



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

¿Existe una violencia femenina en el teatro de Tirso de Molina?

Bouchiba-Fochesato, Isabelle

¿Existe una violencia femenina en el teatro de Tirso de Molina?

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 7, núm. 1, 2019

Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693023>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.25>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Violencias de mujeres en el teatro y en la prosa del Siglo de Oro

¿Existe una violencia femenina en el teatro de Tirso de Molina?

Is there a Female Violence in the Theater of Tirso de Molina?

Isabelle Bouchiba-Fochesato

Université Bordeaux Montaigne, Francia

Isabelle.Bouchiba-Fochesato@u-bordeaux-montaigne.fr

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.25>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693023>

Recepción: 19 Marzo 2018

Aprobación: 24 Mayo 2018

RESUMEN:

Este artículo se interesa primero en una violencia bien conocida, que es la violencia masculina producida por mujeres, para mostrar rápidamente que, en este sentido, no se puede hablar de violencia femenina propiamente dicha; en un segundo momento intenta poner en evidencia lo que caracteriza la violencia femenina en los textos tirsianos como propiamente femenina; y en un tercer momento, simétrico del primero, trata de mostrar que existen, en este mismo teatro, personajes masculinos que producen una violencia típicamente femenina.

PALABRAS CLAVE: Teatro, Tirso de Molina, violencia femenina, violencia masculina.

ABSTRACT:

This article is interested first in a well-known violence, which is the male violence produced by women, to show quickly that, in this sense, we can not speak of female violence per se; in a second moment the article tries to highlight what characterizes female violence in the Tirsian texts as properly feminine; and in a third moment, symmetric of the first, it tries to show that there are, in this same theater, men characters who produce a typically female violence.

KEYWORDS: Theater, Female violence, Male violence, Tirso de Molina.

La violencia, como pasión humana tan creadora como destructora, es un tema recurrente en los trabajos de ciencias humanas en general y en los estudios literarios¹ en particular en la medida en que la literatura se interroga desde siempre sobre esta cuestión esencial. En lo que se refiere a los estudios hispánicos tanto la leyenda negra como la más sincera objetividad encuentran un terreno de trabajo fértil en el período del barroco. Se trata hoy de centrarnos en un ámbito bien definido de la violencia articulándola con otro dato, genérico, esta vez ya que se nos propone reflexionar sobre la violencia femenina. Esta reorientación del estudio de la violencia en el ámbito cultural del siglo de oro nos parece particularmente interesante dado que permite interrogar la literatura sobre lo que considera violencia femenina más allá, quizás, de los prejuicios e ideas preconcebidas. En esta ponencia vamos entonces a intentar comprender la propuesta del teatro tirsiano, o sea, en otras palabras, vamos a intentar poner de relieve una definición de la violencia femenina en las comedias de Tirso (entendida como violencia producida por un personaje femenino) como consubstancialmente femenina. Sin embargo, quisiéramos insistir, antes de empezar, en el hecho de que este análisis es ante todo esquemático e introductorio en la medida en que deja de lado, voluntariamente, por falta de espacio, aspectos más abstractos de la violencia femenina que los evocados aquí y tampoco entra verdaderamente (aunque sí propone pistas) en el detalle de las consecuencias estéticas, éticas y dramáticas de dicha violencia.

Seguiremos un camino en tres etapas. En un primer tiempo, nos interesaremos en una violencia bien conocida que es la violencia masculina producida por mujeres, para mostrar rápidamente que, en este sentido, no se puede hablar de violencia femenina (por lo menos en relación con nuestro punto de partida), en un segundo momento pondremos en evidencia lo que caracteriza la violencia femenina en los textos tirsianos como propiamente femenina, y en un tercer momento, simétrico del primero, mostraremos que existen,

en este mismo teatro, personajes masculinos que producen una violencia típicamente femenina. Claro está, nuestros ejemplos no serán exhaustivos pero sí característicos de un conjunto que forma un sistema estético en la obra tirsiana.

Como lo acabamos de anunciar, vamos primero a interesarnos en una forma de violencia producida por personajes femeninos y cuya característica esencial es, sin duda, su carácter espectacular y casi alucinante a veces. En el teatro de Tirso de Molina nos parece posible identificar bastante fácilmente a una serie de mujeres o damas cuya violencia llama la atención tanto de los demás personajes como de los lectores-espectadores. Incluso podemos establecer una jerarquía cualitativa entre estas manifestaciones de violencia básicamente fundada en su carácter posiblemente legítimo (y definiremos, claro está, esta noción de legitimidad más adelante) o no, respecto a los valores de antiguo régimen sobre las cuales se elaboran las obras en cuestión.

Si intentamos proponer una descripción global de esta violencia femenina podemos primero sacar a luz unos grandes rasgos característicos: así la violencia de dichas protagonistas se manifiesta generalmente a través de una forma de pérdida de control, consciente o no, de la protagonista y del abandono a una expresión física de la violencia. Puede también, al contrario, concebirse como un mal necesario, asumido de manera transitoria por una protagonista plenamente consciente de lo que está haciendo y del porqué lo está haciendo. Por fin, estas manifestaciones de violencia pueden ser consustanciales de las protagonistas en cuestión o bien pueden revelarse como consecuencias o séquelas de un trauma previo, generalmente amoroso que se trate de traición o de abandono. Si queremos pensar en obras en concreto, la protagonista más representativa de una mujer sometida a una violencia incontrolable y consustancial de su ser de tinta y de papel es la famosa Jezabel de *La mujer que manda en casa* ². La primera escena de esta obra, que relata la historia de la reina bíblica siguiendo el modelo del Libro de los Reyes del Primer Testamento, constituye en sí misma un modelo: en efecto esta primera escena consiste en la entrada triunfal de Jezabel de vuelta de la caza, entrada descrita por el rey Acab, su esposo y en la que el rey compara dos veces a su esposa con la reina Semíramis. Como lo subraya Rina Waltaus en su estudio titulado «Femme forte y emblema dramático: la Jezabel de Tirso de Molina y la Semíramis de Calderón», esta comparación:

... puede sugerir al espectador enterado otras asociaciones menos positivas, que el dramaturgo dirige más bien directamente al público por encima del nivel de los personajes mismos: como Semíramis, Jezabel usurpará el poder [y] será tirana ³.

Y, como Semíramis, no solo se comporta como un hombre sino que incluso se sustituye a él. Además de esta comparación, Acab establece otra, entre sí mismo, vencedor en la guerra, y su esposa, vencedora en la caza comparación que va más allá de la mera cortesía dado que toma al pie de la letra su propia afirmación: «Guerra es también la caza» ⁴ sin establecer cualquier tipo de metáfora que sea. Esta comparación va hasta tal extremo que los dos géneros acaban fundiéndose el uno en el otro. La necesidad gramatical del masculino plural materializa la masculinización del personaje de Jezabel:

*Y mezclando despojos
de la caza y de la guerra,
yo valles conquistando, vos la sierra
vencedores los dos* ⁵.

Y, de hecho, la reina Jezabel está en estado permanente de guerra: guerra contra el pueblo de su esposo, los hebreos, a quienes quiere (y consigue) imponer el culto a su dios, Baal, guerra contra un galán casado de su corte, Nabot, a quien pretende seducir y que hará lapidar bajo falso pretexto para vengarse de su fidelidad a su esposa Raquel, guerra contra el cielo y sus profetas, y en particular contra Elías (lo que provocará su pérdida). La violencia de Jezabel, es manifiesta por ejemplo cuando declara, hablando de Elías:

*Yo le beberé la sangre.
Yo pisaré su cabeza* ⁶.

Esta violencia intrínseca de la reina aparece a lo largo de la obra dado que constituye el motor dramático de la protagonista pero quizás su muerte sea lo más representativo, y en todo caso, lo más espectacular. En, efecto, aunque no se trate de violencia ejercida por Jezabel sino sobre Jezabel, lo que padece la protagonista, echada desde lo alto de una torre y devorada por perros, es tanto la consecuencia como la emanación de su propia violencia en la medida en que tampoco se trata de una violencia “normal” en contra de mujeres (violación, lapidación, asesinato con dagas etc.) sino precisamente de una violencia fuera de la norma⁷.

La violencia física y varonil de Jezabel hace de este personaje una especie de monstruo⁸, de mujer demente a quien la sicología, ya no tan moderna, podría sin duda llamar histérica.

Si en Jezabel la violencia está inscrita en sus genes literarios y bíblicos (siendo ella el tipo de personaje en que la violencia es consustancial, incontrolable e ilegítima) otras damas en la comedia tirsiana conocen episodios de violencia que se manifiesta como reacción a una traición amorosa. En este caso, la violencia que brota es otra vez una violencia sumamente física, que puede llegar hasta el crimen de sangre pero que muchas veces, puede ser redimida, en particular cuando se relaciona con un amor sincero. Dos damas, por lo menos, conocen, en las comedias tirsianas, semejante destino dramático, se trata de la reina Isabel en *Doña Beatriz de Silva* y de la condesa Ninfa en la comedia *La Ninfa del Cielo*, condesa bandolera. En las dos obras, aunque cada una se desarrolla en un entorno muy diferente (la corte de Castilla para la primera y la casa de campo de la condesa de Valdeflor para la segunda), las dos protagonistas experimentan la traición amorosa del galán al que aman sinceramente: el rey de Castilla en un caso, don Carlos, duque de Calabria en el otro. La reacción de las dos damas es terrible, la reina encierra a su supuesta rival, doña Beatriz de Silva, en un armario para que muera de hambre y de sed mientras que la condesa Ninfa se convierte en bandolera (*La Ninfa del cielo, condesa bandolera y obligaciones de honor* es el título completo de la comedia) para castigar así a todos los hombres que encuentre. Es de notar que las dos obras son obras hagiográficas⁹, y que en ningún momento se cuestiona la sinceridad del amor de las protagonistas, muy al contrario. Aquí, la violencia innegablemente homicida de las dos protagonistas se relaciona claramente con una forma de ataque de demencia momentánea y provocada por una causa objetiva. En el caso de la reina, el texto evoca varias veces la fuerza de los celos en las portuguesas y en el caso de Ninfa, es el fuego de la locura lo que se apodera de la dama:

*¡Dejadme afuera,
que estoy loca, que me abraso*¹⁰ !

Ahora bien, tanto la reina como Ninfa acaban redimidas de su violencia mortal. En el caso de la Reina, se arrepiente frente a la evidencia de la santidad de Beatriz de Silva salvada del armario por la misma Virgen. En el caso de Ninfa, atraviesa una serie de pruebas terroríficas, perseguida por el ejército del rey, decidido a matarla por sus numerosos crímenes, y tiene que enfrentarse dos veces con la misma Muerte antes de ser salvada por su ángel de la Guardia y de entregarse al amor de Cristo. En sus intenciones homicidas, llevadas o no al cabo, las dos damas echan mano de una violencia física propia de hombres: la reina empuja literalmente a Beatriz en el armario mientras que Ninfa se convierte en bandolera, siguiendo aquí una tradición literaria bien conocida, de mujeres viriles. No es de extrañar que solo un perdón divino pueda devolver a estas dos damas su pureza inicial y devolverlas al mundo de lo femenino tras este escandaloso uso de atributos masculinos.

La última categoría de manifestación de «violencia masculina» por parte de damas en la comedia tirsiana es la de la *mulier fortis*¹¹. Aquí la violencia de las damas en cuestión se inscribe en un ámbito de razón de estado y solo se manifiesta como último recurso frente a un peligro letal por la monarquía de derecho divino. Las dos protagonistas más representativas de este tipo de protagonista (también conocido en la literatura clásica más allá de la comedia tirsiana) son la reina Irene de La república al revés y Antona García de la comedia epónima. En *La república al revés*, Irene, emperatriz del reino Bizantino, solo aspira a retirarse a su finca para descansar de una regencia muy eficaz. Sin embargo, su hijo y heredero, Constantino, traiciona una tras otra las obligaciones de un buen monarca (prohíbe el culto de las imágenes, repudia a Carola, su esposa legítima

y embarazada para poder casarse con la dama de compañía de ésta y, al final ordena el asesinato tanto de su madre, a quien quedan fieles el ejército y el senado, como de Carola). Frente a tanto desorden (la «república al revés» del título), Irene no tiene más remedio sino el de volver a tomar las riendas del reino y de hacer condenar a su propio hijo a pesar de su amor materno. Decide pues volver a asumir la regencia hasta que su nieto, el hijo de Carola y de Constantino, llegue a la edad de reinar. Antona García, en cambio es una campesina digna, aunque bastante rústica en su uso del sayagués, para recordar las categorías establecidas por Noel Salomón¹² en su famoso estudio *Lo villano en el teatro del siglo de oro*, fiel a Isabel de Castilla (la historia pasa durante la guerra de sucesión entre Isabel de Castilla y su hermana Juana) y dotada de una fuerza sobrehumana. Va a poner esta fuerza física increíble al servicio de Isabel y será una pieza maestra en la toma de Toro por Fernando e Isabel. Como lo vemos aquí el recurso a la violencia física masculina (Irene se sustituye al emperador y Antona actúa como un soldado de a pie) se ve legitimada por un aparato ideológico y estético muy eficaz: Antona es el brazo armado de Isabel y después de la batallas puede suponer que volverá a su marido y a sus hijos. Irene en cambio adopta al final de la obra, y después de condenar a Constantino, una postura casi marial de reina madre para con su nieto y futuro emperador. La violencia de estos dos protagonistas, por ser indispensable cuando se produce, no deja de ser anormal y las obras se encargan tanto de ponerla en escena como elemento dramático muy eficaz y excitante como de volverla a contener una vez realizado lo necesario¹³.

Los casos de violencias femeninas aquí evocados tienen la misma particularidad en común, lo hemos dicho, que es el hecho de ser violencia propiamente masculina ejercida por mujeres. Esta característica confiere a este tipo de violencia un carácter excepcional, anormal, cuando no patológico y blasfemo, subrayado por múltiples estrategias textuales en las mismas obras. Ahora bien, nuestra pregunta inicial consistía en interrogarnos sobre la existencia de una auténtica violencia femenina en el sentido de una violencia que pertenecería en propio a los personajes femeninos, que sería un rasgo definitorio de una normalidad femenina y no de una anormalidad (en el sentido negativo o positivo). De hecho, podemos descartar, ya, todas las violencias físicas, relacionadas todas con la idea de virilidad y de poder masculino.

Nuestra hipótesis, en este momento de nuestro análisis, es simple, si la violencia física es un atavismo normal en los hombres, anormal en las mujeres, según parecen indicárnoslo las comedias tirsianas, esto no implica que no haya violencia femenina, y si descartamos el aspecto físico queda entonces una única alternativa: el discurso. Vamos ahora entonces a centrar nuestro análisis en unas protagonistas en particular para aclarar mejor lo que puede ser la violencia propiamente femenina y más particularmente en una dama de las comedias más famosas de Tirso, *El vergonzoso en palacio*. Recordamos que Mireno, joven pastor, íntimamente convencido de ser más que un pastor, decide irse de su pueblo y seguir su estrella. Esta estrella le lleva a la corte del duque de Ávero y le convierte en secretario de su hija mayor, Madalena, que se enamora inmediatamente del galán a pesar de que éste sea su criado y su inferior. Madalena se encuentra entonces en una situación bastante difícil para ella en la que se contradicen su interés sincero por su secretario y lo que podríamos llamar su conciencia de clase¹⁴. A lo largo de los dos primeros actos, Madalena le salva la vida a Mireno, le prohíbe irse a la guerra y hace que su padre el duque le contrate para ser su secretario. Mireno, frente a tantos signos de benevolencia, los interpreta correctamente y adivina el amor de la dama. Sin embargo, paralizado por su estatuto, no se atreve a decir ni a hacer nada y Madalena debe asumir la mayor parte del enredo amoroso. La dama, presa de la ambivalencia de sus sentimientos, va a desarrollar a lo largo de la obra una relación compleja con Mireno en la que va a mostrarse particularmente cruel para no decir violenta, frente a la apatía aparente del galán. Esta violencia no tiene nada que ver con las que hemos visto hasta ahora dado que se manifiesta únicamente a través del discurso de la dama y que nunca desborda las fronteras del decoro (para utilizar una palabra clave del *Arte nuevo*) ni de la coherencia genérica propia de las damas de comedia. La primera escena reveladora de esta violencia femenina ocurre en el acto segundo. Madalena convoca a Mireno y éste está convencido de que ella le va a confesar su amor pero el diálogo dista mucho de ser lo que esperaba el secretario:

Madalena

*Como tengo, don Dionís,
tanto amor...*

Mireno (Aparte.)

*¡Ya se declara,
ya dice que me ama, cielos!*

Madalena

*... al conde de Vasconcelos
antes que venga, gustara,
no sólo haber buena letra,
pero saberle escribir
lo que le corazón penetra;
que el poco uso en amar
tengo, pide que me adiestre
esta experiencia, y me muestre
cómo podré declarar
o que tanto al alma importa,
y el amor mismo me encarga
[...]
En todo os tengo por diestro
o y así me habéis de enseñar
a escribir y a declarar
al conde mi amor, maestro ¹⁵.*

Huelga decir que esta declaración es una verdadera bofetada verbal para el pobre Mireno que ni siquiera puede percibir que la clave del enigma está en el mismo nombre del destinatario de la carta, Vasconcelos ¹⁶, que, a pesar de existir en la obra (aunque nunca llega a aparecer) es ante todo el nombre más adaptado al propio Mireno. La violencia de la declaración de Madalena va más allá de la “simple” desilusión en cuanto al destinatario de su amor, en efecto, si nos centramos un poco más en lo que dice la dama nos damos cuenta de que lo que ataca implícitamente, en su declaración, es precisamente la falta de iniciativa de su secretario, o sea que la agresión desborda del campo de los celos hacia el campo del amor propio.

Otra ocasión tiene Madalena en la obra de actuar con innegable violencia para con Mireno, se trata de la famosa escena del sueño. Desesperada por la pasividad de Mireno, Madalena finge estar dormida a su llegada y finge soñar en voz alta. En este sueño, en el que desempeña tanto su papel como el del galán, hace que el secretario por fin se declare. Después de ello despierta la dama e interroga a Mireno sobre el contenido de su sueño hasta que él le cuente lo que acaba de oír:

Mireno

*[...] en sueños me ha prometido
[...]
que he de ser preferido
al conde de Vasconcelos.
[...]*

Madalena

*Don Dionís, no creáis en sueños,
que los sueños sueños son ¹⁷.*

Estos dos versos famosísimos nos parecen concentrar la esencia de lo que puede ser considerada violencia femenina propiamente dicha. En efecto, con su estratagema del sueño, Madalena no ha conseguido obtener una confesión plena de Mireno sino solo una transcripción de lo que ella ha dicho y resulta que Mireno recibe de nuevo un golpe fuerte en el corazón y en el amor propio con lo que parece ser, a primera vista, un desmentido mortal de cualquier amor que sea¹⁸. Sin embargo, detrás de esta violencia percibimos también la confesión implícita de la estratagema por parte de la dama y de la necesidad absoluta de volver a la realidad para que semejante amor pueda desembocar en una unión.

Dicho de otro modo, la violencia de Madalena para con Mireno no tiene como meta el de destruir a su adversario, como en todos los casos evocados en la primera parte de este trabajo, muy al contrario, es una violencia creativa (que intenta revelar a su víctima cuál debe ser su manera de actuar) y muy difícil de contraatacar dado que deja muy poco espacio para una respuesta adaptada.

Otras damas en las comedias tirsianas usan de este tipo de violencia, es decir una violencia creativa y verbal que hunde a su víctima en un mundo discursivo en el que pierde sus referencias de galán dominador. Sin ir muy lejos podemos evocar a la doña Juana de *Don Gil de las Calzas verdes*, parangón de todas las damas manipuladoras de la comedia tirsiana. En efecto, si, al principio de la obra, es doña Juana la víctima de una violencia masculina con la huida de don Martín que la abandona después de gozada para irse a casar en Madrid, muy rápidamente, la dama va a invertir los polos de dicha violencia. El traje verde de don Gil es sin duda, la parte más espectacular del enredo que monta la dama para recuperar a su galán, pero no es la única y sobre todo no es la parte más violenta. Hay que recordar que además de la creación del personaje de don Gil (que viene a interferir en la pareja don Martín/doña Clara) doña Juana crea una ficción puramente verbal que le relata a don Martín el criado fiel de doña Juana, en la que ésta está primero embarazada y desesperada en un convento, luego embarazada y enferma y por fin muerta y su hijo también. Esta ficción es tan potente que don Martín está a punto de ponerse loco, convencido de que el alma en pena de la dama le persigue por todas partes. Este enredo cruel no necesita ningún accesorio para conseguir su meta, fuera del discurso. Sin embargo, otra vez, no se trata para doña Juana, de destruir a don Martín (aunque está ella a punto de conseguirlo a pesar suyo) sino de recuperar el amor del galán y su honor de dama. Tanto Madalena (y hubiéramos podido también evocar el caso de Serafina¹⁹) como Juana son dos modelos representativos que lo que es una violencia propiamente femenina: una violencia que no amenaza su estatuto sociodramático de heroína “positiva” y que permite que la acción se desarrolle hacia el desenlace.

Dado que acabamos de mostrar en qué consiste una violencia masculina ejercida por mujeres, cuáles son sus implicaciones dramáticas y estéticas y en qué consiste una violencia propiamente femenina, nos parece lógico acabar este trabajo con una última parte, simétrica de la primera, es decir consagrada a lo que puede ser una violencia femenina ejercida por un hombre.

Como en el caso anterior vamos a centrarnos en dos personajes representativos de este tipo de comportamiento dramático. Empezaremos volviendo hacia el magnífico *Vergonzoso en palacio* pero esta vez al lado de Mireno. Hemos visto, en la parte central de esta ponencia, que Mireno es víctima a lo largo de la obra de desencadenamiento de la violencia muy femenina de una Madalena enamorada pero atormentada por este amor demasiado desigual. Ahora bien Mireno, hasta el último tercio del último acto manifiesta una pasividad y una pusilanimidad, frente a la dama, totalmente opuestas a sus anhelos de gloria militar y a su convicción íntima de nobleza (convicción por lo menos justificada dado que el final de la obra revelará que es el heredero del duque de Coímbra). Esta pasividad es en sí, para Madalena, una insoportable y paradójica violencia ya que le obliga tomar unas iniciativas amorosas cada vez más audaces (como el sueño fingido) para intentar obtener una confesión del galán, iniciativas que intenta la dama compensar inmediatamente después por las declaraciones violentas que hemos analizado ya. Todo esto hace que en fin de cuentas, Mireno, en esta actitud que roza con lo que se llamaría hoy “pasividad agresiva”, tiene un comportamiento nada menos que femenino. Pero lo más interesante en lo que se relaciona a una violencia femenina ejercida por un hombre tiene lugar durante la última altercación entre la dama y el galán. Esta vez, la escena tiene como espectador/testigo al

padre de Madalena, el duque de Ávero que quiere asistir a una lección de escritura dada por el secretario a la dama. En efecto, durante esta escena, Madalena se va enfureciendo a medida que intenta provocar a Mireno mediante un juego de palabras clave y repetido a lo largo de la escena sobre la pluma. La dama reclama primero una pluma a su secretario y le reprocha cada vez más violentamente el hecho de cortarla mal:

Mireno

Ya, gran señora, la corto.

Madalena

*(Enojada.) Acabad, que sois muy corto.
Vuestra excelencia presume,
que de vergüenza no sabe
hacer cosa de provecho.*

Duque

*Con todo, estoy satisfecho
de su letra.*

Madalena

*Es cosa grave
el dalle avisos por puntos,
sin que aproveche. Acabad.*

Duque

Madalena, reportad.

Mireno

¿Han de ser cortos los puntos?

Madalena

*¡Qué amigo que sois de corto!
Largos los pido; cortaldos
de aqueste modo, o dejaldos.*

Mireno

Ya, gran señora, los corto.

Duque

¡Qué mal acondicionada sois!

Madalena

*Un hombre vergonzoso
y corto es siempre enfadoso.*

Mireno

Ya está la pluma cortada.

Madalena

*Mostrad. ¡Y qué mala! ¡Ay, Dios!
(Pruébala y arrójala.)*

Duque

¿Por qué la echáis en el suelo?

Madalena

¡Siempre me la dais con pelo!

Libreme el cielo de vos.

Quitálde con el cuchillo.

No sé de vos qué presuma,

siempre con pelo la pluma,

(Aparte.) y la lengua con frenillo.

Madalena en esta escena pierde poco a poco el dominio de sí misma y, por consecuencia, de la situación como lo muestran bien las réplicas del duque, proyección del espectador en esta escena, asombrado por la violencia de su hija. La pasividad de Mireno se vuelve esta vez en un arma consciente por parte del galán que la usa de manera bastante cruel, poniendo cada vez más a la dama en posición disonante. Mireno, en efecto, desencrpta esta vez perfectamente bien el comportamiento de la dama:

Propicios me son los cielos,

todo esto es en mi favor²⁰.

La estrategia de Mireno no deja de ser por eso bastante violenta dado que es él, esta vez, quien provoca a la dama con la misma pasividad que la molestaba tanto y quien vence. En efecto, Madalena acaba dejándole a Mireno un billete en el que le pide que venga a encontrarla de noche en su jardín. La violencia afeminada del galán ha triunfado sobre la violencia femenina de la dama. Es importante inscribir esta feminización del personaje de Mireno en el marco general de su camino hacia una verdad escondida en lo más profundo de su ser de tinta y papel, es decir su nobleza. En efecto, de la misma manera que Madalena lucha entre el sentido del honor debido a su título y su amor escondido por su secretario, Mireno lucha entre su convicción de ser noble y su amor por alguien que su honor de noble le designa paradójicamente como inasequible. Estos dilemas paralelos tienen como resultados para el galán el adoptar un comportamiento de recato y de espera, de violenta pasividad, más de dama que de galán. Al final de la obra es el amor lo que viene primero a liberar al galán de esta situación de feminización, incluso antes de que Mireno aprenda que es en realidad hijo del duque de Coimbra, cuando Madalena exclama ante su padre furioso:

Ya le ha igualado

a mi calidad amor,

que sabe humillar los altos

y ensalzar a los humildes²¹.

Para acabar con esta tercera parte, vamos a detenernos rápidamente en otro protagonista tirsiano que manifiesta también una gran capacidad a la hora de convocar una violencia típicamente femenina, pero esta vez, sin que lo pueda salvar cualquier tipo de amor. Se trata del príncipe Constantino en *La república al revés*. En esta obra, ya evocada, la emperatriz Irene es literalmente echada del trono por su hijo Constantino el mismo día en que vuelve ella, triunfante, de una campaña militar contra los enemigos del imperio bizantino. La obra insiste desde los primeros versos de la primera escena sobre la inversión genérica entre madre e hijo. El triunfo de Irene es el de un general de guerra mientras que Constantino la está esperando «hilando con [sus] doncellas». Esta imagen, convocada por el mismo Constantino, es la clave de la larga agresión verbal que le dirige el príncipe a su madre mientras ésta le devuelve los símbolos de la potencia imperial (globo, estoque y corona). Si más adelante en la obra Constantino mandará asesinar a su madre, de momento, la violencia de la que usa contra ella es puramente verbal:

*Constantino soy, mi nombre
dice constancia; resiste
tu temor y no te asombre,
que pues que tú te tuviste,
yo me tendré, que soy hombre*²².

Podríamos detenernos sobre dos interesantes elementos lingüísticos a través de los cuales Constantino traiciona, quizás, cierto miedo a una feminización ya en obra en él. El primero, quizás el más evidente, es la afirmación «soy hombre», dado que, como bien se sabe desde Freud, la necesidad de afirmarse traiciona a menudo una duda íntima sobre la efectividad de lo que se afirma. El segundo, va en el mismo sentido, pero esta vez más bien en término de acto lingüístico fallado, con la equivalencia Constantino/constancia que parece establecer una equivalencia entre el nombre masculino y el nombre femenino. Sea lo que fuere, la violencia de Constantino, verbal, discursiva, pretende herir a su madre en lo más definitorio de su ser, su estatuto de mujer y de madre:

Constantino

*Hijo tienes que ya alcanza
en la milicia alabanza;
olandas, madre, dibuja;
que a la mujer el aguja
le está bien, mas no la lanza.
[...]*

Constantino

¿Vaste?

Irene

*Aguardo a que me des
los brazos.*

Constantino

*Adiós, que es tarde;
acompañadla los tres*²³.

No nos detendremos más sobre este ejemplo por falta de tiempo, basta de momento recordar que a lo largo de toda la obra se subrayará de diversas maneras la inversión genérica entre madre e hijo, no para condenar a Irene, como lo hemos visto en la primera parte de esta ponencia, sino más bien para estigmatizar a Constantino, rey afeminado y condenado en su ejercicio del poder.

Para concluir rápidamente, esperamos haber mostrado que si la violencia femenina más conocida es evidentemente la de mujeres que actúan siguiendo un esquema fundamentalmente masculino, sí se puede sin embargo descubrir otra trama, más discreta sin duda, que es la de una violencia auténticamente femenina. Las consecuencias dramáticas e ideológicas entre los dos tipos de violencia nos parecen suficientemente importantes para tomar en cuenta esta distinción. En el primer caso, cualquiera que sea la naturaleza dramática de la protagonista, su violencia “masculina” o la condena o se ve anulada por el desenlace de la obra.

La protagonista vuelve en este caso a un estatuto totalmente convencional de mujer o dama. En el segundo caso en cambio, la violencia no condena a la protagonista dado que no la viriliza sino que al contrario forma parte integrante de su feminidad y de su evolución hacia el acceso al verdadero amor. En cuanto a los hombres, la desvirilización que supone el usar de una violencia propiamente femenina parece resolverse de dos maneras posibles: o es transitoria y necesaria para que el protagonista, al igual que la dama, pueda caminar hacia la revelación de su estatuto pleno de galán, como en el caso de Mireno, o bien es la marca intrínseca

de la perversión de un orden inmanente, como parece mostrarlo el caso del emperador Constantino que, recordémoslo, es también, en la comedia, emperador iconoclasta es decir, fundamentalmente herético.

BIBLIOGRAFÍA

- Delpech, François, «De l'héroïsme féminin», en *Images de la femme en Espagne au XVI et XVII*, ed. Augustin Redondo, París, Éditions de la Sorbonne, 1994, pp. 13-32.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (ed.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010.
- Maurel, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.
- Petro del Barrio, Antona, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.
- Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- Tirso de Molina, Doña Beatriz de Silva, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, tomo 3, Madrid, Aguilar, 1989.
- Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Francisco Ayala, Madrid, Castalia, 1989.
- Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, tomo 1, Madrid, Aguilar, 1989.
- Tirso de Molina, *La Ninfa del Cielo*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, tomo 1, Madrid, Aguilar, 1989.
- Tirso de Molina, *La republica al revés*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, tomo 1, Madrid, Aguilar, 1989.
- Vincent-Cassy, Cécile, «La Ninfa del Cielo de Tirso de Molina, ¿una comedia hagiográfica?», en *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires Du Midi, 2007, pp. 1091-1102.
- Vincent-Cassy, Cécile, «Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de “santas” de Tirso de Molina», *Criticón*, 97-98, 2006, pp. 45-60.
- Waltaus, Rina, «Femme forte y emblema dramático: la Jezabel de Tirso de Molina y la Semíramis de Calderón», en *Actas del V congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Münster 1999, ed. Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 1361-1370.

NOTAS

1. Ver Petro del Barrio, 2006; Escudero Baztán, 2010.
2. Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, p. 586.
3. Walthaus, 2001, p. 1364.
4. Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, p. 587.
5. Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, p. 587.
6. Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, p. 610.
7. El hecho de que Tirso aquí siga la trama de una historia bíblica no impide que se trate de una ficción dramática en la que los elementos de la ficción se autonomizan de su modelo bíblico. Dicho de otro modo, la obra no es fiel al texto bíblico sino que encuentra en los elementos dignos de lo que quiere mostrar.
8. Serge Maurel, en su obra de referencia *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, dice a propósito de Jezabel que con este personaje «le dramaturge va incarner les formes brutales d'une nature sans moralité » (Maurel, 1971, p. 332).

9. Vincent-Cassy, 2006.
10. Tirso de Molina, *La Ninfa del Cielo*, p. 940.
11. Delpech, 1994.
12. Salomon, 1985.
13. François Delpech, en su artículo «De l'héroïsme féminin», escribe así: «ce qu'il y avait de potentiellement subversif dans cette représentation de la féminité guerrière fut d'entrée neutralisé par son intégration dans le cadre étroit du patriotisme local: l'antagonisme intersexuel est entièrement détourné sur l'ennemi extérieur; les femmes en armes ne sont que des guerrières occasionnelles qui reprendront après l'exploit leur rôle fondamental de mère et d'épouse, qu'elles n'ont provisoirement et apparemment abandonnés que pour mieux les sauvegarder» (1994, p. 31).
14. Comp.: «... ¿qué novedades son éstas, / altanero pensamiento? / ¿Qué torres sin fundamento / tenéis en el aire puesto? / ¿Cómo andáis tan descompuestas, / imaginaciones locas? / Siendo las causas tan pocas / queréis exponer mis menguas / a juicio de las lenguas / y a la opinión de las bocas?» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, p. 99).
15. Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, p. 149.
16. En efecto, aunque existe el protagonista en la obra y no es una invención de Madalena, el juego de palabras que constituye su nombre (vas con celos) caracteriza perfectamente a Mireno.
17. Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, p. 180.
18. ¿Agora sales con eso? / Cuando sube mi esperanza, / carga el desdén la balanza / y se deja en fiel el peso (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, p. 180).
19. Esta parte dista mucho de analizar todo lo que se puede considerar como violencia femenina. En el caso de Serafina, sería necesario desarrollar otro aspecto, más abstracto quizás, de esta violencia y que es la ejercida por las damas sobre sí mismas y sobre el amor cristiano cuando se niegan a amar (dejando aparte, claro, las auténticas vocaciones religiosas, como en el caso de La Santa Juana). En el caso de Serafina, esta violencia la sufre don Antonio pero consigue ser más fuerte que ella gracias a la autenticidad de su propio amor.
20. Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, p. 200.
21. Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, p. 222.
22. Tirso de Molina, *La república al revés*, p. 384.
23. Tirso de Molina, *La república al revés*, p. 384.

CC BY-NC-ND