

# Tirso de Molina

## Amar por razón de Estado



*Gabriel Saez*



EDICIÓN DE FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

TIRSO DE MOLINA

*AMAR POR RAZÓN DE ESTADO*

EDICIÓN CRÍTICA, ESTUDIO Y NOTAS DE  
FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

COLECCIÓN «BATIOHA» DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA) /  
INSTITUTE OF GOLDEN AGE STUDIES (IGAS)

CONSEJO EDITOR

DIRECTOR:

VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, EE.UU.)

SUBDIRECTOR:

ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO:

CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONTACTO: cmatain@unav.es

CONSEJO ASESOR

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, EE.UU.)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

INSTITUTO DE ESTUDIOS TIRSIANOS (IET)

DIRECTORES:

IGNACIO ARELLANO (UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

LUIS VÁZQUEZ (ORDEN DE LA MERCED, ESPAÑA)

SECRETARIA:

BLANCA OTEIZA (UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONTACTO: boteiza@unav.es

CONSEJO ASESOR

FLORENCE BÉZIAT (UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE MIRAIL, FRANCIA)

LAURA DOLFI (UNIVERSIDAD DE PARMA, ITALIA)

FRANCISCO FLORIT (UNIVERSIDAD DE MURCIA, ESPAÑA)

NADINE LY (UNIVERSIDAD DE BORDEAUX III MICHEL DE MONTAIGNE, FRANCIA)

BERTA PALLARES (UNIVERSIDAD DE COPENHAGUE, DINAMARCA)

PILAR PALOMO (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, ESPAÑA)

JAMES A. PARR (UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, RIVERSIDE. EE.UU.)

ALAN K. G. PATERSON (UNIVERSIDAD DE ST. ANDREWS, REINO UNIDO)

FELIPE B. PEDRAZA (UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, ESPAÑA)

MARC VITSE (UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE MIRAIL, FRANCIA)

TIRSO DE MOLINA

*AMAR POR RAZÓN DE ESTADO*

EDICIÓN CRÍTICA, ESTUDIO Y NOTAS DE  
FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA/IGAS)  
Instituto de Estudios Tirsonianos (IET)  
2019

© Del editor  
IGAS/IDEA. New York-Madrid  
Impresión: Ulzama Digital

ISBN: 978-1-938795-52-7  
DEPÓSITO LEGAL: M-1493-2019  
IGAS/IDEA. New York-Madrid

Diseño portada: Cruz Larrañeta

*A Pablo, mi razón de Estado.*



## ÍNDICE

PRÓLOGO .....	11
INTRODUCCIÓN .....	13
Circunstancias compositivas de <i>Amar por razón de Estado</i> ..	13
Una comedia sin gracioso .....	18
El diseño del espacio de la acción dramática .....	22
Tirso reescribe a Tirso: de <i>Amar por razón de Estado</i> a <i>Sutilezas de amor y Marqués del Camarín</i> .....	28
Estudio textual .....	34
La edición príncipe .....	35
La edición de Valencia .....	36
La edición de Zaragoza.....	38
La edición de Teresa de Guzmán .....	39
El manuscrito de <i>Sutilezas de amor</i> .....	42
La edición de Hartzenbusch .....	44
La edición de Blanca de los Ríos .....	46
La edición de Pilar Palomo e Isabel Prieto .....	47
Métrica: sinopsis .....	48
Los temas sobre los que se construye el argumento .....	54
La razón de Estado .....	54
Los ardidés de Leonora .....	59
La mutabilidad del amor .....	61
La educación de Enrique.....	62
El destino (in)evitable .....	64
El motivo del papel escrito y otros elementos significativos .....	65



Criterios de edición .....	66
Abreviaturas .....	67
Abreviaturas de los títulos de las comedias de Tirso de Molina .....	67
BIBLIOGRAFÍA .....	71
TEXTO DE <i>AMAR POR RAZÓN DE ESTADO</i> .....	77
Acto primero .....	79
Acto segundo .....	119
Acto tercero .....	155
ÍNDICE DE NOTAS .....	193

## PRÓLOGO

Hay ocasiones en las que las circunstancias editoriales, como la vida misma, se complican (que se lo digan al propio Tirso con respecto a la *Primera parte* de sus comedias, en la que, precisamente, aparece incluida *Amar por razón de Estado*) y parecen empeñarse en guiar nuestros deseos y esfuerzos a una suerte de callejón sin salida, de vía muerta. Eso es precisamente lo que ha pasado, querido lector, con la edición que ahora tienes entre tus manos. Y es que ha sido este un parto filológico complicado y largo, demasiado largo. Solo espero que esa excesiva demora con la que ve la luz después de tantos avatares y adversidades se vea (re)compensada por la mejora en el resultado final del mismo que debería llevar aparejada.

Empezó esta singladura de la mano de Ignacio Arellano, que tuvo la gentileza de embarcarme en el proyecto de la edición del teatro completo de Tirso de Molina que desde hace años lleva acometiendo el Instituto de Estudios Tirsonianos. Es a él, como no puede ser de otro modo, a quien dedico mis primeras palabras de agradecimiento. La gratitud es aún mayor cuando la encomienda se hizo siendo uno todavía más aprendiz de lo que es en la actualidad.

Quiero acordarme también y dar las gracias a Blanca Oteiza por la ayuda ofrecida y generosamente prestada desde el inicio mismo de la labor, por su amabilidad, comprensión y apoyo constante a lo largo de todo este tiempo.

Por último, es de justicia recordar públicamente el interés y el apoyo que también me hizo patente Eva Reichenberger para que esta edición se concluyera mucho antes de lo que se ha hecho y se publicara. Le estoy muy agradecido por su cordialidad, su cercanía, su empatía. Por escuchar y entender cuando no tenía por qué hacerlo.

Dehesa de la Arganzuela, 11 de febrero de 2018.



## INTRODUCCIÓN

### CIRCUNSTANCIAS COMPOSITIVAS DE *AMAR POR RAZÓN DE ESTADO*

La inclusión de *Amar por razón de Estado* en la *Primera parte* de comedias de Tirso<sup>1</sup> nos aporta un término *ante quem* para fijar su composición. Sin embargo, los estudios que ha generado la enmarañada historia bibliográfica de este volumen permiten precisar todavía más en este sentido. En el prólogo a la primera edición de *Cigarrales de Toledo* el mercedario afirmaba que tenía «dadas a la imprenta *Doce Comedias*, primera parte de muchas que quieren ver mundo entre trescientas que en catorce años han divertido melancolías y honestado ociosidades»<sup>2</sup>. Según las investigaciones realizadas por Don Cruickshank (1989, pp. 244-245), esta primera compilación se imprimió en las prensas sevillanas de Lyra entre finales de 1624 y comienzos de 1625. En marzo, cuando la Junta de Reформación arremete contra Tirso por la redacción de comedias profanas portadoras de ejemplos moralmente perniciosos (el día 6) y poco después (el 25) promulga el decreto por el que se vetaba la publicación de novelas y obras de teatro, el libro estaría ya listo, aunque los planes de distribución y venta debieron de cancelarse. La nueva normativa le afectó tan drásticamente que la mitad de las comedias recopiladas originalmente fueron reemplazadas. Entre las seis que superaron la criba estaba la nuestra<sup>3</sup>.

En opinión de Blanca de los Ríos,

*Amar por razón de Estado* nos revela de muchos modos su fecha de origen, así por hallarse contenida en la *Primera Parte* de las comedias de Tirso, donde todas las doce allí coleccionadas proceden aproximadamente de 1621, como por el contenido y alarde de saber que irradia de ella; y

<sup>1</sup> *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina. Primera parte*, Sevilla, Francisco Lyra, 1627.

<sup>2</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 108.

<sup>3</sup> Para el listado de comedias que conformaban la supuesta edición de 1625, ver Oteiza, 2000a, p. 104. Para un condensado y muy útil panorama sobre las circunstancias de transmisión de esta *Primera parte* de comedias de Tirso, ver Arellano, 2011.

más terminantemente aún, porque Quevedo la alude entre líneas en los *Grandes anales de quince días*, escritos en 1621, aunque recibieran retoques posteriores (AR, p. 1091).

La aparente evocación en forma de refranes al título de dos de sus comedias («celos con celos se curan», v. 1376, y «porque, en fin, del enemigo / dicen que el primer consejo», vv. 1527-1528), así como la influencia que ejerció en Calderón a la hora de escribir *El secreto a voces*, le sirven a la investigadora para ratificar su hipótesis, ya que este «por aquellos años seguía muy de cerca los pasos de Tirso». Esgrime también un argumento más, aunque este bastante más subjetivo, ya que piensa que el estilo de *Amar por razón de Estado*

nos dice también la época de su origen en la espontaneidad y animación del diálogo y en la primaveral frescura y abundancia del lenguaje y de los versos (AR, p. 1092).

Sin embargo, la fecha de composición debió de ser mucho más cercana a la de publicación. La clave hay que buscarla, como en su día subrayó Gerald Wade<sup>4</sup>, en un evento concreto. Se trata de la visita que Wolfgang William del Palatinado-Neoburgo, Duque de Clèves, realizó a Madrid en octubre de 1624<sup>5</sup>. Y es que el personaje de Carlos, que en la obra ostenta este título, es uno de los principales de la misma, cuyo argumento, protagonizado por sus hermanas Leonora e Isabel, transcurre precisamente en sus dominios.

En el volátil contexto europeo de la Guerra de los Treinta Años, la situación geopolítica de los ducados de Clèves, Julich y Berg (contiguos a lo largo de las orillas del Rin en lo que hoy en día es la frontera

<sup>4</sup> Wade, 1949. Mojica Santana (1995, p. 75) especifica, citando un trabajo de Ruth Lee Kennedy (1943), que la fecha de composición de la obra tuvo que ser posterior al 7 de octubre de 1624 y anterior al 13 de marzo de 1625. Sin embargo, no es eso lo que dice Kennedy en esta alusión a nuestra comedia: «The play has not been dated. The versification (128 silvas) together with the gongoristic vocabulary of the initial scene —see such phrases as “el cóncavo espejo / de sus celajes bosquejo” —would indicate it was written in the '20's.». Ver Kennedy, 1943, p. 17, nota núm. 3. Para refrendar su argumento, la propia estudiosa remite a un trabajo suyo anterior (Kennedy, 1942, p. 190, nota núm. 26) donde databa el momento en el que Tirso comenzó sus ataques contra el culteranismo: «It is, we believe, almost certain that Tirso's satire of the *cultos* began some months after he established residence in Madrid, a change which I believe took place in late 1619 or early 1620».

<sup>5</sup> La relación con la que se dio noticia de su partida, y en la que se indica que la estancia del Duque de Neoburgo en España había durado cinco meses y ocho días, incluye una «carta de su confesor a un padre de la Compañía de Jesús de Alcalá» fechada el 16 de marzo de 1625. Ver Simón Díaz, 1982, p. 324a.

germano-holandesa) era de suma importancia para los intereses de la Monarquía Hispánica, ya que suponía un freno a la expansión del protestantismo. El fallecimiento sin descendencia en 1609 del Duque Juan Guillermo de Clèves desembocó, tras la firma del Tratado de Xanten en 1614, en la escisión del territorio, que se repartió entre Wolfgang Guillermo (según se le menciona en la documentación española) y Juan Segismundo de Hohenzollern, Margrave (nombre castellanizado de un título nobiliario germánico equivalente a marqués) Elector de Brandemburgo. Aunque ambos eran protestantes, por aquel entonces el primero había decidido abrazar la fe católica lo que, unido a la continua actitud beligerante del segundo contra la Monarquía Hispánica, propiciaron el apoyo que le dispensó Felipe III.

Las crónicas históricas cuentan que en 1624 Wolfgang William de Neoburgo y Jorge Guillermo de Hohenzollern, Elector de Brandemburgo y sucesor de Juan Segismundo, se reunieron para intentar solventar sus diferencias políticas y acordaron dividirse sus territorios y gobernarlos bajo el ideario de unas relaciones basadas en la política militar de no agresión. Para cumplir ese objetivo, Wolfgang William consideraba necesario tener una autonomía militar que respaldara y diera relumbre a su labor gubernativa, por lo que deseaba que las tropas españolas desplegadas en su territorio se retirasen. Con el deseo de que su petición fuese escuchada y aceptada viajó a Madrid acompañado de un séquito de ochenta personas.

Según una crónica de la época, el Duque, al que salió a recibir el Conde Duque de Olivares, hizo su entrada en Madrid el lunes, 7 de octubre. Ese mismo día y el siguiente se prepararon en su honor varios festejos, como una máscara, un juego de cañas y un desfile nocturno con luminarias y cazuelas de fuego<sup>6</sup>. Durante su estancia en la corte española fue agasajado con un esmero digno de su relevancia política, pues era el encargado de mantener la estabilidad en una zona tan conflictiva. Entre los datos que pueden extraerse de las *Noticias de Madrid* relativos a los fastos a él dedicados encontramos una máscara que se preparó en el contexto de los esponsales del Condestable de Castilla y de las capitulaciones matrimoniales de don Ramiro Núñez de Guzmán, Marqués de Toral, y doña María de Guzmán, Marquesa de Heliche e hija del Conde-Duque de Olivares, así como una corri-

<sup>6</sup> Alenda y Mira, 1903, p. 244b, entrada núm. 856. Existe también una «consulta del Consejo sobre el hospedaje y tratamiento que se hará al Duque de Neoburg que viene a besar la mano a Vuestra Majestad [Felipe IV]», fechado el 11 de agosto de 1624, que no he podido consultar. Lo refiere Alenda y Mira, 1903, p. 243b, entrada núm. 852. Como veremos a continuación, se alojó en el Monasterio de san Jerónimo el Real.

da de toros y unos juegos de cañas organizados en la madrileña Plaza Mayor<sup>7</sup>. El rey deseaba «que viese alguna fiesta pública de las que se acostumbran en Madrid, tan enseñada a admirar con ellas el mundo». Las crónicas dejan prueba constante del relieve que se le dio al Duque de Clèves en los eventos que tuvieron lugar durante su estancia (estuvo alojado en el Monasterio de san Jerónimo el Real), frecuentemente junto al Conde Duque de Olivares: un puesto destacado en la máscara con la que se aderezaron los esponsales mencionados (a la ceremonia asistió, «de secreto [...] en el coro a gozar la fiesta»), a continuación, fue su caballo el que trajeron, para recogerle, tras el del propio rey, en el paseo posterior ocupó un lugar intermedio entre la Grandeza y, por último, saludó a la desposada solo después del propio monarca.

Coincidió con su estancia en Madrid la visita del Archiduque Carlos de Austria, tío de Felipe IV y hermano de Fernando II, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, que llegó a Madrid a finales de noviembre de 1624. De la comitiva que salió a recibirle a la «Cruz que está fuera de la Puerta de Alcalá» formaba parte el propio rey, en cuyo coche fue acompañado por él y el Conde Duque de Olivares. Cuando se produjo el encuentro, el Archiduque Carlos subió al coche, «yendo en la proa los señores Infantes, y en el estribo derecho el Almirante [de Castilla], como lugar suyo, el Embajador de Alemania; y en el otro estribo su elección del señor Duque de Neoburque y el Conde de Olivares».

La *Relación de la partida del señor Duque de Neosburque* es una loa a la dadivosidad del noble que durante sus cinco meses y ocho días de estancia en la Corte española había dado de limosnas, a colectivos muy diversos («monasterios, cárceles, pobres vergonzantes, soldados y mendicantes»), la considerable cantidad de ciento treinta y cuatro mil ducados.

Aunque no tenemos constancia de ninguna fiesta teatral preparada *ex profeso* para él, estas eran, como es bien sabido, una forma habitual con la que desde instancias oficiales se festejaban ocasiones especiales. De hecho, y como parte de los festejos organizados para celebrar las capitulaciones matrimoniales de los Marqueses de Toral y Heliche se

<sup>7</sup> Las noticias aparecieron recogidas en la *Relación de las capitulaciones de los señores Marqueses de Toral y boda del señor Condestable de Castilla, máscara y acompañamiento de Su Majestad*, de Andrés de [Almansa y] Mendoza, y en el *Elogio de la ilustrísima familia de los Guzmanes y relación de las fiestas, máscara y acompañamiento que se hicieron en esta Corte en los casamientos del señor Condestable de Castilla*, de Juan Antonio de la Peña. Ambos textos están recogidos en Simón Díaz, 1982, pp. 294-305. Modernizo la ortografía y puntuación de las citas. Wade refiere las noticias (1949, pp. 666-667).

representó una comedia («y dadas las norabuenas, hubo comedia en que se divertieron parte de la noche»).

Nada sorprendente hubiera sido, por tanto, la realización de alguna en su honor. De hecho, no hay duda de que el ilustre visitante disfrutó del teatro español a tenor de la enorme afición que en los cinco meses que duró su visita adquirió por el actor y *autor* de comedias Antonio García de Prado, de quien sabemos que le agradó especialmente la interpretación que en una obra hizo de Fernando I de Habsburgo, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y abuelo del Duque. En la relación con la que se dejó constancia de su partida, fechada en la localidad madrileña de Buitrago de Lozoya el 16 de marzo de 1625, se refería lo siguiente:

A Antonio de Prado, autor de comedias de quien se agradó en verle representar la figura del Emperador, su agüelo, le dio 300 reales de a ocho, cuatro sortijas, y una cadena con medalla, y un coche de cuatro caballos, y 300 reales de a ocho para mantillas a una hija suya, y se le lleva consigo para enseñar la lengua española a sus pajes y le da 500 escudos de sueldo, casa y leña y 20 florines cada mes<sup>8</sup>.

Tanta afición tomó el Duque por el actor que, como queda dicho, decidió que le acompañara a Alemania para que se encargara en la corte de enseñar español a sus pajes. Nada adicional sabemos al respecto, pero en la documentación conservada se indica que García de Prado estaba de vuelta en España (si es que se había llegado a marchar) al año siguiente, donde hay noticias que le sitúan representando junto con su compañía ante el rey, entendemos que en Madrid<sup>9</sup>. No fue el único artista que impresionó al Duque durante su estancia en la corte española, ya que en la *Relación* se deja constancia de la gratificación que concedió a dos músicos, Agustín Camilo (a quien también «se le lleva consigo») y Alonso de Montalbán, que le impresionaron muy gratamente<sup>10</sup>.

Por todo lo hasta aquí dicho, *Amar por razón de Estado* debe de ser una comedia de circunstancias, escrita por Tirso con motivo de la visita del mandatario alemán, a quien incluye, libremente caracterizado, como pieza clave en un desarrollo argumental que, además, transcurre en su territorio y palacio. La identidad y nacionalidad del insigne visitante le sirven de perfecta excusa para acomodarla a los dictados

<sup>8</sup> Para las noticias y citas referidas, ver Simón Díaz, 1982, pp. 306a, 304b y 300b, 309a, 324a, 295a y 326a, respectivamente.

<sup>9</sup> Ver la entrada que *DICAT* dedica a García de Prado.

<sup>10</sup> Simón Díaz, 1982, p. 326a. No recoge *DICAT* noticia alguna sobre estos dos músicos.



del subgénero palatino tan en boga en la época. Hasta ahí llega la correlación entre realidad y ficción. La compondría, por tanto, durante esos meses de estancia española (entre octubre de 1624 y marzo del año siguiente) o, como señala Wade (1949, p. 667), incluso un poco antes, pues ya desde comienzos del mes de agosto su visita acapararía el interés social<sup>11</sup>. Pero, ¿no se representaría *Amar por razón de Estado* aprovechando la presencia en Madrid tanto del Duque de Clèves como del Archiduque Habsburgo? Es decir, entre finales de noviembre de 1624 y mediados de marzo de 1625, fecha de la partida del primero. Como señala el cronista Juan Antonio de la Peña, hubo más fiestas de las que él mismo refiere en su escrito: «Previénense fiestas de toros y cañas, y otras que el tiempo sacará a la luz por medio de más curiosa pluma que la mía»<sup>12</sup>. ¿No hubiera sido más eficaz el mensaje encriptado en el texto tirsiano al recibirlo no solo ante el máximo representante de la rama española de los Habsburgo, sino ante el propio hermano del Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, esto es, el jefe de la rama austriaca?

Pero estas propuestas de datación entran en conflicto con la información sobre la preparación de la *Primera parte* de comedias que, como señalé antes, el propio comediógrafo filtra en *Cigarrales de Toledo*. Si, como supone la crítica, el prólogo de esta obra lo preparó Tirso en marzo de 1624, ello implicaría un desfase de unos cinco meses con respecto a la llegada del Duque de Clèves. Quizás pudo escribirla con más antelación de lo esperado. O quizás, de manera consciente, no fuera del todo exacto al hablar del estado real en el que se encontraba la edición del volumen de sus comedias. Tampoco podemos descartar que, con los múltiples avatares que sufrió este durante su preparación, la selección de las piezas que lo formaban se viera alterada durante los aproximadamente nueve meses que transcurrieron desde que el mercedario redactó dicho prólogo y el momento en el que se empezó a componer el libro en la imprenta de Lyra.

#### UNA COMEDIA SIN GRACIOSO

A pesar de poder considerarse, como he señalado, una obra circunstancial, Tirso construye una trama neutra, aséptica, en la que no hay detalles en los que se entrevea la coyuntura para la que fue escrita. La

<sup>11</sup> Para Cotarelo (1893, p. 161), Tirso la escribiría en diciembre de 1625, siempre con posterioridad a la copia manuscrita de *Celos con celos se curan* que conservaba la Biblioteca de Osuna ( fechada el 10 de diciembre de ese año), pues en el acto segundo (v. 1376) de la nuestra se hace referencia a esta.

<sup>12</sup> Simón Díaz, 1982, p. 309b.

historia de amor socialmente desigual que mantienen Enrique, villano que ha sido criado siguiendo los más estrictos códigos cortesanos renacentistas, y Leonora, hermana del Duque, será descubierta precisamente por este, por lo que tendrá que reencauzarse, por medio de toda una serie de enredos, con el fin de salvaguardar la honra de aquella, que, por encima de su interés personal, tendrá que anteponer la razón de Estado con la que ha de regirse toda figura relevante, pues ha de tener muy en cuenta la responsabilidad política o social que conlleva cada una de sus acciones. Se trata, en esencia, de una historia atemporal y utópica construida de acuerdo a unos parámetros perfectamente permutables.

Sin embargo, desde un punto de vista compositivo la comedia presenta una particularidad muy reseñable: la ausencia de la figura del *doinaire* y, por consiguiente, de cualquier elemento cómico en su trama. A pesar de que reúne toda una serie de requisitos argumentales que parecieran exigir la presencia de un gracioso o, mejor incluso, de dos (personificados en la típica pareja de criados que aportan el contrapunto cómico a la dama y el galán) para que la historia se desarrollara de acuerdo a los cánones de la comedia nueva (una relación amorosa secreta entre individuos de condición social antagónica, visitas nocturnas del amante a la estancia de su amada a través de una escala instalada en una ventana, continuos malentendidos producidos al querer remendar las relaciones sentimentales entre las dos parejas protagonistas de manera artificial —forzando el interés amoroso de Enrique por Isabel, y viceversa, al tiempo que se amaña el de Leonora con el marqués Ludovico, amante de aquella, y pretendiente más acorde socialmente—, etc.), lo cierto es que esto no se produce. Blanca Oteiza (2003, p. 73) ya advirtió la existencia de un grupo de comedias en las que se daban unas relaciones amo-criado *sui generis*, puesto que, según sus propias palabras, «se reducen considerablemente (por ejemplo en *Privar contra su gusto*) e incluso casi son nulas (*Celos con celos se curan*)». Se trata de criados que no interaccionan con sus amos de la manera convencional, que no les secundan ni actúan en connivencia con ellos. Criados aislados, sin una presencia constante en el argumento. A los casos anteriores suma los de *Amor y celos hacen discretos* y *Amar por señas*.

El caso de Montoya (criado de don Gabriel Manrique) en esta última fue algo que no pasó desapercibido ya a los críticos neoclásicos, pues en la reseña que de su representación se llevó a cabo a finales del XVIII en el *Memorial Literario* se destacaba, especialmente, que

Acaso esta es una de las pocas comedias en que el gracioso no tiene parte en sus bufonadas poco oportunas, y el autor parece quiso dar muestra de criticar las comedias en que el gracioso se mete en todo...<sup>13</sup>

Efectivamente, Montoya en la escena inicial de la comedia recurre a la metateatralidad para manifestar lo que podría ser entendido como una crítica velada a la función que desempeñan los graciosos en la comedia áurea. Tras la negativa de su amo a indicarle los motivos que les han llevado a encontrarse en una selva, de noche, después de emprender camino apresuradamente, alegando que él nunca ha confiado sus secretos a criado alguno, aquel intentará convencerle de proceder tan erróneo recurriendo al ejemplo que proporcionan las convenciones teatrales:

[...] ¿Qué comedia  
hay, si las de España sabes,  
en que el gracioso no tenga  
privanza, contra las leyes,  
con Duques, Condes y Reyes,  
ya venga bien, ya no venga?  
¿Qué secreto no le fían?  
¿Qué Infanta no le da entrada?  
¿A qué princesa no agrada? (AS, p. 1770a)

El reciclaje dramático del que tanto provecho supo sacar Tirso, como veremos en un apartado posterior, le hizo incorporar alegaciones de este cariz en *Celos con celos se curan* (vv. 1002-1013), *El celoso prudente* (acto segundo, escena cuarta)<sup>14</sup> y en la propia *Sutilezas de amor*, tan vinculada con la que nos ocupa, obras todas ellas escritas, según Ruth Lee Kennedy<sup>15</sup>, en la década de 1620.

Pero además de estos casos especiales, no tengo constancia de ningún otro en el corpus tirsiano como el de *Amar por razón de Estado* que, al no ser equiparable, debe ser considerado como excepcional. El porqué de esta omisión de la figura del donaire es algo para lo que no tengo una respuesta sencilla y concluyente, pero lo cierto es que se trata de un hecho relevante. En mi opinión, las circunstancias que motivan la composición de la comedia influyen definitivamente en esta particularidad. El trasfondo político real que late bajo la trama de *Amar por razón de Estado* parece que deja poco margen para el elemento cómico, siendo el principal damnificado de ello el gracioso que, como

<sup>13</sup> Cito por Coe, 1935, p. 11.

<sup>14</sup> Por cierto, en ambas piezas quien lleva a cabo el comentario es un criado de nombre Gascón.

<sup>15</sup> Kennedy, 1943, p. 33, nota núm. 51.

sabemos, desaparece. Por eso, cuando el texto se adapta para subirlo a las tablas de un corral de comedias en la forma de *Sutilezas de amor y Marqués de Camarín* esta figura se recupera inmediatamente y se le dota de cierto relieve en el argumento caracterizándolo como el criado y confidente de Enrique. Prepara el terreno de los encuentros nocturnos que este mantiene con Leonora haciéndose pasar por el jardinero de la quinta campestre del Duque. De este modo, le facilitará el acceso a la habitación de ella por medio de una escala que coloca en una de sus ventanas que dan, precisamente, al jardín de cuyo mantenimiento se encarga. Aparece bautizado con el nombre parlante de Bretón que, de forma ambivalente, podría aludir tanto a su posible patria (en consonancia con el contexto borgoñés en el que transcurre la acción) como a su origen y condición social, pues no en vano el *Diccionario de Autoridades* define el término «bretón» como «el renuevo de la berza, el retoño que vuelve a echar». De hecho, en el acto tercero el propio personaje al hablar de sí mismo dirá

no sé quién mis padres fueron,  
pero pues bretón me llaman,  
mi madre fue alguna berza  
y alguna güerta mi patria. (fol. 40r)

Bretón cumple el papel esperable dentro de los parámetros de la comedia aurisecular, actuando como cómplice de su amo y descargándole de algunas responsabilidades argumentales. De hecho, será él, en el acto segundo, quien persuade a Isabel de que su amo está enamorado de ella. La afrentosa tarea que en la obra primigenia le encomendaba Leonora a Enrique es ahora delegada al criado que cumple a la perfección su tarea de tercería.

Su concurso será más notable en el último acto, donde compartirá una extensa escena con el Duque que supondrá el punto álgido de la comicidad de la obra. Tras un descuido le dará una información en la que desvela no solo la connivencia que ha tenido con Enrique para dejarle el acceso expedito a su casa, sino que parecerá dar a entender, por la serie de enredos que a esas alturas ya se han producido en el intento de salvaguardar la honra de Leonora, que Enrique está enamorado de la Duquesa. Furioso, el Duque decidirá encerrar a Bretón en un camarín como castigo, de donde no saldrá hasta el final de la comedia. Es entonces cuando, resuelto todo el conflicto, le libra de su encierro y en pago por las incomodidades causadas le concede la propiedad del camarín que él, en tono festivo, pretende convertir en su señorío.

Precisamente el último verso de la comedia («Porque aquí el estado empieza / del Marqués del Camarín», fol. 49r) es el que se ha venido usando tradicionalmente como subtítulo de la misma, a pesar de que en el encabezamiento de ninguno de los tres actos así se especifica.

#### EL DISEÑO DEL ESPACIO DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA<sup>16</sup>

Toda la historia de *Amar por razón de Estado* transcurre en el marco espacial general del Ducado de Clèves que, ubicado en la región norteña de Renania, fue uno de los estados que conformaron el Sacro Imperio Romano Germánico. Con ello, como he comentado, se hacía un guiño al insigne invitado político que presenciaría la obra y, además, se cumplía perfectamente con los requisitos de lejanía geográfica y exotismo que imponía el subgénero de la comedia palatina. A ello se suma, claro está, la inclusión de los enredos amorosos entre dos personajes de condición social dispar.

Francisco Florit ha subrayado la importancia que tuvo Tirso en la conformación del subgénero palatino, otorgándole el probable mérito de haber sido quien dejó fijados los códigos sobre los que se sustenta. Hablando del concepto de comedia palatina que delinea Tirso, señala este especialista que se trata de

un tipo de comedia de asunto amoroso, de ambiente palaciego, situada en un país más o menos lejano y en un tiempo impreciso que no es el de los espectadores, protagonizada por personajes nobles y subalternos, con una tonalidad cómica, pero también con un trasfondo serio que viene dado tanto por algunas referencias históricas como por plantearse el amor entre seres desiguales<sup>17</sup>.

Dentro del molde genérico de la comedia palatina, *Amar por razón de Estado* estaría en el grupo que Marc Vitse (1990, pp. 324-333) denomina «comedias palaciegas» o «comedias cortesanas», es decir, aquellas con una temática centrada en cuestiones de honor o asuntos políticos y que diferencia de las «comedias palatinas», caracterizadas por un argumento amoroso en el que el componente cómico es muy destacado. Con afán simplificador, y debido a las similitudes estructurales que existen entre ambas categorías, Zugasti llama a las primeras «comedias palatinas de tono serio» y a las segundas «comedias palatinas de tono

<sup>16</sup> Buena parte de este epígrafe ya vio la luz en Sáez Raposo, 2015.

<sup>17</sup> Florit Durán, 2003, pp. 1011-1015. La cita textual se encuentra en la última página señalada. Mucho se ha escrito y debatido para intentar delimitar un género con algunas fronteras difusas como es la comedia palatina. Para un estado actual de la cuestión, así como para la bibliografía esencial, remito a Zugasti, 2015.

cómico». Por lo que respecta a la ambientación espacial típica del subgénero, subraya que la comedia palatina ambienta la acción de forma preferente en los palacios y quintas que habitan sus nobles protagonistas, jugando con la alternancia de espacios como los salones interiores, las torres y los jardines<sup>18</sup>.

Con esta delimitada geografía, Tirso distribuye la acción en dos espacios dramáticos latentes: el primero sería el ámbito rural y el segundo el urbano. Los llamo latentes porque conforman dos presencias espaciales genéricas que se intuyen, se presienten, con mayor o menor intensidad, como realidades que trascienden el ámbito escénico y escenográfico. Se trata de localizaciones que se plantean en forma tematizada, es decir, en abstracto, y que se figurativizarán por medio de varios espacios «presentes». Son dos ubicaciones separadas espacial y argumentalmente, hasta el punto de que no sería exagerado considerarlas como antagónicas, o casi. De alguna manera, por consiguiente, por medio de esta dicotomía espacial que tiene sus implicaciones en la historia, Tirso se sirve del tópico «*rus*» versus «*urbs*» del que tanto provecho se había obtenido durante el siglo XVI. Uno de ellos se plantea como un espacio eminentemente exterior donde se favorece la proyección de los sentimientos; en el otro, interior, se intentan dirimir los intereses colectivos, aunque realmente el factor amoroso organiza constantemente la historia. Podríamos decir que uno es el espacio del amor mientras que el otro lo es de la política.

El acto primero de la comedia, en el que se plantea el conflicto de la misma, transcurre en su totalidad en un ámbito campestre, concretizado en dos espacios específicos donde se moverán los personajes a lo largo del mismo. El primero de ellos es el palacio de recreo del Duque, que recibe el sugerente nombre, casi parlante por sus evidentes connotaciones, de Belpaís<sup>19</sup>.

La segunda ubicación de este marco bucólico es la quinta donde vive Enrique con Ricardo, personaje que le ha criado a pesar de que, como muy pronto descubrirá, no es realmente su padre. Ambos emplazamientos están muy cerca entre sí<sup>20</sup>. La oposición entre el mundo rural y el urbano aparece ya epitomada en el propio personaje de Enrique que, en contra de lo que sería esperable para un joven de su condición social, está siendo educado por Ricardo según los postulados cortesanos

<sup>18</sup> Zugasti, 2002, pp. 592-593.

<sup>19</sup> Hay en la producción de Tirso otros topónimos similares que siguen esta motivación de presentar un bucolismo marcadamente sublimado. Valga como ejemplo la quinta campestre ubicada en Belvalle que aparece en *La ventura con el nombre*.

<sup>20</sup> Dirá Enrique: «El estar de Belpaís / tan cercana nuestra quinta, / como en su bosque advertís» (vv. 1052-1054).

del Renacimiento. La evidente contradicción que supone dicho proceder resulta, sin embargo, reveladora para el espectador, que intuye ya desde el mismo inicio una de las claves argumentales de la comedia: que el protagonista vive encubriendo su verdadera identidad. Y lo hace en un entorno que no le corresponde, que describe como «montes», «prados» (v. 340), «riscos altos» (v. 350) y «asperezas frías» (v. 351), espacios y accidentes geográficos que conforman unos límites infranqueables donde él se siente como un prisionero. Las ingobernables leyes del destino sometidas a la convención de los «inesperados» finales de nuestro teatro aurisecular revelarán que esta paradójica instrucción que desvinculaba la potencialidad de la actualidad, en términos aristotélicos, estaba sujeta a un acaso absolutamente impensado: Enrique es, en realidad, hijo del Duque de Borgoña y, por consiguiente, hermano de la esposa del de Clèves, de ahí, además, que se justifique el afecto innato e inexplicable que esta siente por él y que se manifiesta en su deseo de protegerle y favorecerle.

La pre-historia de la comedia nos desvela que ese entorno agreste ha propiciado la inconveniente relación amorosa entre Leonora, hermana del Duque, y Enrique, que, aparentemente, no es más que un villano. Estamos en una suerte de *locus amoenus* que favorece la relajación de las estrictas normas de conducta que imperan en la corte. No digo que se permitan prácticas vetadas, ya que el detonante del conflicto argumental es, precisamente, el descubrimiento por parte del Duque de los encuentros furtivos que su hermana mantiene por las noches, pero sí es un lugar propicio para el recreo y el placer; un lugar donde el Duque se dedica, por ejemplo, a su afición por la caza, práctica, por otra parte, empleada metafóricamente en el folclore, como sabemos, como un trasunto de la conquista amorosa; un paraje, en definitiva, donde el rigor de la etiqueta palaciega se vive de manera más relajada. De ahí que al inicio del acto segundo, Enrique, intentando salvaguardar el honor de Leonora, explica a Ludovico que se ha sentido irremediamente atraído por Isabel, pero no por propia iniciativa, sino impelido por el cúmulo de estímulos que ambos recibieron en aquel entorno tan especial (vv. 1052-1071).

En Belpaís, el lugar de reunión de la pareja de enamorados es la habitación de la dama, cuya ventana da al jardín o huerto del palacio. Es allí, precisamente, tras la despedida de estos en el momento de la siempre simbólica llegada del alba, cuando el Duque descubre la afrenta e intenta, sin éxito, conocer la encubierta identidad de Enrique. Aunque bien es cierto que el encuentro amoroso no se ha producido, propiamente hablando, en dicho huerto, también lo es que estamos ante uno

de los *topoi* preferidos de la literatura de tema amatorio; un espacio que aparece con bastante frecuencia en alguno de los subgéneros de la comedia áurea, como, precisamente, la comedia palatina; un lugar que, desde la Antigüedad, ha predispuerto al goce de los sentidos y, por ello, se ha cargado simbólicamente de sensualidad y erotismo<sup>21</sup>.

Como he señalado antes, Enrique siente el ámbito campestre donde se ha criado como una suerte de espacio confinado que, a su vez, contiene este otro espacio cerrado, un *hortus conclusus*, testigo de sus prohibidos encuentros amorosos. El montaraz marco general ha propiciado y fomentado un vínculo entre los dos amantes que se materializa en este otro espacio natural pero domesticado. Indignado por haber encontrado a un caballero ocultando su identidad en el jardín de su palacio, el Duque ponderará la importancia del sitio:

[...] Al *sagrado*  
de este lugar es delito  
entrar de noche. (vv. 100-102. La cursiva es mía)

Al modo de una estructura de cajas chinas, un espacio contiene al otro y lo duplica, aunque de forma condensada y tamizada. Los jardines y huertos también repiten, desde un punto de vista inconsciente y simbólico, las trabas que imposibilitan las relaciones amorosas que allí encuentran amparo. Por eso, lo habitual es que aparezcan delimitados por un muro que se hace necesario saltar para acceder a ellos, por una puerta cerrada que hay que traspasar o custodiados por unos vigilantes que hay que burlar. En nuestro caso, esta noción aparece aludida por una escala, herramienta de la que se sirve Enrique para acceder a la habitación de Leonora desde el huerto. Prueba de la importancia que concede Tirso a este accesorio escenográfico son las acotaciones cinéticas con las que va señalando la bajada de Enrique por ella al terminar la cita y que, metafóricamente, marcan su descenso físico pero también un decaimiento afectivo, es decir, que con cada paso a un estribo inferior se multiplica su pesar por la separación del ser amado. «Escalones / de mi muerte bajaré» (vv. 35-36) dice justo cuando comienza un acompasado descenso que irá recalcando, casi peldaño a peldaño, con palabras que acompañan a su movimiento (vv. 44-80)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Es mucha la bibliografía que ha generado el motivo del huerto o jardín como espacio simbólico tanto en la sociedad como en la literatura occidental. Para un repaso de la misma, remito a Zugasti, 2011. Para el caso concreto de Tirso pueden consultarse Bonifaci (1982 y 1990) y Zugasti (2002).

<sup>22</sup> Francisco Florit (1986, pp. 144-154) ya llamó la atención sobre la relevancia que concedía Tirso a la labor del actor en el éxito o fracaso de una obra. Asimismo,



Destacaba en su día Zugasti la tendencia que se aprecia en la producción dramática de Tirso a prescindir de las escenas de jardín en las comedias palatinas de tono serio ya que en ellas, como queda señalado, el componente amoroso vinculado a dichos espacios aparece decididamente atenuado cuando no suprimido<sup>23</sup>. Se trata de una tendencia también apreciable en las composiciones de Lope de Vega, autor que marca el patrón de la moda teatral en la época. Pero esta regla general tiene también sus excepciones, entre las que se encuentra, precisamente, *Amar por razón de Estado* que, de este modo, resulta doblemente significativa, ya que, como hemos visto, carece de figura del donaire pero, además, otorga una importancia similar en su desarrollo argumental tanto al componente amoroso como al político, consiguiendo un equilibrio entre ambos. De hecho, a diferencia de otros casos de comedias palatinas serias en las que Tirso incluye un jardín de forma secundaria y prácticamente anecdótica, como sucede en *La firmeza en la hermosura* y *La ventura con el nombre*, en la nuestra las acciones que se desarrollan en este espacio serán trascendentales para la generación y el desarrollo de la trama.

Será en este primer acto cuando aparezcan, también en el jardín, los otros dos accesorios escénicos claves en el planteamiento del conflicto y el posterior desarrollo argumental: por un lado, el papel escrito que encuentra el Duque al pie de la escala y que, al estar troceado, le permite leer el mensaje que contiene solo de manera parcial e incompleta (con las implicaciones que ello traerá aparejadas), y, por otro, la espada, reveladoramente dorada, que Enrique, al desarmar al Duque en el enfrentamiento que con él ha tenido, le ha arrebatado y se ha llevado consigo.

Los cambios espaciales que se producen durante este acto, del palacio de Belpaís a la quinta de Enrique y Ricardo y viceversa, se realizan de forma convencional, abandonando el escenario el personaje que ocupa uno de dichos espacios y, un momento después, saliendo al tablado, presumiblemente por el lado contrario, el personaje que aparece en otro lugar.

Con el inicio del acto segundo la acción cambia de ubicación y se sitúa en un ámbito urbano que ya no abandonaremos hasta el final. Nada más conocer la transgresión del orden establecido que se ha producido en su quinta campestre, el Duque había evidenciado un acuciante deseo de regresar a la corte; un empeño por alejarse de un entorno al que considera responsable, en última instancia, de la afrenta sufrida en su

se percibe en él un deleite a la hora de trazar escenas que favorecieran su lucimiento interpretativo.

<sup>23</sup> Zugasti, 2002, pp. 593-594.

honor; una necesidad por restablecer el equilibrio perdido en un ambiente donde se considera más seguro y protegido (vv. 273-280).

El campo es un lugar alejado físicamente del entorno urbano, pero también, desde el punto de vista moral, de sus códigos de conducta. Según nos indica Enrique, su finca dista diez leguas de la corte (vv. 341-343). Mientras que las normas que gobiernan nuestro comportamiento en el mundo rústico nacen de conductas pasionales, viscerales, el mundo urbano está organizado por normas implantadas desde el imperio de la razón. Conductas que se instalan en la órbita de lo ferino. De ahí que Leonora intente solucionar el grave yerro cometido en Belpaís concibiendo en la corte una serie de enrevesadas maquinaciones que, a la postre, curiosamente, se mostrarán ineficaces. Del mismo modo que el jardín no era otra cosa que la proyección de la ambición humana por dominar una naturaleza salvaje, la corte será el entorno apropiado para gobernar y encauzar las pulsiones y sentimientos emancipados de cualquier represión de orden moral o religioso. En el espacio de libertad que supone el contexto arcádico, el ser humano se reencuentra con un atavismo que será necesario reprimir con el filtro coercitivo de la civilización. Desde un punto de vista psicoanalítico, mientras que el ámbito natural es el espacio de lo inconsciente, el urbano lo es del consciente. La humillante injuria que siente el Duque al comprobar que su inadvertido primo Ludovico se ha presentado ante él mostrando orgulloso la espada que le fue arrebatada tras ser desarmado la noche anterior, recibirá como castigo la pena de prisión en la cárcel de la corte. Es allí, por consiguiente, donde se ha de impartir justicia.

Como dije antes, la acción de los actos segundo y tercero transcurrirá en palacio, en un lugar indeterminado de la residencia ducal. Los personajes irán apareciendo y saliendo de escena produciéndose diferentes encuentros que los reunirán en variadas combinaciones, pero siempre en el mismo espacio dramático. Lo que hace Tirso a partir de este momento es centrar la atención del espectador en una trama que se irá complicando paulatinamente a través de ramificaciones en las que se exploran los sentimientos cruzados de todos los personajes, pero siempre en un mismo emplazamiento. Lo que más le interesa es la creación de los denominados espacios lúdicos, aquellos, como apuntaba Patrice Pavis, generados por la evolución gestual de los comediantes<sup>24</sup>. Ya he señalado un significativo ejemplo que sería el cadencioso descenso de Enrique por la escala colgada de la ventana de su amada al inicio de la comedia, pero hay algún otro: a veces se recalca la inquietud de los personajes indicándose en acotación que hacen el ademán de abandonar

<sup>24</sup> Pavis, 1998, pp. 174-175.

el tablado pero finalmente vuelven a acercarse a su interlocutor para continuar con su réplica (acotaciones a los versos 1321, 1414, etc.)<sup>25</sup> y, sobre todo, la escena más vistosa en este sentido es aquella, casi al final del acto segundo, en la que Leonora, Enrique, Isabel y Ludovico, en presencia de la Duquesa, ponen en práctica, por medio de una gestualidad y una cinésica muy coreografiadas, el plan tramado por la primera para ganar el afecto de Ludovico y forzar el de Enrique e Isabel.

Una salvedad tal vez podría hacerse a este panorama general. Al inicio del acto segundo aparece Ludovico en escena, junto a Enrique, «preso», tal y como se indica en la acotación. Durante casi doscientos versos mantendrán una conversación en la que el segundo, simulando tendenciosamente compartir un secreto con el primero, pondrá en práctica el plan tramado por Leonora para salvaguardar su honor. Una vez terminada la confesión entrará en escena el Duque para informar a Ludovico de que ha decidido ponerle en libertad. Por consiguiente, ¿dónde se supone que ha tenido lugar la conversación previa entre Enrique y este? La impresión instintiva nos induce a pensar que en una prisión, en una de sus celdas, para ser más exactos, donde estaría recluido un Ludovico que, visualmente, denotaría, en la mente del espectador, el espacio en el que transcurre la escena. De ser así, el lugar de confinamiento tal vez ocuparía, como propone Ruano de la Haza para la prisión de Segismundo en *La vida es sueño*, el hueco central inferior del vestuario en un corral de comedias<sup>26</sup>. Esta opción no entraría en conflicto con el hecho de que el resto de la trama transcurra en el mismo espacio, ya que la celda quedaría a partir de la liberación de Ludovico en un segundo plano que no dificultaría el desarrollo posterior, más si cabe, cuando se podría incluso cubrir fácilmente con una cortina. Esta explicación se me antoja mucho más verosímil que la de aceptar que Ludovico y Enrique comparten el mismo espacio (o subespacio dramático) durante la charla que mantienen antes de que el Duque explicita su deseo de liberar al primero pues, de esta manera, este anuncio sería innecesario.

TIRSO REESCRIBE A TIRSO: DE *AMAR POR RAZÓN DE ESTADO* A *SUTILEZAS DE AMOR Y MARQUÉS DEL CAMARÍN*

En la parte final de la comedia *La ventura con el nombre*, escrita por el mercedario, un grupo de villanos, entre los que se encuentran uno llamado, tal vez no por casualidad, Tirso y el viejo Corbín se sor-

<sup>25</sup> La acotación que, en este sentido, aparece de forma reiterada dice: «Hace que se va y vuelve».

<sup>26</sup> Ruano (ed.), 2003, pp. 30-31.

prenden por la escena que están presenciando: la entrada de su paisano Ventura, de quien ya se ha descubierto su verdadera identidad de hijo ilegítimo de Segismundo, rey de Bohemia, llevando de la mano a Sibila, noble sajona, y acompañados de un cortejo. Juan Eugenio Hartzenbusch (1850, p. 537b) vio tanto en este como en otros pasajes de la pieza detrás de las palabras del Tirso ficticio la sombra del verdadero. En concreto, en una nota referida a estos versos citados decía que «vuelve Tirso [el personaje] a hablar por Téllez». Es decir, de esta declaración aparentemente inocente, anecdótica, que como colofón hiperbólico enunciaba un personaje rústico con espíritu de dramaturgo se ha querido inferir una suerte de ideario creativo con el que el mercedario abordaba su producción dramática. Un método en el que no se renunciaba a la reutilización de material preexistente siempre y cuando no fuera ajeno. Es precisamente en este pasaje donde Gerald E. Wade (1937, p. 56) encuentra lo que denomina el «anti-plagiaristic creed» de Tirso. El agotamiento de asuntos y motivos que llevó aparejado el *boom* de la comedia nueva, con el ingenio inagotable de Lope de Vega, provocó el auge de la reescritura como método creativo especialmente a partir de la década de 1630. Cuando los filones argumentales empezaron a agotarse, la constante demanda de estrenos por parte de un público ávido de teatro favoreció el incremento del *ars combinatoria* como método de producción teatral<sup>27</sup>.

Tirso de Molina no fue, ni mucho menos, ajeno a esta dinámica creativa. Bastantes estudios lo han puesto de manifiesto trazando puntos de conexión de diversa magnitud entre algunas de sus obras: *Los lagos de san Vicente*, *Las quinas de Portugal* y *La ventura con el nombre*; *La celosa de sí misma* y *La villana de la Sagra*; *Cautela contra cautela* (que, por cierto, Moreto refundió a su vez con el título de *El mejor amigo, el rey*) y *El amor y el amistad*; *Cautela contra cautela* y *Amar por arte mayor*; *Por el sótano y el torno*, *Los balcones de Madrid* y *En Madrid y en una casa*; *Esto sí que es negociar* y *El melancólico*, y un largo etcétera<sup>28</sup>.

Para Wade (1937, p. 56) el motivo de tanta repetición, de la recurrencia de Tirso al autoplagio, habría que buscarlo en dos razones: «In the first place, even his universal genius could not on every occasion

<sup>27</sup> Tanto sobre la conocida labor reescritora de dramaturgos como Agustín Moreto y Pedro Calderón de la Barca, así como sobre los amplios y difusos límites del *ars combinatoria* en la producción aurisecular española, ver Trapero, 1995, Vega García-Luengos, 1998 y Sáez Raposo, 2010.

<sup>28</sup> Sobre esta labor auto-refundidora de Tirso, ver Cotarelo (1893, p. 153; 1907, II, pp. XIIa y XXVIa), Wade, 1937, pp. 57-59, Templin, 1937, Kennedy, 1943, pp. 23-24 y García Ruiz, 1985, pp. 20-29.

provide absolutely new material. Again, he seems to have been reluctant to plagiarize material from other playwrights». En mi opinión, se trata de un argumento descontextualizado, que desatiende la propia dinámica de producción teatral de la época. Más acertada me parece la opinión de Agheana (1936, p. 56), que lo achaca a un interés del autor por explorar detalladamente en sus personajes todas las potencialidades de la psicología humana.

Por su parte, tanto Nougé como Darst hicieron hincapié en que Tirso no solo repetía modelos argumentales, sino también, y de forma muy destacada, motivos generadores de acción dramática. Como si de un artista del Renacimiento se tratara, afirmaba Darst, «his preoccupation was primarily with *objects* and *relations* rather than with content and style»<sup>29</sup>.

A la dilatada lista que acabo de señalar hay que sumar el proceso de transferencia que desemboca en *Sutilezas de amor* y *El Marqués del Camarín* a partir de *Amar por razón de Estado*. Aunque la reescritura de una en la otra no ha sido nunca un secreto, la cuestión de la posible auto-reescritura se ha pasado por alto y la atención crítica que ha recibido ha resultado, más allá de la mera mención a su existencia, prácticamente nula.

Alan K. G. Paterson negó con sorprendente rotundidad que Tirso hubiera escrito obras destinadas a representaciones particulares<sup>30</sup> aunque, tal vez, cuando pensaba en una representación privada lo hacía con un boato menor del que presumiblemente hubiera tenido el hipotético montaje de *Amar por razón de Estado* que yo propongo; es decir, quizás considerara un montaje preparado en un palacio o casa particular y no en una fiesta a la que acudiera la familia real. Pero ya en su día, cuando Harold G. Jones y Vern G. Williamsen (1981, p. 139) pusieron en evidencia la refundición que se llevó a cabo con *La firmeza en la hermosura* (también conocida como *Amor no tiene peligros*) y *Los balcones de Madrid* descubrieron que, con respecto a la segunda, el proceso de reescritura había producido una comedia de acción a partir de un drama verbal, lo que implicaba, en este caso, que la segunda había sido pensada para un público culto «que apreciara su valor literario y tono poético», en tanto que la primera se había adecuado a un público popular de corral de comedias. Lo realmente curioso es que ese proceso de transferencia se constataba de forma nítida en la delineación del personaje del gracioso que es, como vamos a ver un poco más

<sup>29</sup> Nougé, 1962 y Darst, 1980. Para la cita concreta de este último, ver p. 36.

<sup>30</sup> «Tirso's plays were not written for itinerant players in Spain's farflung provinces; nor for wealthy patrons who could afford a private theatre» (ver *VT*, p. 7).

adelante, lo que sucede entre *Amar por razón de Estado* y *Sutilezas de amor*. Para Jones y Williamsen *Los balcones de Madrid* constituía

un ejemplo raro, si no único de lo que Charles Aubrun ha señalado como práctica común en el teatro del siglo de oro: presentar una comedia por primera vez en una función particular antes de vender el texto a un autor de corral. Esta práctica lleva consigo el requisito de que el poeta, antes de entregarla, tomara en cuenta los varios gustos de los dos públicos<sup>31</sup>.

Creo que ahora estamos en disposición de afirmar que no se trataba, como ellos pensaban, de un caso único, ya que una tarea análoga acometió Tirso con *Amar por razón de Estado* y *Sutilezas de amor*.

De *Amar por razón de Estado* no se conserva ningún testimonio manuscrito. Fue publicada originalmente, como sabemos, en los talleres sevillanos de Francisco de Lyra en el año 1627 incluida en *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina. Primera parte. Sutilezas de amor*, por el contrario, solo se conserva en una copia manuscrita no autógrafa en cuyo final aparece a modo de firma, con rúbrica incluida, «El maestro Tirso de Molina» y la fecha del 1 de enero del año 1637. Las dos comedias no son la misma estrictamente hablando, es decir, una surge a partir del proceso de reescritura de la otra. Al analizar los puntos de contacto que existen entre ambas se plantean dos incógnitas. Por un lado, determinar cuál de las dos fue la primigenia; por otro, dictaminar si *Sutilezas de amor* es una creación realmente tirsiana.

Por lo que respecta al primer asunto, ya quedó expuesto más arriba que *Amar por razón de Estado* debió de componerse en 1624 o en una fecha muy cercana. También que, en opinión de Ruth Lee Kennedy<sup>32</sup>, *Sutilezas de amor*, que considera «a variant title for *Amar por razón de Estado*», fue escrita en la década de 1620. Como argumento tal vez más débil con el que parece vincular la coetánea datación de ambas está el empleo, precisamente, de la expresión «sutilezas de amor» en un pasaje de *Amar por señas*.

A pesar de la opinión de Hartzenbusch (1850, p. XXXVIIIa) de que «la pieza manuscrita parece obra de primera mano y la impresa obra corregida», me decanto por conceder la precedencia a *Amar por razón de Estado*, que serviría de base para una refundición que resultaría en *Sutilezas de amor*<sup>33</sup>. ¿Por qué si no decidiría imprimir aquella en la

<sup>31</sup> Jones y Williamsen, 1981, pp. 140-141. El trabajo al que se refieren es Aubrun, 1966, p. 33.

<sup>32</sup> Kennedy, 1943, p. 33, nota núm. 51.

<sup>33</sup> Cotarelo apunta esta posibilidad en su *Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina* (1907, II, p. IIb).

*Primera parte?* En otras palabras, de no haber sido así, ¿no hubiera sido más conveniente, desde un punto de vista comercial, incluir la segunda, articulada conforme a los dictados del público?

Tirso retoca un texto que había ideado teniendo en mente unas circunstancias de puesta en escena muy particulares y lo adapta para hacerlo viable en el marco del corral de comedias público. Por ello, la novedad más radical que se ve obligado a introducir es la figura de un gracioso, de nombre Bretón, para cuyo concurso debe purgar ciertos pasajes del original y concebir escenas nuevas que den razón de ser a su existencia escénica. Pero todavía sería posible ir más allá en nuestras elucubraciones, pues Bruerton (1954, p. 201) consideraba que *Sutilezas de amor* está mucho más cerca de un prototípico texto original que *Amar por razón de Estado*. Es decir, según esta propuesta tan sugestiva como imposible de corroborar podría deducirse que ambas piezas provendrían de un arquetipo común más acorde con el canon ya fijado en la comedia nueva.

A diferencia de la inmensa mayoría de los ejemplos aducidos, en los que Tirso retomaba detalles, comentarios y recursos concretos a los que ya había recurrido con anterioridad, en *Sutilezas* reutiliza casi la mitad del contenido literal de *Amar por razón de Estado*. Aunque en ocasiones no resulta sencillo delimitar con exactitud los bloques de versos que en esta se retoman debido a los ajustes que ha llevado a cabo en algunos de ellos, lo cierto es que reutiliza al menos 1463 versos, es decir, un 45.70 % del total de los mismos. A esta cantidad tendríamos que añadir otro buen puñado en los que se aprecia claramente el reflejo de los de *Amar por razón de Estado* a pesar de haber sido retocados. Aunque el manuscrito aparece datado, no tenemos la certeza de que tuviera que pasar más de una década para que el mercedario decidiera insuflar nueva vida a un texto ya existente. Con estos datos se nos plantean dos posibles escenarios de actuación de Tirso a la hora de acometer su labor reescritora, ambos igualmente factibles: por un lado, que acometiera la refundición para un auditorio popular poco tiempo después de haberla estrenado en un contexto áulico; por otro, que dejara pasar un tiempo más que razonable con el fin de insuflar fuerzas renovadas a una obra de la que no hay constancia de su éxito, es decir, que rescatara del olvido una pieza que aprovecharía en buena medida para componer otra con la que extraer el rendimiento que había sido imposible obtener de la original.

En lo tocante al segundo asunto que hay que dirimir, el relativo a la verdadera paternidad tirsiana de *Sutilezas de amor*, la crítica no se ha pronunciado nunca de un modo rotundo. Las pocas veces que ha

abordado la cuestión se suele llamar la atención sobre los innumerables puntos de contacto con *Amar por razón de Estado*, pero hay reticencias para darle un lugar en el seno del corpus del mercedario, ya que, en todo caso, *Sutilezas de amor* parece no considerarse como una obra independiente, sino como una suerte de apéndice de *Amar por razón de Estado*.

Creo que debemos proceder en consonancia con los datos que tenemos, el conocimiento del *modus operandi* tirsiano en materia de reescritura dramática y la explícita adjudicación de su autoría a modo de firma al final del manuscrito y, por consiguiente, aceptar su autoría sin reticencias.

La transformación de *Amar por razón de Estado* en *Sutilezas de amor* se articula en torno a tres ejes fundamentales: 1) la acción pasa de desarrollarse del Ducado de Clèves al de Borgoña; 2) la esencia de la trama deja de girar en torno al maquiavélico (literalmente hablando) concepto de razón de Estado para hacerlo por el mucho más mundano de las sutilezas del amor; y 3) la inclusión de la figura de un gracioso de nombre Bretón que, ahora sí, será el encargado de aportar la nota de comicidad a la historia.

La liberación de la comedia de las ataduras coyunturales con las que nació permitieron transfundir su argumento a un contexto que, sin dejar de ser propicio para el desarrollo de una comedia palatina debido a su condición de lejano, extranjero y, por ello, exótico, tal vez resultaría mucho más conocido para un auditorio popular, ya que no podemos olvidar que desde finales del siglo XV, con la figura de Felipe I el Hermoso, el título de Duque de Borgoña había pertenecido a los reyes de España (de hecho, así seguía siendo en la época de composición de la comedia). No solo estos estuvieron interesados en mantenerlo por su valor político, sino también por el prestigio que suponía para su propietario el ostentar el título de Gran Maestre y Jefe Soberano de la Orden del Toisón de Oro.

Me inclino a pensar que esta modificación en el planteamiento argumental de la obra llevó aparejada la segunda de las modificaciones citadas. La identidad de la personalidad a quien se quiso homenajear con la representación de la comedia influyó a la hora de estructurar su argumento en torno al concepto político de «razón de Estado». Si uno de los personajes principales de la obra, quien representa la figura de poder, tanto desde el punto de vista familiar como político, es un trasunto del dignatario para cuyo agasajo se ha compuesto, la responsabilidad que el personaje de Leonora, hermana del duque ficticio, siente por anteponer los intereses colectivos a los suyos individuales aunque ello la conduzca a la desdicha constante, bien podría ser entendida como



un mensaje cifrado acerca de la responsabilidad política que Felipe IV esperaba de un mandatario aliado cuyos dominios estaban emplazados en un enclave estratégicamente prioritario para los intereses españoles.

En la versión refundida, la agresión al código del honor del Duque que supone la relación ilícita y desigual que mantiene su hermana con Enrique se intentará encubrir ahora por medio de las «sutilezas de amor» y no de la «razón de Estado». Este cambio de parámetros provoca, asimismo, una variación en el agente de la resolución del conflicto. Si el deber político y la responsabilidad social a él vinculada exigían que en la obra primigenia fuera Leonora quien arrostrara el trance al que se ve abocada junto a su amado buscando soluciones para solventarlo de la manera menos perjudicial posible, la supresión ahora del componente político convierte el suceso en una mera cuestión de honor que requiere del concurso de Enrique para su resolución. Al final del primer acto de *Amar por razón de Estado* Leonora muestra su desesperación por el cúmulo de adversidades que han dado al traste con su relación resignándose a tener que atenuar su yerro por medio de un forzado matrimonio con el marqués Ludovico:

A Ludovico he culpado.  
Nombre de esposo le he dado,  
y, si de pesar no muero,  
he de fingir que le quiero  
por solo razón de Estado. (vv. 927-931)

Por su parte, en *Sutilezas*, Enrique pondrá punto final al acto encomendándose a los enredos con los que aspira a enmendar la tesitura en la que se encuentran:

[...] Dadme ayuda,  
amorosas sutilezas. (fol. 18v)

#### ESTUDIO TEXTUAL

La transmisión textual de *Amar por razón de Estado* no presenta ninguna particularidad reseñable. La única circunstancia destacable es la vinculada con la necesaria relación de dependencia que existe entre esta y *Sutilezas de amor*, producto del proceso de refundición que origina una a partir de la otra. Pero, en sentido estricto, poco tiene que ver esto con el proceso de transmisión de dos obras que no son la misma, por muchos pasajes coincidentes que compartan. En este apartado llevaré a cabo un análisis de la lectura de algunos pasajes que he conside-

rado importantes en los diferentes testimonios cotejados a la hora de asentar el texto definitivo de mi edición crítica.

### *La edición príncipe*

Es la que vio la luz en el volumen titulado *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina. Primera parte*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1627, fols. 275r-300r [sic]<sup>34</sup>. Para la presente edición he manejado dos ejemplares: el que conserva la Bibliothèque Nationale de France con la signatura Rés. Yg. 21, y el que pertenece al fondo de la Österreichische Nationalbibliothek que tiene como signatura T38.H.3. El cotejo de ambos textos demuestra que son exactamente iguales con la excepción de una variante en forma de enmienda manuscrita que aparece en el segundo de ellos. Allí, en el verso 1181 encontramos que se corrige el nombre del interlocutor que aparece impreso, Enrique, por el de Ludovico, que es, efectivamente, a quien se debe dicha intervención.

Es el testimonio que he utilizado como base a la hora de llevar a cabo la fijación textual. Se trata del texto no solo más cercano al momento de composición de la comedia, sino también más fiable, ya que es muy probable que el propio dramaturgo participara de alguna manera en el proceso de dar a la imprenta y publicar la *Primera parte* de sus comedias<sup>35</sup>.

Ambos testimonios presentan un buen número de erratas o lecturas erróneas producto de una labor descuidada por parte del cajista. Sin que este repaso pretenda tener un carácter exhaustivo, ejemplos serían los términos «Idolatar» del verso 89, «complici» del verso 172, «quarrer» v. 254, «conctatos» v. 521, «Isadela» vv. 1017, 1047 y 2001, etc. Es muy frecuente, por ejemplo, encontrar el nombre propio Enrique escrito con dos erres (vv. 55, 449, etc.). En ocasiones, también se produce la errónea adjudicación de algún parlamento a un personaje al que no le corresponde, por ejemplo, la primera parte del verso 105, donde la intervención del Duque se asigna a Enrique, en el 1181 (error, como sabemos, enmendado manuscritamente en el ejemplar vienés), etc.

34 En realidad, se trata del folio 298r. En el prólogo a su *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez*, Hartsenbusch (1839, I, p. XVII), al mencionar las obras de Tirso que «han llegado a nuestra noticia», da como datos de publicación de la *Primera parte* el año 1616 en Madrid. Después de ella, cita una reimpresión sevillana de 1626. Para lo referido a las aventuras de esta *Primera parte* ver Arellano, 2011.

35 «Las cinco *Partes* de comedias de Tirso se publicaron entre 1627 y 1636, en Madrid, salvo la primera (Sevilla) y tercera (Tortosa). Estas partes se publican con más o menos conocimiento y autorización de Tirso, por lo que su autoría y fiabilidad textual tienen ciertas garantías». Ver Oteiza, 2000a, p. 102.

Resulta curioso comprobar, como ya en su momento señaló Xavier A. Fernández (1991, p. 307), la tendencia seseante que muestra Tirso en sus textos, especialmente visible en sus manuscritos autógrafos: «nasca» (v. 497), «meresca» (v. 1570) u «ofresca» (v. 1571). La vacilación a la hora de articular es perceptible también en ciertas formas ceceantes: «persuaciones» (1092), «ceso» en lugar de «seso» (v. 1118 y otros), 1767 «permición», «voz» (v. 2916 y otros), etc.

### *La edición de Valencia*

Cuatro años después, en 1631, Pedro Patricio Mey publicó un libro con el mismo título en la ciudad de Valencia y, al igual que en el caso anterior, nuestra comedia está incluida en los folios 275r-300r, por lo que vuelve a producirse un error en la numeración de los mismos y este último es, en realidad, el 298r.

Aunque en algún momento se pensó que este volumen valenciano correspondía a una segunda edición de la *Primera parte* de comedias de Tirso, Jaime Moll descartó dicha posibilidad y dedujo que ambas, en realidad, eran dos emisiones diferentes de una única edición. No es mi objetivo aquí detallar su compleja historia bibliográfica<sup>36</sup>, pero creo necesario al menos reseñar algunas de las conclusiones que arrojaron los estudios a ello dedicados para aclarar, aunque solo sea someramente, la idiosincrasia de cada una de las mismas. Ninguna de las dos cumple de manera escrupulosa con los requisitos legalmente exigidos para cualquier edición oficialmente sancionada. La sevillana salió sin ninguna de las licencias que legalmente eran requeridas. En la valenciana, por su parte, sí aparecieron, aunque fueron falsificadas, incluidas la portada y la dedicatoria a Juan Pérez de Montalbán. Todos estos preliminares fraudulentos se amañaron en el taller de Francisco de Lyra, donde vio la luz, como queda señalado, la primera<sup>37</sup>. Como se sabe, la adulteración de los datos legales exigidos a la hora de publicar un libro no era

<sup>36</sup> Gracias a los estudios de Brown (1932-1933), Moll (1974), Cruickshank (1989) y el citado de Arellano (2011), ha sido posible trazar de manera pormenorizada las circunstancias bibliográficas de la *Primera parte*.

<sup>37</sup> Para un recorrido exhaustivo por estos y otros detalles relativos a la concepción de la *Primera parte*, las probables fechas en las que se fue fraguando todo el proceso, las irregularidades con las que se imprimió, hipótesis sobre las piezas incluidas y las descartadas, la posible connivencia entre Lyra, Manuel de Sande (o Sandi), mercader de libros a cuya costa salió el volumen, e incluso el propio Tirso, así como la falsificación de los requisitos legales que se llevó a cabo en la supuesta segunda edición valenciana del año 1631, remito a los trabajos ya citados en la nota anterior. De manera muy clara y sintética, Xavier A. Fernández (ver XAF, 1991, pp. 49-54) resume todo el intrincado proceso. A su vez, algo análogo realiza Oteiza (2000a, pp. 102-106).

una práctica infrecuente en las imprentas de esta ciudad. Seguramente la causa de esta falsificación haya que buscarla en el decreto que, con fecha del 13 de junio de 1627, se aprobó con el objetivo de que los libros que fueran impresos incluyeran todos los requisitos que exigía la reglamentación vigente. La crítica ha barajado la hipótesis de que a partir de ese momento se dejaron de distribuir los ejemplares de la edición sevillana de 1627 al no cumplir dichas formalidades. Por consiguiente, para poder dar salida al resto de la tirada se decidió recurrir a la argucia de la falsificación con el fin de proporcionar a la edición la apariencia legal exigida.

Los estudios tipográficos que llevó a cabo Cruickshank (1989) le hicieron considerar la existencia de una primera versión de la *Primera parte* impresa, posiblemente, entre finales de 1624 y comienzos de 1625. En ella también participarían Lyra y Sande. El decreto de la Junta de Reformación emitido el 6 de marzo de este último año por el que se prohibió la impresión de libros de comedias y novelas daría al traste con su distribución y comercialización. Estas vicisitudes se dejarían sentir en la edición sevillana de dos años después, ya que solo seis de las doce comedias primigenias volverían a incluirse en esta: *Palabras y plumas*, *El pretendiente al revés*, *El árbol del mejor fruto*, *El melancólico*, *El mayor desengaño* y, la que ahora nos ocupa, *Amar por razón de Estado*. Según la opinión de Blanca Oteiza (2000a, pp. 103-104), «probablemente las seis que se suprimieron fueron tratadas como sueltas y se incorporarían en tomos facticios».

Alan K. G. Paterson (1967) vino a sumar una pieza nueva a este complicado rompecabezas: el descubrimiento de un listado de comedias que halló intercalado entre los actos segundo y tercero del manuscrito de *Privar contra su gusto* que conserva la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 15.675. La importancia del mismo radica en el hecho de que refiere, supuestamente, los títulos de las comedias que compondrían una hipotética *Primera parte* de comedias tirsianas (en ese sentido parece apuntar la nota que indica expresamente «primera de Tirso») que apareció en Madrid en 1626. Con respecto a la edición de Sevilla de 1627, esta nómina sustituye tres de las piezas allí incluidas (*El árbol del mejor fruto*, *La gallega Mari-Hernández* y, una vez más, la nuestra) por *Privar contra su gusto*, *Celos con celos se curan* y *El condenado por desconfiado*, obra que, como sabemos, ha generado mucha literatura en torno a su verdadera autoría. Esta incorporación produjo un revuelo crítico mucho mayor que la propia posibilidad de la existencia de esta presunta nueva *Primera parte*. Las reacciones provocadas por este hallazgo no permiten adoptar una posición definitiva al respecto,

pero como señala Moll «aunque no puede negarse categóricamente la existencia de esta *Primera parte* madrileña de 1626, todo conduce a negarla»<sup>38</sup>. Sin embargo, según Fernández, tras las reacciones contrarias que produjo el hallazgo, «el argumento fundamental de Paterson quedó intacto: la lista contiene *El condenado por desconfiado* como obra de Tirso, y disipa todas las dudas surgidas de la ambigua afirmación de Fray Gabriel en la *Segunda parte* que era solo autor de cuatro comedias contenidas en ella»<sup>39</sup>.

Para la realización de la presente edición he manejado el ejemplar que tiene la Biblioteca Nacional de España con la signatura R-18.710, que es absolutamente idéntico al de la *princeps*.

### *La edición de Zaragoza*

En 1646 nuestra comedia apareció publicada en la ciudad de Zaragoza (en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia) como parte integrante de la *Parte cuarenta y una de comedias de diferentes autores*. En concreto, ocupa desde la página 411 hasta la 452.

Fray Manuel Penedo Rey destacó en su día la rareza de dicho volumen<sup>40</sup> al que consideraba como un ejemplar «tal vez único». La edición

<sup>38</sup> Moll, 1974, pp. 91, 93.

<sup>39</sup> «¿Cuál es, pues, el significado de la lista de comedias de la *Primera parte*, descubierta por Paterson? Nos atrevemos a ofrecer una hipótesis. Es evidente que Tirso encontró muchas dificultades en imprimir la *Primera parte*. Probablemente hizo varias gestiones entre los impresores de Madrid: esto nos parece significar lo que él escribe en el prólogo de *Los Cigarrales* de marzo de 1624. Por razones que se nos ocultan, decidió imprimirlas en Sevilla, y encargó a Manuel de Sande que las editara por su cuenta. Entre marzo de 1624 y los últimos meses del mismo año, en que se comienza la impresión de Lyra, median bastantes meses. La lista de Paterson representa, en nuestra opinión, las comedias para las cuales recibió autorización el 11 de junio de 1624. Tirso puso a disposición de Sande no solo las comedias de la lista, sino otras varias suyas, como ya sugirió hipotéticamente el mismo Cruickshank en su artículo sobre la primera edición de *El burlador*. Si nuestra hipótesis es correcta, la lista descubierta por Paterson podría ser el primer tramo de los avatares extrañísimos de la *Primera parte* de las comedias de Tirso. Acabada de imprimir en 1625 la primera edición de la *Primera parte*, salieron impresas poco después, también en Sevilla, según Cruickshank, *El condenado por desconfiado* (1626), *El burlador de Sevilla* (1627-1629), y *Celos con celos se curan* (antes de 1633); las dos últimas en la imprenta de Manuel Sande, el editor de la *Primera parte*. Esto nos hace sospechar si estas comedias fueron tres de las seis eliminadas de la edición de dicha *Parte* de 1625». Ver XAF, 1991, pp. 53-54.

<sup>40</sup> «Por tratarse de un ejemplar sumamente raro o tal vez único, si no nos desmiente la falta de una debida información, que no hemos podido ver en bibliografías generales ni en las especiales de Tirso de Molina, creemos oportuno, además de la lista de comedias, reproducir la dedicatoria y la aprobación, documentos una y otra de algún interés para la biografía de nuestro preclaro dramaturgo». Ver Penedo Rey, 1966, p. 162.

se publicó a costa del mercader de libros Pedro Escuer que, como señala el mismo investigador, no era la primera vez que se ocupaba de sacar a la luz comedias del mercedario, pues ya había hecho lo propio con la *Tercera parte* de las mismas (Tortosa, 1634).

Un último dato interesante que aporta Penedo Rey (obtenido del *Catálogo* de La Barrera) es la existencia de otra *Parte 41*, publicada esta vez en Valencia en una fecha sin determinar. Aunque en esta no se incluyó aparentemente *Amar por razón de Estado*, son coincidentes en ocho de las comedias que conforman ambos volúmenes, organizadas, eso sí, en un orden distinto.

Manejo el ejemplar propiedad de la Biblioteca Apostólica Vaticana, catalogado con la signatura R.G.Lett.Est.IV.278.

En términos generales, la edición incluida en la *Parte cuarenta y una* coincide con la *princeps*. Sin embargo, subsana los múltiples errores que presenta esta. No solo las meras erratas («Enrique», v. 55; «Idolatar», v. 89; «complici», v. 172, etc.), sino también algunas lecturas equivocadas para las que presenta variantes más acordes con el contexto. Esto sucede, por ejemplo, en el v. 710 (en el que encontramos «rejas» en lugar de «rajas»), en el v. 1927 («Puedes» en lugar de «Puedas»), en el v. 2190, etc. Sin embargo, mantiene con la *princeps* otras lecturas incorrectas como «Muere» en lugar de la forma correcta «Muera» (v. 109), «viudad» por «viuda» (v. 220), «elevaría» en vez de «llevaría» (v. 251), «furor» en vez de «favor» (v. 578), etc. A su vez, este testimonio incluye sus propias erratas: «tiewpo», v. 636, «profonar», v. 742, «esterilidad», v. 1004, etc.

Por último, hay que señalar las variantes únicas que aporta y que lo diferencian del resto de testimonios. Sin ánimo de ser prolijo, podrían citarse como significativas la lectura «el» en lugar de «al» (v. 282), «cerimonias» en lugar de «ceremonias» (v. 429), «opuesta» en lugar de «aquesta» (v. 493), etc.

#### *La edición de Teresa de Guzmán*

Del siglo XVIII son las reediciones de las obras teatrales de Tirso que se encargó de elaborar doña Teresa de Guzmán. Será entre los años 1733 y 1736-1737<sup>41</sup> cuando se dedique a publicar en forma de sueltas hasta treinta y dos comedias de Tirso y tal vez un auto (*El colmenero divino*) que luego vendía en su lonja de comedias ubicada en la madrileña Puerta del Sol.

<sup>41</sup> Ver Bushee, 1937, p. 38.

De las noticias que la prensa madrileña iba proporcionando de las publicaciones acometidas por Guzmán es posible colegir la fecha de estas sueltas, ya que dicha información tardaba en presentarse en los periódicos entre diez y quince días. Para nuestro caso concreto, la publicación de *Amar por razón de Estado* apareció anunciada en el diario *La Gaceta* el 19 de julio de 1735<sup>42</sup>. Es curioso notar que el intervalo con el que *La Gaceta* va divulgando la aparición de las diecisiete primeras sueltas se interrumpe tras la publicación de *El vergonzoso en palacio* (11 de mayo de 1734). Después de esta tendrá que transcurrir un lapso de tiempo de algo más de un año para que vea la luz la siguiente, que no es otra que *Amar por razón de Estado*, de la que se informa en el diario el 11 de julio de 1735. Lentamente se retomaría el ritmo anterior, ya que el 20 de septiembre se menciona la publicación de *El pretendiente al revés*, y el 11 de octubre la de *Palabras y plumas*. Será tras esta última cuando en *La Gaceta* se retome la periodicidad semanal de este tipo de información<sup>43</sup>.

Con posterioridad, estas sueltas que Teresa de Guzmán fue publicando se recopilaron adocenadas en tres volúmenes, quedando el último de ellos incompleto<sup>44</sup>. *Amar por razón de Estado* apareció incluida en el segundo de ellos (titulado *Segunda parte de las comedias verdaderas del maestro de las ciencias don Miguel [sic] Tirso de Molina*<sup>45</sup>),

<sup>42</sup> Esta es la fecha que proporciona Ada M. Coe (1935, p. 11). Sin embargo, Bushee, que cita el trabajo de Coe, habla del 11 de julio de ese año. No es la única discrepancia que se produce entre ambas a la hora de datar las sueltas, ya que, como en su día señaló Oteiza también se produce un desajuste con *El amor médico* (EAM, p. 12, nota núm. 10). En su caso, la diferencia de dos años entre ambas propuestas permite adjudicar la errata a Coe; en el nuestro, donde solo hay diferencia de una semana, resulta imposible descifrar la inexactitud.

<sup>43</sup> Obtengo las fechas del cuadro cronológico preparado por Bushee, 1937, p. 29. Por otra parte, sobre el marbete «comedia sin fama» con la que Guzmán publicó la mitad de las obras tirsianas, incluida *Amar por razón de Estado*, y la confusión crítica que ello causó, ver Hartszenbusch, 1839-1842, I, p. 12 y Bushee, 1937, pp. 31-33.

<sup>44</sup> «Both title pages [se refiere a los del primer y segundo volúmenes preparados por Guzmán] indicate there was considerable sale for Tirso's plays since a "tercera impresión" was needed, perhaps especially made for the series of bound volumes. This supposition is strengthened by the fact that numerous copies of the Guzmán *sueltas* are to be found in the European libraries and even in this country [se refiere a los Estados Unidos]». Ver Bushee, 1937, pp. 30-31. De la misma opinión es Oteiza, ed. CCC, p. 37.

<sup>45</sup> «The second volume (*segunda parte*) refers to the author in a strange way "Maestro de las Ciencias Don Miguel Tirso de Molina". The title given the author may have been taken from the play *Palabras y plumas* in this volume but I have found no other place where the name Miguel is used». Ver Bushee, 1937, p. 31. A este comentario añade la propia investigadora una curiosidad en forma de nota a pie de página: «In connection with this, it is interesting to note that in the first volume of the *Diccionario*

publicado en Madrid en el año 1736. En él ocupa el tercer lugar de las doce piezas allí recopiladas, y lleva el número 96 de la serie. A lo largo del tiempo, la crítica ha valorado la labor editorial de Teresa de Guzmán de manera dispar<sup>46</sup>.

En el proceso de realización de la presente edición crítica he manejado y cotejado cuatro testimonios diferentes que conserva la Biblioteca Nacional de España con las signaturas T-14.990 (20), T-14.993 (20), T-14.800 (12) y T-4.390. Son idénticos.

Guzmán sigue a la *editio princeps*, de la que enmienda muchos de los errores que contiene. También se aprecia una tendencia a la modernización tanto léxica como de formas verbales con rasgos arcaizantes: «agora» se modifica por «ahora» (vv. 85, 212, etc.), «liciones» se transforma en «lecciones» (v. 331), «perfeto» en «perfecto» (v. 432 y otros), «dotrina» en «doctrina» (v. 526), se actualizan formas verbales que presentan un cariz anticuado («matalde» v. 82, «trujese» v. 766, «reducille» v. 1374, etc.) y se normalizan las vacilaciones vocálicas («remetiré» se transforma en «remitiré» v. 664, «apercebida» en «apercibida» v. 1735, etc.).

También, por regla general, la suelta de Teresa de Guzmán desarrolla las contracciones que se producen entre preposiciones y determinantes («deste» v. 73, «destas» v. 351, etc.), pero también contrae las combinaciones de preposición y artículos que en la *princeps* aparecen de forma independiente («de el», por ejemplo, de los versos 439, 673 o 914 los fusiona en «del»). A su vez, se deshacen las uniones entre preposición y pronombre personal («dél» vv. 581, 1287 o 1474, «della» v. 659, etc.).

Sin embargo, en alguna ocasión es posible hallar ciertas lecturas que, en contra de la norma habitual, presentan reminiscencias claramente arcaicas. Eso es lo que sucede, por ejemplo, con «a Dios» del verso 139 que, coincidente con la edición zaragozana, aparece en lugar de la lectura «adiós» de la *princeps*, o el término «presumpción» que hallamos en el verso 619 en lugar de la variante «presunción» que puede leerse también en aquella.

Tenemos también situaciones en las que la editora en su afán por presentar el texto más depurado posible se excede, debido a su imposibilidad de descifrar el sentido adecuado del mensaje al que se enfrenta, en su aspiración reparadora. De ahí que lleve a cabo hipercorrecciones. Se trata de casos como «elementar región» en el verso 1247, sustituido por la *lectio faciliior* «elemental región» (carente de sentido en el con-

*de Autoridades* published in 1726, Miguel de Cervantes is credited with the play *La prudencia en la mujer*».

<sup>46</sup> Ver XAF, 1991, p. 5, y Bushee, 1937, p. 39.



texto en el que transcurre la acción en ese punto), «Loringia» que aparece como «La Toringia» en un intento por concordar gramaticalmente lo que entiende como un artículo y un nombre propio.

En cuanto a la información relativa a la puesta en escena de la obra, el número de acotaciones que la suelta suprime con respecto a la *princeps* es prácticamente idéntico al que añade. Además, en bastantes ocasiones (vv. 200 acot., 226 acot., y otras) ambos testimonios recogen una didascalia con algún matiz diferente.

Hay unas pocas ocasiones en las que la edición de Teresa de Guzmán presenta variantes idénticas a las de la *Parte cuarenta y una de comedias* (vv. 139, 1025 1939, etc.) aunque, por lo que sabemos de su labor, es muy improbable que la manejara.

A pesar de no ser excesivamente relevante desde el punto de vista ecdótico, hay que advertir un último detalle entre la versión de Guzmán y la *princeps*. Se trata de la diferencia en la denominación de cada una de las divisiones de la comedia: «actos» (que es como aparecen distribuidas el resto de sus composiciones de la *Primera parte*, así como de la cuarta y la quinta), frente a las «jornadas» de la edición de Guzmán, empleadas también en la de Zaragoza (y en las piezas incluidas en las *Partes* segunda y tercera), aunque en esta última se omite la mención al inicio de la jornada primera.

#### *El manuscrito de «Sutilezas de amor»*

Dentro de los testimonios antiguos he dejado para el último lugar la mención de un manuscrito verdaderamente particular. Se trata del que contiene la comedia *Sutilezas de amor*, también conocida como *El Marqués del Camarín* debido al último verso de la misma. Se trata de una copia manuscrita no autógrafa con una extensión de cuarenta y nueve folios, que aparece signado con una supuesta firma de «El maestro Tirso de Molina», acompañada de una rúbrica, el día 1 de enero del año 1637. En su *Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina*, Emilio Cotarelo<sup>47</sup> menciona otra refundición «mucho más moderna» que conserva el título original de *Amar por razón de Estado*<sup>48</sup>.

Según señala Urzáiz (2002, II, p. 626), *Amar por razón de Estado* fue «impresa también como *Sutilezas de amor y el marqués del Camarín*» y, poco después, cita un artículo de Vicenta Esquerdo Sivera (1979) en el que se habla de «un documento según el cual una comedia titulada

<sup>47</sup> Cotarelo, 1907, II, p. IIb.

<sup>48</sup> Efectivamente, se trata de una refundición decimonónica que ha sido encuadrada junto con otras comedias del mercedario, todas ellas en forma manuscrita, en un volumen que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 18.082.

*Amorosas sutilezas*, representada en Valencia durante el siglo XVII, se atribuye a Mira de Amescua»<sup>49</sup>. Al no existir más constancia de la existencia de esta comedia, Urzáiz (2002, II, p. 444) conjetura que tal vez se trate de *Amar por razón de Estado*. Aunque no estoy en disposición de solventar esta segunda posibilidad, sí puedo señalar que las dos comedias mencionadas no son la misma estrictamente hablando, aunque, como ya señalé con anterioridad, también Kennedy pensaba lo contrario, ya que consideraba *Sutilezas de amor* como «a variant title for *Amar por razón de Estado*»<sup>50</sup>.

*Sutilezas de amor* es una reescritura de la que nos ocupa, una reelaboración acometida por el propio Tirso, según se desprende de la información que es posible extraer del manuscrito. Una refundición en la que se reciclan una parte importante de los versos empleados en *Amar por razón de Estado*, pero en la que también se incluyen personajes y escenas totalmente nuevos. Aunque en ocasiones no resulta sencillo delimitar con exactitud los bloques de versos que la segunda retoma de la primera debido a los ajustes que el dramaturgo ha llevado a cabo en algunos de ellos, lo cierto es que reutiliza al menos 1463, es decir, casi la mitad de la obra completa (concretamente, un 45.7% del total). A esta cantidad tendríamos que añadir otro buen puñado de versos en los que se ve claramente el reflejo de los de *Amar por razón de Estado*.

Esta circunstancia provoca que, a pesar de tratarse de dos comedias diferentes, sea necesario cotejar esos pasajes idénticos con el fin de encontrar soluciones a las lecturas problemáticas que aparecen en la edición príncipe.

Considero que es relevante señalar alguna cuestión relativa al proceso de transcripción del manuscrito, ya que da la sensación de que el amanuense parece estar copiando directamente de un texto que tiene delante, pues hay pasajes tachados que posteriormente respeta, aparecen enmiendas que recogen lecturas y versos olvidados de la *princeps* o, por ejemplo, se incluye un comentario en el folio 43 vuelto en el que se especifica que «no falta nada» del texto transcrito. Asimismo, el copista presenta una tendencia seseante que, aunque equiparable a la que

<sup>49</sup> La base de datos *CATCOM* recoge dos noticias vinculadas con esta obra. Por la primera, datada el 5 de marzo de 1624, sabemos que pertenecía al repertorio de los hermanos Valenciano (Juan Jerónimo y Juan Bautista Almella, ya difunto en ese momento). Gracias a la segunda, datada el 9 de agosto de 1628, sabemos que seguía perteneciendo al repertorio de Juan Jerónimo, que trabajó en Valencia entre el 11 de junio y el 1 de septiembre, por lo que tal vez esta fuera una de las comedias que representó entonces.

<sup>50</sup> Kennedy, 1943, p. 33, nota núm. 51.

muestra Tirso en sus manuscritos autógrafos con palabras formadas por la raíz latina *-scere*, registra casos inéditos con respecto a la *princeps*.

Además, todo parece apuntar al más que probable manejo del manuscrito de *Sutilezas de amor y Marqués del Camarín* por parte de Hartzenbusch a la hora de realizar enmiendas a versos de lectura oscura en su edición, que es en la que luego se basaron Blanca de los Ríos o Pilar Palomo e Isabel Prieto para elaborar las suyas. El manuscrito, que en su día perteneció al Duque de Osuna, lo conserva la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 16.665.

En su día, Xavier A. Fernández (1991, pp. 332-333) ya reparó en dos cuestiones de las que venimos hablando hasta ahora. En primer lugar, las lecturas defectuosas del primero que aparecen de forma correcta en el segundo. Según sus cálculos, esto sucede a lo largo de la comedia en un total de cuarenta y cuatro ocasiones. Por consiguiente, mi decisión de privilegiar en pasajes idénticos (o casi idénticos) la lectura que aporta el manuscrito a la de cualquier otro de los testimonios de la comedia está basada en la directa vinculación que existe entre ambos textos. Segundo, la sintomática coincidencia que se produce entre las enmiendas realizadas por Hartzenbusch a la hora de elaborar su edición y la opción que presenta el manuscrito. Aunque voy a detenerme en este particular con algo más de detalle a continuación, sí quiero adelantar ahora las cifras que aporta Fernández en este sentido: de cuarenta y una variantes apreciables entre ambas comedias, veinticuatro coinciden con correcciones que recogió el polígrafo madrileño, aproximadamente seis son muy similares y en nueve ocasiones<sup>51</sup> (vv. 388, 541, 887, 1283, 1321, 1428, 1459, 1573 y 2787) es mejor la lectura de *Sutilezas* que la proporcionada por él.

Dejo, pues, para el siguiente apartado el análisis algo más específico de las coincidencias y desavenencias entre el manuscrito y la edición de Hartzenbusch.

### *La edición de Hartzenbusch*

Nuestra comedia aparece incluida entre las páginas 287 y 393 del tomo sexto del *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez, conocido con*

<sup>51</sup> Fernández habla de once casos. Sin embargo, el correspondiente al verso 611 es idéntico en ambos testimonios, y la lectura del 2174 es mejor en Hartzenbusch (que, por cierto, mejora la de todos los testimonios) como, de hecho, señala el propio investigador un poco antes (XAF, p. 322). Ver la nota a pie de página que he incluido en el texto. En nuestra edición ha habido casos, como los versos 1321, 1428 y 2787, en los que no se ha dado prioridad a ninguna de estas dos lecturas, pues se ha optado por la que presenta la edición príncipe.

*el nombre de el [sic] maestro Tirso de Molina*, que se publicó en el año 1840. Una década después (justo en 1850) el propio erudito preparó para la Biblioteca de Autores Españoles un volumen titulado *Comedias escogidas de fray Gabriel Téllez (el maestro Tirso de Molina)* que, prácticamente un siglo más tarde, en 1944, lo volvió a imprimir la editorial Atlas en Madrid. Excepto cuestiones nimias (como, por ejemplo, la contracción de preposición y determinante en formas como «deste» o «destos»), no existen diferencias entre ambos textos. Como era de esperar, la edición de Hartzenbusch se nos presenta sin variantes reseñables que aporten alguna novedad al proceso de transmisión de la pieza. Cuando sea su lectura la privilegiada en la fijación de nuestro texto así se hará constar convenientemente.

Todo apunta a que Hartzenbusch usó para su edición el de la *princeps*. Además, en *Comedias escogidas* dice que ha examinado los manuscritos de comedias de Tirso propiedad del Duque de Osuna (algunos de ellos autógrafos), pero que la demora con la que lo hizo le impidió, debido a lo avanzado que llevaba su trabajo, utilizarlas en la fijación de sus textos, a pesar de que algunos de ellos «contienen variantes notables y muchas con respecto a las publicadas por la prensa» (1850, p. VI).

Como suele ser habitual en sus ediciones, lo primero que llama la atención desde el punto de vista de la presentación del texto es la división en escenas que incluye, ajena a la manera de estructurar el teatro en el Siglo de Oro pero totalmente acorde con el modo de proceder habitual en su tiempo. También, como de costumbre, hace gala de su conciencia dramática a la hora de explicitar los detalles relativos a la ubicación de la acción dramática<sup>52</sup>.

Añade toda una serie de correcciones a la *princeps*<sup>53</sup>. Lo verdaderamente destacable, como ya comenté en el apartado anterior, es que muchas de ellas coinciden con las lecciones que aparecen en el manuscrito de *Sutilezas de amor y Marqués del Camarín*. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el verso 208 con el término «verdades», en el 220 («viuda noble»), en el 380 («hacienda»), en el 578 («furor»), etc. Pero para esta regla existe alguna excepción, como la forma «cases» del verso 2106 que incluyen todos los testimonios así como la edición de Hartzenbusch, pero que debe ser sustituida, por razones métrica, en

<sup>52</sup> Dirá: «nos tomaremos la libertad de indicar los sitios donde pasa la acción». Ver Hartzenbusch, 1839, I, p. VI.

<sup>53</sup> «solo nos atreveremos a corregir en los versos una palabra cuando pueda decir el lector al momento que coteje la variante: “esto era del impresor, no de Tirso”». Ver Hartzenbusch, 1839, I, p. VI.

«case», tal y como recoge el manuscrito. O en el v. 1247 mantiene la lección «elemental» en lugar de la correcta «elementar».

Pero no todo son enmiendas. Hartzenbusch también resuelve lecturas problemáticas para las que el manuscrito no tiene solución o, simplemente, aparecen en un fragmento de *Amar por razón de Estado* que está suprimido en *Sutilezas de amor*. Esto sucede en el verso 287 donde corrige «indicios» por «inducidos», que es lo que recogen todos los testimonios, «hiciera» en el verso 993, «su» v. 1653, etc.

A pesar de su sobradamente reconocida capacidad para recomponer versos teatrales áureos, lo cierto es que no podemos evitar plantearnos la posibilidad de que hubiera realizado muchas de sus enmiendas a partir del manuscrito. De hecho, no solo deja constancia del conocimiento que tiene de la existencia del mismo, sino que por sus propias palabras sabemos que leyó la comedia (resume su argumento) y reflexionó concisamente sobre el proceso de refundición llevado a cabo: «En la biblioteca del Excelentísimo Señor duque de Osuna existe una comedia manuscrita, con el título de *Sutilezas del amor y Marqués del Camarín*, que salvas algunas variantes de consideración, es *Amar por razón de Estado*» (Hartzenbusch, 1850, p. XXXVIII). Esta hipótesis, obviamente, no invalida la posibilidad de que, ante el desacuerdo con respecto a la lectura del manuscrito, planteara su propia alternativa. De hecho, en su labor correctora, Hartzenbusch también formula alguna propuesta desacertada, como sucede en el verso 619 en el que el «hoy» que encontramos en todos los testimonios lo interpreta como una interjección («oh»). En este caso, como señalo en el lugar oportuno del texto, ninguna de las dos opciones parece la más precisa, sino la que presenta el manuscrito: otra interjección, pero en este caso «¡ay!».

### *La edición de Blanca de los Ríos*

Como es bien sabido, Blanca de los Ríos llevó a cabo la empresa de editar el teatro completo de Tirso de Molina en los tres volúmenes que publicó la editorial Aguilar entre los años 1946 y 1958, fecha esta última en la que, una vez ya fallecida la poetisa e investigadora, vio la luz el último de ellos. *Amar por razón de Estado* forma parte del segundo. Décadas después, en concreto en el año 1989, se decidió reeditar este trabajo, pero en esta ocasión en cuatro volúmenes. Es precisamente el texto perteneciente a esta edición el que he manejado yo. Allí, nuestra comedia aparece ahora ocupando las páginas 1091-1135 del tercero de ellos.

Sigue casi literalmente para la elaboración de su edición la de Hartzenbusch, hasta el punto de que, aunque añade un par de comentarios relacionados con la posible fecha de composición de la comedia

y la probable coincidencia en el tiempo con la creación de *Del enemigo el primer consejo*, llega incluso a reproducir las notas a pie de página que incluyó aquel. Asimismo, hace lo propio con las acotaciones y la subdivisión en escenas.

Pero cuando encuentra alguna lectura que considera mejorable hace la enmienda oportuna (vv. 1200 acot., 2613, etc.). A pesar de todo, existen ocasiones en las que la corrección no resulta atinada, como es el caso de la acotación que aparece al final del verso 700 («*vanse*») que interpreta erróneamente como una forma verbal en singular.

Algo que le preocupa especialmente es refinar la información que, sobre los personajes que van a participar en cada una de las escenas, Hartsenbusch añade al inicio de las mismas, así como el hecho de advertir cuándo un personaje ha dejado de pronunciar su parlamento en aparte y vuelve a ser escuchado por el resto de sus interlocutores («*alto*»).

Obviamente, en los raros casos en los que he optado por aceptar su lectura lo he señalado en nota correspondiente.

#### *La edición de Pilar Palomo e Isabel Prieto*

Incluida en el volumen tercero de las *Obras completas de Tirso de Molina* (dedicado, claro está, a la *Primera parte* o *Doce comedias nuevas*) que la Biblioteca Castro publicó, encontramos *Amar por razón de Estado*, ocupando, siguiendo el orden del original, el último lugar, en concreto las páginas 1165-1262. Como destaca Pilar Palomo en la introducción (1997, p. XIX), lo novedoso de las ediciones tirsianas presentadas por la editorial Castro, incluida esta, es la reproducción fiel (en la que se incluyen las tasas, aprobaciones y dedicatorias, así como el respeto del orden original en el que se organizaron las obras) de cada una de las *Partes* de comedias, tal y como vieron la luz en su día. Su fecha de publicación fue el año 1997.

La propia naturaleza de estos textos (sin notas, aparato crítico, etc.) impide hablar de una edición crítica en sentido estricto. Estamos, principalmente, ante la fijación textual de las obras en cuestión. Según declaran las propias editoras en las páginas introductorias al volumen, para la elaboración de la misma emplearon como texto base un ejemplar correspondiente a la *Primera parte* de comedias de Tirso de Molina que presuntamente se imprimió en Valencia en el año 1631. En concreto, se trata del que conserva la Biblioteca Nacional de España con la signatura R-18.185. Además dicen haber añadido «alguna variante procedente de un manuscrito que presenta la edición de Cotarelo que

reseñamos en líneas posteriores»<sup>54</sup>, aunque no señalan las comedias concretas donde esto se ha producido. Asimismo, mantienen, cuando han considerado que mejoraba la comprensión del texto, acotaciones que no se incluyeron en el texto primigenio pero que fueron añadidas por editores posteriores. Ambas autoras se confiesan deudoras de las anteriores ediciones presentadas en la BAE, la NBAE y las de Blanca de los Ríos publicadas en la editorial Aguilar.

Afirman (1997, p. XIX) haber minimizado el número de modificaciones y, cuando han realizado alguna, «siempre se han efectuado tras la consulta de las lecturas propuestas por Hartzenbusch, Cotarelo y Xavier A. Fernández». Según su propia declaración, siguiendo este criterio retocan un total de siete versos (887, 1523, 1633, 1922, 2509, 2600 y 3132). Sin embargo, por el camino perpetúan algunas lecturas inexactas como la ya repetida de «elemental región» (v. 1247) o, por señalar otro caso, las variaciones seseantes «meresca» (v. 1570) y «ofresca» (v. 1571).

Por último, su propia labor implica también la inclusión de algunos errores nuevos. Así, hallamos en el verso 1193 «de dijo» en lugar del correcto «te dijo» o en el verso 2169 un error de concordancia gramatical en el enunciado «tanta cosas en un día». Por consiguiente, las variantes que ofrece esta edición no son destacables, ecdóticamente hablando.

## MÉTRICA

### *Sinopsis métrica*

#### Acto I (981 vv.)

- Décimas (vv. 1-80)
- Redondillas (vv. 81-280)
- Octavas reales (vv. 281-312)
- Romance *á-o* (vv. 313-484)
- Romance *í-a* (vv. 485-616)
- Décimas (vv. 617-636)
- Redondillas (vv. 637-836)
- Quintillas (vv. 837-901)
- Décimas (vv. 902-981)

<sup>54</sup> Palomo y Prieto, 1997, p. XX.

## Acto II (1047 vv.)

Quintillas (vv. 982-1176)  
 Octavas reales (vv. 1177-1200)  
 Soneto (vv. 1201-1214)  
 Décimas (vv. 1215-1324)  
 Redondillas (vv. 1325-2028)

## Acto III (1173 vv.)

Soneto (vv. 2029-2042)  
 Quintillas (vv. 2043-2187)  
 Décimas (vv. 2188-2227)  
 Silva de consonantes (vv. 2228-2405)  
 Redondillas (vv. 2406-2641)  
 Romance *é-a* (vv. 2642-2785)  
 Redondillas (vv. 2786-2985)  
 Décimas (vv. 2986-3025)  
 Redondillas (vv. 3026-3061)  
 Décimas (vv. 3062-3201)

La comedia consta de un total de 3201<sup>55</sup> versos, cuya estructura poética, porcentualmente hablando, sería la siguiente:

## Acto I (981 vv.)

100 redondillas = 400 vv. = 40.77%  
 2 tiradas de romance = 304 vv. = 30.99%  
 18 décimas = 180 vv. = 18.35 %  
 13 quintillas = 65 vv. = 6.62%  
 4 octavas reales = 32 vv. = 3.26%

<sup>55</sup> Esta cifra difiere levemente de la que aporta Morley (1905, p. 391) en su estudio de los usos métricos en la comedia, ya que él señala que consta de 3193 versos. Por su parte, Torre Temprano (1976, p. 46) indica que la extensión de la misma es de 3200 versos, aunque en el desglose estrófico-temático que lleva a cabo reconoce que «falta un verso entre el 1860 y 1861». Se trata, de hecho, de un verso omitido en la edición de Hartzenbusch que provoca, obviamente, una irregularidad en la redondilla de la que forma parte.



## Acto II (1047 vv.)

176 redondillas = 704 vv. = 67.24%  
 39 quintillas = 195 vv. = 18.62 %  
 11 décimas = 110 vv. = 10.51%  
 3 octavas = 24 vv. = 2.29%  
 1 soneto = 14 vv. = 1.32%

## Acto III (1173 vv.)

118 redondillas = 472 vv. = 40.24%  
 22 décimas = 220 vv. = 18.75%  
 89 pareados = 178 vv. = 15.17%  
 29 quintillas = 145 vv. = 12.36%  
 1 tirada de romance = 144 vv. = 12.28%  
 1 soneto = 14 vv. = 1.19%

Los datos que arroja esta sinopsis métrica nos muestran un uso de siete modalidades poéticas distintas a lo largo de la comedia. El predominio absoluto corresponderá a la redondilla, en cuya forma Tirso compone prácticamente la mitad de la misma (en concreto, el 49.23% de ella<sup>56</sup>). A gran distancia, aunque ya en volumen mucho más equilibrado entre sí, aparecen las décimas (15.93%), el romance (13.99%), quintillas (12.65%), pareados (5.56%), octavas reales (1.75%) y un par de sonetos (0.87%). Curiosamente, la obra concluye, a modo especular, con las dos mismas formas estróficas con las que se inicia<sup>57</sup>.

Ya Morley, en sus estudios sobre la versificación en el teatro de Tirso de Molina, había llamado la atención sobre la predilección que el dramaturgo tuvo por la redondilla, estrofa que califica como «the backbone of the whole dramatic structure» (1905, p. 394). La considera, pues, como el vehículo característico de su pensamiento, hasta el punto de llegar a poner en duda la autoría del mercedario en cual-

<sup>56</sup> A la hora de calcular los porcentajes he redondeado al alza las cifras a partir del tercer decimal.

<sup>57</sup> En su edición de *Esto sí que es negociar*, Víctor García Ruiz (1985, p. 109) señala también este hecho. Sin embargo, no creo que pueda generalizarse su opinión de que se trata de un fenómeno habitual en el teatro tirsiano: «La obra [*Esto sí que es negociar*] se cierra, como es habitual en Tirso, como la misma estrofa que la inició: con un romance».

quier comedia que tuviera menos de dos mil versos correspondientes a esta estrofa<sup>58</sup>.

El mismo estudioso señala que los consejos que Lope daba en su *Arte nuevo* no los siguió Tirso al pie de la letra. Un ejemplo claro lo encontramos, precisamente, en el uso de las redondillas, que empleará con bastante libertad. Si Lope sugería usarlas cuando se trataran cosas de amor, Tirso no las emplea ni una sola vez en ese contexto en *Amar por razón de Estado*, a pesar de que todo el argumento de la comedia gira en torno a este tema. Así, descubrimos, por ejemplo, que las siguientes situaciones las formula Tirso en redondillas: el encuentro de un intruso (Enrique) por parte del Duque en el jardín de su casa y la subsiguiente reflexión sobre el compromiso que ello supone a su honor (vv. 81-200); la conversación entre las dos hermanas, Leonora e Isabela (vv. 1325-1496), en la que la segunda se queja de la indiferencia que hacia ella muestra su amado, Ludovico, y la sugerencia de la primera para que centre mejor su interés en Enrique; la escena en la que la Duquesa, para eliminar las trabas sociales que obstaculizan la relación entre Isabela y Enrique, otorga a este un título nobiliario y pide al Duque que le conceda los cargos de mayordomo mayor y secretario personal (vv. 1529-1692); o los reproches de Isabela a su hermana por la mutabilidad que muestra, ya que parece interponerse constantemente entre ella y el hombre en quien fija su atención amorosa (vv. 2786-2893). En esta misma estrofa se construyen las escenas en las que se presentan los dos objetos en los que está sustentado el desarrollo de la acción dramática, pues con ellos se cimenta el enredo: el papel escrito (vv. 201-280) y la espada del Duque (vv. 122-140 y 637-700). A pesar de que la escala es otro elemento importante en la conformación del tema del honor (de hecho, aparece vinculado al papel), no tiene tanta trascendencia en el desarrollo de la trama.

La única escena de trasfondo relativamente amoroso que aparece escrita en redondillas es aquella en la que las dos parejas de amantes, ya intercambiadas debido al plan trazado por Leonora para intentar limpiar su honra ante su hermano, se encuentran en presencia de la Duquesa (vv. 1729-2028). Sin embargo, no se trata de diálogos amorosos, sino de galanterías forzadas por la situación y que crean una situación de sentimientos contradictorios que terminarán convertidos en reproches, expresados normalmente en forma de aparte.

<sup>58</sup> «Anyone reading much of Tirso with an eye to the metre cannot fail to notice that it is his favorite. [...] And I should say, from the evidence at hand, that any play containing less than 500 *redondillas* (to put it very low), should be presumed not Tirso's». Ver Morley, 1905, p. 398.

Los diálogos amorosos los construye Tirso fundamentalmente en forma de décimas que es, como sabemos, la segunda forma estrófica en importancia dentro de la comedia. De los tres pasajes de estas características, dos siguen esta regla (vv. 1-80 y 1215-1324), mientras que el tercero de ellos (vv. 2642-2785) aparece en forma de romance<sup>59</sup>. Especial relevancia en los pasajes en décimas tiene el personaje del Duque, ya que con ellas expresa, en sendos monólogos, la sospecha de que su esposa pudiera tener un interés sentimental hacia Enrique, conformando uno de los momentos dramáticos en los que el enredo alcanza su cota de mayor complejidad (vv. 2188-2227). Además, con ellas manifestará, al final de la obra, el esclarecimiento de todas las confusiones creadas, perdonando a Enrique y propiciando, de este modo, el desenlace feliz del argumento (vv. 2986-3025).

Sin embargo, el mercedario seguirá mucho más de cerca las sugerencias de Lope («las décimas son buenas para quejas», v. 307<sup>60</sup>) en otros momentos. Por ejemplo, se emplea para transmitir la desesperación de Enrique cuando descubre que, en realidad, no es hijo de Ricardo, lo que profundiza aún más la distancia social que le separa de Leonora y que impide su matrimonio (vv. 617-636). También aparece en el fragmento comprendido entre los versos 902-951, donde Leonora se lamenta por su incapacidad y la de Enrique para controlar su pasión amorosa. Por último, será en décimas ya al final de la comedia (vv. 3172-3201) como Ludovico, Isabela y la propia Leonora vengan a solicitar castigo contra Enrique por los agravios de los que se sienten objeto, ante lo que el Duque declarará la verdadera identidad de aquel (hijo y sucesor del de Lotoringia y, por consiguiente, su cuñado) solventando de manera inmediata sus reclamaciones.

Junto con la redondilla, el romance conforma el armazón con el que Tirso construye de manera constante sus piezas teatrales. Así lo declara Morley, que afirma que ambas formas pueden llegar a ser intercambiables a la hora de expresar «ordinary dialogue». Por otra parte, postula la hipótesis de que, como término medio, una comedia tirsiana tiene de 600 a 900 versos en esta forma poética, es decir, unos ciento cincuenta versos, como poco, más que los que aparecen en *Amar por razón de Estado*. En el análisis de treinta y dos comedias de Tirso que este investigador desarrolló en 1905 en el primero de los trabajos que dedicó al asunto, subraya que solo tres de ellas (*La villana de la Sagra*,

<sup>59</sup> La posibilidad de que el romance apareciera en escenas amorosas ya la apuntaba Morley (1905, p. 395), que daba ejemplos de ello en piezas como *Desde Toledo a Madrid* y *Amar por arte mayor*.

<sup>60</sup> Para las citas del *Arte Nuevo* de Lope, sigo la edición de Juan Manuel Rozas, 1976.

*La venganza de Tamar* y la nuestra) no terminan en romance<sup>61</sup>. Pero no solo eso, sino que tampoco el primer y segundo acto concluyen utilizando este tipo de construcción, a pesar de que el propio Morley advertía de que esto era también lo habitual.

Aparte de la escena antes mencionada en la que el diálogo amoroso se expresa en forma de romance, Tirso lo utiliza en otra (protagonizada por Ricardo y Enrique) que puede ser dividida en dos partes. En la primera de ellas (vv. 313-484), sigue los dictados de Lope («las relaciones piden los romances», v. 309) y nos presenta los detalles de la vida de Enrique. A partir de un cambio en la asonancia del romance en el verso 485 asistimos, de forma práctica, al aprendizaje de algunas disciplinas (astronomía y esgrima) con las que Ricardo está preparando a Enrique para hacer de él un perfecto cortesano.

Para Morley, con las quintillas Tirso buscaría dar variedad al diálogo. Tiene la impresión de que un uso muy elevado de esta estrofa «is indicative of careful versification and much broken dialogue»<sup>62</sup>. «El empleo de un crecido número de quintillas», dirá años después, «naturalmente con perjuicio del romance y de la redondilla, indica esmero especial de parte del autor» (1914, p. 182). Por su lado, María Torre Temprano señala que lo habitual en las comedias tirsianas es que la cantidad de quintillas no supere el 15% del total<sup>63</sup>. En nuestro caso, esta es la cuarta forma estrófica más empleada en la comedia. Aparece en tres momentos de especial relevancia argumental: cuando el Duque conoce a Enrique, que acompaña al marqués Ludovico, y descubre en este la espada que perdió en el encuentro con el desconocido que halló en el jardín de su casa (vv. 837-901); al comienzo de la jornada segunda, cuando Enrique visita a Ludovico en la prisión en la que le ha encerrado el Duque y empezará a desvelar su encrucijada amorosa (vv. 982-1176); y, por último, cuando el Duque informa a Leonora de su decisión de casarla de inmediato con Ludovico y, ante las reticencias de esta, descubre que, de quien verdaderamente está enamorada es de Enrique (vv. 2043-2187).

Con silva de consonantes (vv. 2228-2405) se empieza a resolver, en parte, el enredo ya en el tercer acto, mientras que las octavas reales se concentran en la primera jornada de la comedia. En el primer fragmento que aparecen (vv. 281-312) se puede percibir el uso especial que, con respecto al romance, le otorgaba Lope («las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo», vv. 309-310), ya que

<sup>61</sup> Morley, 1905, pp. 394-395 y 1914, p. 182.

<sup>62</sup> Morley, 1905, pp. 396 y 398.

<sup>63</sup> Cito a partir de Galar, 2005, p. 63.

nos proporcionan algunos detalles de los encuentros secretos que han mantenido Enrique y Leonora. Ya en el acto segundo (vv. 1177-1200), el Duque informa a Ludovico de su liberación de la prisión a la que le había condenado.

Por último, Tirso incluye dos sonetos que, a diferencia de lo que recomendaba Lope en cuanto a su uso («el soneto está bien en los que aguardan», v. 308), le sirven para exteriorizar, en sendos monólogos, el conflicto interior de Enrique que, a petición de Leonora con el fin de salvaguardar su honra, debe animar a Ludovico a entablar una relación sentimental con ella (vv. 1201-1214), y el del duque Carlos, que inicia el acto tercero mostrando sus sospechas sobre una posible infidelidad de su esposa basándose en el excesivo interés con el que ha solicitado para Enrique toda una serie de favores que le harán medrar socialmente (vv. 2029-2042). Para Morley (1914, p. 200), los sonetos de Tirso, en general, «raramente son buenos».

#### LOS TEMAS SOBRE LOS QUE SE CONSTRUYE EL ARGUMENTO

El análisis detallado de la comedia permite establecer una serie de temas a partir de los cuales es posible desentrañar el planteamiento con el que Tirso estructura su argumento.

##### *La razón de Estado*

Dice el *Diccionario de Autoridades* que «razón de Estado» es «la política y reglas con que se dirigen y gobiernan las cosas pertenecientes al interés y utilidad de la República». Por su parte, el historiador alemán Friedrich Meinecke (1983, p. 3) definía la «razón de Estado» como

la máxima del obrar político, la ley motora del Estado. La razón de Estado dice al político lo que tiene que hacer, a fin de mantener al Estado sano y robusto. Y como el Estado es un organismo, cuya fuerza no se mantiene plenamente más que si le es posible desenvolverse y crecer, la razón de Estado indica también los caminos y las metas de este crecimiento... La “razón” de Estado consiste pues, en reconocerse a sí mismo y a su ambiente y en extraer de este conocimiento las máximas del obrar.

##### Asimismo, para Leonardo Curzio

La razón de Estado es un concepto que articula en un sentido general un conjunto de objetivos superiores y edificantes que legitiman el obrar del político. Sin objetivos edificantes, el ejercicio del poder se convierte en una mediocre lucha cortesana. El Estado necesita también objetivos superiores para proyectarse y ganar legitimidad entre sus gobernados.

El Estado, como explica Curzio (2004, pp. 30-31), muestra siempre una suerte de instinto de supervivencia que evidenciará buscando su propia existencia y conservación, así como generando «las condiciones para su expansión y crecimiento».

Se trataba (se trata) de un conjunto de normas y preceptos de naturaleza tanto social como política conducentes a conservar el poder. El principio se termina de fijar y popularizar a partir del libro *Della ragione si Stato*, publicado por el estadista y economista piemontés Giovanni Botero en Venecia en 1589. En esta obra, Botero no exponía un concepto nuevo, sino que, en una época en la que seguían muy en boga los libros denominados «instrucción» o «espejo de príncipes», construyó su argumentación desde una postura antimaquiviavélica, y es que aunque el filósofo florentino nunca definió propiamente el concepto, sí se ocupó de él en sus reflexiones. La obra produjo un intenso debate político en toda Europa que se prolongó durante décadas. Comenzaba Botero su tratado definiendo, precisamente, «Qué cosa es razón de Estado»:

Razón de Estado es una noticia de los medios convenientes para fundar, conservar y engrandecer un señorío. Verdad es que, hablando sencillamente, abraza las tres partes susodichas, pero tomando el vocablo en su rigor y propiedad parece que cuadra más a la conservación que a ninguna de las otras dos partes, y dellas, más a la amplificación. Y la causa desto es que la razón de Estado prosupone que hay señorío y príncipe que le posee, y no prosupone la fundación del Estado, porque es necesario que esta preceda, como la misma cosa se lo dice claramente; y también precede en parte a la amplificación, porque el arte de acrecentar el señorío y la del fundalle es una mesma, pues que quien acrecienta prudentemente ha de fundar y asegurar bien lo que acrecienta<sup>64</sup>.

Tanto caló dicho debate, que la expresión «razón de Estado» se lexicalizó como sinónimo de ‘deber’, ‘responsabilidad’, ‘obligación’, ‘fuerza mayor’, en sentido extenso y no solo político. Su recepción en España fue igualmente intensa desde que el libro lo tradujera Antonio de Herrera y Tordesillas (con el título *Diez libros de la Razón de Estado, con tres libros de las causas de la grandeza y magnificencia de las ciudades, de Juan Botero*) en 1593 por expreso deseo de Felipe II. Del impacto que causó dan buena cuenta las dos reimpresiones que vieron la luz en el transcurso de una década: una en Barcelona en 1599 y otra en Burgos en 1603.

<sup>64</sup> Cito a partir de la edición de la traducción de Herrera y Tordesillas preparada por Enrique Suárez Figaredo. Ver Botero, 2016, p. 984.

La renuncia que intrínsecamente llevaba aparejada la noción ocasión que adquiriera valor negativo, que es, de hecho, con el que lo plantea Tirso en su comedia. Es decir, ajustarse a las obligaciones impuestas por la razón de Estado implica la resignada desatención (voluntaria o forzada) a otros intereses personales tal vez mucho más gratos o convenientes. La razón de Estado, por consiguiente, se opone rotundamente a la razón personal. Esto es lo que le sucedió, por ejemplo, a Berganza, uno de los protagonistas del cervantino *Coloquio de los perros* cuando refiere cómo los jesuitas le obligaron a abandonar la regalada vida que llevaba en el estudio de la Compañía de Jesús con los hijos del mercader sevillano a quien servía y los demás estudiantes:

Finalmente, yo pasaba una vida de estudiante sin hambre y sin sarna, que es lo más que se puede encarecer para decir que era buena [...] Desta gloria y desta quietud me vino a quitar una señora que, a mi parecer, llaman por ahí razón de Estado, que cuando con ella se cumple, se ha de descumplir con otras razones muchas<sup>65</sup>.

Con este valor lo entendió también Hartzenbusch aplicado a nuestra comedia, cuando en las observaciones a la misma indicaba lo siguiente: «Fingir un amor para encubrir otro, es lo que viene a significar el título de esta comedia»<sup>66</sup>.

Las 182 ocurrencias incluidas en 121 textos diferentes (de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Guillén de Castro, Diamante, Matos Fragoso, Moreto, Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón y Antonio de Zamora) que arroja una búsqueda en TESO es una muestra inequívoca de la popularidad que adquirió el concepto. Solo Tirso la emplea en veintitrés de sus comedias, incluida la que nos ocupa. Así, aparece, entre otras, en *Amar por arte mayor*, *El castigo del penseque*, *Cautela contra cautela*, *El melancólico*, *El pretendiente al revés*, *La villana de Vallecas* o *Celos con celos se curan*.

Obviamente, ya desde el propio título de *Amar por razón de Estado* queda bien patente que este concepto ha de ser la urdimbre sobre la que se construye su trama. El telar sobre el que se colocan los hilos que la conforman no es otro que uno de los asuntos prototípicos en la comedia áurea española, uno de los principales impedimentos que con

<sup>65</sup> Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 564-565. En su edición, Jorge García Blasco remite a un buen número de estudios, que eludo citar aquí, que abordan el empleo de la expresión «razón de Estado» en los preceptistas españoles de la época. A esta lista podríamos añadir Settala (1988), Peña Echeverría y Castillo Vegas (1998), Viroli (2009) y Díaz Blanco (2010).

<sup>66</sup> Hartzenbusch, 1839-1862, VI, p. 393.

cierta frecuencia encuentran las parejas de amantes que las protagonizan para vivir de forma plena la relación que anhelan: la desigualdad en el estatus social de ambos. La distancia que se verán obligados a mantener Leonora y Enrique una vez que sus encuentros secretos han sido descubiertos por el Duque será reflejo de la que los separa (ella noble, él, en principio, de origen villano) en una sociedad férreamente estratificada.

Por encima de sus sentimientos e intereses particulares, la pertenencia de Leonora a la familia gobernante del Ducado de Clèves conlleva unas obligaciones sociales ineludibles. La posibilidad de emparejarse (en este caso, en segundas nupcias) con un miembro del Tercer Estado resulta simplemente inviable. La denominada razón de Estado será una circunstancia agravante al deshonor que de por sí supone para Leonora mantener una relación amorosa secreta. Para intentar salir airoso de esta coyuntura, solo por cumplir con las obligaciones inherentes a su posición fingirá que es el marqués Ludovico (miembro de la familia y, claro está, de la nobleza) el destinatario de sus sentimientos.

Tirso agudiza el conflicto que plantea describiendo un modelo social que establece su organización y funcionamiento en virtud del azar que supone haber nacido en un entorno determinado y no de acuerdo a los méritos personales que vaya acumulando el individuo en el transcurso de su vida. Es esa la frustración que sienten los dos amantes a lo largo de la comedia, ya que las virtudes que ha ido adquiriendo Enrique gracias a la educación recibida son insuficientes para justificar una relación desigual.

La razón de Estado obliga a Enrique a aceptar el plan tramado por Leonora para salvar su honra. Por ello, debe declarar a Ludovico, en prisión, que está enamorado de Isabela para que, de este modo, este mude los sentimientos que siente por ella y se fije en aquella.

La imposibilidad de materializar una relación sentimental que contravenga las normas sociales ya comentadas se refleja perfectamente cuando Leonora, con el objeto de culminar su plan, sugiere a su hermana que fije su atención en Enrique para dar celos a Ludovico, que ha sido convencido para enamorarse, a su vez, de aquella. Desde un punto de vista objetivo, la invita a no prestar atención a su condición social y su riqueza, sino a sus «partes personales», es decir, a sus cualidades. La propuesta resulta simplemente inconcebible para Isabela:

¿Había yo de querer,  
ni aun burlando, a quien alcanza  
fama solo por letrado? (vv. 1396-1398)



A pesar de todo, la razón de Estado prima sobre cualquier otra consideración. Cuando se ve amenazada, todas las reticencias nacidas de los dogmas sociales forjados por la tradición son susceptibles de ser superadas. Así, en el momento en que Isabela siente su amor propio vulnerado por la decisión de Ludovico de contraer matrimonio con la heredera del Ducado de Geldres se determinará a darle celos con Enrique aunque sospecha que los sentimientos de su hermana hacia él no se corresponden con las sugerencias que le transmite. A pesar de estas contradicciones decidirá resarcirse de la afrenta sufrida justificando su actitud, una vez más, en la razón de Estado (vv. 1497-1528). Todas estas decisiones que van adoptando los personajes desde la pura arbitrariedad transformarán la sincera relación amorosa entre Enrique y Leonora, en palabras de esta última, en una tragedia (vv. 2654-2657).

Resulta significativo que Enrique, que ha recibido una formación basada en la ciencia y la razón, reitere su incapacidad para comprender los principios en los que se sustenta esta razón de Estado que afecta a su destino de manera implacable. Por encima de este código injusto e ilógico existe una fuerza superior capaz de encauzar la realidad a través de designios ocultos que escapan al control, al poder y a la voluntad humanos<sup>67</sup>. El protagonista se rebela, aunque de manera sorda, contra las normas vigentes y contra el sino aparentemente inexorable trazado por estas. Uno de esos designios (el profundo amor que siente por Leonora) le hará incluso actuar de forma antagónica a sus planteamientos vitales. ¿Cómo podrá el amor someterse a la razón cuando es un sentimiento que se origina en leyes totalmente ajenas e incluso contrarias a ella? El comportamiento del personaje que encarna la racionalidad, la cultura académica, erudita, será el paradigma que termine demostrando la ineficacia de otra razón, la de Estado, que, a pesar de estar anclada en la genética cultural de la época, no deja de estar supe-  
ditada a otros condicionamientos que siempre nos resultarán inasibles:

Por haber Leonora dado  
en que a Isabela pretenda  
me ha de perder, sin que entienda  
su ciega razón de Estado. (vv. 2502-2505)

A través del tan barroco juego de la metateatralidad se estaba transmitiendo a Wolfgang William de Neoburgo un claro mensaje sobre las expectativas que de su proceder político se tenían en Madrid, y por ello hasta en diez ocasiones, sin contar la típica fórmula de despedida final

<sup>67</sup> «Razón de Estado es razón / que contradicen los cielos» dirá en el verso 946.

en la que se menciona el título de la obra, se repite de forma directa el sintagma «razón de Estado» a lo largo del texto. Pero este mensaje no se hacía por medio de un discurso o un ensayo político, sino a través de la forma del entretenimiento principal de la época, y ello conlleva un sometimiento a una serie de normas y convenciones. El teatro, una vez más, puesto al servicio de los intereses políticos. El juego del poder convertido otra vez en juego teatral. Si era posible (y lo era) sentir la identificación con un personaje ficticio a partir de una serie de detalles caracterizadores, también equipar el sentido del deber público que antepone a sus sentimientos un personaje perdidamente enamorado con el de un mandatario cuyos deseos no coinciden con los de su principal aliado, sobre todo cuando la alegoría se asienta en nombres, circunstancias y detalles que se corresponden directamente con la realidad del interpelado.

### *Los ardides de Leonora*

Un tema estrechamente vinculado con el anterior sería el que comprende las tretas que maquina Leonora para evitar salir malparada, a los ojos de su hermano, el Duque, de la relajación moral que supone encontrarse en su habitación, de noche, en secreto, con Enrique. Para ello maquina un enredo en el que, jugando con la verdad y la mentira, se propone convencer a aquel de que su amante es Ludovico pero no se ha atrevido a declararlo abiertamente para no herir los sentimientos de su hermana, ya que este la pretendió primero, hace tiempo. La dificultad de hacer creíble el engaño no estriba en convencer únicamente al Duque, sino que tendrá que ingeniárselas para reorganizar las relaciones sentimentales del resto de personajes para, de esta manera, salvaguardar su honra. Indispondrá a su hermana con Ludovico y la animará a fijarse en Enrique, del que encarecerá sus cualidades llegando a defender para ella lo que no considera apropiado para sí misma: que se valore en él sus méritos personales por encima de aquellos que por nacimiento le han sido negados. Pedirá a Enrique, a su vez, que acepte las circunstancias en las que se ven envueltos y las consecuencias de ello derivadas, entre las que se incluye la renuncia a su relación. Le convencerá incluso para que haga de tercero entre ella y Ludovico para que este olvide a Isabela y centre su interés amoroso en Leonora. Esta reorganización del mapa sentimental de la comedia afectará tangencialmente incluso al Duque que, debido a la complicación y las ramificaciones que van adquiriendo las maniobras acometidas por todos, llegará a pensar que la Duquesa, su esposa, se siente atraída por Enrique.

El punto álgido de todo este artificio se producirá en la parte final del segundo acto (vv. 1709-2028), cuando se encuentran sobre el escenario las dos parejas en presencia de la Duquesa y deben ratificar, delante de quien hasta hacía muy poco tiempo ocupaba su corazón, ese trueque de intereses amorosos al que han accedido dejándose arrastrar por una serie de factores que nada tienen que ver con el verdadero motor de sus afectos. Tirso juega con la psicología de los personajes en una escena en la que las miradas, los gestos, los signos proxémicos y los sentimientos encontrados, configurados a partir de los pensamientos expresados en aparte y los mensajes que se ven obligados a enunciar en voz alta, van elevando el nivel de la tensión contenida. Esa tensión irá subiendo hasta que se libere en forma de reproches cruzados que no harán sino confirmar lo que hasta ese momento habíamos intuido de una forma velada: el fracaso del plan trazado por Leonora. Y es que, además, los ardides se volverán en su contra, ya que lo que va ingenian-do de burlas lo terminará estimando como si fuese de veras. Caerá en su propia trampa, siendo presa de su engaño.

Con una actitud que recuerda a la de Diana, la Condesa de Belflor en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, nuestra protagonista querrá que su hermana se interese por Enrique, pero cuando esto sucede se mostrará disgustada y provocará la lógica perplejidad en Isabela. Habrá ocasiones en que pondere las cualidades de aquel para vencer la natural reticencia nacida de la distancia social que los separa y, acto seguido, cuando perciba el cambio de opinión en su hermana, reaccione inesperadamente criticándole duramente. Isabela no podrá reprimir su profundo desconcierto:

Acábasme de pintalle  
 más bello que un Absalón,  
 más sabio que un Salomón,  
 más que un Narciso en el talle,  
 y luego le has abatido  
 y hasta el suelo derribado.  
 ¡Pobre galán malogrado  
 que tan presto ha envejecido!  
 Pésate si le desprecio,  
 y si le alabo me infamas.  
 Cortés y sabio le llamas,  
 y luego grosero y necio.  
 Hasle subido a los cielos  
 y luego al suelo le arrojas. (vv. 1457-1470)

Leonora llegará incluso a pensar que Enrique ha aprovechado la intriga que se ha visto obligado a aceptar para enamorarse realmente de Isabela y, de ese modo, medrar en la corte.

*La mutabilidad del amor*

Ninguna de las artimañas imaginadas por Leonora para dejar su nombre en buen lugar tras haberse descubierto sus encuentros nocturnos con Enrique podrían tener efecto si no se contara con una de las características tradicionalmente asociadas con el amor: su naturaleza voluble e inconstante. De hecho, el enredo propiamente dicho de la obra está fundamentado en este rasgo. Para que pueda cumplirse el principio de verosimilitud sin conflicto alguno, el espectador debe aceptar que Ludovico pueda, en teoría, desenamorarse de Isabela y viceversa casi de manera inmediata de acuerdo con dicha premisa. Será la propia Leonora quien sintetice y respalde esta opinión cuando intenta convencer a su hermano de que Ludovico ha dejado de tener interés por Isabel para fijarse en ella: «Mudose la voluntad, / que amor es fuego ligero» (vv. 795-796). Ya al final de la obra, reflexionando e intentando comprender el embrollo en el que ha degenerado el plan de Leonora (que, a esas alturas, presenta a Enrique como a un conquistador sin escrúpulos dispuesto a seducir a ambas hermanas sin ningún miramiento), Ludovico se escudará en la naturaleza caprichosa del amor para interpretar semejante desmesura:

¿Gozaría la hermosura  
de Leonora y viendo luego  
a Isabela mudaría  
en ella su amor? Sí haría,  
que por eso pintan ciego  
a este dios, pues no repara  
en leyes ni inconvenientes. (vv. 2469-2475)

Lo realmente paradójico en este planteamiento es que un sentimiento (el de la pareja protagonista) que se presenta como eterno e inquebrantable se pretenda mitigar y silenciar recurriendo, precisamente, a la naturaleza volátil que también habita en él. Las dos caras (contradictorias e incluso antagónicas) de la moneda que es el amor conviven en la trama manteniendo un equilibrio en ocasiones difícil de sostener.

*La educación de Enrique*

Que el protagonista haya sido criado en un contexto rústico pero con una refinada educación cortesana es otra discordancia que, indudablemente, tiene sus consecuencias en el argumento. Ricardo se ha preocupado de proporcionarle una concienzuda instrucción basada en las artes liberales, aquellas destinadas a ser cultivadas por hombres libres. A pesar de que de este modo se cumple con la función lógica de favorecer un desenlace verosímil cuando se descubra la verdadera identidad del personaje, creo que con ello se plantea también la noción de la formación intelectual como una forma de emancipación del ser humano con respecto al servilismo al que le aboca la incultura. Ricardo defenderá la pertinencia de una formación heterogénea y continua como una posibilidad de medrar y ascender en una sociedad que, como señalamos, estaba diseñada para evitarlo. Será él mismo quien definirá así las artes liberales:

Sin estas no puede un hombre  
perder el nombre de esclavo,  
pues, en fe de hacerle libre,  
liberales se llamaron. (vv. 413-416)

Su formación, cimentada en un sustrato aristotélico pasado por el tamiz de la escolástica medieval, convierten a Enrique en un perfecto cortesano, una persona instruida por igual en el uso de las armas y en las destrezas intelectuales necesarias para conducirse satisfactoriamente en el siempre intrincado mundo palaciego. Tanto es así que, a pesar de su juventud y procedencia villana, Ludovico le pedirá que le acompañe a la finca campestre del Duque para que este le conozca, ya que, según afirma

[...] tiene satisfacción  
de la fama y opinión  
que vuestro estudio ha adquirido. (vv. 674-676)

Será esa misma educación la que hará dudar y finalmente convencer a Isabela para que pueda plantearse una relación sentimental con él o propiciará que la Duquesa decida interceder ante su marido —otorgándole incluso un título nobiliario— con el objetivo de que le nombre no solo mayordomo mayor, sino su secretario y, de este modo, solventar la diferencia social que coartaba la inclinación de Isabela. Estamos, por tanto, ante un protagonista que conjuga los ideales de *sapientia et*

*fortitudo* sobre los que se construía la imagen del caballero cortesano ideal en el Renacimiento.

Pero esta educación que busca como fin último la mejora personal y social del individuo conllevará también un fuerte peaje para Enrique: el del sufrimiento. Las tribulaciones propias de las circunstancias que le tocan vivir —el descubrimiento por parte del Duque de la secreta relación amorosa que mantiene con Leonora y la subsecuente separación de esta que ello provoca— se amplifican en su mente en forma de remordimientos, un sentimiento de culpa desmedido y autocomplacencia en su desgracia, ya que, en última instancia, su olvido de la escala con la que entraba y salía del cuarto de su amada (es decir, un despiste de la razón frente al impulso del sentimiento) es el detonante de su infortunio. El sistema de valores inculcado durante su instrucción le arrastra a lo largo de la obra a una sensación de desasosiego, de angustia vital que queda patente en la obnubilación que casi le hace herir a Ricardo mientras practican esgrima (vv. 566-589) o en las diversas tribulaciones que se irán sucediendo en el transcurso de la misma. En Enrique se cumplen esas sentencias populares que proclaman que «quien más sabe, mayores dudas tiene» o que «el mucho saber, trae padecer»<sup>68</sup>.

Pero la formación intelectual ajena provoca serios recelos en aquellos que carecen de ella. El erudito es visto como un sujeto que no solo está dotado de unas competencias que le posibilitan y facilitan la consecución del embaucamiento beneficiándose de la ignorancia e inocencia del engañado, sino también de una comprensión de la realidad que le permite actuar con unos códigos morales tan relajados que, en ocasiones, entran en conflicto con los propugnados por las normas católicas vigentes. Por eso, cuando el enredo tramado por Leonora se desdevane hasta el punto de que Ludovico llegue a juzgar que Enrique ama desconsideradamente a las dos hermanas al mismo tiempo, se sorprenderá de acción tan contraria a una conducta moralmente recta, aunque inmediatamente lo achacará a unos principios que fomentan una laxitud de la decencia conducente a la depravación:

Pero, ¡cielo!, ¿a dos hermanas  
osa pretender un hombre  
sin que el peligro le asombre?  
¿Sin temer leyes cristianas?  
Aunque para tanto agravio  
salida hallará su ciencia,

<sup>68</sup> La primera aparece recogida en Correas, *Vocabulario*, p. 686, núm. 482. La segunda en Martínez Kleiser, 1989, p. 651, núm. 56.944.

que la más ancha conciencia  
dice el vulgo es la del sabio. (vv. 2486-2493)

La cultura libresca, reglada, erudita, produce desconfianza en un contexto en el que prevalece la estima por unos preceptos naturales, innatos, casi de índole genética que la tradición ha perpetuado con una valencia de mayor dignidad, de menor abyección. Para Ludovico, el comportamiento que discierne en Enrique no solo no tiene exculpación posible, sino que lo vincula, en su consideración, con algunas de las prácticas propias, moralmente deplorables, de los herejes mahometanos (vv. 2529-2541).

Las dudas de Ludovico sobre la fiabilidad de Enrique serán una constante desde el momento en el que se convenza de su conducta moral presuntamente oscura. Mostrará preocupación ante la posibilidad de ser seducido, persuadido contra su voluntad, por una suerte de locuacidad hipnótica originada en el *ars bene dicendi* de Enrique. En un momento dado, cuando este le pide que haga el esfuerzo de confiar en él, le responderá:

Hiciéralo a no pensar  
que me engañáis. Sabéis mucho.  
Convenceisme si os escucho [...]. (vv. 2586-2588)

### *El destino (in)evitable*

Con esta dualidad de una fortuna marcada por designios imponderables pero que al mismo tiempo es susceptible de ser alterada en virtud del ejercicio del libre albedrío y la determinación personal se construye también el argumento de la comedia. De ahí que, por ejemplo, a pesar de desconocer su origen y vivir en un ambiente rural, Ricardo decida educar a Enrique como si de un noble se tratara, resolución que se verá legitimada y justificada al final de la obra, cuando descubramos la sangre noble que corre por sus venas, pues este es, en realidad, hermanastro de la Duquesa y, por consiguiente, heredero del padre de ambos.

El *fatum* ineludible va esparciendo señales rastreables a lo largo de la obra. Ludovico hará su aparición tras haber salvado su vida de milagro al caerse del caballo (circunstancia que en nuestro teatro áureo es signo inequívoco de mal agüero) pero con su espada rota por el accidente. Debido a ello, y a que se encamina a visitar al Duque, se verá obligado a pedir una prestada a Enrique, que le cederá la de este, que le arrebató la noche anterior al enfrentarse con él tras ser descubierto abandonando la habitación de Leonora. Esta confesará su desliz a

su hermano, aunque para no comprometer su honra, como sabemos, inventa que está enamorada de Ludovico, hecho que, casual e involuntariamente, quedará corroborado cuando este llegue a su presencia y el Duque descubra que porta su espada, lo que interpretará como un acto de soberbia que le afrentará. El azar del destino animará a la Duquesa, para propiciar la relación entre Isabela y Enrique, a solicitar para este a su marido dos cargos palaciegos y, ante su reticencia, estará dispuesta a concederle el Condado de Moncastel para que su falta de abolengo no sea impedimento de cara a la adjudicación de los mismos.

Tirso lleva el juego hasta sus últimas consecuencias al configurar en Enrique una personalidad que desea escapar del destino que le venía fijado por una especie de determinismo ambiental por medio del merecimiento personal. La paradoja es que terminará consiguiéndolo debido al origen nobiliario que desconocía, es decir, a un destino que ya estaba escrito. Lo interesante es que Ricardo no le educa como un cortesano movido por una fuerza oculta que emanaría de dicha condición, sino porque está genuinamente convencido, por experiencia propia, de la necesidad de recibir ese tipo de formación y de los beneficios que de ella pueden derivarse.

Lo mismo sucederá con la relación amorosa entre los dos protagonistas, ya que por mucho que Leonora se empeñe en rechazarla debido a las presiones sociales que sobre ella se ciernen, finalmente se verá refrendada al descubrirse la verdadera dignidad de Enrique.

### *El motivo del papel escrito y otros elementos significativos*

Más que un tema propiamente dicho, este último apartado destaca la importancia que ciertos elementos tienen para el desarrollo de la historia. El más importante de ellos, sin duda, es el del papel escrito, ingrediente habitual que, en forma de cartas, billetes, misivas, notas, etc., ayuda en la conformación del enredo dramático en nuestros textos áureos<sup>69</sup>. Esencial para que la intriga sobre la verdadera identidad de los amantes se mantenga hasta el final de la obra será que el Duque encuentre una carta de amor hecha pedazos debajo de la ventana del cuarto de sus hermanas (de la que pende, como sabemos, una escala por la que ha visto bajar a un galán). Con ella confirmará la profanación de su casa y la deshonor de una de ellas, aunque el mensaje incompleto y deslavazado de la misma le impedirá descubrir la verdad de los hechos. La letra en ella consignada delatará la mano de Leonora, por

<sup>69</sup> Para estudios más detallados al respecto, remito a Recoules (1974) y a mi trabajo sobre el empleo recurrente que de este recurso lleva a cabo Agustín Moreto en sus comedias (Sáez Raposo, 2011).



lo que esta, como sabemos, no podrá negar la evidencia que la señala a ella, aunque sí disfrazarla, afirmando que su enamorado es un igual: el marqués Ludovico.

Ya en el acto tercero, el mismo papel le será entregado a este, que al reconocer en él, otra vez, la caligrafía de Leonora colegirá que el encuentro amoroso del inicio se produjo entre esta y Enrique. Con ello, Tirso da una vuelta más de tuerca al engranaje del enredo buscando el asombro del espectador, ya que Enrique inventará como excusa que en los renglones del escrito «de Isabela leo razones, / y la letra es de Leonora» (vv. 2548-2549). En otras palabras, alegará que el día que la nota fue escrita Isabela se encontraba enferma y se la tuvo que dictar a su hermana, hecho fácilmente explicable por la extrema confianza que entre ellas impide cualquier secreto.

Una nota, escrita en esta ocasión por Enrique, parecerá confirmar en el Duque las sospechas del interés amoroso que piensa que existe entre este y su esposa. La lectura descontextualizada de ese ambiguo mensaje que Leonora ha obligado a redactar a aquel dirigido a Isabela en el que, a la desesperada, pretende convencerla de la pasión que siente hacia ella provocará el enojo del Duque y, por el temor ante las posibles represalias, la explicación de Enrique que conducirá al desenlace final de la comedia.

Aunque con mucha menor presencia, no puedo dejar de citar al menos la existencia de otros objetos como la escala y la espada, a los que ya he hecho referencia a lo largo de este desglose de temas, que cumplen también una función destacada en el argumento de la pieza.

#### CRITERIOS DE EDICIÓN

Para la elaboración de esta edición crítica he seguido los criterios del GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra. Por consiguiente, modernizo grafías que no tienen relevancia fonética. La puntuación se rige por los criterios modernos y responde siempre al sentido del texto. Regularizo el empleo de mayúsculas y acentos según el uso actual. Los nombres de los interlocutores y las abreviaturas se resuelven por principio. Cualquier decisión que se haya tomado que afecte a la fijación textual se anota oportunamente a pie de página. Las notas pretenden aclarar al lector moderno todos aquellos conceptos que pudieran resultar complejos pero que tienen relevancia para la intelección y la construcción del argumento.

## ABREVIATURAS

*Aut*, *Diccionario de Autoridades*.

CATCOM, Teresa Ferrer Valls *et al.*, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*.

Cov., Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*.

CORDE, *Corpus diacrónico del español*.

Correas, Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*.

DICAT, Teresa Ferrer Valls (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*.

DRAE, *Diccionario de la Real Academia Española*.

Martínez Kleiser, Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*.

XAF, Xavier A. Fernández, *Las comedias de Tirso de Molina*, vol. I.

## ABREVIATURAS DE LOS TÍTULOS DE LAS COMEDIAS DE TIRSO DE MOLINA

A *El Aquiles*.

AA *El amor y el amistad*.

AAM *Amar por arte mayor*.

AC *Amor y celos hacen discretos*.

AG *Antona García*.

AI *Amazonas en las Indias*.

AM *El árbol del mejor fruto*.

AR *Amar por razón de Estado*.

AS *Amar por señas*.

AT *Los amantes de Teruel*.

AV *Averigüelo Vargas*.

BG *Bellaco sois, Gómez*.

BM *Los balcones de Madrid*.

BS *El burlador de Sevilla*.

CC *Cautela contra cautela*.

CCC *Celos con celos se curan*.

CD *El colmenero divino*.

CDE *El condenado por desconfiado*.

CG *El caballero de Gracia*.

CH *Cómo han de ser los amigos*.

CP *El castigo del penseque*.

CPR *El celoso prudente*.

CS *La celosa de sí misma*.

- CV *El cobarde más valiente.*  
DB *Doña Beatriz de Silva.*  
DE *Del enemigo, el primer consejo.*  
DG *Don Gil de las calzas verdes.*  
DO *La dama del Olivar.*  
DT *Desde Toledo a Madrid.*  
EAM *El amor médico.*  
EC *Escarmientos para el cuerdo.*  
EM *En Madrid y en una casa.*  
ES *Esto sí que es negociar.*  
EV *La elección por la virtud.*  
FA *La fingida Arcadia.*  
FH *La firmeza en la hermosura.*  
HA *El honroso atrevimiento.*  
HE *Habladme en entrando.*  
HJ *La huerta de Juan Fernández.*  
HP *Los hermanos parecidos.*  
JM *La joya de las montañas.*  
LC *El laberinto de Creta.*  
LE *La lealtad contra la envidia.*  
LS *Los lagos de San Vicente.*  
M *El melancólico.*  
MC *La madrina del cielo.*  
MD *El mayor desengaño.*  
ME *La mejor espigadera.*  
MF *La mujer por fuerza.*  
MH *Mari Hernández, la gallega.*  
MM *La mujer que manda en casa. Jezabel.*  
MP *Marta la piadosa.*  
NAG *No le arriendo la ganancia.*  
NC *La ninfa del cielo (auto).*  
NCI *La ninfa del cielo (comedia).*  
NH *No hay peor sordo...*  
PC *Privar contra su gusto.*  
PF *La Peña de Francia.*  
PM *La prudencia en la mujer.*  
PP *Palabras y plumas.*  
PR *El pretendiente al revés.*  
PS *Por el sótano y el torno.*  
QC *Quien calla otorga.*  
QD *Quien da luego da dos veces.*

- QH *Quien habló pagó.*  
QN *Quien no cae no se levanta.*  
QP *La quinas de Portugal.*  
RR *La república al revés.*  
RS *La romera de Santiago.*  
SA *Siempre ayuda la verdad.*  
SJP *La Santa Juana. Primera parte.*  
SJS *La Santa Juana. Segunda parte.*  
SJT *La Santa Juana. Tercera parte.*  
SS *Santo y sastre.*  
TD *Todo es dar en una cosa.*  
TL *¿Tan largo me lo fiáis?*  
TMM *Tanto es lo de más como lo de menos.*  
VD *Ventura te dé Dios, hijo.*  
VM *La vida y muerte de Herodes.*  
VN *La ventura con el nombre.*  
VP *El vergonzoso en palacio.*  
VS *La villana de la Sagra.*  
VT *La venganza de Tamar.*  
VV *La villana de Vallecas.*



## BIBLIOGRAFÍA

- Agheana, Ion T., *The Situational Drama of Tirso de Molina*, New York, Plaza Mayor, 1972.
- Alenda y Mira, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Aquino, Tomás de, *Suma de teología. Tomo II. Parte I-II*, ed. Ángel Martínez *et al.*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1989.
- Aquino, Tomás de, *Suma de teología. Tomo I. Parte I*, ed. José Martorell *et al.*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- Arellano, Ignacio, «Observaciones generales a los problemas de transmisión de la *Primera parte* de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina. Obras completas*, dir. Ignacio Arellano, vol. I, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 29-32.
- Aristóteles, *Física*, ed. Guillermo R. de Echandía, Madrid, Gredos, 1998.
- Aristóteles, *Metafísica*, ed. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1994.
- Aubrun, Charles, *La comédie espagnole*, París, Presses Universitaires de France, 1966.
- Bonifaci, Sol, «Noches en los jardines de Tirso», *Cuadernos Americanos*, 242. 3, 1982, pp. 163-194.
- Bonifaci, Sol, «Más noches y más jardines en el teatro de Tirso», en *Tirsiana*, ed. Berta Pallares y John K. Madsen, Madrid-Copenhague, Castalia-Instituto de Lenguas Románicas, 1990, pp. 9-40.
- Botero, Giovanni, «La razón de Estado». Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 20, 2016, pp. 969-1112.
- Brown, Sherman W., «The Sevilla and the Valencia Editions of the *Primera parte* of Tirso de Molina», *Modern Philology*, 30, 1932-1933, pp. 97-98.
- Bruerton, Courtney, Reseña al tomo II de la edición de Blanca de los Ríos, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 8 (1954), pp. 200-203.
- Bushee, Alice H., «The Guzman Edition of Tirso de Molina's Comedias», *Hispanic Review*, 5.1, 1937, pp. 25-39. [Este artículo apareció posteriormente recogido en el libro de la misma autora titulado *Three Centuries of Tirso de Molina*, 1939, pp. 70-89].
- Calderón de la Barca, Pedro, *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz Aramendia, Madrid, Iberoamericana, 2007.

- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2003 [2ª ed.].
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, estudio preliminar Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
- Chauchadis, Claude, «Didáctica de las armas y la literatura: *Libro que trata de la Filosofía de las armas y de su destreza* de Jerónimo de Carranza», *Criticón*, 58, 1993, pp. 73-84.
- Coe, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935.
- Corpus diacrónico del español*, Real Academia Española: <http://www.rae.es>, 2011.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Robert Jammes y Maite Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
- Cotarelo, Emilio, *Tirso de Molina: investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, Rubiños, 1893.
- Cotarelo, Emilio, *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, Bailly-Bailliere e Hijos, 1906-1907, 2 vols.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Cruikshank, Don W., «Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library*, 11, 3 (September 1989), pp. 231-252.
- Curzio, Leonardo, «La forma de un concepto: la razón de Estado», *Estudios políticos*, 2, octava época (mayo-agosto 2004), pp. 27-71.
- Darst, David H., «Tirso de Molina's Self-plagiarism, Constructed Forms, and Compositional Procedures in the Renaissance», *Bulletin of the Comediantes*, 32.1, 1980, pp. 29-38.
- Díaz Blanco, José Manuel, *Razón de estado y buen gobierno: la guerra defensiva y el imperialismo español en tiempos de Felipe III*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1979.
- Doval, Gregorio, *Refranero temático español*, Madrid, Alba Libros, 1997.
- Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa Calpe, 2014, 23ª edición. Actualización 2017 en <http://dle.rae.es/>
- Esquerdo Sivera, Vicenta, «Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679», *Revista de Literatura*, XLI, 81, 1979, pp. 219-238.
- Fernández, Xavier A., *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1991, 3 vols.

- Fernández, Xavier A. y Rosa Ribas (eds.), *Tirso de Molina. Aforismos*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Ferrer Valls, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>
- Florit Durán, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Revista «Estudios», 1986.
- Florit Durán, Francisco, «Tirso de Molina», en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, coords. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Cátedra, 2003, vol. I, pp. 989-1023.
- Galar, Eva (ed.), *Tirso de Molina. El pretendiente al revés y Del enemigo, el primer consejo (dos comedias palatinas)*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2005.
- García Ruiz, Víctor (ed.), *Tirso de Molina. Esto sí que es negociar*, Pamplona, EUNSA, 1985.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez, conocido con el nombre de el maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839-1842, 12 tomos.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, *Comedias escogidas de fray Gabriel Téllez (el maestro Tirso de Molina)*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1850. [Existe una reimpression del volumen llevada a cabo por la editorial Atlas en Madrid en 1944].
- Horozco, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- Jiménez Torres, Óscar, *Definiciones y demostraciones en las obras zoológicas de Aristóteles. El acto y la potencia en el conocimiento demostrativo*, Cuadernos de Anuario Filosófico, [Pamplona], Universidad de Navarra, 2008.
- Jones, Harold G. y Williamsen, Vern G., «Dos refundiciones tirsianas: *Amor no teme peligro* y *Los balcones de Madrid*», *Estudios*, 132-135, 1981, pp. 133-155.
- Kennedy, Ruth Lee, «On the Date of Five Plays by Tirso de Molina», *Hispanic Review*, X, 1942, pp. 183-214.
- Kennedy, Ruth Lee, «Studies for the Chronology of Tirso's Theatre», *Hispanic Review*, XI. 1, 1943, pp. 17-46.
- Leguina, Enrique de, *Bibliografía e historia de la esgrima española*, Madrid, Fontanet, 1904.
- Martínez Kleiser, Luis, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Editorial Hernando, 1989.
- Meinecke, Friedrich, *La idea de la razón de Estado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1983.
- Merich, Stefano de, *Armi, lettere, onore nel «Libro... que trata de la filosofía de las armas» de Jerónimo de Carranza (1582)*, Tesi di Laurea, Roma, Università degli Studi La Sapienza, 2003.



- Mojica Santana, Carmelo, *Cronología y autoría de las comedias de Tirso de Molina: Primera época (1608-16)*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, 1995.
- Moll, Jaime, «El problema bibliográfico de la *Primera parte* de las comedias de Tirso», en *Homenaje a Guillermo Guastavino: miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1974, pp. 85-94.
- Moreto, Agustín, *De fuera vendrá*, ed. Delia Gavela, en *Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, coord., Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, 2010, vol. II, pp. 1-179.
- Morley, Sylvanus G., «The use of verse forms (strophes) by Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, VII, 1905, pp. 387-408.
- Morley, Sylvanus G., «El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, XVI, 1914, pp. 177-208.
- Nougué, André, «À propos de l'auto imitation dans le théâtre de Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, 64, 1962, pp. 599-666.
- Oteiza, Blanca, «¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina?», en *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999)*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 2000a, pp. 99-128.
- Oteiza, Blanca, «La lengua dramática de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad, Anthopos*, número extraordinario 5, junio 2000b, pp. 51-56.
- Oteiza, Blanca, «Dos criados en busca de su amo: Montoya de *Amar por señas* y Romero de *Amor y celos hacen discretos*», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, eds. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 2003, pp. 73-100.
- Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1994, vol. II.
- Paterson, Alan K. G., «Tirso de Molina: Two Bibliographical Studies», *Hispanic Review*, 35, 1967, pp. 43-68.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Nueva edición revisada y ampliada*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Penedo Rey, Manuel, «Ediciones olvidadas del teatro de Tirso de Molina», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, 1966, pp. 161-168.
- Peña Echeverría, Javier, Castillo Vegas, Jesús, et. al., *La razón de Estado en España: siglos XVI-XVII*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Recoules, Henri, «Cartas y papeles en el teatro del siglo de oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 1974, pp. 479-496.
- Ríos, Blanca de los (ed.), *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, Madrid, Aguilar, 1962-1969, 3 vols.

- Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Sáez Raposo, Francisco, «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Barcelona, Gráficas Celler, 2010, pp. 195-225.
- Sáez Raposo, Francisco, «El motivo del papel escrito como generador de intriga en las comedias de Moreto», en *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*, eds. Vibha Maurya y Mariela Insúa, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 607-619.
- Sáez Raposo, Francisco, «Aldea y palacio en la comedia palatina de Tirso de Molina: el caso de *Amar por razón de Estado*», en Blanca Oteiza (ed.), *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Instituto de Estudios Tirsianos-IDEA, Madrid-Pamplona-New York, 2015, pp. 179-198.
- Settala, Ludovico, *La razón de Estado*, ed. Hernán Gutiérrez, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Simón Díaz, José, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- Templin, Eraest H., «Another Instance of Tirso's Self Plagiarism», *Hispanic Review*, 5.2, 1937, pp. 176-180.
- Tirso de Molina, *Amar por razón de Estado*, ed. Blanca de los Ríos, en *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, Madrid, Aguilar, 1962, II, pp. 1091-1135.
- Tirso de Molina, *Amar por razón de Estado*, en *Doce comedias nuevas*, ed. Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1997. [Se trata del volumen III de las *Obras completas* de Tirso].
- Tirso de Molina, *Amar por señas*, ed. Blanca de los Ríos, en *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, Madrid, Aguilar, 1969, I, pp. 1763-1815.
- Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*, ed. Blanca Oteiza, Kassel, Reichenberger, 1996.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- Tirso de Molina, *Doce comedias nuevas*, ed. Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1997. [Se trata del volumen III de las *Obras completas* de Tirso].
- Tirso de Molina, *El amor médico*, ed. Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.
- Tirso de Molina, *El celoso prudente*, ed. Blanca de los Ríos, en *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, Madrid, Aguilar, 1969, I, pp. 1219-1279.
- Tirso de Molina, *Esto sí que es negociar*, ed. Víctor García Ruiz, Pamplona, EUNSA, 1985.
- Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*, ed. Alan K. G. Paterson, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

- Tirso de Molina, *Obras completas*, dir. Ignacio Arellano, vol. I, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- Tirso de Molina, *Sutilezas de amor*, BNE, Mss. 16695.
- Torre Temprano, María, *Cuestiones de métrica y datación en las comedias de Tirso de Molina*, tesis doctoral inédita, Pamplona, Universidad de Navarra, 1976.
- Trapero, Patricia, «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto», *Epos. Revista de Filología*, 11, 1995, pp. 189-206.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- Valbuena Briones, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1977.
- Vega García-Luengos, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», en *Actas del Seminario "Siglo de Oro y Reescritura. I: Teatro"*, coord. Marc Vitse, *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34.
- Violi, Maurizio, *De la política a la razón de Estado: la adquisición y transformación del lenguaje político (1250-1600)*, Madrid, Akal, 2009.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIème siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1990, 2ª ed.
- Wade, Gerald E., «Tirso's Self-Plagiarism in Plot», *Hispanic Review*, IV, 1937, pp. 55-65.
- Wade, Gerald E., «El escenario histórico y la fecha de *Amar por razón de Estado*», *Estudios*, 13-15, 1949, pp. 657-667.
- Zugasti, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: Actas del VII Coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 583-619.
- Zugasti, Miguel, «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Barcelona, Gráficas Cellier, 2011, pp. 73-101.
- Zugasti, Miguel (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015.

TEXTO DE LA COMEDIA



## AMAR POR RAZÓN DE ESTADO

### PERSONAS

LEONORA, viuda.	ENRIQUE, caballero.
CARLOS, duque.	ISABEL, dama.
LUDOVICO, marqués.	RICARDO, viejo.
LA DUQUESA DE BORGONA.	[DOS CRIADOS].

### ACTO PRIMERO

*(Salen a una ventana Leonora, viuda, y Enrique, caballero, como de noche. Está colgada una escala.)*

LEONORA      Enrique, el sol nos da prisa.  
Con esperezos la aurora,

*Dramatis personæ* Sobre la posibilidad de que el personaje de Carlos pueda estar vinculado a la figura de Wolfgang William del Palatinado-Neoburgo, Duque de Clèves, ver los apartados titulados «Circunstancias compositivas de *Amar por razón de Estado*» y «Tirso y la auto-reescritura dramática: de *Amar por razón de Estado* a *Sutilezas de amor y Marqués de Camarín*» incluidos en la Introducción. En *El castigo del penseque*, comedia perteneciente también a la *Primera parte* de las de Tirso, volvemos a encontrar, esta vez como personaje referido con importancia para la trama pero sin presencia física debido a que ya ha fallecido cuando da inicio la acción, al Duque de Clèves que, curiosamente, también aparece con el nombre de pila Carlos.

*Acot. inicial:* por lo que respecta al arranque de la comedia, Hartzzenbusch comenta: «La escena que sirve de exposición [a la obra] tiene cierta semejanza con otra de Shakespeare en *Romeo y Julieta*, que termina separándose los amantes al amanecer». Ver Hartzzenbusch, 1839-1842, VI, p. 393.

v. 2 *esperezo*: acción de «desperezarse».

	si celosa de mí llora, mis pesares le dan risa.	
ENRIQUE	¡Qué presurosa que pisa, mi bien, el cóncavo espejo, de sus celajes bosquejo! ¡Qué bien muestra a su pesar, en su mucho madrugar, que tiene el marido viejo!	5     10
	¡Oh, quién candados pusiera a las puertas de su oriente, porque, presa eternamente, eterna mi dicha hiciera!	
	¡Quién, rompiendo la vidriera por donde su luz traspasa, pusiera a sus cursos tasa y, impidiéndola el correr, la hiciera, pues es mujer, que aprendiera a estarse en casa!	15     20
	¡No estuviera yo en Noruega, donde hay noches tan corteses que regalan por seis meses a quien a su clima llega!	
LEONORA	Si amor en ellos sosiega, ¿de qué, mi bien, serviría tan prolongada alegría,	25

v. 6 *cóncavo espejo*: ‘el cielo’. El origen de la metáfora provendría de la concepción esférica del firmamento, visible en este caso como límite de la esfera sublunar. Para conocer con más detalle la noción del universo presente en esta comedia, veáanse las notas a los versos 457 y 516. En el 517, Enrique describirá la «fábrica de los cielos» como «cóncava y hueca».

v. 10 *marido viejo*: al enamorarse Aurora (la diosa Eos en la mitología griega) del bello Titono (mortal, hijo del rey de Troya Laomedonte) solicitó a Zeus que le concediera la inmortalidad, pero se le olvidó pedir también para él la eterna juventud. Por esta causa, Titono fue envejeciendo hasta que en su decrepitud terminó convertido en cigarra o grillo, según las versiones. De ahí que fuera creencia popular que cuando la Aurora se despierta por la mañana y produce el rocío con sus lágrimas de tristeza Titono se alimenta de ellas.

v. 24 *clima*: con valor geográfico: «Espacio de tierra comprendido entre dos paralelos de la equinoccial en los cuales el día mayor del año se varía notablemente con una cierta y determinada diferencia» (*Aut*). La mención a Noruega como sinónimo de oscuridad y largas noches era tópica.

	<p>habiéndola de lastar          llorando, con esperar          otros seis meses de día?          No alargues con dilaciones          recelos de nuestro daño.          Mira que a dichas de un año          riesgo de un instante pones.          Baja, mi bien.</p>	30
ENRIQUE	<p>Escalones          de mi muerte bajaré.          ¿Cuándo a verte volveré?</p> <p><i>(Baja el primer paso.)</i></p>	35
LEONORA	<p>¿Eso pregunta quien ama          y ausente del sol la llama          de su fuego esfera fue?          Mientras está en Belpaís          el Duque y la noche obscura          miedos del sol asegura,          ¿qué preguntas?</p>	40
ENRIQUE	<p>¿Vos decís          que me amáis y permitís          que me vaya?</p>	45
LEONORA	<p>Es el temor          ayo crüel del honor,          y el sol que a nacer empieza          en su misma luz tropieza          por descubrir nuestro amor.          ¿Bajaste ya?</p>	50
ENRIQUE	<p>El primer paso.</p>	

v. 28 *lastar*: Hartzenbusch anota ‘pagar’. Porque a seis meses de oscuridad en Noruega suceden seis meses de día continuo.

v. 41 *Belpaís*: aunque no he hallado ninguna referencia concreta a este topónimo, se trata de un nombre casi parlante de evidentes connotaciones. Con él se distingue este ambiente campestre y rural del urbano en el que se ubica la corte del Duque. Está en sintonía con denominaciones similares que encontramos en otras obras. Piénsese, por ejemplo, en el Condado de Belflor, del que es cabeza Diana, la protagonista de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. Sobre la dualidad con la que Tirso contruye el espacio dramático de la obra, ver la Introducción.



- LEONORA      Adiós, pues.
- ENRIQUE                      Oye de aquí  
quejas del alma.
- LEONORA                      ¡Ay de mí!  
Vete, Enrique, y habla paso.
- ENRIQUE      Si hicieras, Leonora, caso      55  
de mis penas...
- LEONORA                      Si te ve  
el sol...
- ENRIQUE                      Ya, mi bien, bajé  
  
(*Baja otro.*)  
  
otro escalón que violenta  
mi fe, los pasos me cuenta  
y no la haces de mi fe.      60
- LEONORA      Repara, amores, por Dios,  
que no es amante discreto  
quien pone a riesgo el secreto.
- ENRIQUE      Reparad en mi amor vos.
- LEONORA      Voyme.
- ENRIQUE                      Ya bajé otros dos.      65  
  
(*Baja otros dos.*)
- LEONORA      No ocasiones mi cuidado.
- ENRIQUE      Mi bien, ¿pues qué juez no ha dado  
lugar que en cada escalón  
siquiera hable una razón  
el más vil ajusticiado?      70

v. 54 *paso*: 'en voz muy baja'.

v. 61 *amores*: «Expresión de cariño que usan los enamorados hablando con la persona a quien quieren» (*Aut.*). Con el mismo significado aparecerá el término en los versos 1317, 2674, 2689 y 2702.

v. 66 *cuidado*: 'desvelo', 'preocupación'.

vv. 67-70 Enrique compara el efecto que en él producen los pasos con los que va descendiendo poco a poco de la escala alejándose de su amada con los que tiene que dar un condenado a muerte para subir al cadalso.

- LEONORA Mira que ya son las hojas  
ojos de Argos que nos ven  
deste jardín.
- ENRIQUE ¡Ay, mi bien!  
Yo te adoro y tú te enojas.  
*(Acaba de bajar.)*
- LEONORA Temo...
- ENRIQUE Cesen tus congojas, 75  
que ya me voy. Goce el sueño  
la gloria que en ti le empeño.
- LEONORA ¿Soltaré la escala?
- ENRIQUE Sí.
- LEONORA ¿Vaste?
- ENRIQUE Voyme y quedo en ti.
- LEONORA ¡Ay, dulce esposo!
- ENRIQUE ¡Ay, mi dueño! 80  
*(Suelta la escala abajo. Vase Leonora y sale el Duque y dos criados.)*
- DUQUE ¿A estas horas hombre aquí?  
¡Matalde si no se da!
- ENRIQUE *([Aparte.]* Ya, amor, descubierto está  
vuestro secreto por mí.  
Restaure el acero agora 85  
culpas que por tarde os doy.)

vv. 71-72 *hojas...ojos*: nótese la paronomasia que se produce en estos dos versos.

v. 80 *dueño*: el empleo de este término en masculino para referirse a la amada proviene de la concepción medieval del amor cortés en la que el enamorado rendía vasallaje a la dama en una relación equivalente a la que se entablaba entre el siervo y el señor feudal. En el Siglo de Oro el vocablo «dueña» tenía otro significado que impedía el uso en lenguaje amoroso.

v. 82 *darse*: «Entregarse, rendirse a la voluntad o razón de otro» (*Aut*). La orden que da el Duque, así como la pregunta del verso 112 implican, necesariamente, que aparece en escena acompañado por alguien. Más adelante, en el 129, nos descubre que han sido dos criados que al primer envite con Enrique han huido. De ahí que Hartzzenbusch en su edición incluyera en el listado de dramatis personæ a estos dos personajes que no tienen más presencia en la obra que esta escena.

DUQUE	¿Quién eres?	
ENRIQUE	Un hombre soy.	
DUQUE	Pues, ¿qué haces aquí a tal hora?	
ENRIQUE	Idolatrar estas piedras, de mi hechizo semejanza, y comparar mi esperanza a sus siempre verdes yedras.	90
DUQUE	¿Amas en palacio?	
ENRIQUE	Adoro.	
DUQUE	¿A quién?	
ENRIQUE	Si fueras discreto, no ofendieras al secreto de amor más rico tesoro.	95
DUQUE	¿Por dónde al parque cerrado entraste?	
ENRIQUE	Si amor es ave que penetrar nubes sabe, ¿qué preguntas?	
DUQUE	Al sagrado de este lugar es delito entrar de noche.	100
ENRIQUE	Al amor, que es el monarca mayor, ningún lugar le limita.	
DUQUE	¿Di quién eres?	
ENRIQUE	Todo yo soy amor, y no soy más.	105
DUQUE	Si te encubres, morirás.	
ENRIQUE	Amor esfuerzo me dio para defenderme.	
DUQUE	¡Muera!	

vv. 102-104 A lo largo de toda la pieza será una constante el juego con la imagen personificada de Amor. Algunos ejemplos pueden hallarse en los versos 292, 1000, 1087-1090, 1264, 1403, 1850, 2235 o 2297.

*(Echan mano, éntranse acuchillando, y vuelve a salir el Duque, que pierde la espada, y Enrique que le aprieta.)*

ENRIQUE Mal mi valor conocéis. 110

DUQUE ¡Valiente brazo! ¿Qué hacéis?  
¿De un solo hombre huís? Espera,  
advierte que el Duque soy.

ENRIQUE Vuestra alteza me perdone  
si mi espada se le opone. 115

Y porque resuelto estoy  
de morir antes que sepa  
quién la espada le ha ganado,  
venturoso desgraciado,  
aunque en mi valor no quepa, 120  
es justo merecimiento  
que consigue mi osadía.

*(Trueca las espadas.)*

Vuestra alteza honre la mía,  
porque con la suya intento  
dar principio a mi ventura 125  
y mi sangre ennoblecer.

DUQUE Tu valiente proceder  
de mi enojo te asegura.  
Dos criados me has herido,  
pero no temas por eso. 130

v. 111 ¿*Qué hacéis?*: esta segunda parte del verso aparece en la edición de Palomo y Prieto adjudicada a Enrique.

vv. 116-122 Tal y como señala Xavier A. Fernández (XAF, p. 304), estamos ante un pasaje difícil. Sin embargo, no estoy de acuerdo con él cuando piensa que Hartzzenbusch, en su afán aclaratorio, enmienda acertadamente la forma verbal «es» del verso 121 por el artículo «el». Según este último (1944, p. 167a), el fragmento, con ese ajuste, quedaría puntuado de la siguiente manera: «Y porque resuelto estoy / de morir, antes que sepa / quién la espada le ha ganado, / (venturoso desgraciado, / aunque en mi valor no quepa / el justo merecimiento / que consigue mi osadía) / vuestra alteza honre la mía, / porque con la suya intento / dar principio a mi ventura, / y mi sangre ennoblecer». Por su parte, en la transcripción que se ofrece en la edición de la Biblioteca Castro, a pesar de especificar que se sigue un ejemplar correspondiente a la primera *Primera parte* de comedias (Valencia, Mey, 1631) que conserva la Biblioteca Nacional de España con la signatura R-18.185, se intenta resolver la aparente falta de sentido añadiendo un relativo al inicio del verso 120: «que aunque en mi valor no quepa». Ver ed. Palomo y Prieto, 1997, p. 1173.

ENRIQUE	Que me ha pesado confieso, aunque en mi defensa ha sido.	
DUQUE	Descúbrete, caballero.	
ENRIQUE	Vuestra alteza tiene fama de crüel contra quien ama sangre suya, y de aquí infiero lo mal que me puede estar hacer de quien soy alarde. El sol sale. Adiós, que es tarde y indecente este lugar. ( <i>Vase.</i> )	135      140
DUQUE	¡Determinado valor!  <i>(Tropieza en la escala.)</i>  ¿Qué es esto? ¡Válgame el cielo! ¡Una escala está en el suelo! Cayó por ella mi honor. El arrogante embozado autor de mi afrenta ha sido, que el peligro hace atrevido al más cobarde culpado. ¿Qué hay que dudar? ¿No me dijo «vuestra alteza tiene fama de crüel contra quien ama sangre suya?». Si colijo de aquí consecuencias llanas, a mi sangre fue traidor y torpe ofende mi honor una de mis dos hermanas. ¿Si será Leonora? No, que en su temprana viudez la virtud ha sido juez de que Artemisa perdió el casto blasón con ella.	    145      150    155    160

v. 140 *indecente*: con el significado de «no conveniente ni razonable» (*Aut.*).

v. 160 *Artemisa*: deidad griega, hija de Zeus y Lego, y hermana gemela de Apolo, se cuenta que cuando era niña pidió seis deseos a su padre entre los que estaba el de permanecer siempre virgen. Debido precisamente a su belleza y virginidad fue objeto constante de la apetencia carnal de numerosos dioses y hombres.

v. 161 *blasón*: «Significa también por metonimia lo mismo que honor y gloria, tomando la causa por el efecto, pues como los blasones o escudos de armas ilustran y

¿Será Isabela? Tampoco,  
 pues el deseo más loco  
 reprime ardores de vella.  
 Pues, ¿quién será de las dos, 165  
 si no tengo en Belpaís  
 otra sangre? ¿Qué decís,  
 honra? ¿En estas dudas vos?  
 Este cuarto es de Leonora  
 y de Isabela. Esta escala 170  
 en la culpa las iguala,  
 si cómplice, acusadora.  
 Para poder sentenciar,  
 información se ha de hacer.  
 ¿Vos sois casa de placer? 175  
 Mejor diréis de pesar.  
 ¿Llamaré gente que siga  
 mi enemigo? Sed más sabio,  
 honor mío, que el agravio  
 no lo es mientras no se diga. 180  
 Ni el sol que empieza a nacer,  
 con verlo todo y ser mudo,  
 de las ofensas que dudo  
 testigo tiene de ser.  
 El tiempo dará noticia 185  
 de quién es quien me ofendió,

dan estimación a las personas que los traen, así por blasón se entiende el mismo honor y gloria con que fueron adquiridos» (*Aut*).

vv. 162-164 Disiento del parecer de Fernández (XAF, p. 304), que considera que la enmienda de Hartzenbusch «al deseo» es acertada: «El sujeto del *reprime* es Isabela; el complemento directo: *ardores*, complemento indirecto: *al deseo*». Ello no serviría para explicar el significado del complemento «de vella». Mucho más aclaratoria en este sentido es la opción que presenta ms.: «reprime ardores con vella».

v. 174 *información*: ‘pesquisa’.

v. 175 *casa de placer*: «casa de recreo», es decir, «la situada en el campo como lugar de descanso y distracción» (*DRAE*).

vv. 179-180 *el agravio... diga*: aparte de la dimensión íntima, privada, que en la época tenía el concepto del honor, existe otra pública, que es, desde un punto de vista social, incluso más importante. La afrenta por el deshonor sufrido queda mitigada si no se difunde. El conflicto surgido de esta dualidad fue profusamente tratado en nuestro teatro áureo.

v. 182 *verlo*: acepto la enmienda de Hartzenbusch, que corrige la forma «serlo» que aparece en todos los testimonios. En opinión de Fernández (XAF, p. 305), el error fue causado «por atracción de “*ser mudo*”».

pues en mi espada llevó  
 la insignia de mi justicia.  
 Ella le dará castigo,  
 pues aunque encubrirse prueba, 190  
 no va seguro quien lleva  
 a la justicia consigo.  
 Y yo guardaré entre tanto  
 este instrumento agresor. 195  
 Tratos de cuerda el amor  
 da a la honra. No me espanto  
 que os venza, mudable hermana,  
 pues la más firme mujer  
 frágil cuerda viene a ser,  
 y la más cuerda, de lana. 200

*(Bájase a tomar la escala y halla papeles rotos y coge los papeles.)*

Papeles pedazos hechos  
 hay por aquí que, arrojados,  
 son despedidos criados  
 y, descubriendo sus pechos,  
 podría ser que se vengasen 205  
 de quien los despedazó.  
 ¡Sospechas, dichoso yo,  
 si en verdades os trocasen!

*(Mira un pedazo.)*

v. 195 *Tratos de cuerda*: «Castigo militar que se ejecuta atando las manos hacia atrás al reo colgándole de ellas en una cuerda gruesa de cáñamo con la cual le suben a lo alto mediante una garrucha y luego la sueltan para que baje de golpe sin que llegue a tocar el suelo» (*Aut.*).

vv. 198-200 *la más firme mujer ... lana*: Correas recoge de este refrán la variante «La mejor mujer, mujer, y las más cuerda, de lana» que amplía de la siguiente manera: «Prosigue la copla: “la más honesta es liviana, / y la de más ser, sin ser; / la de más verdad engaña”». Específicamente sobre la segunda parte del refrán Correas comenta: «Dícese por las mujeres: es floja». Entre el verso 195 y 200 se juega dilógicamente con el término «cuerda», ya que hay que entenderlo con sus acepciones de ‘conjunto de hilos’ y de ‘mujer que está en su juicio’.

v. 205 La métrica pide sinéresis en «podria».

v. 208 Para regularizar la medida del verso, enmiendo el término «verdad» que aparece en todos los testimonios por la opción «verdades» que recoge ms.

Esta letra es de Leonora.  
Medio renglón dice así: 210

(*Lee.*)

«Mi bien, cuando estoy sin ti...».  
Más indicios hay agora,  
Isabela, en tu favor,  
que a Leonora culpa dan.  
¡Qué dichoso que fue Adán, 215  
libre de riesgos de honor!

«Mi bien, cuando estoy sin ti...».  
¿De «tu Leonora» y «mi bien»  
a un hombre y no sé yo a quién?  
Viuda noble que habla así 220  
muy adelante está ya  
en materia de afición.

Leamos otro renglón  
que, puesto que roto está,  
si indicios de estotro iguala 225  
no habrá que imaginar más:

(*Lee otro.*)

«Mañana a verme vendrás...,  
y estotra noche la escala...».  
Bien los delicientes pinta  
la sospecha, sabio Apeles, 230  
en estos rotos papeles.

(*Lee otro.*)

«La respuesta en esta cinta...».  
No entiendo esto. Alguna traza

v. 222 *afición*: «Inclinación, amor a alguien o a algo» (*DRAE*).

v. 230 Apeles (352 a. C.-308 a. C.) fue, junto al también griego Zeuxis (hacia 464 a. C.-hacia 398 a. C.), uno de los pintores más importantes de la Antigüedad. De su biografía cabe destacar la vinculación que tuvo con Alejandro Magno, que lo eligió como el encargado de plasmar su imagen para la posteridad. Su figura fue referida de manera habitual en la literatura del Siglo de Oro como ejemplo de excelencia pictórica.



para escribirse los dos  
les dio el mal nacido dios. 235

(*Lee otro.*)

Este dice «Duque a caza».  
Es verdad, ayer salí.

(*Lee otro.*)

«Cinta asegura cuidados  
de enemigos no excusados».  
Ya este misterio entendí. 240

Leonora le escribiría,  
y por guardar el respeto  
al siempre cuerdo secreto,  
de una cinta colgaría  
el papel el sol ausente, 245

porque, acudiendo por él  
su amante, aliviase en él  
llamas de su amor ardiente.  
Vendría de noche, en fin,  
y la cinta serviría 250

de tercera, y llevaría,  
cuando entrase en el jardín,  
la respuesta cuerda y muda.  
¡Nuevo modo de querer!  
Mas, ¿qué no hará una mujer 255  
si sobre discreta es viuda?  
«Enemigos no excusados»  
los vivos terceros llama.

v. 235 *el mal nacido dios*: Eros o Cupido, según sus respectivas denominaciones en las mitologías griega y romana. Fue, según la primera, hijo de Afrodita y Adonis, o de Venus y Marte, según la segunda.

v. 248 *llamas de su amor ardiente*: la metáfora del amor como fuego que prende e inflama las almas de los amantes será una constante a lo largo de toda la obra (ver, entre otros, los versos 796, 990, 1000, 1049, 1259, 2131, 2663-2665, 2804 o 3054). Como es bien sabido, se trata de un tópico de clara influencia petrarquista, aunque ya es posible encontrarlo en poetas elegíacos latinos como Propertio u Ovidio. Además de Petrarca, Giovanni Boccaccio, a través de su *Fiammetta* (1344-1346), también ayudó mucho a la propagación del motivo. El tópico fue empleado por los místicos en el XVI (recuérdese, por ejemplo, la *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz), convirtiéndose en un cliché ya manido un siglo después, como lo demuestran las parodias que de él se llevaron a cabo.

Bien dice, porque la fama  
anda enferma entre criados. 260  
Si, como supo guardar  
secretos, guardar supiera  
papeles, poner pudiera  
escuela nueva de amar.  
Ahora bien, yo he de saber 265  
con industria y con secreto  
quién es el feliz sujeto  
que en Leonora pudo hacer  
tan no pensada mudanza.  
Mi espada lleva, y la suya 270  
me dejó por ella. Arguya  
quién puede ser mi venganza.  
A la corte he de volverme,  
que tal vez en la llaneza  
del campo está la grandeza 275  
a peligro donde duerme  
el cuidado. Torre, quinta,  
no veré más vuestras flores,  
que dan entrada a traidores  
y hacen tercera una cinta. 280

*(Lleva la escala y éntrase, y sale Enrique, solo.)*

ENRIQUE     ¿De la escala se olvida quien adora  
a quien al sol con hermosura iguala?  
¿En tal ocasión, cielos? ¿A tal hora?  
¿Y por discreto Cleves me señala?

v. 273-277 Como ya quedó expuesto en la Introducción (en el apartado titulado «El diseño del espacio de la acción dramática»), existe la conciencia de que el entorno campestre favorece una relajación moral que no se produciría en un ámbito urbano, dominado por las estrictas normas de conducta que emanan de la corte.

v. 282 *con*: Hartzenbusch enmienda «en». Para Fernández (XAF, p. 306), que está de acuerdo con este cambio, se trata de una errata que se produjo «por atracción de la o de sol».

v. 284 *Cleves*: el Ducado de Clèves (Cléveris, en castellano), fundado en el siglo X, fue uno de los estados que conformaron el Sacro Imperio Romano Germánico. Ubicado en la región norteña de Renania, en la frontera entre Alemania y Holanda, en la actualidad se correspondería aproximadamente con el denominado Distrito de Kleve, cuya capital es, precisamente, la ciudad de este nombre. Probablemente, el miembro más célebre de la dinastía haya sido Ana de Cléveris, hija de Juan III de Cléveris y de María de Julich, que fue la cuarta esposa de Enrique VIII de Inglaterra

¿Yo amante? ¿En posesión yo de Leonora, 285  
 y la escala me olvido? ¿Y en la escala  
 dejo indicios, al Duque sospechoso,  
 contra la fama de mi dueño hermoso?  
 Asaltome su hermano de improviso,  
 no pude prevenir con el cuidado 290  
 en mi defensa a daño tan preciso.  
 Descuideme y, amor que es descuidado,  
 ¿qué merece? Por necio o por remiso  
 mi Leonora dirá ser olvidado,  
 pues si un amor con otro amor se paga, 295  
 olvido es bien que a olvido satisfaga.  
 ¡Un año de secreto en un instante  
 perdido por mi culpa, cuando pinta  
 la discreción trofeos de un amante,  
 si no en bronces, en flores de una quinta! 300  
 ¡Un amor sin tercero que le espante,  
 cifrado cada noche en una cinta,  
 mudo correo de amorosas quejas,  
 letras de amor librándome a unas rejas!  
 El Duque halló la escala, quién lo duda. 305  
 Y en ella la opinión de mi Leonora,  
 o desacreditada o puesta en duda  
 por culpa mía, mis descuidos llora.  
 ¿Con qué ojos, pues, idolatrada viuda,  
 a los tuyos podrá llegar agora 310  
 quien te ha ofendido, si el mayor culpado  
 es en casos de amor el descuidado?

(Sale Ricardo, viejo, de la Gran Cruz de San Juan.)

entre el 6 de enero y el 9 de julio de 1540, fecha en la que se anuló el matrimonio. Con el fin de armonizar la pronunciación castellanizada que requiere la medida de los versos de la comedia, elimino siempre el acento grave francés que precisa el nombre.

v. 287 *indicios*: enmiendo a partir de Hartzzenbusch el término «inducidos» que aparece en todos los testimonios.

v. 306 *opinión*: ‘reputación’, ‘fama’ y, por extensión, ‘honra’.

v. 312 acot. *Gran Cruz de San Juan*: como caballero de la Orden de San Juan de Malta, Ricardo aparecería ataviado con hábito negro, la sobreveste roja y, claro está, la cruz blanca de ocho puntas, representando cada una de ellas las ocho bienaventuranzas. Al color de la cruz que trae al pecho hace referencia el propio Ricardo en el verso 395. La Soberana Orden Militar y Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, Rodas y Malta surgió por el interés de fundar un hospital para peregrinos en la ciudad de Jerusalén a mediados del siglo XI, pocas décadas antes de la conquista de la ciudad

RICARDO	Enrique.	
ENRIQUE	Padre y señor.	
RICARDO	¿Cómo has madrugado hoy tanto?	
ENRIQUE	Son enemigos del sueño el calor y los cuidados.	315
RICARDO	¿Cuidados tú? ¿Pues de qué?	
ENRIQUE	No son razones de Estado, ni de amor ciegos desvelos, pues nunca ha podido tanto conmigo el bárbaro ocio que haya degenerado de la crianza que en mí hacen tus consejos sabios.	320
	Como soy hechura tuya y tu sangre, propagando en mí procuras al tiempo dejar tu mismo retrato.	325
	Eres mi padre y maestro, armas y letras cifrando en avisos y en liciones, por quien dos veces te llamo dueño natural. Deseos de no desmentir, Ricardo, esperanzas que en mí siembras,	330
	mil noches me han desvelado.	335

por las tropas de la Primera Cruzada al mando de Godofredo de Buillón (1099). Muy pronto, y en el contexto de las Cruzadas, la hermandad adoptó un carácter militar en el que primaba la protección de peregrinos, enfermos y los territorios que se iban conquistando. De este modo, se convertía en una auténtica Orden de caballería. Su principio de actuación queda expuesto en su lema: «Tuitio Fidei et Obsequium Pauperum». Diferentes ofensivas de los ejércitos musulmanes fueron trasladando su sede (San Juan de Acre, Chipre, Rodas) hasta que en 1530 el emperador Carlos V cedió a la Orden las islas de Malta, Gozo y Comino (además de la ciudad de Trípoli) con el fin de que intentaran impedir el avance otomano por el Mediterráneo.

vv. 315-316 *Son enemigos... cuidados*: aforismo que recogen Fernández y Ribas (1995, pp. 56 y 89) entre los que Tirso emplea en sus comedias. El acervo popular ha generado otros refranes de sentido similar, tales como «Duerme quien debe, y no quien penas tiene» o su variante «Duerme quien duerme, y no quien penas tiene». De ellos apostilla Gonzalo Correas: «Dice que el descuidado duerme».

vv. 318-333 Ricardo ha educado a Enrique bajo los postulados que en el Renacimiento cifraban el ideal del perfecto cortesano, alguien que debía cultivar de forma equilibrada y armónica tanto el alma como el cuerpo.

No has permitido hasta agora  
 que rompa el límite escaso,  
 prisión de mi juventud,  
 de estos montes y estos prados. 340  
 Diez leguas dista de aquí  
 la corte que alabas tanto  
 de Carlos, Duque de Cleves.  
 Veinte veces ha pisado  
 rosa abril y escarcha enero 345  
 que de los maternos lazos  
 a la luz del sol salí,  
 sin haber de ti alcanzado  
 que a ver la corte me lleves,  
 preso entre los riscos altos 350  
 destas asperezas frías  
 cuyas faldas bordan mayos.  
 Si intentabas, padre noble,  
 que viviese entre villanos,  
 donde por dueño te tienen 355  
 un castillo y pueblos cuatro,  
 ¿para qué tan cuidadoso  
 las artes me has enseñado  
 liberales? ¿Para qué  
 el hacer mal a un caballo, 360  
 saber jugar el acero,  
 acometer un asalto,

v. 346 *que*: Hartzenbusch aclara: «Desde que».

vv. 344-347 *Veinte... salí*: Enrique nos informa poéticamente de su edad: veinte años.

vv. 358-359 *artes... liberales*: desde la Antigüedad Clásica las artes liberales abarcaban una serie de disciplinas que, en oposición a las artes manuales, tenían como objetivo proporcionar al individuo toda una serie de conocimientos y destrezas intelectuales. Se trataba de siete disciplinas reunidas en dos grupos de estudios: el *trivium* (gramática, retórica y dialéctica o lógica) y el *quadriivium* (aritmética, geometría, astronomía y música).

v. 360 *hacer mal a un caballo*: «Es trabajarle con destreza, manejándole de suerte que obedezca al freno y a la espuela, a la voluntad del jinete» (*Aut*).

v. 361 *jugar el acero*: ‘ser diestro en el manejo de la espada’. «Constituyó durante una larga época la destreza de las armas parte principal de la educación de los caballeros, como una de las artes que “en todos tiempos se han tenido y tienen por liberales, digna de gente libre y noble”». Ver Leguina (1904, p. 12) que, a su vez, remitía a la *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, 1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos.

v. 362 *asalto*: «En la esgrima es un acometimiento que se hace metiendo el pie derecho y la espada al mismo tiempo» (*Aut*). Más genéricamente sería también el «combate

	dar dos botes de una pica, el noble lenguaje y trato de las cortes de los reyes si, como sabes, es llano ser inútil la potencia que no se reduce al acto? ( <i>Aparte.</i> ¡Ay mi Leonora ofendida! Divirtiendo estoy en vano sentimientos de mi ofensa, ocasiones de tu agravio.)	365
		370
RICARDO	Enrique, mozo estudié, hombre seguí el aparato de la guerra y, ya varón, las lisonjas de palacio. Estudiante gané nombre, esta cruz me honró soldado, y cortesano adquirí hacienda, amigos y cargos. Viejo ya, me persuadieron mis canas y desengaños a la bella retirada desta soledad, descanso de cortesanas molestias,	375
		380
		385

simulado entre dos personas, a arma blanca» (*DRAE*).

v. 363 *dos botes de una pica*: sobre la expresión «bote de lanza o pica» explica el *Diccionario de Autoridades* que se trata del «golpe que se da o tira con la punta de alguna de estas armas».

v. 366 *llano*: «Metafóricamente significa fácil, corriente y que no tiene embarazo, dificultad ni impedimento» (*Aut*).

vv. 367-368 *ser inútil... acto*: potencialidad y actualidad son dos nociones que aparecen en el pensamiento aristotélico. Ver Aristóteles, ed. 1998, p. 178. Pero del plano de la física, Aristóteles extrapola los conceptos de acto y potencia a la teoría del conocimiento demostrativo en general. El ser se divide en acto y en potencia. En él se da una primacía del acto sobre la potencia, aunque lo actual proviene siempre de lo potencial (que, por su parte, se reduce siempre al acto). El primero es lo que hace ser a lo que es. Ser en acto es la sustancia tal y como la conocemos y se nos presenta en un momento dado, mientras que ser en potencia es el conjunto de capacidades o posibilidades de la sustancia para llegar a ser algo distinto de lo que actualmente es. Ver Jiménez Torres, 2008, p. 10. Sobre el acto y la potencia trata Aristóteles por extenso en el Libro IX de la *Metafísica*. Allí puede leerse que «acto es, pues, que la cosa exista, pero no como decimos que existe en potencia. Decimos que existe en potencia, por ejemplo, el Hermes en la madera y la semirrecta en la recta entera, ya que podría ser extraída de ella, y el que sabe, pero no está ejercitando su saber, si es capaz de ejercitarlo. Lo otro, por su parte, (decimos que está) en acto».

donde prevengo despacio  
 seguro hospicio a la muerte,  
 con prudencia escarmentando  
 en los viejos que en la corte,  
 de su libertad tiranos, 390  
 mueren sin haber vivido  
 pródigos de canas y años.  
 Antes que honrase mi pecho  
 con el blasón soberano  
 Malta desta blanca cruz, 395  
 del valor y hazañas blanco,  
 saliste al mundo, y quedó  
 tu crianza, Enrique, a cargo  
 de mi amor y mis consejos.  
 Creciste, en fin, y dejando 400  
 con la infancia los estorbos  
 que en el natural humano  
 el uso de la razón  
 impiden en tiernos años,  
 fui a los nueve tu maestro, 405  
 por causa tuya colgando  
 las armas y pretensiones,  
 y, a esta quietud retirado,  
 desde las primeras letras,  
 tú, ingenio dócil y blando, 410  
 hasta la filosofía  
 por mi industria has granjeado.  
 Sin estas no puede un hombre  
 perder el nombre de esclavo,  
 pues, en fe de hacerle libre, 415  
 liberales se llamaron.

v. 412 *industria*: ‘destreza’, ‘habilidad’, ‘pericia’; *has*: Hartzenbusch enmienda en la forma de la tercera persona del singular «ha», ya que considera que el sujeto de la frase es «tu ingenio». Fernández (XAF, p. 307) muestra sus dudas al respecto y plantea la posibilidad de que el verso 410 pudiera interpretarse como una frase parentética con el verbo implícito: «desde las primeras letras / —[siendo] tu ingenio dócil y blando— / hasta la filosofía / por mi industria has granjeado». Creo que la consideración de «tú» como un pronombre personal y no como un posesivo soluciona la forma verbal del verso; *granjeado*: ‘adquirido’.

v. 416 *liberales se llamaron*: como hemos comentado con anterioridad, las artes liberales se oponían a las manuales, también conocidas como artes menores o serviles, ya que mientras que las primeras, de origen intelectual, eran cultivadas por hombres

La militar diciplina,  
 en tu natural bizarro,  
 lograr hazañas pretende  
 que te ganen nombre claro. 420  
 Con las armas y las letras  
 podrás, si a César te igualo,  
 vencer de día, y de noche  
 escribir tus comentarios.  
 Voyte enseñando también 425  
 la policía y el trato,  
 modos, términos, respetos,  
 que en la corte hace el engaño  
 maestro de ceremonias,  
 que llevo, Enrique, por blanco, 430  
 sacarte de aquestos montes  
 un perfeto cortesano.  
 Para serlo, no te falta  
 sino resumir de paso,  
 habituando el ingenio, 435  
 lo que hasta aquí te he enseñado.  
 Presto cumplirás deseos,  
 los míos después logrando,  
 a satisfacción del mundo  
 y de la corte de Carlos. 440

libres, las segundas, de origen mecánico, dotaban al individuo de destrezas ocupacionales o profesionales. Comp. Tirso, *EAM*, pp. 97-98.

v. 424 *comentarios*: Ricardo hace mención aquí a los *Comentarios sobre la guerra de las Galias (De Bello Gallico)* y los *Comentarios sobre la Guerra Civil (De Bello Civili)*, obras escritas por Julio César en las que da cuenta, respectivamente, de las vicisitudes que vivió hasta doblegar el territorio de la Galia (58 a. C.-50 a. C.) y las operaciones militares y políticas que le condujeron a la victoria en la Segunda Guerra Civil que vivió Roma en tiempos de la República (49 a. C.-45 a. C.).

v. 425 *Voyte*: forma verbal con pronombre enclítico: 'Te voy'. Este tipo de construcción puede encontrarse también en los versos 2037, 2329 o 2708, entre otros.

v. 426 *policía*: «cortesía, buena crianza y urbanidad en el trato y costumbres» (*Aut*).

vv. 428-429 *en la corte... ceremonias*: tópico recurrente en la literatura de la época era el de mostrar la corte (representada y simbolizada por la ciudad de Madrid) como un lugar hostil e inhospitalario, especialmente para los recién llegados, en el que primaban las leyes de la apariencia y la trampa. Recuérdese, por citar un ejemplo, la obra de Antonio Liñán y Verdugo *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* (Madrid, 1623).

v. 434 *de paso*: 'brevemente'.



ENRIQUE	( <i>Aparte</i> . ¿La escala se olvida un hombre a tal hora y en tal paso? ¿Qué disculpa, amado dueño, podré dar a tus agravios?)	
RICARDO	Dejando, pues, por agora deseos que, sazonados, se cumplirán a su tiempo, será razón que volvamos, Enrique, a nuestro ejercicio.	445
	Ayer tarde repasamos los meteoros, y en ellos bastantemente informado,	450
	sabes de lo que proceden las nubes, lluvias y rayos, cometas y exhalaciones	455
	que, la región inflamando del elemento tercero, al vulgo causan espanto, como crinitas, caudatas y otras que, por no ser largo,	460
	dejo porque ya las sabes, por ellas conjeturando guerras, muerte de señores, hambres, mudanzas de estados y otras desdichas que anuncian	465

v. 442 *paso*: ‘trance’, ‘circunstancia’. Nótese el uso polisémico del término en apenas diez versos.

v. 451 *meteoro*: «Mixto imperfecto que se engendra en el aire, como son las lluvias, nieves, granizo, exhalaciones y otras cosas que aparecen en él» (*Aut*).

v. 455 *exhalación*: «Vapor sutil que se levanta del orbe terráqueo y se enciende en el aire» (*Aut*).

vv. 456-457 *la región... tercero*: desde época presocrática se consideraba que la Naturaleza estaba conformada por cuatro elementos fundamentales: tierra, agua, aire y fuego. Fue el filósofo griego Empédocles (siglo V a. C.) quien formuló la teoría de estos cuatro elementos. Ver Aristóteles, *Metafísica*, ed. Calvo Martínez, p. 82. Según Aristóteles, dentro de este espacio, la Tierra (el primer elemento) está rodeada de tres esferas sucesivas: de agua, de aire (el tercer elemento, por consiguiente) y de fuego.

v. 459 *crinita*: se denominaba el ‘cometa crinito’, «el que en su cabeza forma unos rayos resplandecientes que se esparcen y parecen crines o cabellos» (*Aut*). Se empleaba frecuentemente en su forma gramatical femenina por asociación con la palabra «estrella»; *caudata*: «cometa cuyo resplandor se extiende hacia alguna parte de forma que registrado de nuestra vista parece que tiene cola y, por eso, se llama así del latino *cauda*» (*Aut*).

- los cuerpos simples y varios,  
de cuyo influjo dependen  
los vivientes de acá abajo.  
Agora has de resumirme  
lo que ayer para hoy dejamos 470  
en materia de los cielos,  
sus ortos y sus ocasos.
- ENRIQUE (*Aparte.* ¡Vive Dios, que no merece  
quien ama y es descuidado  
nombre de hombre!)
- RICARDO ¿Cómo es eso? 475  
¿Estás en ti?
- ENRIQUE ([*Aparte.*] Y repasando  
lo que esta noche olvidé.)
- RICARDO Di, pues.
- ENRIQUE (*Aparte.* ¿Que haya yo agraviado  
por un descuido, Leonora,  
vuestra opinión? ¿Y me llamo 480  
amante vuestro?)
- RICARDO ¿No dices?
- ENRIQUE Sí, señor. (*Aparte.* ¡Ay, cuán contrarios  
son desvelos del estudio  
de los de un enamorado!)  
La fábrica de los cielos, 485

v. 466 *cuerpos simples y varios*: Ricardo se está refiriendo a dos tipos de cuerpos celestes. Simples serían los planetas o cometas, mientras que los varios o compuestos serían las constelaciones.

vv. 467-468 *de cuyo influjo... abajo*: es antiquísima la consideración de que los fenómenos astronómicos (generalmente filtrados por el tamiz de la astrología) sirven para predecir, por medio de augurios, el futuro de las personas.

v. 472 *orto*: «Salida o aparición del Sol o de otro astro por el horizonte» (*DRAE*).

vv. 485-508 *La fábrica... consiga*: según la teoría del hilemorfismo aristotélico, la materia es aquello de lo que está hecho algo. La materia prima es eterna, sin forma determinada, totalmente imperceptible para los sentidos y es de lo que están hechos todos los seres materiales. Según Aristóteles, los cuerpos constarían de materia prima y forma sustancial. Todos estos conceptos no deben entenderse desde un punto de vista físico, sino filosófico. Estas nociones pasaron a la escolástica medieval con algunos ajustes, sobre todo el que defiende que la materia prima ha sido creada por Dios, que es lo que traslucen las palabras de Enrique. Esta opinión es la que defiende Tomás de Aquino en la cuestión 44 de la Parte I de su *Suma teológica*, especialmente en los artículos 1 («¿Es o no es necesario que todo ser haya sido creado por Dios?») y 2 («La

de los dedos de Dios digna,  
 eterna en su inmensa idea,  
 y en tiempo el primero día,  
 según opinión probable  
 es de la materia misma 490  
 que las demás criaturas  
 en cuanto es materia prima,  
 pues dado caso que aquesta  
 intrínsecamente siga  
 el apetito que tiene 495  
 a la forma que varía,  
 de donde es fuerza que nazca  
 la corrupción que aniquila  
 la substancia que le informa  
 porque las demás reciba, 500  
 y no pudiendo mudarse  
 en los cielos la adquirida  
 desde su creación primera,  
 ya parece que es distinta.  
 Lo cierto es que toda es una, 505  
 y esencialmente se inclina  
 a las formas que no tiene,  
 aunque nunca las consiga,  
 como el hombre, que es risible,

materia prima, ¿es o no es creada por Dios?»). Para su contenido, remito a Aquino, ed. 2001, pp. 441-444.

vv. 509-512 La famosa definición de Aristóteles del hombre como *animal ridens* se encuentra en su tratado *De partibus animalium* (libro III, capítulo 10). La idea aparece en otras obras áureas. Así, la encontramos en el capítulo quinto del libro segundo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes, donde se dice que «una de las definiciones del hombre es decir que es animal risible, porque solo el hombre se ríe y no otro ningún animal; y yo digo que también se puede decir que es animal llorable, animal que llora; y, así como por la mucha risa se descubre el poco entendimiento, por el mucho llorar el poco discurso». En su edición, Romero Muñoz refiere ejemplos de otros autores que se sirven de esta definición, como Rabelais, el Pinciano, Castiglione o Luis Zapata (1997, pp. 298-299). Un caso singular lo constituye Calderón, que la pone en boca del gracioso Coquín, que se muestra como un experto de la teoría aristotélica en *El médico de su honra*: «La naturaleza / permite que el toro brame, / ruja el león, muja el buey, / el asno rebuzne, el ave / cante, el caballo relinche, / ladre el perro, el gato maye, / aulle el lobo, el lechón gruña, / y solo permitió dalle / risa al hombre, y Aristóteles / risible animal le hace / por definición perfeta». Cito por la edición de Armendáriz Aramendía, 2007, p. 422. Sobre el concepto genérico de la *risibilitas*, la propia estudiosa remite a García Gómez (1983), en especial a las páginas 1028-1032.

puesto que jamás se ría 510  
 ni ponga esta forma en acto,  
 como de algunos se afirma.  
 Los que se mueven son diez,  
 y once con la esfera impírea,  
 corte de quietud eterna 515  
 de santos y jerarquías.  
 Su hechura es cóncava y hueca,  
 cuyas esferas contiguas  
 se tocan unas a otras,  
 porque darse vacuo impidan. 520  
 De sus físicos contactos  
 hay filósofos que afirman  
 aquella música acorde,  
 cuya inefable armonía  
 no nos parece escuchar, 525  
 pues según buena doctrina,  
*ab asuetis non fit passio,*

v. 510 *puesto que*: ‘aunque’. Con el mismo significado aparecerá también, por ejemplo, en los versos 1358, 1540 o 2911.

vv. 513-516 Desde la Antigüedad, el universo se concebía como una suerte de maquinaria compuesta por unas esferas celestes que giraban con movimiento armonioso. Ptolomeo instaurará el modelo geocéntrico que estuvo vigente durante aproximadamente 1400 años. El universo, pues, se representaba con una serie de círculos concéntricos de número variable en torno a la Tierra, aunque a partir del siglo XVI lo más frecuente es que fueran diez. Estos eran la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter, Saturno, el octavo firmamento (o Leo, o la esfera de las estrellas fijas), la esfera cristalina (o noveno cielo cristalino), el *primum mobile* (responsable del movimiento del firmamento con la sucesión de los días y las noches, y que en ocasiones aparecía unido al anterior) y el *caelum empyreum* o *supremum* (cielo empíreo) que, al igual que la Tierra, era fijo, se ubicaba más allá del firmamento visible y era la morada de Dios, los ángeles, los santos y los bienaventurados.

v. 520 Esto es, para impedir que golpeen en el aire o en el vacío.

v. 523 *música acorde*: Pitágoras y sus seguidores formulan la archifamosa doctrina de la armonía de las esferas. Los cuerpos celestes, en su continuo movimiento rítmico y acorde entre sí, producirían una suerte de vibraciones similares a las provocadas por los objetos terrestres que se desplazan a través del aire (se equiparaba al sonido que producía un proyectil al cortar el aire). Las distancias entre las diferentes esferas eran proporcionales a las que existen entre los sonidos de la escala musical. Se trataría de la «música estremada» a la que se refiere fray Luis de León en su *Oda a Francisco Salinas*.

v. 527 *ab asuetis non fit passio*: ‘la costumbre no hace la pasión’ o ‘las cosas habituales no generan pasión’. Precisamente, la explicación de que no percibamos la música celestial que supuestamente producen los astros se basaba en el hecho de que esta era constante y sin variación de ningún tipo y, además, estaríamos habituados a ella desde el momento de nuestro nacimiento.

- aunque es opinión de risa.  
 Excédense unos a otros  
 lo que por la perspectiva 530  
 de sus ángulos se saca  
 conforme a la astrología  
 de Alfagrano, diferencia  
 sexta y vigésima prima,  
 y otros de su sabia escuela 535  
 del modo que aquí se pinta.
- (*Diviértese.*)
- ([*Aparte.*] ¿Que me dejase la escala  
 olvidada yo? ¿Y que diga  
 que a Leonora quiero bien?)  
 ¿La escala yo?
- RICARDO ¿Desvarías, 540  
 Enrique? ¿Qué es esto?
- ENRIQUE Influjos que se derivan  
 desde los cuerpos celestes  
 y en la tierra predominan  
 son como escalas, señor. 545
- RICARDO No, Enrique, tú desatinas,  
 o alguna pasión secreta  
 tu memoria tiraniza.  
 No estás hoy para cuestiones

v. 533 *Alfagrano*: Abul'l-Abbar Ahmad ibn Muhammad ibn Kathin al- Farghani (también conocido como Alfergón, Alfergani o Alfagranus, en su versión latina) fue un reputado astrónomo árabe del siglo IX. Calculó, basándose en el griego Eratóstenes (siglos III y II a. C.), que el grado terrestre medía 56,75 millas, por lo que su hipótesis sobre la medida del Ecuador terrestre fue de una precisión asombrosa (40308 kilómetros frente a los 40007 reales). Obras como *Rudimenta astronomica* o *Compilatio astronomica et chronologica* fueron traducidas al latín y estudiadas en las universidades como, por ejemplo, la de Salamanca.

v. 536 acot. *Diviértese*: 'Se distrae'.

v. 541 Verso hipométrico. Las posibles soluciones a su irregularidad son varias. Ms. presenta la opción «¿Desvarías, / Enrique? ¿Qué escala es esta?». Por su parte, Hartsenbusch resuelve la irregularidad métrica añadiendo a su final el imperativo «Di». La transcripción de Palomo y Prieto sustituye el demostrativo «esto» por su variante arcaica «aquesto» (Tirso de Molina, ed. 1997, p. 1184). Fernández (XAF, p. 308), por su parte, propone la opción «¿Desvarías / Enrique? [Pero], ¿qué es esto?».

vv. 542-545 *Influjos... escalas*: ya se ha comentado el motivo del influjo de los astros en los destinos humanos.

sutiles. Ven a la esgrima,  
y por las prácticas deja  
artes especulativas. 550

(*Toman espadas de esgrima.*)

Toma aquesa espada negra.  
La destreza de Castilla  
es la que en Europa agora  
comúnmente se practica. 555  
En el juego de Carranza  
estás docto. Más estima  
tiene el de Liébana. En este  
quiero ver cómo te aplicas. 560

(*Esgrimen.*)

Mete el pie derecho, saca  
el izquierdo, uñas arriba;

v. 552 *artes especulativas*: especulativa es la «comprensión, facultad y capacidad grande con que uno discurre y se dedica a inquirir, saber y alcanzar lo esencial de las cosas. Y así, del hombre que es estudioso y hábil se dice que tiene grande especulativa» (*Aut*).

v. 553 *espada negra*: «Se llama la que es de hierro sin lustre ni corte y con un botón en la punta que sirve para el juego de la esgrima» (*Aut*).

v. 557 *Carranza*: Jerónimo Sánchez de Carranza. Aunque ya desde el último tercio del siglo XV se publicaron en España los primeros tratados al respecto (*La verdadera esgrima*, de Jaime Pons, publicado en 1472, o *El manejo de las armas de combate*, de Pedro de la Torre, que vio la luz un año después), se le considera a él como el padre de la esgrima española. Con su obra *De la filosofía de las armas y de su destreza, y la agresi3n y la defensa cristiana* (impresa en Sanlúcar de Barrameda en 1582, aunque en el colof3n se indica que ya estaba concluida en 1569) establece un marco teórico basado en las matemáticas, la filosofía y la geometría aplicable al combate con la espada. Para un estudio más detallado del libro de Carranza, remito a Chauchadis (1993) y Merich (2003).

v. 559 *Liébana*: todo parece indicar que «el de Liébana» sería otro especialista en esgrima. Sin embargo, no se encuentra entre los tratadistas conocidos de la época, pues no hay noticia alguna de su existencia. Dado el carácter circunstancial con el que Tirso compuso la comedia, no hay que descartar tampoco que pudiera tratarse de alguien conocido en un ámbito social y geográfico concreto y que sería célebre en esos años. Tras consultar el caso con el profesor Víctor Infantes, él recordaba, en sus investigaciones al respecto, haber leído en alguna ocasión cierta noticia referente a un tratadista de esgrima alemán de principios del siglo XVII llamado Liebenau, nombre, posiblemente, que haría alusión a su lugar de origen. El dato cobra sentido en el contexto en el que se llevó a cabo la representación de la obra, ya que, como sabemos, a ella asistió Wolfgang William del Palatinado-Neoburgo, Duque de Clèves, para quien, tal vez, este teórico o esgrimidor le resultaría familiar. Quisiera agradecer públicamente la amabilidad que el profesor Infantes tuvo a la hora de compartir conmigo su erudición.

- tírame esa punta al pecho;  
cruza la espada a la vista;  
rebate mi acero agora. 565
- ENRIQUE ([*Aparte.*] Por la honra y por la vida  
es natural la defensa.  
Duque, aunque el paso me impidas,  
he de llevarme la escala,  
sin que por ella colijas 570  
quién es la prenda que adoro.  
¡Muere y mi secreto viva!)
- (*Diviértese esgrimiendo y dale a Ricardo una cuchillada  
en la cabeza y derribale el sombrero.*)
- RICARDO ¡Loco! ¿Qué has hecho?
- ENRIQUE ¡Ay señor!  
Siguió la espada atrevida,  
sin regirse por el alma, 575  
desconciertos de la ira.  
Necio es quien reduce a leyes  
el furor, que nunca mira  
en preceptos militares  
si la venganza le incita. 580  
Ciego de él dejé llevarme,  
mas no hay disculpa que impida  
mi bárbara inobediencia.
- (*Arroja la espada negra, saca la blanca, ofrécesela y dale  
el sombrero de rodillas.*)

v. 572 acot. A pesar de que en todos los testimonios esta acotación aparece tras el verso 565, la lógica de la acción dramática exige su emplazamiento en este lugar.

v. 577 «En el siglo XVII, llegó a su colmo la exageración de los tratadistas del arte de esgrimir que, pretendiendo reducir todos los golpes y quites a reglas geométricas, consignaban, en sus obras, prolijas explicaciones, acompañadas de láminas, tan poco artísticas como inútiles, consiguiendo, solo, introducir la mayor confusión en las reglas de un ejercicio que, por su esencia, difícilmente se acomoda a demostraciones escritas, como alguno de los mismos reconocía, sin perjuicio de incurrir en defectos idénticos a los que censuraba». Ver Leguina, 1904, pp. 20-21. Estos excesos fueron objeto de la burla y sátira de algunos escritores, como Quevedo.

v. 578 *furor*: corrijo, a partir de ms., el término «favor» que aparece en todos los testimonios.

v. 583 acot. *espada blanca*: «Se llama la acerada y puntiaguda con que nos defendemos y ofendemos y se trae de ordinario ceñida y metida en la vaina» (*Aut.*).

	La mano, padre, castiga, que ha herido a quien debe el ser.	585
	Dame con mi espada misma la muerte y vengue la blanca lo que en la negra te indigna. ¡Que herí a mi padre!	
RICARDO	No creas que eres mi hijo ni permitas afrentar el orden sabio con que sus especies cría la cuerda naturaleza.	590
	Porque si, como imaginas, fuera, Enrique, yo tu padre, cuando, el alma divertida, me fueras a herir, la sangre te detuviera, a ser mía, el brazo, reverenciando la fuente que la origina.	595
	A la cabeza defiende la mano y, contra la ira de quien la injuria, recibe naturalmente la herida.	600
	Si yo tu cabeza fuera, mal agraviarme podía ramo de quien tronco soy, sangre de quien eres cifra.	605
	No, Enrique, no soy tu padre.	
ENRIQUE	Consuelos crecen desdichas, pues mezclas, crüel piadoso, dos contrarios de un enigma. ¿Que no eres mi padre?	610
RICARDO	No.	
ENRIQUE	¿Pues quién?	
RICARDO	Sabraslo algún día, que yo no lo sé hasta agora. Hasta que el tiempo lo diga. ( <i>Vase.</i> )	615

v. 597 Enmiendo, a partir de ms., la forma verbal «fuera» que recogen todos los testimonios. De esta manera se subsana la irregularidad métrica que su aparición llevaría aparejada.

v. 608 *cifra*: «Suma y compendio, emblema» (*DRAE*).



ENRIQUE «¿Que yo no lo sé hasta agora?».  
 «¿Hasta que el tiempo lo diga?».  
 ¡Ay, presunción enemiga!  
 ¿Cómo amaréis a Leonora? 620

(*Cíñese la espada.*)

Mi soberbia burladora,  
 hijo noble de Ricardo  
 me llamó. Mas ya, ¿qué aguardo,  
 si aun me niega mi bajeza  
 la humilde naturaleza 625  
 que pensé tener bastardo?

Arrogante pensamiento,  
 ¿a Leonora os atrevistes?  
 ¿Cómo tan alto subistes  
 con tan bajo fundamento, 630  
 que aun no sé mi nacimiento?

¡Ay, amorosa fatiga,  
 vuestro vuelo no prosiga,  
 pues sus principios ignora!  
 «Que yo no lo sé hasta agora». 635  
 «Hasta que el tiempo lo diga».

(*Sale Ludovico de campo y sin espada.*)

LUDOVICO Dicha el no matarme fue  
 de la caída que di.  
 Enrique.

v. 617 El pronombre está omitido en todos los testimonios, lo que convierte al verso en hipométrico. Acepto la enmienda de Hartzenbusch, ya que, como señala Fernández (XAF, p. 310), repite un modelo que aparece de manera idéntica tanto dos versos antes como en el 635.

v. 619 A pesar de que Fernández opina que tiene «perfecto sentido» la forma «Hoy» que encontramos en todos los testimonios, la enmienda añadiendo la interjección que registra ms.

vv. 637-638 La aparición de Ludovico en escena relatando la caída del caballo que, poco antes, podía haberle costado la vida es un signo inequívoco, dramáticamente hablando, de fatalidad, de mal agüero. El tema ha sido estudiado con cierto detenimiento especialmente en el caso de Calderón de la Barca, habiéndose convertido el arranque de *La vida es sueño* en el ejemplo paradigmático de este símbolo. En su día, Ángel Valbuena Briones (1977, p. 90) veía en él una manera alegórica de representar el conflicto entre la razón y la pasión (*ratio versus passionem*), entendida esta última, en muchas ocasiones, como la expresión del instinto sexual.

ENRIQUE	¿Señor?	
LUDOVICO	Caí...	
ENRIQUE	¡Válgame el cielo!	
LUDOVICO	... y quebré la espada de más estima que caballero ciñó. El caballo trompezó en un tronco y, dando encima, tres partes hizo la hoja.	640    645
ENRIQUE	Mucho daño os pudo hacer.	
LUDOVICO	A nuestro Duque iba a ver, que en no haciéndolo se enoja. Prestadme, Enrique, la vuestra...	
ENRIQUE	( <i>Aparte.</i> ¡La del Duque, cielos, es!)	650
LUDOVICO	... y volveréola después con mejoras.	
ENRIQUE	¿Qué más muestra de que ya está mejorada que vos, Marqués, la pidáis, si a vuestro lado la honráis?	655
	( <i>Sácala.</i> )	
LUDOVICO	¡Hermosos filos de espada! Enrique, feriádmela; dareos un lugar por ella.	
ENRIQUE	Si gustáis serviros della, ya señor, feruada está, aunque tengo en ella puesto mi gusto.	660
LUDOVICO	Así pues, no es justo que yo os quite tan buen gusto. Yo os la remetiré presto. Y porque no vuelva sola, enjaezado os traerán	665

v. 643 *trompezó*: forma arcaica del verbo «tropezar».

v. 657 Señala Covarrubias que «feriar» es «comprar y vender y trocar una cosa por otra».

vv. 657-660 Nótese la irregularidad en la rima de esta redondilla.

el más brioso alazán  
que parió yegua española.

(*Enváinala.*)

- ENRIQUE Bésos las manos.
- LUDOVICO ¿Queréis  
que vamos a Belpaís 670  
los dos?
- ENRIQUE Si vos os servís  
de mí, ¿por qué no?
- LUDOVICO Seréis  
del Gran Duque conocido,  
que tiene satisfacción  
de la fama y opinión 675  
que vuestro estudio ha adquirido.
- ENRIQUE A vuestra sombra, señor,  
¿qué dicha no intentaré?
- LUDOVICO Soy primo suyo y podré  
haceros con él favor. 680
- ENRIQUE Entrad, veréis nuestra quinta  
y tomaré yo otra espada.
- LUDOVICO No será tan extremada  
como la que está en mi cinta,  
aunque siempre se ha preciado  
vuestro padre de tener  
armas con que alarde hacer  
de haber sido gran soldado. 685  
Vamos.
- ENRIQUE (*Aparte.* No pude negarle  
la espada que me pidió. 690  
Si el Duque, que la perdió,  
la conoce, ¿acompañarle  
no es locura? Mas ¿qué importa?  
¿Ya qué tiene que perder  
hombre que no tiene ser? 695  
Acabe mi dicha corta,  
que cuando el Duque importuno

	la muerte me mande dar, a nadie podré afrentar, pues soy hijo de ninguno.) ( <i>Vanse.</i> )	700
	( <i>Salen Leonora y el Duque, solos.</i> )	
DUQUE	¿Pues podrasme tú negar no ser esta letra tuya? Cada pedazo te arguya, pues para multiplicar los testigos que dan nota de tu descompuesto amor, convencen tu roto honor razones de carta rota.	705
	¡Niega que la infame escala que al pie de tus rejas vi, liviana, intentó por ti meter la afrenta en tu sala!	710
	¡Niega el perdido respeto a tu difunto consorte, honesta viuda en la corte y en Belpaís, del secreto y la noche apadrinada, pagando torpe tributo a la liviandad en luto, hipócrita disfrazada!	715
	Que cuando excusas alegues, que estás maquinando en vano, desmentida de tu mano no es posible que esto niegues.	720
LEONORA	( <i>Aparte.</i> ¡Ay, desacertado Enrique! Perdí mi opinión por ti, y tú me perdiste a mí. ¿Qué he de hacer?)	725
DUQUE	Quando fabrique tu ingenio agravios que hacer	

vv. 707-708 *roto honor... carta rota*: Tirso, por boca del Duque, equipara el honor de su hermana con el elemento que ha servido para constatar el desdoro contra él cometido a través de un quiasmo en el que emplea el sentido literal y figurado del adjetivo «roto».

v. 726 *opinión*: «fama o concepto que se forma de alguno» (*Aut*).

	a mis sospechas, Leonora, no te han de excusar agora sutilezas de mujer. Convencida estás.	730
LEONORA	Confieso lo que en mi vida pensé. Y puesto que perderé, cuando no la vida, el seso, por la reputación mala, Duque, en que contigo quedo, dejarte seguro puedo que los pasos de esa escala que has hallado y me desdoran, no han llegado a profanar, fuera del alma, el lugar que dentro mi cuarto ignoran. Ofendió el consentimiento al recato, no al honor, pues no le agravia el amor que al primero sacramento que vio el mundo se sujeta. Con aqueste fin cristiano, aunque el medio fue liviano y la pasión indiscreta, le escribí aquese papel que después rompió el temor, arrojándole el honor por las rejas. Funda en él delitos de voluntad que no se han puesto en efeto, y advierte que es él sujeto	735 740 745 750 755

vv. 738-749 Intenta disculpar Leonora el atrevimiento cometido al permitir a Enrique entrar en su habitación escudándose en la sinceridad del sentimiento que ha provocado el encuentro: el de un amor verdadero que no tiene ningún objetivo espurio, sino únicamente el de verse refrendado a través del matrimonio. Leonora especifica que está hablando del primer sacramento «que vio el mundo», el matrimonio que unió a Adán y Eva.

v. 740 *pasos*: 'peldaños'.

v. 755 «*Honor* es aquí el nominativo, lo *arrojado* es el papel. Cuando se incluyó esta comedia en la *Colección general*, entendió el censor la oración al revés, y borró el verso» (Hartzenbusch).

	de tan noble calidad como la tuya.	760
DUQUE	¿Y la escala, de tu deshonor instrumento?	
LEONORA	Amor, cuyo pensamiento por los ojos se señala, a mi amante le diría que consigo la trujese.	765
DUQUE	Si pedazos te leyese de este papel, bien podría probarte cuán adelante de lo que dices está el liviano amor que da tanta licencia a tu amante. Mas declárame quién es el pretendiente atrevido.	770
LEONORA	Señor, no pidas...	
DUQUE	Yo pido lo que te ha de estar después tan bien que juzgues por sabio el remedio de tu honor.	775
LEONORA	( <i>Aparte.</i> Perdona, Enrique, al temor, que es fuerza que te haga agravio.) Temo, si quien es público, que has de enojarte.	780
DUQUE	¿Por qué, si es tan noble? Di, ¿quién fue?	
LEONORA	El Marqués.	
DUQUE	¿Quién?	
LEONORA	Ludovico.	
DUQUE	¿Mi primo?	
LEONORA	Ese me desvela.	785
DUQUE	Pues siendo merecedor Ludovico de tu amor, ¿por qué con tanta cautela y secreto te pretende? Pues, cuando me declarara	790

	su amor, era cosa clara ser tu esposo.	
LEONORA	No te ofende, pero pretendió primero a mi hermana.	
DUQUE	Eso es verdad.	
LEONORA	Mudose la voluntad, que amor es fuego ligero. Viéndome en fin viuda, puso los ojos con tanto afecto en mí, que amante y secreto a servirme se dispuso. Y, por no dar a Isabela celos y enojarte a ti, ha un mes que me sirve así.	795        800
DUQUE	Cuerdo ocasiones recela, y cuerdo intento también atajar inconvenientes. Amorosos accidentes disculpa, hermana, te den, siquiera por la elección que en tan noble prenda has hecho. Sosegado has ya mi pecho. Al Marqués tengo afición. Con Isabela intenté casarle mas, pues se muda, disimula, cuerda y muda, porque a tu hermana no dé celos, infiernos de amor, entre tanto que dispongo las cosas y medios pongo que a Isabela estén mejor.	805        810       815       820
LEONORA	Dame a besar esos pies, pues satisfaces así tu honor y mi gusto.	

v. 798 Aunque la rima de la redondilla hubiera requerido una forma más arcaica como «afeto», respeto el término que aparece en todos los testimonios.

v. 800 *servir*: «cortejar o festejar a alguna dama solicitando su favor» (*Aut*).

v. 815 *cuerda*: con 'cordura', con 'prudencia'.

DUQUE	En ti se emplea bien el Marqués. Cosas que tan adelante en materia de honra están, mal remediarse podrán si con medio semejante no sueldo el daño que has hecho.	825
LEONORA	<i>(Aparte. Enrique inconsiderado, causa a tus celos has dado. Oculte tu amor mi pecho, que aunque crea tu impaciencia que al Marqués hago favor, te adoraré en lo interior y al Marqués en la apariencia.)</i>	830
	<i>(Salen la Duquesa y Isabela.)</i>	835
DUQUESA	Dícenme, Duque y señor, que dejáis a Belpaís por la corte.	
DUQUE	Si el calor, Duquesa, aquí divertís, Venus entre tanta flor, yo que, de mi corte ausente hago a mi gobierno agravio, juzgo por inconveniente, pudiendo ser Catón sabio, ser cazador imprudente. Hoy nos hemos de partir.	840
ISABELA	Más razón es acudir al bien común, gran señor, que al propio.	845
DUQUESA	No sabe amor replicar ni resistir. Vamos cuando vos gustéis.	850
	<i>(Salen Ludovico y Enrique.)</i>	
LUDOVICO	Por cumpliros el deseo que de conocer tenéis, gran señor, a Enrique, os veo	855



	tarde hoy. Honrar podéis en él, con satisfacción de su fama y experiencia, la nobleza y discreción, valor, cortesía y ciencia que sus tributarias son. 860 Disculpe lo que ha tardado el padrino que he buscado.
DUQUE	Poco madrugáis, Marqués, pero todo amante es cuidadoso descuidado. 865 Más os debe Belpaís de noche que cuando Apolo logra los rayos que huís. Las estrellas os ven solo, 870 con padrino al sol salís. Negáis de noche, secreto, quién sois a la cortesía, y publicaisla, en efeto, al sol. No sois vos de día, 875 como de noche, discreto. ( <i>A él aparte.</i> Esa espada no hace alarde de hazañas que adquirís tarde. Guardarla os fuera mejor, si no es que a vuestro señor 880 notáis, Marqués, de cobarde.)
LUDOVICO	( <i>[Al Duque.]</i> ¡Señor! ¿Qué decís?)
DUQUE	( <i>[A Ludovico.]</i> Que en ella mi desprecio se señala. Mas si os honráis de traella, haré yo sacar la escala 885 y os castigaré por ella.)

v. 863 *padrino*: «Metafóricamente se toma por el que favorece o protege a otro en sus pretensiones, adelantamientos o designios» (*Aut*).

v. 866 *cuidadoso descuidado*: enunciado oximorónico de honda raigambre barroca.

v. 881 *notáis*: «notar» es «censurar, reprender o reparar las acciones de alguno» (*Aut*).

LUDOVICO	<p>([<i>Al Duque.</i>] Señor, gran señor, ¿qué espada? ¿Qué escala? ¿Qué confusión mi lealtad tienen culpada? Admitid satisfacción de quien no os ofende en nada.)</p> <p>(<i>Vase el Duque.</i>)</p>	890
DUQUESA	<p>Airado el Duque se fue con el Marqués. Isabela, ¿qué es esto?</p>	
ISABELA	<p>Aunque no lo sé, el amor que me desvela por intercesor pondré. A vuestra alteza suplico que a desenojarle venga.</p>	895
DUQUESA	<p>Que me pesa os certifico, de que causa el Duque tenga de reñir con Ludovico.</p> <p>(<i>Vanse las dos.</i>)</p>	900
LEONORA	<p>A poder yo aborreceros, osara, Enrique, reñiros, o ahorrara mi amor suspiros, pues ya no excusa el perderos. Tan difícil será el veros como imposible el hablaros. No supistes conservaros, ni yo supe retirar deseos que han de pagar con la vida el adoraros. Por un instante de gusto,</p>	905     910

v. 887 Tal y como aparece en todos los testimonios («Gran señor, ¿qué espada?»), el verso es hipométrico. La solución que propone Hartzenbusch es «Gran señor, decid: ¿qué espada?», probablemente, como apunta Fernández, por ser «una variante de la frase dicha antes por el mismo Ludovico» (v. 882). Para este estudioso, el error podría estar «en el cambio de *señor* por *gran señor*, tratamiento del mismo valor. De ser esto así, el verso original de Tirso sería: «Señor, ¿qué decís? ¿Qué espada?». La clave estaría en el hecho de que justo antes Ludovico había sido interrumpido por el Duque y ahora reitera la pregunta «y dice lo demás, lo que iba a decir antes de ser interrumpido». Ver XAF, p. 311. Como en otras ocasiones, prefiero enmendar siguiendo la lectura de ms.

	años hemos de perder del recíproco placer que tiraniza un disgusto.	915
	Límite tiene amor justo que el necio desorden pasa. Quien sin prudencia se abrasa, arrepentido se yela;	920
	quien al gastar no recela, corrido vive con tasa. Un papel nos ha vendido, una escala descubierto, un descuido nos ha muerto, una desdicha perdido.	925
	Todo el Duque lo ha sabido. A Ludovico he culpado. Nombre de esposo le he dado, y, si de pesar no muero, he de fingir que le quiero	930
	por solo razón de Estado. ¡Ved de un yerro los que nacen!	
ENRIQUE	Enlazan las ocasiones desdichas en eslabones que eternas cadenas hacen.	935
	Pero si se satisfacen matando, morir procuro, pues con la vida aseguro el peligro que tenemos, porque muriendo quedemos	940
	libre vos y yo seguro. Sois mi esposa en posesión, y yo con vos desigual, nuestro peligro mortal, cierta nuestra perdicion.	945
	Razón de Estado es razón que contradicen los cielos. La muerte ataja desvelos. Muera quien os ha perdido	

v. 921 *corrido*: 'avergonzado'.

v. 931 *razón de Estado*: «La política y reglas con que se dirigen y gobiernan las cosas pertenecientes al interés y utilidad de la República» (*Aut.*).

a vuestros ojos querido 950  
antes que ausente y con celos.

(*Sale Isabela.*)

- ISABELA      ¡Ay, hermana de mis ojos!  
Llevar manda el Duque preso  
al Marqués. Perderé el seso  
si duran estos enojos, 955  
porque confusos antojos,  
difíciles de entender,  
le obligan a enfurecer.  
Quejas forma de una espada  
que ciñe al lado, dorada, 960  
y mi homicida ha de ser.  
Luego nos manda partir  
a la corte. Ven, Leonora,  
y serás su intercesora  
o aquí me verás morir. 965
- LEONORA      Yo, ¿qué le puedo decir  
con que se venga a placar?
- ISABELA      Nada te sabe negar.  
Roguemos por él las dos.  
Hidalgo, también a vos 970  
os manda el Duque llamar.
- ENRIQUE      (*[Aparte.]* ¿Habrás sabido que es mía  
la espada? Si me da muerte  
dichosa será mi suerte.)
- LEONORA      (*[Aparte.]* ¡Tantos males en un día!) 975
- ENRIQUE      (*[Aparte.]* ¡Ea, amorosa osadía!  
Muera Enrique desgraciado,  
pues tan mala cuenta ha dado  
de la dicha que ha perdido,  
cuando no por atrevido, 980  
por amante descuidado.)



## ACTO SEGUNDO

(*Salen Enrique y, preso, Ludovico.*)

ENRIQUE	No me espanto que forméis quejas de vuestra prisión, supuesto que no sabéis, Marqués, la justa ocasión	985
	con que airado al Duque veis. Mas primero que os la diga, de vos me quiero informar si la amorosa fatiga, que reinos suele abrasar	990
	y libres pechos castiga, predominando en Leonora, la hiciera competidora de la dicha de Isabela y, aunque su amor os desvela, os quisiese bien agora.	995
	¿La mudanza podría hacer el común efecto en vos con que muestra su poder amor, que es fuego, si es dios, y nunca vive en un ser?	1000
LUDOVICO	¿Leonora a mí?	
ENRIQUE	Su beldad, el ser del Duque heredera, de cuya esterilidad Cleves sucesión no espera, su discreción y su edad	1005

v. 993 *hiciera*: como señala Fernández (XAF, p. 313), al ser el sujeto de este verso «la amorosa fatiga» del 989, debemos aceptar esta enmienda que Hartszenbusch hace a la forma «hicieron» que recogen todos los testimonios.

- dan causa a lo que os pregunto,  
pues siendo del sol trasunto  
puede, asegundando amor,  
elegiros sucesor 1010  
del malogrado difunto.
- LUDOVICO Enrique, no oso fiar  
tanto de mi fortaleza.  
Si en tan dichoso lugar  
me pusiese su belleza, 1015  
que no temiese dudar  
la fe que a Isabela debo.  
El mayor planeta es Febo  
de cuantos alumbrar ves, 1020  
y muda de mes en mes  
nueva casa y signo nuevo.  
Mas ¿por qué me decís eso?  
¿Qué tiene, Enrique, que ver,  
tenerme así el Duque preso  
con tentarme por saber 1025  
si soy mudable?
- ENRIQUE Intereso,  
Marqués, de vuestra mudanza  
toda la seguridad  
de mi vida y esperanza.  
Mi osadía perdonad, 1030  
alentad mi confianza,  
y aseguradme primero  
si de amigo verdadero  
podré gozar el blasón,  
Marqués, en vuestra opinión. 1035
- LUDOVICO Bien sabes lo que te quiero  
y que eres, por mí, privado  
del Duque.

v. 1008 *trasunto*: la forma latinizante «trasumpto» que tienen todos los testimonios debe modernizarse para ajustar la rima. Según Fernández (XAF, p. 313), los otros términos con los que rima en la quintilla demostrarían que, en realidad, era de esta manera «como lo pronunciaba Tirso».

v. 1009 *asegundar*: «Repetir algún acto con intermediación al primero o con corto intermedio» (*Aut*).

v. 1018 *Febo*: 'el Sol'.

v. 1034 Ver lo dicho en la nota al verso 161.

ENRIQUE	<p>Más me prometo de vos, aunque os he agraviado. Sois mi patrón, en efeto, y, en esa fe confiado, atrevimientos de amor escuchad. Yo, Ludovico, soy vuestro competidor, si en méritos menos rico, más dichoso en el favor de Isabela.</p>	<p>1040</p> <p>1045</p>
LUDOVICO	<p>¿Cómo es eso?</p>	
ENRIQUE	<p>Mis desatinos confieso, mas poco el amor abrasa, que los límites no pasa comunes y pierde el seso. El estar de Belpaís tan cercana nuestra quinta, como en su bosque advertís; la caza, que guerras pinta de Marte y Amor, si oís de Adonis que cazador y amante rindió sus flechas a la madre del Amor, cuyas trágicas sospechas, sin dar fruto, le hacen flor; la ocasión, que, poderosa,</p>	<p>1050</p> <p>1055</p> <p>1060</p>

v. 1038 *prometerse*: 'confiar en obtener algo'.

vv. 1055-1061 Cautivada por su belleza sobrenatural, Afrodita (Venus, en la mitología romana) cayó perdidamente enamorada de Adonis, el hijo habido de una relación incestuosa (promovida precisamente por ella) entre Cíniras y su hija Mirra. Avisada de que sería asesinado por un celoso Ares (Marte) que se transformaría en jabalí para tal fin, intentó por todos los medios mantenerlo alejado de la caza, pero su desmedida afición por esta terminaría enfrentándole al dios metamorfoseado que, efectivamente, le daría la muerte. Afrodita pudo llegar a su lado cuando estaba a punto de expirar y salpicó con néctar la sangre por él derramada. De esa mezcla nació una flor roja que, en palabras de Ovidio, es «como suelen producirla los granados, que bajo correosa corteza ocultan el grano; sin embargo, es efímera la vida de aquella flor, pues, mal sujeta y caediza por su excesiva ingravidez, la arrancan los mismos vientos que le dan nombre». Dicha flor es la conocida como anémoma. La historia, con variantes significativas (por ejemplo, no se menciona que el jabalí que acaba con la vida de Adonis sea Marte transformado), puede encontrarse en el libro X de las *Metamorfosis*. Para la cita, ver Ovidio, *Metamorfosis*, p. 202.



con la más difícil cosa  
 sale cuando dichas traza.

En fin, lugar, tiempo y caza 1065  
 me hicieron presa amorosa  
 de Isabela que, rendida  
 a alguna oculta influencia,  
 vuestros servicios olvida

y con su hermosa presencia 1070  
 da a mi atrevimiento vida.  
 Creció el amoroso trato  
 con la comunicación  
 que malogra el tiempo ingrato,  
 sin que diese permisión 1075  
 el temeroso recato  
 que algún tercero indiscreto  
 tiranizase el secreto,  
 pues en su amorosa quinta

solo fió de una cinta 1080  
 la guarda de su respeto.  
 La noche que no la hablaba,  
 aunque las más iba a vella,  
 atado a un listón hallaba  
 un papel, (¡industria bella!), 1085  
 y otro en su lugar dejaba.  
 En esta vida, Marqués,  
 pasó amor tan adelante,  
 que en el discurso de un mes  
 de niño creció a gigante 1090  
 (¡juzgad cuál será después!),  
 hasta que mis persuasiones,  
 quejas, suspiros, pasiones,  
 dieron a mi atrevimiento  
 alegre consentimiento 1095  
 y permisión sus balcones  
 a una escala que llevé  
 y la desdicha estorbó,  
 pues cuando subir pensé,  
 vino el Duque y malogró 1100  
 diligencias de mi fe.  
 Intentó reconocerme  
 con otros dos. Encubríme.

Quiso matarme o prenderme.  
 Eché mano y resistime. 1105  
 Siguíome y, por defenderme,  
 hiriendo a los dos le gano  
 la espada y, más cortesano  
 que dichoso, con la mía  
 le dejo huyendo del día, 1110  
 cuya luz intentó en vano  
 descubrirme. Halló la escala  
 el Duque, en fin, que recela  
 lo que en sus pasos señala,  
 y a Leonora y Isabela 1115  
 confuso en la culpa iguala.  
 Retíreme a casa yo  
 desesperado y sin seso,  
 al tiempo que os sucedió  
 con la caída el suceso 1120  
 que vuestra prisión causó.  
 La espada del Duque os di  
 cuando a hablarle con vos fui,  
 y ofendiéndose de vella  
 a vuestro lado, por ella 1125  
 os tiene en prisión aquí.  
 Supo después que Leonora,  
 en quereros satisfecha,  
 vuestra prisión siente y llora.  
 Y, creciendo su sospecha, 1130  
 está persuadido agora  
 que vos fuistes el autor  
 de la escala y resistencia  
 a que me obligó el amor.  
 Y embotando su prudencia 1135  
 los filos de su rigor,  
 conmigo ha comunicado  
 sus recelos y cuidado,  
 y por mi consejo intenta

v. 1135 *embotar*: «Engrosar los filos y puntas de las armas y otros instrumentos agudos mellándolos, despuntándolos o gastándolos, como sucede en los cuchillos, navajas, espadas y otros que se gastan con el uso de ellos» (*Aut*). Es decir, que la moderación y el comedimiento del Duque han rebajado la severidad con la que originalmente hubiera querido responder a una cuestión de honor como la que se le plantea.

	tomar, Marqués, por su cuenta el dar a Leonora estado. Con ella os quiere casar. Si os obliga su belleza y en el saber perdonar resplandece la nobleza,	1140    1145
	en mí la podéis mostrar. Y, si no, al Duque decid que a Isabela he pretendido. Lo que me ama le advertid, y de mi intento atrevido satisfacción le pedid, porque en sabiendo el suceso que a vuestra amistad confieso, dé a vuestros celos venganza, fin a mi loca esperanza y muerte a mi amor sin seso.	   1150   1155
LUDOVICO	Enrique, mucho he querido a Isabela, al mismo paso que mudable me ha ofendido. En justos celos me abraso. Mas pues te has favorecido de mí, no tengas temor, que a mi enojo he de vencer.	   1160
ENRIQUE	Es de reyes tu valor.	
LUDOVICO	No fue Isabela mujer en escoger lo peor, que en ti sus gustos mejora. Cure mis celos Leonora, que si un veneno se aplaca con otro, eficaz triaca su amor me receta agora.	1165    1170
ENRIQUE	Dame esos pies.	

vv. 1158-1159 *al... paso que*: «Se usa para contraponer los extremos de una oración con otra por vía de suposición de algún hecho» (*Ant*).

v. 1170 *triaca*: «es un medicamento eficazísimo compuesto de muchos simples, y lo que es de admirar, los más dellos venenosos, que remedia a los que están emponzoñados con cualquier género de veneno» (*Cov*).

- LUDOVICO De cuidado  
mudad pensamiento.
- ENRIQUE A verte  
entra el Duque.
- LUDOVICO Ya yo he dado,  
Enrique, en favorecerte. 1175  
Por ti quiero ser culpado.  
*(Sale el Duque.)*
- DUQUE Ya que os habrá, Marqués, la prisión hecho  
más advertido, he dado a intercesiones  
lugar piadoso, aunque de vos sospecho  
que juzgaréis agravios mis razones. 1180
- LUDOVICO Antes, señor, de vuestro ilustre pecho  
conozco, entre estas lícitas prisiones,  
la justicia que mezcla la clemencia,  
cuerdo castigo de mi inadvertencia. 1185  
Descuido fue de mozo, que podía  
ocasionaros a mayor venganza  
a no tener en vos la sangre mía  
padrino sabio y cierta confianza.
- DUQUE En materia, Marqués, de cortesía,  
pocas disculpas el descuido alcanza. 1190  
Libre estáis.
- LUDOVICO Vuestros pies invictos beso.
- DUQUE Sed más constante, ya que sois travieso. *(Vase.)*
- ENRIQUE Esto, Marqués, te dijo porque piensa  
que olvidas a Isabela por Leonora.
- LUDOVICO Ya, Enrique, atribuyéndome tu ofensa, 1195  
viudo es mi amor, pues en su luto adora.  
Con su favor mi agravio recompensa.  
Saque a Isabela su presencia agora  
del alma donde fue dueño absoluto  
y vístanse mis celos de su luto. *(Vase.)* 1200

v. 1172 *cuidado*: 'preocupación'.

v. 1192 *constante*: «Firme, perseverante» (Cov.); *travieso*: «El inquieto y desasosegado, que hace algunas cosas dignas de reprehensión» (Cov.), «Se dice del que vive distraído en vicios, especialmente en el de la sensualidad» (*Aut*).

- ENRIQUE      ¿Qué confusión, enmarañados cielos,  
es esta que aborrezco y solicito?  
Perilo soy, pues su tormento imito  
tejiendo celos por morir en celos.  
Eslabonan cadenas mis desvelos  
siendo juez y agresor de mi delito. 1205
- Tercero del Marqués, con quien compito,  
en mis tormentos fundo mis consuelos.  
Si no ama Ludovico a mi Leonora,  
publicando mi amor, mi muerte trata, 1210  
y han de matarme celos si la adora.  
Todo es morir lo que el penar dilata.  
Deme, pues, muerte airada el Duque agora  
y no un recelo que despacio mata.
- (Sale Leonora.)
- LEONORA      ¿Qué haces, Enrique, suspenso? 1215
- ENRIQUE      Parabienes preveniros  
que, a costa de mis suspiros,  
mi tormento hacen inmenso.  
Que labro, Leonora, pienso,  
contra mí mismo, tirano, 1220  
el sepulcro de mi mano,  
donde sin hallar salida,  
fenezca mi triste vida  
como el tejedor gusano.  
Ya está el Marqués persuadido 1225

v. 1203 *Perilo*: escultor griego que vivió en el siglo VIII a. C. y que pasó a la historia por el toro de bronce que supuestamente construyó y regaló al tirano de Agrigento, Falaris. En el artilingio, usado como método de tormento, se encerraba a la víctima en el toro y se calentaba este para abrasarla. Falaris ensayó su uso con el propio Perilo. Lo mencionan muchos textos áureos (Lope de Vega en *El peregrino en su patria* y en *La Dragontea*, Agustín de Rojas Villandrando en *El viaje entretenido*, fray Antonio de Guevara en su *Reloj de príncipes*, Cristóbal Mosquera de Figueroa en su *Comentario en breve compendio de disciplina militar*). El propio Tirso recurre también a la historia de Perilo y su toro metálico en los *Cigarrales de Toledo* («Daba engañosas y ligeras vueltas, paraba e imitaba bramidos con más propiedad que los de aquel que, siendo parto del ingenio y manos de Perilo, fue merecido premio de su bárbara invención», CORDE).

vv. 1212-1214 En expresiones semejantes aparecen combinados los tópicos del *memento mori* y *cotidie morimur*.

v. 1224 *tejedor gusano*: 'gusano de seda'.

- a vuestro amor lisonjero.  
 Fui primero y soy tercero.  
 ¡Ved la medra a que he venido!  
 ¿Quién duda que habréis tenido  
 abierta puerta al cuidado, 1230  
 que os habrá el Marqués pintado  
 un generoso sujeto,  
 mozo, gallardo, discreto,  
 de real sangre y noble estado,  
 y que, hecha comparación 1235  
 entre mí y él, el desprecio  
 me pintará pobre, necio,  
 sin calidad ni opinión?  
 ¡Ay, Leonora!
- LEONORA Enrique, pon  
 freno al atrevido labio 1240  
 pronunciator de mi agravio,  
 que vas perdiendo el conceto  
 qua has tenido de discreto.
- ENRIQUE Pues con celos, ¿quién es sabio?
- LEONORA Pues tú, ¿de qué tienes celos? 1245
- ENRIQUE Cuando hay de qué, no lo son.  
 En la elemental región,  
 imagen de mis desvelos,

v. 1246 El enunciado que parece dejar inconcluso aquí Enrique se ve completado por las palabras de don Fernando en el «Cigarral segundo» de *Cigarrales de Toledo*. Allí presenciamos el desarrollo de un entretenimiento cortesano en el que en los terrenos de la casa de recreo se había construido una suerte de laberinto formado con vegetación en el que solo unos elegidos podían decidir entre diferentes calles o caminos que, singularizados por un rótulo o divisa específicos, conducían a un simbólico e imaginario «castillo de la pretensión de amor». Los tres posibles itinerarios que se presentan son los denominados «Temor», «Celos en duda» y «Poca satisfacción de sí». En el proceso de elección de los mismos se cuenta lo siguiente: «—Pues a mí no hay quien me quite el derecho que tengo a la [calle] de los Celos (dijo don Vela), pues, aunque *en duda*, juzgan gigantes los favores que don Nuño recibe de Narcisa. —A ser averiguados (respondió don Fernando) no fueran celos, sino desengaños; y aun peor nombre les da la afrenta, que, amenazando a la cabeza, teme pronuncialle la lengua». Ver Tirso de Molina, *Cigarrales*, p. 239.

vv. 1247-1254 *elemental región*: 'el aire'; «se llama todo lo que se contiene desde la luna hasta el centro de la tierra» (*Aut*). Con esta imagen de una nube pintada y perfilada por el sol que es capaz de adoptar la forma de entidades imponentes, de gran magnitud («montes») para, acto seguido, disiparse o evaporarse («resolviéndose en

	verás, si miras los cielos, una nube retocada	1250
	del sol, blanca y encarnada, que resolviéndose en viento, cual celos sin fundamento, pinta montes y no es nada.	
	¿No pretendes que te quiera el Marqués?	1255
LEONORA	Porque aseguro la vida, así lo procuro.	
ENRIQUE	Mis temores considera. Amor fuego, mujer cera, yo hablarte y verte por tasa, él sin ella y en tu casa.	1260
	Cuando de burlas le adores, de veras son mis temores, que amor burlándose abrasa.	
	Dirate encarecimientos	1265
	que, aunque de ti no creídos, pasarán por los oídos y engendrarán pensamientos.	
	Estos, al principio lentos, en el alma alimentados	1270
	irán cebando cuidados y, siendo el pecho su centro, vencerá el Marqués si dentro tiene tales abogados.	
	¿Quién duda que, aunque te pese, tal vez, si a solas estás, favores no le darás con que su dicha confiese?	1275
	Cuando una mano te bese (supongo que sea forzada), aunque después retirada propongas darle castigo, ¿qué no acabará contigo una mano ya besada?	1280

viento»), intenta explicar Enrique de manera simbólica y visual la naturaleza y efectos que producen los celos en los enamorados.

v. 1283 *acabar*: «conseguir, obtener y alcanzar» (*Aut*).

- ¿Has de cortártela? No. 1285  
 Luego siempre que la vieres  
 te has de acordar de él. ¿Y quieres  
 que no desespere yo?  
 La mano que él cohechó,  
 el pensamiento importuno, 1290  
 el verte a tiempo oportuno,  
 todos, si por él están,  
 ¿qué hazaña no acabarán  
 tantos, Leonora, contra uno?  
 Querrate casar tu hermano 1295  
 con él, como ha prometido.  
 Ya yo estaré aborrecido,  
 y ya cohechada tu mano  
 seré yo estorbo tirano.  
 Pues, ¿qué remedio? Matarme. 1300  
 Pues, ¿no es mejor excusarme  
 de tantos sustos, Leonora,  
 y dándome muerte agora,  
 despacio, no atormentarme?
- LEONORA Enrique, quédate a Dios, 1305  
 que estás hoy impertinente.
- ENRIQUE Mi bien, mi gloria, detente.  
 ¿Vos os vais, y me amáis vos?
- LEONORA Hemos de reñir los dos  
 si oigo desalumbramientos 1310  
 de tus desvanecimientos.
- ENRIQUE No tratemos dellos más.
- LEONORA Estás necio hoy. No podrás.
- ENRIQUE Mudos serán mis tormentos.
- LEONORA Si sabes que soy tu esposa, 1315  
 ¿por qué mi opinión agravias?
- ENRIQUE Celos, amores, son rabias.

v. 1289 *cohechó*: ‘forzó’. Nueve versos después, en el 1298, el verbo se emplea con el valor de ‘obligar’, ‘comprometer’.

v. 1310 *desalumbramiento*: «El desatino y desconcierto que uno hace ciego de la pasión» (Cov.).

v. 1313 *necio*: «imprudente o falto de razón, terco y porfiado en lo que hace o dice» (Aut).



- LEONORA      Visita a Isabela hermosa  
que, aunque yo viva celosa,  
más prudente me verás.      1320
- ENRIQUE      Iré, pues en eso das.  
  
(*Hace que se va y vuelve.*)  
  
Mas, si en amar te resuelves  
al Marqués...
- LEONORA      ¿Pues a eso vuelves?
- ENRIQUE      ¡Ay, mi bien! No puedo más.  
  
(*Vase y sale Isabela.*)
- ISABELA      ¿Pasar delante de mí      1325  
y fingir que no me ve,  
y después que le llamé  
hablarme el Marqués así?  
¿Grave conmigo y con seso?  
¿Qué ocasión habrá tenido,      1330  
si por él he intercedido  
con el Duque estando preso?
- LEONORA      Isabela.
- ISABELA      Hermana mía.
- LEONORA      ¿Qué tratas contigo a solas?
- ISABELA      Amor es mar, y en sus olas      1335  
anegar mi paz porfía.  
Basta, que de la prisión  
sale el Marqués tan trocado,  
que delante mí ha pasado  
con tan libre ostentación      1340  
como si en toda su vida  
me hubiera querido bien.  
Dile, hermana, el parabién  
de ver tan presto cumplida

vv. 1335-1336 *Amor... porfía*: «Otra asociación, no privativa, pero muy del gusto de Tirso, es la del mar, término frecuentísimo asociado a la inestabilidad vital, y el amor. Son tres los factores que confluyen en su tipificación metafórica: la cercanía fonética (amor-mar-amar), la alusión mitológica a Venus, diosa del amor, nacida del mar, y el carácter inestable, mudable del sentimiento amoroso». Ver Oteiza, 2000b, p. 53.

- su libertad, negociada 1345  
 por mí, como Cleves sabe,  
 y él, tan necio como grave,  
 dijo, la color mudada:  
 «De dos libertades puede  
 vuestra alteza, gran señora, 1350  
 darme plácemes agora:  
 del alma, que es la que excede  
 a todas, si estuvo presa  
 en su amor; y la segunda  
 del cuerpo, que es en quien funda 1355  
 el parabién que confiesa».  
 Y haciendo una reverencia,  
 puesto que cortés, mayor  
 que las que permite amor,  
 se partió de mi presencia. 1360
- LEONORA Soñarase Duque ya  
 de Geldres y que le espera  
 por esposo su heredera.
- ISABELA ¿Cómo es eso?
- LEONORA Favor da  
 mi hermano a sus pretensiones 1365  
 y, con él reconciliado,  
 de la prisión le ha sacado  
 ofreciendo intercesiones  
 con que consiga su intento.
- ISABELA ¿Mi hermano hace contra mí? 1370
- LEONORA Hánmelo afirmado ansí,  
 no sé con qué fundamento.

v. 1351 *darme plácemes*: ‘felicitar me’, ‘darme la enhorabuena’.

v. 1355 Corrijo la irregularidad métrica que existe en todos los testimonios («en quien se funda») eliminando, tal y como aparece en ms., el reflexivo.

v. 1362 El Ducado de Geldres (o Güeldes en castellano) es un territorio de origen medieval que a partir de 1579 conformaron las Provincias Unidas de los Países Bajos. El mercedario Baltasar Porreño, en sus *Dichos y hechos del señor rey don Felipe Segundo, el Prudente* (Sevilla, 1639), lo describía en los siguientes términos: «El Ducado de Geldres tiene al Oriente a Vuesfalia, al Septentrión a Transisileja, al Occidente al Estado de Utrech y parte del Condado de Holanda, del cual y del Ducado de Brabante se distingue el Mediodía por el río Mosa y confina con el Ducado de Cleves». Manejo la edición de la obra publicada en Madrid el año 1748. La cita en cuestión aparece en las páginas 299-300.

	Mas si tus celos procuran reducille a su obediencia, según muestra la experiencia, celos con celos se curan.	1375
ISABELA	Anoche, hermana, te dije que de Enrique colegí que está perdido por ti.	
LEONORA	Imposible amor le aflige.	1380
	Contemplarte como objeto de su amor quiere, y no más, pero no me negarás que no es Enrique sujeto más digno que Ludovico, si es que partes personales juzgas por más principales que el ser noble y el ser rico.	1385
ISABELA	¿Qué querrás decir por eso?	
LEONORA	No digo yo que te mueras por él, aunque bien pudieras. Pero en cualquiera suceso, para dar en qué entender al Marqués, ¿dónde hallarás hombre que merezca más?	1390     1395
ISABELA	¿Había yo de querer, ni aun burlando, a quien alcanza fama solo por letrado? En vez de darle cuidado, le diera al Marqués venganza.	1400
LEONORA	No consentiré tampoco que trates a Enrique mal. Amor que mira en caudal, o peca de necio o loco. Enrique merece tanto por su mucha discreción,	1405

v. 1376 *celos con celos se curan*: ver Doval, 1997, p. 290. Tirso usó el refrán como título de una comedia (ver ed. de Oteiza). En *Cigarrales de Toledo* aparece en un jardín el lema «Celos, con celos se curan», que se comenta: «no hay medicina más eficaz en la botica de la experiencia que el sacar un clavo con otro, curando celos con celos; pues, si se comparan a los perros rabiosos, sus mordeduras se remedian con sus propios pelos. Y así propuso desde allí adelante usar de semejante medicina» (p. 243).

talle, gracia y opinión,  
 que no sin causa me espanto  
 de que así le menoscabas.  
 ¿Tan divino entendimiento  
 desprecias y lo consiento? 1410  
 Lo poco muestras que sabes,  
 mas no son dignos tus ojos  
 de que se logren en él.

*(Hace que se va y vuelve.)*

ISABELA Vuelve acá, que estás crüel. 1415  
 ¿Por eso formas enojos?  
 Digo que Enrique es sujeto  
 tan digno de ser querido  
 que al Marqués pongo en olvido.  
 Preferille te prometo 1420  
 a cuantos el mundo alaba.  
 Desde que en palacio entró,  
 de suerte me pareció,  
 que si te le desdoraba  
 era por no ocasionarte 1425  
 a que, no siendo mi igual,  
 por él me trataras mal.  
 Pero ya siento agradarte  
 de suerte, porque me aplique  
 al gusto y no al interés, 1430  
 que, desdeñando al Marqués,  
 desde hoy doy el alma a Enrique.

LEONORA ¿Tú el alma a Enrique? ¿Estás loca?  
 A no tener sangre mía,  
 saliera con su porfía 1435  
 el amor que te provoca.  
 Enrique, ¿es más que un hidalgo,  
 sucesor de un capitán,  
 a quien la cruz de San Juan  
 ennoblece, si es que es algo? 1440  
 Aun legítimo no sé  
 si merece que le nombre.  
 ¿Es Enrique más que un hombre

- que ayer de unos montes fue  
hijo, como ellos, grosero? 1445  
¿Qué letras puede tener  
quien nunca escuelas fue a ver,  
ni tuvo grados primero?  
Celeb্রে la opinión  
porque lo que ignora precia, 1450  
y ya sabes tú que es necia  
la vulgar admiración.  
En verdad, ¡por gentil modo  
celos al Marqués causabas!  
¡Buen competidor llevabas! 1455
- ISABELA ¿Yo? Tú te lo dices todo.  
Acábasme de pintalle  
más bello que un Absalón,  
más sabio que un Salomón,  
más que un Narciso en el talle, 1460  
y luego le has abatido  
y hasta el suelo derribado.  
¡Pobre galán malogrado  
que tan presto ha envejecido!  
Pésate si le desprecio, 1465  
y si le alabo me infamas.  
Cortés y sabio le llamas,  
y luego grosero y necio.  
Hasle subido a los cielos  
y luego al suelo le arrojas. 1470  
Leonora, o son paradojas  
o, para acertar, son celos.
- LEONORA ¿Celos yo de tan bajo hombre?  
Si tenerlos de él pudiera,

v. 1445 *grosero*: «Vale tanto como rústico, poco cortesano, cuando se dice del hombre o de su razonar y conversar» (Cov.).

v. 1458 *Absalón*: tercero de los hijos de David, destacado por su belleza y, especialmente, por su abundante y hermosa cabellera.

v. 1459 *Salomón*: prototipo de hombre sabio. Precisamente en la Biblia se indica que Dios, a petición de Salomón, le concedió «un corazón sabio y entendido, de modo que no haya resultado haber ninguno como tú antes de ti, y después de ti no se levantará ninguno como tú que no ha habido antes de ti otro como tú, ni después de ti se levantará otro como tú» (1 Reyes, 3,12).

v. 1460 *Narciso*: joven dotado de tanta belleza que fue castigado a enamorarse de su propia imagen al verse reflejado en una fuente.



- Pero haya lo que hubiere,  
el Marqués en Geldres quiere  
casarse, y amores muda. 1515  
Leonora me ha aconsejado  
que con Enrique le dé  
celos. De él me vengaré  
por solo razón de Estado. 1520  
Si la comunicación  
de Enrique pudiere tanto  
que con amoroso encanto  
me obligare a su afición,  
con Leonora me aconsejo. 1525  
Perdonará si le sigo,  
porque, en fin, del enemigo  
dicen que el primer consejo.
- (Sale la Duquesa.)
- DUQUESA Albricias me puedes dar,  
Isabela, pues ya ves 1530  
en libertad al Marqués.
- ISABELA Si da albricias un pesar,  
pídamelas vuestra alteza.
- DUQUESA ¿Pesar tú? ¿Cómo o por qué?
- ISABELA Porque en la arena sembré 1535  
esperanzas y firmeza.  
Ludovico se nos casa  
en Geldres.
- DUQUESA ¡Válgame el cielo!

v. 1523 Corrijo la irregularidad métrica que existe en la *editio princeps*, donde se omite la preposición. Aunque las sueltas la enmiendan añadiendo la forma verbal «sea» entre el relativo y el adjetivo, prefiero, una vez más, la opción incluida en ms.

vv. 1527-1528 *del enemigo... consejo*: comenta Sebastián de Horozco en su *Teatro universal de proverbios*: «Aquel que te quiere mal / te dice lo que él no quiere / y aqueste consejo tal / a veces suele ser cual / te conviene y se requiere. / Y tú porque no es tu amigo / le miras con sobrecejo / pero yo te aviso y digo / que entonces del enemigo / es bueno el primer consejo» (p. 163, refrán núm. 673). El propio Tirso, basándose en este aforismo, escribió una comedia titulada *Del enemigo, el primer consejo*.

v. 1535 *Sembrar en la arena* es una expresión que sirve para «significar un trabajo vano e infructuoso» (*Aut*).

- ISABELA Siempre tuve este recelo,  
 puesto que agora me abrasa. 1540  
 Por él el Duque intercede.
- DUQUESA ¿Quién te lo ha dicho?
- ISABELA Leonora  
 estas nuevas me dio agora.  
 Tanto, gran señora, puede  
 el interés, que atropella 1545  
 obligaciones de amor.  
 Es el Duque intercesor,  
 y mi opositora bella.  
 Mas si cuando amor se huye  
 celos le suelen volver, 1550  
 hoy con celos he de ver  
 cómo al Marqués restituye.  
 Mi hermana me ha aconsejado  
 que finja que a Enrique estimo,  
 y si a hacerlo no me animo 1555  
 es por no hallarle en estado  
 digno desta competencia.
- DUQUESA El remedio es eficaz  
 y el opositor capaz,  
 en discreción y en presencia, 1560  
 para todo buen suceso  
 y aun para ser principal.
- ISABELA Si fuera al Marqués igual,  
 que le amara le confieso  
 a vuestra alteza.
- DUQUESA ¿No es noble? 1565
- ISABELA Tiene mediano valor.
- DUQUESA Sobre ese puede el favor  
 transformar en palma un roble,  
 y no es tan poco el que alcanza 1570  
 del Duque que no merezca  
 que al Marqués celos ofrezca  
 si alentamos su privanza.  
 Quede esto ya por mi cuenta,

v. 1563 *al*: utilizando ms., enmiendo la forma «el» que aparece en todos los testimonios.



- y por la tuya el vengar  
por medio suyo el pesar  
que darte el Marqués intenta. 1575
- ISABELA Alto. Si así le parece  
a vuestra alteza, desde hoy  
principio a este engaño doy.  
Mas, ¿si con Enrique crece 1580  
la ocasión destas quimeras  
y, comenzando el favor  
de burlas, se alzase amor  
con mi libertad de veras?
- DUQUESA Nunca otro mal te suceda. 1585  
¿Cuántas veces habrá entrado  
uno en casa por criado,  
que por su dueño se queda?
- (Sale el Duque.)
- DUQUE Muerto se nos ha, Duquesa,  
el mayordomo mayor. 1590  
Grande experiencia y valor  
nos falta.
- DUQUESA Mucho me pesa,  
mas para que consolar  
su pérdida, señor, pueda

vv. 1586-1588 *habrá entrado... queda*: la idea del intruso que se mete en casa ajena para terminar usurpándola está perfectamente reflejada en el refranero tradicional. Así, encontramos ejemplos como «Ayer entró en la iglesia, y hoy se quiere alzar con toda ella», «Ayer entró rogando, y hoy se asienta mandando» o «Huéspedes vinieron, y señores se hicieron» (*Correas*). Uno de los más famosos es «De fuera vendrá quien de tu casa te echará», o su variante «De fuera vendrá quien de casa nos echará», que «reprende al que se mete a mandar en casa ajena y, por tanto, previene contra los intrusos, que no vacilan, si pueden, en desalojar de su sitio a su legítimo ocupante». Ver Doval, 1997, p. 227. Moreto titula una de sus comedias *De fuera vendrá*.

v. 1590 *mayordomo mayor*: «El jefe principal de palacio, cuyo empleo es tener a su disposición toda la familia que se distingue con el nombre de Casa Real. Y así, es superior a los otros mayordomos, a los gentileshombres de la boca y casa, contralor, grefier, oficios de boca y otros, y todo lo que se hace en la casa es por su dirección. Tiene asiento en la capilla en taburete raso más arriba del banco de Grandes e inmediato al rey. Firma las libranzas de la hacienda real en mejor lugar que el presidente de hacienda. Preside la junta del bureo y todos los empleos de la Casa Real se dan a consulta suya» (*Aut.*).

	vuestra alteza, en Cleves queda quien ocupe ese lugar.	1595
DUQUE	¿Tenéis vos satisfacción de que haya en Cleves sujeto tan expediente y discreto como el muerto?	
DUQUESA	La opinión de Enrique.	1600
DUQUE	Es muy mozo Enrique para que en mi casa mande, y el cargo le viene grande.	
DUQUESA	Cuando por él te suplique, puede mi favor suplir la edad, no la suficiencia, que esa en su ingenio y presencia fiadora puede salir de las ventajas que hace al mayordomo.	1605
DUQUE	Está bien. Si a vos os parece bien, Enrique me satisface. Entre Enrique en esa plaza.	1610
DUQUESA	Mucho, gran señor, os debo.	
DUQUE	Como en palacio es tan nuevo, aunque es persona de traza, murmuraciones ocultas del vulgo desenfrenado estorban no le haber dado mis papeles y consultas. Daréselas al Marqués que, en fin, el estilo sabe de mis despachos.	1615      1620

v. 1597 *satisfacción*: ‘presunción’, ‘conocimiento’.

v. 1599 *expediente*: ‘habilidoso en el desempeño de su oficio’, ‘eficiente’.

v. 1616 *persona de traza*: ‘persona de ingenio’.

vv. 1621-1623 El Duque piensa en el Marqués para desempeñar el cargo de secretario personal.

DUQUESA	No cabe cargo de tanto interés en tan liviano sujeto.	1625
DUQUE	Isabela volverá por él, que favor le da.	
ISABELA	¿Yo, señor? Pues, ¿a qué efeto?	
DUQUE	¿No os parece digno a vos del cargo a que le provoco?	1630
ISABELA	Yo de consultas sé poco. Una tuve con los dos y, aunque entré en primer lugar, tan mal despacho he tenido, que pretensiones olvido	1635
	sin querer desazonar las que te causan cuidado y solícitas por él. Mas si hallas caudal en él	1640
	para ponerle en estado, no sé por qué dificultades lo que menos me parece, pues quien Duquesa merece, bien merecerá consultas.	
DUQUE	Luego, ¿ya sabes que quiero casar al Marqués?	1645
ISABELA	Quien ama tiene cohechada a la Fama, que se lo avisa primero.	
DUQUE	¿Y no haces más sentimiento?	
ISABELA	¿Para qué? ¿No es necesidad ir contra tu voluntad?	1650
DUQUE	Alabo tu sufrimiento, puesto que culpo su amor,	

v. 1630 *provocar*: «Excitar, incitar e inducir a otro para que ejecute alguna cosa» (*Aut.*).

vv. 1646-1648 *Fama*: en la Antigüedad se la representaba con forma monstruosa con cien bocas (que repetían sin cesar todo aquello que sabía), cien orejas y con un ojo por cada pluma de sus grandes alas.

v. 1653 *su*: acepto la enmienda de Hartzenbusch, que propone esta forma en lugar del «tu» que aparece en todos los testimonios.

	que yo lo disimulaba porque tus penas dudaba.	1655
ISABELA	¿Penas yo? ¿Qué? No, señor. Ya me lo ha dicho Leonora y, consolada por ella, sé que es más rica y más bella mi amada competidora.	1660
	Cásale cuando quisieres que, estando tú satisfecho, yo renuncio mi derecho.	
DUQUE	Amante animosa eres. La licencia que me has dado, acepto. Haz cuenta que ya casado el Marqués está.	1665
ISABELA	Hágale Dios bien casado.	
DUQUESA	Señor, las consultas pido para Enrique.	
DUQUE	(A <i>Isabela</i> . Poco amor te debe el Marqués.)	1670
DUQUESA	Señor, Enrique me ha parecido digno para tal empresa. Ese cargo se le aplique.	
DUQUE	Mucho rogáis por Enrique. Basta lo dado, Duquesa.	1675
DUQUESA	Yo por conocer, señor, lo que ese oficio mejora...	
DUQUE	No es título Enrique agora y fuelo su antecesor. Desacredito ese cargo si a un pobre hidalgo le doy.	1680
DUQUESA	Pues yo de su parte estoy, de honrar a Enrique me encargo. A Moncastel le daré	1685

v. 1679 Es decir, Enrique no tiene ningún título nobiliario a diferencia del anterior mayordomo mayor al que va a suceder.

v. 1685 *Moncastel*: no encuentro referencias a este lugar ni a este condado salvo en el propio Tirso, que también hace mención a él en su comedia *Esto sí que es negociar*:

- con el título de conde,  
que es mío, si corresponde  
con lo que le supliqué.  
Vuestra alteza haga este bien  
a Enrique, pues le es propicio. 1690
- DUQUE Andad, dalde aqueese oficio  
y hacelde duque también. (*Vase.*)
- ISABELA Enojado va.
- DUQUESA Hele instado  
demasiado.
- ISABELA Es verdad.
- DUQUESA Cualquiera importunidad 1695  
causa al poderoso enfado.  
Pero, en fin, ya Enrique puede  
competir con el Marqués.  
Mayordomo mayor es,  
conde y secretario.
- ISABELA Excede 1700  
la pasión con que mis cosas  
miras al mayor deseo.
- DUQUESA Gusto que logres tu empleo  
en las prendas generosas  
de Enrique, y tengo de honralle 1705  
cuanto pudiere por ti.  
Conde es ya.
- ISABELA Señora, sí.
- DUQUESA Pues si lo es, empieza a amalle.  
  
(*Sale Enrique.*)
- ENRIQUE ([*Aparte.*] Mandome venir a ver  
a Isabela mi Leonora. 1710  
Amor, si el alma la adora,  
¿cómo fingiréis querer  
a quien aun mirar recela

«(*Salen de pastoras Leonisa y Firela.*) LEONISA.- Rogerio, ya yo he cumplido / lo que vos me habéis mandado; / por daros gusto he buscado / desde ayer acá marido. / El señor de Moncastel / la mano me ofrece dar / con el dote, porque ahorrar / del amor os quiero de del. / Dadme el parabién y a Dios / que es tarde y vengo de prisa» (*ES*, pp. 275-276).

- la vista, porque mis ojos  
no puedan causarla enojos? 1715  
Pero, ¡ay, cielos!, Isabela  
y la Duquesa son estas.  
Estando en su compañía,  
engaños, por este día,  
si con ficciones molestas 1720  
la pensastes persuadir  
a que era su amante yo,  
la Duquesa os estorbó  
el engañar y el mentir.  
¡Plegue a Dios que siempre esté 1725  
Isabela acompañada!).
- (*Salen Leonora y Ludovico.*)
- LUDOVICO Libertad aprisionada  
me dio el Duque, pues quedé,  
cuando más libre, más preso,  
Leonora hermosa, por vos. 1730
- LEONORA Marqués, hazañas de un dios  
tan liviano y tan travieso  
disculpan vuestra mudanza,  
y estoile yo agradecida.
- DUQUESA ([*A Isabela.*] Isabela, apercebida  
tiene el cielo tu venganza.  
Leonora con el Marqués  
hablando en secreto está.) 1735
- ISABELA ([*A la Duquesa.*] Sobre sus bodas será.)
- DUQUESA ([*A Isabela.*] Presente a tu Enrique ves. 1740  
Favorécele de modo  
que a Ludovico castigues  
y a su opositor obligues,  
que ocasión es para todo.)
- ISABELA ([*A la Duquesa.*] Uno y otro intento hacer, 1745  
tanto por quedar vengada  
del uno, como inclinada  
al otro. Hoy tengo de ver

v. 1733 *disculpan*: corrijo el error de concordancia («disculpa») siguiendo la lectura de ms.

- si es de Leonora querido  
 Enrique, como sospecho, 1750  
 tan alabado y deshecho,  
 tan sublime y abatido.)  
 (*Hase llegado Enrique a las dos damas.*)
- DUQUESA      Mayordomo el Duque os hace  
 mayor, por la intercesión  
 de Isabela, en ocasión 1755  
 que de vos se satisface.  
 Besalde, Enrique, la mano.  
 (*Bésale la mano.*)
- ENRIQUE      Para que le sacrifique  
 el alma.
- LEONORA      (*Aparte.* ¡Ay, cielos! ¿Enrique,  
 sin mi licencia, liviano 1760  
 la mano a Isabela besa?)
- LUDOVICO    (*Aparte.* ¿La mano Isabela da  
 a un hombre sin ver que está  
 mirándole la Duquesa?  
 ¿Sin reparar en mis celos?  
 ¿Sin advertir en mi amor?) 1765
- LEONORA      (*Aparte.* ¿Sin mi permisión, traidor,  
 la mano a mi hermana? ¡Ay, cielos!)
- LUDOVICO    (*Aparte.* Vengue mi agravio Leonora  
 por el mismo estilo y paso.) 1770
- LEONORA      ([*Aparte.*] Haced, celos, pues me abraso,  
 a dos manos desde ahora.  
 Favoreceré al Marqués  
 a costa de mi recato  
 hasta que pierdas, ingrato,  
 el seso y mueras después.) 1775

v. 1770 *paso*: «La diligencia que se ejecuta en la prosecución de algún negocio o dependencia» (*Aut.*).

v. 1772 *a dos manos*: «metafóricamente se usa para explicar la destreza con que alguno se porta en algún negocio, en que diversamente se interesan dos, procurando sacar de ambos el interés propio» (*Aut.*).

- ISABELA Deseo yo mucho, Enrique,  
que vuestro acrecentamiento  
iguale al entendimiento  
que tenéis, y certifique  
quien a quereros empieza  
que puede en sujetos tales  
hacer que junten caudales  
fortuna y naturaleza.  
La Duquesa, mi señora,  
os hace todo favor  
con el Duque, mi señor.
- DUQUESA Por vos soy su intercesora.
- (Hacen que hablan entre sí Leonora y el Marqués y están atentos a lo que hablan los otros.)*
- Quiero yo mucho a Isabela,  
y porque vos la sirváis,  
si, pobre, no os alentáis  
al amor que la desvela,  
conde os llame Moncastel,  
que a mi estado pertenece  
y mi favor os le ofrece.
- ENRIQUE Vuestro esclavo soy sin él.  
*([Aparte.] Cuantas más mercedes gano  
más mudo y confuso estoy.)*
- DUQUESA Por Isabela os le doy.  
Besalde otra vez la mano.
- (Bésasela.)*
- ENRIQUE Dos dichas así intereso,  
con que envidian mi fortuna,  
honrándome vos, la una,  
la otra el cristal que beso.
- LEONORA *(Aparte. Esto va ya rematado.  
¿Cómo, celos, no doy voces?)*

v. 1801 *intereso*: 'logro', 'alcanzo'.

vv. 1803-1804 Como señala Fernández, no se trata de dos versos hipométricos, ya que la alternancia entre sílabas inacentuadas y acentuadas («la una», «la otra») exige sendos hiatos.



- LUDOVICO      (*Aparte.* ¡Celos, verdugos atroces!  
¡La mano otra vez le ha dado!  
¿Y yo presente y sufriendo?  
¿Yo padeciendo y callando?) 1810
- LEONORA      (*Aparte.* ¿No es mejor morir matando  
que tener vida muriendo?  
Pues Enrique me ofendió,  
vénguese mi agravio así.)  
  
(*Cae y dale la mano al Marqués.*)  
  
¡Jesús!
- LUDOVICO      ¿Qué es esto?
- LEONORA      Caí. 1815  
El chapín se me torció.
- LUDOVICO      Si cayendo levantáis  
mi dicha a tal bien, señora,  
caed mil veces cada hora,  
pues vos la mano me dais, 1820  
no yo a vos. Que a no caer,  
nunca yo me levantara  
a la ventura más rara  
que pudo amor merecer,  
pues llega el alma a imprimir 1825  
mis labios en esta cera.  
  
(*Bésale la mano.*)  
  
(*Aparte.* Mas, ¡ay, cielos!, si lo fuera,  
no me obligara a morir  
el tormento con que lucho  
a tanta sospecha expuesto. 1830  
¡Qué forzado que digo esto!)

vv. 1811-1812 *es mejor... muriendo*: aforismo que recogen Fernández y Ribas, 1995, pp. 39 y 89. Su estructura recuerda a la de otros refranes similares, como aquel que dice «Más vale morir honrado, que no vivir deshonorado» (*Correas*).

v. 1816 *chapín*: «Calzado de las mujeres, con tres o cuatro corchos, y algunas hay que llevan trece por docena, y más la ventaja que levanta el carcañal» (Cov.).

v. 1826 *cera*: juega con el valor de la cera como algo blando y delicado equiparable a la mano de Leonora de manera paralela a lo que se hizo en el verso 1804 con la de Isabel, que comparó con el cristal.

LEONORA	( <i>Aparte.</i> ¡Qué a mi pesar esto escucho!)	
LUDOVICO	¡Que mi boca mereció, cielos, bien tan soberano!	
ISABELA	([ <i>A la Duquesa.</i> ] ¿Besole el Marqués la mano?)	1835
DUQUESA	([ <i>A Isabela.</i> ] Sí, Isabela, sí besó.)	
ISABELA	([ <i>A la Duquesa.</i> ] No es en Geldres, según esto, donde Ludovico adora. Aquí sí, donde Leonora en él los ojos ha puesto. No en balde me aconsejaba que hiciese a Enrique favor. ¡Ay, poco avisado amor! ¡Qué ignorante de esto estaba! Basta, que intenta mi hermano, casándolos a los dos, alma, burlarse de vos. ¡Y que ya se dan la mano!)	1840
DUQUESA	([ <i>A Isabela.</i> ] Todas son estratagemas que amor soldado apercibe. Pues das heridas, recibe, y abrasa, pues que te quemas.)	1850
ENRIQUE	( <i>Aparte.</i> En mi agravio tropezó Leonora, pero será porque con celos está de que dos veces me vio besar la mano a Isabela. ¿Qué he de hacer? No pude más. ¡Ay, mi bien! ¡Cuál estarás! Deshaga amor esta tela que tan intrincada ves.)	1855
LUDOVICO	( <i>Aparte.</i> Besar esta mano tengo tres veces, porque así vengo dos besamanos con tres.)  ( <i>Bésasela.</i> )	1860

v. 1861 Hartzbusch omite este verso con la correspondiente irregularidad en la estructura de la redondilla que ello conlleva.

ISABELA	([ <i>Aparte.</i> ] No sabe quitar los labios de su mano. Loca quedo. Celos, haced, que no puedo disimular mis agravios.)	1865
	Enrique, quitaos allá, que celos en competencia atormentan mi paciencia.	1870
	Ludovico me los da. Necio es quien amar pretende dama por otro celosa.	
LEONORA	Marqués, pena ponzoñosa os desatina y suspende. A Isabela habéis querido. Celos agora tenéis.	1875
	Por más que disimuléis, yo sé bien que estáis perdido.	1880
	Apartaos, dejadme aquí, que no estáis hoy con sazón.	
LUDOVICO	Tenéis, señora, razón, que ni estoy en vos ni en mí. Pensé con vos despicar mis sentimientos y enojos,	1885
	mas, con celos a los ojos, ¿qué paciencia ha de bastar? A formar agravios voy de mi ingrata.	
ENRIQUE	([ <i>A la Duquesa.</i> ] Gran señora, dar cuenta quiero a Leonora del favor que me hacéis hoy, pues es justo que publique a todos tanta merced.)	1890
	( <i>Truecan lugares los dos.</i> )	
DUQUESA	([ <i>A Enrique.</i> ] Andad, hablalda, y creed que os tengo de honrar, Enrique.)	1895
LUDOVICO	Ya no bastan sufrimientos para tantos desengaños, ingrata. Den a mis años	

	temprano fin tus tormentos.	1900
	Paga mal a un bienquerer, sé inconstante a mi firmeza pródiga de tu nobleza, mudable, en fin, y mujer.	
	Pero no me hagas testigo de tus livianos desvelos, que darme a los ojos celos es insufrible castigo.	1905
	¿Qué ocasión jamás te di con que de mí quejas tengas?	1910
	¿Qué injurias son las que vengas, que me atormentas así? Dé a Enrique tu amor ingrato favor que su dicha aliente, mas no estando yo presente.	1915
	Y ofendiendo tu recato, escalas de noche admite que el sol al Duque revele. Amor a tus rejas vele, si en tal mujer se permite, mas no en mi presencia trates así a quien ya reconoces, si no quieres que dé voces y que diga disparates.	1920
ISABELA	¿Qué dices? ¿Vienes sin seso? ¿Con Leonora no te casas? ¿Puedes negar que te abrasas por ella? Dígalo un beso, en su mano continuado y en mi presencia atrevido.	1925
	Del mismo Duque he sabido la palabra que la has dado. ¿Qué me quieres?	1930
LUDOVICO	¿Vos señora consintís esto?	
DUQUESA	No sé	

v. 1922 Para solventar la anomalía métrica de este verso recurro, una vez más, al ms., que presenta esta forma verbal en lugar del «conoces» que recogen todos los testimonios.

	cómo admite vuestra fe, viéndoos tan fácil, Leonora. Yo quiero bien a Isabela, y sus partes solícito.	1935
LUDOVICO	Pues siendo suyo el dilito, me ofende vuestra cautela. Ha un mes que es de Enrique esposa y tercero en Belpaís un jardín. ¿Y desmentís mi sospecha rigurosa? Todo Enrique me lo ha dicho.	1940  1945
ISABELA	¿Qué es esto Marqués, qué es esto?	
LEONORA	¡Ah, Enrique, Enrique! ¡Qué presto de quien sois habéis desdicho! ¿Mudable a la primer prueba? ¿Al primer lance liviano? ¿Rendido a la primer mano? ¿Idolatrada por nueva? ¿Besada por inconstante? ¿Por más bella apetecida? ¿Vos fácil, y yo ofendida? ¿Yo celosa, y vos constante?	1950  1955
ENRIQUE	Mi bien, ¿no fue traza vuestra por encubrir nuestro amor el pretenderla?	
LEONORA	¡Ah, traidor, de tus engaños das muestra! Que la pretendieses, sí, pero no que en una mano sellase el labio villano tu amor las veces que vi.	1960
ENRIQUE	Si supieras la ocasión...	1965

v. 1935 *fe*: 'palabra', 'testimonio'.

v. 1936 *fácil*: «el que con ligereza se deja llevar del parecer y voto de otro» (*Aut*).

v. 1938 *partes*: «las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona» (*Aut*).

v. 1965 *ocasión*: 'motivo'.

- LEONORA           ¿Tú ocasión?
- ENRIQUE                   ¡Ay, prenda bella!  
Hízome el Duque por ella  
mayordomo.
- LEONORA                   ¿Y no es traición  
el dejarte tú obligar  
de quien sabes que me ofende?                   1970
- ENRIQUE           La Duquesa, que pretende  
en mí su favor mostrar,  
de Moncastel me hace conde  
a intercesión de tu hermana.  
La nobleza es cortesana,                   1975  
y yo quien la corresponde.  
Por eso, y por ser su gusto,  
segunda vez le besé  
la mano.
- LEONORA                   Y que el tuyo fue.
- ENRIQUE           ¿Pues no te parece justo                   1980  
ser agradecido?
- LEONORA                   ¡Y cómo!  
¡Eres todo cortesía!  
Goce vuestra señoría  
el cargo de mayordomo.  
El título y prenda bella                   1985  
que el Duque le ha granjeado,  
que pues ya el dote le ha dado,  
presto casará con ella.
- (*Hácele una gran reverencia y vase.*)
- ENRIQUE           Leonora, mi bien, mi cielo,  
solo amarte estimo yo. (*Vase.*)                   1990
- LUDOVICO           ¿Cómo? ¿Su «cielo» llamó  
Enrique a Leonora?

v. 1984 *cargo*: para corregir la medida excesiva del verso sigo la lectura de ms. que recoge este término en lugar de «título», que es el que aparece consignado en todos los testimonios. Hartzenbusch (a quien posteriormente siguió Blanca de los Ríos) ofrece la opción «titulado mayordomo».

ISABELA	Fuelo, si, como antes sospeché, se han querido bien los dos.	
LUDOVICO	¡Oh, villano! ¡Vive Dios, que antes que tu engaño dé materia a mi nuevo agravio, la vida te he de quitar!	1995
DUQUESA	Si el saber es engañar, con razón le llaman sabio.	2000
LUDOVICO	( <i>Aparte.</i> ) Finges que a Isabela quieres, hácesme amar a Leonora, ¿y sales con eso agora? ¿Por cuál destas dos mujeres te hacen guerra tus desvelos? Declárense ya tus dudas, que al paso que damas mudas, se van mudando mis celos.) ( <i>Vase.</i> )	2005
DUQUESA	Sin despedirse se fue el Marqués.	
ISABELA	Quiere a mi hermana, no fue mi sospecha vana. Que amaba en Geldres pensé, pero acercáronse más mis celos.	2010
DUQUESA	Si a Enrique adora también tu hermana Leonora, fértil cosecha tendrás de celos.	2015
ISABELA	Danme pesares los de Enrique y del Marqués, que porque muera cual ves, los celos padezco a pares.	2020
DUQUESA	¿Cuáles sientes más?	
ISABELA	Ignoro a quién deba más tormento.	

v. 2011 *mi*: acepto la enmienda de Hartzzenbusch, que propone esta forma en lugar del «su» que aparece en todos los testimonios.

Los del Marqués lloro y siento,  
los de Enrique siento y lloro.  
Solo sé que el ciego dios  
da, señora, a mi fortuna  
las dichas de una en una,  
las penas de dos en dos.

2025

v. 2024 Tirso equipara lingüísticamente los pesares que padece Isabela por culpa de Ludovico y Enrique presentando los verbos de sentimiento en forma de quiasmo.

vv. 2027-2028 *las dichas... en dos*: expresión de naturaleza sentenciosa cuyo significado tiene equivalencia con el expresado en refranes tales como el que dice «La fortuna buena es una, y las malas sin cuento» (Martínez Kleiser).





## ACTO TERCERO

*(Sale solo el Duque.)*

DUQUE	Honor, si dais licencia a que fabrique sospechas el temor que os desvanece, a Enrique la Duquesa favorece.	2030
	¿Osaréis afirmar que quiere a Enrique? Por ella es mayordomo. Multiplique nobles cargos en él, pues los merece. Las consultas le alcanza, bien parece que a un sabio mis despachos comunique.	2035
	Hízole conde. Ya sospechas pasa de lo justo el favor que manifiesta quien con tanta eficacia a honralle acude. Yo honor no afirmo, que por él se abrasa, mas para deslucir su fama honesta, basta dar ocasión a que se dude.	2040

*(Sale Leonora.)*

LEONORA	Dícenme que vuestra alteza me llama.	
DUQUE	Hoy te has de casar. El Marqués, que a tu belleza adora, no da lugar a tu espaciosa tibieza.	2045
LEONORA	¿Con tanta aceleración? ¿Sin estar apercebida?	
DUQUE	Amor todo es prevención.	2050
LEONORA	Ansí alargue Dios tu vida y te dé real sucesión que el plazo dilates más.	

DUQUE	Causa a sospechar me das mil desatinos, Leonora. Si el Marqués tu luto adora, si por él tan ciega estás que los papeles le escribes que tu liviandad señalan, si en Belpaís le recibes, si a atrevimientos que escalan honras, rejas le apercibes, ¿por qué con vanas excusas lo que apetece rehúsas?	2055      2060
LEONORA	Temo causar a Isabela, que ya estas cosas recela, la muerte.	2065
DUQUE	De engaños usas más que de piedad con ella. Ya no tenéis que temer ni casarte, ni ofendella. Del Marqués te quiere hacer gracia, aprovéchate de ella. Todo tu amor ha sabido, y más que tú recatada, pone su amor en olvido.	2070     2075
LEONORA	<i>(Aparte.</i> Sospecha ya averiguada. Si mi hermana ha aborrecido a Ludovico, ¿quién duda que en Enrique su amor muda?)	
DUQUE	Determinate Leonora, que has de estar dentro de un hora casada, si fuiste viuda.	2080

v. 2069 *tenéis*: única ocasión en la que el Duque se dirige a su hermana empleando como tratamiento «vos». Aunque es una fórmula de tratamiento habitual entre personas de un rango social elevado, la relación filial que los une hace que en el resto de la obra la forma empleada por ambos sea un mucho más familiar «tú». Hartzenbusch se percata de esta excepción y la modifica en su edición, donde encontramos la variante «tienes».

v. 2071 *te quiere*: efectivamente, como señala Fernández, el sujeto de este verbo es Isabela. Por consiguiente, es necesario aceptar la enmienda que hace Hartzenbusch a la forma «te quiero» que incluyen todos los testimonios.

v. 2073 *ha sabido*: el sujeto de este verbo vuelve a ser Isabela, por lo que es necesario aceptar esta propuesta de Hartzenbusch, que corrige la forma en primera persona del singular que se lee en todos los testimonios de la comedia.

LEONORA	Señor, en caso tan grave, darme más plazo es razón.	
DUQUE	¿Quieres que tu vida acabe?	2085
LEONORA	Importa la dilación.	
DUQUE	Di por qué.	
LEONORA	Enrique lo sabe. Comunícalo con él, que es discreto, sabio y fiel. Y si no te desuadiere de tu intento y persuadiere a que en eso eres crüel, yo me casaré al momento.	2090
DUQUE	Si en eso está tu cuidado, aunque ignoro el fundamento, Enrique me ha aconsejado que abrevie tu casamiento.	2095
LEONORA	¿Quién, señor?	
DUQUE	Enrique.	
LEONORA	¿Cómo?	
	¿Quién dices?	
DUQUE	Enrique el fiel, cuyos pareceres tomo. El Conde de Moncastel, secretario y mayordomo.	2100
LEONORA	¿Ese es posible que diga, contra la fe que le obliga a cosas que le he fiado, que me case? ¿Ese te ha dado tal consejo?	2105
DUQUE	No prosiga tu torpe lengua adelante, que ya de Isabela sé que ese vil hombre es tu amante y tu engaño averigüé con industria semejante. Isabela, que mejor	2110

v. 2106 *case*: siguiendo ms., corrijo la forma «cases» de todos los testimonios y, con ello, solvento el exceso métrico que implica.

que tú guarda los respetos  
 de su calidad y honor, 2115  
 penetrando los secretos  
 de tu descompuesto amor,  
 tus desvelos ha advertido  
 y remedio me ha pedido  
 del honor que tiranizas, 2120  
 con que agravias las cenizas  
 de tu difunto marido.  
 Que estás perdida me dijo  
 por ese Enrique villano,  
 de un pobre soldado hijo, 2125  
 y no afirmándolo en vano,  
 dos cosas de aquí colijo:  
 o que este fue el que admitiste  
 a que celase tu fama  
 y el vil papel escribiste, 2130  
 por quien la amorosa llama  
 de Ludovico fingiste,  
 o que si el Marqués ha sido  
 hasta aquí de ti querido,  
 con afrentosas mudanzas 2135  
 a Enrique das esperanzas  
 y a estotro desdén y olvido.  
 Mas comoquiera que sea,  
 yo haré que en ese traidor  
 severos castigos vea 2140  
 Alemania del rigor  
 que en mi justicia se emplea.  
 El tálamo que esperaba  
 cuando tu honor escalaba,  
 un cadahalso ha de ser 2145  
 donde Cleves pueda ver  
 la deslealtad cómo acaba.

(*Hace que se va.*)

LEONORA     ¡Señor, señor, oye, espera!  
 ([*Aparte.*] ¡Ay, Enrique desdichado!)

v. 2143 *tálamo*: 'lecho nupcial'; metonímicamente 'matrimonio'.

v. 2145 *cadahalso*: como señala Fernández (XAF, p. 322), «en ese verso *cadahalso* se pronuncia en cuatro sílabas».

Que te engaña considera 2150  
 quien celosa te ha informado  
 contra mí de esa manera.  
 Cuando a ese hombre des la muerte,  
 yo sé que la llorará  
 más que yo la que te advierte 2155  
 que mi amor causa te da  
 a tratarme de esa suerte.  
 Si yo te hubiera mentido  
 o el Marqués no hubiera sido  
 el blanco de mi cuidado, 2160  
 ¿confesárase él culpado,  
 preso por ti y ofendido?  
 ¿Niega ser la escala suya  
 de tanto daño ocasión?  
 ¿No viste la espada tuya 2165  
 en su cinta? ¿Qué razón  
 hay que en contra desto arguya?  
 Quien te pidió para él  
 tantas cosas en un día,  
 tanta consulta y papel, 2170  
 la mayor mayordomía,  
 la villa de Moncastel,  
 cuando contra mí publique  
 falsedades que fabrique  
 de sus celos la eficacia, 2175  
 ¿está confirmada en gracia  
 que no puede amar a Enrique?

v. 2166 *cinta*: 'cintura'. Con este término se construye la expresión «espada en cinta», que equivale a 'con la espada ceñida'.

v. 2174 *que*: Fernández (XAF, p. 322) señala la carencia de sentido que tendría esta frase si se mantuviese la conjunción copulativa «y» que aparece en todos los testimonios. Comenta al respecto: «Hartzenbusch, con gran perspicacia, solucionó el problema cambiando *y* en *que*, que suele aparecer abreviada en *q*. La confusión de *y* y *q* ocurre más de una vez en los textos».

vv. 2176-2177 Leonora, con cierta ironía, pregunta al Duque si, con todas las premisas expuestas en su razonamiento, puede existir certeza absoluta de que su hermana Isabela no está verdaderamente enamorada de Enrique. El *Diccionario de Autoridades* define la expresión «confirmado en gracia» de la siguiente manera: «El que por la gracia de Dios está preservado de pecar mortalmente».

DUQUE	¡Ay, cielos! ¡Cierra la boca contra mi honor, atrevida! Que a no mirar que estás loca...	2180
LEONORA	A lo menos, ofendida de quien a esto me provoca. Pero ya determinada de dar la mano al Marqués. Hazle llamar, pues te agrada, y advierte que de Enrique es en palacio...	2185
DUQUE	¿Qué?	
LEONORA	No es nada. ( <i>Vase.</i> )	
DUQUE	Alto. Mi imaginación salió, cielos, verdadera. No son mis celos quimera, certidumbres sí que son. ¡Buena anda ya mi opinión, pues Leonora me declara lo que a no saber no osara! Honra, ya os lloro por muerta, que si la injuria no es cierta, no se da con ella en cara. «Quien me pidió para él tantas cosas en un día, la mayor mayordomía, la villa de Moncastel, tanta consulta y papel...». ¡Qué bien arguyó Leonora! La Duquesa a Enrique adora, y él, mayordomo traidor, por ser en todo mayor, mayor mi injuria hace agora. Mas, ¿si la sospecha ciega mi hermana engañó también? Eso no, que los que ven,	2190 2195 2200 2205 2210

v. 2188 *Alto*: «Voz que se usa para imponer silencio y que no se prosiga una conversación, discurso, riña, etc.» (*Aut*).

vv. 2210-2211 *los que ven... el que juega*: el refranero tradicional hace hincapié en la posición más cómoda y privilegiada que tienen en el juego los mirones, por su falta de implicación en el mismo, con respecto a quien está apostando (y, por lo tanto,

más alcanzan que el que juega.  
 Lo que afirma el temor niega  
 la fe que es bien que dedique  
 a mi esposa, aunque fabrique  
 culpas. Pero en tal desgracia, 2215  
 no está confirmada en gracia,  
 que bien puede amar a Enrique.  
 Gobernadme vos, prudencia.  
 No deis lugar a la ira,  
 que cuando con pasión mira 2220  
 hace al engaño evidencia.  
 Nunca el cuerdo juez sentencia  
 por indicios los castigos  
 aun de los más enemigos.  
 Y si mis celos la acusan, 2225  
 sus virtudes la recusan,  
 pues no valen por testigos.

(*Sale Ludovico.*)

LUDOVICO    Todo soy confusiones,  
 celos, penas, congojas y pasiones.  
 Leonora me desvela. 2230  
 Desdenes me atormentan de Isabela.  
 Si entre las dos navego,  
 por Sila y por Caribdis, de amor ciego,  
 dará al traste conmigo  
 niño piloto, cuyo rumbo sigo. 2235

arriesgando) su dinero o sus bienes que, claro está, actúa sometido a una gran presión. Así, es posible encontrar refranes y frases sentenciosas como «Más ven los que miran que los que juegan», «Más se ve mirando que jugando», «Bien juega quien mira» o «Bien juega quien no juega». El propio Tirso vuelve a emplear el refrán en su comedia *El celoso prudente* (CPR, p. 1232a).

v. 2233 *Sila*: 'Escila'. Mantengo esta forma del nombre propio para respetar la estructura métrica (en heptasílabos y endecasílabos) de la silva de consonantes. Según Xavier A. Fernández (XAF, p. 322), «Sila es la pronunciación de Scila», que es la variante que traen las sueltas. De acuerdo a la mitología griega, tanto Escila como Caribdis eran dos terribles monstruos marinos que habitaban uno junto al otro en el paso marítimo que hoy día conforma el estrecho de Mesina. En español contamos con la expresión «entre Escila y Caribdis» para explicar, en sentido figurado, «la situación del que no puede evitar un peligro sin caer en otro» (*Aut*).

v. 2235 *niño piloto*: Amor o Cupido personificado como el piloto que le guía en esa dificultosa encrucijada sentimental en la que, metafóricamente, se encuentra.



DUQUE	Ludovico, ¿qué es eso?	
LUDOVICO	Cárceles, gran señor, que, libre, preso padezco, y cuando ordeno desenlazallas más, más me encadeno.	
DUQUE	Culpareisme de ingrato porque palabras dadas os dilato y no os doy a Leonora, pero casándoos hoy, si plazos llora amor que todo es prisa, convertiréis, Marqués, llantos en risa.	2240     2245
LUDOVICO	¿Quién, gran señor?	
DUQUE	Leonora, por quien mudanzas vuestras siente y llora Isabela olvidada.	2250
LUDOVICO	Ya Leonora, señor, tiene ocupada la voluntad, que apenas el alma rescató cuando en ajenas prisiones la cautiva. ¡No quiera Dios que por mi causa viva sin gusto su belleza, siendo tirano della vuestra alteza!	2255
DUQUE	¿Qué decís?	
LUDOVICO	Que resuelto a no ofenderla, la palabra os suelto, pues si a otro el alma ha dado, y con ella me casa mi cuidado, ¿de qué sirve que en calma su cuerpo goce yo y Enrique el alma?	2260
DUQUE	¡Enrique! ¿Cómo es eso?	
LUDOVICO	Empresa es de Leonora y él su preso.	2265
DUQUE	¿Quién dijo tal mentira?	

v. 2259 *la palabra os suelto*: en vista de las circunstancias, Ludovico decide retirar la promesa dada de casamiento.

- LUDOVICO El alma que, Argos toda, a Enrique mira  
y, para darme enojos,  
Enrique es todo lenguas, si ella es ojos.  
Yo oí, señor, llamalla 2270  
su bien, su cielo.
- DUQUE Calla, Marqués, calla,  
que no es bien que desdoras  
de esa suerte a mi hermana. Tus amores,  
por ser cual tú, mudables, 2275  
te obligarán a que en su ofensa hables  
tan libre y sin consejo,  
cuando es mi hermana de Alemania espejo.  
Habráste reducido  
al amor de Isabela agradecido 2280  
a lo que su firmeza  
merece, que es igual a su belleza.  
Bien, Marqués, me parece.  
Si tú la quieres bien, ella padece.  
No intento violentaros.  
Al punto habéis los dos de desposaros. 2285  
Perdonará Leonora  
que es más antigua, en fin, su opositora.
- LUDOVICO ¿Yo, señor, y Isabela  
desposarnos?
- DUQUE Si la amas, ¿qué recela  
tu confusión dudosa? 2290  
¿No merece mi hermana ser tu esposa?
- LUDOVICO Yo, gran señor, he sido  
quien llora por no haberla merecido.  
Ya ella te ha excusado  
con cuerda prevención de ese cuidado. 2295  
Casada es ya Isabela.
- DUQUE ¿Qué dices? ¿Estás loco?
- LUDOVICO Amor, que vuela,  
ligeramente alcanza

v. 2267 *Argos*: gigante cuyos cien ojos, que dormían de manera alterna, le convertían en el perfecto guardián; *toda*: acepto esta enmienda de Hartzzenbusch, que modifica la forma «todo» presente en los testimonios.

v. 2278 *reducido*: «convencido y vuelto a mejor orden» (Cov.).

- la posesión que sigue a la esperanza.  
Belpaís sea testigo,  
pues su tercero fue desto que digo. 2300
- DUQUE ¿Isabela casada  
y yo ignorante de eso?
- LUDOVICO Retirada  
en Belpaís, sus flores  
ocasionaron, tiernas, sus amores. 2305
- DUQUE No es posible que crea  
sino que tu mudanza, que desea  
variär cada instante  
objetos amorosos, la levante  
mentiras que no creo. 2310
- Servístela primero, y el deseo,  
que cuantas ve apetece,  
por Leonora después se desvanece.  
Despertaste en su luto  
difuntos pensamientos que sin fruto 2315  
permitieron escalas,  
con que tu culpa a tu mudanza iguales.  
Cogiote mi cuidado  
asaltando su honor, y habiendo estado  
tan justamente preso 2320  
me confesaste tu liviano exceso.  
Yo entonces, deseoso  
de soldar este daño, hacerte esposo  
prometí de Leonora,  
y afirmasme que quiere a Enrique agora. 2325  
Creí que, reducido  
al amor de Isabela, habías fingido  
contra ella aquese engaño.  
Doyte a Isabela, y para mayor daño  
de su fama injuriada 2330  
me dices que con otro está casada.  
¿Qué es esto, Ludovico?  
Mil cosas en tu daño verifico.  
Mientras no me dijeres  
el autor deste insulto, creeré que eres 2335  
tú solo el que desdora  
la fama de Isabela y de Leonora.

- Y, vuelta en aspereza  
mi piedad, no aseguro tu cabeza  
mientras no me revela 2340  
quién es quien me agravió con Isabela.  
El cielo eterno vive,  
que el agravio y deshonra que recibe  
Leonora despreciada  
por ti después de fe y palabra dada 2345  
de casarte con ella,  
y la que en Isabela se querella  
del agravio que la haces  
si dándole el amor no satisfaces  
a lo que no es creíble, 2350  
que en Cleves has de ser ejemplo horrible  
de ingratos y de aleves,  
porque escarmiente con tu muerte Cleves.
- LUDOVICO Señor, ya es el secreto  
dañoso en mí, perdone su respeto, 2355  
y advierte que el que puso  
en tu palacio escalas y dispuso  
profanar atrevido  
el real honor que tanto has ofendido,  
no he sido yo.
- DUQUE ¿Otro engaño? 2360
- LUDOVICO Isabela fue causa de ese daño.  
Ella, al amor rendida  
de un hombre desigual en sangre y vida  
a su augusta nobleza,  
escalas permitió que tu grandeza 2365  
abatiesen no en vano,  
pues de esposa le dio palabra y mano.  
Este llevó tu espada  
la noche para mí tan desdichada,  
víspera de aquel día 2370  
en que cayendo yo, quebré la mía.  
Pedísela, ignorante  
que sucediese caso semejante,  
pues si yo te ofendiera,  
claro está que con ella no viniera 2375  
a provocar tu furia

- y hacerme delincuente de tu injuria.  
 Prendíste me por ella,  
 formando mi prisión de ti querella.  
 Contome temeroso 2380  
 todo este caso el encubierto esposo  
 de Isabela, engendrando  
 celos mi amor en que me esté abrasando.  
 Conjurome, en efeto,  
 a que guardase contra mí el secreto 2385  
 de tan ciego accidente,  
 haciéndome, cual viste, delincuente  
 del insulto que digo.  
 Soy bien nacido, en fin, y él es mi amigo.  
 Y así contra mis celos, 2390  
 a costa de pesares y desvelos,  
 culpado me confieso,  
 y a Leonora atribuyo este suceso,  
 porque mudando en ella  
 el amor de su hermana ingrata y bella, 2395  
 mejor te dispusiese  
 a que de esposa mano y fe me diese.  
 Mas viendo que ama a Enrique,  
 puesto que es bien que celos multiplique,  
 no querrá Dios que tuerza 2400  
 su gusto y que casándose por fuerza  
 sus lágrimas permita.  
 Leonora a Enrique en su favor admita,  
 porque yo desde agora  
 a Isabela renuncio y a Leonora. 2405
- DUQUE           ¡Qué de engaños que os ha hecho  
 el amigo que ocultáis!  
 Mal de Isabela pensáis,  
 mal de Leonora sospecho.  
 No debéis callar quién es 2410  
 el que os ha sido traidor.
- LUDOVICO     Di mi palabra, señor,  
 de no decirlo.
- DUQUE   Marqués,  
 no ocasionéis más mi enojo.

- Decidme cómo se llama  
el violador de mi fama. 2415
- LUDOVICO Por mejor la muerte escojo  
que ir contra el juramento  
y palabra que le di.  
Basta lo que he dicho aquí. 2420
- DUQUE Pues si en ese fundamento  
corre riesgo la opinión  
que sospechoso os desvela,  
porque no deis a Isabela  
culpas que tuyas no son 2425  
y podáis saber cuán fiel  
amigo el tiempo os señala,  
*(Dale los pedazos del papel.)*  
ved por quién puso la escala  
en ese roto papel. *(Vase.)*
- LUDOVICO ¿Qué es esto, cielo? En pedazos  
letras de Leonora veo. 2430  
¡Oh, amor, confuso Teseo!  
¿Cuándo saldré destes lazos?  
*(Lee.)*  
«Duque a caza» en este dice.  
Nada colijo de aquí. 2435  
*(Lee.)*  
«Noche la escala» ¡Ay de mí!  
¡Qué presto me satisfice  
de engaños que Enrique pinta!

v. 2426 *cuán*: comparto con Hartzenbusch la idea de que este término, en lugar del «cual» que leemos en todos los testimonios, es el pertinente en este contexto. En opinión de Fernández (XAF, p. 323), la errata está «causada por atracción de *fiel*, *cual fiel*».

v. 2432 *Teseo*: rey de Atenas, según la mitología. El episodio más famoso de su vida es el que cuenta cómo dio muerte en Creta al Minotauro. Para ello, contó con la ayuda de la hermana de este, la princesa Ariadna, que con la promesa de Teseo de hacerla su esposa le dio un ovillo para que, atado a una de sus extremidades y a la salida del intrincado laberinto en el que el Minotauro estaba recluso, fuera capaz de encontrar su salida una vez que le hubiera matado.

Por Leonora fue la escala  
que en este papel señala. 2440

(*Lee.*)

«La respuesta en esta cinta».  
Ya me dijo que tercera  
fue una cinta de su amor.  
Basta, que Enrique es traidor.  
¿Hay más confusa quimera? 2445

¡Válgame el cielo! ¿A qué efeto,  
si Leonora fue su dama,  
ofendió Enrique la fama  
de Isabela? A ser discreto,  
como tiene la opinión, 2450

¿más acertado no fuera  
que la verdad me dijera  
sin que la reputación  
de Isabela peligrara  
ni dar materia a mis celos? 2455

Sospechas, ¡viven los cielos!,  
que he visto la traición clara  
con que Enrique al Duque ofende,  
a Leonora, a Dios y a mí.  
Al Duque, pues ama así 2460

a su hermana y la pretende.  
A Leonora, pues la olvida  
por Isabela después  
que su esposa dice que es.  
Y a mí, la fama ofendida 2465

de Isabela, pues me jura  
que, mi amor menospreciado,  
mano de esposo le ha dado.  
¿Gozaría la hermosura  
de Leonora y viendo luego 2470

a Isabela mudaría  
en ella su amor? Sí haría,  
que por eso pintan ciego  
a este dios, pues no repara  
en leyes ni inconvenientes. 2475

Por atajar los presentes  
de mi amor es cosa clara

que me persuadió a querer  
 a Leonora, arbitrio extraño,  
 para que con este engaño  
 2480 no le pudiese ofender  
 mi amorosa competencia,  
 quedando su pretensión  
 libre y sin oposición.  
 No hay duda, esto es evidencia. 2485  
 Pero, ¡cielo!, ¿a dos hermanas  
 osa pretender un hombre  
 sin que el peligro le asombre?  
 ¿Sin temer leyes cristianas?  
 Aunque para tanto agravio 2490  
 salida hallará su ciencia,  
 que la más ancha conciencia  
 dice el vulgo es la del sabio.  
 Él viene aquí. Honrosa muerte  
 es dársela por mi mano. 2495  
 La de un verdugo villano  
 el Duque darle concierto,  
 que declarándole ya  
 toda la verdad que ignora,  
 a Dios, a mí y a Leonora 2500  
 juntamente vengará.

(*Sale Enrique.*)

ENRIQUE ([*Aparte.*] Por haber Leonora dado  
 en que a Isabela pretenda  
 me ha de perder, sin que entienda  
 su ciega razón de Estado. 2505

v. 2478 *persuadió*: considero, al igual que Hartzbusch, que el contexto exige esta forma verbal en lugar del «persuado» que incluyen todos los testimonios.

vv. 2490-2493 *Aunque para tanto... la del sabio*: Ludovico interpreta la supuesta relajación moral de la que estaría haciendo gala Enrique al pretender a las dos hermanas como consecuencia del tipo de educación que ha recibido desde su infancia. Debemos entender el término «ancha» en su acepción de «desembarazada, laxa, libre» (*DRAE*). Sobre la expresión «vida y conciencia ancha» indica el *Diccionario de Autoridades* que se emplea para señalar al «[...] que vive libremente y sin temor de Dios». El acervo popular se hace eco de esta consideración en la que se equipara la mayor sabiduría con una cierta propensión a una menor ortodoxia moral en refranes y aforismos como «Poca ciencia y mucha conciencia», «Más vale conciencia que ciencia» o «Mucha ciencia y poca conciencia, mala ciencia» (*Martínez Kleiser*).



	¿Cuándo en tu jurisdicción, amor, que en vano resisto, razón de Estado se ha visto si nunca amas por razón? Pero el Marqués está aquí.)	2510
LUDOVICO	A estar vos menos culpado y yo no tan injuriado, satisficiera por mí la venganza merecida de tanto engaño y enredo.	2515
	Pero como no lo quedo con privaros de la vida, remito a otro ejecutor digno de vuestras traiciones las justas satisfacciones que suelen dar a un traidor.	2520
ENRIQUE	Ludovico, ¿habláis conmigo?	
LUDOVICO	¿Pues con quién tengo de hablar desta suerte?	
ENRIQUE	Doy lugar, por haber sido mi amigo, a vuestro enojo y mi agravio.	2525
LUDOVICO	¿Con cuántas almas vivís que en tantas las repartís? ¿Vos sois noble? ¿Vos sois sabio? ¿Pueden dar dispensación las letras de que os preciáis para que a un tiempo queráis dos hermanas? ¿Hay razón para injuriar a Leonora y amar después a Isabela? Poned en África escuela, pues tenéis el alma mora, si es que sus leyes tiranas	2530  2535

v. 2509 La hipometría del verso la solventa Hartzzenbusch añadiendo una preposición. Apunta Fernández (XAF, p. 324): «El sentido [de la frase] exige *por* o *con*. Me atrevería a sugerir que el contraste y juego de palabras entre lo expresado en los versos 3 y 4 [se refiere a los versos 2508-2509], sería más perfecto si se dijera: si nunca amás de razón. El D. de la A. registra las expresiones “llenarse *de* razón”, “cargarse *de* razón”. “Amar de razón” sería “amor inspirado por la razón”».

- vuestro desatino admiten  
 y en su Alcorán os permiten  
 casaros con dos hermanas. 2540
- ENRIQUE ¿Qué decís, Marqués? ¿Qué es eso?  
 De mi templanza aprended  
 a enfrenar enojos.
- LUDOVICO Ved  
 de vuestro insulto el proceso 2545  
 en este papel agora.  
*(Dale los pedazos del papel.)*
- ¿Conoceisle?
- ENRIQUE En sus renglones  
 de Isabela leo razones,  
 y la letra es de Leonora.
- LUDOVICO ¿Qué decís? Pues, ¿a qué efeto 2550  
 Isabela necesita  
 de ajena pluma y incita  
 a que peligre el secreto  
 con que me afirmáis que os quiso?
- ENRIQUE ¿Pues agora ignoráis vos 2555  
 que no hay secreto en las dos  
 de que no se den aviso?  
 ¿Cómo lograrse pudiera  
 tan dificultoso amor,  
 si de Leonora el favor 2560  
 de mi parte no estuviera?  
 Ella en la amorosa quinta  
 fue nuestra tercera fiel.
- LUDOVICO Pues, ¿de qué sirvió el papel 2565  
 cada noche de una cinta  
 con tanta industria colgado,  
 si fue su hermana Leonora  
 de vuestro amor sabidora?
- ENRIQUE Por no fiar de un criado 2570  
 negocios de tanto peso,

v. 2540 *Alcorán*: 'Corán'. «Recopilación o libro en que se contienen los falsos ritos y muchas ridículas leyes y ceremonias de la abominable secta de Mahoma» (*Aut.*).

- pues mal Leonora podía  
dármelos cuando vivía  
en su mismo cuarto.
- LUDOVICO                               En eso  
decís bien. Pero, ¿por qué  
es la letra de Leonora?                               2575  
Pues Isabela no ignora  
el escribir.
- ENRIQUE                               Eso fue  
un día que estuvo mala,  
que quien el alma le fía,  
también fialle podía                               2580  
un papel.
- LUDOVICO                               En fin, ¿la escala  
fue para Isabela?
- ENRIQUE                               ¿Pues  
podéis vos dudar en eso,  
si os lo dije estando preso?  
Dadme crédito, Marqués.                               2585
- LUDOVICO                               Hiciéralo a no pensar  
que me engañáis. Sabéis mucho.  
Convenceisme si os escucho,  
mis celos me hacen dudar  
de que, olvidando a Isabela,  
queréis ya bien a Leonora.                               2590
- ENRIQUE                               Ella saldrá por fiadora  
de que no hay en mí cautela.  
Preguntalda si escribió  
ella misma ese papel                               2595  
y si las palabras de él  
Isabela las notó  
y perderéis el recelo  
que tenéis, Marqués, de mí.
- LUDOVICO                               Si llamarla te oí                               2600  
«Leonora, mi bien, mi cielo»

v. 2597 *notar*: «dictar para que otro escriba» (*Aut*).

v. 2600 Verso hipométrico. Hartzenbusch resuelve el problema del siguiente modo:  
«Si yo llamarla te oí». Puede resolverse con hiato.

	cuando de ti se apartó, ¿no he de juzgar que la adoras?	
ENRIQUE	Como la ocasión ignoras que tu mudanza la dio, tuerces, Marqués, el sentido. Publicaste por su amante, y cuando me ves delante, honrado y favorecido de Isabela, a hablar con ella vas, y dejando a Leonora, causas celos que hasta agora agravian tu viuda bella. Viendo el desprecio a sus ojos, juró vengarse de mí, que ocasión de amarte fui y agora de sus enojos. Amenazome por esto que al Duque había de decir nuestro amor y descubrir cuanto la hizo manifiesto nuestra necia confianza. Y así, lleno de recelo, la llamé «mi bien, mi cielo», por aplacar su venganza. ¡Mira cuán diverso fue de la verdad tu sentido!	2605        2610        2615        2620        2625
LUDOVICO	Alto, yo estoy convencido. A ver a Leonora iré, y si verdaderas son las disculpas que me has dado y mi amor le da cuidado, yo le pediré perdón, cumpliendo del Duque el gusto que hoy me quiere desposar con ella. ( <i>Vase.</i> )	2630     2635

v. 2604 *ocasión*: 'pesadumbre', 'disgusto'.

v. 2613 *viuda*: enmienda propuesta por Blanca de los Ríos que privilegio sobre las variantes «vida» y «vista» que presentan los diferentes testimonios.

v. 2632 *le da cuidado*: 'le importa'. Nótese que unos versos más adelante, en el 2638, el sustantivo «cuidado» aparece con la acepción 'preocupación' o 'desasosiego'.

- ENRIQUE   ¿En qué ha de parar  
tanto enredo? Amor injusto,  
sacadme ya de cuidado.  
¡Mal haya el amante, amén,  
que a quien jamás quiso bien  
ama por razón de Estado!                                 2640
- (Sale Leonora.)*
- LEONORA   Gran peligro, Enrique, corre  
tu vida si no te ausentas.  
Y en ausentándote tú,  
me puedes llorar por muerta.                                 2645  
El Duque lo sabe todo,  
vendido nos ha Isabela.  
Mis desdichas y su aviso  
aumentaron sus sospechas.  
¡Vete, Enrique de mis ojos,  
que peligras tu cabeza!                                     2650  
Mas, ¡ay, de Leonora triste,  
si te partes y la dejas!  
Estas razones de Estado,  
que en el del amor violentas                                 2655  
engañan tanto estadista,  
nuestro amor vuelven tragedia.  
Por asegurar al Duque  
te dije (que no debiera)  
que amar fingieses mi hermana.                             2660  
Hechizole tu presencia.  
Si de burlas la serviste,  
emprendiéronse de veras  
rayos de su voluntad,  
y abrásanla sus centellas.                                     2665  
Celos, mi Enrique, la obligan,  
creyendo que la desprecias,  
a mujeriles venganzas.

v. 2639 *amén*: «Pleonasmo usado en la lengua castellana para explicar la viveza de un deseo» (*Aut*).

vv. 2662-2665 *Si de burlas... centellas*: «Estos versos contienen una velada referencia al famoso endecasílabo de Petrarca que se lee, glosado, en *El Burlador*: «Rayos de ardientes estrellas / en tus cabelleras caigan / porque *abrasadas* estén...». Ver XAF, p. 325.

v. 2663 *emprender*: «Algunas veces se toma por lo mismo que *prender*» (*Aut*).

	¿Quién podrá librarte dellas? ¡Mal haya la dama, amén, que ocasiona con su prenda voluntades tornadizas a toda ocasión dispuestas! ¡Vete, esposo! ¡Amores, vete, antes que el Duque te prenda! No te despidas. Excusa palabras en llanto envueltas, que si por verte partir mudo, mi bien, me atormentas, ¿qué han de hacer ponderaciones animadas con ternezas? ¿Qué aguardas?	2670
ENRIQUE	¡Ay, prenda cara! ¡Y qué caro que nos cuesta amar por razón de Estado! No dilates con mi ausencia mi tormento. Aquí es mejor muriendo, mi bien, que tengan fin mis males con mi vida.	2685
LEONORA	No, amores. Vive tú y deja a tu esposa prolongados siglos de llantos y penas. Doblarán ausencias tuyas, con mi luto, mis tristezas. Pero llévame contigo. Mas no, que el honor recela licenciosas invectivas del vulgo, monstruo de lenguas. Vete, adiós, no aguardes más. Morireme si te quedas. Ni me abracés, ni repliques. Vete antes que el Duque venga.	2690 2695 2700
ENRIQUE	Si tú, amores, de eso gustas, adiós.	
LEONORA	Adiós. Oye, espera. ¿Tan secamente te partes? ¿No me abrazarás siquiera?	2705

- ¿Sin decirme una palabra,  
sin una mano, una muestra,  
un suspiro, un ay, un voyme  
con que piense que te pesa?  
¡Ah, ingrato!
- ENRIQUE                    Pues, dueño mío,                    2710  
si me enmudeces la lengua,  
si sin despedir me mandas  
partir, ¿de qué formas quejas?  
¡Plegue a Dios, aunque te enojés,  
que aunque más peligro tema                    2715  
del poder (que estando airado  
no halla a furias resistencia),  
deste puesto me ausentaré,  
donde inmóvil como piedra  
a desdichas dé venganzas,                    2720  
antes de morir te vea  
en los brazos del Marqués!
- LEONORA                Tengo el alma, mi bien, llena  
de ciegas contradicciones.  
No te espantes que esté ciega.                    2725  
Pero ya que no te partes,  
porque tu vida entretenga  
plazos que la muerte acorta,  
engañemos a Isabela.  
Finge, pues te adora, amarla.                    2730  
Satisface a sus sospechas.  
Dila mil males de mí,  
escribela mil ternezas.  
Anda, nójala un papel,

vv. 2714-2722 Pasaje confuso. Las modificaciones que lleva a cabo Hartzzenbusch para intentar aclarar el sentido coinciden, como es habitual a lo largo de la comedia, con las lecturas de ms. Lo explica detalladamente Fernández (XAF, p. 326): «Propuso Hartzzenbusch una serie de cambios interesantes. El primero y más importante es la interpretación de *ausentare* como el futuro de subjuntivo, y como falta una conjunción que exija dicho tiempo, cambió la conjunción *que*, que va al principio del verso 2 [se trata del verso 2715], en *si... me ausentare*. Y como esto todavía no bastase, para afinar más la sintaxis, cambió el verso 7 [el 2720] en este otro: *a desdichas dé venganza* [sic]. De este modo, el engarce sintáctico es claro: la prótesis o rama tensiva ocupa los siete primeros versos y la apódosis está formada por los dos últimos».

v. 2720 *desdichas dé*: enmiendo, a partir de ms., el término «desdichadas» que aparece en todos los testimonios.

- que yo quiero ser tercera,  
esta vez, contra mí misma. 2735  
Yo te traeré la respuesta.  
Yo la diré, Enrique mío,  
que como por bien lo tenga,  
seré del Marqués esposa, 2740  
porque tú, suyo lo seas.  
Podrá ser que desta suerte  
reducir al Duque vuelva  
diciendo que se engañó.  
Buena traza, Enrique, es esta. 2745  
Anda, y trae el papel luego.
- ENRIQUE      Mi bien, ¿por qué me encomiendas  
cosas de que ha de pesarte,  
si me has de reñir por ellas?
- LEONORA      No hayas miedo, date prisa. 2750  
Yo gusto dello, ¿qué esperas?  
De mí le escribe mil males.
- ENRIQUE      Mira bien, esposa bella,  
lo que me mandas.
- LEONORA                                      Acaba.
- ENRIQUE      Yo voy. ¿Pero si te pesa,  
y lo que dije de burlas 2755  
me lo atribuyes a veras?
- LEONORA      No tengas temor.
- ENRIQUE                                      Voy, pues.
- LEONORA      Oye, ¿es posible que llevas  
ánimo de decir mal 2760  
de mí?
- ENRIQUE                                      ¿No me lo aconsejas?
- LEONORA      Pues, ¿sabraslo tú decir?
- ENRIQUE      No sé. Extraña estás.
- LEONORA                                      Ve y deja  
para necios mis temores,  
que toda celosa es necia. 2765  
Mira que te espero aquí.



- ENRIQUE           Luego vuelvo.
- LEONORA                       Oye, no seas  
criminal contra tu esposa.  
Cuando digas faltas de ella,  
blanda la mano, mi Enrique.                       2770
- ENRIQUE           Ya no quiero escribir letra.
- LEONORA           Sí, sí, escribe que es forzoso.  
Pero Enrique, no quisiera  
que te saborearas tanto  
escribiéndola finezas,                       2775  
que las que al papel hurtares  
guardes a la cabecera.
- ENRIQUE           ¡Oh, qué extraña que estás hoy!
- LEONORA           Son dulces palabras tiernas,  
y a quien anda entre lo dulce,                       2780  
mi bien, algo se le pega.
- ENRIQUE           Pues dejémoslo.
- LEONORA                       Eso no.  
Ya te digo que estoy necia.  
Ve, no me digas palabra,  
que te diré mil simplezas.                       2785
- (*Vase Enrique y sale Isabela.*)
- ISABELA           Poco la sangre te obliga  
para que seas más humana  
connmigo. Llámame hermana  
y hácesme obras de enemiga.                       2790  
Túvome el Marqués amor  
y usurpásteme al Marqués.  
Persuadísteme después  
que a Enrique hiciese favor  
porque así le diese celos,  
y tus consejos seguí.                       2795

v. 2767 *Luego*: ‘inmediatamente’, ‘al instante’.

v. 2770 *blanda la mano*: ‘sé benevolo’, ‘no seas severo’.

v. 2787 «Este verso, para que conste, obliga a decir *seas* en una sola sílaba, por sinéresis. Hartzzenbusch eliminó *más* para eludir el problema. Nos parece que esa palabra *sea* se usa a menudo, en la conversación y el correr del verso, en una sola sílaba». Ver XAF, p. 326.

	Celos al Marqués le di, y a Enrique di el alma. ¡Ay, cielos, qué mal hice y qué mal haces, pues mi muerte solicitas! Al uno y otro me quitas y a ninguno satisfaces. Leonora, acabemos pues y sepamos a quién amas. Si Enrique aumenta tus llamas, déjame libre al Marqués; si el Marqués te está mejor, desocúpame a mi Enrique.	2800
LEONORA	¡Tuyo! ¿Cómo?	
ISABELA	No fabrique nuevos enojos tu amor. El Duque intenta casarte con Ludovico, Leonora. Celosa de que te adora, quise desacreditarte diciéndole que admitías de Enrique nuevos deseos, y con iguales empleos a su amor satisfacías. Indignado el Duque está contra Enrique y contra ti, y como no sea por mí, su vida peligrará. Haz por mí y por él, Leonora, una cosa solamente: ser mi esposo le consiente, da al Marqués la mano agora, que siendo Enrique mi esposo y haciéndole desterrar, daré al enojo lugar del Duque que está furioso. Y estando ausente podremos hacer este estorbo llano, y apaciguando a mi hermano a Cleves le volveremos. Nada arriesgas si al Marqués quieres tanto como dices,	2810 2815 2820 2825 2830 2835

- que sus bodas solenices  
y apoyes la mía después.  
Mira, hermana de mi vida,  
que soy por Enrique loca.
- LEONORA Pues, no te cabe en la boca, 2840  
bien muestras que estás perdida.  
Por mí, hermana, más que luego  
os caséis. Mas, ¿sabes tú  
que querrá Enrique?
- ISABELA ¡Jesús!  
Téngole de amores ciego. 2845  
Júrame tú de callar  
a mi hermano lo que pasa,  
verás cuán presto se casa  
conmigo.
- LEONORA ¿Y él da lugar  
a eso?
- ISABELA ¿Pues no te digo 2850  
que a no recelar de ti  
ya me hubiera dado el sí?  
La Duquesa sea testigo,  
que por la merced que me hace  
nuestros amores alienta. 2855  
(*Aparte*. Amor, haced, aunque mienta,  
pues Enrique os satisface,  
que me le deje Leonora).
- LEONORA En fin, ¿Enrique te quiere?
- ISABELA Ya te digo que se muere 2860  
si no me ve de hora en hora.

v. 2836 *solenices*: 'solemnices'. En este caso, debemos entender el verbo «solemnizar» con el significado de «festejar o celebrar solemnemente alguna cosa» (*Aut*).

v. 2839 *soy*: respeto la forma arcaizante con que se usa en la *princeps* el verbo «ser», a pesar de que en las diferentes sueltas encontramos la variante «estoy».

v. 2840 *no te cabe en la boca*: expresión con valor metafórico que viene a significar que es incapaz de ocultarlo y se ve impelida a expresarlo abiertamente.

vv. 2842-2843 *más que luego os caséis*: 'por mí como si te casas ahora mismo, en este preciso momento'. Leonora quiere subrayar su indiferencia ante la posible boda entre Isabela y Enrique empleando el adverbio «luego» hiperbólicamente.

v. 2844 *Jesús*: mantengo esta forma arcaica, a pesar de que en las sueltas se encuentra la variante «Jesús», para respetar la rima de la redondilla.

- ¿Qué papeles no me ha escrito?  
 ¿Qué noche no me ha rondado?  
 ¿Qué versos no me ha enviado?  
 Quiéreme, hermana, infinito. 2865  
 Solo dice que te debe  
 más antigua obligación,  
 y que por esta razón  
 está dudoso.
- LEONORA ([*Aparte.*] ¡Oh, alevel!)
- ISABELA Leonora, haz lo que te digo. 2870
- LEONORA Ese Enrique es todo engaño,  
 hermana. Más ha de un año  
 que está casado conmigo. (*Vase.*)
- ISABELA ¿Un año? ¡Buen desatino!  
 Pero, ¡ay cielos! que sí hará, 2875  
 pues de Belpaís está  
 su quinta y monte vecino,  
 donde el crüel se crió.  
 Mudemos, alma, deseos,  
 dejemos locos empleos. 2880  
 Leonora se declaró.  
 Si su esposo ha un año que es  
 Enrique, de su mudanza  
 ya el Marqués me da venganza.  
 Perdonad, alma, al Marqués. 2885  
 Volvede otra vez a amar,  
 que si en fe de que esto ignora,  
 hasta aquí sirvió a Leonora,  
 viendo ocupado el lugar  
 que creyó adquirir en vano, 2890  
 por fuerza me ha de querer.  
 ¡Ay, Leonora! Al fin, mujer.  
 ¡Ay, Enrique! Al fin, villano.
- (*Sale Ludovico.*)

v. 2863 *noche*: a pesar de que Xavier A. Fernández considere que razones de índole simétrica con los términos «papeles» y «versos» obligarían a aceptar la variante «noches» de las sueltas, no considero totalmente justificada dicha variante, ya que el término aquí tiene un claro valor plural.

v. 2880 *empleos*: ‘amores’, ‘pasiones’, ‘afectos’ e incluso ‘ideas de casamiento’.

v. 2892 *Al fin*: ‘después de todo’.

LUDOVICO	Ya que el cielo determina mi vida, Isabela hermosa, y no podéis ser mi esposa, sed siquiera mi madrina. El Duque con vuestra hermana me casa; ella lo ha pedido. Lo que con vos ha perdido con Leonora mi amor gana. Ni me desposa una quinta, donde su flor os regala, ni mi amor rejas escala, ni es mi tercera una cinta, de papeles estafeta, que el ingenio y el temor cuelgan, pagando el honor los portes. Vos sois discreta. Discreto esposo escogistes, puesto que no vuestro igual. Amor de sí es liberal, por eso el alma le distes. Pues mi suerte se mejora, la vuestra se multiplique, siendo vos dueño de Enrique y yo esposo de Leonora.	2895
		2900
		2905
		2910
		2915
ISABELA	Marqués, ¿qué escalas son estas que dos veces os he oído? ¿Qué quinta tercera ha sido de aficiones descompuestas? ¿Estáis en vos? ¿Qué decís?	2920
LUDOVICO	Estoy yo muy obligado a Enrique, que me ha fiado secretos de Belpaís.	2925

v. 2902 *quinta*: no estoy de acuerdo con Fernández (XAF, p. 327) cuando postula que el uso de este término aquí «es un evidente error, en vez de *cinta*, exigida por el contexto de la comedia». A pesar de que, como él bien señala, la referencia a la «cinta» es una constante en el texto, en realidad, los encuentros amorosos con los que empieza la comedia se han llevado a cabo en una quinta, espacio cuya ubicación campestre se aviene perfectamente con ese valor de sentimiento amoroso que es expresado metafóricamente mediante el empleo del sustantivo «flor».

v. 2919 La primera ocasión en la que Ludovico le menciona a Isabela la escala fue en el verso 1917.

v. 2921 *descompuestas*: ‘inapropiadas’, ‘improcedentes’.

	De quien hace él confianza bien la podéis vos hacer. Ya sé que sois su mujer, que esto en fortuna se alcanza.	
	Razones de carta rota he visto ya, donde, en suma, Leonora aplicó la pluma y vos pusistes la nota.	2930
	Si ya Enrique me contó el modo con que os hablaba cuando en Belpaís entraba, la escala que malogró el Duque y todo el suceso hasta darle vos la mano de esposa. Si, cortesano por librarle estuve preso, ¿qué intentáis con encubrir lo que sabe el Duque ya? A vuestra hermana me da.	2935
	Baste, Isabela, el fingir, que yo ni puedo ni quiero desazonar vuestro amor, sino ser más servidor vuestro desde hoy, que primero.	2940
ISABELA	¡Marqués, Marqués! Si estáis loco echad la culpa al jüicio y no deis villano indicio de que me estimáis en poco. Que si, como no lo creo, Enrique, alevoso y vil, tan traidor como sutil, agravia ni aun el deseo (que jamás contra mi honor dio torpe licencia al gusto), duque hay en Cleves que justo dé castigo a ese traidor. Y si por Leonora bella a Enrique hacéis ese engaño, andad, que más ha de un año que está casado con ella. ( <i>Vase.</i> )	2945
		2950
		2955
		2960
		2965



Dar a Isabela rehúsa 3000  
 la mano, por entender  
 que es, en su ofensa, mujer  
 de quien escaló su honor,  
 y aunque me encubre el autor,  
 pienso que Enrique ha de ser. 3005  
 Pues siendo Enrique, si adora  
 a Leonora y se averigua  
 del papel que lo atestigua,  
 ¿qué teméis, honor, agora?  
 ¿Tiene de amar a Leonora 3010  
 y a mi esposa juntamente?  
 No es posible, Leonor miente.  
 ¡Caso extraño! ¡Que la culpa  
 sirva a Enrique de disculpa  
 y yo defenderle intente! 3015  
 ¿No es mejor matarle en duda  
 que no averiguar agravios?  
 No, temores, sed más sabios  
 mientras mi afrenta esté muda.  
 La verdad anda desnuda, 3020  
 mal se me podrá ocultar.  
 Prudencia, hacer y callar,  
 que honor que averigua enojos  
 orejas es todo y ojos,  
 mas no lenguas con que hablar. 3025

*(Sale Enrique.)*

ENRIQUE *([Aparte.]* Si Leonora aguarda aquí,  
 como dijo este papel,  
 a Isabela engaño en él.  
 Lo que me dijo escribí.  
 Pero el Duque es este. ¡Ay, cielos! 3030  
 Si ve lo que aquí la escribo  
 a su rigor me apercibo.)

DUQUE *([Aparte.]* ¡Qué filósofos sois, celos!  
 Mil cosas conjeturáis,  
 todas contra mi sosiego.) 3035  
 ¡Enrique!

ENRIQUE Gran señor.



- DUQUE Ciego,  
pues que no me veis, estáis.  
¿A qué venís? ¿Qué papel  
es ese?
- ENRIQUE Es cierta consulta  
que en beneficio resulta  
de vuestra alteza. 3040
- DUQUE Si en él  
hay cosas de mi servicio,  
dalde, secretario, acá.  
  
(*Turbado.*)
- ENRIQUE Señor.
- DUQUE ¿Qué dudáis?
- ENRIQUE No está  
sacado en limpio.
- DUQUE (*Aparte.* Otro indicio.  
Sospechas, ¡qué poco a poco  
verdades vais descubriendo!)  
Dalde acá, que ver pretendo  
lo que contiene. 3045
- ENRIQUE (*[Aparte.]* Amor loco,  
con mi vida acabáis hoy.) 3050  
  
(*Dásele.*)
- DUQUE (*Lee.*) «El veros, señora mía,...».  
(*A él.*) ¿Hay consultas en poesía?
- ENRIQUE Si la edad verde en que estoy  
pide a la amorosa llama  
que a su fuego dé motivo,  
no se indigne en ver que escribo  
disparates a mi dama,  
ni pase más adelante  
vuestra alteza. Rásguele. 3055

v. 3053 *edad verde*: «Se aplica a la primera edad, y por eso más vigorosa y fuerte» (*Aut*).

v. 3059 *Rásguele*: nótese la irregularidad fónica que causa en la rima de la redondilla la acentuación esdrújula de este imperativo. Hartsenbusch intenta corregirla dándole

- DUQUE           ¿Que le rasgue? ¿Para qué?           3060  
Yo también ya he sido amante.
- (Lee.)*
- «El veros, señora mía,  
favorecer mi bajeza,
- (Va ponderando cada verso.)*
- pues por vos me dio su alteza           3065  
tantos cargos en un día,  
ocasiona mi osadía,  
puesto que no a mereceros...».  
*(Aparte. ¡Ay, recelos verdaderos!*  
*¿Ya de qué sirve encubriros?).*
- (Lee.)*
- «A lo menos a escribiros           3070  
la vez que dejo de veros.  
Sospechoso el Duque está,
- (Lee dos veces estos renglones.)*
- con razón, de que os adoro.  
Mi amor le pierde el decoro,  
mas si es ciego, ¿qué no hará?           3075  
Por vos se asegurará  
si sospechas desmentís  
y segura os persuadís  
de que, a pesar de Leonora,  
en vos sola mi alma adora           3080  
desde que os vio en Belpaís».
- (Saca la espada.)*
- ¡De tu castigo, villano,  
he de ser ejecutor!  
¡Que no se venga el honor

una acentuación aguda que crea, en contrapartida, una incorrección semántica basada en una forma verbal inexistente. De los Ríos, por su parte, asigna al término una acentuación llana.

- sino con su propia mano! 3085  
 ¿Tú atrevido, tú tirano,  
 tú a la Duquesa papeles?
- ENRIQUE ¡Señor, señor! (*Aparte.* ¡Ay, crüeles  
 peligros de un desdichado!  
 ¡Oh, amar por razón de Estado!  
 ¡Qué de males causar sueles!) 3090  
 ¿Papeles yo a la Duquesa?
- DUQUE Pues tú desleal, ¿a quién?
- ENRIQUE Que me des la muerte es bien,  
 pero mi culpa no es esa. 3095  
 Oye mientras te confiesa  
 mi atrevimiento, mi insulto,  
 que puesto que dificulto  
 mis amores declararte  
 cuando importa asegurarte, 3100  
 no ha de haber secreto oculto.  
 Yo ha un año que de Leonora  
 soy esposo, yo llevé  
 la escala, yo te quité  
 la espada al nacer la aurora. 3105  
 Esto es verdad.
- DUQUE No lo ignora  
 el Marqués, que aunque calló  
 tu nombre, eso me contó.  
 Mas, ¿por qué, si es verdad esa,  
 finges amar la Duquesa? 3110
- ENRIQUE ¿Yo la Duquesa? Eso no.
- DUQUE ¿Pues?
- ENRIQUE A Isabela.
- DUQUE ¿A qué efeto?
- ENRIQUE Leonora me lo ha mandado,  
 que en esta razón de Estado  
 estribó nuestro secreto. 3115  
 Por este medio indiscreto  
 fingió que amaba al Marqués.
- DUQUE Dime, pues, ¿para quién es  
 este papel?

ENRIQUE	Isabela se le escribe mi cautela, porque creyendo después que a Leonora aborrecía, de quien ha estado celosa, tu sospecha rigurosa aplacase.	3120
DUQUE	( <i>Aparte.</i> ) ¡Ay, honra mía! La verdad ha sido el día que deshaciendo el nublado de tanto engaño y cuidado mi quietud descansa en vos.) En fin, Enrique, ¿los dos amáis por razón de Estado?	3125  3130
ENRIQUE	( <i>Aparte.</i> Pues su alteza habla así, no está indignado conmigo.)	
DUQUE	Enrique, si te castigo, vendré a castigarme a mí. Desde el punto que te vi, por oculta simpatía te quiero bien. Tu osadía te ha dado en favorecer. Hoy mi cuñado has de ser, dicha es tuya, piedad mía.	3135  3140
ENRIQUE	Sellen tus pies estos labios que no hallan ponderaciones a tantas obligaciones, y a más callar, son más sabios.	3145
DUQUE	Ansí castigo yo agravios.  ( <i>Salen Ricardo y la Duquesa.</i> )	
DUQUESA	Participad, gran señor, de mi dicha. Un sucesor el Duque mi padre tiene	

v. 3132 Verso hipométrico. Hartzenbusch propone la lectura «Pues su alteza me habla así» para ajustar la medida. Fernández (XAF, p. 330), a su vez, apunta que «también puede regularizarse alterando el orden de las palabras del verso: *Pues habla su alteza así*».

- en Cleves, y por él viene  
a hacernos tanto favor. 3150  
A mi padre sucedía  
(por excluir las mujeres  
Lotingia) el de Niveres.  
Mas muerta la madre mía, 3155  
a un hijo que Cleves cría,  
(y por no causarla celos  
encubren aquí los cielos),  
es el que agora viene a ver.
- DUQUE ¡En Cleves! ¿Quién puede ser? 3160
- RICARDO No multipliquéis desvelos,  
que ese es Enrique, señor,  
que por padre me ha tenido.
- ENRIQUE ¿Quién? ¿Yo?
- DUQUESA ¡Ay, hermano querido!  
No en vano te tuve amor. 3165
- DUQUE Vuestra presencia y valor  
no menos me prometía.
- ENRIQUE ¡Tantas dichas en un día!
- DUQUE Disculpada está Leonora  
pues tales prendas adora, 3170  
y aumentada mi alegría.

(*Salen Ludovico, Isabela y Leonora.*)

v. 3150 *viene*: enmiendo, basándome en ms., la forma plural «vienes» que recogen todos los testimonios.

v. 3151 Hartzenbusch divide este verso en dos intervenciones diferentes. Además, incluye alguna pequeña variante más: «DUQUESA.- Un sucesor / el Duque mi padre tiene / en Cleves, y por él viene / a vernos. DUQUE.- ¡Tanto favor!».

v. 3154 *Lotingia*: Turingia (Thüringen en alemán) es una región situada aproximadamente en el centro de Alemania que conforma, en la actualidad, uno de sus estados federados. Durante la disgregación del imperio carolingio, el emperador Lotario I dividió, por medio del Tratado de Prüm (855), sus extensísimos dominios entre sus tres hijos, correspondiendo a Lotario II una amplia zona geográfica denominada *Lotharii regnum* o Lotaringia, comprendida por los Países Bajos, Bélgica, Luxemburgo y territorios de Francia y Alemania. En el año 928 Enrique I «el Pajarero» creó el Ducado de Lotaringia, que terminaría conformando la frontera occidental del Sacro Imperio Romano Germánico. *Niveres*: las casas de Clèves y de Nevers tuvieron relaciones familiares. Francisco de Clèves fue Duque de Nevers, por ejemplo.

LUDOVICO	Señor, si Enrique no muere, no aseguráis vuestro honor.	
ISABELA	Poco me estimáis, señor, mientras Enrique viviere.	3175
LEONORA	Amante que a tantas quiere digno es, señor, de castigo. Dalde muerte si os obligo.	
ISABELA	De Enrique estoy ofendida.	
LUDOVICO	Enrique pierda la vida.	3180
LEONORA	Vengadme de ese enemigo.	
DUQUE	¿De vuestro esposo, Leonora?	
DUQUESA	Isabela, ¿de mi hermano? ¿Vos, Marqués, tan inhumano con quien Loringia adora?	3185
LUDOVICO	¿Cómo es eso, gran señora?	
DUQUE	Todo vuestro enojo cesa por la más dichosa empresa que a Cleves pudo venir. Salgamos a recibir a vuestro padre, Duquesa, que después sabréis el cómo destas enigmas los tres.	3190
DUQUESA	Duque lotoringio es Enrique mi mayordomo.	3195
ENRIQUE	Y vos ya mi esposa.	
LEONORA	¿Cómo?	
ENRIQUE	Este fin el cielo ha dado después de tanto cuidado al amor nuestro, mi bien. Y aquí le tiene también mi <i>Amar por razón de Estado</i> .	3200

Fin de la famosa comedia *Amar por razón de Estado*.

v. 3178 *si os obligo*: 'si os importo'. Según el *Diccionario de Autoridades*, el verbo «obligar», en una de sus acepciones, significa «adquirirse y atraer la voluntad o benevolencia de otro».

v. 3193 *enigmas*: era habitual el empleo de este término con género gramatical femenino.



## ÍNDICE DE NOTAS

- ab asuetis non fit passio*, 527  
al fin, 2892  
Absalón, 1458  
acabar, 1283  
acero, 361 («jugar el...»)  
acto, 367-368  
Adonis, 1055-1061  
afición, 222  
Afrodita, 1055-1061  
agravio, 179-180  
Alcorán, 2540  
Alfagrano, 533  
alto, 2188  
amén, 2639  
Amor, ver «mar»  
amores, 61  
*animal ridens*, 509-512  
Apeles, 230  
arena, ver «sembrar en la...»  
Argos, 2267  
Artemisa, 160  
artes especulativas, 552  
artes liberales, 358-359, 416  
asalto, 362  
asegundar, 1009  
Aurora, ver «marido viejo», 10
- Belpaís, 41  
blanda la mano, 2770  
blasón, 161  
boca, 2840 («no te cabe en la...»)  
botes, 363 («dos... de una pica»)
- caballo, 360 («hacer mal a un...»)
- cargo, 1984  
Carranza, 557  
casa de placer, 175  
cautela, 2979  
celos, 137 («celos con celos se curan»)  
centellas, 2662-2665  
cera, 1826  
chapín, 1816  
cifra, 608  
cinta, 2166  
Clèves, 284, ver «Duque de Clèves»  
clima, 24  
cohechó, 1289  
comentarios, 424  
cóncavo espejo, 6  
consejo, ver «enemigo»  
constante, 1192  
corte, 428-429  
corrido, 921  
crinita, 459  
cuerda, 815 ver «tratos de cuerda»  
cuerpos simples y varios, 466  
cuidado, 66, 1172  
cuidadoso descuidado, 866  
Cupido, ver «mal nacido dios»
- darle cuidado, 2632  
darse, 82  
desalumbramiento, 1310  
descompuestas, 2921  
despicar, 1885  
dichas, 2027-2028 («las... de una en una, las penas de dos en dos»)  
divertir, 536 acot.



- dueño, 80  
 Duque de Clèves, *dramatis personæ*  
 dios, ver «mal nacido dios»  
 Duque de Neoburgo, ver «Duque de Clèves»
- edad verde, 3053  
 elemental región, 1247  
 elemento tercero, 456-457  
 embotar, 1135  
 empleos, 2880  
 emprender, 2663  
 enemigo, 1527-1528 («del... dicen que el primer consejo»)  
 enigmas, 3193  
 espejo, ver «cóncavo espejo»  
 espada blanca, 583 acot.  
 espada negra, 553  
 esperezo, 2  
 exhalación, 455  
 expediente, 1599
- fácil, 1936  
 Fama, 1646-1648  
 fe, 1935  
 Febo, 1018  
 feriar, 657  
 furor, 578
- Geldres, 1362 («Ducado de...»)  
 Gran Cruz de San Juan, 312 acot.  
 granjeado, 412  
 grosero, 1445  
 gusano, ver «tejedor gusano»
- hojas, 71-72  
 honor, 707-708 ver «agravio»  
 hora, 2978 («de en hora en hora»)  
 indecente, 140  
 indicios, 287  
 industria, 412  
 influjo, 467-468, 542-545  
 información, 174  
 interés, 1801  
 Jesús, 2844
- jugar, ver «acero», 2210-2211 («los que ven, más alcanzan que el que juega»)
- lastar, 28  
 liberales, ver «artes liberales»  
 Liébana, 559 («el de...»)  
 llano, 366  
 llamas... ardiente, 248  
 Lotingia, 3154  
 luego, 2767, 2842-2843 («más que luego»)
- mal nacido dios, 235  
 mano, ver «blanda la mano»  
 manos, 1772 («a dos...»)  
 mar, 1335-1336 («Amor es mar...»)  
 marido viejo, 10  
 matar, ver «morir»  
 materia prima, 485-508  
 mayordomo mayor, 1590  
 meteoro, 451  
 Moncastel, 1685  
 morir, 1212, 1811-1812  
 música acorde, 523
- Narciso, 1460  
 necio, 1313  
 niño piloto, 2235  
 Niveres, 3154  
 notar, 881, 2597
- obligo, 3178 (si os...)  
 ocasión, 1965, 2604  
 ojos, 71-72  
 opinión, 306, 726  
 orto, 472
- padrino, 863  
 palabra, 2259 («la... os suelto»)  
 partes, 1938  
 paso, 54, 434 («de...»), 442, 1158-1150 («al mismo... que»), 1770  
 pasos, 740

- penar, ver «morir»  
penas, ver «dichas»  
Perilo, 1203  
persona de traza, 1616  
pica, ver «botes»  
piloto, ver «niño piloto»  
placar, 967  
plácemes, 1351 («darme...»)  
placer, ver «casa de placer»  
policía, 426  
potencia, 367-368  
prenda, 2671  
prometerse, 1038  
provocar, 1630  
puesto que, 510
- razón de Estado, 931  
reducido, 2278  
región, ver «elementar región»
- sabio, vv. 2490-2493  
Salomón, 1459  
satisfacción, 1597  
sentir, 1428  
sembrar en la arena, 1535  
servir, 800  
Sila, 2233  
solenices, 2836  
sueño, 315-316 («son enemigos del  
sueño el calor y los  
cuidados»)
- tálamo, 2143  
tejedor gusano, 1224  
tenéis, 2069  
Teseo, 2432  
Titono, ver «marido viejo»  
trasunto, 1008  
tratos de cuerda, 195  
travieso, 1192  
triacá, 1170  
trompezó, 643
- ver, ver «jugar»  
verde, ver «edad verde»
- viejo, ver «marido viejo»  
vamos, 670  
Voite, 425





Instituto de Estudios Tirsonianos

