

## Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*

Madrid-Pamplona-New-York, Instituto de Estudios Tirsianos(IET)-  
Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)

Isabel Ibáñez

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/9690>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.9690

ISSN: 1775-3821

### Editor

Presses universitaires de Bordeaux

### Edición impresa

Fecha de publicación: 18 diciembre 2019

Paginación: 741-746

ISBN: 979-10-300-0507-3

ISSN: 0007-4640

### Referencia electrónica

Isabel Ibáñez, «Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*», *Bulletin hispanique* [En línea], 121-2 | 2019, Publicado el 10 diciembre 2019, consultado el 19 enero 2021. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/9690> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.9690>

---

Este documento fue generado automáticamente el 19 enero 2021.

Tous droits réservés

---

# Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*

Madrid-Pamplona-New-York, Instituto de Estudios Tirsonianos(IET)-  
Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)

Isabel Ibáñez

---

## REFERENCIA

Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*, ed., introd. y notas de Francisco Sáez Raposo.  
– Madrid-Pamplona-New-York, Instituto de Estudios Tirsonianos(IET)-Instituto de  
Estudios Auriseculares (IDEA), 2019.

- 1 El autor dedica la primera parte de su estudio a circunscribir la fecha probable de composición de la obra. Una primera aproximación se basa en datos objetivos sacados de los paratextos de *Cigarrales* y de la edición príncipe, o sea la *Primera Parte* en Sevilla en 1627, elementos estudiados en su tiempo por la crítica (Kennedy, Paterson, Moll) y que siguen siendo tema de debate. Otros aspectos formales y estilísticos sacados a colación por otros estudiosos (Blanca de los Ríos) le parecen, con razón, más discutibles. Una segunda aproximación basada en elementos de contexto histórico, relaciona la composición de la comedia con «la visita que Wolfgang William del Palatinado-Neoburgo, Duque de Cleves, realizó a Madrid en octubre de 1624». En el contexto de festejos que se hicieron para agasajar al Duque, ocupando entre ellos un lugar destacado el teatro, *Amar por razón de Estado* bien pudiera haber sido una comedia escrita en su honor o, a lo menos, una comedia de circunstancias. Sin embargo una datación que se ciñera exactamente a las posibilidades representativas de la comedia durante la estancia del Duque (entre octubre de 1624 y marzo de 1625) entra en conflicto con los elementos que conocemos de la dificultosa preparación de la *Primera Parte*, incoherencia que se puede subsanar de varias maneras, algunas más convincentes que otras a nuestro parecer, entre ellas, la alteración de la selección original de las comedias integrantes de la *Primera Parte*. Sigue procedente pues mantener la hipótesis

de una comedia relacionada con la visita de tan egregio, y estratégicamente importante para la corona, personaje como el Duque de Cleves.

- 2 Esto, a pesar de lo aséptico de la trama de la comedia que se condensa en un enredo a base de celos calculados y recíprocos, con anagnórisis final que resuelve la imposibilidad del matrimonio desigual entre los protagonistas. Así pues el editor concluye que se trata «en esencia de una historia atemporal y utópica construida de acuerdo a unos parámetros perfectamente permutables». Otro rasgo sorprendente, y único hasta donde se sabe en la actualidad, es la llamativa ausencia del gracioso aunque se puede relacionar este hecho con un grupo de piezas tirsianas estudiadas en su tiempo por Blanca Oteiza en las que el gracioso tiene un papel casi nulo y sirve simplemente de ocasión para un enfoque metateatral crítico sobre su papel convencional en la comedia lopesca. Esta ausencia convoca una vez más el contexto de creación de la obra (una posible representación áulica) tanto más cuanto que el gracioso reaparece en su reescritura para el corral bajo el título *Sutilezas de amor y Marqués de Camarín*.
- 3 Sigue el estudio con un análisis del espacio en tanto que categoría dramática, cuestión sobre la cual el autor despliega su pericia pues últimamente se viene dedicando a este tema (dirección del proyecto *Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*). El espacio de referencia de la obra es el ducado de Cleves pero tratado de manera exótica, como conviene para una comedia palatina seria, género de adscripción de *Amar por razón de Estado*, pues el autor ya explicó que la ubicación de la fábula fue un guiño a la visita del Duque de Cleves en Madrid. El espacio dramático propiamente dicho viene tratado según el modo de la dualidad con las oposiciones corte/vs/ aldea, exterior /vs/ interior etc. Pero también con una serie de duplicaciones espaciales en las que un espacio contiene otro como por ejemplo el campo de Belpaís donde se crió Enrique contiene el jardín cerrado de la quinta ducal, o sea un espacio montaraz tamizado y domesticado en *locus amœnus*. Por otra parte esos espacios, desde el inicio, se cargan de un fuerte simbolismo que configura a los mismos personajes y/o a las situaciones que viven. Así pues el entorno montaraz en el que fue educado Enrique como un perfecto cortesano lo aprisiona en una situación social que no le corresponde aunque, añadiremos por nuestra parte, sí le corresponde poéticamente hablando ya que es el espacio del deseo y del amor, un espacio adecuado para un primer galán. A partir del acto segundo la acción se desarrolla en el ambiente urbano de la corte en un espacio cada vez más abstracto en el que los personajes pasan de una sala sin especificidad particular (ni cámara privada, ni sala del trono etc...) a otra. Se trata de centrar la atención en el enredo y los estados anímicos de los personajes. El espacio lúdico (resultado «de una gestualidad y una cinésica muy coreografiadas») es el que cobra aquí toda su importancia estructurante cuando en el escenario evolucionan las parejas de personajes que exponen en sus largos parlamentos sus estados anímicos o desarrollan sus complicadas estratagemas. Concluye este estudio del espacio lúdico con una convincente propuesta de aclaración sobre la posible representación escénica de la conversación entre Enrique y Ludovico «preso» en la cárcel del Palacio ducal.
- 4 El autor pasa entonces a debatir la cuestión de la relación entre *Amar por razón de Estado* y *Sutilezas de amor....* Después de recordar la práctica tirsiana de la reescritura, se centra en dos problemas que la crítica nunca zanjó rotundamente: la cronología y orden de la reescritura, y la autoría de Tirso. Amén de convincentes elementos editoriales y

contextuales que abogan por la anterioridad de *Amar por razón de Estado*, el conciso y claro estudio, pero basado en un minucioso cotejo de los dos textos, viene a confirmar la tesis de una primera comedia concebida en circunstancias particulares para una representación áulica (o simplemente particular) reescrita luego para un público de corral, según los cánones de la comedia palatina cómica. Así pues la acción se desplaza de Cleves a una utópica Borgoña, las mundanas sutilezas de amor y ya no las rígidas razones de estado motivan el enredo, e interviene el componente cómico en la figura del gracioso Bretón. En cuanto a la autoría de Tirso, no tiene por qué ser cuestionada según el estudioso ya que la obra del mercedario consta de numerosos ejemplos de reescrituras en las que se puede apreciar el mismo *modus operandi*, sin contar los significativos puntos de contacto entre los dos textos (por ejemplo un 45,70% de versos idénticos).

- 5 Una vez zanjada esta cuestión, el autor procede al estudio textual, uno de los puntos fuertes e ineludibles de las ediciones del GRISO. El texto propuesto se basa en la príncipe de Sevilla de 1627 de la que se manejan varios ejemplares así como los ejemplares disponibles de la edición de Valencia de 1631 y de la de Zaragoza de 1646. Tres ediciones que presentan grandes similitudes por su fidelidad a la príncipe (hasta en sus arcaísmos o tendencias seseantes) aunque subsanando las dos siguientes algunas erratas, lecturas erróneas o errores de atribución por ejemplo, pero introduciendo nuevos errores, o variantes únicas la de Zaragoza. Últimas de las ediciones antiguas, las de Teresa de Guzmán (1735 y 1736) se caracterizan por un afán de modernización o actualización léxica, sintáctica o verbal (agora/ ahora, deste/ de este, remitiré/ remitiré) no siempre útiles ni atinadas, amén de la reordenación del aparato didascálico con la substitución de los «actos» por «jornadas» y sobre todo con la supresión y añadidura de acotaciones a veces con matiz diferente. El último testimonio antiguo manejado es el manuscrito *Sutilezas de amor...* muy útil, en sus partes comunes con *Amar por razón...* para resolver buen número de lecturas problemáticas, y sobre cuya descripción se detiene muy oportunamente el estudioso pues esta es relevante a la hora de justificar las opciones ecdóticas del texto fijado. A este manuscrito recurre también Hartzzenbusch en su edición en la que además resuelve problemas de lectura para las que aquel no tiene solución. Pero lo más destacable de sus edición es la nueva configuración de la obra según los cánones de la dramaturgia decimonónica con división en escenas y acotaciones aclaratorias de ubicación dramática. Hartzzenbusch es la edición seguida por Blanca de los Ríos y Palomo y Prieto en sus ediciones respectivas aunque las estudiosas aportan enmiendas de su cosecha no siempre acertadas. La originalidad de Palomo y Prieto es que reproducen fielmente los paratextos de la primera parte pero su propósito es únicamente de fijación textual, careciendo su edición de notas o aparato crítico. Este panorama crítico de las ediciones y testimonios existentes de *Amar por razón...* muestra la utilidad y necesidad de la edición crítica presentada aquí ya que es en realidad la primera, por una parte, desde el punto de vista de una fijación textual lo más depurada posible y por otra, desde el punto de vista del estudio literario-dramático de la comedia.
- 6 Un estudio de la polimetría remata las consideraciones sobre fijación textual. A raíz de la sinopsis métrica y de un balance estadístico de la versificación en la obra, el autor se centra en unos rasgos, relevantes por inusuales, desde dos puntos de vista: las características generales de la polimetría tirsiana estudiadas en su tiempo por Morley, y las preceptivas del *Arte nuevo* lopesco. Es notable el uso importante de la décima y relativamente modesto del romance que cede terreno a la quintilla y a la décima. Pero

donde más se detiene el estudioso es en los aspectos semánticos de la versificación donde aparece claramente una distancia con las orientaciones del *Arte nuevo*. Así pues pocas veces se usa la redondilla en diálogos amorosos desempeñando a menudo ese papel la décima cuando esta estrofa no cumple su uso convencional de expresión de la queja. Otra verdadera originalidad es el hecho de que la décima inaugura y cierra la obra de manera especular cuando lo corriente, según Morley, es que las conclusiones se hagan en romance lo cual no ocurre nunca en *Amar por razón...* ni incluso al final de los actos. La descripción del sistema métrico de *Amar por razón ...* deja asomar cierta perplejidad del autor que tal vez se hubiera matizado con un análisis del valor estructurante de la polimetría en esta obra. Dentro de la misma perspectiva, la relación establecida por el autor entre la décima y la figura de poder que es el Duque, o sea una figura determinante para el desenlace de la acción y que en el caso presente es una figura activa desde el inicio, podría arrojar luces sobre este uso inhabitual de la métrica en Tirso dentro del universo dramático también inhabitual de esta comedia como subrayó el editor en un principio.

- 7 Termina el estudio con un repaso crítico de elementos de contenido como la razón de estado, los ardidés de Leonora, la mutabilidad del amor, la educación de Enrique, el destino inevitable y el motivo del papel escrito. Después de un interesante análisis del concepto de razón de estado, concepto trillado y popularizado a raíz de la difusión de la obra antimachiavélica de Botero mediante la traducción de Herrera y Tordesillas (*Diez libros de la Razón de Estado...*) en 1593 por deseo de Felipe II, el autor recuerda que desde su título la comedia construye su urdimbre sobre este tema. Una noción que remite a las obligaciones sociales y políticas de la dama, miembro de la familia reinante de Cleves. Las obligaciones vinculadas a la razón de estado son un elemento potenciador del resorte del conflicto de honor, generado por la desigualdad social de la pareja protagonista, de gran rendimiento dramático. Pero hay más: esta razón de estado puesta en tela de juicio por la irracionalidad del amor se ve dramatizada en otras variantes como la simple razón 'racional' que no llega a imponerse al perfecto humanista que es Enrique, educado para regirse por ella. Por fin la recurrencia del sintagma «razón de estado» en la comedia puede entenderse como un mensaje para el ilustre visitante Wolfgang de Neoburgo «sobre las expectativas que de su proceder político se tenían en Madrid». Vinculado con el tema de la razón de estado está el de las artimañas cada vez más complejas de Leonora de las que hace partícipe a su desdichado amante Enrique. La complicación del enredo llega a un punto álgido de tensión al final del segundo acto, esencialmente porque bajo la máscara de los amores fingidos asoman los verdaderos sentimientos de los protagonistas, y porque tanto enredo termina por desorientar incluso a su iniciadora, Leonora. Claro está, la credibilidad de tal embrollo estriba en la aceptación convencional de la idea de mutabilidad del amor, que viene a cuestionar, en el transcurso del peligroso juego tramado por la primera dama, lo eterno e inquebrantable del amor que la une al primer galán. Un primer galán que lo es, a pesar de su estado supuestamente villano, merced a la cuidada y objetivamente injustificada educación que ha recibido, haciendo de él un perfecto cortesano, ducho en las armas y en las letras. Amén de la justificación dramática ya que permite poner sobre aviso al espectador a propósito de su ilustre estirpe, el tema de la educación humanista de Enrique se desarrolla siguiendo varios ejes: la formación intelectual como forma de emancipación del ser humano, como posibilidad de medro en una sociedad estamental, la frustración generada por el conflicto entre el valor del hombre 'educado' y el sitio mezquino que le otorga la sociedad, y, en su aspecto negativo, la relajación moral que

puede inducir en el hombre demasiada ciencia. También viene puesta en tela de juicio la formación intelectual por la capacidad de engaño que adquiere Enrique mediante sus habilidades discursivas. Notamos por nuestra parte que todos estas reflexiones en torno a la educación y el saber potencian la acción dramática hasta en sus vertientes negativas ya que por ejemplo el temor de Ludovico a ser engañado por el convincente Enrique traído a colación por el autor, influye en su comportamiento y en el desarrollo de la trama. Sin embargo, aunque la educación de Enrique tiende a librarlo del destino humilde que parece deber ser el suyo, el *fatum* manifiesta su presencia activa a lo largo de la comedia, combinándose los azares aciagos y los engaños calculados para impedirle que lo consiga. Pero en una total, aunque convencional, inversión de perspectivas, sí se cumple el destino por el que lucha el protagonista pero no por su acción y méritos sino impuesto *ab initio* por su oculta grandeza social. Esta tensión entre dos expresiones contradictorias del sino en la misma fábula entra en el complejo juego dramático y metadramático ideado por Tirso en esta comedia. El autor pasa después a evocar algunos objetos escénicos revelantes que participan de los azares aciagos que configuran el destino, o sea la escala, la espada, y la carta sobre la que se detiene mostrando la riqueza de su explotación dramática en la obra.

- 8 Al término del estudio crítico se recuerdan los criterios de edición que son los de las ediciones del GRISO, conocidos por los lectores de esta ya nutrida colección de obras tirsianas. Siguen tres páginas de abreviaturas y seis de una rica y pertinente bibliografía que incluye estudios ya 'clásicos' (Morley, Moll, Kennedy, Rozas) o más recientes (Arellano, Oteiza, Zugasti) así como textos de referencia (Botero, Horozco, Leguina...). A continuación viene el texto de la comedia con la pulcra presentación acostumbrada de la colección que cabe subrayar aquí. Las notas de pie de página son abundantes, atinadas, y útiles, pues proporcionan elementos de contexto o mera comprensión verbal al lector corriente. También recogen las variantes significativas ya que el volumen carece excepcionalmente para la colección de apartado de variantes. Pero esta ausencia está justificada por el concepto de ruido textual, que evita las variantes irrelevantes para resaltar precisamente las importantes como apuntó Ignacio Arellano en *Editar a Calderón* (Madrid, Iberoamericana, 2007). En esta misma línea hay que entender la falta del estema: la sencilla transmisión textual de la comedia no lo hace necesario.
- 9 Por fin cabe recalcar el estilo ameno y claro de las exposiciones críticas o eruditas de la introducción que facilita la comprensión del texto y de su estudio, con lo cual el libro puede dirigirse a un círculo más amplio que el de los especialistas del Siglo de Oro. Un libro necesario que viene a colmar un vacío crítico y participa del trabajo de recuperación y divulgación del teatro tirsiano llevado metódicamente a cabo por el GRISO desde hace cierto tiempo ya.

---

## AUTORES

**ISABEL IBÁÑEZ**

Université de Pau et des Pays de l'Adour