

## **El revés del pretendiente: Hacia una configuración del deseo en una comedia tirsiana de difícil clasificación**

**Raúl A. Galoppe**  
Montclair State University

Aunque el topos del “mundo al revés” es frecuente en el teatro de Tirso de Molina, sólo dos de sus comedias lo anuncian explícitamente en el mismo título: *La república al revés*<sup>1</sup> y *El pretendiente al revés*. Contemporáneas en cuanto a su creación, según detallan Blanca de los Ríos<sup>2</sup> y María del Pilar Palomo Vázquez,<sup>3</sup> las dos comedias difieren en cuanto a su tipo, aunque comparten el nudo temático subyacente. La primera obra, comedia histórica, describe los excesos políticos y sexuales de Constantino en contraste con la prudencia de su madre y regente, Irene, y los presenta como contracara de la función edípica a partir de una doble triangularidad que involucra a los cuatro personajes principales: el hijo, la madre, la esposa y la amante.<sup>4</sup> La segunda, comedia palatina, también explora la doble triangularidad entre sus personajes pero esta vez a partir del detonante del deseo. Precisamente es el exceso de deseo sexual de Filipo, el duque de Bretaña, el que impulsa a los personajes centrales, dos matrimonios, a transitar por el ambiguo desfiladero del intercambio de parejas o *swinging* al mejor estilo de *Bob & Carol & Ted & Alice* (1969), el filme de Paul Mazursky que tanta controversia suscitara a fines de la década de 1960 y hoy pocos

---

<sup>1</sup> Desde el título mismo, *La república al revés* se constituye en una comedia polisémica de estados alterados. En un primer nivel de significación, “al revés” como “patas para arriba” hace referencia al desastroso gobierno de Constantino en comparación con la justa y heroica regencia de su madre Irene. Sin embargo no escapa de su alcance la connotación a la inversa en clara alusión a las asimetrías del género sexual como alegoría invertida del complejo de Edipo y su resolución simbólica. Al respecto, véase mi análisis de la comedia en *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina* (124-141).

<sup>2</sup> De los Ríos atribuye la contemporaneidad de las dos comedias a la similitud de sus títulos y la semejanza de alusiones políticas o literarias presentes en ambas (Molina, *Obras dramáticas completas* 223). También apoya su tesis con la referencia al título de la primera aparecida en la novela ejemplar *El licenciado vidriera* de Cervantes (225, notas 1 y 2).

<sup>3</sup> Palomo Vázquez fecha *La república al revés* tentativamente en 1611 y *El pretendiente al revés* entre 1608 y 1612 (“La creación dramática”).

<sup>4</sup> Para establecer paralelos y similitudes entre la tradición teatral de la tragedia de Edipo y el drama tirsiano de Constantino a nivel textual véase el estudio de Christopher B. Weimer, quien destaca paralelos argumentales entre el canon teatral de *Edipo rey* y *La república al revés* de Tirso y los interpreta como “deuda” a la totalidad del canon edípico (305).

recuerdan o vinculan con su *leitmotif*, el tema musical de Burt Bacharach, "What the World Needs Now Is Love".<sup>5</sup>

Parecida suerte, salvando tiempos y distancias, sufrió la obra de Tirso. Hasta hace muy poco, la crítica prácticamente ha ignorado *El pretendiente al revés* y, en los pocos casos que la ha considerado, generalmente ha vertido juicios lapidarios o, en el mejor de los casos, pergeñado justificaciones un tanto forzadas para explicar la audacia del maestro mercedario al abordar un tema tan bizarro. A fines del siglo XIX, Pedro Muñoz Peña la rotula como "drama de carácter" (516); a mediados del XX, Guillermo Guastavino Gallent la considera "palaciana" (101) y Palomo Vásquez, en cambio, la clasifica como "palaciega" (Introducción xvi-xvii). Más recientemente, Eva Galar Irurre en su edición crítica de la comedia analiza las divergencias críticas anteriores y culmina definiéndola como "palatina", por cumplir con los requisitos del género: espacio y tiempo remotos, elevado rango de los protagonistas, temática amorosa, carencia de historicidad y tono cómico general (200). Obviamente, dichos requisitos ubican este tipo de comedias en una posición ideal para trasvasar elementos anacrónicos y tomar licencias artísticas en el momento de su producción.

Quizá tantas opiniones encontradas y tanto intento de justificar el estudio de la temática de *El pretendiente al revés* se deban a la extrañeza que se deriva de la obra y a lo difícil que resulta su clasificación. Demasiado sería para farsa y demasiado burlesca para drama, la obra produce desde su estructura y asunto una resistencia a las convenciones del género que llega al punto del desborde y provoca confusión y desconcierto. Carmela Hernández-García la denomina "predominantemente seria en su tono" (137) y, aunque su estudio se encuadra dentro de los límites dicotómicos orden-caos, fidelidad-engaño, virtud-vicio, aldea-corte, etc., de él se desprende una sensación de desencaje, como si algo escapara a la resolución armónica de tales dicotomías. Al respecto, Miguel Zugasti explica que "la primacía de lo serio sobre lo cómico (tan difícil de graduar) es más leve y sutil" (180), mientras que Peter W. Evans ve "un equilibrio típicamente tirsiano entre lo cómico y lo trágico" (269) con "un aspecto pre-freudiano en cuanto a su reconocimiento de la base sexual de toda tiranía social" (273). Precisamente esta tensión entre lo social y lo sexual, la fibra básica del cuerpo teatral de Tirso de Molina, alcanza en esta comedia niveles de profundidad altamente aprovechables en cualquier montaje que decida reencontrar las coordenadas tirsianas y volver a visitarlas.

En busca de un marco crítico referencial que pueda trasladarse y utilizarse para la puesta en escena de la obra, propongo una relectura de *El pretendiente al revés* a partir de la formulación lacaniana del deseo del Otro como quiasmo. Esta estructura cruzada, en mi opinión, se materializa a lo largo de toda la obra y, como proyección y énfasis de dicho deseo, se convierte en elemento esencial al contemplar adaptaciones para escenarios contemporáneos. Mi aproximación será tanto textual como escénica, pues lo escénico y lo textual se retroalimentan y generan significados —tanto en la configuración de la puesta como en el texto dramático— que resisten toda posibilidad de neutralidad (Pavis 317). Espero así poder aportar elementos que facilitarán la toma de decisiones a la hora de

---

<sup>5</sup> He planteado y argumentado en términos psicoanalíticos el paralelismo entre la comedia española del siglo XVII y el cine hollywoodense del XX en *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina* (59-70).

resolver cuestiones puntuales en los montajes de teatro clásico, especialmente en lo que concierne a decidir entre una puesta tradicional, pluralista o ecléctica (Pavis 317-318).

La dinámica de la comedia se ve sustentada por el cruce como invasión o intromisión en el terreno de lo vedado. Todo en *El pretendiente al revés* es un traslado: de la aldea a la corte, de la esposa a la amante, del amante a la esposa, del orden al caos y viceversa. Pero este traslado no es longitudinal, sino elíptico, y su trayectoria describe el circuito del deseo en el cual caos y orden no son instancias antagónicas sino proyecciones de un mismo sinfín que siempre resiste dar en el blanco. Al abordar el tema de “lo inconsciente”, Freud plantea el problema kantiano de la percepción que distingue entre la “condicionalidad subjetiva” y lo “percibido incognoscible”, y lo equipara con “la percepción de la conciencia” y “los procesos psíquicos inconscientes objetos de la misma” (6). En la distinción de estos dos mundos, uno exterior y el otro interior, Freud sugiere que “la rectificación de la percepción interna no [opone] tan grandes dificultades como la de la externa y que los objetos interiores [son] menos incognoscibles que el mundo interior” (6). En “Topología y psicoanálisis”, Juan David Nasio explica que la interioridad freudiana (psiquis) está limitada por una superficie (la piel) vuelta hacia lo real exterior (párr. 8). Posteriormente, Lacan reinterpreta los dos reales freudianos y los converge en uno solo —unívoco, indivisible e in formulable— donde se sitúa “la dimensión del sexo de agotamiento imposible”, y al que el sujeto accede a través de “síntomas” y “fantasmas” (párr. 9). En otras palabras, la distancia entre interioridad y exterioridad en términos freudianos encuentra una representación análoga en la mediación imaginaria entre el Real y el Simbólico, distancia que en términos lacanianos se ve mediada por el cruce en quiasmo del deseo entre el sujeto que carece y el objeto *a* que promete suplir dicha carencia.

Nasio propone cuatro relaciones o, más bien, como él las llama, “cuatro parejas paradójicas de conceptos que definen la realidad [al ser] recreadas, puestas en escena por nuestros artificios topológicos” (párr. 10). Ellas son: 1) La demanda y el deseo como repetición; 2) el sujeto dividido y su decir —un decir significante—; 3) un significante y los otros de la cadena significante unidos por el nexo; y 4) el sujeto en su relación con el objeto (fantasma) y su extensión hacia la realidad exterior: los dos reales en la formulación freudiana precursora (párrs. 11-15).<sup>6</sup>

Proyectando el marco teórico de Nasio a la comedia de Tirso, el deseo en quiasmo como cruce de cuatro extremos se evidencia primordialmente en el cuarteto formado por Sirena, Carlos, Leonora y Filipo, el duque de Bretaña, y se intensifica en la configuración escénica propuesta en las didascalias. Puestos en marcha por el doble deseo del Duque —conseguir a Sirena como su objeto *a* y valerse de Leonora, su esposa, como tercera— los mecanismos del quiasmo movilizarán sexualmente a los personajes. Análogamente, las escenas se desarrollan en superficies paralelas equidistantes que posibilitan el cruce de un plano al otro. El primer elemento está dado por la distancia que separa la aldea de la corte de Nantes: seis millas, según se indica al comienzo del primer acto (*ODC* 230).<sup>7</sup> En un marco

---

<sup>6</sup> Este texto de Nasio, “Topología y psicoanálisis”, pertenece al capítulo seis de *Los ojos de Laura: El concepto de objeto a en la teoría de J. Lacan* (1988).

<sup>7</sup> La indicación aparece en la edición de De los Ríos, no así en la de Galar Irurre. Todas las citas posteriores son de esta última y se identifican con la abreviatura *PR* seguida de números que corresponden a los versos de la comedia. Las referencias a la edición de Blanca de los Ríos se identifican con *ODC* y los números que siguen corresponden a las páginas citadas.

psicoanalítico, apropiado para un estudio que se concentra en el deseo como fuerza dramática, el seis es un número altamente significativo pues señala el límite de acceso al inconsciente.<sup>8</sup> No sólo aparece como distancia longitudinal entre dos puntos: aldea-corte, orden-caos, naturaleza-cultura, deseo-ley, sino también como referente temporal metaforizado en el día de San Juan (*PR* 23), celebración con la que abre la comedia.

Como se sabe, esta fecha está cargada de significación mítica atribuible a las fuerzas del deseo y el inconsciente. En correspondencia con el solsticio de verano en el hemisferio norte, es la noche en la que se encienden hogueras en festejo de lo mágico, sobrenatural e inexplicable. Dichas tradiciones populares de índole folklórica funden costumbres ancestrales tanto paganas como cristianas y han sido representadas extensivamente en el teatro y la literatura, siendo quizás *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare el más claro exponente.

Numerológicamente, la fracción que la fecha forma (24/6) da por resultado cuatro, con lo que se transpola su significación al cuarteto protagonista en la superficie y al número de la exogamia o ruptura del triángulo edípico en la profundidad del significante. Carlos mismo menciona el número seis como límite de lo permitido cuando necesita utilizar el ingenio para encontrar objeciones que impidan la visita de Filipo a los aposentos de Sirena. Luego de dar cinco razones atendibles, el joven cierra su argumento diciendo: “Lo sexto, ya veis que es malo / todo lo que toca al sexto” (*PR* 1355-1356), en doble alusión al seis como ámbito inexplicable y su ordinal rayano en lo sexual.

Cuando los mecanismos del deseo se ponen en marcha, la escena se presenta en cuadrantes paralelos de cruce. Los aldeanos están jugando a las damas en el suelo mientras Sirena y Carlos conversan sentados en sendas sillas. El primer cruce será tanto preposicional como proposicional: Guargueros y Niso juegan a las damas sobre el tablero mientras que Filipo y Carlos jugarán con las damas Sirena y Leonela en la corte del Duque. Junto a Guargueros y Niso, Corbato, Celauro, Carmenio y Tirso juegan rentoy, un juego de naipes que se caracteriza por sus trucos y engaños para imponerse al contrario (*PR* 258-264). En instancia paralela, Sirena y Leonela jugarán sus cartas como contrapartida del juego de los galanes. La ironía tirsiana se intensifica cuando el texto de los jugadores de tablero y naipes es decodificado en el contexto de los jugadores del deseo sexual.<sup>9</sup>

Por su parte, en esa misma escena paralela, Carlos anuncia a Sirena que su retraso —interpretado por la Marquesa como descuido— se debió a que

[u]nas cartas de importancia  
que he despachado al de Francia,  
envidiosas, prima mía,  
del gusto que tengo en veros,  
el tiempo me han ocupado. (*PR* 314-318).

El cruce significativo entre juego y cartas, *rendezvous* y rendición (sexual) se ve enmarcado, y de ese modo se realza, por el paralelismo escénico de simetría descolocada.

---

<sup>8</sup> En “Counting from 0 to 6: The Lacanian Imaginary Order” (21), Ellie Ragland-Sullivan da cuenta sobre la importancia de la numerología en las interpretaciones lacanianas del deseo y su significación inconsciente. Véase también James M. Mellard 134-135.

<sup>9</sup> La implicancia del rentoy como metáfora erótica ha sido señalada por Jean-Pierre Étienvre (137) en su extensivo estudio *Márgenes literarios del juego: Una poética del naipe, siglos XVI-XVIII*.

Los nombres de las damas también ofrecen niveles de significación que esperan ser descifrados y contextualizados en la puesta en escena. Es posible ver en Sirena una referencia intertextual con *La odisea* de Homero. En tal caso, el encantamiento producido por el canto de las sirenas es un vacío que posibilita la creación poética (Todorov 147) o sea —desde una perspectiva lacaniana— un acto que, por no ser el objeto del deseo de las sirenas, moviliza al sujeto (en nuestro caso, el Duque de Bretaña) por una *jouissance* que fluctúa entre el placer y el displacer de las pulsiones parciales, entre el triunfo y el fracaso de la conquista, y que le provoca la ilusión de completarse y aliviarlo con la adquisición del objeto que lo esquiva (Salecl 187). Dicha ilusión queda manifiesta en el argumento que utiliza Filipo para justificar su acción y persuadir a Leonora. En su defensa de la monogamia, el Duque realiza un cruce analógico entre naturaleza y cultura y, al hacerlo, se produce un enlace entre lo sexual y lo político que vincula la idea del “revés” con la corona en clara alusión al gobierno dividido o, mejor dicho, trasladado del monarca al privado y su corrupto séquito cortesano.

DUQUE. Si un reino es cosa clara que se rige  
de un solo rey que elige por cabeza,  
y la Naturaleza solamente  
dio al mundo un sol ardiente y una luna;  
si en cada cuerpo es una el alma bella,  
no es bien que estén en ella dos señores,  
ni ocupen dos amores una casa,  
como en la esfera escasa de mi pecho. (PR 1559-1566)

En su lógica del deseo, Filipo entiende que para lograr la armonía que la monogamia promete es menester alcanzar primero el objeto que lo elude: Sirena, la marquesa de Belvalle en la superficie y aquel personaje mitológico del canto ausente en la profundidad del significant. En palabras del Duque:

La Marquesa Sirena es el tirano  
que con violenta mano se retrata  
dentro del alma ingrata y homicida;  
la posesión debida a tu hermosura  
tiranizar procura; ya ha dos años  
que con mil desengaños menosprecia  
la voluntad que necia permanece,  
cuanto más me aborrece, más constante. (PR 1628-1635).

Por su rima interna, el parlamento revelador del objeto *a* es una instancia de cruce fónico que nos remite una vez más a la idea de traspaso como trasgresión a lo vedado. Por su construcción paradójica y en quiasmo, dicho traspaso se consolida en lo visual y en lo conceptual. Para dar alivio a la parálisis abismal que produce el canto ausente de la sirena, corporizado aquí como la indiferencia de Sirena, Filipo busca la mediación de Leonora, su esposa, como musa, pues de ese modo la desviación caótica hacia la amante se convierte en medicina necesaria para recuperar la armonía. Expresado como cruce dinámico: *consumar para consumir*, la consumación sexual del deseo promete eliminar (consumir) la tercera arista del triángulo y consolidar la unión de los esposos como una totalidad de éxtasis conyugal.

En la Duquesa, la movilización del deseo y los cruces que éste conlleva aparecen mediados por la tercería, aunque no como eje estructural equidistante sino como asimetría del significante. Como respuesta a la demanda de Filippo, Leonora manipula la situación para que el Duque le procure a Carlos, quien entra en esa red de decepción pensando que los trabajos de ésta a través de su esposo intentan procurarle a Sirena. Por su parte, Sirena, desde la acera de enfrente, tanto literal como figurativamente, piensa que el cruce del deseo se ha desviado de Carlos a Leonora y de Filippo hacia ella. Debatándose entre la pérdida de lo amado y la ganancia de lo aborrecido, la Marquesa enfrenta el dilema de darse al Duque o darle Carlos a Leonora. A diferencia de Leonora, cuyo deseo la lleva a la exterioridad y a la procuración del otro, Sirena se mantiene en la interioridad del deseo, en la receptividad del circuito que busca procurarse. En medio de los dos, Carlos se presenta como víctima y victimario, ejecutante y ejecutado; en definitiva, un instrumento de los esposos para alcanzar lo deseado. Sus cruces se dan a dos niveles, uno visual con cada cambio de vestuario (lo que ha sido interpretado como acentuación de los puros valores de la aldea en tensión con la confusa corrupción del palacio ducal) y otro discursivo que lo interna en la red de significantes trazada por los demás y lo obliga a funcionar según contextos ambivalentes y cambiantes en relación con la posición que ocupan los participantes de la negociación. Es así que, en la percepción de Carlos, los ejes de la tercería de cada personaje presentan un recorrido distorsionado que por momentos parecen unirlo a Sirena cuando, en realidad, lo acercan a Leonora, sea por el discurso del Duque, de la Duquesa o de la misma Sirena. La confusión en lo sexual deriva de la inestabilidad del significante en lo textual. El mismo Carlos lo percibe cuando expresa: “¡Hay confusión más extraña! / ¿La Duquesa no me anima / para que sirva a mi prima?” (PR 2343-2345) y cuando escucha de labios de Sirena: “No soy / prima ya, sino tercera” (PR 2377-2378). Servir a su prima es lo que se espera de él; pero la implicancia sexual de *servir* como amante se desliza hacia el campo semántico de facilitar, procurar que otro (el Duque) lleve a cabo la acción y, análogamente, el objeto del servicio también fluctúa de “prima” a “tercera” en clara alusión a la fantasmagoría del objeto del deseo.

Separados por la distancia entre lo exterior y lo interior, y físicamente enmarcados por ámbitos diferentes, los miembros del cuarteto se agrupan en pares mediados. La duquesa Leonora y Sirena a la ventana, según indica la didascalía de la escena en la que las damas, dentro, y los caballeros, fuera, traman sus respectivas estrategias como parte de una estrategia mayor y abarcadora: la del deseo de Leonora (PR 2407-2730). Como centro de la manipulación seudométrica de los dueños de casa, Sirena y Carlos deben enfrentarse en un discurso de agresión, ataque y tercería en el seno de la oscuridad de la noche. El cruce de apartes y parlamentos toca el Real de la verdad pero se percibe como actuación de ambos. Carlos cruza a la verdad de su amor por Sirena cuando intenta suicidarse con la daga, pero su acto se desliza al campo de la burla cuando el Duque lo detiene:

DUQUE. Carlos, para burlas sobran.

¿Estás loco?

CARLOS. ¿Pues pensabas  
que me mataba de veras? (PR 2682-2683)

Aunque más adelante agrega: “Todo es de burlas”, y en un aparte: “¡Hay Cielo / si de veras me matara!” (PR 2687-2688).

En una suerte de analogía quiásmica, cuando Carlos cruza de burlas a veras, Sirena pasa de verdad a mentira al expresar que ama al Duque (PR 2719-2724), aunque al hacerlo deba salir abruptamente sobrecogida por su desesperación. La entrada física de Sirena (a los aposentos) se ve equiparada con la entrada figurativa de Carlos al alma del Duque, según lo expresa este último (PR 2731-2732), en agradecimiento por sus servicios y en clara referencia a la fluidez del deseo redireccionado aquí hacia su mismo sexo.

El juego de las asimetrías continúa en la tercera jornada con cruces que señalan la inconstancia e indecisión de los significantes en el fluir que estos adquieren (amor-venganza, hecho-deshecho, satisfacción-crueldad) al pasar de un extremo a otro de la cadena de significación. El clímax llega en la escena cuando Sirena y Carlos se enfrentan, impulsados por las circunstancias, y el Duque, “desviado de los dos”,<sup>10</sup> escucha parcialmente y reconstruye un mensaje que, por incompleto, completa un sentido alternativo y transforma lo falso en verdadero mientras corona lo verdadero como falsedad: “Si te ha de costar la vida, / a la noche lo verás” (PR 3231-3232). La distancia entre *morir* y *matar* en el contexto de la pareja de esposos, cuyas bodas habían mantenido en secreto y cuya armonía se vio desestabilizada por la intromisión de la otra pareja de esposos motivados por deseo y pulsión, es meramente un punto, el punto donde convergen el Simbólico, el Imaginario y el Real como revelación. Sirena lo alcanza y huye despavorida en busca de la protección beatífica de la aldea.

El traslado del palacio al campo se da en medio de una tempestad que mata bestias, a la vez que purifica humanos, y los obliga a mudar el traje cortesano por uno más sencillo y adecuado. Es posible visualizar la tormenta no sólo como ira divina sino también como símbolo de energía creativa y fecundidad en un contexto dual de creación y destrucción que puede leerse como un renacimiento a lo primordial (Tressider 192-193). La acción se traslada a una casa de labor donde los campesinos recogen primero a Sirena y luego a Carlos, quien había seguido sus pasos. También Leonora y Filippo llegan a la casa en medio del temporal en busca de reparo. Nuevamente los integrantes del cuarteto se encuentran, solo que ahora los ámbitos se han invertido. Ya no están en palacio, ya no se ven estructurados por las coordenadas del deseo cortesano y, además, cuentan con la presencia mediadora del padre de Leonora, el Duque de Borgoña, cuya visita sirve para torcer la desviación de Filippo y su esposa hacia Carlos y Sirena. La inversión como revés, el revés del pretendiente, queda plasmada durante la cena por el modo en que los aldeanos sirven al Duque: el cuchillo con la punta hacia el convidado, el pan al revés, los modales contrarios al protocolo. Como remate, Tirso canta el romance “Pero Gil amaba a Menga”, posiblemente creado por el dramaturgo especialmente para la comedia, según sugiere De los Ríos (ODC 227-229), donde se señalan los desvíos producidos por seguir los derroteros del deseo.

El romance es presentado en dos partes. La primera, que precipita la instancia de anagnórisis en el Duque de Bretaña, metaforiza el circuito del deseo utilizando los personajes del romance como sus agencias. La atracción entre Pero (Pedro) Gil (sujeto) y Menga (objeto) se dispara a partir de un acto voyerista (verla bailar con Aldonza) producido como reflejo de un significante sexual especular (la boda de Minguillo el porquerizo). Como corresponde al deseo, según lo formula Lacan, éste nunca da en el blanco; así es que

---

<sup>10</sup> Esta indicación aparece en la edición de De los Ríos (ODC 273), no en la de Galar Irurre.

al revés del gusto suyo  
hacía todas las cosas.  
Erraba siempre en los medios  
guiándose por su cholla,  
y quien en los medios yerra,  
jamás en los fines topa. (PR 3658-3663)

Finalmente, cuando parece llegar a su destino —la culminación del deseo simbolizado por la “palomica hermosa” que Menga demanda y que Pedro, “diligente”, intenta atrapar—, aquella se vuela y “en las manos / dejóle las plumas solas” (PR 3679-3783) en clara referencia a un *coitus analis interruptus*, como el estribillo ratifica: “Por la cola las tomas, tomas, / Pedro, a las palomas; / Por la cola las tomas” (PR 3688-3690).

La segunda parte del romance, que sigue a la cena “al revés” experimentada con desasosiego por el Duque de Bretaña, refuerza su connotación sexual metafórica y la hace explícita en la represalia que Pedro recibe de su comadre Chamiza:

Pero Gil, cuando se enhoran,  
se hacen los panes tuertos,  
y cocidos mal se adoban.  
Si no aciertas al sembrar,  
no te espantes que no cojas,  
porque mal cantará misa  
aquél que el abecé ignora. (PR 3748-3754)<sup>11</sup>

Panes torcidos, siembra desacertada, imposibilidad de *performance*: todas alusiones simbólicas a una sexualidad frustrada por el deseo que nunca acierta su derrotero. Seguidamente, y en clara referencia al topos del “mundo al revés”, la vieja remata la sentencia con:

El que por las hojas tira,  
mal los rábanos quillotra,  
que no se deja arrancar  
el rábano por las hojas (PR 3755-3758)

En escena, lo textual cruza a lo visual y se materializa cuando, inmediatamente después del romance, salen Carlos y Sirena de labradores, sacan cada uno un plato que contiene un rábano con las hojas hacia el Duque y se hincan de rodillas. Evans ve en esta escena, la que ilustra el subtítulo de la comedia, un doble simbolismo. Por un lado, refiere al significado proverbial de “interpretar torcidamente lo oído o leído” (Cejador y Frauca, cit. en Evans 272) y, por otro, hace alusión, aunque más no sea en tono, a *Las nubes* de Aristófanes, donde se menciona la costumbre de “castigar a los adúlteros insertándoles un rábano por el recto” (272). El doble simbolismo describe el circuito del deseo que, por alcanzar el objeto, interpreta torcidamente lo percibido y se manifiesta a través de las pulsiones parciales,

---

<sup>11</sup> Otra variante anónima de este romance recogida en el *Romancero general* difiere levemente de la versión de Tirso: “Pero Gil, cuando se enhoran, / Se hacen las panes derechos, / Porque despues mal se adoban” (Durán 510). En ambos casos, se sugiere la necesidad de evitar el pan *tuerto* para poder adobarlo correctamente.



cuyas zonas erógenas son los ojos (pulsión escópica), los oídos (pulsión invocatoria), los labios (pulsión oral) y el ano (pulsión anal). Sirena, como las sirenas mitológicas, origina el deseo desde una posición de vacío, moviliza las pulsiones parciales (metaforizadas por las musas y, en nuestra obra, por Leonora), cuyo circuito descentrado está destinado a errar el centro y a producir conocimiento en el Real. Filipo, como instrumento del deseo, es el pretendiente invertido y su revés va a circunscribir todos los vértices del doble triángulo que forma el cuarteto de protagonistas. Al construir esta múltiple estructura (textual, visual, gestual, escénica, dramática), Tirso nos introduce en lo que Evans define como “un mundo de mentiras que lleva paradójicamente a la verdad” (271).

La topología psicoanalítica que conecta demanda y deseo como repetición con el sujeto dividido y su decir significativo proporciona el marco teórico para una relectura de *El pretendiente al revés* basada en el quiasmo como estructura escénica y dramática. Dicha relectura abre posibilidades que desafían los contextos tradicionales y que, lejos de detractor, realzan la propuesta tirsiana. Después de todo, el mundo de Tirso de Molina siempre ha estado habitado por lo inusual, lo extremo y lo bizarro (McKendrick 115), y muchas de sus comedias proporcionan evidencia de transgresiones creativas contra la rigidez formulaica del teatro de su época (McKendrick 126) a partir del deseo y la sexualidad de sus protagonistas. Al (re)presentar la psiquis de sus personajes a través de múltiples matices (muchas veces contradictorios), Tirso favorece una aproximación plural y descentrada en rechazo de lecturas monolíticas. Su teatro es un mosaico fragmentado y casi siempre contradictorio que incluye negociaciones entre la Corte, la Iglesia, la Orden de la Merced, y un cúmulo de intereses nacionales e internacionales atados (y a veces maniatados) por la filosofía, el conocimiento empírico, la fe y la religión. Al tener en cuenta su alcance político y adaptarlo a problemáticas contemporáneas significantes, es posible esbozar un marco crítico referencial que pueda trasladarse y utilizarse en su puesta en escena. En otras palabras, propongo aquí analizar el “inconsciente político” subyacente en texto y contexto (Jameson 20) y, de este modo, facilitar la toma de decisiones a la hora de resolver cuestiones puntuales en los montajes de teatro clásico, especialmente en lo que concierne a decidir las características de la puesta.

Como toda manifestación artística clásica, el teatro barroco español posee la doble característica de perdurar como reliquia (como muestra viva de su tiempo) y como elemento activo de transferencia. Si bien la primera continúa ganando adeptos entre puristas y filólogos, la segunda característica es la que lo revitaliza, pues tiene en cuenta el efecto de “intertextualidad palimpséstica” (Hutcheon 21) que las estructuras profundas provocan en un nuevo público, sobre todo cuando éste está determinado por otro espacio geográfico, lingüístico y temporal. Lejos de borrar lo idiosincrático en pos de un universalismo anacrónico, este enfoque metodológico sigue los lineamientos tolstianos de pintar la aldea para ser universal y así ofrece posibilidades que, enfatizadas por la puesta, sirven para subrayar, responder y desafiar la coyuntura política y social en medio de la cual la obra va a representarse. Como exponente del Barroco español, entendiendo el período como un complejo entramado de relaciones de subalternidad y dominación expresadas en términos de clase, raza, etnicidad, género, lenguaje, formación cultural, preferencia sexual, etc. (Beverley 22), que guarda estrecha afinidad con la posmodernidad en la indeterminación de sus tropos (Dimakopoulou 75), *El pretendiente al revés* de Tirso de Molina proyecta estas complejidades y las disemina más allá del tiempo y la distancia.

### Obras citadas

- Beverly, John. *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*. Woodbridge: Tamesis, 2008. Impreso.
- Bob & Carol & Ted & Alice*. Dir. Paul Mazursky. Columbia, 1969. DVD.
- Dimakopoulou, Stamatina. "Remapping the Affinities between the Baroque and the Postmodern: The Folds of Melancholy and the Melancholy of the Fold". *E-rea* 4.1 (2006): 75-82. Electrónico. 14 agosto 2012.
- Durán, Agustín. *Romancero general, ó Colección de romances españoles anteriores al siglo XVIII*. Vol. 2. Madrid: Rivadeneyra, 1861. Impreso.
- Étienvre, Jean-Pierre. *Márgenes literarios del juego: Una poética del naípe, siglos XVI-XVIII*. Londres: Tamesis, 1990. Impreso.
- Evans, Peter W. "Sexo y cultura en *El pretendiente al revés* de Tirso de Molina". *El mundo del teatro en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 1989. 267-274. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Lo inconsciente" (1915). *www.philosophia.cl*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, s. f. 1-27. Electrónico. 8 enero 2012.
- Galar Irurre, Eva, ed. "*El pretendiente al revés*". Prefacio. *Obras completas*. De Tirso de Molina. Vol. I. Madrid: Iberoamericana, 2011. 197-227. Impreso.
- Galoppe, Raúl A. *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina*. Madrid: Pliegos, 2001. Impreso.
- Guastavino Gallent, Guillermo. "Notas tirsianas (IV)". *Revista de archivos, bibliotecas y museos* 73 (1966): 91-107. Impreso.
- Hernández-García, Carmela. "El tópico del 'mundo al revés' en Tirso de Molina". Tesis. Columbia U, 1976. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981. Impreso.
- McKendrick, Melveena. *Theatre in Spain (1490-1700)*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. Impreso.
- Mellard, James M. *Using Lacan: Reading Fiction*. Urbana: U of Illinois P, 1991. Impreso.
- Molina, Tirso de. *El pretendiente al revés. Obras Completas*. Ed. Eva Galar Irurre. Vol. I. Madrid: Iberoamericana, 2011. 229-387. Impreso.
- . *Obras dramáticas completas*. Ed. Blanca de los Ríos. T. II. Madrid: Aguilar, 1952. Impreso.
- Muñoz Peña, Pedro. *El teatro del maestro Tirso de Molina*. Valladolid, 1889. Impreso.
- Nasio, Juan David. *Los ojos de Laura: El concepto de objeto a en la teoría de J. Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu, 1988. Impreso.
- . "Topología y psicoanálisis". *Con-versiones*. S. e., julio 2006. S. pág. Electrónico. 8 enero 2012.
- Palomo Vázquez, María del Pilar. Introducción. *Obras completas de Tirso de Molina*. De Tirso de Molina. Ed. María del Pilar Palomo e Isabel Prieto. Vol. III. Madrid: Turner, 1997. ix-xxiii. Impreso.
- . "La creación dramática de Tirso de Molina". *Espéculo* 7 (1997): s. pág. Electrónico. 10 sept. 2010.

- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Trad. David A. Williams. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003. Impreso.
- Ragland-Sullivan, Ellie. "Counting from 0 to 6: The Lacanian Imaginary Order". *Working Papers No. 7*. Ponencias sobre Lacan en el Center for Twentieth Century Studies el 13 de abril de 1984. Milwaukee: Center for Twentieth Century Studies, 1984. 1-26. Impreso.
- Salecl, Renata. "The Silence of the Feminine *Jouissance*". *Cogito and the Unconscious*. Ed. Slavoj Žižec. Durham: Duke UP. 1998. 175-196. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Literatura y significación*. Trad. Gonzalo Suárez Gómez. Barcelona: Planeta, 1971. Impreso.
- Tressider, Jack. *Dictionary of Symbols: An Illustrated Guide to Traditional Images, Icons, and Emblems*. San Francisco: Chronicle, 1998. Impreso.
- Weimer, Christopher B. "The Oedipal Drama of Tirso's *La república al revés*". *Bulletin of the Comediantes* 47.2 (1995): 291-309. Impreso.
- Zugasti, Miguel. "Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro". *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina: Actas del congreso internacional, monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003*. Ed. Eva Galar y Blanca Oteiza. Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003. 159-185. Impreso.