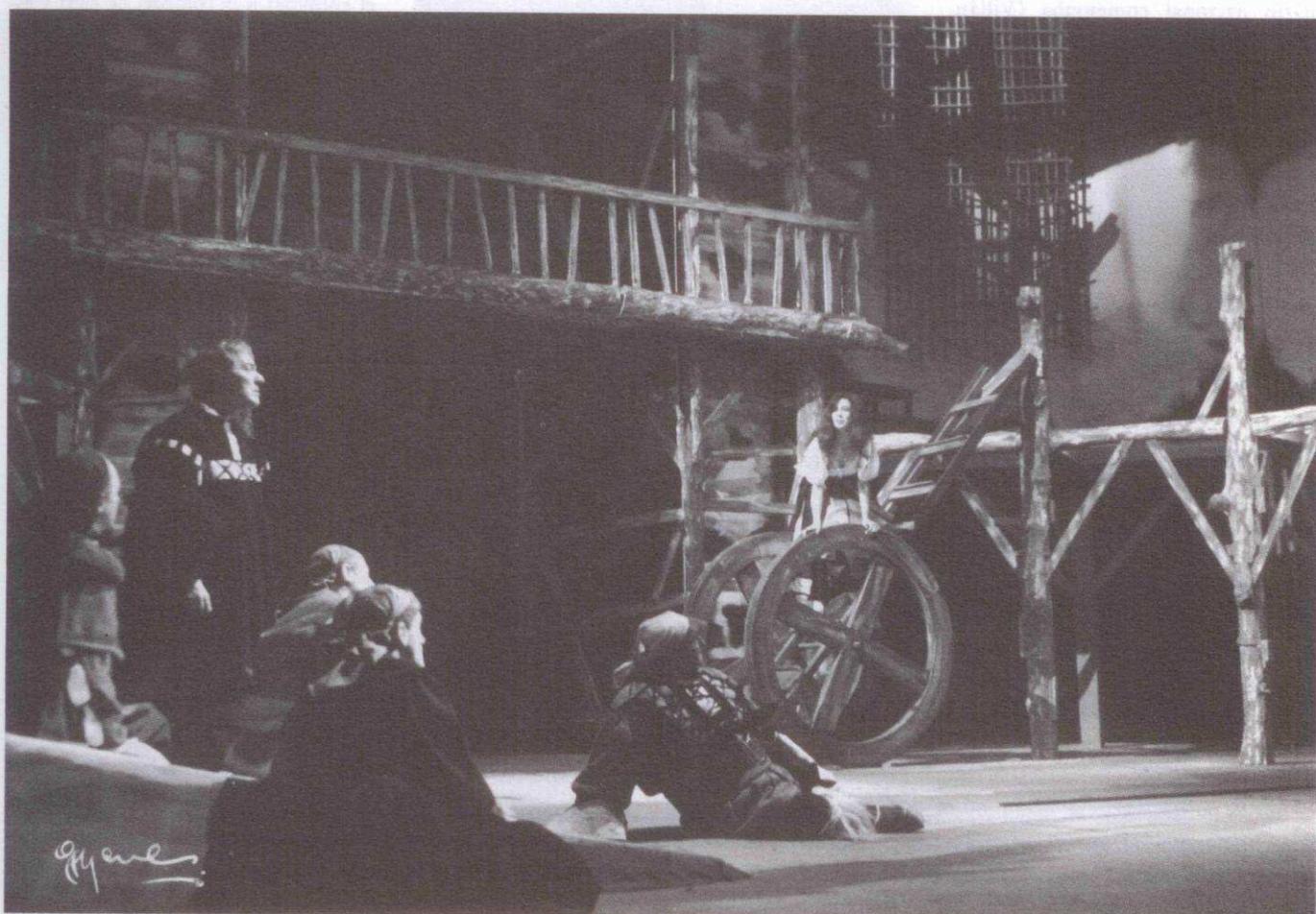


REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / OCTUBRE 2013

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN PRIMER PLANO



Escena de
Fuenteovejuna, Teatro
Español, Madrid, 1962.
Foto Gyenes.

AÑO LXVIII
ESPASA LIBROS, S. L. U.

REDACCIÓN
P.* DE RECOLETOS, 4.2
28001 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
ROSELLÓ I PORCEL, 21,
EDIFICIO MERIDIEN
08016 BARCELONA
TEL. (93) 499 39 18
FAX (93) 492 64 91
E-MAIL: insula@espasa.net
www.insula.es

DEP. LEG.: M. 210-1958
ISSN: 0020-4536

EL PATRIMONIO TEATRAL ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO. UN PROYECTO EN MARCHA, Ignacio Arellano.—EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y LOS NUEVOS MEDIOS DE INVESTIGACIÓN, Álvaro Baraibar.—EL MUNDO DE LOS ACTORES EN EL SIGLO DE ORO: ESTADO DE LA CUESTIÓN, Teresa Ferrer Valls.—EL TEATRO DE LOPE DE VEGA EN EL NUEVO SIGLO, Alejandro García Reidy, Gonzalo Pontón y Ramón Valdés.—POSMODERNIDAD Y FILOLOGÍA CLÁSICA. TEORÍA QUEER Y LOPE DE VEGA, Ignacio Arellano.—EL TEATRO DE MORETO. ESTADO DE LA CUESTIÓN, María Luisa Lobato.—DE TIRSO DE MOLINA (1579-1648) Y BANCES CANDAMO (1662-1704), Blanca Oteiza.—LA INVESTIGACIÓN SOBRE EL TEATRO DE CALDERÓN DE LA BARCA, Luis Iglesias Feijoo.—FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA: «PORFIAR CON EL OLVIDO», Felipe B. Pedraza Jiménez.—LA COMEDIA BURLÉSICA DEL SIGLO DE ORO, UN SUBGÉNERO RECUPERADO Y EN AUJE, Carlos Mata Induráin.—CALDERÓN (EN EL 2000), LOS CLÁSICOS Y EL FLAMENCO, Luciano García Lorenzo.—EL PROYECTO TC/12 Y LA INVESTIGACIÓN HUMANÍSTICA EN LA SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO, Joan Oleza.—BIBLIOGRAFÍA CITADA.

Y en el desenlace esto es sencillamente lo que pasa: que todos se van a sus camas pensando en gozar a Juana, pero enredados en una serie de embustes se encuentran con quien no quieren, ante la gran sorpresa y ridículo consiguiente, sobre todo de los viejos Francelo y Belardo, que han aparecido en la obra vestidos de «figurillas», en justa correspondencia con el tono de farsa grotesca de buena parte de la pieza.

No es posible aceptar, con el texto en la mano, que los personajes retocen sexual y sodomíticamente, como afirma González Ruiz (2009:102): basta atender a la acción de la comedia. Por ejemplo: Belardo acaba de entrar en la habitación donde esperaba hallar a Juana (pp. 76-78) pero donde halla a Belariso (esperando a Juana también); en cuanto se da cuenta de la sustitución, el viejo sale rene-gando:

Hideputa, bellaco. ¿Esto se sufre?
Muy tendido en la cama reposando
y cuando descuidado entré a acostarme
os hallo a brazo abierto, recibiendo...

No ha habido tiempo dramático en el que colocar ningún retozo ni sodomítico ni de ninguna clase, porque la acción es continua y se desarrolla en el transcurrir de unos pocos versos sin hueco temporal. Es imposible introducir en la secuencia teatral los retozos que señala el estudioso.

Julio encuentra en su habitación a Cleoriso, y tiene la misma reacción (p. 78) antes de que suceda nada. Lisardo se dispone a gozar a Juana pero en la habitación suya se había metido doña Blanca (que fue la dama engañada por el mismo Lisardo y que ahora quiere recuperarlo con estos ardides): si en este caso Lisardo ha gozado a doña Blanca la ha gozado como mujer, creyendo estar con Juana, y no sodomíticamente creyendo estar con el mozo Perico. Pero da lo mismo si se ha producido el coito o no: lo que interesa es la burla jocosa de Blanca, a quien todos tenían por mozo ('Pedro') que reclama a Lisardo que se case con ella so pena de acusarlo de sodomía por haber

querido forzar a un mozo de mesón (p. 80: «Este hombre en este aposento / quiso forzar a Perico, / llevadle a la cárcel luego / o casémonos los dos»). Creer que este pasaje significa que «Deliberadamente doña Blanca hace énfasis en el género masculino de quien Lisardo quiso “forzar” en la habitación», pues se trata de «Pedro» y no de una mujer, es desconocer el juego dramático, no entender el enredo y no leer el texto: Lisardo quería gozar a Juana, no al mozo (p. 72: «Todo se suspenda y ciegue / que tengo, hasta la mañana / de gozar mi hermosa Juana»).

En fin ¿dónde está la defensa de la libre práctica sexual del individuo (2009:105) en una trama de engaños donde nadie está con quien pensaba ni con quien quería?

Conclusión

¿Sirve la teoría queer u otras posmodernas para estudiar los textos del Siglo de Oro? ¿Están necesariamente enfrentadas a la filología tradicional? La respuesta, creo, es que ninguna teoría que prescindiera de los textos y su comprensión básica podrá ofrecer nada más que fantasías sin valor crítico. La colaboración entre todas las disciplinas es el camino más útil y conveniente. Como apunta Garrido Gallardo (Albuquerque, 2005), toda aplicación de nuevos o viejos métodos (culturales o de otros enfoques) se extraviará en ese laberinto de la literatura (del Siglo de Oro o de cualquier siglo) si no se mantiene el rigor filológico de base:

Si en la nueva situación, no seguimos con los instrumentos, actualizados si es preciso, de la más rigurosa Filología y Hermenéutica, los Estudios Culturales no serán más que una pura superchería.

Ese es un peligro que se debe y se puede evitar.

I. A.—GRISO. UNIVERSIDAD DE NAVARRA

MARÍA LUISA LOBATO / EL TEATRO DE MORETO. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El 25 de abril de 1652 Moreto acabó para Diego Osorio *El poder de la amistad* y firmó esta entrega, como se ve en el autógrafo de la Biblioteca Nacional de España. El hecho de vender su obra le alejaba de ella una década, en la que esta pasaba a ser propiedad de los comediantes y parte importante del capital de la compañía. No son muchas las noticias que conservamos de este tenor y menos aún los textos autógrafos de Moreto, pero las investigaciones del grupo PROTEO, coordinado desde la Universidad de Burgos, están dibujando una visión coherente de la producción teatral de uno de los autores más apreciados del Siglo de Oro, protagonista de la dramaturgia del tercer cuarto del siglo XVII.

Moreto fue el dramaturgo más representado en el siglo XVII después de Calderón. Los gustos del público hacia 1650 habían cambiado. La nueva estética llegó de la mano de Calderón con una dramaturgia de fuerte arquitectura conceptual y retórica, que le llevó

a construir personajes llamados a convertirse en arquetipos, como el Segismundo de *La vida es sueño*. Al mismo tiempo, la responsabilidad de Calderón como dramaturgo de la corte desde 1635 y el avance de las técnicas escénicas por influjo de los italianos renovaron por completo el teatro de corte.

Fue poco después cuando Moreto estableció contacto con Calderón, con quien la crítica suele relacionarlo, teniendo menos en cuenta la notable influencia de Lope, paralela a la de Calderón, aunque por vías distintas. Cuando los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII reescribían comedias lopescas, reconocían su potencial y ponían ante los ojos del público textos y temas que se habían convertido en fuentes de perpetuo retorno, que el público esperaba encontrar, aunque renovadas en su contexto. Podríamos decir que en Moreto Lope cohabita con Calderón al fondo, en una poética que va más a lo esencial y, en el caso de Moreto, que busca con esmero el

 M. L. LOBATO /
EL TEATRO
DE MORETO...

equilibrio tanto en los contenidos como el trazado de los personajes y en la expresión lingüística, superada ya la fase más intensa del Barroco que representó el teatro de Calderón.

Moreto, pues, también es responsable de un nuevo modo de escribir teatro, que tuvo excelente aceptación, como manifiestan las numerosas noticias de representaciones de sus comedias en los corrales y en los salones de la corte, aunque no en las grandes fiestas palaciegas dominadas por Calderón.

Primer periodo de su producción (1637-1654). La *Primera parte de comedias de Agustín Moreto* (1654)

Dos etapas se pueden trazar en su producción, diferenciadas por la publicación seguida por él en persona de la *Primera parte* de sus comedias en 1654. PROTEO ha aportado un mejor conocimiento de las circunstancias que llevaron a este autor a reunir doce comedias en su *Primera parte de comedias de Agustín Moreto*, la única de la que se ocupó en persona.

Con ella quiso rendir un homenaje a su mecenas, Fernando Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, que había tenido un papel decisivo en la victoria de Barcelona y en el fin de la guerra de Cataluña contra los franceses, ocurrida el 21 de octubre de 1652, y era el recién nombrado virrey de México. Además de la vinculación de varias de estas doce obras con las campañas de Cataluña de 1645-1650, hay también menciones concretas y fragmentos de relaciones históricas sobre la recuperación de Cataluña para la Corona en 1652. Así ocurre con *El desdén, con el desdén, De fuera vendrá, Hasta el fin nadie es dichoso, La misma conciencia acusa* y *Trampa adelante*.

Aquel año de 1654 falleció uno de los autores más vinculados con Moreto, Gaspar Fernández de Valdés, y Moreto se apresuró a comprar varios autógrafos de sus comedias a la viuda.

A esa razón podría sumarse el hecho de que aquel año García y Morráz había publicado en Madrid la colección *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte*, que contenía muy deturpadas tres obras que Moreto preparaba para su *Primera parte*, y el dramaturgo quería confirmar con ella su responsabilidad sobre los textos auténticos.

Pero uno de los motivos que más debió pesar en Moreto pudo ser la perspectiva de un cambio vital, con su ordenación sacerdotal, que debió de ocurrir en torno a 1657-1658 bajo la protección del cardenal arzobispo de Toledo, don Baltasar de Moscoso y Sandoval. Quizá ya lo era en 1658, cuando ingresó en la Escuela de Cristo de Toledo. Este cambio de vida le llevó a aquella ciudad hasta su muerte en 1669 y en este periodo conjugó su dedicación como presbítero vinculado a la iglesia de San Nicolás de Bari con la asistencia como capellán al Hospital de Nuestra Señora del Refugio, dedicado a los enfermos desahuciados por otros hospitales toledanos y a mujeres solteras embarazadas. Aunque no interrumpió la creación teatral, esta tarea decreció notablemente en este periodo, no solo por sus nuevas ocupaciones, sino porque a ellas vinieron a sumarse lutos reales, como el que tuvo lugar entre 1665 y 1667, tras la muerte de Felipe IV.

Para ese volumen Moreto quiso reunir doce comedias en las que primaban las comedias palatinas, es decir, aquellas representadas por personajes de estamento nobiliario que desarrollaban su actuación en la mayoría de los casos en espacios dramáticos alejados de la realidad española. Las protagonizan las pasiones humanas, bien sea la corres-

pondencia amorosa, en clave de comedia (*El desdén* y *Lo que puede la aprehensión*) o de tragedia (*La fuerza de la ley*), y la relación de amistad (*El poder de la amistad*), bien las luchas territoriales a causa de herencias familiares (*La misma conciencia acusa, Hasta el fin nadie es dichoso*), los enfrentamientos provocados por el ansia de poder (*El mejor amigo, el rey*) y las actualizaciones de episodios históricos revisados con libertad (*Antioco y Seleuco* y *Los jueces de Castilla*). Por último, eligió dos comedias de capa y espada y buena factura (*De fuera vendrá* y *Trampa adelante*) y una hagiográfica (*San Franco de Sena*). En la mayor parte de ellas, las fuentes sobre las que trabaja son reconocibles, lo que no impide que Moreto utilice esos cimientos para una nueva construcción, a través casi siempre de la depuración de argumentos, acciones y personajes, para adaptarlos a nuevos tiempos y a una poética que busca la contención en todo, de modo que la línea argumental preferente no se pierda y las pasiones que se desarrollan a través de las obras caminen hacia un equilibrio final. Tras cada comedia, podemos ver la idea de la persona y del mundo que rige en la mente de este dramaturgo y que condiciona su modo nuevo de hacer comedias, lejos ya de la búsqueda prioritaria del gusto del vulgo, por la que todo se consiente, y más cerca de un teatro depurado que presenta las emociones humanas en difícil equilibrio encaminadas siempre a un final en el que se llega a una armonía de las pasiones, como si el teatro fuera la imagen de cada uno de nosotros en nuestro ser y en nuestro deber ser para lograr más plenitud personal y un mundo mejor.

Otras comedias del primer periodo de Moreto (1637-1654), ajenas a la *Primera parte de comedias*

Las doce comedias antes señaladas no fueron las únicas compuestas en esta primera fase, que situó entre los años 1637 y 1654. Al menos otras nueve obras escritas en solitario por Moreto corresponden a esos años. Entre las de atribución segura destacan aquellas en las que su protagonista trata de forma denodada de superar su mala estrella hasta lograrlo por sus propias fuerzas (*El licenciado Vidriera*). Otras desarrollan la aclaración de un enredo en el que el amor está presente (*El parecido, El caballero* y la muy bien trazada *La confusión de un jardín*) o toman una figura bíblica como la del rey Baltasar para convertirlo en uno de los galanes de esta comedia de capa y espada que solo en su última parte acomete el episodio bíblico (*La cena del rey Baltasar*). En otros casos, investigamos aún en cuestiones relativas a su atribución (*Merecer para alcanzar, Hacer del contrario amigo, El Eneas de Dios y Los siete durmientes*).

Este primer periodo de su producción teatral coincidió también con el auge de la costumbre de escribir comedias entre varios autores, bien cada uno su jornada o la obra dividida entre varios dramaturgos, dos a menudo, pero a veces un número mayor, como los seis que intervinieron en *El rey don Enrique, el Enfermo* y en *Vida y muerte de San Cayetano*. Excepcional es el caso de los nueve dramaturgos que hicieron *La mejor luna africana*. Desde la muy temprana *La renegada de Valladolid* de 1637, casi veinte comedias pertenecerían a esta etapa, en la que sobresale la colaboración de Moreto con Calderón (*La fingida Arcadia*), con Jerónimo Cáncer (*Nuestra Señora de la Aurora, El hijo pródigo y Hacer remedio el dolor*) y con Matos Frago (*El príncipe prodigioso* y *El mejor Par de los doce*). En ocasiones, Moreto, Cáncer y Matos escribieron comedias juntos (*La adúltera penitente, El bruto de Babilonia, San Gil de Portugal* y *La fuerza del*

natural). Si se observa la temática de estas obras, que muestran las relaciones de camaradería entre algunos escritores dramáticos y el juego intelectual que suponía este tipo de escritura, se puede observar que parten de esquemas temáticos conocidos, de modo que el reparto facilite a cada dramaturgo su parte de argumento, aunque uno solo haga la revisión final, por cierto que en no pocas ocasiones fue Moreto el encargado de esa tarea. Sobresalen las de argumento histórico y las de materia bíblica y hagiográfica, con excepciones muy notables como *La fingida Arcadia* y *Hacer remedio el dolor*, esta última precedente de *El desdén*, con el *desdén*, como en otro lugar creo haber demostrado (Lobato, en prensa).

La Segunda parte de comedias de Agustín Moreto (1676), póstuma

Lo cierto es que el dramaturgo, ocupado quizá desde fines de los años cincuenta en sus tareas sacerdotales en Toledo, como se ha dicho, no tuvo ocasión o no le interesó preparar más *Partes de comedias*. Cuando Benito Macé reunió doce de sus obras para publicarlas en Valencia en 1676, ya hacía siete años que Moreto había fallecido. Es interesante también notar que, aproximadamente la mitad de las obras reunidas en esa *Segunda parte*, correspondían a obras escritas en la primera fase de su trabajo, esto es, entre 1637 y 1654, las cuales no habían entrado en el volumen de la *Primera parte*, como es obvio. Es el caso de *El Eneas de Dios* (a. 1648), *El licenciado Vidriera* (1648), *La fingida Arcadia* (a. 1652), *El parecido* (1652) y *El caballero* (1652). De las otras siete comedias de esa *Segunda parte*, seis se habían publicado ya, y hay entre ellas obras geniales como la comedia de figurón *El lindo don Diego* (1662), a la que se suman: *El valiente justiciero* (1657), *No puede ser el guardar una mujer* (1659), *La fuerza del natural* (1662), *Primero es la honra* (1662), *Industrias contra finezas* (1666) y *Santa Rosa del Perú* (1671). No tenemos, en cambio, constancia de que se hubiera impreso la titulada *El parecido*, aunque es muy posible que así fuera, pues se conserva el manuscrito de 1652 con censuras y aprobaciones, fases previas a toda edición.

Puede tener interés observar cuáles fueron los géneros que se eligieron para esta colectánea dedicada a Francisco Idiáquez Butrón, hijo del virrey de Valencia, entre los que se encuentran, principalmente, comedias de capa y espada y palatinas, género este último por el que Moreto manifestó una clara preferencia. No deja de llamar la atención lo indicado de que buena parte de estas comedias no eran inéditas, como declara abiertamente Tomás López de los Ríos en la aprobación que se encuentra entre los preliminares del volumen, sino que la mayoría se habían ido publicando en las colecciones de *Comedias escogidas* de varios autores, en las que la presencia de Moreto solo es inferior a la de Calderón, buena prueba de la buena consideración en la que los impresores —y, por tanto, los lectores de teatro— tuvieron su obra.

La obra moretiana del segundo periodo (1655-1669), no incorporada a la Segunda parte de comedias

Este segundo periodo de la producción teatral de Moreto, que abarca casi cinco lustros, fue también una etapa productiva. Además de las seis obras ya citadas que se imprimieron en colecciones de *Escogidas* de ese segundo periodo y pasaron en 1676 al volumen de la *Segunda parte de comedias*, quedó inacabada con su muerte *Santa Rosa del Perú*, que terminó Lanini. Había escrito, además,

otras trece comedias, entre las que algunas están pendientes aún de aclarar la atribución, como es el caso de *El azote de su patria*. Entre las que parecen ser de él continúa el predominio de las palatinas con cinco títulos: *Yo por vos y vos por otro*, *Amor y obligación*, *Las travesuras de Pantoja*, *Cómo se vengán los nobles* y *El defensor de su agravio*, a las que siguen las hagiográficas que teatralizan con libertad la vida de San Alejo, San Bernardo y San Casimiro, y alguna de asunto moralizante, que dramatiza una tradición local religiosa, como la del *El Santo Cristo de Cabrillas*. En este grupo solo habría una comedia de capa y espada, la titulada *La negra por el honor*.

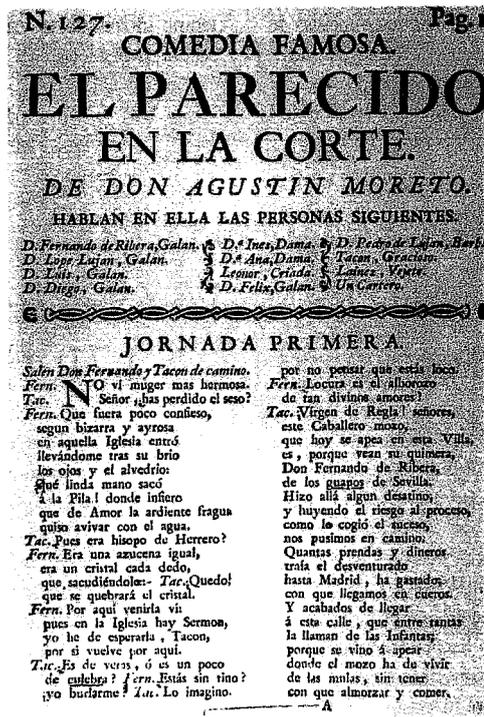
Por otra parte, antes de 1662 escribió con Matos la comedia hagiográfica *San Froilán*, pero ya se puede observar que la creación de obras en colaboración con otros dramaturgos decreció de forma notable en este segundo periodo: de dieciocho comedias en su primera fase a una sola compuesta de consuno

en el segundo. Una de las razones principales, además de los cambios de costumbres, fue la muerte de algunos de sus principales colaboradores, como Belmonte (1650), Cáncer (1655) y Martínez de Menezes (1661). Solo le sobrevivió Matos Frago. Además, la ausencia de Moreto de Madrid tampoco facilitaba los encuentros con otros autores.

A este conjunto de unas sesenta comedias, cuarenta en solitario y el resto escritas en colaboración con otros dramaturgos, se sumarían las treinta y cinco piezas breves que han llegado hasta nosotros y que tiene ya edición crítica y estudio preliminar (Lobato, 2003), entre las que hay verdaderas obras maestras, como los entremeses *La reliquia*, *El retrato vivo*, *El aguador* o *El vestuario*.

Su *corpus* teatral tiene aún alguna pieza dudosa, cuya atribución esperamos poder desentrañar con la investigación que llevamos a cabo actualmente, pero el trabajo coordinado en su producción ya está dando como resultado, entre otros, la fijación cronológica de sus obras, con la posibilidad de vincularlas a las compañías que las representaron y a las circunstancias espacio-temporales en que tuvieron lugar.

La edición crítica de su teatro está en marcha desde el año 2000. Si las loas, entremeses y bailes de Moreto vieron la luz en 2003, un equipo de treinta y cinco investigadores, que reúne jóvenes doctores junto a colegas muy experimentados, colaboran



M. L. LOBATO /
EL TEATRO
DE MORETO...

con eficacia desde 2004 en poner al día sus comedias. El resultado de muchas horas de trabajo se puede ver ahora en los cuatro volúmenes publicados por Edition Reichenberger entre 2008 y 2011, que reúnen las doce comedias de la *Primera parte* impresa en 1654, modernizadas en todo aquello que no tiene relevancia fonética y anotadas para el lector contemporáneo. En 2012 comenzó la publicación de la *Segunda parte de comedias de Agustín Moreto* de 1676 y el trabajo preparatorio de la edición de una docena de comedias escritas en colaboración entre Moreto y otros dramaturgos.

Desde 2004 este empeño por rescatar obras casi desconocidas de nuestro patrimonio ha contado con el respaldo científico y el apoyo económico del Ministerio español correspondiente, así como de Caja Círculo de Burgos. La situación actual impone recortes económicos

que han afectado a las nuevas publicaciones y que esperamos poder solucionar. Pero una de las mejores aportaciones del grupo PROTEO es el dinamismo de su página web www.moretianos.com, donde el interesado puede consultar ya el texto base de más de treinta comedias de Moreto, tomado normalmente de la primera edición de cada comedia y modernizado. A la espera de poder completarlo en papel con prólogos que las sitúen en su contexto, notas explicativas que ayuden a la comprensión del texto y los resultados de cotejos entre manuscritos e impresos, en vistas a trazar la historia textual de cada obra, los textos electrónicos ya en red son una aportación abierta al lector de nuestro tiempo interesado en este periodo en el que las pasiones humanas tomaron voz y letra.

M. L. L.—UNIVERSIDAD DE BURGOS

BLANCA OTEIZA / DE TIRSO DE MOLINA (1579-1648) Y BANCES CANDAMO (1662-1704) (*)

(*) Esta publicación se enmarca en el Proyecto de Investigación *Edición crítica del teatro completo de Tirso de Molina. Tercera fase* (FFI2010-18619/FILO), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (actual Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), y se integra también en el programa CONSOLIDER, del mismo Ministerio, Proyecto TECE-TEI. CSD 2009-00033.

En el panorama de las tareas pendientes, aunque en vías de realización, que afectan al teatro del Siglo de Oro, destaca la de edición crítica de los textos. Tarea ingrata, poco brillante y a menudo poco valorada —sobre todo por quienes nunca la han acometido— es, sin embargo, la base fundamental de todo avance. Sin conocimiento en buenas condiciones de los textos poco se puede decir en firme: sin acceso a géneros hasta hace poco ocultos, como la comedia burlasca, podremos estar tentados a considerar (como hacía Menéndez Pidal) que toda la literatura española es seria; sin conocer la sátira clandestina podemos pensar que solo hay defensa del sistema; y sobre todo, sin buenos textos mal leeremos a Lope, Calderón, Tirso o Bances Candamo.

A estos dos últimos se atiende en sendos proyectos de obras completas del GRISO (Universidad de Navarra), que dirige Ignacio Arellano. Los dos representan bien dos estadios diversos de la evolución y circunstancias teatrales en el XVII, y de su recepción y fortuna hoy.

Tirso de Molina

Tirso de Molina fue un dramaturgo de éxito, que triunfa —muy relativamente— en la actualidad: algunas de sus obras han pasado al repertorio habitual de las compañías: recordaré entre otros, los montajes de *El burlador de Sevilla* en 1988 (versión de C. Martín Gaité y dirección de A. Marsillach); *El vergonzoso en palacio* en 1989 (versión de F. Ayala y dirección de A. Marsillach); *Don Gil de las calzas verdes* en 1994, 2002, 2006, con versiones y direcciones respectivamente de J. M. Caballero Bonald y A. Marsillach; F. Urdiales, y E. Vasco; *La venganza de Tamar* en 1997 (versión de J. Hierro y dirección de J. C. Plaza); *El burlador de Sevilla* en 2003 (versión de J. Hierro y dirección de M. Narros); *La celosa de sí misma* en 2003 (versión de B. Sánchez y dirección de L. Olmos)...

Su teatro por cronología y evolución se sitúa entre el de Lope y el de Calderón, de quienes se separa en una generación (quince años

más o menos), y el sistema dramático que defiende y sigue con sus particularidades propias es el lopiano, de quien se declara discípulo en numerosos lugares: *Cigarrales de Toledo*, *El vergonzoso en palacio*, *La fingida Arcadia*... (Florit, 1986:11-12). Pero esta adhesión a la fórmula de la comedia nueva está matizada por su punto de vista sobre el modelo y la libertad creadora del poeta dramático, porque Tirso se enorgullece reiteradamente de su ingenio creador de situaciones dramáticas, patente en títulos como *Don Gil de las calzas verdes*, *Marta la piadosa*, *El amor médico*, *La villana de Vallecas*, *Por el sótano y el torno*... (Arellano, 2004a).

Aunque en la época se le adjudican unas cuatrocientas obras, hoy disponemos de unas sesenta más o menos seguras y algunas autorías muy disputadas todavía como la de *El burlador de Sevilla*, que paradójicamente ha llevado al Mercedario a ser el creador del mito del don Juan, y que hoy son objeto de nuevas propuestas. Alfredo Rodríguez edita en Cátedra (2008) *El condenado por desconfiado* y *La ninfa del cielo*, la primera como «atribuida a Tirso» y la segunda a nombre de Luis Vélez de Guevara, donde considera discutible también la autoría de por lo menos *La venganza de Tamar* y *La mejor espigadera* (p. 125). Gabriel Maldonado edita *Cautela contra cautela* a nombre de Mira de Amescua (Universidad de Almería, 1999); George Peale, *La romera de Santiago* a nombre de Vélez de Guevara...

Su interés e importancia en el teatro áureo español impulsó la creación en 1997 del Instituto de Estudios Tirsiánicos (IET), que dirigen Ignacio Arellano y el mercedario Luis Vázquez. Su objetivo era ambicioso y respondía a la necesidad de revisar y actualizar su obra dramática especialmente, pero no solo, en dos vertientes, la prioritaria de recuperar sus textos dramáticos, mediante ediciones críticas de garantías a partir de los manuscritos y ediciones primeros, que ofrecen además la necesaria anotación filológica para situar en su contexto las referencias culturales de otra época (Arellano, 1999; Oteiza, 2003, 2009), y la vertiente complementaria de la valoración e interpretación de su teatro con nuevas perspectivas críticas, mediante la realización de congresos y reuniones científicas como las que se concentraron en

Con la colaboración de:



GRISO
Grupo de Investigación
Siglo de Oro

PROLOPE

*Grupo de investigación sobre Lope de Vega
de la Universidad Autónoma de Barcelona*



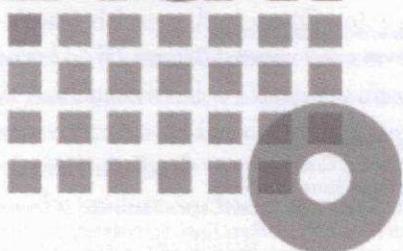
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
Instituto Almagro de Teatro Clásico



GRUPO
PROTEO

UNIVERSIDAD
DE BURGOS

DICAT

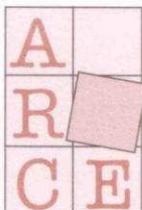


ARTELOPE

Base de Datos y Argumentos
del teatro de Lope de Vega

TC/12

PATRIMONIO TEATRAL CLÁSICO ESPAÑOL
TEXTOS E INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN



PRECIOS PARA ESPAÑA:
AÑO (12 NÚMEROS): 75 €
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 75 €
NÚMERO NORMAL ATRASADO: 11 €
PRECIO DE ESTE NÚMERO: 8 €

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):
AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 130 €
AMÉRICA / ÁFRICA: 150 €
RESTO DEL MUNDO: 180 €

ÍNSULA 802
OCTUBRE 2013

36

Realización gráfica e impresión: SAFEKAT, S. L.
Diseño: Enric SATUÉ
Corrección tipográfica: Marisa Javierre



Esta revista recibió una ayuda a la edición del
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en
2013.