

**Reseña de Tirso de Molina, *Amar por arte mayor*, edición crítica, estudio y notas de Enrique García Santo-Tomás, New York/Madrid/Pamplona, IDEA/IET, 2015, 176 pp. ISBN: 978-1-938795-01-5<sup>1</sup>**

**Maryrica Ortiz Lottman**

University of North Carolina Charlotte  
ESTADOS UNIDOS  
mlottman@uncc.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 4.1, 2016, pp. 299-302]

Recibido: 26-02-2016 / Aceptado: 02-03-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2016.04.01.21>

Hasta el día de hoy *Amar por arte mayor* (1636) de Tirso de Molina, ha recibido escasa valoración académica, y desde la publicación de la comedia palatina pocas veces se ha representado. La nueva edición crítica de Enrique García Santo-Tomás empieza a solucionar esta negligencia lamentable. El lector moderno tiene la suerte de poder consultar esta edición preparada por un erudito conocedor del teatro áureo, que hasta la fecha ha publicado seis ediciones críticas muy admiradas de algunas obras de Tirso y Lope, entre otros dramaturgos, además de importantes libros sobre la cultura del período.

En la primera parte de su «Introducción» García Santo-Tomás analiza el proceso de fechar la comedia según los temas y las posibles referencias a la época de Tirso. Estudiosos tales como Blanca de los Ríos, Premraj R. K. Halkhoree y Gerald E. Wade intentaron datar esta obra basándose en lo que creyeron alusiones a eventos históricos durante la vida del mercedario, incluyendo el decreto de exilio de la Junta de Reformación. Es cierto que *Amar por arte mayor* critica el poder injusto de los reyes y aristócratas pero García Santo-Tomás apunta que con frecuencia surge este tema en el corpus dramático tirsiano. Es arriesgado considerar esta comedia una «expresión puramente autobiográfica» porque tal suposición podría contaminar la forma en que intentemos datar e interpretarla (p. 13). Los temas (el poder abusivo) y las posibles alusiones históricas (las bodas reales) son sólo algunos de los ingredientes que deben contribuir a nuestra comprensión de la fecha de composición.

1. Este libro se encuentra disponible en acceso abierto en <<http://hdl.handle.net/10171/39966>> [09/04/2016].

La acción ocurre a principios del siglo X mientras se va desarrollando la alianza entre dos reyes cristianos (Sancho I Garcés de Navarra y Ordoño II de Asturias) en su lucha contra los musulmanes. La comedia critica a la monarquía y la nobleza por dejar que la pasión erótica les distraiga de los asuntos estatales. La trama se enfoca en las intrigas entre los amantes y confina la lucha política medieval a un plano secundario. Tirso se esfuerza para divertir al público con el confuso intercambio de cartas amorosas y como observa el editor, «toda la trama está supeditada a los deliciosos billetes del tercer acto» (p. 33).

El segundo apartado de la «Introducción» proporciona un resumen claro y muy detallado de los giros y vueltas del argumento. Es un resumen de gran utilidad que nos ayudará a los especialistas del teatro áureo a profundizar en los muchos méritos de esta comedia y que, probablemente, multiplicará los escasos estudios dedicados a esta deliciosa obra del mercedario. Cada acto se divide en tres bloques o cuadros y cada una de estas secciones tiene su propio título revelador, lo cual ayuda al lector a comprender fácilmente la estructura dramática y orientarse a la extensa lista de personajes con nombre. Por ejemplo, las últimas dos secciones del primer acto se titulan «*Exposición de la intriga amorosa: rivalidades femeninas*» y «*Complicación de la intriga amorosa: rivalidades masculinas*» (p. 15). Se apuntan también la ambientación de cada bloque, la localización geográfica, los parlamentos y pasajes más logrados y los metros poéticos utilizados. Estos recursos podrían animar a los profesionales de teatro a evaluar la posible representación de esta obra olvidada.

En el tercer apartado el editor aprecia lo que llama el *ars plicandi* de Tirso y lo describe como «su dominio del verso y de los juegos en forma de pliegue» (p. 22). García Santo-Tomás muestra las correspondencias entre esta comedia y otras piezas tirsianas, comentando por ejemplo que el confuso intercambio de cartas ocurre también en *Quien calla otorga* y *Amor y celos hacen discretos*. En el siglo XIX J. E. Hartzenbusch denunció como un *deus ex machina* la aparición súbita del rey Sancho al final de *Amor por arte mayor* pero García Santo-Tomás explica con claridad que desde el comienzo de la acción Sancho ha personificado el orden y que su rol en el primer acto prepara y justifica su función en el tercero. García Santo-Tomás revela de manera muy concreta la ingeniosa construcción de las cartas, las cuales ocultan dobles y hasta triples significados en sus mensajes secretos. Elogia la gran calidad de los versos: «La comedia opera así como homenaje a los nuevos usos lingüísticos, a cultos y conceptistas por igual: toda palabra y todo acto comunicativo lleva dentro de sí, como un caballo de Troya epistolar [...] su propio agente desestabilizador» (p. 29). La complejidad de la acción dramática y de los temas retratados («los celos, la memoria, la honra, el amor, el abuso de poder») requieren que el lenguaje actué como catalizador para liberar la energía de estos ingredientes teatrales: «la acción misma queda imposibilitada desde el interior, y se tiene que recurrir a la escritura como catalizadora, como liberación suprema» (p. 21).

A lo largo de toda la edición las notas al pie de página ofrecen un comentario muy acertado tanto como para el lector interesado como para el siglodorista académico. Explican cómo los patrones metafóricos contribuyen a nuestra comprensión de

personajes y temas, por ejemplo, señalan que un diálogo clave entre el galán don Lope y el rey Ordoño emplea términos financieros para contextualizar la rivalidad amorosa entre el monarca y su vasallo dentro del sistema feudal que ambos deben respetar (vv. 1631 y ss. n). Las notas, además, definen escrupulosamente palabras oscuras y frases difíciles, iluminan todas las alusiones clásicas e históricas y hábilmente incorporan los comentarios de los editores anteriores, corrigiéndolos cuando haga falta y haciendo todo esto de una manera que expone la psicología de los personajes (por ejemplo, vv. 141-142 n y v. 343 n). Finalmente, proporcionan un resumen muy completo de los estudios académicos acerca de esta comedia y de otras publicaciones relevantes, todos ellos recogidos en la amplia bibliografía.

Volviendo específicamente a la «Introducción», deberíamos notar que el editor analiza cuidadosamente la «escasa fortuna escénica» de esta comedia y explora su potencial teatral (p. 33). Aunque durante el siglo XIX, varias comedias tirsianas de marco medieval, como *La gallega Mari Hernández*, tuvieron mucho éxito, *Amar por arte mayor* sólo se montó cuatro veces, debido quizás a su negativo retrato del rey Ordoño que podría haber ofendido al nacionalismo romántico español de la época. Entre las virtudes teatrales establecidas por García Santo-Tomás encontramos la estructura de las escenas, un gracioso ingenioso y las ricas posibilidades de representar dos motivos visuales sobresalientes, la cetrería y la pintura. Aunque el primer acto está dominado por la narrativa y la exposición y tiene sólo ocho escenas, los dos actos restantes contienen un gran número de escenas intercaladas con entradas y salidas rápidas. El editor atribuye a los labios del gracioso Bermudo «un panorama lingüístico en el que abundan inteligentes neologismos» (p. 31), y como ejemplo de estas palabras inventadas muy capaces de provocar la risa se destaca la entrada de la bella doña Elvira en la corte real, cuando ella hace de dama de cámara y Bermudo la satiriza como si la joven fuera dueña estereotipada (vv. 1237-1269). Como sugiere el editor, el poder del retrato pintado en *Amar por arte mayor* merece ser estudiado empleando los recursos de *The Drama of the Portrait* por Laura R. Bass<sup>2</sup>. La primera parte de la escena de la caza (vv. 513-640) presenta al rey Ordoño con ballesta en la mano mientras intenta seducir a doña Elvira, y como comenta García Santo-Tomás, el conflicto nos hace pensar en la famosa caza de amor al final del primer acto de *Fuente Ovejuna*. No puedo dejar de observar que aquí Tirso nos ofrece a los lectores de hoy en día la oportunidad de explorar el montaje de esta escena desafiante de *Amar por arte mayor* en lugar de ensartar más producciones de *Fuente Ovejuna*. La escena de la caza tirsiana presenta uno de los dos papeles femeninos muy sólidos de esta comedia. Doña Elvira, armada con arco y flecha, se defiende de las pasiones del rey Ordoño y al poco juega a Cupido e intenta entranar los sentimientos de don Lope. En otras escenas doña Blanca, una mujer enérgica e ingeniosa, manipula con suma destreza a su hermano Ordoño, a Elvira y a Lope, el galán que a todas enamora.

García Santo-Tomás opina que la comedia «corre el riesgo de perder tensión dramática ante tanto cruce de billetes durante demasiadas escenas» (p. 21). Pero

2. Bass, Laura R., *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2008.

si analizamos esta situación de otro modo, podemos comentar que las muchas maneras de diseñar la escenificación de estos ingeniosos intercambios podrían ofrecer a la compañía teatral una serie de desafíos bienvenidos. Si bien puede ser complicado para el lector intentar seguir los pormenores de los billetes, el público teatral tiene la ventaja de verlos en las manos de los actores, quienes pueden hacer hincapié en el recorrido del mensaje.

Quizás sea demasiado pedir que una edición crítica tan valiosa tenga también un resumen exhaustivo de la ambientación de cada escena, pero este tipo de resumen ayudaría a cualquier director que quisiera evaluar un posible montaje. Algunas notas al pie de página son muy sensibles a las alusiones al paisaje y el mundo exterior. Por ejemplo García Santo-Tomás analiza las consecuencias poéticas y psicológicas de que don Lope se enamore en pleno invierno (v. 21 n). El muy útil resumen del argumento observa que en el primer acto exploramos un bosque que incluye la fascinante escena de la caza del amor, y se menciona también que la mayor parte de los dos últimos actos se desarrollan dentro del palacio. Aquí podemos añadir que escenas palatinas pueden ser o interiores o exteriores puesto que cualquier palacio comprende jardines y patios. De hecho, Ordoño y otro personaje discuten la belleza de una «casa de placer» que, igual que explica el editor, contiene recintos verdes y floridos (vv. 689-691 n). El saber que una deleitosa escena del Acto 3 ocurre en un jardín podría animar un poco a un director que pensara en montar esta comedia. En esta escena jardinera el gracioso Bermudo hace un prolijo informe a su amo don Lope describiendo a doña Elvira y citándola extensivamente (vv. 2569-2700). Según Bermudo, él estuvo de pie bajo el balcón de Elvira; entonces este gracioso tomó la posición que típicamente se reserva para el galán enamorado, o sea, Bermudo reemplazca a Lope. Un director puede montar esta escena representando el diálogo entre dama y gracioso, haciendo que la escena sea más dinámica que un sencillo informe. La escenificación jardinera diversifica las locales de los Actos 2 y 3 y nos hace recordar las escenas exteriores del Acto 1. El progreso desde el tópico de la caza de amor al tópico del jardín de amor contribuye a la muy feliz resolución de los dilemas amorosos.

En conclusión, esta edición y estudio nos hacen aplaudir el agudo comentario de su editor: «*Amar por arte mayor* es escribir por arte mayor, es elevar el verso a un nivel de máximo virtuosismo» (p. 24).