

# TIRSO DE MOLINA: TEXTOS E INTERTEXTOS



*Tirso de Molina*

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL  
ORGANIZADO POR EL GRISO Y LA UNIVERSIDAD DE PARMA  
(PARMA, 7-8 DE MAYO DE 2001)

LAURA DOLFI Y EVA GALAR (EDS.)



Laura Dolfi y Eva Galar (eds.)

**TIRSO DE MOLINA:  
TEXTOS E INTERTEXTOS**

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL ORGANIZADO  
POR EL GRISO Y LA UNIVERSIDAD DE PARMA,  
(PARMA, 7-8 DE MAYO DE 2001)

Instituto de Estudios Tirsonianos. 2001

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano su colaboración en la edición de este libro.

La organización del congreso se realizó con una ayuda de la Università di Parma-Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, y del Instituto Cervantes de Milán.

© Copyright 2001.  
GRISO (Universidad de Navarra)-Revista *Estudios*  
Depósito Legal: NA 1601-2002

ISBN: 84-95494-06-X  
Madrid-Revista *Estudios*  
Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra)

Diseño portada: Cruz Larrañeta

Impreso en: EUROGRAF NAVARRA, S. L.  
Polígono Industrial Tajonar, Calle O, n.º 31. Mutilva Baja. Navarra

## UN TEATRO TERAPÉUTICO: CELOS CON CELOS SE CURAN

*Alan K. G. Paterson*  
*Universidad de St. Andrews*

Bien considerado, el título del coloquio –*Tirso de Molina. Textos e intertextos*– no es nada inocente. Su segunda mitad, «Textos e intertextos», conlleva no solo su propio y rico pre-texto –el término «intertextualidad» fue acuñado por Julia Kristeva en 1967 en una reseña que hizo sobre Mikhail Bakhtin–, sino también toda una historia controvertida en torno a la hermenéutica literaria. No resulta fácil deshacerse de las connotaciones y controversias incrustadas en estos dos términos, sobre todo cuando en el contexto de Tirso de Molina adquieren especial relevancia. En efecto, el tema de esta presentación será una suerte de glosa sobre el título de la conferencia, aunque el solipsismo en que así incurro no me desviará de mi intento, el cual va dirigido a la comedia *Celos con celos se curan*.

Si me detengo antes de todo en el término «intertexto» y sus cognados es, por una parte, porque su origen lo coloca en la vanguardia de un asalto radical que se montó en los años sesenta y setenta del siglo veinte contra la mentalidad y los procedimientos tradicionales y humanísticos de la academia literaria. La intertextualidad denotada por Kristeva abrió una brecha en las defensas conservadoras que protegían nociones consagradas como la de la autoría, la de la identidad individual del lector, y la de la contabilidad exacta a la que podía y debía someterse un texto literario. Con Kristeva y Barthes empieza ese tipo de mantra que reza que no hay texto sin intertexto. Cada texto forma parte de un texto general, que es la cultura, y dentro de la red textual comparte la misma textualidad que la historia y la sociedad. La motivación es política y oposicional. No es en absoluto taxonómica. Ser consciente de la intertextualidad de todos los textos es armarse para entrar en el terreno de conflicto que es la cultura. Huelga detallar los puntos de máximo impacto en los valores protagonizados por la crítica

humanística. Entre ellos, la autoridad del escritor o autor sufrió una notable pérdida, como bien es sabido, y con ella se perdió el control que este ejercitaba normativamente sobre su texto. La desaparición del autor representa, diría yo, el ultraje más ofensivo contra la dicha crítica humanística en nombre de la intertextualidad posmodernista, porque en esta el autor presente que controla su texto queda proscrito, anatemizado, a medida que el texto, de ser un fenómeno estable, se transforma en un sinfín de relaciones entre textos. En contraposición a esta textualidad, digamos barthesiana, hay por supuesto otro tipo de textualidad que consiste en influencias y citas más o menos exactas, siempre identificables, necesarias incluso para la intelección del texto, para que el lector llegue hasta un significado determinado. La forma más castiza de esta suerte de contabilidad textual se da cuando se observa la doctrina de la imitación de los clásicos. Sin duda, cuando la intertextualidad se concibe como un juego controlado entre textos conocidos, el planteamiento ante el texto implica infaliblemente la seguridad de que hay un autor cuya presencia y dominio se comprueban en la selección de pre-textos y la elaboración de estos en su postexto.

Cuando me enfrento con esas versiones antagónicas de la intertextualidad, me inclino primero en contra de la hermenéutica tradicional cuando se trata de un teatro vivo, porque no entiendo cómo la observación detenida y meticulosa de pre-textos puede figurar como clave en la recepción pública de una comedia (a diferencia de la poesía). Al contrario, hay casos extremos en los que la detección de fuentes puede ponerla en riesgo. Cito a este respecto *La Santa Juana* de Tirso, obra censurada precisamente porque el lector encargado de autorizar la representación se fijó en la prioridad otorgada a una fuente prohibida sobre otra aprobada<sup>1</sup>. Por su mismo innato extremismo, el género teatral puede funcionar mejor borrando sus pre-textos. Pero cuando considero el teatro trasladado al libro, transformado de obra representada en obra literaria, entonces veo el provecho hermenéutico que se saca de leer la obra a la luz de sus aportaciones pretextuales. He aquí el sempiterno problema sintagmático del teatro. Pero si me inclino a la idea de que el texto teatral, como actividad pública, corresponde mejor que otro a la noción «barthesiana» de la «cámara de ecos» que proviene de la cultura general, tampoco me satisface, principalmente porque el conjunto de conceptos posmodernistas conlleva la eliminación del

<sup>1</sup> Para un examen detallado de las circunstancias que rodean el material hagiográfico y su traslado al teatro, la censura y la textualidad de la trilogía, remito a mi estudio de 1991.

autor. Y con esto me acerco al otro problema intertextual planteado por el título del coloquio, que es «Tirso de Molina», la primera parte de nuestro título colectivo.

Tirso de Molina. El apelativo es un invento, quizás el más exitoso no solo de su siglo sino de toda la literatura española. Con toda naturalidad, nos referimos a Tirso como si fuese un ente real. Pero el hecho es que Gabriel Téllez se inventó a sí mismo, creando otro ser ficticio que era dramaturgo. El dramaturgo Tirso de Molina es un ser ficticio cuyo nombre lleva inscritas alusiones de tipo literario que le califican de personaje pastoril. Fray Gabriel incluso le da un ligero andamiaje biográfico (pastor del Manzanares, etc.) que a veces tomamos con toda seriedad como datos correspondientes a la vida, hechos y personalidad del mismo Fray Gabriel. En otra ocasión, llamé la atención sobre la doble iconografía presente en el retrato de Fray Gabriel Téllez, el cual expresa a la vez su profesión religiosa en la Merced y su otro ser, el genio literario, agudo, penetrante, socarrón<sup>2</sup>. En realidad, el dualismo iconográfico corresponde a una estrategia muy conspicua y bien establecida en su vida desde muy temprano. Los dos seres, el fraile real y el pastor dramaturgo quedan netamente diferenciados. Cuando se trata de ficciones, es el seudónimo el que busca la luz de la publicidad y del reconocimiento. Las cinco partes de comedias, *Cigarrales de Toledo* y *Deleitar aprovechando* llevan infaliblemente el nombre del Maestro Tirso de Molina. Una obra de otra índole como es la *Historia de la Merced* se atribuye a Fray Gabriel Téllez, igual que los documentos que constatan su vida religiosa en la Orden de la Merced. Algunos confunden las dos personas pero sin motivo ulterior, porque hay alguna que otra mención a un tal «Maestro Gabriel Tirso de Molina», donde la falsa síntesis se destaca en cierta disonancia o contradicción entre el registro civil y el pastoril («Por quanto por parte de vos de M. D. Gabriel Tirso de Molina» reza el Privilegio de los *Cigarrales de Toledo*, firmado en 1621). Otros eliminan la frontera entre el ser real y el ser ficticio, culpando al fraile de los excesos del dramaturgo, indignos de su profesión religiosa, como pasa en la Junta de Reformación, peligrosa obcecación por parte de las autoridades que frena, si no definitivamente, la plena actividad autorial en el teatro. Fray Gabriel, creándose a sí mismo, se divide según un modelo binario parecido al paradigma del escritor que entra en la versión profana y carnavalesca que elaboró Mikhail

<sup>2</sup> Paterson, 1999, p. 132.

Bakhtin en torno al escritor medieval<sup>3</sup>. Por un lado, hay un Fray Gabriel Téllez dedicado seriamente a su carrera eclesiástica y espiritual. Por otro lado, hay un dramaturgo de los más audaces en su materia y en sus modos de expresarla. El invento de Tirso de Molina no se limita a la repetición de la seudonimia en portadas y preliminares, porque cada comedia comprueba y refuerza la existencia y labor de ese Tirso de Molina y, efectivamente, es en la perpetua recreación del dramaturgo a través de su teatro donde encuentro la intertextualidad más intensa. Abordamos el tema que quiero investigar, aislando el caso de *Celos con celos se curan*. Mi comentario versará sobre una categoría de intertextualidad que por razones muy evidentes llamaré auto-intertextualidad, fenómeno íntimamente relacionado con la perpetuación de la ficción autorial a través de la obra de Tirso de Molina.

El manuscrito de *Celos con celos se curan*<sup>4</sup> es otro factor en la textualidad de Tirso. Este conserva una licencia para su representación en Madrid en diciembre de 1625, firmada por Pedro Vargas de Machuca, y dos repartos, el uno encabezado por el famoso autor de comedias Cristóbal de Avendaño, en el cual figura también como dama su esposa María Candau. Es decir, que el manuscrito lleva inscrita, como muchos otros, la historia teatral de su texto. En adición, la rica cosecha de variantes, comparándolo con la *Cuarta parte de comedias*, vuelve a poner en evidencia el fenómeno del texto inestable, porque en su desarrollo el texto es sometido a una reescritura detenida pero al parecer gratuita, ya que no hay otros criterios evidentes que no sean los estilísticos. La licencia de Vargas Machuca confiere a la comedia una buena patente de sanidad (quizás más importante de lo que parece, cuando recordamos que en ese mismo año la reputación del Mercedario había sido puesta en tela de juicio). Se entrevé un ligero exceso en el elogio de dicho Vargas cuando califica la trama de «ingeniosa», porque en realidad el argumento de la comedia es mínimo. Resulta más atinada la aprobación cuando alaba las «sentencias», porque el conflicto que surge entre los personajes es ante todo verbal. La primera jornada

<sup>3</sup> La idea del «doble cómico» forma una parte esencial de la «imaginación dialógica» que Bakhtin propuso en *De la prehistoria del discurso novelístico*. Cuando consideramos al Maestro Tirso de Molina como un producto de la conciencia creativa de Gabriel Téllez, la diferencia entre las dos categorías de vida y expresión, la una como fraile y la otra como dramaturgo, es innegable, hasta oposicional. Siguiendo el paradigma de Bakhtin, se ofrece la hipótesis de que de esa contradicción que Gabriel Téllez vivía se deriva la riqueza cómica de su teatro.

<sup>4</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16.809.



muestra una disposición manifiesta en este sentido. César y Carlos son amigos; es más, son parangones de la amistad. Sirena, la dama de César, pone como condición para corresponder amorosamente a César que este renuncie a su amistad con Carlos. Como primer paso, ella requiere que su amante guarde silencio sobre quién es su dama, y luego no tardará en proferir un ultimátum terminante: que César opte por Carlos o por ella. A medida que la situación política que rodea la situación sentimental (sobre todo la sucesión de César al ducado de Milán) se relega a un plano dramático insignificante, la tentativa de ganar la supremacía entre los sexos adquiere un relieve que diríamos político a la vez que sexual.

La estrategia utilizada para presentar a los protagonistas como adversarios invoca recursos culturalmente prestigiosos en la formación afectiva y sexual del hombre y la mujer. En el caso de los dos caballeros, los vínculos de la amistad se nutren del bien conocido discurso homoerótico que se centra en el paradigma aristotélico de los dos cuerpos que son un alma:

CÉSAR            Porque si se definió  
                         que era [la amistad] una alma en dos sujetos,  
                         afirmando los discretos  
                         que el amigo es otro yo,  
                         mal quedara satisfecho  
                         de quien sus pasiones calla  
                         el amigo que no halla  
                         en un lugar lengua y pecho. (vv. 57-64)<sup>5</sup>

Recurren los dos caballeros a la literatura emblemática para lucir lugares comunes y figuras ejemplares que alegan la superioridad de la relación amistosa entre los hombres. César, cuando declara el nombre de su dama a Carlos a pesar de estar obligado, como amante, a guardarlo en secreto, ensalza la mutualidad que une a los dos hidalgos, equiparándose a sí mismos con Alejandro y Efestión. La versificación en octavas reales y la elegante sintaxis elíptica exaltan la pretensión amistosa:

Sé agora, Carlos, juez de mi indiscreto  
roto silencio ya; serás testigo  
de mi muerte también si a su respeto  
te atreves, y a la ley de hidalgo amigo.  
De mi alma eres señor, de mi secreto  
con la sortija de Alejandro obliigo

<sup>5</sup> La numeración procede de la edición de Oteiza, por la que citaré.

tus labios y lealtad, porque al sellarlos  
la fe que a Efestión obligue a Carlos. (vv. 353-60)

En estas líneas queda encapsulado lo potente que es la amistad masculina entre las relaciones afectivas que forman la textura oposicional de la comedia. El paradigma de la amistad masculina representa un valor hidalgo, con antecedentes míticos que remontan a Alejandro y Efestión, pareja emblemática que denota cómo el vínculo de la amistad se engrana no solo con el estamento nobiliario sino con el poder<sup>6</sup>. El tema del anillo que sella los labios conlleva una asociación pseudo-matrimonial, junto con el serio sentimiento homoerótico expresado en «de mi alma eres señor». Se nota cómo los dos amigos montan su defensa contra las demandas impuestas por la mujer, que contiene en pro de la relación heterosexual y en contra de la potente alianza masculina. Por supuesto, tenemos que distanciarnos de la taxonomía actual de las sexualidades. No se trata en absoluto de homosexualidad contra heterosexualidad, sino de una asociación homoerótica que se enfrenta con el amor petrarquista defendido por la mujer. En esta etapa del conflicto es ella quien pierde ante la solidaridad masculina. En nombre de una lealtad superior, los hombres rompen sin más ni más la primera condición impuesta por Sirena respecto al secreto, y luego la prohibición que ella pone sobre la amistad. Pudiera decirse que el diálogo que acabo de citar entre Carlos y César nos da una muestra de intertextualidad «barthesiana», pero el nexo de alusiones a que me refiero no es el producto de una cámara de ecos sino que corresponde a una dialéctica bien definida, controlada por el dramaturgo, quien organiza los elementos eróticos, estamentales y culturales con sobrada perspicacia sociológica.

En el tráfico intertextual, la mujer resulta hasta el momento conspicuamente en desventaja. En efecto, las reservas culturales puestas a la disposición de César y Carlos son generosas en extremo; solo hay que recordar que su diálogo se enlaza con toda una literatura altamente prestigiosa dedicada a la formación del caballero. En este respecto, el ambiente italiano y cortesano de la comedia tiene una función semiótica que es la de señalar los orígenes del culto al perfeccionamiento del hombre. Incluso los nombres de los personajes masculinos (César, Carlos, Alejandro, Marco Antonio) les confieren una dignidad ya hecha, en contraste con los nombres que llevan las damas de nuestra comedia, Narcisa y Sirena, los

<sup>6</sup> Véase A. Henkel y A. Schöne, *Emblemata*, núm. 119, «Arcana Continebis Et Calumnias».

cuales son, si no frívolos, sí de menos peso. Otra arma en el almacén pro-hombre es la misoginia bíblica. No vacila Carlos en increpar a la mujer por imperfecta cuando ve a su amigo acosado por una rival:

... en la mujer veo  
la heredada imperfección  
de nuestra madre primera,  
que escogió, como mujer,  
lo que nos echó a perder.  
La marquesa es su heredera,  
y hala querido imitar;  
pero anime tu venganza  
el ser la mujer mudanza,  
y que al fin se ha de mudar  
Sirena. (vv. 1144-54)

La cita nos lleva a la segunda jornada, donde Sirena ha echado mano ya de un nuevo recurso en su campaña frustrada a favor del amor petrarquista. Este nuevo factor son los celos.

La táctica de Sirena es la siguiente. Para procurar el amor debido, ella dará celos a César, favoreciendo a un necio, Marco Antonio, como explica a Diana,

Que celos causa le den  
de amarme más. (vv. 695-96)

En realidad la traza representa un cambio drástico, ya que integra en el juego oposicional un nuevo y potente mecanismo psíquico. Mediante él Sirena piensa invertir las tornas. Se propone manejar los afectos de César aplicándole un remedio alopático. Hará que crezca el amor con una dosis de celos. La táctica que introduce es sin embargo de doble filo, como veremos cuando Carlos acuda a la defensa de su amigo, aconsejándole que no sucumba ante el menosprecio de una mujer. Subrayamos que la ofensa que incurre el amante humillado es, según Carlos, ser afeminado, lo cual significa desdejar los mismos valores que forman la piedra angular de la amistad masculina:

Amante que fue querido  
y ruega menospreciado  
muestras da de afeminado  
cuando se humilla ofendido. (vv. 1339-42)

Así que es el amigo quien inicia su contraestrategia, que consiste en combatir los celos que provoca Sirena con los celos que

César le dará a ella, régimen esta vez homeopático: «celos con celos se curan».

La orientación intertextual se dirige a la medicina y a la terapéutica curativa, como queda confirmado en el parlamento de Sirena que abre la tercera jornada. Su modo de entender el estado amoroso de su galán se funda en un modelo fisiológico:

SIRENA            Para aliviar accidentes,  
                          de su sed mortal indicios,  
                          busca el enfermo artificios,  
                          flores siembra, finge fuentes,  
                          y aunque algún rato presentes  
                          le suelen causar sosiego  
                          enfádase dellas luego,  
                          que fuentes artificiales  
                          no aplacan sedes mortales  
                          cuando está en el alma el fuego.  
                          ¿Nunca viste, si las llamas  
                          aumentan la calentura,  
                          que el enfermo lo que dura  
                          congojado muda camas?  
                          Todo es andar por las ramas,  
                          pues al fin cuando aligera  
                          el mal su efímera fiera,  
                          aunque en él fiada estás,  
                          despreciando las demás  
                          se reduce a la primera.  
                          Narcisa, la hidropesía  
                          celosa le tiene así;  
                          abrasado busca en ti  
                          lo que en mi amor desconfía.  
                          Mudando damas porfía  
                          aliviar su ardiente pena  
                          y a más rigor se condena  
                          mientras su mal no le avisa  
                          cuán mal curará Narcisa  
                          calenturas de Sirena. (vv. 1957-86)

Según ella, el amante sufre una enfermedad provocada por los celos e intenta aliviarlos aparentando amar a Narcisa, igual que el enfermo acosado por la fiebre cambia la ropa de la cama para buscar alivio. La diagnosis observa síntomas de la enfermedad, que consisten en *hidropesía* ('sed insaciable') y *calenturas* ('calor'). En esta coyuntura, sería lícito preguntar si el juego verbal es el producto de la analogía o si corresponde a una auténtica diagnóstica

medicinal. Pero basta recordar que en la medicina contemporánea no hay en absoluto una línea divisoria entre el alma y el cuerpo. Un tratado como la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* de doña Oliva Sabuco que trata de la salud de la psique observa un holismo fundamental, igual que la terapéutica hipocrática se hacía cargo de la condición mental del paciente<sup>7</sup>. En efecto, la respuesta de Narcisa no intenta demoler la ciencia sino las pretensiones de la doctora:

NARCISA            Si no fueras más hermosa  
                              que eres sabia en la doctrina  
                              desa nueva medicina  
                              que alegas por milagrosa,  
                              no estuviera yo celosa  
                              de que haya sido tu amante  
                              quien dices que es inconstante  
                              porque de gustos mejora.  
                              Basta, que das en dotora  
                              no siendo ni aun platicante. (vv. 1987-96)

No se trata solo de una determinada intervención semántica en el texto sino también de una transformación en la representación, porque Sirena, para trastocar su derrota ante la solidaridad masculina, explota el recurso que su cultura le ofrece pródigamente a la mujer: el ser actriz. Si mencioné de paso el reparto que encabeza el manuscrito de *Celos con celos se curan* es porque es una reafirmación de un fenómeno sociológico que caracteriza al teatro español del Siglo de Oro: la igualdad profesional entre hombres y mujeres. El arma que empuña Sirena es el histrionismo; o dicho de otra manera en línea con nuestro tema, el intertexto que ella introduce es el teatro. Ella hace teatro para influir en la economía psíquica que la rodea: teatro terapéutico. Pero entre comediantes hay igualdad de oportunidades, principio que facilita oportunamente el contraataque de Carlos. Sirena se finge enamorada de Marco Antonio (amor con celos se sana); César a su vez se finge enamorado de Narcisa (celos con celos se curan). En esta amena disposición simétrica, la acción se mueve efectivamente a otro plano. A medida que la corte ducal se vuelve teatro, los protagonistas se enzarzan sin darse cuenta en su propio enredo. Es en la progresiva teatraliza-

<sup>7</sup> La «vera medicina» de doña Oliva encierra una actitud auténticamente psicósomática, en el sentido de que el conocimiento de sí mismo promueve la salud del cuerpo. Hay que considerar en serio la influencia de este tratado sobre la mentalidad de Tirso. En una comedia tan neoplatónica como es *El amor médico*, el optimismo se entiende mejor leyéndola junto con la *Nueva filosofía*.

ción de la vida de los protagonistas donde se introduce el relato maestro de Tirso, que es su metateatro. La tercera jornada de *Celos con celos se curan* puede equipararse a otros grandes episodios metateatrales en el teatro de Tirso (cito de paso *El Aquiles*, y sobre todo *El amor médico*). Cuando la frontera entre la realidad que se vive y la ficción que se representa se borra, deja el paso abierto al genio de la confusión. El teatro terapéutico que montan César y Sirena sí que es eficaz, no hay lugar a dudas, pero con consecuencias imprevistas. César se enamora de Narcisa, la dama de quien se finge enamorado. Narcisa, de César. César se vuelve celoso de Alejandro, amante de Narcisa. Sirena tiene celos, ya no de un amigo sino de una amiga, Narcisa. Alejandro, amante celoso de Narcisa, se enamora de Sirena, cuando esta intenta rectificar su estrategia original (recuérdese, la de fingirse enamorada de un necio), fingiéndose enamorada de Alejandro. La corte ducal sufre un descenso vertiginoso a lo ridículo, hasta la intervención de César, cuando cumple el papel que en este como en cualquier otro asunto ducal le toca por derecho, el papel del poder. Como otro Alejandro ante el nudo gordiano, César corta el enredo y las cosas vuelven debidamente a su sitio.

Para terminar, vuelvo al tema de la intertextualidad como factor que entra en la autodefinición del dramaturgo. La lectura que he hecho de *Celos con celos se curan* le confiere un estatus paradigmático en cuanto al juego intertextual que marca su composición. Por eso quiero decir que sus dos principales resortes determinantes, el histrionismo y la terapéutica que relacionan el discurso de la comedia con el teatro y con la medicina respectivamente, corresponden juntos a una preceptiva dramática dispersa a través de la obra de Tirso, una preceptiva formulada en el mismo acto teatral. En esto consiste el especial interés que tiene la metateatralidad en Tirso, aspecto tan característico de su obra. Los casos frecuentes de teatro dentro del teatro y sus variantes nos proporcionan una verdadera preceptiva en miniatura, realizada entre los personajes y en la misma escena, la cual capta cómo funciona el arte dramático<sup>8</sup>. De comedia en comedia se exhibe así el mecanismo psíquico del acto teatral. Conste como ejemplo el teatro íntimo montado por Amón en *La venganza de Tamar*. En su doble papel de director y personaje, Amón tiene dos motivos: uno fingido, que es el de aliviar un aparente desorden humoral sufrido a consecuencia de un amor frustrado; otro verdadero, que es el de disponer a su

<sup>8</sup> Inicié este tema en mi estudio de 2000.

hermana Tamar a un amor incestuoso mediante el amor fingido. Se hace teatro para lograr un efecto homeopático. En realidad, el proceso acaba en una purgación del amor, tanto por parte de Amón como de Tamar, ya que el deseo del hermano, una vez satisfecho, se convierte en una misoginia feroz, y el afecto fraternal de Tamar se transforma en un odio mortal. La homeopatía se vuelve alopatía. El desarrollo de este régimen psicosomático es simultáneamente una demostración de cómo funciona el régimen teatral. Es decir, que en el teatro hay una transacción afectiva, la cual incluye necesariamente al público, como queda patente en las improvisaciones de Serafina, la protagonista de *El vergonzoso en palacio*, tan diestra en el histrionismo. Sirva esta digresión para señalar que la idea de un teatro catártico, el cual suscita y conmueve los afectos y cuya finalidad es la lustración, o purificación, está muy presente en la práctica teatral de Tirso. *Celos con celos se curan* es otra variación sobre este tema, es decir que tematiza su propia relación con el teatro de Tirso. Y en esta misma reiteración de lo que es teatro, la comedia es quintaesencialmente del dramaturgo Tirso de Molina, ese invento genial de Fray Gabriel Téllez que es nada más y nada menos que su propio texto teatral<sup>9</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Henkel, A. y Schöne, A., *Emblemata*, Stuttgart, Metz, 1967.
- Paterson, A. K. G., «Teatro para canonizar. Tirso de Molina y Sor Juana de la Cruz», en *Tirso de Molina. Immagine e Rappresentazione* (Actas del Segundo Coloquio Internacional, Salerno, 1989), L. Dolfi, ed., Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1991, pp. 53-63.
- «Transmisión tirsiana: peripecias textuales de Tirso», en *Varia lección de Tirso de Molina* (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles), I. Arellano y B. Oteiza, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999, pp. 129-42.
- Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*, ed. B. Oteiza, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, ed. del IET, dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999, pp. 195-355.

<sup>9</sup> Otra vez me toca agradecer la valiosa ayuda de mi colega, Carmen García del Río, en la preparación de este estudio.