

# Prosas y versos de Tirso de Molina



*Tirso de Molina*

BLANCA OTEIZA (ED.)



ALDEA Y PALACIO EN LA COMEDIA PALATINA  
DE TIRSO DE MOLINA:  
EL CASO DE *AMAR POR RAZÓN DE ESTADO*<sup>1</sup>

*Francisco Sáez Raposo*  
*Universidad Complutense de Madrid*

Fue en el año 1627, en las prensas sevillanas de Francisco de Lyra, cuando vio la luz *Amar por razón de estado* en el volumen titulado *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina. Primera parte*. La edición crítica de la misma que he llevado a cabo<sup>2</sup> me ha permitido fijarme en algunos aspectos interesantes de una pieza que, por otra parte, no está destinada a ocupar un lugar relevante en la producción dramática del Mercedario. Por ejemplo, es destacable la ausencia total en su trama de la figura del donaire, sobre todo en un momento en el que la implantación del modelo dramático de la comedia nueva, que bá-

<sup>1</sup> Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*, aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad con la referencia FFI2012-30823.

<sup>2</sup> Véase Tirso de Molina, en prensa. Al tratarse de un texto en proceso de publicación en el momento de terminar este trabajo, cito, para facilitar la localización de las citas al lector interesado, las páginas correspondientes a la edición de Blanca de los Ríos y, ya que no aparecen reflejados en ésta, el número de versos que incluyo en la preparada por mí. Cualquier posible discrepancia que pudiera existir entre el texto aquí reflejado y el que recoge doña Blanca se debe a una decisión editorial motivada por el cotejo de todos los testimonios conservados.

sicamente exigía su concurso, era ya completa e irrevocable, y cuando la propia estructura argumental de la comedia (plagada de enredos, malentendidos, encuentros secretos de la pareja de amantes, etc.) pareciera requerir no solo la presencia de un *gracioso* sino, incluso, de una pareja de ellos, hombre y mujer, que, como criados, ayudaran al galán y las damas en la consecución de sus propósitos<sup>3</sup>. La ausencia de la figura del donaire impide, además, la existencia de cualquier tipo de componente cómico en la trama, contrapunto, como sabemos, considerado esencial en el planteamiento dramático aurisecular. Por muy grave o trascendente que fuera el núcleo argumental de la obra, siempre había que dejar espacio para la inclusión de momentos divertidos en forma de escenas puntuales o incluso historias paralelas, con mayor o menor desarrollo, que servían como válvulas de escape para aliviar la tensión de la principal.

Asimismo, y por no extenderme más en este punto, ya que no es el asunto principal que me ocupa en este trabajo, habría que mencionar el proceso de auto-reescritura dramática que el propio Tirso llevó a cabo puesto que, a partir de ella compuso *Sutilezas de amar y marqués del Camarín* reutilizando casi la mitad de los versos de la que nos ocupa, a lo que habría que sumar otro porcentaje importante en el que, con pequeños retoques, se refleja claramente el espíritu de la historia original. Mediante este procedimiento de adaptación se preocupó, ahora sí, de ajustar el asunto a los preceptos de la revolución dramática abanderada entre finales del siglo XVI y principios del XVII por Lope de Vega desvinculando la historia de la coyuntura circunstancial que la motivó<sup>4</sup>.

Mi interés por esta pieza unido a la labor que en los últimos años vengo dedicando al estudio de la creación del espacio dra-

<sup>3</sup> Ya en su día, Blanca Oteiza advirtió de la existencia de un grupo de obras tirsianas en las que se aprecia una relación amo-criado poco habitual o casi nula (*Privar contra su gusto, Celos con celos se curan, Amar y celos hacen discretos o Amar por señas*). Véase Oteiza, 2003, p. 73.

<sup>4</sup> Al proceso de reescritura de la obra que acometió Tirso estoy dedicando en estos momentos un estudio en el que se analizan, principalmente, las circunstancias que pudieron suscitar la creación de *Amar por razón de estado*, el porqué de sus peculiaridades, las razones que animarían al Mercedario a acometer su reescritura y las diferencias existentes entre ambas obras.

mático y la puesta en escena en la comedia española precisamente de ese periodo de tanteo e implantación del teatro nacional me ha animado en esta ocasión a analizar la manera en la que Tirso diseña el espacio dramático en el que transcurre su argumento e intentar esbozar, aunque solo pueda ser de forma hipotética, algunas consideraciones sobre cómo acometerse su posible puesta en escena en la época.

Para la delimitación del concepto de «espacio dramático» sigo a Javier Rubiera, que explica que, a la hora de manejar un texto teatral,

en la mente del espectador y en la del lector se va creando un espacio imaginario [...] que es resultado de proyectar determinados procedimientos escenográficos (verbales y no verbales) sobre uno o varios espacios escénicos. Cada uno de esos espacios imaginarios creados así es lo que llamamos un *espacio dramático*, es decir, el lugar imaginario, que se va configurando mediante diferentes procedimientos teatrales, donde se desarrolla la acción dramática ficticia<sup>5</sup>.

Espacio de representación y espacio representado o, en otras palabras, el espacio escénico y el espacio dramático no son lo mismo, aunque el primero pueda condicionar, a veces de forma decisiva, la materialización del segundo. Para nosotros es importante señalar esta circunstancia ya que Tirso debió de componer la obra por encargo, entre octubre de 1624 y marzo de 1625, como una de las actividades programadas para celebrar la visita a Madrid de Wolfgang William del Palatinado-Neoburgo, duque de Clèves. Tal vez incluso un poco antes<sup>6</sup>, pues su llegada se convirtió en el foco de atención de la vida política y social en la capital desde al menos el mes de agosto. En la trama incluye, de forma elocuente, como uno de los personajes protagonistas a Carlos, duque de Clèves, hermano de las damas Leonora e Isabel, en cuyos dominios, precisamente, se localiza la acción dramática.

<sup>5</sup> Rubiera, 2005, p. 93. En otras palabras, como indicaba Marc Vitse siguiendo a Patrice Pavis, el espacio dramático es «el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir, los lugares por los que se mueven los entes de ficción que son los personajes». Véase Vitse, 1996, p. 338.

<sup>6</sup> Véase Wade, 1949, p. 667.

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 es la frontera entre Alemania y Holanda) era de suma importancia para los intereses de la monarquía hispánica, ya que suponían un freno a la expansión del protestantismo en una zona especialmente conflictiva. En aquel año de 1624 el duque viajó a Madrid acompañado de un séquito de ochenta personas con el objetivo de solicitar la retirada de las tropas españolas desplegadas en su territorio y, así, contar con la autonomía militar suficiente que le permitiera mantener una política de no agresión con el protestante Jorge Guillermo de Hohenzollern, Elector de Brandemburgo.

Aunque no tenemos constancia de ninguna fiesta teatral preparada *ex profeso* durante su estancia (sí de una máscara, una corrida de toros y unos juegos de cañas), estas eran, como sabemos, una forma habitual con la que desde instancias oficiales se festejaban ocasiones especiales. Sin embargo, no hay duda de que el ilustre visitante disfrutó de nuestro teatro a tenor de la enorme afición que en los cinco meses que permaneció en España adquirió por el actor y *autor* de comedias Antonio García de Prado, de quien le agradó especialmente la encarnación que en una obra hizo de Fernando I de Habsburgo, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y abuelo del duque. Tanta afición parece que le tuvo, que aparentemente decidió llevárselo consigo a Alemania para enseñar español a sus pajes<sup>7</sup>. Sea como fuere, y sin que podamos confirmar dicho supuesto, lo cierto es que al

<sup>7</sup> Durante el año 1624 conservamos noticias de la actividad profesional de Antonio García de Prado al frente de su compañía en Madrid y alrededores, y también en la ciudad de Valencia. De la labor realizada el año siguiente encontramos la siguiente información en DICAT: «en una relación de la partida del Duque de Neoburg, fechada en Buitrago el 16 de marzo de 1625, donde se describe la visita que al rey Felipe IV hizo el Duque, quien llegó a Madrid en octubre de 1624 y permaneció allí cinco meses, se hace referencia a Antonio de Prado: “Y a Antonio de Prado, autor de comedias de quien [el Duque] se agradó en verle representar la figura del Emperador, su agüelo, le entregó 300 rs. de a ocho, cuatro sortijas, una cadena con medalla, y un coche de cuatro caballos, y 300 rs. de a ocho para mantillas a una hija suya [...], y se le lleva consigo [a Alemania] para enseñar la lengua española a sus pajes y le da 500 escudos de sueldo, casa y leña y 20 florines cada mes”». Tomo la cita de DICAT, de la entrada correspondiente a Antonio García de Prado.

año siguiente García de Prado estaba representando en España. Tirso, pues, debió de componer la suya aprovechando esta visita, sirviéndose de la identidad y nacionalidad de éste para escribirla bajo los dictados de la comedia palatina tan en boga en la época.

Precisamente destaca Florit la importancia que pudo haber tenido Téllez en la conformación definitiva de dicho subgénero, ya que, según señala, «tal vez fuera Tirso el primero en reconstruir los códigos tanto convencionales como culturales a los que obedece el género o subgénero de la comedia llamada palatina»<sup>8</sup>.

En principio, no conservamos noticias relativas a su puesta en escena<sup>9</sup>, por consiguiente, debemos asumir que, de haber sido representada, como parece más que probable, su montaje debió de llevarse a cabo en alguna casa nobiliaria, en una representación *particular*. Tal vez esa circunstancia y el hecho de que la obra se concibiera como una suerte de encubierta respuesta política en clave teatral a las inaceptables, en opinión de las autoridades españolas, pretensiones del duque de Clèves, condicionaron tanto la ausencia de componente cómico como su austeridad escenográfica.

Toda la historia de *Amar por razón de estado* transcurre en el marco espacial general del ducado de Clèves (Cléveris en castellano), 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. Hablando del concepto de comedia palatina que delinea Tirso, señala Florit 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

<sup>8</sup> Florit, 2003, p. 1011. Señala el eminente especialista tirsiano que ese momento en el que se fija el concepto del subgénero se produce cuando el Mercedario defiende en *Cigarrales de Toledo* (1621) su famosa obra *El vergonzoso en palacio*.

<sup>9</sup> Ninguna noticia al respecto aparece recogida en DICAT.

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>10</sup>.

Dentro del molde genérico de la comedia palatina, podríamos incluir *Amar por razón de estado* en el grupo que Marc Vitse 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<sup>11</sup>. Con afán simplificador, y debido a las evidentes 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 cómico»<sup>12</sup>.

Por lo que respecta a la ambientación espacial típica del subgénero, este último investigador 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>13</sup>.

Con la delimitada geografía antes mencionada, 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 implicacio-

<sup>10</sup> Florit, 2003, p. 1015.

<sup>11</sup> Vitse, 1990, pp. 324-333.

<sup>12</sup> Zugasti, 2002b, p. 593.

<sup>13</sup> Zugasti, 2002b, p. 592.

nes argumentales, 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>14</sup>. Con él se distingue este ambiente rural del urbano en el que se ubica la corte del propio mandatario. En este palacio el duque está acompañado por su esposa, la duquesa de Borgoña, y sus hermanas, Leonora, la dama protagonista, e Isabel.

La segunda ubicación de este marco bucólico es la quinta donde vive el galán Enrique con Ricardo, personaje que le ha criado a pesar de que, como muy pronto descubrirá, no es realmente su padre. Como indica el propio Enrique ambos emplazamientos están muy cerca entre sí<sup>15</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 renacentistas que consideraban que el perfecto cortesano debía recibir una formación equilibrada que se ocupara por igual del cultivo de las virtudes del alma y las del cuerpo y que se sintetizaba en el ideal caballeresco que armonizaba el mundo de las armas y el de las letras. Le resultará sorprendente que en sus veinte años de vida Ricardo le haya adiestrado en las artes libera-

<sup>14</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>15</sup> «El estar de Belpaís / tan cercana nuestra quinta, / como en su bosque advertís» (Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*, p. 1107a, vv. 1052-1054).

les, en la doma y la equitación, en esgrima, filosofía, astronomía y en el lenguaje y las normas de conducta por los que se debe regir todo buen caballero en la corte y, sin embargo, no le haya permitido nunca salir de ese ambiente rústico en el que viven. 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<sup>16</sup>. 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, ni mucho menos, 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,

<sup>16</sup> «No has permitido hasta agora / que rompa el límite escaso, / prisión de mi juventud, / de estos montes y estos prados»; «Veinte veces ha pisado / rosa abril y escarcha enero / que de los maternos lazos / a la luz del sol salí, / sin haber de ti alcanzado / que a ver la corte me llesves, / preso entre los riscos altos / destas asperezas frías / cuyas faldas bordan mayos» (Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*, p. 1098a, vv. 337-340 y 344-352).

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.

Al inicio del acto segundo, en el primer enredo que Enrique plantea para salvaguardar el honor de Leonora, explica a Ludovico que, de quien realmente está enamorado y a quien ha ido a hacer visitas nocturnas es a Isabel (a quien, por cierto, pretende éste). Dice que por ella se ha sentido irremediabilmente atraído, casi no por propia iniciativa, sino impelido por el cúmulo de estímulos que ambos recibieron en aquel entorno tan especial:

*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, [...]  
En fin, lugar, tiempo y caza  
me hicieron presa amorosa  
de Isabela que, rendida  
a alguna oculta influencia,  
vuestrós servicios olvida  
y con su hermosa presencia  
da a mi atrevimiento vida.  
(Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*, p.  
1107a, vv. 1052-1071)<sup>17</sup>*

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 éstos 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 amatorio no se ha producido, propiamente hablando, en dicho

<sup>17</sup> El énfasis es mío. Así será siempre que aparezcan fragmentos de citas textuales resaltados en cursiva.

huerto, también lo es que estamos ante uno de los *topos* 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 predispuesto al goce de los sentidos y, por ello, se ha cargado simbólicamente de sensualidad y erotismo<sup>18</sup>. Resulta interesante pensar que, como he señalado antes, Enrique sienta 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.  
(Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*, p.  
1095a, vv. 100-102)

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.

<sup>18</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. Sirvan como ejemplos significativos los trabajos de Orozco Díaz (1947), Grimm (1975), Socha (1988), Assunto (1991), Louys (1992), García Font (1995), Añón Feliú (1996 y 1998), Lara Garrido (1997), Pedraza (1998), Suárez Miramón (2006), Lobato (2007) y Zugasti (2002a y 2011). Para el caso concreto de Tirso pueden consultarse Bonifaci (1982 y 1990) y Zugasti (2002b).

Aparece ya colgada de la ventana de la dama en la escena con la que se abre la comedia. Prueba de la importancia que concede Tirso a este accesorio escenográfico son las acotaciones cinésicas 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» (p. 1093b, vv. 35-36) dice justo cuando comienza un acompasado descenso que irá recalcando, casi peldaño a peldaño, con palabras que acompañan a su movimiento:

*(Baja el primer paso.)*

ENRIQUE           [...] ¡Vos decís  
que me amáis y permitís  
que me vaya!

LEONORA                       Es el temor  
ayo crúel del honor,  
y el sol que a nacer empieza,  
en su misma luz tropieza  
por descubrir nuestro amor.  
¿Bajaste ya?

ENRIQUE                       El primer paso.

LEONORA           Adiós, pues.

ENRIQUE                       Oye de aquí  
quejas del alma.

LEONORA                       ¡Ay de mí!  
Vete, Enrique, y habla paso.

ENRIQUE           Si hicieras, Leonora, caso  
de mis penas...

LEONORA                       Sí 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.

- 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.  
*(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?
- 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  
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!  
*(Suelta la escala abajo. Vase Leonora y sale el duque y dos criados)*  
*(Tirso de Molina, Amar por razón de estado, pp. 1093b-1094b, vv. 38-80)*

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 que-

da señalado, el componente amoroso vinculado a dichos espacios aparece decididamente atenuado cuando no suprimido<sup>19</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.

El planteamiento de la primera escena de la comedia requiere de dos niveles diferentes en el plano vertical del ámbito escénico (uno arriba y el otro abajo), ocupando el superior, de haberse representado la obra en un corral de comedias público, el primer corredor de la fachada del vestuario. No se puede descartar tampoco que la reiterada mención a las rejas de la ventana donde estaría amarrada la escala (vv. 304, 710, 756, 1919, etc.)<sup>20</sup> implicara el empleo de una en la puesta en escena, circunstancia que no era inusual<sup>21</sup>. Es probable que no sea el único elemento con el que se recreara sinécticamente el jardín, ya que al ser preguntado por el duque sobre su presencia allí a esas intempestivas horas, Enrique responderá irónicamente:

Idoltrar *estas piedras*  
de mi hechizo semejanza,  
y comparar mi esperanza  
a sus siempre *verdes yedras*.  
(Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*, p.  
1095a, vv. 89-92)

<sup>19</sup> Zugasti, 2002b, pp. 593-594.

<sup>20</sup> Véase Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*, pp. 1097b, 1102b, 1103a y 1118b.

<sup>21</sup> Véase Ruano de la Haza, 2000, p. 150.

Ruano de la Haza nos proporcionó en su día numerosos ejemplos del empleo de rocas (seguramente elaboradas con cartón pintado y armadas sobre un bastidor) a la hora de construir en los tablados el espacio rústico y, sobre todo, del empleo de la yedra, en ocasiones cubriendo una reja o un enrejado, como elemento habitual para recrear los jardines<sup>22</sup>.

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. Posteriormente, el propio Enrique se verá obligado a prestársela al marqués Ludovico, primo del duque y pretendiente de Isabel, lo que iniciará la cadena de enredos cuando este se la vea ceñida en una visita que le hace a Belpaís.

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 honor; una necesidad por restablecer el equilibrio perdido en un entorno donde se considera más seguro y protegido:

A la corte he de volverme,  
que tal vez *en la llaneza*

<sup>22</sup> Ruano de la Haza, 2000, pp. 182-186.

*del campo está la grandeza  
a peligro donde duerme  
el cuidado.* Torre, quinta,  
no veré más vuestras flores,  
que dan entrada a traidores  
y hacen tercera una cinta [la que sujeta el papel].  
(Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*,  
p. 1097a, 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 (p. 1098a, vv. 340-341). 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. Encontramos un encadenamiento de acciones consecutivas que se van produciendo en un mismo emplazamiento<sup>23</sup>. Lo que más le interesa es la creación de los denominados espacios lúdicos, aquellos, como apuntaba Patrice Pavis, creados 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 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 con

<sup>23</sup> A la unidad de lugar en el proceso de creación del espacio dramático en la comedia española del Siglo de Oro dedicó Javier Rubiera un capítulo en su imprescindible trabajo. Véase Rubiera, 2005, pp. 43-54.

<sup>24</sup> Pavis define el espacio lúdico o gestual como el espacio «creado por la evolución gestual de los actores. A través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, sus libres expansiones o su confinamiento en un área mínima de actuación, los actores trazan los límites exactos de su territorio individual y colectivo. [...] Este tipo de espacio es construido a partir de la actuación; está en perpetuo movimiento, sus límites son expansibles e imprevisibles, mientras que el espacio escénico, aunque parezca inmenso, está limitado de hecho por la estructura escenográfica de la sala» (Pavis, 1998, pp. 174-175).

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

el que pretende salir airosa del indecoroso descuido de fijar su atención en un hombre socialmente inferior. 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 éste? 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, con su atuendo, denotaría, en la mente del espectador, el espacio en el que transcurre la escena. Y es que, no lo olvidemos, el vestuario podía jugar un papel determinante a la hora de ubicar espacialmente la acción dramática. 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.

Como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de estas páginas, Tirso concibe una obra escenográficamente muy sencilla que articula espacialmente en torno a dos polos opuestos: el campo y la ciudad. El primero se presentará, principalmente, como un espacio exterior, mientras que el segundo será interior. Cada uno proyecta un simbolismo que se ve potenciado al actuar de forma conjunta. Dos contextos que no solo ubican espacialmente la historia, sino que también condicionan el comportamiento de los personajes y el propio desarrollo de la acción dramática. Y es que en uno se plantea la línea argumental de tono amoroso mientras que en el otro la de corte más político, aunque, en realidad, nunca se abandona totalmente la primera, ya que sigue condicionando

<sup>26</sup> Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, pp. 30-31.

los acontecimientos y los comportamientos. La libertad dimanada del entorno natural (donde se manifiesta el inconsciente) debe ser contrarrestada por la rigidez palaciega (regida por el consciente). Pero recurriendo únicamente a ésta no será posible gobernar un instinto que solo podrá ser aplacado y canalizado por la mediación de la predestinación.

A través de un especular juego genuinamente barroco, casi hamletiano, el espacio y la acción aparecen íntimamente ligados en una obra con la que, aparentemente, se quiere dar una respuesta política a las pretensiones del ilustre espectador para el que iría dedicada.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Añón Feliú, Carmen, «El claustro: jardín místico-litúrgico», en *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, ed. Carmen Añón Feliú, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 11-35.
- Añón Feliú, Carmen (ed.), *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Madrid, Editorial Complutense, 1996.
- Assunto, Rosario, *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, Tecnos, 1991.
- 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.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2003 [2ª ed.].
- DICAT, Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- 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.
- García Font, Juan, *Historia y mística del jardín*, Barcelona, MRA, 1995.
- Grimm, Reinhold R., *Paradisus Cœlestis. Paradisus Terrestris*, Munch, Fink, 1977.
- Lara Garrido, José, «Construcción temática, códigos de género y escenografía (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)», en *Del Siglo de Oro (Métodos y elecciones)*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pp. 515-590.

- Lobato, María Luisa, «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, coord. Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199-219.
- Louys, Daniel, *Le jardin d'Éden: mythe fondateur de l'Occident*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.
- Orozco Díaz, Emilio, «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947, pp. 119-176.
- Oteiza, Blanca, «Dos criados en busca de su amo: Montoya de *Amar por señas* y Romero de *Amar y celos hacen discretos*», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 73-100.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Nueva edición revisada y ampliada*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Felipe II el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, ed. Carmen Añón, Aranjuez, Doce Puertas-Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco-Libros, 2005.
- Socha, Donald E., *The Garden Motif in Calderonian Drama*, Michigan, University Microfilms International, 1988 [Tesis doctoral].
- Suárez Miramón, Ana, «El jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Actas del VII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2006. En formato CD-Rom.
- Tirso de Molina, «*Amar por razón de estado*», en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1952, vol. II, pp. 1091-1135.
- Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*, ed. Francisco Sáez Raposo, Kassel, Reichenberger, en prensa.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- Vitse, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», en *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, *RILCE*, 12, 2, 1996, pp. 337-356.

- Wade, Gerald E., «El escenario histórico y la fecha de *Amar por razón de estado*», *Estudios*, 13-15, 1949, pp. 657-670.
- Zugasti, Miguel, «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002a, vol. II, pp. 1059-1072.
- 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)*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002b, 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 Celler, 2011, pp. 73-101.





Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos



Universidad  
de Navarra



GRISO

Grupo de Investigación  
Siglo de Oro