encontramos sin duda aquí en la imponente figura de la reina Jezabel. Ya desde los primeros renglones del drama, Jezabel se nos retrata como una mujer de fortaleza de carácter extraordinaria. Jezabel llega al extremo de negar su amor al rey, quien tiene que mendigar sus favores, y además Jezabel llega al extremo de amenazarlo con no dárselo jamás a menos que desprecie al Dios de Israel y adore al pagano Baal. Leemos:

Mi la mano (Rey) me pidas,
ni victorioso blasones
conquistas de otras naciones
a tus banderas rendidas,
mientras en tu reino olvidas
tu desacato y mis penas.

.....
Hija soy del rey sidonio...
Baal es mi dios; (I,1)

El discurso de Jezabel termina negando ésta al rey su título, y negándole también su amor. Este es un buen preámbulo para lo que va a seguir en el drama, y aun cuando Jezabel llora,

sus lágrimas no son símbolo de debilidad, sino de orgullo, soberbia y perfidia.

Jezabel continúa manifestándose como mujer fuerte y decidida a obtener sus deseos cueste lo que cueste. Jura matar a todos los profetas de Dios y afirma aun más y más su deseo de hacer su propia voluntad, aun por encima del gobierno del rey Acab.

Verá el mundo (aunque mujer)
mi gobierno en breves días; (I, 2)

Las características de este gobierno que Jezabel se propone inaugurar las vemos en las siguientes líneas de este discurso de Jezabel, cuando exclama con gran vigor:

mueran los ciegos profetas
que siguen al falso Elías!
Por cada cabeza, ofrezco,
que sirva al Dios de Abraham,
hacerle mi capitán:
beber su sangre apetezco. (I, 2)

En las escenas que siguen, Tirso nos revela la causa del amor de Jezabel por su dios Baal en la lascivia que se deriva de las prácticas que acompañan tal adoración. Criselía, la fiel consejera de Jezabel, trata de inspirar a ésta nobles sentimientos, pero todo es en vano. La pasión de Jezabel no va a ceder ante ningún consejo o aun obstáculo y las palabras de Criselía que le recuerdan el deber de la fidelidad conyugal sólo despiertan en Jezabel explosiones de hondo cinismo. Tirso hace gala de un gran conocimiento de las deidades paganas y de sus costumbres, poniendo en boca de la reina estas palabras:

Aquí solamente amor
 gustos feria y no da celos;
 aquí se compra barato,
 pues las fiestas de Baal
 con ocasión liberal
 a todo gusto hacen plato. (I, 6)

Este culto impúdico a Baal es descrito con vivos detalles por el piadoso Nabot a su mujer Raquel, la cual se aterra. Así Tirso va preparando sabiamente uno de los climas más importantes del drama, cuando se encuentran frente a frente la lascivia y la impiedad de Jezabel con la fidelidad conyugal y la piedad de Nabot en la escena de la fuente. Es aquí donde la impiedad y la sensualidad pervertida de Jezabel se nos revelan en toda su forma y colorido.

Frecuentad su culto [Baal] vos,
 que en su bosque y espesura
 os aguarda una ventura
 que no os dará vuestro Dios.

 No hay reparos en el amor.

 Amor es Dios, si él Baal es Rey.

 No hay ley
 ni hay Dios, sino el que os doy nuevo,
 Baal que me anéis permite;
 por eso os mando adorarle. (I, 8)

La perfidia de Jezabel continúa acentuándose y llega a un grado elevado en la escena que nos presenta a la pareja real tratando de dar ejecución a sus planes. Acab, débil y llorando como un niño, desengañado de la vida, prefiere morir ante la más simple contradicción. Jezabel, al contrario, con su amor propio herido hasta lo sumo por la fidelidad conyugal de Nabot, se nos presenta fría, orgullosa, calculadora,

dueña de sí misma, y pronta a obtener lo que ansía por el buen grado o por la fuerza. (III, 3).

Tirso nos muestra en Jezabel a una mujer cruel. Después de la muerte de Acab en el campo de batalla y de Nabot en un apedreamiento, Jezabel rehusa conceder la libertad a la viuda Raquel. Al mismo tiempo trata de abogar su propia pena ataviándose ricamente para así apagar con el sensualismo la pérdida de su propio esposo. Las palabras que siguen son un vivo retrato de la crueldad de Jezabel:

Ya sabes que soy cruel;

 No hay mudanza
 en su pena y mi venganza. (III, 15)

Vencidas sus huestes por el valeroso Jehú, Jezabel trata de enamorarlo para así librarse de una muerte cierta. Sin embargo, su estratagema no da resultado y sus pretensiones son desechadas por el vencedor y a la vez vengador de los inocentes de Israel. El fin de Jezabel no es otro que la culminación de la vida que ha llevado. Jezabel sucumbe en manos de los plebeyos con muerte atroz, los perros lamen su sangre y así termina el drama.

Jezabel es un carácter fuerte, muy fuerte hasta su fin. Es el retrato de una mujer apasionada y enérgica, que desconoce el arrepentimiento, que sigue adelante en sus planes y caprichos sin dar tregua a ninguna de sus intrigas. Jezabel sigue siempre adelante sin mirar atrás para ver el sufrimiento de aquéllos a quienes maltratará, y sin pensar jamás en volver sobre sus pasos. La brutalidad de esta



mujer hace que Tirso ponga en boca del libertador, Jehú,
estas palabras:

Alce Israel la cabeza,
pues de Jezabel se libra, (III, 19)

Acab.

La figura de Acab es, con respecto a Jezabel, el reverso de la medalla. Cuando habría que esperar un rey dominador y dueño de sus posesiones, Tirso nos presenta todo lo contrario. Aquella masculinidad que es tan fuerte en otros personajes del drama de Tirso en general, no la vemos en absoluto en la persona del rey de Israel.

Desde buen principio del drama, Tirso nos presenta en Acab la figura de un rey débil, abúlico, que se acobarda ante las recriminaciones y amenazas de Jezabel, que se humilla ante Jezabel cual niño que teme perder su juguete preferido. No es, pues, de extrañar que cuando Jezabel pone a prueba su fuerza de voluntad y su apego a las tradiciones judías, Acab quede vencido con gran facilidad. Ante las fuertes palabras de Jezabel, Acab se acobarda y promete que, puesto que Jezabel misma se humilla delante de Baal, él y todo el pueblo van a hacer lo mismo, con estas palabras:

Adore Jerusalén
su Dios en su templo de oro,
que yo a Jezabel adoro
y al sacro Baal también.
Cuantos en mi reino estén
reverencien a Baal
por deidad universal,
pues Jezabel se le humilla;
quien no hingue la rodilla
tenga pena capital. (I, 1)

El servilismo de Acab llega a un extremo cuando para complacer a Jezabel hace ejecutar trescientos profetas de Dios y lo comunica a Jezabel de este modo:

No como rey, hermosa prenda mía,
como ministro vuestro solamente,
de Israel desterré la hipocresía
que ciega amotinaba nuestra gente.
Trescientos y más son, los que en este día
.....
las aras de Baal en sangre bañan. (I, 9)

Tirso vuelve a traer al frente el elemento religioso para juzgar la incapacidad real de Acab y su impotencia como gobernante al enfrentar al Rey, que es símbolo del poder humano, con Elías, el mensajero y profeta de Dios. Elías prorrumpie en un vehemente discurso contra Acab, denuncia sus errores y su afeminamiento como sigue:

Afemina tu diadema
(no en la cabeza) en los pies,
pues indigno de ser hombre
te gobierna una mujer. (I, 10)

La superstición y el miedo que el rey experimenta al temblar ante el graznido de un cuervo, nos dan a entender lo bien que Tirso comprendía la psicología humana.

¡Tiemblo,
dudo, desmayo, suspiro,
abrásome vivo, y muero!
Los Cielos son contra mí.
¿Quién resistirá a los Cielos?
Mi mortal sentencia firman
plumas de verdugos cuervos. (II, 4)

De todos modos, Acab, a pesar de ser como un juguete en manos de la perversa Jezabel, no llega a los extremos de maldad que ésta alcanza. El temor de Acab tiene bases en su conciencia como prueban las palabras "¿Quién resistirá a los

Cielos?". Tanto si la palabra "Cielos" se interpreta como sinónimo de Dios, o bien como símbolo de algún poder o fuerza sobrenatural a la que Acab alude, Acab siente que se está enfrentando con poderes espirituales muy superiores al suyo, y la superstición le atormenta, quizás, la misma voz de la conciencia.

Los cuervos han sido generalmente interpretados como símbolo de muerte, o asociados de algún modo con ella, y el rey medroso y supersticioso no puede menos que ver en aquel cuervo que le arrebató el pan, y en el otro cuervo que se escapa con el asado, dos mensajeros del horrendo fin que se avecina.

La Biblia no dice nada sobre la procedencia del pan y la carne que Elías recibía diariamente. (1a Reyes, 17:6). Tirso en cambio, no duda en ir más allá de las Escrituras en esta ocasión, para dar más emoción al drama. El pan y la carne que Elías recibe de aquellos cuervos son en el drama de Tirso, el mismo pan y carne que los cuervos arrebatan de la mesa real. Esta forma de tergiversar el sentido del texto bíblico en favor del drama es frecuente en Tirso, y el hecho de ser mercedario no le impide añadir o quitar detalles al relato bíblico para dar mayor emotividad y vivacidad al drama.

En resumen, la figura de Acab es un triste ejemplo del hombre que permite a su mujer tomar la autoridad que le corresponde, y en particular de aquel rey que es incapaz de

gobernar.

Nabot.

Tirso presenta en Nabot el ejemplo de un ciudadano leal. En Nabot vemos la máxima figura de amor y fidelidad conyugal, y el tipo del adorador verdaderamente piadoso. La vida de Nabot transcurre tranquilamente como una vida ideal en la que el hombre procura satisfacer tres amores o devociones: Dios, su familia, y el Rey. (I, 8).

Nabot es ejemplo de fidelidad conyugal al saber anteponer al placer el honor propio y el de su esposa. Esto, y su fidelidad a Dios, hacen que se niegue a acceder a los deseos y requerimientos amorosos de la lasciva Jezabel que arde en deseos por él. Ante las amenazas de la reina, que no puede soportar la frustración de sus deseos, Nabot se enfrenta con ella apelando valerosamente a sus deberes como creyente, esposo fiel, y digno vasallo, con estos versos:

¡Pues derribe
mi cabeza, lacrueldad,
que torpe me asombra en vos,
Reina; que vive mi Dios!
que contra la majestad
del Rey, que obedezco fiel,
de la esposa a quien adoro,
ni el interés de un tesoro,
ni el castigo más cruel
ha de hacer mella en mi honor
porque a vuestra culpa iguale. (I, 8)

Nabot se encuentra frente a un serio dilema cuando ve que las desdichas de su vida harán que ésta sea muy corta y dice:

¿qué haré, si vienen a ser

mi esposa, el Rey, su mujer
tres enemigos del alma? (II, 10)

La vida de Nabot termina cual la de un mártir que prefiere ser inmolado injustamente antes que faltar al honor que le obliga a ser fiel a Dios, a su mujer, y al Rey.

Raquel.

Tirso no tan sólo es un gran creador de caracteres sino también de contrastes. En La mujer que manda en casa, Tirso presenta el contraste de dos mujeres, Jezabel y Raquel. La una es pagana, sierva de una deidad cruel, mientras la otra es adoradora de Jehová, el Dios de Israel. Jezabel es hija del rey sidonio, mientras Raquel es israelita, hija del pueblo escogido. Jezabel es lasciva y sensual, mientras Raquel es celosa y fiel al amor y deber conyugal. Cuando ambas mujeres enviudan por diferentes motivos, Raquel decide continuar en su viudez, mientras Jezabel, muerto Acab, trata de enamorar inmediatamente al general conquistador.

Raquel es un bello ejemplo de ternura y cariño al decir a Nabot:

¿Cómo en Moab te ha ido?
¡Que asustada en sus riesgos me has tenido!
Despierta te lloraba;
dormida, mi recelo te soñaba
lastimosos despojos
de la Parca fatal; todo era enojos; (I, 3)

Nabot, entonces, cuenta a Raquel con todo detalle la forma de adoración que acompaña al culto de Baal, y la casta Raquel exclama horrorizada:

¡Ay, Nabot de mi vida!
 Primero juzgaré por bien vertida
 mi sangre, que el respeto
 pídico (con que al tálamo sujeto
 mi amorosa limpieza)
 ose aplaudir tan bárbara torpeza. (I, 3)

Raquel es también una mujer celosa. El mismo amor que profesa por Nabot la hace celosa en grado sumo. Cuando Raquel contempla desde una reja la escena del encuentro entre Nabot y Jezabel, y ve que ésta trata de vencer la virtud de aquél, Raquel arde en celos. Así lo expresa en las primeras líneas de su discurso:

Desde aquí los puedo ver
 a estas rejas del jardín.
 Acechad sospechas mías
 y averiguaréis desvelos
 de mi nena, pues los celos
 inventaron celosías.
 ,,,.....
 ¿Qué es lo que veis, impaciencias?
 ¿Sentada la Reina esté,
 y mi esposo descubierto?
 ¡Ay Cielos! ¿Qué la diré?
 ¡Oh! Quien tuviera en los ojos
 los oídos. Desde aquí
 oírlos, no; verlos, sí;
 pueden mis ansias y enojos.

 ¡Loca estoy, pierdo el sentido! (I, 8)

Al llegar los celos de Raquel al paroxismo, Tirso introduce el elemento divino con estas palabras:

Daré voces, diré al Rey
 lo que le ofenden los dos,
 a la gente, al Cielo, a Dios,
 y a su profanada ley. (I, 8)

La celosía de Raquel da ocasión a Tirso para crear un soliloquio de bellísimos versos en los que revela su poder creador como poeta:

.....

.....

Estas vides todas lazos,
 de estas piedras Eriareos,
 ¿por qué tropen los descos
 cillando el muro a pedazos?
 ¿Por qué con verdes abrazos
 crecen entre ajenas vedras,
 sino porque hasta las vedras,
 ejemplos del firme amor,
 tienen, celosas, temor
 que se les vayan las piedras? (II, 7)

La celosía, pero a la vez la fidelidad conyugal de Raquel, la lleva a recriminar a su esposo sus infidelidades fingidas y llega a decirle en tono de burla: "Eres un santo", mientras amenazándole en decir al Rey todo lo que sus celos han visto.

A pesar de todo, Raquel ama tiernamente a su esposo Nabot, y cuando lo pierde, Raquel llora con desconsuelo su pérdida, dando así lugar a los versos más sentidos de todo el drama:

¡Ay dueño de mi esperanza;
 regalo de mis sentidos;
 consuelo de mis cangojas;
 de mis tormentos alivio!
 Celosa lloraba yo
 engaños y desatinos.

¡qué caras satisfacciones
 a costa de entrambos, miro!
 ¡Mi Abel, mi justo, mi santo! (III, 11)

La expresión "santo" fue usada antes por Raquel como un reproche a la infidelidad fingida de su esposo. (II, 8). Ahora Raquel ha comprendido las cosas y se ha dado cuenta de lo infundado de su celosía. El velo que cegaba sus ojos ha caído con la muerte de su amado esposo y la expresión "santo" recobra en boca de Raquel su verdadero valor y sentido.

Al mismo tiempo, Raquel es mujer enérgica. Podríamos aducir muchas citas para expresar la furia de Raquel y sus denuestos contra la real pareja, por causa de la muerte de su esposo. El rey es: "torpe y lascivo, sangriento, un vil hijo de Omri" (III, 11). La reina es: "hambrienta de honras, adúltera, lasciva" (III, 11). Tirso aprovecha esta ocasión para declarar la igualdad de todos los hombres con las siguientes palabras de Raquel:

¿En vasallos y Reyes
serán acaso distintos
los insultos generales,
siendo, en sustancia, los mismos? (III, 11)

En conjunto la obra La mujer que manda en casa es rica en muchas formas. Su lenguaje es flúido y expresivo; el retrato de sus caracteres es profundo y acabado; la historicidad del drama es, en general, fiel y verdadera. La obra es realmente digna de su gran autor y revela los progresos literarios de aquel mercedario que debía convertirse en una de las lumbreras del drama español en la Edad de Oro.

LA MEJOR ESPIGADERA

El drama bíblico de Rut la espigadera es una de las más bellas expresiones del teatro bíblico del maestro Tirso de Molina. Podemos apreciar aun más el valor de este drama si lo comparamos con la otra obra de Tirso que acabamos de estudiar, La mujer que manda en casa. Al hacerlo, comprenderemos que Tirso era un verdadero pintor del alma femenina,

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

un artista que plasmaba con belleza los destellos, las virtudes y, al mismo tiempo, los defectos de las mujeres.

En La mujer que manda en casa, Tirso nos ofrece el cuadro de una mujer sangrienta, cruel, violenta, que jura "lavarse las manos con la sangre de Elías". Jezabel es una mujer que domina a su esposo, manda matar a Nabot porque no quiso ceder a sus caprichos, y hasta el último momento usa de todo el hechizo de una mujer para conseguir sus propósitos. Al contrario, en La mejor espigadera, Tirso nos da un carácter femenino completamente diferente y nos pinta a Rut como una mujer dulce y candorosa, llena de amor, piedad y amabilidad, de dulzura y fidelidad, y de cuya descendencia nacería un día el mismo Jesús.

Tirso rompe aquí la tradición de su día para darnos el retrato de una "suegra" exento de burlas, sátiras, mofas y coplillas callejeras o de taberna que eran corrientes en su día. En su inmortal figura de Don Juan, Tirso se permite ligerezas con el honor femenino,⁶ pero cuando se trata de una mujer que es asimismo madre, Tirso la trata con el debido respeto, y por tal motivo la pintura que Tirso nos da en este drama sobre la madre, la suegra y la nuera es de nivel muy elevado. Este drama está empapado del amor filial de una nuera, Rut, para con su suegra y, recíprocamente, del amor

⁶ E. Gijón, "El honor y la mujer en Tirso," Tirso de Molina, Revista Estudios (Madrid:1949), 481-655.

maternal de Noemí para con su nuera Rut. Por tal motivo, consideramos el drama La mejor espigadera como un buen ejemplo del respeto que Tirso de Molina tenía para las madres.

No cabe duda que Tirso encontró dificultades al tratar de poner esta historia bíblica en forma dramática. Por una parte, el relato bíblico era bien conocido por el público, de manera que Tirso no podía dar a aquel drama otro giro que el usual y contenido en la Biblia. Ello le privaba de muchos tesoros de riqueza imaginativa en cuanto a desenlaces que de otro modo hubiera podido utilizar. Al mismo tiempo, la trama de Rut es muy sencilla y de contornos muy definidos. La Biblia sólo dedica unos pocos capítulos a la vida de Rut, y con ello Tirso tenía que entretener al público durante un buen rato. Tirso se encontraba ante la necesidad de animar la trama bíblica y al mismo tiempo no incurrir en la censura y desapruebo de las autoridades eclesiásticas.

Tirso afrontó valerosamente estas dificultades. Sin apartarse considerablemente del texto bíblico y mediante un profundo y concienzudo estudio de los pequeños detalles del mismo, encontró la solución. Tirso presentó el hondo dramatismo reflejado en la historia de dos mujeres viudas que con valentía y dignidad moral deciden afrontar juntas todo lo que la vida tenga a bien depararles.

Como ya lo había hecho en la historia de Jezabel, Tirso no rehusa el apartarse de la trama bíblica para dar mayor colorido y emotividad al asunto que considera. En las

dos primeras jornadas nos presenta a Rut como hija del rey de Moab y trata así de añadir poderío material a la belleza física de la protagonista, pero de todo esto la Biblia no dice nada. Al mismo tiempo, Tirso usa estas dos primeras jornadas para describir el enamoramiento de Rut y Masalón y dar lugar a la ira de Timbreo, el amante desechado. Es sólo a partir de la tercera jornada que Tirso se decide a enfocar por primera vez el asunto tal como la Biblia lo presenta. La dificultad más seria aparece en el momento de transformar a Rut de reina a espigadora. Tirso no tiene otro remedio que hacer uso nuevamente de su buena imaginación. El desenlace lo pone en boca del mismo Timbreo, para así hacer que la humillación de Rut llegue a su clímax.

El desenlace previsto por Tirso no puede ser menos emocionante. Timbreo, el amante que Rut desechó para casarse con Masalón, asesina a éste y se convierte en rey de Moab. Con dificultad se podría añadir más dramatismo a la acción y presentar unidas dos antítesis mejores. Por una parte, Rut pasa en un momento de reina y princesa a humilde espigadora, y por la otra, Timbreo se convierte de amante desechado en dueño y señor de Moab. El orgulloso discurso de Timbreo es útil no tan sólo para humillar a Rut, sino también para echar un rayo de luz sobre un proceso tan difícil de dramatizar. El poner en boca de una de los personajes la narración de un asunto histórico, que de otro modo habría tomado mucho tiempo precioso, es un truco dramático al que Tirso re-

10

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the
the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the
the eleventh is the fact that the
the twelfth is the fact that the
the thirteenth is the fact that the
the fourteenth is the fact that the
the fifteenth is the fact that the
the sixteenth is the fact that the
the seventeenth is the fact that the
the eighteenth is the fact that the
the nineteenth is the fact that the
the twentieth is the fact that the
the twenty-first is the fact that the
the twenty-second is the fact that the
the twenty-third is the fact that the
the twenty-fourth is the fact that the
the twenty-fifth is the fact that the
the twenty-sixth is the fact that the
the twenty-seventh is the fact that the
the twenty-eighth is the fact that the
the twenty-ninth is the fact that the
the thirtieth is the fact that the
the thirty-first is the fact that the
the thirty-second is the fact that the
the thirty-third is the fact that the
the thirty-fourth is the fact that the
the thirty-fifth is the fact that the
the thirty-sixth is the fact that the
the thirty-seventh is the fact that the
the thirty-eighth is the fact that the
the thirty-ninth is the fact that the
the fortieth is the fact that the
the forty-first is the fact that the
the forty-second is the fact that the
the forty-third is the fact that the
the forty-fourth is the fact that the
the forty-fifth is the fact that the
the forty-sixth is the fact that the
the forty-seventh is the fact that the
the forty-eighth is the fact that the
the forty-ninth is the fact that the
the fiftieth is the fact that the
the fifty-first is the fact that the
the fifty-second is the fact that the
the fifty-third is the fact that the
the fifty-fourth is the fact that the
the fifty-fifth is the fact that the
the fifty-sixth is the fact that the
the fifty-seventh is the fact that the
the fifty-eighth is the fact that the
the fifty-ninth is the fact that the
the sixtieth is the fact that the
the sixty-first is the fact that the
the sixty-second is the fact that the
the sixty-third is the fact that the
the sixty-fourth is the fact that the
the sixty-fifth is the fact that the
the sixty-sixth is the fact that the
the sixty-seventh is the fact that the
the sixty-eighth is the fact that the
the sixty-ninth is the fact that the
the seventieth is the fact that the
the seventy-first is the fact that the
the seventy-second is the fact that the
the seventy-third is the fact that the
the seventy-fourth is the fact that the
the seventy-fifth is the fact that the
the seventy-sixth is the fact that the
the seventy-seventh is the fact that the
the seventy-eighth is the fact that the
the seventy-ninth is the fact that the
the eightieth is the fact that the
the eighty-first is the fact that the
the eighty-second is the fact that the
the eighty-third is the fact that the
the eighty-fourth is the fact that the
the eighty-fifth is the fact that the
the eighty-sixth is the fact that the
the eighty-seventh is the fact that the
the eighty-eighth is the fact that the
the eighty-ninth is the fact that the
the ninetieth is the fact that the
the ninety-first is the fact that the
the ninety-second is the fact that the
the ninety-third is the fact that the
the ninety-fourth is the fact that the
the ninety-fifth is the fact that the
the ninety-sixth is the fact that the
the ninety-seventh is the fact that the
the ninety-eighth is the fact that the
the ninety-ninth is the fact that the
the hundredth is the fact that the

corre cada vez que lo considera necesario.

Después de crear una trama magnífica, Tirso se esfuerza en revelar su fuerza creadora en cada uno de los personajes, como veremos a continuación.

Rut.

Desde el principio del drama, Tirso ya nos manifiesta que, aunque pagana, Rut tiene algún conocimiento y presagio del futuro que le espera.

Ríe el prado, que yo lloro
penas que el pesar me avisa. (I, 8)

La escena que describe el encuentro de Rut con Masalón es de bello lirismo y también aquí Tirso hace uso del elemento sobrenatural con estas palabras de la princesa moabita:

La ley aborrezco incierta
de mí ciega idolatría;
al Dios de Israel me inclino
de un oráculo divino
que estimo por profecía.
Sé que un esposo me espera,
el más noble de Efratá,
que en mí sucesión tendrá
dilatada de manera
que llegue su última rama
al cielo más eminente,
para que en su flor se asiente
un Rey-Dios que a Israel ama. (I, 10)

Esta escena ofrece el interesante contraste de una lucha interior en el corazón de Rut. La princesa moabita siente que su corazón se va inclinando hacia el joven hebreo, pero las circunstancias del encuentro son tan embarazosas para ella que duda en amarlo o darle muerte. Es uno de estos dramáticos

dilemas sobre el amor y la muerte en los que finalmente triunfa el amor. En este caso, el amor triunfa sobre la nacionalidad (moabita), la religión (pagana) y aun la humillación de Rut al encontrarse dormida al lado de un hombre desconocido.

Una vez más, Tirso pone en juego el conocido recurso de los sueños. Ya vimos al estudiar el drama anterior, La mujer que manda en casa, cómo Tirso usó semejante estrategia en el encuentro de Nabot y Jezabel y éste no es el único caso que encontramos en su dramática.⁷ Tirso recurre al sueño para hacer que sus personajes confiesen en tal estado lo que estando despiertos habría sido difícil y embarazoso.

En boca de Rut encontramos una bella y romántica exposición del amor (II, 3). La princesa moabita nos brinda un hermoso soliloquio en el que describe el amor como "ciego, fuego, luz, vida, Rey, Dios, paz y clemencia." Este romanticismo continúa en el siguiente encuentro entre Rut y Masalón. Tirso nos da dos dulcísimos coloquios en breves sentencias y hasta monosílabos que se suceden y añaden gracia y colorido. En el primer coloquio Masalón describe su aciaga vida y la forma en que llegó hasta la pobreza presente, mientras que en el segundo describe su amor por la princesa con estas expresivas líneas:

⁷ La mujer que manda en casa (I, 8) y El vergonzoso en palacio (I, 8).

Rut

¡Ay, hebreo, que me has muerto!

Masalón

¡Ay, moabita, que me abrasas!

Rut

¡Vive tu Dios soberano,
que otro que tú no ha de ser
dueño a quien pueda ofrecer
el alma como la mano!
Si amor de tu parte está,
¿quién impide mi deseo?
Adiós, patria, Rey Timbreo;
adiós, temores. ¡Ah, Orfá! (II,4)

Rut continúa su papel con una ingeniosa estratagema en la que viste al pobre Masalón y, con la ayuda de Orfá, de príncipe. Hecho esto, Rut descubre sus verdaderos deseos y propósitos a su padre, el rey de Moab. Este al principio duda, pero luego se descorre una cortina y aparece Masalón, lleno de hermosura y gallardía. Finalmente, el rey consiente en la boda de Rut y Masalón.

A través de todo, Rut se nos revela como una mujer poseída de un ingenio muy especial y de fina psicología. Primero persiste en su deseo de obtener al joven Masalón hasta que lo consigue. Después para completar sus planes, propone el matrimonio de su prima Orfá con Quelión, el hermano de Masalón. Orfá, para dar gusto a la princesa, accede.

Las dos jornadas que acabamos de estudiar preparan al público para el desenlace que va a seguir y que no se hace esperar. Hasta aquí la felicidad de los jóvenes esposos se deja ver con toda claridad mientras los ánimos de Timbreo, el joven agraviado, han llegado a su cúspide. Tirso nos presenta, por un lado, la belleza del amor idealístico y de

la felicidad conyugal, pero deja una puerta abierta, la de los celos de Timbreo y de su amor agraviado. De esta forma le será posible a Tirso narrar en pocas palabras y, en la jornada que sigue, el terrible desenlace que se avecina.

En la tercera jornada Tirso no puede menos que enfocar el drama tal como la Biblia lo presenta, para poder relacionar las riquezas de la reina Rut con su presente pobreza y viudez. Tirso lo hace fácilmente mediante una larga explicación puesta en boca del rey Timbreo.

Las dos nueras y la suegra, viudas y empobrecidas, vuelven juntas a Palestina. Cuando Noemí les propone que la dejen volver sola, el amor filial de Rut se impone:

Madre, no es justo que así
a quien te adora despidas.
Un alma vive en tres vidas;
quien las da ser es Noemí.
Yo no te pienso dejar,
que esto mi ventura ordena. (III, 2)

En esta última línea Rut persiste en su idea de que lo sucedido es obra de la ventura o, como expresó ya en otra parte (I, 8), producto de los designios del cielo.

Los mejores esfuerzos de Noemí para hacer que Rut se aleje de ella son completamente inútiles, y parecen infundir en la joven moabita nuevos deseos de quedarse con su suegra. Así lo expresa Rut:

Cuanto más me contradices
aumentas más mi tristeza.
Sombra he de ser que te siga;
viviré donde vivieres;
seguiréte donde fueres,
ya la suerte te persiga,

ya de fortuna mejores.
 Tu patria es mi patria ya;
 tu ley preceptos me da;
 adoraré al Dios que adores. (III, 3)

Con estos versos, Tirso parafrasea bellamente el pasaje bíblico: "Porque donde quiera que tu fueres iré yo; y donde quiera que vivieres, viviré. Tu pueblo será mi pueblo, y tu Dios mi Dios." (Rut, 1:16).

Tirso se nos presenta algunas veces como dramata que sigue fielmente el texto bíblico como nos lo demuestra el último verso citado, pero casi inmediatamente se permite un desvío del material bíblico. Cuando las dos mujeres llegan a Belén, se dirigen a sus parientes ricos para implorar limosna de ellos pero, son rechazadas. Este rechazo y la buena cosecha provocan en Rut deseos de espigar. La Biblia, en cambio, no nos dice nada sobre esta cuestión de pedir limosna y otra vez encontramos que Tirso ha añadido materiales extrabíblicos para hacer el desenlace del drama un poco más lógico y, al mismo tiempo, añadirle otra dosis de patetismo. Las palabras de Rut no nos dejan duda de la verdadera intención de Tirso:

Cánsate ya de cansarte
 pidiendo a quien socorrer
 te pudiera y dice ultrajes,
 que no hay más que dos linajes
 que es tener y no tener.

 No pruebes pechos, Noemí
 que la hacienda endureció,
 que avergüenza mucho un no
 a quien dijo a todos sí. (III, 6)

Tirso nos presenta a Rut como una mujer atractiva,

aun después de las penas y tribulaciones que ha pasado.

Bohoz, el amo del campo, se enamora perdidamente de ella.

Bendigan tu hermosura
los Cielos cristalinos,
hermosa espigadera,
como yo te bendigo.
Peregrina piadosa,
enamorado hechizo,
princesa del amor,
si de Moab lo has sido, (III, 10)

Rut corresponde a tal amor y hasta cierto punto ve en Bohoz, primo de Masalón, una viva imagen del esposo difunto, tal como lo expresan estas líneas:

¡Ay madre, que he visto en él,
de mi amado Masalón
la imagen más viva y fiel
que pudo la imitación
fiar del mejor pincel! (III, 13)

Rut es también mujer obediente y llena de amor y de respeto por su suegra.

Los consejos de Noemí,
madre en obras, aunque suegra,
sola y de noche me traen,
bien que enamorada honesta. (III, 16)

La costumbre que Tirso describe aquí con detalle era prescrita por las leyes de la Biblia (Deuteronomio, 25:5) de forma que, cuando el esposo moría sin dejar hijos, el deber del pariente más cercano consistía en perpetuar la simiente del difunto. Rut se allega a Bohoz y con candor y dulzura reclina la cabeza en sus pies. Este la cubre con su bordón, para así indicar su buena voluntad de cumplir la ley, pero le advierte que hay aún un pariente más cercano que debe ser consultado.

Tirso introduce nuevamente el elemento sobrenatural en el subconsciente de Rut que continúa persuadida de que existe algo divino y profético en todo lo que va sucediendo:

Persuaciones de Noemí;
celestiales influencias
que en proféticos avisos
certifican sus promesas
me traen....

El final de esta escena (III, 16) nos brinda otro dulcísimo coloquio amoroso en breves frases entre Rut y Bohoz, tal como ya vimos antes en el amor de Rut y Masalón.

Aquí termina la actuación de Rut en este drama, pero en ella hemos podido ver un carácter completo y acabado. Rut es el prototipo de la humildad, ya que de reina pasa a humilde espigadera sin sentimiento ni menoscabo. Rut es también obediente al oráculo divino, que tiene presente todo el tiempo, y además manifiesta un amor filial desacostumbrado en las relaciones de suegra y nuera. Rut es el tipo de la mujer piadosa. Tirso nos la presenta como la mujer ideal, llena de virtudes y consciente de todos sus deberes.

Parece que Tirso quiso darnos el reverso de la medalla con respecto a otra reina, Jezabel. La vida de Rut termina felizmente, en paz, sosiego, alegría y amor conyugal. La vida de Jezabel acaba desastrosamente con la humillación y la muerte. Rut simboliza la piedad; Jezabel, la impiedad. Jezabel domina a su abúlico esposo mientras Rut es la esclava del amor para aquéllos a quienes ama. En la vida de Jezabel imperan el amor encendido y la lujuria que no se detiene ni

siquiera ante el adulterio y el crimen. En la vida de Rut reinan la castidad, el amor puro y sincero, el sacrificio por amor al prójimo. La vida de Rut entraña alegría y dolor, pero termina en un feliz desenlace y en la victoria del amor.

Noemí.

Aunque Noemí no es el personaje principal en este drama de Tirso, no deja por ello de ocupar un lugar importante en la trama. Noemí no aparece en este drama hasta la escena tercera cuando Tirso la introduce en una sentida oración hacia Dios, en la que Noemí intercede en favor del pueblo de Israel, para que Dios interrumpa la sequía que están padeciendo:

Vos, Señor, piadoso y fiel,
que a Jacob quisisteis dar
esta tierra, acordaos de él.
Mirad que estéril y seca
aflige vuestra nación,
que cierra el cielo quien peca
no es tierra de promisión, (I, 3)

Noemí es mujer de corazón generoso. Cuando los pobres se acercan a su puerta, los socorre con magnanimidad y piedad, a pesar de la avaricia de su esposo Elimelec y de sus mismos hijos, Masalón y Quelión. Tirso prepara cuidadosamente al público para un fuerte contraste. A su vuelta de Moab, Rut y Noemí se encontrarán en la misma situación de pobreza y, forzadas a mendigar, recibirán rechazos.

La magnanimidad y buen corazón de Noemí llegan a su clímax en el diálogo de los esposos que debaten sobre la

cuestión de si sería lícito el comerse a su propio hijo.

La Biblia nos da al aludir a los tiempos de Acab y de Elías, un relato muy semejante al que Tirso hace referencia aquí. Tirso no podía menos que, ahondando en sus profundos conocimientos bíblicos como mercedario, traer a luz un relato de gran patetismo.⁸ Tirso tenía este episodio en la memoria como resultado de su cuidadosa lectura de los libros de los Reyes para la preparación de su drama La mujer que manda en casa.⁹ Es verdad que existen diferencias en cuanto al detalle, pues la Biblia nos habla de dos mujeres (2a Reyes, 6:26-31) mientras que Tirso menciona a dos esposos. La idea de comer a los hijos para satisfacer el hambre no es nueva, pero lo interesante del caso es que Tirso usara aquí un hecho ocurrido en el reinado de Joram, hijo de Acab y Jezabel, y en un drama que es casi contemporáneo a La mujer que manda en casa.

⁸ La mejor espigadera está basado en el libro de Rut, pero Tirso usa también otros materiales bíblicos en este drama.

I, 3, El Mesías; José, gobernador de Egipto.
I, 4, El Decálogo; el cabrito, imagen de Cristo;
la maldición de Adán.

I, 10, Cristo nacería de la descendencia de Rut;
el amor de Jacob por su prometida Raquel.

III, 19. La genealogía de Nuestro Señor Jesucristo.

⁹ Seguimos aquí la cronología de Doña Blanca de los Ríos sobre los dramas de Tirso, op., cit., vol I, 569. Es de extrañar que el parecido entre el relato bíblico de 2a Reyes, 6:26-31 y esta escena de canibalismo en el presente drama no haya recibido atención alguna por los críticos de la obra tirsista.

Noemí soluciona este problema entregando cuatro panes y un cabrito a la hambrienta pareja y añade estas palabras:

¡Que la maldición de Adán,
mí Dios, tenga tal poder
que llegue en un padre a tanto
que a quien dió la vida y ser,
coma! Pero ¿qué me espanto
sí a Vos os han de comer? (I, 4)¹⁰

En tiempos cuando la eucaristía era representada con tanta frecuencia por los autos sacramentales, Tirso no desaprovecha la ocasión para añadir esta nota eucarística al drama.

Noemí es, ante todo, una mujer temerosa de Dios y, fiel a sus creencias, no duda en dar testimonio de ellas delante de su esposo. Cuando Elimelec decide emprender su viaje a Moab para así quedar libre de los pobres que su esposa socorría en Belén, Noemí le recuerda que hace mal en tratar de evadir aquello que era ordenado por Dios mismo y acaba su advertencia con estas palabras:

¡Quiera Dios que no te alcance
en Moab su maldición! (I, 7)

No es pues solamente Rut la que presiente el destino divino sino que presiente también Noemí que el desobedecer a Dios nunca puede acarrear beneficios. Tirso pasa a explicar, más adelante, el significado de estas palabras de Noemí. Para ello usa el mismo recurso que empleará más tarde para explicar más tarde el infortunio de Rut, es decir, poner en boca

¹⁰ La idea del cabrito y los panes ofrecidos en vez de un hijo tiene un intenso sentido eucarístico. La Pascua de los judíos que Cristo celebró en el Aposento Alto consistía en comer un cabrito con panes sin levadura, (Exodo 12 y Lucas 22).

de un personaje toda una narrativa que explique sucesos imposibles de representar en un escenario de posibilidades tan reducidas. Tirso usa a la misma Noemí para tal tarea. Cuando Masalón vuelve radiante de alegría ante el suceso de sus empresas amorosas con Rut, la princesa moabita, su madre Noemí le recibe llorosa y le da detalles de la tragedia. En su ausencia, un grupo de Ismaelitas armados les ha despojado de cuanto tienen y matado a Elimelec con el resto de la familia. Sólo Noemí se ha salvado a la par que Quelión, por quien ha intercedido. Tirso añade por boca de Noemí esta moraleja:

Por guardar, hijo, lo poco,
todo el avaro lo pierde. (I, 12)

La figura de Noemí llega a su mayor grandeza en la tercera jornada del drama. Privada de hijos y esposo, llena de desinterés y buscando sólo la felicidad de los demás, Noemí aconseja a sus nueras que la dejen sola y vuelvan a Moab. Orfá sigue su consejo, pero Rut permanece y Noemí expresa su gratitud hacia la abnegada Rut con estos sentidos versos:

Benedicid, cielos constantes
a Rut, que humilde os obliga;
haced que mientras espiga
coja por granos diamantes.
Jamás su memoria muera,
y el amor, mientras espiga
pan, con nuevo blasón, diga:
LA MEJOR ESPIGADERA. (III, 6)

Noemí es una mujer agradecida y a la vez prudente. Cuando ve que existe una oportunidad para que Rut se haga

dueña del amor y corazón del rico Bohoz, aconseja a ésta que, siguiendo la antigua costumbre, se recline a los pies de Bohoz mientras éste duerme y su prudencia no queda sin recompensa.

Noemí no toma parte en las escenas finales del drama, pero Tirso nos ha dicho lo suficiente acerca de ella para que sepamos la clase de carácter que quiere dibujarnos. Noemí es una suegra con corazón de madre. La figura de Noemí se levanta como un alto monumento al amor maternal, la magnanimidad, la gratitud, la piedad y fidelidad a Dios. Su vida es el eco de aquellas palabras que muchos años más tarde pronunciaría el Apóstol Pablo: "A los que a Dios aman, todas las cosas les ayudan a bien." (Romanos, 8:28.)

Elimelec.

Elimelec es una figura secundaria pero interesante. Blanca de los Ríos opina que Tirso, en esta siniestra figura de la avaricia, trató de darnos un retrato muy vivo del favorito de Felipe III, el duque de Lerma.¹¹ Fuera que Tirso apuntara con su crítica al palacio real o no, no hay duda alguna que entretenía un firme propósito, el de darnos un cuadro vivo y bien matizado de lo que es la avaricia y de la transformación que se opera en aquéllos que sucumben a tal vicio. Probablemente en Elimelec tenemos un precursor de

¹¹ Blanca de los Ríos, op. cit., vol I, 973s. Lo dicho sobre Jezabel en la página 9 de esta tesis puede también aplicarse a este caso. Tirso no buscaría el furor del favorito.

aquella otra figura siniestra, Nineucio, el avaro de Tanto es lo de más como lo de menos.

El desarrollo del drama nos demuestra que Tirso, creador de fuertes contrastes, trata de oponer de nuevo dos antítesis la magnanimidad de Noemí con la avaricia de su esposo Elimelec.

El texto bíblico es extremadamente lacónico sobre la figura de Elimelec. En todo el libro de Rut el nombre de Elimelec aparece dos veces y en ninguna de ellas se nos menciona alguna peculiaridad en el carácter del varón hebreo que pudiera servir a Tirso como una fuente inspiradora para aquel retrato de avaricia suprema. Todo ello sólo sirve para demostrar una vez más que Tirso no duda en sacrificar el historicismo bíblico siempre y cuando pueda crear fuertes impresiones en el público, impresiones que dejarán un recuerdo latente en sus oyentes. No hay motivo alguno, desde el punto de vista del texto bíblico, para presentar aquí una figura horrenda y cruel, de una barbaridad y avaricia repulsiva y llena de mezquindad para con los pobres. Si Tirso escogió hacerlo así es simplemente porque así lo quiso. Quizás deseaba ensayar la figura del avaro antes de dar a conocer su drama Tanto es lo de más como lo de menos. El verdadero motivo permanece una incógnita.

No es de extrañar, a pesar de todo, que Tirso se tomara esta libertad con la figura de Elimelec. En realidad, Tirso hace lo mismo y de un modo general con todos los persona-

jes de su drama bíblico. Para un dramatasta que añade dos jornadas enteras a su obra antes de enfocar el asunto bíblico tal como la Escritura lo prescribe, le es poca cosa crear un carácter completamente ajeno a la Biblia. El que Tirso se ensañe con un personaje secundario es cosa de escaso interés si se tiene en cuenta que Tirso añade casi dos terceras partes al drama sin que tengan relación alguna con el asunto bíblico en cuestión.

Elimelec es un hombre duro y que menosprecia a sus semejantes que se hallan en un nivel inferior. Su concepto de los pobres es extremadamente bajo al llamarlos: "Gente villana, viles heces, basura, hormigas viles, infames, harpías monstruosas, moscas enfadosas inútiles y asquerosas, reliquias bajas, polillas crueles, huéspedes infames, holgazanes de Efratá, ruin gente, langosta" (I, 5-7). El hecho de que en sólo tres escenas encontremos esta serie de denuestos nos da una idea de la clase de carácter que Tirso se empeña en crear.

Cuando Noemí trata de interceder por los pobres, Elimelec se revela como un esposo brutal y Noemí no recibe mejor tratamiento que aquéllos:

¡Infernal furia me toma!
 Mi casa has de asolar.

 pródiga, perdida, loca.

 Y tú, necia liberal,
 ya mi mujer no te llames, (I, 5)

La brutalidad de Elimelec es aprovechada por Tirso

.....
.....
.....

para inyectar en el drama el elemento gracioso en la persona de Gomor. Gomor sale comiendo un bocado y, al ver la furia de Elimelec con los demás pobres, se lo traga. Entonces Elimelec exclama:

¡Vive Dios, que lo has de echar,
villano, o has de morir! (I, 6)

Quelión, el hijo de Elimelec y digno émulo de su padre, empieza a ahogar al pobre y esto provoca el que Tirso dé un interesante juego de palabras combinado con esta idea del estrangulamiento:

Elimelec
Echa, infame, la comida.
Gomor
¿Por dó, si cierra la puerta?
Elimelec
Ahogalde, y con ella muera.
Gomor
Ya, señores, lo despacho. (Suéltase)
Id mañana a la zaguera
por ello, pelón, borracho,
y podréis cobrarlo en cera. (I, 6)

Elimelec es la figura del pecador impenitente a quien las advertencias de su mujer, que apela a la necesidad de los pobres, no llegan a commover. Elimelec, con el beneplácito de sus dos hijos, decide partir hacia Moab y Noemí le recuerda su desvío con estas palabras:

¿Los pobres qué comerán
en tan miserable estado?
¿Por qué en Belén, Dios de Abraham,
el pan les habéis negado,
si es Belén casa de pan?
.....
¡Quiera Dios que no te alcance
en Moab su maldición! (I, 7)

Elimelec sale de Belén a pesar de las advertencias de su es-

1. The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions and activities. It emphasizes the need for transparency and accountability in financial reporting.

2. The second part of the document outlines the various methods and techniques used to collect and analyze data. It includes a detailed description of the experimental procedures and the statistical analysis performed.

3. The third part of the document presents the results of the study. It includes a series of tables and graphs that illustrate the findings of the research. The data shows a clear trend of increasing activity over time.

4. The fourth part of the document discusses the implications of the findings. It suggests that the results have significant implications for the field of study and may lead to further research in this area.

5. The fifth part of the document concludes the study. It summarizes the key findings and provides a final statement on the importance of the research.

.....

posa y la predicción se cumple. Elimelec pierde la vida que tanto quiso conservar. Es el resultado del castigo divino y una vez más Tirso manifiesta el elemento sobrenatural del drama.

LA VENGANZA DE TAMAR

En el drama La venganza de Tamar Tirso de Molina trata de escenificar un asunto extremadamente delicado, el incesto de Amón con su hermana Tamar y el trágico desenlace del mismo. Amón y Tamar son hijos del Rey David por diferentes esposas en un tiempo cuando la ley de Dios toleraba la poligamia.

La acción se desarrolla bajo el empuje de dos fuerzas emotivas. En Amón encontramos la fuerza del amor incestuoso y en Tamar, el recatamiento y honestidad que al final del drama se transforman en sangrienta venganza. La fuerza de la pasión amorosa de Amón se mueve poderosamente en las primeras escenas del drama hasta encontrarse con otra fuerza no menos poderosa y premeditada, la de la venganza del honor deshonrado.

Las primeras escenas tienen un carácter preliminar y en ellas Tirso describe las impresiones sobre el amor de un grupo de jóvenes palaciegos. La acción cobra mayor interés cuando Amón inicia una aventura romántica y nocturna en el jardín de su padre, el Rey David (I, 4). A continuación, Tirso inicia la trama dramática con el encuentro de Amón y

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the
the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the
the eleventh is the fact that the
the twelfth is the fact that the
the thirteenth is the fact that the
the fourteenth is the fact that the
the fifteenth is the fact that the
the sixteenth is the fact that the
the seventeenth is the fact that the
the eighteenth is the fact that the
the nineteenth is the fact that the
the twentieth is the fact that the
the twenty-first is the fact that the
the twenty-second is the fact that the
the twenty-third is the fact that the
the twenty-fourth is the fact that the
the twenty-fifth is the fact that the
the twenty-sixth is the fact that the
the twenty-seventh is the fact that the
the twenty-eighth is the fact that the
the twenty-ninth is the fact that the
the thirtieth is the fact that the
the thirty-first is the fact that the
the thirty-second is the fact that the
the thirty-third is the fact that the
the thirty-fourth is the fact that the
the thirty-fifth is the fact that the
the thirty-sixth is the fact that the
the thirty-seventh is the fact that the
the thirty-eighth is the fact that the
the thirty-ninth is the fact that the
the fortieth is the fact that the
the forty-first is the fact that the
the forty-second is the fact that the
the forty-third is the fact that the
the forty-fourth is the fact that the
the forty-fifth is the fact that the
the forty-sixth is the fact that the
the forty-seventh is the fact that the
the forty-eighth is the fact that the
the forty-ninth is the fact that the
the fiftieth is the fact that the
the fifty-first is the fact that the
the fifty-second is the fact that the
the fifty-third is the fact that the
the fifty-fourth is the fact that the
the fifty-fifth is the fact that the
the fifty-sixth is the fact that the
the fifty-seventh is the fact that the
the fifty-eighth is the fact that the
the fifty-ninth is the fact that the
the sixtieth is the fact that the
the sixty-first is the fact that the
the sixty-second is the fact that the
the sixty-third is the fact that the
the sixty-fourth is the fact that the
the sixty-fifth is the fact that the
the sixty-sixth is the fact that the
the sixty-seventh is the fact that the
the sixty-eighth is the fact that the
the sixty-ninth is the fact that the
the seventieth is the fact that the
the seventy-first is the fact that the
the seventy-second is the fact that the
the seventy-third is the fact that the
the seventy-fourth is the fact that the
the seventy-fifth is the fact that the
the seventy-sixth is the fact that the
the seventy-seventh is the fact that the
the seventy-eighth is the fact that the
the seventy-ninth is the fact that the
the eightieth is the fact that the
the eighty-first is the fact that the
the eighty-second is the fact that the
the eighty-third is the fact that the
the eighty-fourth is the fact that the
the eighty-fifth is the fact that the
the eighty-sixth is the fact that the
the eighty-seventh is the fact that the
the eighty-eighth is the fact that the
the eighty-ninth is the fact that the
the ninetieth is the fact that the
the ninety-first is the fact that the
the ninety-second is the fact that the
the ninety-third is the fact that the
the ninety-fourth is the fact that the
the ninety-fifth is the fact that the
the ninety-sixth is the fact that the
the ninety-seventh is the fact that the
the ninety-eighth is the fact that the
the ninety-ninth is the fact that the
the hundredth is the fact that the

Tamar (I, 5). La acción continúa más acrecentada unas veces, y más paulatinamente otras, hasta que se produce un clímax en la persona de Amón. Amón se enamora de Tamar sin llegar a conocer quién es ella, hasta que más tarde descubre la identidad de la mujer que ama y Amón expresa entonces su turbación en un patético soliloquio (I, 9).

En el segundo acto, Tirso presenta a Amón como víctima de un amor imposible y continúa aumentando la tensión hasta llegar a otro clímax en la consumación del incesto. Tirso introduce en este segundo acto al Rey David, padre de ambos. David es un alma varonil y valerosa pero de gran ternura y que raya a veces en debilidad paternal para con sus hijos. Sin embargo, el amor y cariño paterno no logran calmar la sed insaciable de la pasión de Amón (II, 6). El influjo de sus deseos es demasiado poderoso para que ceda ante la inquietud paterna y las crisis morales sólo sirven para acentuar su pasión (I, 11 y II, 1). El desenlace de esta pasión deshonesto se va acercando. Amón trata con sutileza de encontrar una ocasión para estar a solas con su hermana y así poder satisfacer la pasión incestuosa que lo abrasa.

El momento crucial llega cuando Amón, con tacto y galantería y con un pretexto fingido, consigue que Tamar consienta a ciertas escaramuzas amorosas (II, 7). Tamar cede para no agraviar la salud de su hermano, pero ante la celosía de su prometido Joab y al darse cuenta del inminente peligro que corre, retrocede (II, 9) El amor despreciado hace

que Amón llegue al paroxismo de la pasión, y desde entonces ya nada le detiene hasta consumir su horrendo crimen (II, 15) y acelerar la venganza de Tamar que le espera (III, 15).

Este drama de Tirso se ciñe con mucha fidelidad a los materiales que la Biblia le facilita en 2a Samuel 13, aunque añade algunos detalles extrabíblicos como la visita de Amón al jardín de su padre (I, 5) y la escena de piropos entre Amón y Tamar (II, 6).¹²

Este drama es una expresión magistral de la fina psicología de Tirso. El insigne mercedario maneja la trama dramática con una habilidad y elegancia poco comunes. Sus tres actos terminan en tres climas y para llegar a ellos no se detiene a considerar escrúpulos ridículos, sino que pinta el desenlace con excelentes líneas generales y, en el caso del incesto mismo, deja esta escena a la imaginación del público. El material bíblico del que Tirso dispone es muy corto y, ante la necesidad de entretener a su público durante un

¹² A continuación damos algunas de las citas bíblicas que Tirso usa en este drama:

I, 1. La victoria del joven David sobre Goliat.
 I, 2. La cabellera de Absalón; Abigail y Bersabé, mujeres de David.
 II, 4. David canta las victorias al son del arpa; las mujeres de David en general.
 II, 6. Las mujeres extranjeras como despojo de guerra (Deuteronomio, 20:14).
 II, 7. Las proezas del general Joab.
 II, 10. El consejo desafortunado de Jonadab.
 III, 4. El león de Judá (Génesis 49:9); el sacrificio de Isaac (Génesis, 22); Sansón y el león (Jueces, 14).
 III, 5. El adulterio del Rey David con Berseba.
 III, 18. El lamento de Jacob por José (Génesis 38:33).

largo rato, Tirso aprovecha la ocasión para darnos estudios psicológicos de una originalidad y maestría poco comunes. Tirso no tan sólo sostiene muy bien a sus caracteres, sino que los presenta muy bien estudiados, cosa que vamos a demostrar a continuación.

Amón.

Poco sabemos del carácter íntimo de Amón a través del relato bíblico. Aparte de la escena del incesto, la vida de Amón aparece como una estrella fugaz en el Sagrado Libro. En la obra de Tirso encontramos todo lo contrario. Amón es una figura magistral descrita con detalles y con líneas de personalidad acabadas y concisas.

Aunque no concuerden en todos sus detalles, creemos encontrar un cierto paralelismo entre la vida de Amón y la del ermitaño Paulo en El condenado por desconfiado. Tanto Amón como Paulo son caracteres en los que impera el libre albedrío, para pecar primero y para terminar después la vida en una forma trágica. Este tipo psicológico que es víctima de su propia voluntad mal encaminada es un patrimonio casi exclusivo de Tirso de Molina, quién era un especialista en cuestiones teológicas de tal envergadura.

Tirso nos presenta primero a un Amón indiferente, un hombre que no hace caso a las saetas del amor. Ello contribuirá a dar más realce al enamoramiento del príncipe.

Amón es también un espíritu calculador y así critica las cualidades de toda mujer, al mismo tiempo que admite le

faltan a él las cualidades que le permitirán tener éxito en el juego del amor.

No sé ser tan conversable
como mi hermano Absalón.
,.....
No has de verme amar jamás;
tengo mala condición. (I, 2)

La indecisión con respecto al amor y su deseo de comodidad, que le aleja más y más del mundo femenino le hacen buscar la paz y la quietud.

Yo que ni adoro ni juego
leeré versos.
.....
En esto quiero imitar
a David, pues no le imito
en amar, ni quiero tanto. (I, 2)

La tranquilidad y la paz que Tirso pinta en la persona del príncipe Amón hacen que resalte aun más el desenlace que nadie espera, es decir, el incesto y la muerte. Notemos empero que este carácter solitario y tranquilo es también terco hasta la temeridad cuando algo se le antoja. Tal es la actitud de Amón cuando decide visitar de noche el jardín de su padre (I, 3).

Amón es también un alma sensible. Esta sensibilidad se manifiesta en dos direcciones. Primero en el hecho de que es herido sin remedio por los dardos del juguetón Cupido frente a los encantos de su bella hermana Tamar. Después, una vez consumado el acto de su tragedia, esta sensibilidad reaparece en forma de arrepentimiento y el joven príncipe, después de pecar siente el peso de su iniquidad.

El rey, mi señor, me llama.
 ¿Iré ante el rey, mi señor?
 ¿Su cara osaré mirar
 sin vergüenza ni temor?
 Temblando estoy a la nieve
 de aquestas canas; que son
 los pecados, frías cenizas
 del fuego que encendió amor.
 ¡Qué animoso, antes del vicio,
 anda siempre el pecador!
 ¡Cometido, qué cobarde! (III,5)

Nó es ésta el caso de otros caracteres en el teatro de Tirso como Jezabel y Don Juan, que pecan sin mirar atrás y sin sentir en su corazón el menor remordimiento.

Al trazar la figura de Amón, Tirso pintó un carácter de gran talla. En Amón, el príncipe hebreo, encontramos el retrato de aquel hombre que, ofendiendo a los dictados de la ley moral, siente en su conciencia el peso del remordimiento, pero es incapaz de resistir el empuje de sus propias pasiones. Cual Amón, tal hombre sólo nota con la caída un renuevo de su pasión y al final sucumbe sin remedio. La lucha de Amón consigo mismo ofrece gran belleza dramática y riqueza de contrastes.

Absalón.

La figura de Absalón es el perfecto retrato e imagen de un príncipe culto. Absalón es aquel palaciego que prefiere los salones y comodidades del palacio a las tiendas y pabellones de la guerra. Si Absalón ama tanto la corte es porque dentro de ella encuentra camino libre y fácil para satisfacer sus pasiones y dar rienda suelta a su placer.

Amón lucha con la tentación mientras Absalón la desea

y la busca y, una vez encontrada, se regala con ella. Encontramos en Absalón ciertas tendencias narcisistas. La Biblia nos indica que era hermoso (2a Samuel 14:25) y Tirso nos presenta a Absalón consciente de su hermosura:

La hermosura es perfección,
y lo perfecto es amable.
Hízome hermoso mi suerte
y a todas me comunico. (I, 2)

Tirso nos presenta en Absalón una figura de lascivia sin límites. Absalón sólo ansía ver a todas las concubinas de su padre y arde en deseos por ellas. Su único lamento es que encuentra muy difícil el acceso a los harenes del Rey David y añade:

Mas, por Dios, que ha pocos días
que a una muchacha que vi
entre ellas, Amón, le di
toda el alma. (I, 2)

Amón se aterra ante la desenvoltura y atrevimiento de su hermano con las mujeres de David su padre. ¡Cuán lejos se encuentra de imaginar que él obraría de análoga forma con su hermana Tamar! Ante la sorpresa de Amón, Absalón se nos retrata con toda su pasión en los siguientes versos:

Sólo perdono a mi madre.
Tengo tal inclinación,
que con quien celebra bodas,
envidiando su vejez,
me enamoro, y habré vez
en que he de gozallas todas. (I, 2)

Absalón es también un príncipe ambicioso. Tirso nos da una idea clara y concisa sobre los límites de tal ambición, cuando Absalón descubre la corona que su padre David trajo como trofeo de guerra y exclama:

No es bien que reine en el mundo
 quien no reina en su apetito:
 en mí dicha y su delito
 todo mi derecho fundo. (III, 7)

Absalón se refiere con las palabras anteriores a su hermano mayor Amón. Tirso hace ^{que} Absalón descorra una cortina y encuentre la corona encima de una fuente mientras dice:

debo de ser convidado;
 si el reinar es tan sabroso
 como afirma el ambicioso
 no es de perder tal bocado.
 ¿Quién hay en Jerusalén
 que lo estorbe? Amón. ¡Matarle!
 Mi padre que ha de vengarle...
 Matar a mi padre. (III, 7)

Aquí aparece el anciano Rey David, en una escena que es maravilla de intriga y astucia a la vez que cumbre de emoción dramática. David que lo ha oído todo exclama:

En fin, ¿me quieres matar? (III, 8)

Absalón miente a su padre con toda naturalidad y trata de cambiar y explicar el sentido de sus expresiones anteriores tratando de presentar a Amón como el futuro asesino de su padre.

Si llegaras bien a oírlo,
 mi fe habías de premiar;
 si vengo, dije, a reinar
 vivo tú en Jerusalén,
 mi enojo probará quien
 fama por traidor adquiere,
 y por ser tirano, quiere
 matar a mi padre.

 quien a su hermana forzó
 también matará a su padre. (III, 8)

La hipocresía de Absalón continúa igual y para probar su "buena fe" invita a su padre para que vaya a un banquete que

The first part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) as $t \rightarrow \infty$. It is shown that the solutions of the system (1) are bounded and tend to zero as $t \rightarrow \infty$. The second part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) as $t \rightarrow 0$. It is shown that the solutions of the system (1) are bounded and tend to zero as $t \rightarrow 0$. The third part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) as $t \rightarrow \infty$. It is shown that the solutions of the system (1) are bounded and tend to zero as $t \rightarrow \infty$. The fourth part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) as $t \rightarrow 0$. It is shown that the solutions of the system (1) are bounded and tend to zero as $t \rightarrow 0$. The fifth part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) as $t \rightarrow \infty$. It is shown that the solutions of the system (1) are bounded and tend to zero as $t \rightarrow \infty$. The sixth part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) as $t \rightarrow 0$. It is shown that the solutions of the system (1) are bounded and tend to zero as $t \rightarrow 0$. The seventh part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) as $t \rightarrow \infty$. It is shown that the solutions of the system (1) are bounded and tend to zero as $t \rightarrow \infty$. The eighth part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) as $t \rightarrow 0$. It is shown that the solutions of the system (1) are bounded and tend to zero as $t \rightarrow 0$. The ninth part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) as $t \rightarrow \infty$. It is shown that the solutions of the system (1) are bounded and tend to zero as $t \rightarrow \infty$. The tenth part of the paper is devoted to the study of the asymptotic behavior of the solutions of the system (1) as $t \rightarrow 0$. It is shown that the solutions of the system (1) are bounded and tend to zero as $t \rightarrow 0$.

piensa dar durante el trasquilamiento de sus ganados. David se niega porque no quiere causar gasto al joven príncipe y esto da lugar a que Absalón exprese una idea que lleva muy bien madurada, es decir, conseguir que sus hermanos asistan a la fiesta.

Absalón es persona que tiene la rara habilidad de cambiar muy fácilmente de actitud. Del odio pasa al amor fingido y de la ambición sin límites, a una gran magnanimidad. Absalón es un buen ejemplo de la intriga palaciega. Tirso pinta con maestría a un personaje que conoce bien por haberlo encontrado tantas veces en las cortes de su tiempo.

Absalón demuestra una intrepidez sin límite hasta el último instante. La ambición lo fustiga sin piedad y no cede en su desenfrenada carrera para apoderarse del reino. Después de matar a Amón, corre a refugiarse a casa de su abuelo, pero su corazón no ha cambiado al decir:

Heredar el reino trato. (III, 19)

En la vida de Absalón comprendemos que a la innoble intriga siempre sigue la desgracia.

David.

La figura del Rey David es uno de los caracteres más grandiosos y acabados de toda la tragedia. Nos atrevemos a afirmar que si Tirso hubiera pulido sus dramas con mayor cuidado, la figura de David hubiera podido ocupar un lugar en la literatura universal, como algunos de los caracteres de Shakespeare.

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the
the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the

the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the

the eleventh is the fact that the
the twelfth is the fact that the
the thirteenth is the fact that the
the fourteenth is the fact that the
the fifteenth is the fact that the

the sixteenth is the fact that the
the seventeenth is the fact that the
the eighteenth is the fact that the
the nineteenth is the fact that the
the twentieth is the fact that the

the twenty-first is the fact that the
the twenty-second is the fact that the
the twenty-third is the fact that the
the twenty-fourth is the fact that the
the twenty-fifth is the fact that the

Tirso presenta a David como el rey vencedor de sus enemigos y describe sus victorias y sus amores con versos que son, a la vez, enérgicos pero tiernos y que nos traen a la memoria la brillantez de los versos barrocos.

David es un padre amante y la enfermedad de su hijo primogénito lo tiene muy preocupado y sobremanera entristecido. A la vez que fiel a los intereses del reino, David se preocupa por el bienestar de su familia y dice en estos sentidos versos:

¿Qué vale el reino que gano,
hijos, si al príncipe pierdo? (I, 4)

David es un rey magnánimo. Vemos tal actitud en la dulzura con que trata a sus hijos y la predisposición a perdonarles sus faltas. La paternidad de David desborda por toda la obra y aun en los momentos cuando se encuentra apremiado y moralmente forzado a ejercer su justicia, trata de cumplir su deber de manera ecuánime y justiciera. Cuando David tiene que castigar a su propio hijo Amón, muestra un intenso dolor, como si se acordara que en una ocasión semejante Dios había perdonado su falta. Es así como David expresa su dolor:

¿Esto es, cielos, tener hijos?
Mudo me deja el dolor
.....
Rey me llama la justicia;
padre me llama el amor,
uno obliga y otro impele,
¿cuál vencerá de los dos? (III, 3)

El dilema de David crece en intensidad cuando el rey

.....

siente su deber frente al pueblo de Israel y la necesidad de obrar con un recto proceder, mientras su alma y corazón desbordan de clemencia paternal. Así se entabla este dilema en el corazón de David:

Pero ¿qué es de mi valor?
¿Qué dirá de mí Israel
con tan necia remisión? (III, 5)

En el final del drama volvemos a encontrar al Rey David como un portento de ternura paternal. David se pasea presuroso e inquieto en el palacio. Su corazón teme y presiente el funesto desenlace del convite de Absalón y el drama termina con aquel grito desgarrador del Rey David:

¡Ay, mi Amón! Ay, mi heredero!
Llore tu padre con Jacob diciendo:
¡Hijo, una fiera pésima te ha muerto! (III, 18)

El merito de Tirso al crear la figura del Rey David, estriba en su habilidad de combinar en una sola figura tan diversas emociones. David muestra severidad real, amor paternal, inquietud y severo dolor ante el funesto desenlace. En David, Tirso nos brinda la augusta figura de un verdadero padre.

Tamar.

Tamar es el único carácter femenino sobresaliente en todo el drama. Para comprender mejor la tragedia de Tamar hay que darse cuenta de la diferencia que Tirso hace entre mujeres engañadas y forzadas. La mujer engañada consiente placentera a los requerimientos de su galán, mientras que la mujer forzada sucumbe después de una lucha en la que pone en

juego todos los esfuerzos posibles para librarse de la deshonra. Tamar ha de ser clasificada sin duda alguna entre estas últimas.

Tirso nos pinta a Tamar como un modelo de virtudes. Es muy natural que lo haga así para que el incesto aparezca como un crimen más horrendo a los ojos del público.

Tamar es un ejemplo de amor y de ternura. Tirso nos la presenta cual candorosa paloma, tierna e inocente, que se deleita en la música y el canto (I, 5). El cantar de Tamar tiene todo el sabor de un cantar pastoril, poniendo ante nuestros ojos una escena de frescura en la que un pajarillo bebe en una fuente. Este cantar infantil inflama la pasión de Amón vivamente y mucho más de lo que él ya preveía.

Frente a la tentación, Tamar se nos muestra como una joven casta y pudorosa. Ya de lejos presiente la encendida e incestuosa pasión de su hermano con estas palabras:

Desasosiego

muestra.

 Por ser tu hermana, consiento
 los favores que me haces.

 Paso, paso,
 que no os doy tanta licencia.

 Como a hermano y a galán;
 que si de veras te abrasas,
 las leyes de hermano pasas;
 y si favores te dan
 ocasión de que así estés
 la primera vez que vienes
 a ver a tu dama, no tienes
 de medrar por descortés.

Amón

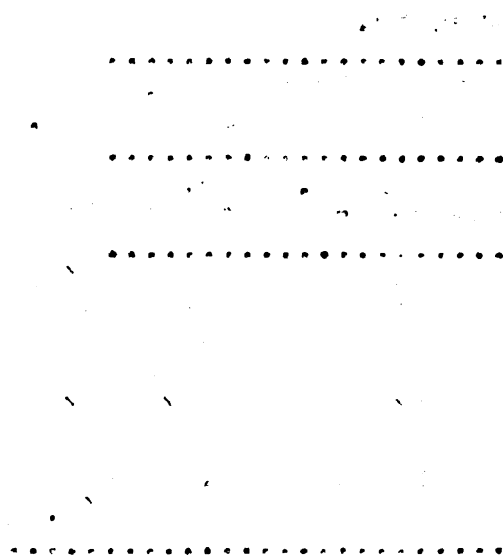
¿No eres tú mi hermana?

Tamar

El serlo recato pide. (II, 6)

Tamar ama a su hermano con ternura, pero con un amor puro y fraternal. Sin este amor Tamar jamás consintiera a la estratagema que Amón propone y que no se halla en las Escrituras, sino que fue introducida por la imaginación de Tirso. Amón cuenta a Tamar que se halla perdidamente enamorado de una princesa amonita por la que sufre y pide a Tamar que, para aliviar sus sufrimientos, pretenda ser tal princesa. Todo lo que la Biblia dice sobre este particular es que Amón pidió al Rey David que Tamar le cociera unos buñuelos para así aliviarse. Al encontrarse a solas con Tamar, Amón la forzó. Tirso no omite aquí los detalles bíblicos, pero en cambio nos presenta un desarrollo diferente para provocar un mayor intercambio amoroso entre los dos hermanos que sería de mucho mayor agrado para el público.

Tamar es también una mujer de honor. Los efectos dramáticos más patéticos en este drama los encontramos en la persona de Tamar, cuando ésta se da cuenta de que ha perdido el honor a manos de su hermano. Tamar expresa un dolor punzante por haber perdido aquello que jamás podrá recobrar. Como princesa no puede soportar un amancillamiento que la pone al nivel de cualquier villana. Este sentimiento del honor refinado de Tamar nos ayuda a comprender los detalles de la terrible venganza que planeará después. Sus palabras de



Amón

¿No eres tú mi hermana?

Tamar

El serlo recato pide. (II, 6)

Tamar ama a su hermano con ternura, pero con un amor puro y fraternal. Sin este amor Tamar jamás consintiera a la estratagema que Amón propone y que no se halla en las Escrituras, sino que fue introducida por la imaginación de Tirso. Amón cuenta a Tamar que se halla perdidamente enamorado de una princesa amonita por la que sufre y pide a Tamar que, para aliviar sus sufrimientos, pretenda ser tal princesa. Todo lo que la Biblia dice sobre este particular es que Amón pidió al Rey David que Tamar le cociera unos buñuelos para así aliviarse. Al encontrarse a solas con Tamar, Amón la forzó. Tirso no omite aquí los detalles bíblicos, pero en cambio nos presenta un desarrollo diferente para provocar un mayor intercambio amoroso entre los dos hermanos que sería de mucho mayor agrado para el público.

Tamar es también una mujer de honor. Los efectos dramáticos más patéticos en este drama los encontramos en la persona de Tamar, cuando ésta se da cuenta de que ha perdido el honor a manos de su hermano. Tamar exprime un dolor punzante por haber perdido aquello que jamás podrá recobrar. Como princesa no puede soportar un amancillamiento que la pone al nivel de cualquier villana. Este sentimiento del honor refinado de Tamar nos ayuda a comprender los detalles de la terrible venganza que planeará después. Sus palabras de

lamento están llenas de amargura y reproche:

¿Dónde iré sin honra, ingrato
ni quién me querrá acoger,
siendo mercader, sin trato,
deshonrada una mujer?
.....
el noble no se levanta
mientras en la mesa hay resto.
Resto hay de la vida, ingrato;
pero es vida sin honor,
y así de perderla trato:
acaba el juego, traidor;
dame la muerte en barato. (III, 1)

Las palabras "acaba el juego" nos dan a comprender que Tamar se ha dado cuenta, pero demasiado tarde, de que aquello que comenzó como un simple e inocente juego amoroso se ha convertido en una trágica realidad y que la escapatoria de un presente tan desgraciado sólo se encuentra en la muerte. Una ofensa que le hace desear la muerte sólo puede ser vengada con la muerte misma, la muerte del causante de tal tragedia. Desde aquel entonces Tamar sólo busca una satisfacción, la muerte del atropellador.

Cuando Amón yace ensangrentado y muerto frente a la mesa del convite, Tamar prorrumpe en un canto de victoria y alegría, puesto que su honor ya ha sido vengado.

Gracias a los cielos doy,
que no lloraré desde hoy
mi agravio, hermano valiente; Absalón,
ya podré mirar la gente
resucitando mi honor;
que la sangre del traidor
es blasón del inocente.
Quédate, bárbaro, ingrato
que en buen túmulo te han puesto;
sepulcro del deshonesto
es la mesa, taza y plato. (III, 16)

La idea del honor es tan prevalente en la mente de Tamar que se nos presenta con vivísima realidad dramática cuando aparece ante su padre y hermanos, con los cabellos sueltos y el rostro descompuesto y demacrado. Su único deseo es pedir y obtener aquella justicia que será venganza para su agravio y terrible ofensa. En sus esfuerzos no se arredra incluso a apelar al Rey David con palabras bastante fuertes:

Véncete, rey, a ti mismo;
la justicia, a la pasión
se anteponga; que es más gloria
que hacer piezas al león. (III, 4)

En su desesperada apelación, Tirso reviste el clamor de Tamar con un patetismo extraordinario y digno del gran maestro. La princesa hebrea invoca al universo entero como testigo de su deshonor y ejecutor de la venganza que Amón merece:

¡Padre, hermanos, israelitas,
calles, puertas, cielos, sol,
brutos, peces, aves, plantas,
elementos, campos, Dios...!
¡Justicia os pido a todos de un traidor,
de su ley y su hermana violador! (III, 4)

En la figura de Tamar, el elemento del honor en la mujer alcanza una de las mayores cumbres en la obra de Tirso.

A pesar del patetismo y tragedia del drama, Tirso no olvida los elementos de fina ironía que pueblan sus creaciones. Hallamos de nuevo a Tamar en la hacienda de su hermano Absalón y los coloquios francos y socarrones de los pastores nos recuerdan la crítica cervantina por boca de Sancho. Los criados gritan:

Al esquilmo, ganaderos,

que balan las ovejas y los carneros. (III, 9)

En este momento irrumpe la ironía de Tirso por boca de uno de los pastores y nos da un interesante comentario sobre la vida de su tiempo con estos versos:

El amor trasquila
la lana que dan,
los amantes mansos
que a su aprisco van;
trasquila la dama
al pobre galán,
aunque no es su oficio
sino repelar.
Trasquila el alcalde
al que preso está,
y si entró con lana
en puribus va.
Pela el escriben,
porque escribanar
con pluma con pelo
de comer le da.
Pela el alguacil
hasta no dejar
vellón en la bolsa,
plata, otro que tal.
El letrado pela,
pela el oficial,
que hay mil peladores,
si pelones hay. (III, 9)

No hay duda de que nos encontramos ante uno de los mejores dramas en el teatro bíblico de Tirso de Molina. La venganza de Tamar es un drama que, por la profundidad de su análisis psicológico, por las grandes emociones que encierra en pocas páginas y por la variedad de efectos dramáticos y su desenlace patético y sublime, merece ser distinguido como uno de los dramas mejores y más completos de la obra de Tirso.

EL RICO AVARIENTO

Como ya hicimos notar en los otros dramas, Tirso se acerca siempre que puede a las Escrituras, para obtener de ellas la inspiración necesaria en la producción de sus dramas bíblicos. Sin embargo, el maestro mercedario escoge esta vez un tipo muy diferente de literatura para plasmarlo en una de las más bellas tragicomedias que llegó a escribir. Hasta entonces las comedias bíblicas de Tirso habían descrito hechos reales, pero en la presente obra Tirso escogió dos conocidísimas parábolas del Evangelio para aunarlas y formar un todo unificado y de vivísimos colores.

Las ideas de Jesucristo sobre el pecador que abandona el camino recto y su arrepentimiento, a la par que las sabias enseñanzas del Divino Maestro sobre la riqueza y la pobreza, aun dadas en forma de parábolas, serían suficientes por sí solas para estimular la mente del teólogo y erudito. Tirso las reviste y cuaja en hechos reales, pintando caracteres psicológicos de fondo y forma previamente determinados, y en los versos de un bellísimo drama las hace accesibles al público de su día.

En la creación de tal obra Tirso continúa su labor de dramata a costa del texto bíblico. La Biblia nos presenta al hijo pródigo que abandonó la casa paterna como una figura informe, degenerada y casi repugnante en sus desvaríos. Tirso en cambio, la reviste con el manto de su época y la convier-

te en el joven Liberio que sale de su casa animadamente, con una bolsa en la mano y dispuesto a divertirse. Liberio tiene aún el alma bíblica, por decir así, pero el cuerpo y el vestido no es el de ningún modelo oriental. Como anota Blanca de los Ríos:

Liberio a quien Tirso modela y bautiza a su talante, es ya plenamente español y súbdito del Tercer Felipe, es un caballero libertino, hermano mayor de Tenorio.¹³

Tirso toma a este Liberio y con gracia y donaire lo convierte en una figura en la que pueden retratarse los libertinos de su tiempo. Ciertamente que Tirso no crea todavía un Don Juan, figura universal en la literatura, pero nos da ya a saborear lo que sería más tarde El Burlador de Sevilla.

Liberio.

El Liberio de Tirso tiene todas las trazas de un segundón de casa noble. Se siente quejoso del gobierno paterno, como otros se quejarían en su día del gobierno de sus superiores, y sin arredrarse pide la parte de su patrimonio que le pertenece. De todos modos, al pedir este patrimonio, Liberio lo hace con aquel orgullo y arrogancia que sólo serían sobrepujados más tarde por el mismo Tenorio.

Existe mucho parecido entre el Liberio de este drama y el Don Juan, y de ello queremos dar algunos ejemplos. Ya casi al principio del drama, Clemente, el padre de Liberio,

¹³ Blanca de los Ríos, op. cit., vol I, 1052.

sorprende al lacayo de éste, Gulín, con una caja de joyas. Gulín ha robado estas joyas por encargo de Liberio y para que éste pueda jugárselas. En vista de ello Clemente reprehende amargamente a su hijo Liberio con estas palabras:

Mal, Liberio, te aprovechas
del amor con que te trato:
a Dios y a tu padre, ingrato,
consejos cuerdos desechas,
y haciendo ya mis sospechas,
verdades, porque te adoro,
osas perderme el decoro,
y eres, por vivir sin rienda,
ladrón de tu propia hacienda,
pirata de tu tesoro. (I, 8)

El moralismo de Tirso empieza a tomar relieve con estos versos, pero las cuerdas y amorosas razones del piadoso Clemente sólo provocan en el joven Liberio una cínica réplica que amarga aun más el corazón de aquel padre:

No ha estado mal el sermón
para el humor con que vengo;
sabio David en ti tengo
cuando ser quiero Absalón. (I, 8)

El cinismo de Liberio no acaba con estas duras palabras de burla para aquel amoroso padre sino que va mucho más lejos al atreverse a conminar al viejo Clemente de esta forma:

padre, acaba, o muérete,
o la parte se me dé
que me toca de mi herencia. (I, 8)

Tirso nos presenta al fastidio de la minoría de su edad, como el motivo que impulsa a Liberio a desear la muerte de su anciano padre, y no contento con esto, le pide la parte que le toca de la herencia para poder marcharse a lejanas tierras. Casi podríamos decir que Liberio sale de su casa para

acelerar la muerte de su anciano padre. Las últimas palabras del discurso de Liberio son éstas: "así morirás más presto" (I, 8) y en la misma ocasión amenaza a su padre de pegar fuego a la casa si no se cumplen sus deseos.

Liberio no tan sólo pierde el respeto a su anciano padre, sino que desafía también los consejos de su hermano mayor Modesto, quien le reprende por su rebeldía y recibe como respuesta estas palabras del irritado Liberio:

que sí, soberbio, me alegas
que eres mi hermano mayor,
te probaré yo, en rigor,
que del justo Abel, en fin,
fue hermano mayor Caín
y vino a ser el peor. (I, 8)

Esta referencia a los primeros hermanos que el mundo haya conocido y la crueldad del mayor en relación al menor, hacen que Tirso nos dé un pequeño comentario sobre el particular que muestra al mismo tiempo la inquietud y arrogancia de Liberio.

Si en los primeros que el mundo
tuvo el mayorazgo fue
tan malo, ¿es justo que esté
sujeto a tí por segundo? (I, 8)

Esta arrogancia e inquietud del "segundón" y la idea del servilismo al que está sujeto reaparece más tarde cuando Liberio se nos presenta montado sobre un brioso corcel y ricamente vestido. Liberio, alegre y orgulloso de haber alcanzado ya la ansiada libertad, se despide de los suyos con estas palabras:

ya de menor he salido;

ya no tengo que envidiaros.
 De los tesoros avaros
 que mi padre encarceló,
 la parte que me tocó
 pone a mi apetito espuelas;
 de alimentos y tutelas
 mi libertad me sacó. (I, 14)

Los "alimentos y tutelas" a que Tirso se refiere en otro de sus frecuentes anacronismos, no podían sino constituir una verdadera obsesión en la mente de un escritor en la Edad de Oro. Notemos que lo mismo ocurría con Cervantes al escribir sus prólogos para El Quijote y Tirso no era una excepción a esta regla.

Las cualidades del carácter de Liberio podrían muy bien, hasta aquí, encontrar un parecido muy análogo en el carácter del Don Juan, pero a medida que nos vamos adentrando en este drama vemos que la semejanza va aun mucho más lejos. En los siguientes versos de Liberio, el orgullo del Burlador de Sevilla aparece con toda su fuerza:

Liberio soy; pues aquí
 oprímis mi libertad,
 excuse mi libre edad
 vuestra avara hipocresía,
 y busque en Alejandría
 la humana felicidad.
 Corte soberbia es Egipto;
 lograré en ella mi hacienda,
 soltaré al deleite rienda
 y presas al apetito.

 Triunfaré mi mocedad,
 sin perdonar juego o fiesta,
 convite, prado o floresta,
 deleite o prosperidad. (I, 8)

Encontramos el lema y filosofía del libertino español de la raza del Don Juan en los siguientes versos donde Liberio ex-

clama:

Gloria es todo pasatiempo,
infierno toda virtud.
Esta noche he de cenar
en tu casa, Taida bella. (II, 2)

Es en el segundo acto donde el donjuanismo de Liberio llega a su completa fruición y como en el caso del Don Juan, Tirso introduce el tema favorito de las mujeres. Liberio, el "galán", juega a los naipes con sus compañeros de orgías, y como de costumbre, el tema de la conversación cae inmediatamente sobre el amor y las aventuras mujeriles. Liberio se expresa así sobre el amor:

Liberio
El mío, por despucarse
de unas damas, pica en otras,
ya alabastros, ya azabaches.
.....

Diodoro
Buena cara tiene Elisa.

Liberio
Es doncella con su alcaide.
Acogióse al matrimonio
y citóme de remate.
.....
A las casadas me atengo.

Nisirio
Civil gusto. Dios me guarde
de jurisdicción a medias
y amor de participantes:
¿yo había de comer las sobras
de un marido?

Liberio Mejor saben
uvas del majuelo ajeno
que las que en el propio nacen. (II, 1)

La lista continúa y se hace larga. Los libertinos pasan revista a una larga lista de mujeres viudas, solteras, monji-

les, labradoras, fregatrices, etc., compilando una lista que solo sería ampliada por el mismo Don Juan.

La vida del pródigo transcurre como una vida de corte con sus coches y sus juergas, sus naipes y sus amores. Sin embargo, este "pródigo" que tuvo su origen en el relato bíblico tiene que volver tarde o temprano a la narrativa de la Biblia.¹⁴ Es verdad que Tirso se aparta aquí y allá del texto bíblico tal como lo encontramos en el evangelio de Lucas, pero en espíritu el drama va siguiendo un fin y un plan de-

¹⁴ Tirso de Molina hace un extenso uso de la Biblia en este drama, a pesar de apartarse del original bíblico:

I, 1. Las riquezas y sabiduría de Job, David y Salomón. I, 6. El amor es de la tribu de Dan.

I, 8. David es el ejemplo de un padre amante (2a Samuel, 18:29-33), mientras el joven Absalón es el ejemplo del hijo rebelde (2a Samuel, 15-22); Caín, el primogénito es peor que Abel (Génesis, 4:1).

I, 11. Job es echado al muladar (Job, 2:8).

I, 13. Los Saduceos niegan la inmortalidad del alma (Hechos, 23:8).

II, 2. El vientre es el Dios de los paganos (Filipenses, 13:19); Adán y Eva estaban desnudos en el Paraíso (Génesis, 2:25).

II, 3. Los verdaderos tesoros están en los cielos (Mateo, 6:20); Liberio se burla del Pródigo (Lucas, 16).

II, 5. El necio dijo: "No hay Dios" (Salmo, 13:1)

II, 6. "Mi vientre es mi dios" (Filipenses, 13:19)

II, 10. Eva es la costilla de Adán (Génesis, 2:21)

II, 12. Los amigos de Job (Job, 2:11); II, 13. Lázaro y los perros.

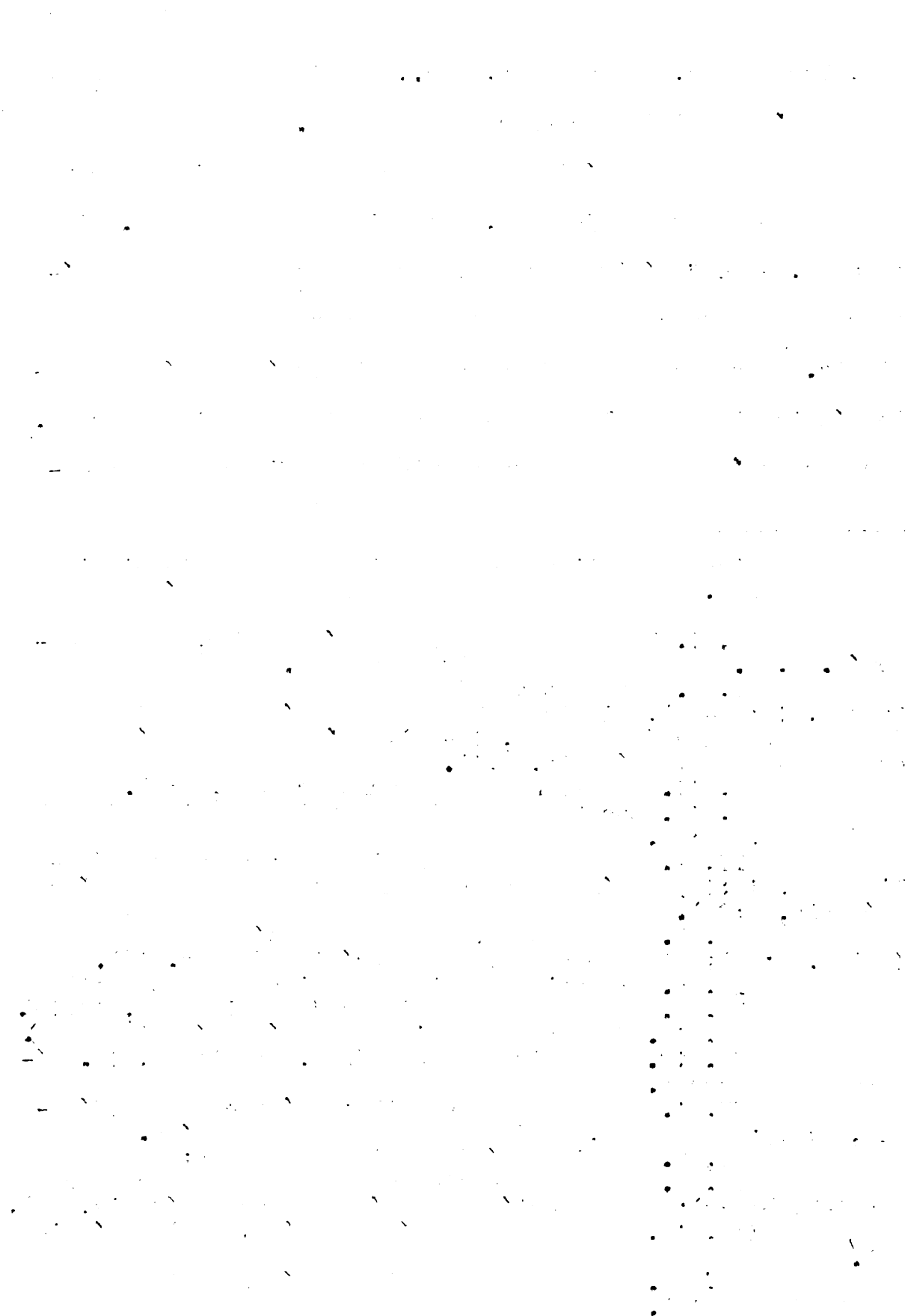
III, 1. La riqueza del Nilo; Noé y el vino (Génesis, 9:21); el tocino, manjar prohibido a los judíos.

III, 6. El hijo pródigo cuidando cerdos;

III, 9. El embrutecimiento del rey Nabucodonosor (Daniel, 4:22s); la tentación de José y la capa (Génesis, 39).

III, 16. La madre de Tobías (Tobías, 11:5) (Apócrifa).

III, 21. El arrepentimiento tardío del rico avariento (Lucas, 15).



terminado que es volver al relato bíblico y dar un fin bíblico al mismo. Tirso no desprecia las Escrituras. Una vez Tirso ha hecho apurar al joven Liberio las copas del desengaño de los placeres del mundo y de la vanidad de la vida y al mismo tiempo ha creado una figura psicológica que es retrato de su tiempo y precursora del Don Juan, el autor, como fiel mercedario vuelve a las Escrituras, el pródigo se arrepiente (III, 9) y vuelve a la casa del padre (III, 16).

El final bíblico era, a pesar de todo, menos romántico que lo que exigían el principio del drama y el público al que iba dirigido. Tirso no se arredra y de la misma forma en que comenzó su drama con la nota del amor, también así lo acaba. Liberio, el pródigo, se casa con Felicia, la mujer del difunto Nineucio el rico. Felicia es en cierto sentido una "pródiga" que vuelve arrepentida al comprender que las riquezas tampoco son el verdadero motivo de la felicidad y que cuando más solo producen serios desengaños. Es pues apropiado que estos dos pródigos se encuentren en la vida y el amor, y Tirso acaba el drama con una boda y una moraleja bíblica, la de la conversación entre el rico Nineucio y Abraham en los cielos.

Clemente.

La figura de Clemente, el padre del pródigo, es tan sublime en misericordia como la del hijo ingrato es repugnante en su soberbia y orgullo.

Tirso escoge un nombre simbólico y significativo para

el padre de aquel libertino. La gran tirsista Blanca de los Ríos reseña el carácter del benigno Clemente con estas palabras:

Clemente parece hermano del David de La venganza de Tamar, del Pereto de La elección por la virtud, del Don Diego de la tercera Santa Juana y del Padre de El Burlador; y este personaje, tan bien sentido por Téllez, bastaría por sí solo a legitimar al Don Juan si éste no lo estuviera por sí mismo.¹⁵

Esta repetición, que ha sido atribuida a la falta de inventiva por parte de Tirso, ha despertado también la pregunta de si Tirso no quería hacer revivir en la augusta figura del padre, hija de su mente creadora, la figura de su propio progenitor ignorado. Esta es la opinión de Blanca de los Ríos quien añade:

..... a lo largo de nuestro teatro no hubo poeta que se deleitase tan efusivamente en revivir la venerable figura del padre misericordioso; tampoco hubo alguno que llevase a la escena la persona augusta de "la madre"; sino aquel valentísimo defensor de los hijos sin nombre.¹⁶

Clemente es el vivo retrato de las verdaderas cualidades de un padre. Su corazón desborda de ternura, solicitud y magnanimidad. Su hijo le ofende y lo perdona; llega casi a arruinarle y sigue perdonándolo aún. A la menor oportunidad que se le presenta para manifestar que en su corazón hay aún un amor consciente para aquel hijo desventurado, Clemen-

¹⁵ Blanca de los Ríos, op. cit., vol I, 1069.

¹⁶ Loc. cit.

te lo hace. Su corazón es un corazón de padre, un corazón sobre todas las cosas "clemente". Cuando Modesto, su hijo mayor, reacciona los desvaríos de Liberio, Clemente cual el padre de la parábola del Evangelio se vuelve en defensor de aquel hijo ingrato al decir:

Modesto,
hasta que padre hayas sido
y con tierna sucesión
hayas, cuerdo, repartido
en hijos el corazón,
de sí mismo dividido,
no culpes lo que no alcanzas. (I, 5)

Cual amante padre, Clemente no pierde la esperanza y aguarda con resignación pero con esperanza el retorno de aquel hijo:

salgo a buscar un hijo, que, ignorante,
de vicios salteadores,
causan su perdición y mis temores.
Camino, reducíde,
si loco se ausentó, cuerdo y humilde;
arroyos, detenelde,
si se despeña contra Dios, rebelde. (III, 16)

Esta figura del padre es tan acabada que Tirso no puede menos que cerrar con ella el drama en unas palabras de advertencia con las que Clemente exhorta al hijo arrepentido a imitar al Lázaro de la parábola y escarmentar en los vicios de Nineucio que se halla en los infiernos.

La figura de Clemente es prototipo de los padres, los verdaderos padres cuyo ejemplo más sublime es la figura de Dios mismo, el Padre Celestial del Evangelio.

Nineucio.

Hasta aquí nos hemos ocupado de una sólo parábola, la del hijo pródigo, pero Tirso ya dijimos que aunó dos parábolas

las, la del hijo pródigo y la del rico avariento (Lucas, 15 y 16). Este rico avariento es otra gran figura dramática. Blanca de los Ríos con su profunda erudición mantiene que esta figura no es ni más ni menos que un retrato del duque de Lerma.¹⁷

Aparte de las cuantiosas consideraciones históricas con que Blanca de los Ríos defiende su tesis, debemos indicar que el Nineucio de Tirso tiene escasa semejanza con el rico avariento de la Biblia. Esto es una vez más un ejemplo de las libertades de Tirso con el texto bíblico. Tenemos aquí una figura bíblica vestida con el traje de los avaros del siglo XVI. Tanto si Tirso dirigía su crítica contra el favorito como si no, no hay duda alguna de que Tirso quería advertir al pueblo contra el pecado de la avaricia.

Nineucio es la misma avaricia, como lo expresan estos versos:

¡Oh asqueroso y vil enjambre
de moscas, que, licenciosas,
en las mesas más preciosas
osáis matar vuestra hambre!
Después que aquí habéis entrado,
el alma me habéis revuelto;
¿de qué infierno os habéis suelto,
o qué peste os ha brotado?
¡Qué presto olistéis mis bodas,
arpía de mis regalos!
Echádmelos de aquí a palos;
cerradme esas puertas todas. (I, 12)

Es así como Nineucio se dirige a un grupo de pobres, y su avaricia no perdona aún a su mismo sobrino Lázaro, aun cuando

¹⁷ Blanca de los Ríos, op. cit., vol. I, 1054-1061.

la idea de un parentesco entre Lázaro y Nineucio es otro producto de la fertilísima imaginación de Tirso.

¿Tú en mi casa, a mi pesar?
 ¿Tú a mis puertas, pordiosero?
 Ni te conozco, ni quiero
 por deudo. Te he de sacar
 yo en persona desta corte
 y del mundo; no me fío
 de nadie. (II, 13)

Nineucio no tan sólo es avaro y cruel, sino que es también un impío.

y a tal gloria me provoco,
 que, conforme a lo que escucho,
 para Rey, me sobra mucho;
 para Dios, me falta poco. (I, 1)

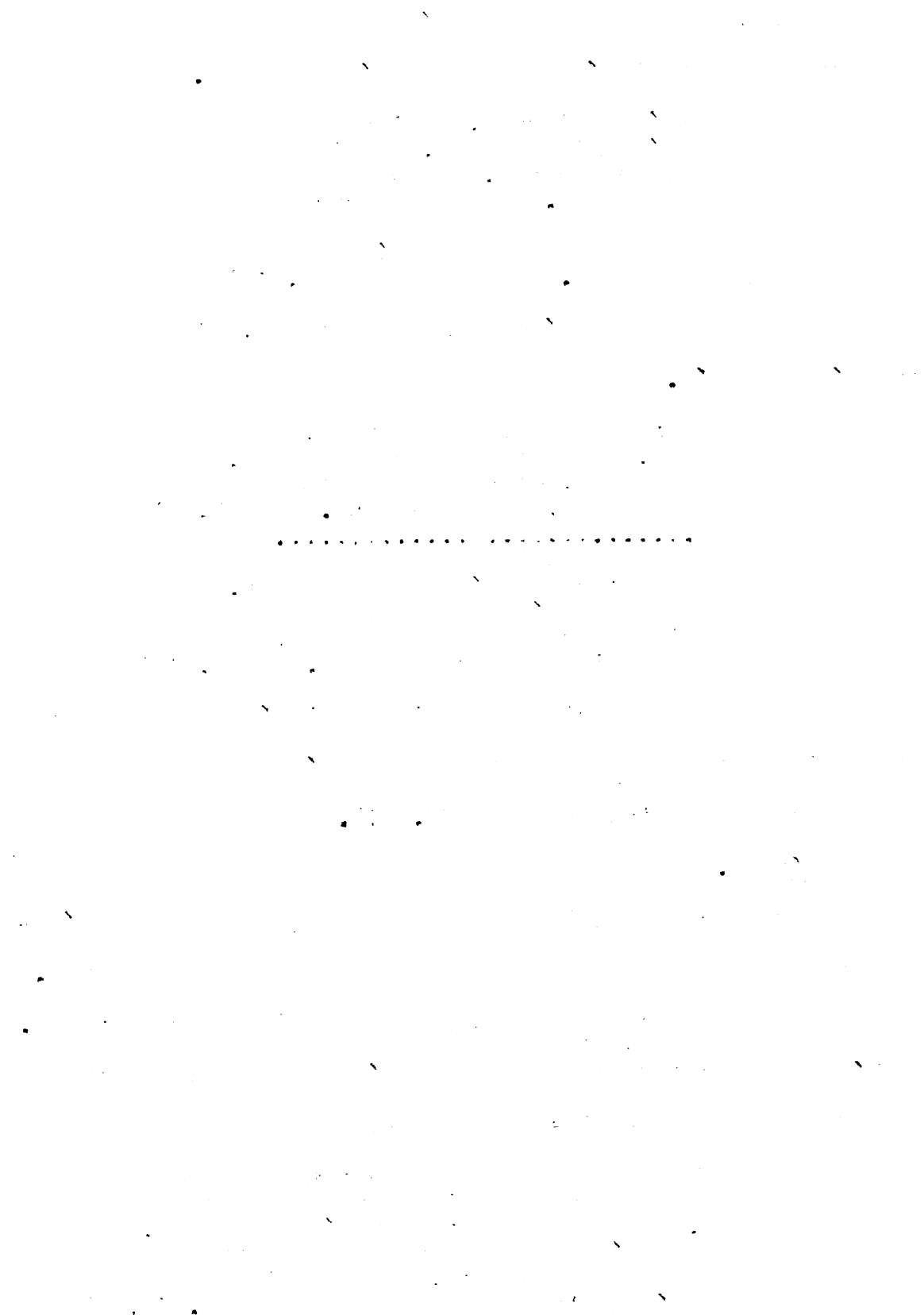
.....
 la inmortalidad del alma
 niego; en muriéndose el hombre,
 todo para él se acaba:
 ni espero premios del Cielo,
 ni el infierno me amenaza. (I, 13)

El fin de Nineucio es el fin del impío que reconoce en la vida futura el error de sus desvaríos terrenales pero cuando ya es demasiado tarde (III, 21).

Lázaro.

Digna de contraste con Nineucio es la figura de Lázaro que aunque pobre en bienes es rico en fe y buenas obras. Otra vez encontramos a Tirso como maestro de los contrastes. En Lázaro vemos a un hombre que confía en Dios al hallarse frente a las adversidades de la vida:

No es gloria la que teme a la mudanza
 y amenaza en peligros de la vida;
 mas funda en ella tu razón de estado,
 pondré yo en Dios mi bienaventuranza
 y veremos los dos, a la partida,
 cuál de los dos es bienaventurado. (I, 4)



Lázaro es misericordioso para con los que sufren.

¿Con tal deslumbramiento,
tío, los pobres maltratas,
que del crédito de Dios
son abonadas libranzas?
¿Cómo ajustarás tus cuentas
con Dios, que al más santo alcanza,
si en el registro del cielo
las cartas de pago rasgas? (I, 13)

Lázaro no es solamente un antitipo de Nineucio sino también del pródigo. Cual "pródigo" se halla Lázaro en Egipto y encuentra a Liberio que lo desprecia. Lázaro es pobre, pero por haber socorrido a los necesitados (II. 3).

Lázaro termina sus días despreciado de los hombres y aborrecido por sus propios parientes (II, 13), pero recibe la recompensa eterna (III, 21). Es un hombre que padece sufrimientos por amor a los pobres y necesitados, que por ellos se convierte en pobre, pero que alcanza la riqueza eterna.

El drama El rico avariento merece mejores estudios que los que ha recibido hasta el presente. Tirso creó una obra magistral que la falta de estudios críticos nos ha impedido apreciar debidamente. Es una obra rica en contrastes, llena de emoción, salpicada de un gracioso humorismo y, sobre todo, un verdadero retrato de la grandeza y miseria de la raza humana.

1. The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions and activities. It emphasizes that proper record-keeping is essential for transparency and accountability, particularly in financial matters. The text outlines various methods for organizing and storing data, suggesting that digital tools can be highly effective for this purpose.

2. The second section focuses on the role of communication in project management. It argues that clear and consistent communication is the foundation of any successful team effort. The author provides several practical tips for improving communication, such as holding regular meetings and using collaborative platforms. It also stresses the importance of active listening and being open to feedback.

3. The third part of the document addresses the challenges of time management. It acknowledges that everyone faces time constraints and offers strategies to help prioritize tasks and avoid procrastination. The text suggests creating a detailed schedule and breaking down large projects into smaller, manageable steps. It also encourages the use of time-blocking techniques to ensure that important tasks receive the necessary attention.

4. The final section discusses the importance of continuous learning and professional development. It notes that the field is constantly evolving, and staying up-to-date with the latest trends and technologies is crucial for long-term success. The author recommends attending workshops, conferences, and taking courses to expand one's knowledge and skills. It also encourages a growth mindset and the willingness to embrace change.

CAPITULO III

CARACTERISTICAS GENERALES

DEL

DRAMA BIBLICO DE TIRSO DE MOLINA

Los capítulos anteriores nos presentaron el conocimiento y uso de la Biblia en España durante la Edad de Oro y, después, la manera en que Tirso de Molina presentó cierto número de episodios bíblicos en sus dramas. En este último capítulo deseamos investigar las características generales del drama bíblico de Tirso de Molina.

1) Estudios psicológicos.

Tirso de Molina era un buen estudiante del carácter humano y de los impulsos de origen psicológico. Sabemos que Tirso viajó bastante por España y que por tal motivo entró en contacto con toda clase de gentes. Los temas bíblicos dieron a Tirso de Molina una excelente oportunidad de mostrar su habilidad en describir escenas de profunda psicología y al hacerlo obtener al mismo tiempo la aprobación y aplauso de la Iglesia. Tenemos abundante evidencia de que Tirso era no tan sólo un excelente escritor sino también un cuidadoso estudiante de la vida española.

En un drama como La venganza de Tamar nos presenta con gran fuerza el desconsuelo de la protagonista al perder su virtud, y al mismo tiempo la lujuria y sensualidad de Amón frente a su hermana Tamar, las cuales finalmente se

convierten en hastío al consumir el acto de la deshonor. Este drama tiene también otros estudios psicológicos tales como la descripción del Rey David cuando se encuentra frente al terrible dilema de ser padre y ser rey. Como padre quiere manifestar hacia Amón un corazón de amor, pero como rey se ve obligado a cumplir la justicia. Tirso nos da otro estudio psicológico en la persona de Absalón. Este joven príncipe queda completamente vislumbrado ante la corona real; la codicia lo vence y llega incluso a mencionar la posibilidad de un parricidio.

Otro pasaje de gran fuerza psicológica lo encontramos en la escena octava de la primera jornada de La mujer que manda en casa. Vemos en Nabot un sentimiento de desasosiego ante la llamada de la reina Jezabel. Su mujer Raquel presenta un cuadro perfecto de la mujer celosa, mientras que Jezabel encarna la tentación misma. Nabot se encuentra en un dilema terrible: ceder a los deseos impuros de la reina o bien sufrir el castigo, hasta que últimamente opta por ser fiel a su legítima esposa. Pero otra vez nos ha dado Tirso un cuadro de profunda emoción y de fina psicología. Al final del drama encontramos otro ejemplo de esta misma técnica. Jezabel en la escena XVII de la tercera jornada ve en un espejo el retrato sangriento de Nabot que la amenaza. El drama termina tratando Jezabel de ensayar sus artes de enamoramiento con Jehú, pero sin efecto alguno.

Quizás uno de los retratos psicológicos más acabados

de este drama lo encontramos cuando Elías, el profeta de Dios, llega triste y cansado a un lugar desierto y ansía solamente la muerte (II, 6).

También el drama Tanto es lo de más como lo de menos o El rico avariento nos brinda excelentes ejemplos de las descripciones psicológicas hechas por Tirso. Vemos por ejemplo en la escena VIII del primer acto cómo Clemente, un padre amante, trata de hacer volver en sí a su hijo, a quien el placer parece haber cegado. En el acto tercero, hay una excelente escena de la transformación interior de Liberio, el hijo pródigo, al comprender que ha seguido un camino errado y que es tiempo de volver a la casa del padre.

Podríamos seguir multiplicando las citas, pero resumiendo podemos afirmar que Tirso estudia muy cuidadosamente sus caracteres en sus reacciones y sentimientos lo que convierte a la dramática bíblica de Tirso en un fino ejemplo de descripciones psicológicas.

2) Elementos cómicos y románticos.

La seriedad de los temas bíblicos no impide el que Tirso haga uso de elementos cómicos y románticos en sus dramas.

En La mujer que manda en casa tenemos la escena de los pastores y la despedida de Coriolín de su rucio (I, 2 y 3) y a través de todo el drama la figura de Coriolín es la figura de un cómico gracioso cuyo propósito es hacer esta-

llar la carcajada del público en medio de la seriedad y elemento trágico del drama.

La venganza de Tamar es el único drama bíblico de Tirso en el que no encontramos la figura del gracioso. Hay varias frases en el drama cuyo propósito es el de hacer reír pero ningún personaje que encarne el papel del gracioso tan corriente en el teatro de la Edad de Oro. Es posible que en este drama quisiese Tirso prescindir del elemento del gracioso para así dar mayor fuerza dramática a la trama. A ciencia cierta el por qué Tirso prescindió del gracioso en este drama es algo muy difícil de precisar.

La figura del gracioso la encontramos en el drama El rico avariento en la persona de Gulín, el criado de Liberio. Gulín es personaje socarrón, travieso, que trata de sacar partido de las diferentes situaciones. La simplicidad de Gulín ha sido comparada por algunos a la de Sancho Panza.

Finalmente, encontramos en el drama La mejor espigadera el elemento cómico en la persona de Gomor, cuyo enamoramiento de Lisis provoca algunas de las escenas más pícaras y a la vez más divertidas de todo el drama.

En cuanto a elementos románticos podemos decir que dos de sus dramas, La mejor espigadera y El rico avariento terminan ambas con una boda. En La mejor espigadera tenemos los idilios de Bohaz y de Rut y los de Rut con su primer esposo Masalón. Es interesante notar que en estos idilios Tirso usa frases cortas o palabras sueltas en un agradabilísimo colo-

quilo entre ambos amantes. Tirso usa una técnica semejante en La venganza de Tamar entre Tamar y Amón.

Más interesante aún es descubrir que en estas obras Tirso hace uso de elementos románticos que no tienen su origen en la Biblia. Por ejemplo, la Biblia nada nos dice de que Jezabel se enamorara del pfo Nabot, sino muy al contrario, sólo nos da a conocer que el verdadero motivo de la muerte de Nabot fue la codicia de Acab. Tampoco nos dice nada la Biblia de las amorosas aventuras de Absalón; en cambio, Tirso pone en boca del príncipe hebreo prodigiosas hazañas románticas. Finalmente, tenemos el caso de la aventura de Amón en el jardín de su padre y más tarde, su coloquio con la ofendida Tamar, disfrazada de campesina, mientras que la Biblia no dice de todo esto ni una sola palabra. Notemos, pues, que Tirso no rehúsa sacrificar la fidelidad al texto bíblico en pro de un aumento de la trama cómica y romántica del drama.

3) Las virtudes en el teatro bíblico de Tirso.

El propósito del teatro de Tirso no fue simplemente divertir a su público sino obtener, hasta cierto punto, una moralización del mismo. Es por tal motivo que Tirso al lado de escenas de incesto, lujuria, celos, avaricia, soberbia y otros vicios presenta la contrapartida en la moral y la virtud opuesta a los vicios que condena.

Notemos que Tirso ansiaba hacer llegar la moral hasta las clases bajas y para hacerlo tiene que usar lenguaje que

The first part of the paper discusses the importance of the study of the history of the English language. It is a branch of linguistics which deals with the changes in the language over time. The study of the history of the English language is important for many reasons. It helps us to understand the development of the language and the influence of other languages on it. It also helps us to understand the relationship between the language and the culture of the people who speak it.

The second part of the paper discusses the importance of the study of the history of the English language. It is a branch of linguistics which deals with the changes in the language over time. The study of the history of the English language is important for many reasons. It helps us to understand the development of the language and the influence of other languages on it. It also helps us to understand the relationship between the language and the culture of the people who speak it.

The third part of the paper discusses the importance of the study of the history of the English language. It is a branch of linguistics which deals with the changes in the language over time. The study of the history of the English language is important for many reasons. It helps us to understand the development of the language and the influence of other languages on it. It also helps us to understand the relationship between the language and the culture of the people who speak it.

The fourth part of the paper discusses the importance of the study of the history of the English language. It is a branch of linguistics which deals with the changes in the language over time. The study of the history of the English language is important for many reasons. It helps us to understand the development of the language and the influence of other languages on it. It also helps us to understand the relationship between the language and the culture of the people who speak it.

The fifth part of the paper discusses the importance of the study of the history of the English language. It is a branch of linguistics which deals with the changes in the language over time. The study of the history of the English language is important for many reasons. It helps us to understand the development of the language and the influence of other languages on it. It also helps us to understand the relationship between the language and the culture of the people who speak it.

The sixth part of the paper discusses the importance of the study of the history of the English language. It is a branch of linguistics which deals with the changes in the language over time. The study of the history of the English language is important for many reasons. It helps us to understand the development of the language and the influence of other languages on it. It also helps us to understand the relationship between the language and the culture of the people who speak it.

The seventh part of the paper discusses the importance of the study of the history of the English language. It is a branch of linguistics which deals with the changes in the language over time. The study of the history of the English language is important for many reasons. It helps us to understand the development of the language and the influence of other languages on it. It also helps us to understand the relationship between the language and the culture of the people who speak it.

sea comprensible y aceptable por los tales. Se ha acusado a Tirso de expresar en sus obras una moral sumamente floja para hacer llegar sus principios hasta las esferas más bajas del pueblo.¹

Creemos, sin embargo, que esto no es así, y que si bien Tirso no calla los vicios, tampoco afloja en lo que se refiere a virtudes. Tirso trata de dar en sus dramas bíblicos una pequeña homilía en boca de sus caracteres sobre la virtud o las consecuencias de la mala conducta a la vez que divertir a su público. Así, si miramos los dramas La mejor espigadera o La mujer que manda en casa veremos que Tirso apoya al pobre severamente censurando a los que en tiempos de escasez cierran sus puertas y sus graneros a aquéllos que están necesitados. En su obra El rico avariento encontramos un magnífico tratamiento de la doctrina cristiana del perdón, en la que Tirso nos da a comprender que Dios siempre perdona a aquéllos que se arrepienten sinceramente. Un falso arrepentimiento, sin embargo, lo encontramos en la persona de Amón que se arrepiente ante su padre de haber quitado la honra a su hermana.

Encontramos asimismo la idea de la fidelidad, es decir, ser fiel a Dios o a la promesa hecha. Nabot, en La mujer que manda en casa antes prefiere dar su vida que romper

¹A López, "La Sagrada Biblia en las obras de Tirso", Tirso de Molina, Revista Estudios (Madrid:1949), 382.

1. The first step in the process of the scientific method is to make an observation or ask a question.
2. The second step is to do background research.
3. The third step is to form a hypothesis.
4. The fourth step is to test the hypothesis by conducting an experiment.
5. The fifth step is to analyze the data and draw a conclusion.
6. The sixth step is to communicate the results of the experiment.
7. The seventh step is to repeat the experiment to verify the results.
8. The eighth step is to use the results to make a prediction.
9. The ninth step is to use the prediction to make a hypothesis.
10. The tenth step is to use the hypothesis to make a prediction.
11. The eleventh step is to use the prediction to make a hypothesis.
12. The twelfth step is to use the hypothesis to make a prediction.
13. The thirteenth step is to use the prediction to make a hypothesis.
14. The fourteenth step is to use the hypothesis to make a prediction.
15. The fifteenth step is to use the prediction to make a hypothesis.
16. The sixteenth step is to use the hypothesis to make a prediction.
17. The seventeenth step is to use the prediction to make a hypothesis.
18. The eighteenth step is to use the hypothesis to make a prediction.
19. The nineteenth step is to use the prediction to make a hypothesis.
20. The twentieth step is to use the hypothesis to make a prediction.
21. The twenty-first step is to use the prediction to make a hypothesis.
22. The twenty-second step is to use the hypothesis to make a prediction.
23. The twenty-third step is to use the prediction to make a hypothesis.
24. The twenty-fourth step is to use the hypothesis to make a prediction.
25. The twenty-fifth step is to use the prediction to make a hypothesis.
26. The twenty-sixth step is to use the hypothesis to make a prediction.
27. The twenty-seventh step is to use the prediction to make a hypothesis.
28. The twenty-eighth step is to use the hypothesis to make a prediction.
29. The twenty-ninth step is to use the prediction to make a hypothesis.
30. The thirtieth step is to use the hypothesis to make a prediction.
31. The thirty-first step is to use the prediction to make a hypothesis.
32. The thirty-second step is to use the hypothesis to make a prediction.
33. The thirty-third step is to use the prediction to make a hypothesis.
34. The thirty-fourth step is to use the hypothesis to make a prediction.
35. The thirty-fifth step is to use the prediction to make a hypothesis.
36. The thirty-sixth step is to use the hypothesis to make a prediction.
37. The thirty-seventh step is to use the prediction to make a hypothesis.
38. The thirty-eighth step is to use the hypothesis to make a prediction.
39. The thirty-ninth step is to use the prediction to make a hypothesis.
40. The fortieth step is to use the hypothesis to make a prediction.
41. The forty-first step is to use the prediction to make a hypothesis.
42. The forty-second step is to use the hypothesis to make a prediction.
43. The forty-third step is to use the prediction to make a hypothesis.
44. The forty-fourth step is to use the hypothesis to make a prediction.
45. The forty-fifth step is to use the prediction to make a hypothesis.
46. The forty-sixth step is to use the hypothesis to make a prediction.
47. The forty-seventh step is to use the prediction to make a hypothesis.
48. The forty-eighth step is to use the hypothesis to make a prediction.
49. The forty-ninth step is to use the prediction to make a hypothesis.
50. The fiftieth step is to use the hypothesis to make a prediction.
51. The fifty-first step is to use the prediction to make a hypothesis.
52. The fifty-second step is to use the hypothesis to make a prediction.
53. The fifty-third step is to use the prediction to make a hypothesis.
54. The fifty-fourth step is to use the hypothesis to make a prediction.
55. The fifty-fifth step is to use the prediction to make a hypothesis.
56. The fifty-sixth step is to use the hypothesis to make a prediction.
57. The fifty-seventh step is to use the prediction to make a hypothesis.
58. The fifty-eighth step is to use the hypothesis to make a prediction.
59. The fifty-ninth step is to use the prediction to make a hypothesis.
60. The sixtieth step is to use the hypothesis to make a prediction.
61. The sixty-first step is to use the prediction to make a hypothesis.
62. The sixty-second step is to use the hypothesis to make a prediction.
63. The sixty-third step is to use the prediction to make a hypothesis.
64. The sixty-fourth step is to use the hypothesis to make a prediction.
65. The sixty-fifth step is to use the prediction to make a hypothesis.
66. The sixty-sixth step is to use the hypothesis to make a prediction.
67. The sixty-seventh step is to use the prediction to make a hypothesis.
68. The sixty-eighth step is to use the hypothesis to make a prediction.
69. The sixty-ninth step is to use the prediction to make a hypothesis.
70. The seventieth step is to use the hypothesis to make a prediction.
71. The seventy-first step is to use the prediction to make a hypothesis.
72. The seventy-second step is to use the hypothesis to make a prediction.
73. The seventy-third step is to use the prediction to make a hypothesis.
74. The seventy-fourth step is to use the hypothesis to make a prediction.
75. The seventy-fifth step is to use the prediction to make a hypothesis.
76. The seventy-sixth step is to use the hypothesis to make a prediction.
77. The seventy-seventh step is to use the prediction to make a hypothesis.
78. The seventy-eighth step is to use the hypothesis to make a prediction.
79. The seventy-ninth step is to use the prediction to make a hypothesis.
80. The eightieth step is to use the hypothesis to make a prediction.
81. The eighty-first step is to use the prediction to make a hypothesis.
82. The eighty-second step is to use the hypothesis to make a prediction.
83. The eighty-third step is to use the prediction to make a hypothesis.
84. The eighty-fourth step is to use the hypothesis to make a prediction.
85. The eighty-fifth step is to use the prediction to make a hypothesis.
86. The eighty-sixth step is to use the hypothesis to make a prediction.
87. The eighty-seventh step is to use the prediction to make a hypothesis.
88. The eighty-eighth step is to use the hypothesis to make a prediction.
89. The eighty-ninth step is to use the prediction to make a hypothesis.
90. The ninetieth step is to use the hypothesis to make a prediction.
91. The ninety-first step is to use the prediction to make a hypothesis.
92. The ninety-second step is to use the hypothesis to make a prediction.
93. The ninety-third step is to use the prediction to make a hypothesis.
94. The ninety-fourth step is to use the hypothesis to make a prediction.
95. The ninety-fifth step is to use the prediction to make a hypothesis.
96. The ninety-sixth step is to use the hypothesis to make a prediction.
97. The ninety-seventh step is to use the prediction to make a hypothesis.
98. The ninety-eighth step is to use the hypothesis to make a prediction.
99. The ninety-ninth step is to use the prediction to make a hypothesis.
100. The hundredth step is to use the hypothesis to make a prediction.

el mandato de Dios o bien quebrantar la fidelidad conyugal a su esposa Raquel. Elías, el profeta, mantiene su fe en Dios, a pesar del éxito que tienen los falsos profetas en un país donde impera la idolatría. Rut la espigadera manifiesta su fidelidad hacia su suegra al mismo tiempo que su fe y confianza en el Dios de Israel que acaba de aceptar.

La infidelidad recibe siempre el castigo merecido. Masalón olvida a su Dios y finalmente muere asesinado. Lo mismo ocurre con los dos avaros Nineucio y Elimelec, cuya avaricia les acarrea el castigo divino.

En resumen, podemos decir que la obra dramática bíblica de Tirso de Molina no tiene el propósito de convertirse de un modo absoluto en un tratado de moral, pero al mismo tiempo no deja de poner en relieve, cada vez que tal cosa es posible dentro del drama, los deberes elevados de la moral hacia Dios y al prójimo.

4) La técnica dramática en relación con las fuentes bíblicas.

Es éste, quizás, el punto más importante en toda la dramática bíblica de Tirso de Molina. ¿Era Tirso un moralista o bien un dramaturgo? Antes de tratar de resolver este problema o de establecer relaciones entre ambas funciones, debemos aclarar los siguientes puntos:

a) Tirso de Molina obtuvo la mayoría de su material histórico de la Biblia. En un solo drama, que algunos

todavía consideran como drama bíblico, La vida de Herodes, Tirso obtuvo muchos materiales históricos de la historia de Flavio Josefo.² Por tal motivo decidimos no tratarlo en este trabajo como un drama bíblico.

b) Daríamos, sin embargo, una idea falsa de Tirso de Molina si pretendiéramos que Tirso se mantuvo siempre en un círculo biblicista. A la vez que un mercedario, Tirso era un escritor de dramas, y no dudó ni un momento en salirse del modelo bíblico cada vez que comprendió que un biblicismo extremado causaría daños irreparables al buen funcionamiento de la representación dramática y al argumento de la obra. Tirso, por ejemplo, da extensas explicaciones, en La mujer que manda en casa, sobre la adoración de Baal y las costumbres judías sobre los ayunos. ¿Por qué es que Tirso nos da tanto detalle en sus explicaciones? Creemos que fue por dos razones. La primera es que, como ya apuntamos en el primer capítulo de esta tesis, la Biblia no era conocida en detalles durante la Edad de Oro y mucho menos por la clase de público al que Tirso de Molina se dirigía con sus dramas. Tales costumbres eran muy conocidas en días de la Biblia, pero en los días de Tirso la adoración a Baal sería algo completamente incomprensible para alguien que no tuviera un fondo teológico como el adquirido en un seminario. Sin embargo, creemos que hay aquí aún otro motivo quizás más po-

² Blanca de los Ríos, op. cit., vol. I, 1571.

deroso que el primero. Tirso necesitaba ganar tiempo. Lo que debía entretener al público durante varias horas ocupa en la Biblia, a lo más, cinco o seis capítulos que pueden ser leídos en mucho menos tiempo. Por tal motivo, Tirso trató de dar toda clase de explicaciones y añadir toda clase de detalles no tan sólo para hacer sus obras más comprensibles al público de su día, sino al mismo tiempo para dar mayor longitud a la pieza representada. Creemos que tal observación explica el caso del tiempo transcurrido entre el incesto de Tamar y la muerte de Amón. En el texto bíblico vemos que transcurrió muy poco tiempo, mientras que el drama de Tirso nos dice que transcurrieron "dos años". ¿Por qué cambia Tirso este elemento temporal? Pues porque sin hacer tal cosa sería casi imposible explicar el planeamiento de la venganza de Tamar con los detalles que Tirso nos brinda y que tampoco se encuentran en la fuente bíblica. Tirso nos presenta a Amón tratando de forzar nuevamente a su hermana durante el episodio del banquete de Absalón y, aun cuando no encontramos nada de esto en la Biblia, no hay duda que ello contribuiría a excitar la emoción del público y a hacer el crimen aun más horrendo y el castigo más justificado.

Fiel a su propósito de ganar tiempo por todos los medios posible, Tirso pone en boca de sus personajes referencias a otros pasajes, héroes y proezas bíblicas que nada tienen que ver con el original de la historia en cuestión tal como la Biblia nos lo pinta. Así, vemos que Tirso pone

en boca del pfo Nabot una referencia a los derechos de primogenitura para reforzar el argumento de que la heredad paterna no puede ser vendida; en cambio, no encontramos nada en el libro de los Reyes, que es de donde sacó Tirso la historia de Nabot, sobre el particular. Lo mismo ocurre con un drama como La mejor espigadera. Rut y Bohaz dan largas explicaciones sobre costumbre bíblicas que la Biblia o bien omite enteramente o a las cuales sólo hace escasa referencia.³ El propósito de Tirso era hacerse comprensible al más cándido y pueril de sus oyentes y para conseguirlo no ahorra sus esfuerzos. Era, como si dijéramos, una ilustración para dar mayor comprensión al tema.

c) Otro asunto importante es la fidelidad con que Tirso cita los pasajes de la Biblia. Vemos que algunas veces un pasaje corto ocupa en la pluma de Tirso varias líneas o, lo que es más, a veces una mera referencia a un nombre da a Tirso suficiente material para desarrollar un personaje con todo detalle, como es el caso de Elimelec para presentarnos la figura de un mísero avaro. Mucho depende de la métrica y la versificación. Por ejemplo, en el arrepentimiento de Liberio en El rico avariento Tirso usa casi textualmente el pasaje bíblico, pero no así en la mayoría de los otros ca-

³ Para un estudio detallado de los materiales bíblicos usados por Tirso de Molina véase, A. López, "La Sagrada Biblia en las obras de Tirso", op. cit., 381-414, y la obra de Frank B. Sprague, The Biblical Material of Tirso de Molina (Lewisburg, Pa: 1950).

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the
the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the
the eleventh is the fact that the
the twelfth is the fact that the
the thirteenth is the fact that the
the fourteenth is the fact that the
the fifteenth is the fact that the
the sixteenth is the fact that the
the seventeenth is the fact that the
the eighteenth is the fact that the
the nineteenth is the fact that the
the twentieth is the fact that the
the twenty-first is the fact that the
the twenty-second is the fact that the
the twenty-third is the fact that the
the twenty-fourth is the fact that the
the twenty-fifth is the fact that the
the twenty-sixth is the fact that the
the twenty-seventh is the fact that the
the twenty-eighth is the fact that the
the twenty-ninth is the fact that the
the thirtieth is the fact that the
the thirty-first is the fact that the
the thirty-second is the fact that the
the thirty-third is the fact that the
the thirty-fourth is the fact that the
the thirty-fifth is the fact that the
the thirty-sixth is the fact that the
the thirty-seventh is the fact that the
the thirty-eighth is the fact that the
the thirty-ninth is the fact that the
the fortieth is the fact that the
the forty-first is the fact that the
the forty-second is the fact that the
the forty-third is the fact that the
the forty-fourth is the fact that the
the forty-fifth is the fact that the
the forty-sixth is the fact that the
the forty-seventh is the fact that the
the forty-eighth is the fact that the
the forty-ninth is the fact that the
the fiftieth is the fact that the
the fifty-first is the fact that the
the fifty-second is the fact that the
the fifty-third is the fact that the
the fifty-fourth is the fact that the
the fifty-fifth is the fact that the
the fifty-sixth is the fact that the
the fifty-seventh is the fact that the
the fifty-eighth is the fact that the
the fifty-ninth is the fact that the
the sixtieth is the fact that the
the sixty-first is the fact that the
the sixty-second is the fact that the
the sixty-third is the fact that the
the sixty-fourth is the fact that the
the sixty-fifth is the fact that the
the sixty-sixth is the fact that the
the sixty-seventh is the fact that the
the sixty-eighth is the fact that the
the sixty-ninth is the fact that the
the seventieth is the fact that the
the seventy-first is the fact that the
the seventy-second is the fact that the
the seventy-third is the fact that the
the seventy-fourth is the fact that the
the seventy-fifth is the fact that the
the seventy-sixth is the fact that the
the seventy-seventh is the fact that the
the seventy-eighth is the fact that the
the seventy-ninth is the fact that the
the eightieth is the fact that the
the eighty-first is the fact that the
the eighty-second is the fact that the
the eighty-third is the fact that the
the eighty-fourth is the fact that the
the eighty-fifth is the fact that the
the eighty-sixth is the fact that the
the eighty-seventh is the fact that the
the eighty-eighth is the fact that the
the eighty-ninth is the fact that the
the ninetieth is the fact that the
the ninety-first is the fact that the
the ninety-second is the fact that the
the ninety-third is the fact that the
the ninety-fourth is the fact that the
the ninety-fifth is the fact that the
the ninety-sixth is the fact that the
the ninety-seventh is the fact that the
the ninety-eighth is the fact that the
the ninety-ninth is the fact that the
the hundredth is the fact that the

sos y de este modo las referencias al texto exacto de la Biblia son siempre bastante remotas, aun cuando no contrarias al mismo.

d) Encontramos también que Tirso de Molina hace uso frecuente de aquella técnica literaria de dar a conocer al público por medio de la relación, incidentes que ocurren fuera del escenario, sea porque las posibilidades escénicas de tal incidente se hallaban fuera del alcance de un escenario tal como los había en la Edad de Oro, o bien porque el asunto en cuestión era de naturaleza tan delicada, que no hubiera tenido la aprobación de un público devotamente religioso y de la censura eclesiástica.

Un ejemplo de las limitaciones del escenario es la descripción en La mujer que manda en casa de los incidentes que tuvieron lugar en el Monte Carmelo. Reunir en un escenario a varios centenares de hombres, rasgándose con lancetas el cuerpo delante de un altar y hacer bajar fuego del cielo eran en aquellos días asuntos imposibles de representar dadas las limitaciones del escenario y de los medios técnicos al alcance de los dramatistas. Esta técnica de dar a conocer acciones en forma de relación era corriente en los autos sacramentales y las comedias. Tirso hace simplemente uso de ella. Los dramatistas de la Edad de Oro hacían uso de todos los recursos imaginables para dar una idea más o menos vaga de los asuntos que trataban de representar. Sabemos que en los autos sacramentales se llegaba a representar el Mar de

1. The first part of the document is a list of names and addresses.

2. The second part of the document is a list of names and addresses.

3. The third part of the document is a list of names and addresses.

4. The fourth part of the document is a list of names and addresses.

5. The fifth part of the document is a list of names and addresses.

6. The sixth part of the document is a list of names and addresses.

7. The seventh part of the document is a list of names and addresses.

8. The eighth part of the document is a list of names and addresses.

9. The ninth part of the document is a list of names and addresses.

10. The tenth part of the document is a list of names and addresses.

11. The eleventh part of the document is a list of names and addresses.

12. The twelfth part of the document is a list of names and addresses.

13. The thirteenth part of the document is a list of names and addresses.

14. The fourteenth part of the document is a list of names and addresses.

15. The fifteenth part of the document is a list of names and addresses.

16. The sixteenth part of the document is a list of names and addresses.

17. The seventeenth part of the document is a list of names and addresses.

18. The eighteenth part of the document is a list of names and addresses.

19. The nineteenth part of the document is a list of names and addresses.

20. The twentieth part of the document is a list of names and addresses.

21. The twenty-first part of the document is a list of names and addresses.

22. The twenty-second part of the document is a list of names and addresses.

23. The twenty-third part of the document is a list of names and addresses.

24. The twenty-fourth part of the document is a list of names and addresses.

25. The twenty-fifth part of the document is a list of names and addresses.

26. The twenty-sixth part of the document is a list of names and addresses.

27. The twenty-seventh part of the document is a list of names and addresses.

28. The twenty-eighth part of the document is a list of names and addresses.

29. The twenty-ninth part of the document is a list of names and addresses.

Galilea por un mero cubo y la barca con Jesús y los discípulos con un mero corcho.⁴

Ejemplo de lo segundo, es decir, de la desaprobación eclesiástica de ciertas representaciones que forzaría a Tirso a emplear la narración es el conocido drama La venganza de Tamar. La Iglesia jamás hubiera aprobado un acto de incesto en un escenario y por tal razón Tirso deja que el público dé rienda suelta a su imaginación sobre lo que debería ocurrir en la realidad. Sin embargo, Tirso se acerca cuanto puede a las emociones fuertes y usa muchas veces lenguaje atrevido en boca de sus personajes. Para ello sólo falta mirar el drama La mejor espigadera, en la jornada tercera y escena XVII, en la que Gomor, bajo el pretexto de que ha soñado que su amada Lisis está pariendo, y en los ayes del parto menciona su nombre como padre del niño, trata de obtener los favores de la misma. El efecto que esta escena produciría en el público es ciertamente fácil de imaginar. Vemos, pues, que aun cuando Tirso rehúsa llegar a los extremos, se acerca a ellos en cuanto le es posible.

Resumiendo, podemos decir que aun cuando Tirso se esfuerza en mantenerse fiel a los principios de la Biblia y la teología en sus dramas bíblicos, no rehúsa añadir o suprimir detalles para dar realce a su arte dramático. Cuando

⁴A.F.G. Bell, "Some notes on Tirso de Molina", Bulletin of Spanish Studies, XVII, 172-203.

...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...

era necesario para las exigencias del drama en cuestión, Tirso no rehúsa hacer cambios en los materiales recibidos de las fuentes bíblicas. La Iglesia, en aquellos tiempos, tenía suficientes preocupaciones con los herejes para detenerse a examinar con detalles y criticar las digresiones del ilustrado mercedario y, así, mientras la obra de Tirso no atacara a la doctrina o la moral católica, los pequeños cambios en los dramas o bien pasaban desapercibidos delante de la Iglesia o no recibían comentario desfavorable alguno.

5) Anacronismo en los dramas bíblicos.

Lo anteriormente expuesto sobre las variaciones que Tirso observa en cuanto a fidelidad al texto bíblico explica también los anacronismos que encontramos en su obra.

En la obra El rico avariento encontramos referencias a lacayos, brindis, coches, naipes, doblones etc., todo ello completamente ajeno a los tiempos bíblicos.

Otro interesante anacronismo lo encontramos en el drama La mujer que manda en casa en lo que se refiere al acto de cubrirse delante del rey. Nabot se encuentra delante de la reina Jezabel y ésta lo invita a cubrirse delante de ella a pesar de ser Nabot un simple vasallo. Más tarde Raquel, la esposa de Nabot vuelve a usar la misma expresión al decir: "cubrir la cabeza os manda. Ya sois Grande de su Estado,". (II, 8).

Los anacronismos abundan en la obra de Tirso cada vez que trata de adaptar el mensaje bíblico a su día. Al mismo

tiempo encontramos muchas referencias a la mitología mezcladas en algunos casos con los discursos de los personajes puramente bíblicos como en el caso de Elías que menciona a las Parcas (I, 10).

Todo ello nos da a comprender que, en lo que se refiere a detalles, Tirso cuidaba más su estilo de dramaturgo que su fidelidad al texto bíblico.

Es frecuente encontrar en la obra de Tirso una mezcla de diferentes fuentes bíblicas. En el drama La mejor espigadera Tirso introduce la idea del canibalismo que no se encuentra en el texto bíblico. Sabemos a través de la historia que tal práctica existía entre los pueblos paganos y que llegó a existir en Samaria en una ocasión (2a Reyes 6:25-29), pero el libro de Rut no nos dice nada de ello. Otro interesante ejemplo de esta técnica es la escena de Absalón frente a la corona de su padre, que contempla y se la prueba. Ello haría muy viva la idea de la usurpación delante del público, pero todo lo que la Biblia nos dice es que David se apoderó en una de sus campañas de una pesada corona (2a Reyes, 20:2). En todos estos casos antes citados, la referencia a la Biblia es ligerísima, en cambio Tirso acopla tales sucesos al drama que está tratando para darle mayor color y movimiento.

Al mismo tiempo, notemos que en no pocos casos la tergiversación de fuentes bíblicas es usada por Tirso como procedimiento para hacer resaltar más el valor moral o el vicio encerrado en la actuación de un personaje. Así, cuan-

do Absalón codicia la corona de su padre, ello acrecienta el elemento del orgullo, soberbia y vanidad que Tirso quiere hacer resaltar en el príncipe hebreo. El episodio del canibalismo en La mejor espigadera en que Zefara, la madre, defiende al hijo de su padre Jaleel, sólo hace exaltar el amor y la augusta figura de la madre que Tirso tuvo tanto cuidado en llevar al teatro español con maestría. Es pues de este modo cómo pueden interpretarse muchos de los cambios y los anacronismos de las obras de Tirso con respecto a la Biblia. El fin continúa siendo el mismo, moralizar. Cuando Tirso utiliza la Biblia, armoniza cuidadosamente los elementos cómicos, líricos y dramáticos, tanto en la narrativa bíblica como en lo que Tirso mismo añade, pero al mismo tiempo trata de preservar el historicismo del relato bíblico.

6) Valores del teatro bíblico de Tirso de Molina.

El valor más importante de la dramática bíblica de Tirso estriba en su habilidad de plasmar en una época del Siglo de Oro el espíritu de las obras bíblicas en cuadros cuya moral se nos proyecta como un símbolo eterno. Así, las obras del teatro bíblico de Tirso de Molina, en lo que se refiere a sus caracteres, tienen un triple valor.

En su cuadro histórico, el original, el teatro bíblico de Tirso de Molina preserva el recuerdo de los relatos bíblicos en los que se inspira y brinda al pueblo un conocimiento más personal de la Biblia y de su mensaje.

En su cuadro representativo, el dramático, Tirso

nos presenta excelentes adaptaciones de los valores bíblicos en lenguaje y personajes que son los de la Edad de Oro. En este plano representativo encontramos a Tirso haciendo gala de las técnicas literarias y representativas ya apuntadas anteriormente y, en ellas, Tirso hace revivir el mérito dramático y literario de los dramas.

Finalmente, existe aún un cuadro de valores universales, el cuadro ultrahistórico. De hecho, no podíamos esperar menos. Si aceptamos el postulado de que existen valores de ética y moral en la Biblia, es cosa muy natural que éstos se reflejen en los dramas de Tirso. Este es ciertamente el punto más importante en Tirso y su teatro bíblico. No encontramos en Tirso muchas figuras teatrales como las hay en otros maestros del teatro universal, pero sería injusto negar que Tirso de Molina no tiene en su drama bíblico caracteres universales cuyo simbolismo trasciende el cuadro histórico y el representativo y, en nuestro estudio detallado de los cuatro dramas que constituyen la base de esta tesis hemos puesto en relieve la universalidad de algunos de sus personajes.

Tomemos aquí un ejemplo más, de lo que tratamos de demostrar en el capítulo anterior. En el drama El rico avariento Tirso pone en relieve dos cuadros de la historia bíblica, el del rico avariento y el del hijo pródigo. Sin embargo, Tirso, y en esto los anacronismos nos ayudan muchísimo, pone también en relieve un cuadro de costumbres sociales y problemas muy corrientes en su época, el cuadro del rico que oprime

al pobre, y el del joven calavera que busca sólo el placer. Pero ¿es esto todo? Muy al contrario; a través de sus personajes, Tirso nos da consideraciones de valor universal sobre la riqueza y la pobreza y asimismo sobre el arrepentimiento del pecador. Ciertamente, Tirso mantiene en sus obras un perfil costumbrista, pero al mismo tiempo trata de revestirlas de valor universal. Tirso trasplanta los dramas bíblicos a su época, pero hace más que esto y trata no simplemente de reproducir historia, sino principios universales y verdades humanas esenciales. El drama tenía una aplicación inmediata para el público de Tirso, pero los principios que inspiraron a Tirso y que él trató de exponer a su público, son tan válidos hoy como entonces.

Afirmamos que solamente de esta forma tiene que interpretarse el teatro bíblico de Tirso ya que hacerlo de otro modo sería una injusticia por defecto. Enfocar la obra de Tirso como a dramaturgo que se inspira en la Biblia, por otros caminos que los apuntados más arriba sólo puede darnos una idea incompleta de sus valores teatrales o morales. No podemos mirar a Tirso simplemente como narrador, como dramaturgo, o como moralizador; hay que tomar en cuenta el conjunto y la suma total de los fines que Tirso persigue.

Estas, creemos, son las características más importantes del teatro bíblico de Tirso de Molina. En este estudio nos hemos ceñido estrictamente a los dramas bíblicos. Existen muchas otras formas de estudio en lo que se refiere a la

dramática de Tirso de Molina, pero nuestro propósito era tan sólo poner en relieve aquellas que iluminan la dramática bíblica. En relación a toda la dramática de Tirso de Molina, las características arriba anotadas son incompletas pero, en cuanto a su drama bíblico, creemos que encierran los principios y características más importantes del mismo.

CONCLUSION

El teatro bíblico de Tirso de Molina fue una magnífica expresión de la dramática bíblica del Siglo de Oro. El pueblo español que en su mayoría desconocía los textos bíblicos originales encontró en la dramática bíblica una fuente de riqueza escritural en la que bebió durante siglos. Tirso de Molina trató de llevar el mensaje de la Biblia al pueblo de su día y hacerlo de una manera digna, agradable y moralizante.

Sin embargo, Tirso no era solamente un teólogo o moralista y por tal motivo, no dudó en sacrificar algunos detalles de la narrativa bíblica o añadir escenas y motivos a su fuente de inspiración bíblica para hacer su drama palatable a su público y adecuado en cuanto a los principios de dramática. En sus obras hemos encontrado una profusión de referencias a la Biblia que pone en relieve el profundo conocimiento bíblico del maestro y, a la vez, su deseo de impartir tal conocimiento al pueblo. Al mismo tiempo, Tirso introduce en su obra graciosos y galanes, elementos románticos y burlescos, que deleitarían a su público y harían menos difícil el impartirle las verdades de doctrina y moral cristianas.

Tirso enfoca con valentía los problemas de su día y trata de darles una solución consistente con las enseñanzas de la Biblia y la moral católica. Es este principio que da su carácter universal al drama bíblico de Tirso. En cuanto

sus caracteres reflejan verdades morales universales adquieren aquella grandeza que de otro modo sería imposible de lograr. Al tratar el tema de las virtudes, Tirso nos presenta a través de sus caracteres una serie completa de aquellas gracias que deben adornar al ser humano, pero cuando pone en relieve los defectos y pecados capitales, se ocupa en darnos figuras muy vivas y reales del vicio, para así prodigarnos un mejor contraste y, a la vez, émulo hacia la virtud.

Su estudio de caracteres es un magnífico ensayo de psicología normal y anormal en el que se mueven amores, odios y fuertes pasiones. Tirso conoce la vida y la pinta con todos sus detalles y pormenores. En su esfuerzo por retratar caracteres y situaciones, Tirso incurre en tergiversaciones del texto bíblico que se revisten del color, palabras y costumbres de su día, aunque ello es comprensible ya que para su día escribe estos dramas.

Finalmente, el drama bíblico de Tirso se desenvuelve en tres planos, el histórico que se mantiene fiel a las Escrituras en cuanto es posible; el dramático que se dirige al público de su día y trata de moralizarlo deleitándole y también el universal que tiene un mensaje vivo y latente para el público de todos los tiempos y lugares.

El drama bíblico de Tirso de Molina no es la mejor expresión dramática de este gran escritor, pero tampoco es tan inferior que no merezca mayor importancia de la que se le ha dado hasta el presente. Mientras la humanidad conti-

nte luchando con los problemas del vicio y aspirando a la virtud, la dramática bíblica de Tirso de Molina continuará proclamando su mensaje eterno y universal.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE TIRSO DE MOLINA

- Cotarelo y Mori, Emilio, Comedias de Tirso de Molina. 2 vols. Madrid, 1906-07.
- Ríos, Blanca de los, Tirso de Molina. Obras Dramáticas Completas. Aguilar, Madrid, 1946-58.

ESTUDIOS CRITICOS Y ARTICULOS

- Bell, A.F.G., "Some notes on Tirso de Molina" Bulletin of Spanish Studies, XVII, 172-203.
- Cejador y Frauca, J., Historia de la lengua y la literatura castellana. 14 vols. Madrid, 1915-20.
- Cotarelo y Mori, Emilio, Tirso de Molina, Investigaciones bio-bibliográficas. Madrid, 1893.
- González Ruiz, N., Piezas maestras del teatro teológico español. Madrid, 1946.
- Graham, Melbone Watson, "The religious dramas of Tirso de Molina" University of California, University Chronicle, XXX, 46-55, Berkeley, 1928.
- Hurtado, J. y J. de la Serna, Historia de la literatura española. S.A.E.T.A., Madrid, 1943.
- Mc Clelland, I., Tirso de Molina, Studies in dramatic realism. Liverpool, 1948.
- Morel-Fatio, A., "Etudes sur le théâtre de Tirso de Molina," Bulletin Hispanique, II, 1-109; 178-203, Bordeaux, 1900.
- Muñoz Peña, P., El teatro del maestro Tirso de Molina. Valladolid, 1889.
- Pfandl, Ludwig, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro. Gustavo Gili, Barcelona, 1957.
- Revista Estudios, Tirso de Molina. Madrid, 1949.
- Schack, A.F. Von, Historia de la literatura y del arte dramático en España. Madrid, 1885-87.
- Sprague, Frank B., The Biblical material of Tirso de Molina. Lewisburg, Pa., 1950.

1. The first part of the document is a letter from the President of the United States to the Congress, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the President's annual message to Congress. The letter is written in a formal, dignified style, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

2. The second part of the document is a report from the Secretary of the Interior, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the Secretary's annual report to the President. The report is written in a formal, dignified style, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

3. The third part of the document is a report from the Secretary of the Treasury, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the Secretary's annual report to the President. The report is written in a formal, dignified style, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

4. The fourth part of the document is a report from the Secretary of the War, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the Secretary's annual report to the President. The report is written in a formal, dignified style, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

5. The fifth part of the document is a report from the Secretary of the Navy, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the Secretary's annual report to the President. The report is written in a formal, dignified style, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

6. The sixth part of the document is a report from the Secretary of the Department of the Interior, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the Secretary's annual report to the President. The report is written in a formal, dignified style, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

7. The seventh part of the document is a report from the Secretary of the Department of the Treasury, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the Secretary's annual report to the President. The report is written in a formal, dignified style, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

Valbuena Prat, Angel, Historia de la literatura española, 3 vols. Gustavo Gili, Barcelona, 1957.

Wade, G.E., "Notes on Tirso de Molina," Hispanic Review, VII, 69-72; 1939.

Wardropper, Bruce W., Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro, 2 vols., Revista de Occidente, Madrid, 1953.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 03177 7257