

Prosas y versos de Tirso de Molina



Tirso de Molina

BLANCA OTEIZA (ED.)

TEXTO DRAMÁTICO ESCRITO Y TEXTO
REPRESENTADO. TIRSO Y LA RIVALIDAD
AUTOR VS POETA¹

Isabel Ibáñez
Universidad de Pau

UNA RIVALIDAD QUE VIENE DE ANTIGUO

Retomando fielmente en apariencia las tesis de Aristóteles, pero contradiciéndolas en realidad, Alonso López Pinciano hace hincapié en la importancia de la representación para el poema dramático (la modernización gráfica y cursivas son más):

pues yo sé adonde dice Aristóteles, que la representación no tiene esencia en la tragedia, y si esta no se representa, tampoco tiene música y tripudio como la épica. Claro está, —dijo Hugo—, que el poema que en papel está no tañe ni danza, mas verdaderamente que las acciones Trágicas, y Cómicas, *se dicen activas, porque tienen su perfección en la acción y representación, y las que leídas, y en papel no mueven, representadas mueven grandemente*².

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto *Edición crítica del teatro completo de Tirso de Molina. Cuarta fase*, subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, referencia FFI2013-48549-P.

² López Pinciano, *Filosofía antigua*, I, pp. 243-244.

Esta importancia de la representación para el goce estético del texto dramático, el mismo Tirso la subrayó repetidas veces, como por ejemplo en el sobradamente conocido comentario de los personajes de *Cigarrales de Toledo* a raíz de la representación de *Cómo han de ser los amigos*, la segunda comedia incluida en la miscelánea:

Muchas comedias, —dijo don Alejo— han corrido con nombre de disparatadas y pestilenciales, que siendo en sí maravillosas, las han desacreditado los malos representantes, ya por errarlas, ya por no vestirlas, y ya por ser despropositados los papeles para las personas que los estudian; las cuales, después que caen en otras manos o más cuidadosas o más acomodadas, vuelven a restaurar, con el logro, la fama que perdieron (p. 519).

Sin embargo en el mismo pasaje, Tirso por boca del mismo personaje reparte la responsabilidad del logro de una comedia entre tres 'actores': el poeta, que ha de saber concebir fábulas agradables y verosímiles; el representante, cuya persona ha de adecuarse al papel, e indirectamente pues, el responsable del reparto que es el autor³, y el mismo representante exclusivamente que ha de conocer su texto perfectamente e interpretarlo debidamente⁴.

No obstante, a pesar de la importancia que le otorga a la representación, Tirso aboga por una prioridad del texto escrito por el poeta, pues si bien enfoca la cuestión de un buen texto estragado por una mala representación, nunca alude a un mal texto salvado por una buena actuación (aunque sí se podrían considerar como tales los ataques al teatro de tramoya del que se hablará más adelante). Es más, en las dedicatorias de sus primera y tercera partes de comedias apuesta por una vida propia de sus textos en una relación texto-lector bien hayan estos conocido el éxito comercial:

A la plaza salen [los textos] (que ya no se usan baratillos) los que pude sisarle: lastimado de ver que muchos papeles de esta especie que se aplaudieron en los corrales en virtud de los que los recitaron, se sil-

³ La responsabilidad del autor aparece también de manera más directa en los disparates escenográficos (vestuario, practicables), ver Tirso, *Cigarrales de Toledo*, p. 520.

⁴ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, pp. 519-521.

ben después en silencio leídos; y no me espanto, que es muy diferente la novia en la Iglesia compuesta, y en el tálamo casera⁵,

bien hayan tenido poca aceptación entre el público de los corrales:

Todas estas doce salen en su nombre seguras, o a lo menos ejercitadas al sufrimiento, pues habiendo pasado libres por los infortunios del teatro, maliciado ya de la envidia, y ya maliciado por la ignorancia, como soldados viejos gozarán la plaza muerta de sosiego y paz que les promete el nombre y agrado de V. M. cuya vida prospere el cielo⁶.

En este tema como en otros, Tirso participó en los debates estéticos de su época, desde un enfoque empírico, abogando implícitamente por una primacía del texto escrito por el dramaturgo.

En realidad no hace sino retomar una polémica sobre la autoridad textual que surge cuando la práctica teatral empieza a separar al poeta del autor. Si bien los casos de autores poetas existen en el teatro aurisecular (pensemos en Claramonte), no son los más, y su estatuto exacto (¿poeta y autor o autor-poeta?) sigue siendo tema de debate. Por otra parte sabido es que los autores no eran simples ejecutantes de un programa escénico fijado por el poeta en su texto, el cual de todos modos les dejaba mucha libertad para la puesta en escena, como ya apuntó Ruano. Pero la intervención de los autores iba más allá de dicha libertad, y esta es una conocida dificultad para la fijación textual de las obras clásicas, pues no solo adaptaban los textos a las posibilidades materiales de su compañía, sino que no era raro que aportaran modificaciones de su cosecha, fenómenos harto conocidos y razón por la cual no merece la pena extenderse aquí⁷. De estas prácticas intrusivas nos da indirectamente testimonio la empresa de recuperación auctorial que supone la dirección de la publicación de sus partes de comedias por los dramaturgos más señalados, y entre ellos, por Tirso, así como las frecuentes alusiones en textos y paratextos a las prácticas de deturpación textual por parte de autores y editores.

⁵ Tirso de Molina, «A cualquiera» (*Tercera parte de comedias*, s. n.).

⁶ Tirso de Molina, «A don Alonso de Paz» (*Doce comedias* [Primera parte], s.n.).

⁷ Ver Ruano, 1994, pp. 270-278.

Dos pues serán los aspectos que nos proponemos examinar aquí: el lugar que le asigna Tirso al texto representado respecto al texto dramático escrito, y, solidario de este, el de la rivalidad auctorial poeta *versus* autor en torno al texto dramático.

LA REPRESENTACIÓN: DARLE EL LUGAR QUE LE CORRESPONDE

Basta una rápida ojeada a la obra dramática tirsiana para darse cuenta de que el Mercedario tuvo aguda conciencia de las aportaciones de la representación al texto dramático, tanto en su vertiente propiamente escenográfica como en el de las habilidades histriónicas del cómico, o sea, según Tirso, las dos causas, junto con la calidad del texto escrito, que determinan el logro de una comedia.

Así pues, nuestro poeta no repugna en valerse de una aparatosa escenografía cuando lo justifica el tema (y probablemente el presupuesto) como se puede apreciar en sus comedias de santos *La santa Juana* (sobre todo en las dos primeras partes), *Los lagos de san Vicente* o *La Peña de Francia*.

En *La santa Juana* las apariciones milagrosas y los vuelos de la protagonista necesitan una maquinaria perfeccionada y una costosa escenografía de la que no siempre se disponía en los corrales como delata la versión abreviada manuscrita de su segunda parte. En *Los lagos de san Vicente* así como en *La Peña de Francia*⁸ el practicable transformable que representaba el monte en el seno del cual se alojaban varias apariencias milagrosas también tenía una función importantísima para el mismo juego, con persecuciones y despeños amén de estructurar el espacio escénico y dramático en dos espacios simbólicos opuestos, uno, sagrado, y otro, profano, que coinciden, sucediéndose en el tiempo con ellos, con uno salvaje (que corresponde al monte) y otro de corte (el resto del escenario). El mismo texto escrito prevé pues una escenografía que no se limita a la factibilidad de la representación sino que enriquece semánticamente hablando el propio discurso dramático.

La escenografía podía tener su impacto también en comedias de enredo basadas en trucajes escénicos como son *Los balcones de Madrid*, cuyas dos versiones estudiadas por H. Jones y V. Williamsen muestran que incluso en comedias basadas en el in-

⁸ Ver Ruano, 2000.

genio, el Mercedario sabía valerse de las posibilidades materiales cuando se las brindaban para intensificar los efectos de admiración causado por el enredo ingenioso. En la versión original (versión A), concebida para una función particular

es necesario que veamos a un tiempo los dos aposentos de arriba, los dos balcones con el puente movedizo, y la calle frente a las dos casas. No pasa así en B. El refundidor ha cambiado el texto haciendo mención del puente y de los balcones sin indicación de que los vemos. El cambio es notable porque así está arreglado todo para pasar en las etapas del corral sin la tramoya tan necesaria en A⁹.

En cuanto al impacto del talento del representante o, sería más exacto decir, de la representante, basta contemplar los monumentos de habilidad interpretativa que exigen papeles como los de doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes* o la proeza actorial que supone para doña Serafina en *El vergonzoso en palacio* representar alternativamente los principales papeles de *La portuguesa cruel* (vv. 1953-2166). En su teatro tardío también se unen el talento interpretativo y el ingenio escenográfico en el personaje de doña Ana de *Bellaco sois*, Gómez especialmente cuando este personaje con traje transformable varonil/femenino hace alternativamente, y a la vista del público, un papel de mujer y otro de galán¹⁰.

Sin embargo, la apuesta por el lucimiento actorial de los cómicos, no impide que se imponga en Tirso una jerarquía a favor del 'poema'. En un estudio reciente, comparando a las protagonistas femeninas de *Don Gil de las calzas verdes* y de *Marta la piadosa*, con doña Jerónima, la dama de *El amor médico*, pudimos subrayar cómo en esta última (antes de 1622) apuntaba una rectificación respecto a las anteriores (anteriores en el tiempo también ya que aquellas se fechan en torno a 1615) en lo que se refiere al impacto del virtuosismo histriónico de la dama. Si bien doña Juana en *Don Gil* y doña Marta en *Marta la piadosa* dominan los distintos papeles que asumen, también dominan de cabo a cabo el enredo que ellas urden para conseguir sus fines. No pasa así con

⁹ Jones y Williamsen, 1981, p. 140.

¹⁰ En el acto primero, disfrazada de don Gómez, improvisa un disfraz mujeril para escapar de la justicia y en el tercero, disfrazada de cuajadera se transforma en un santiamén en don Gómez (pp. 1372b y 1394-1396, respectivamente).

doña Jerónima cuyas proezas histriónicas la llevan a un callejón sin salida (el subrayado es nuestro): «*Jerónima* -¿Cómo hallaré la salida / de tan encantada Creta? *Quiteria* -Si no la da algún poeta / no la esperes en tu vida»¹¹. Efectivamente, el desenlace feliz solo será posible mediante la intervención de un doble *deus ex-machina* encarnado por una parte en el personaje de Quiteria, que zanja por lo sano el enredo de identidades falsas (dama sevillana, doctor Barbosa, Marta de Barcelos, Jerónima), y de otra por la instancia dramaturgica que hace morir oportunamente al hermano de doña Jerónima, quien hereda su fortuna y se convierte de resultas en un partido aceptable para el galán don Gaspar. Pero hay más: en realidad doña Jerónima se había emancipado de su estatuto y destino de dama de comedia al querer estudiar, ser un buen médico y vivir de su arte o sea usurpar mediante su talento de actriz un papel que el código de la comedia no preveía para ella. Muy lógicamente, sus artimañas no podían dar resultado en un universo dramático que no contempla personajes que sean a la vez damas y mujeres independizadas por su trabajo diríamos hoy. El caso de doña Juana de *Don Gil* y de doña Marta de *Marta la piadosa*, es diferente porque ambos personajes en realidad siempre persiguieron el objetivo que les asigna el código de la comedia: casarse con el galán amado. Esto significa que ningún personaje-actor como son las tres damas que nos ocupan, puede imponer un destino por encima del que planea para él su creador que es el dramaturgo, el cual por otra parte ha de ceñirse a lo que prevé el código de la comedia para sus personajes. En el caso de doña Jerónima, tanto por su improvisación impulsiva en los enredos como por el hecho de que es por definición imposible que sea de otra manera, el talento de actriz sin el arte del dramaturgo no es operante ni eficiente.

La misma distancia crítica se puede observar en Tirso respecto al recurso de la escenografía de tramoya cuando esta sustituye un argumento bien trabado, uniéndose en esto al concierto de voces que se elevaron en su tiempo contra el abuso de efectismos escénicos. El lacayo Pinzón en *La fingida Arcadia* es el que organiza la farsa de la Arcadia falsa que le ha de permitir a doña Lucrecia esparar circunstancias favorables para casarse con don Felipe, noble,

¹¹ Cito por la edición de Blanca Oteiza, vv. 2099-2102.

pero pobre caballero español. Se inspira en varios hipotextos identificables que son, la tirsiana *El amor médico* y las dos *Arcadias* de Lope, la novela y la comedia. Pero lo flojo de los argumentos pastoriles (y en cierta medida el de *El amor médico* del que solo se toma el tema del falso doctor como medio de lucimiento actoral) no basta para hacer una buena comedia, y el *deus ex-machina* que es en sentido literal Pinzón, se ve forzado a usar de un bufonesco intercambio de galanes mediante una apariencia salida directamente de una comedia de magia. Mientras una nube arrebató a su rival don Carlos a punto de casarse con su amada, don Felipe cae del cielo transportado por otra nube exclamando «¡Oh traidora Belisarda!», lo que comenta Pinzón de este modo (el subrayado es nuestro):

Esto mismo dijo Anfriso
cuando la cinta le daba
a Olimpo, loco de celos;
mas hoy por mi industria baja,
porque no falten tramoyas
a desenlazar marañas
y satisfacer sospechas
con que nos confunde Anarda.
Por arte de encantamiento
vuelvo; Olimpo, no caigas,
que saldrá mal la apariencia. (p. 1430a)

Claro que esta solución no es suficiente para librar de peligro a la pareja protagonista y tiene que intervenir artificialmente el dramaturgo, mediante el anuncio de la visita de don Jerónimo Pimentel, el potente protector de don Felipe, para que sea aceptada la boda entre los dos amantes. Tampoco podía ser de otra manera en esta amable comedia en la que los personajes se pasan el tiempo fingiendo ser personajes de ficción y esperando, sin trabar ninguna acción propiamente dramática a que las cosas se resuelvan por sí solas.

Resumiendo: si bien Tirso fue un dramaturgo muy consciente de las posibilidades de enriquecimiento brindadas al texto dramático por los elementos no-verbales de la representación, tampoco sitúa texto escrito y representación en un mismo nivel pues si «la novia compuesta en la Iglesia» agrada más, la representación no

es la novia sino solo su adorno. Pero donde más se expresa esta reivindicación *pro domo* es en la soterrada rivalidad autor *versus* poeta que se manifiesta de manera explícita en espacios estratégicos de los textos, bien en el transcurso de la representación, bien en su forma impresa, o sea en una relación poeta/lector.

POETA «VERSUS» AUTOR: LAS HUELLAS DE UNA SOTERRADA RIVALIDAD

Una de las modalidades de ocupación del espacio textual más llamativa es la presencia de uno o varios personajes que funcionan como *alter ego* de la voz dramaturgica. Entre los frecuentes transparentes Tirsos o Tarsos que pueblan las comedias del Mercedario escogemos un ejemplo significativo del primer Tirso, es decir el pastor Tarso en *El vergonzoso en palacio*¹², un poeta 'a lo gracioso' que supo seducir a la pastora Melisa haciéndole coplas y escribiéndole versos de corte paródico-pastoril. Así lo presenta el primer acto: poeta y hermano de leche de Mireno, alias don Dionís (vv. 255 y ss.). Pero no pasa en la obra de la función de criado, aunque simbólicamente, al casarse al final de la comedia con la pastora Melisa (nombre cuya etimología la relaciona con la miel y la abeja), cumple con su papel de poeta que consiste en sacar, a imitación de la hacendosa abeja, la sabrosa miel de la poesía¹³. En otras palabras su destino dramático si bien parodia el destino de la pareja protagonista, consiste también en realizarse como poeta, esto mediante el logro de la comedia que le da vida y destino para ello. Por otra parte, se puede afirmar que, de manera diferente, el poeta viene representado en la misma obra por un personaje de nombre transparente también, Lauro (que remite al laurel de Apolo), el padre de Mireno-don Dionís. Efectivamente es la única voz que da una interpretación ética de los acontecimientos, especialmente cuando reprocha a Ruy Lorenzo, al que ha amparado, los medios de los que se ha valido para satisfacer el honor debido a su hermana (vv. 2342-2358). Notemos que en la segunda

¹² Obra fechada por la crítica en torno a 1611 (ver la edición de Blanca Oteiza, pp. 151-152, que sigo).

¹³ Es símil repetido en los escritos del Mercedario; ver la dedicatoria de *Deleitar aprovechando*: «hagamos una miscelánea provechosa y, a imitación de la abeja que, con su artificio y las flores de los romerales, saca un tercer mixto que, saludable y dulce, ni es totalmente tomillo ni romero, ni del todo degenera de sus virtudes y sustancia» (p. 9).

parte manuscrita de *La santa Juana* (escrita como más tarde en 1614) surge entre los pastores, como caído del cielo¹⁴, un Lauro para dar una interpretación cristiana de los acontecimientos en un mundo dramático devastado por la acción deletérea del comendador don Jorge. Esta intervención del poeta para dejar bien claras sus posiciones morales, es coherente en un teatro en cuyas virtudes educativas el Mercedario creía al principio de su carrera teatral¹⁵.

Esta presencia del dramaturgo en el texto, bastante frecuente, es necesaria porque en lugares muy estratégicos, tiende a arrebatarse la autoría de la comedia, el propio autor de comedias, peligrando de este modo el discurso ético bajo las galas de la representación, como en el caso de la comedia de santos (ver *infra*). Esto ocurre tanto en el transcurso de la representación como en la relación texto escrito/lector.

Los finales de comedias son lugares estratégicos para ello. Muchas veces el mismo texto dramático le da pie al autor para asomarse por encima del dramaturgo, pues al encargar a los actores la clausura de la función (ya que no se corría entonces telón de boca para ese efecto) estos asumen también la totalidad del acontecimiento literario y espectacular que es una representación. Finales como: «La imagen divina es esta / y dama del Olivar. / Perdonad las faltas nuestras» (*La dama del Olivar*, p. 1218b) pronunciado por el personaje don Gastón le otorgan autoridad auctorial al representante o al mismo autor si él es el que representa el personaje que acaba la comedia. Más explícito tenemos finales como: «En la

¹⁴ Este personaje solo aparece en una ocasión sin haber existido dramáticamente antes ni tener ningún papel identificado en la sociedad villana de la comedia. Ante los desmanes de don Jorge, se enfrenta con él con resignación y sumisión pero dándole una lección de caridad cristiana, cuando los demás villanos o planean rebelarse o, presos del miedo, esconden a sus mujeres y todo lo que pueden poner a salvo.

¹⁵ Hay que esperar al conocido texto de *Deleitar aprovechando* en 1632 para observar un neto cambio de postura respecto al valor didáctico del teatro, ya que en su dedicatoria a don Luis Fernández de Córdoba, explica que renuncia a escribir comedias de santos porque por experiencia sabe «cuán desgano el auditorio a todo lo sagrado amenazaba atrevimientos ya envidiosos, ya ignorantes [...], lo contingente del aplauso, lo peligroso de las ostentaciones carpinteras y pintoras [...], la poca fe que ganan las verdades con los ensanches mentirosos que en semejantes argumentos añaden las musas» (p. 8).

segunda comedia / el autor, senado, os guarda, / lo que falta desta historia: / suplid agora sus faltas» (*La santa Juana. Primera parte*, p. 824b), que claramente dejan asomar en primer plano la autoría cómica.

Existen casos sin embargo en los que el dramaturgo cuida de no dejarse arrebatarse el protagonismo auctorial incluso a cambio de compartirlo con el autor: «Dar fin a esta parte quiso / nuestro autor; con la segunda / mañana os convida Tirso» (*El Aquiles*, p. 1947b), aunque a veces procura definir mejor su propia autoridad textual y sobre todo desde un punto de vista ético: «Esto sirva / de entretener solamente; / no porque haya estas malicias, / que por *El sótano y el torno* / Tirso escribe, mas no afirma» (*Por el sótano y el torno*, p. 598b).

El paratexto inaugural es el espacio donde, a nivel escrito, se puede rastrear esta rivalidad auctorial. Efectivamente hay que considerar que en las representaciones la loa u otros textos introductorios podían promover o al autor, o a algún actor o al dramaturgo, pero que desgraciadamente no disponemos de archivos que nos den fe precisa de tal o cual función con lo cual no podemos apreciar el impacto auctorial de las partes inaugurales del texto representado. Así pues títulos como «*El árbol de mejor fruto*. Comedia famosa del Maestro Tirso de Molina. Representola Ortiz»¹⁶ pueden alternar con otros de este tipo: «Comedia famosa del enemigo el primer consejo» sin referencia a la representación, y con mención a la autoría de Tirso en el margen superior a cada vuelta de folio» (*Parte tercera de las comedias*, fol. 1).

Como es sabido, las ediciones impresas de comedias muchas veces escapaban al control de sus autores (ediciones falsificadas o contrahechas, sueltas con atribuciones falsas, etc.). Por eso, si queremos acercarnos a cómo enfocaban esta cuestión los mismos dramaturgos tenemos que echar mano de sus partes de comedias. En el caso de Tirso, esta consulta nos parece bastante esclarecedora. Efectivamente, si bien en las partes primera y segunda el autor de comedias ocupa conjunta y sistemáticamente con el dramaturgo los titulares inaugurales de las comedias, no pasa así en las partes tercera, cuarta y quinta, en las que viene afirmada la autoría del

¹⁶ Tirso de Molina, *El árbol del mejor fruto*, ed. Arellano, p. 425.

Mercedario sin compartirla con nadie. Y esto no se debe a una evolución de la práctica editorial, pues ya en 1623, o sea anteriormente a su primera parte (*Doce comedias*), se puede observar por ejemplo en la *Decimoctava parte de las comedias de Lope de Vega*, cómo no aparece por ningún titular ni paratexto alusión alguna a cualquier autor¹⁷.

Cabe relacionar esta diferencia de enfoque con la atormentada historia de las dos primeras partes¹⁸. Todo deja suponer que el control de Tirso no se ejerció por lo menos en las emisiones de la primera parte (*Doce comedias...*) de las que disponemos actualmente, que son el resultado de varios tejemanejes probablemente fuera de su responsabilidad en un ambiente de prohibición editorial a raíz del dictamen de la Junta de Reformatión de 1625 (paralelamente la hipótesis de una desaparecida edición anterior madrileña autorizada con más probabilidades por el Mercedario es cada vez más aceptada)¹⁹. Más aún en el caso de la *Segunda parte*, en la que Tirso parece haberse visto involucrado como por casualidad y en un segundo tiempo si damos crédito a sus conocidísimos reparos en dedicar doce comedias y entremeses entre los cuales solo cuatro piezas son suyas²⁰.

CONCLUSIÓN: NUEVAS PERSPECTIVAS

Queda patente pues que la edición de partes era para los dramaturgos una ocasión de recuperar un protagonismo auctorial que autores de comedias y representantes sin contar los falsarios de diversa calaña tenían tendencia a arrebatarles. El caso tirsiano nos parece muy claro sobre este punto.

¹⁷ Como detalle curioso, Lope dedica sistemáticamente cada una de sus comedias a una personalidad diferente, lo cual nos recuerda la sorna de Tirso de Molina en la dedicatoria de la *Parte tercera* a don Julio Monti: «Sólo advierto a V. S. que no he seguido opinión usada de los que agora imprimen, dándole a cada comedia su ayo (por [no] decir mecenas) no tanto por ahorrarme de dedicatorias (que estas son fáciles a costa de un par de latines) cuanto por no defraudarle a V. S. lo mismo [...] que en las novelas y farsas que he visto nuevamente estampadas, si cada padrino se lleva la que se le encomienda, vendrale a caber al patrón de todo el volumen [no] más que la hoja primera y el pergamino».

¹⁸ Ver Oteiza 2000 y 2013.

¹⁹ Ver Oteiza, 2000, pp. 103-106.

²⁰ Ver Oteiza, 2013.

Sin embargo, nos podemos preguntar si al acompañar la edición de sus comedias de no infrecuentes reescrituras parciales, los dramaturgos y entre ellos Tirso no confesaban de este modo las limitaciones del texto dramático escrito respecto al texto representado, reconociendo así implícitamente una autoría conjunta con los actores de la representación. Efectivamente, amén de modificaciones o añadidos a todas luces destinados a un público lector más culto que el del corral, también se observan añadidos en cuanto a didascalias, o expansiones textuales que tienen por objetivo suplir verbalmente lo aparatoso de una representación que a nivel de la lectura no pasa de virtual. *La santa Juana. Primera parte*, incluida en la *Quinta parte* de sus comedias, proporciona numerosos ejemplos que se pueden apreciar cotejando su versión manuscrita (documento que a todos luces sirvió para la puesta en escena) y la príncipe²¹.

Varias son las pistas pues que cabría explorar de manera más exhaustiva para determinar la postura de los dramaturgos respecto a la dialéctica siempre polémica entre texto escrito y texto representado y, solidaria de esta cuestión, la de la competencia autor *versus* poeta. Estas según nos parece haber demostrado se vislumbran en los fenómenos de toma de control del texto en el momento de su edición, bien sea en el aparato paratextual bien sea en los fenómenos de reescritura parcial que aunque pueden obedecer a otro tipo de motivaciones, también se explican ocasionalmente como fenómenos de compensación al pasar el texto de forma representada a forma leída.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Poética*, ed. José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1987.
- Ibáñez, Isabel, «De la charlatanerie à l'enredo ou comment apprendre les règles de l'art: *El amor médico* de Tirso de Molina», en *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne (XVI-XVII siècles). Un art de la mise en scène?*, Colloque international et interdisciplinaire, Paris, 23-24-25 avril 2014, en prensa.
- Jones, Harold G. y Vern G. Williamsen, «Dos refundiciones tirsianas: *Amor no teme peligro* y *Los balcones de Madrid*», en *Homenaje a Tirso*, Revista *Estudios*, 37, 1981, pp. 133-156.

²¹ Observaciones que proceden de la edición que estoy preparando de la comedia.

- López Pinciano, Alonso, *Filosofía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.
- Oteiza, Blanca, «¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina?», en *Varia lección de Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 99-128.
- Oteiza, Blanca, *Los preliminares de la «Segunda parte de comedias de Tirso de Molina»*, 2013, <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr>> [20/10/2015].
- Ruano de la Haza, José María y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Ruano de la Haza, José María, «Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo», en *Varia lección de Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 143-162.
- Tirso de Molina, «A don Alonso de Paz, regidor de la ciudad de Salamanca», en *Tirso de Molina, Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina. Primera parte de las comedias de Tirso de Molina*, Sevilla, por Francisco de Lira, a cargo del impresor Manuel de Sandi, 1627, <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Tirso-PrimeraParte-DedicacePaz.html>> [20/10/2015].
- Tirso de Molina, *El amor médico*, ed. Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.
- Tirso de Molina, *El Aquiles*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, tomo I, pp. 1887-1947.
- Tirso de Molina, *El árbol del mejor fruto*, ed. Ignacio Arellano, en *Tirso de Molina. Obras completas, I. Primera parte de comedias*, I, Madrid, Iberoamericana, 2011, pp. 389-554.
- Tirso de Molina, *Bellaco sois, Gómez*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo IV, pp. 1357-1406.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- Tirso de Molina, *Cuarta parte de las comedias...*, en Madrid por María de Quiñones, a costa de Pedro Cuello y Manuel López mercaderes de libros, 1635.
- Tirso de Molina, *La dama del Olivar*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, tomo I, pp. 1155-1218.
- Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, ed. Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo III, pp. 1375-1431.

- Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Ignacio Arellano, en *Cuarta parte de comedias II*, Madrid-Pamplona Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 739-883.
- Tirso de Molina, *Los lagos de san Vicente*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo III, pp. 3-52.
- Tirso de Molina, *Parte tercera de las comedias...*, en la imprenta de Francisco Martorell, a costa de Pedro Escuer mercader de libros de Zaragoza, 1634.
- Tirso de Molina, *La Peña de Francia*, ed. Luis Vázquez, en *Cuarta parte de comedias II*, Madrid-Pamplona Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 483-616.
- Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo IV, pp. 549-598.
- Tirso de Molina, *Quinta parte de las comedias...*, en Madrid en la Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, mercader de libros, 1636.
- Tirso de Molina, *La santa Juana*, manuscrito Res 249, Biblioteca Nacional de España (Madrid).
- Tirso de Molina, *La santa Juana. Primera parte*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, tomo I, pp. 723-824.
- Tirso de Molina, *La santa Juana. Segunda parte*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, tomo I, pp. 825-865.
- Tirso de Molina, *La santa Juana. Tercera parte*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, tomo I, pp. 866-909.
- Tirso de Molina, *Segunda Parte de las comedias...*, en Madrid, en la imprenta del Reino, año 1635.
- Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española, 2012.



Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos



Universidad
de Navarra



GRISO

Grupo de Investigación
Siglo de Oro