

Damas tramoyeras en el poder: tres casos tirsianos

Artful Women in Positions of Power: Three Examples from Tirso de Molina

David J. Hildner

University of Wisconsin-Madison
ESTADOS UNIDOS
dhildner@wisc.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 263-275]

Recibido: 24-11-2015 / Aceptado: 22-12-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.17>

Resumen. Se examinan en el presente ensayo tres comedias tirsianas (*Amar por señas*, *El castigo del penséque* y *Quien calla otorga*) en las que unas protagonistas soberanas o parientes de soberanos emplean su autoridad para confundir o engañar a unos galanes extranjeros, más allá de las tramoyas típicas de las comedias de enredo (e. g. *Don Gil de las calzas verdes*). En términos concretos, logran detener físicamente al hombre en cuestión, atormentarlo sin revelar su identidad y enviar mensajes ambiguos que mantienen al galán en la incertidumbre. Sin embargo, se ven constreñidas por el honor y queda implícita la noción de que, una vez realizada la boda tradicional del desenlace, las damas ya no dispondrán de la autoridad para mantener en pie la manipulación.

Palabras clave. Comedias de capa y espada, Tirso de Molina, autoridad femenina, engaño, matrimonio.

Abstract. The present study examines three plays by Tirso de Molina (*Amar por señas*, *El castigo del penséque* and *Quien calla otorga*) in which female protagonists in positions of power (or as relatives of those in power) use their authority to confuse and deceive the male protagonists, who is a foreigner in their lands. Their position allows them to go beyond the typical deceptions of Tirso's intrigue comedies (e. g., *Don Gil de las calzas verdes*). Concretely, they manage to detain the young man physically, to torment him without revealing their identity and to send ambiguous message that keep the male character in uncertainty. However, they are constrained by their sense of honor and it is implied that, after the traditional wed-

ding that ends these plays, the women will no longer have the authority to continue their manipulation.

Keywords. Comedies of Intrigue, Tirso de Molina, Female Authority, Deception, Marriage.

Los estudiosos, tanto del teatro como de la ficción en prosa del Barroco en lengua castellana, estamos más que acostumbrados a la figura de la «mujer tramoyera», en géneros tan dispares como la novela picaresca de protagonista femenina, la novelística de María de Zayas, el entremés y la comedia de enredo. En la crítica de las últimas décadas se han considerado las maquinaciones de esta figura como reacción generalmente justificable ante su situación socio-económica y la condición restringida de las mujeres. Pongo por caso a ciertas protagonistas de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, sujetas a situaciones degradantes y crueles; a Teresa de Manzanares, la «niña de los embustes» en la novela de Castillo Solórzano, social y económicamente marginada desde la niñez; y a la joven esposa encerrada del entremés cervantino *El viejo celoso*. En la comedia, tal vez pueda servir de prototipo la astutísima doña Juana del *Don Gil de las calzas verdes* tirsiaco, quien no habría emprendido su carrera de engaños si no hubiera sido abandonada por don Martín, el galán que la había gozado bajo promesa matrimonial. En todos los casos citados, la mujer se ve casi obligada a salvaguardar, por medio de la astucia, su subsistencia, su honor o su libertad frente al abuso masculino¹.

Sin embargo, los procedimientos de la mujer tramoyera no siempre resultan del todo benéficos o defensivos. Por muy comprensible que sea el empeño (hasta la ferocidad) de una doña Juana en querer recobrar su honor y frustrar los planes matrimoniales alternativos de don Martín, habría que reconocer que la dama perjudica a otros en el proceso: por ejemplo, induce a doña Elvira a enamorarse de un ficticio «don Gil» (en realidad, doña Juana disfrazada). La actitud de tales damas hacia el perjuicio ajeno puede resumirse con las palabras de las dos protagonistas de la comedia de enredo calderoniana, *Casa con dos puertas mala es de guardar*. En distintos momentos, tanto Marcela como Laura se ven obligadas a traicionar el secreto de su amiga, exponiéndola a graves peligros contra el honor. Su justificación de tales actos se expresa en la breve réplica: «Primero soy yo», locución que posteriormente le sirvió a Calderón de título para otra comedia. Con esta las damas no expresan necesariamente un egoísmo arraigado, sino las necesidades de su situación.

En las páginas que siguen, se explorará lo que sucede en tres comedias de Tirso de Molina cuando unas mujeres que gozan de cierta superioridad social manipulan a uno o varios hombres. En cada caso se halla un galán (español, por más señas) refugiado en territorio extranjero (Flandes, Lorena [Lorraine] o Italia), a la merced de las autoridades de un principado encabezado o por una mujer o por un príncipe con hijas manipuladoras. Claro está que para tales protagonistas feme-

1. Ver Dolfi, 1986.

ninas la ventaja debida al mando político no implicaba una superioridad absoluta. Dawn Smith advierte concienzudamente a los lectores de los dramas en cuestión:

when the female protagonist is portrayed as a leader (sometimes, but not always, as an Amazon or a warrior queen) the intention is clearly not a comic one. Yet how did a seventeenth-century audience view these figures and why did the dramatist choose to make them the subject of serious drama? The answer to these questions varies with the author, but for the most part we should avoid falling into the error of believing, on the one hand, that the "mujer varonil" theme is merely an attractive dramatic device, or, on the other, that it represents a radically new approach to the position of women in society².

Estas soberanas (o parientes de soberanos) se ven todavía sujetas a ciertas desventajas de la mujer en las obras del XVII. Como afirma en *El castigo del pensé-que* una de las protagonistas de Tirso, recién enviudada, pero reacia a un segundo matrimonio: «que en la libertad de un hombre / libre, soberbio, crúel, / no estriba bien la flaqueza / de una mujer, a quien ves / con mocedad y riqueza»³. Thomas A. O'Connor ha demostrado de forma convincente que tales mujeres no pueden disponer, en realidad, de su propia mano, de manera que no pueden controlar su propio destino en este aspecto capital de la vida aristócrata⁴. No obstante, las protagonistas de *El castigo del pensé-que*, *Quien calla otorga* y *Amar por señas* no vacilan en emplear su poder material o psicológico para alcanzar ciertos fines amorosos. El resultado de sus maniobras ha sido descrito acertadamente por Francisco Florit Durán:

la burla ingeniosa puede considerarse una manifestación de poder frente a un varón que supuestamente asume un papel dominante y que en no pocas ocasiones se nos presenta como un verdadero necio perdido en los enredos, las trazas y las mañas urdidas por la mujer, por la dama burladora⁵.

Su primera ventaja surge del hecho de que los galanes mistificados se hallan, muchas veces contra su voluntad, en territorio ajeno. El caso más radical sería el de don Rodrigo Girón (protagonista tanto de *El castigo del pensé-que* como de *Quien calla otorga*): al principio de la primera obra, desembarca en Flandes sin dinero ni valedores. Obligado a huir de España tras haber herido a su hermano mayor, carece de seguridad económica desde hace años, ya que depende de unas pobres mensualidades o «alimentos» de su mayorazgo. A principios de la segunda obra, huyendo del desenlace humillante de la primera y de una amenaza de muerte, llega al principado norteño italiano de Saluzzo con recomendación de la condesa flamenca, pero su llegada queda marcada por cierto grado de hostilidad. Pocos momentos antes de su primera salida al escenario, oímos las voces de seis hombres que lo persiguen, pero por fortuna Rodrigo logra refugiarse en el jardín particular de Aurora, joven soberana de la región.

2. Smith, 1986, p. 248.

3. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 548b.

4. O'Connor, 1993.

5. Florit Durán, 2013, p. 127.

Por otra parte, el galán principal de *Amar por señas*, don Gabriel, aunque está fuera de su patria y lejos de sus familiares, goza de una situación privilegiada al servicio de un noble poderoso. De hecho, a su criado Montoya le extraña que su amo quiera irse de Lorena:

¿Hubo favor de importancia
que el de Orliens no te haya hecho,
de tu valor satisfecho,
hermano del Rey de Francia,
y tan tratable contigo
que desde que nos sacó
de España te sublimó
a la igualdad de un amigo?⁶

Si don Gabriel quiere marcharse, es porque se ha ido dando cuenta de que la mujer a la que pretendía, Beatriz, hija del duque de Lorena, es también objeto del cortejo de Carlos, hermano del rey de Francia, patrocinador y casi amo de Gabriel en esta corte extranjera. Le parece prudente retirarse en tal caso, de manera que en el primer cuadro lo vemos escapándose de noche cerca de una quinta de placer de los gobernantes.

Aunque su proyectada vuelta a la patria es factible y espontánea, don Gabriel sufre mayor humillación y confusión física, ya que los secuaces de Beatriz secuestran a Montoya y roban el bagaje de su amo, obligando a éste a perseguir a los ladrones hasta la quinta, donde se le encierra en una sala oscura. Pocos momentos después, oye que los criados de la dama suben al techo y bajan a Montoya por la chimenea, tal vez para desorientarlo. A fin de cuentas, amo y lacayo se ven sin bagaje y perdidos en la sala, provista de un torno, mediante el cual se les envían luces, mensajes y comida. El alcance de la industria de Beatriz lo califica acertadamente Laura Dolfi: «los billetes y adivinanzas que Beatriz organiza para confundir a Gabriel (*Amar a señas*) ... constituyen –es harto sabido– pocas muestras de las muchas y variadas estrategias que la enérgica iniciativa femenina elige tan a menudo en las comedias de enredo, de amores y de celos de Tirso de Molina»⁷. El cuadro adquiere tintes fantásticos, dignos de *La dama duende* calderoniana, o de los libros de caballerías. De hecho, don Gabriel explicita la semejanza:

¿Pudo la imaginación
en novelas marañosas,
sutiles, por ingeniosas,
deleitar la admiración
con más extraño suceso?⁸

Varias veces en las comedias calderonianas se alude a Cervantes y sus novelas, y en este caso casi se impone la comparación con el *Quijote*, dado el maltrato

6. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1769b.

7. Dolfi, 2008, p. 276.

8. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1777a.

físico y las burlas infligidas en el amo y el criado (piénsese especialmente en las experiencias de Quijote y Sancho en el palacio de los duques). Resumiendo, se podría afirmar que los galanes principales de las tres obras tirsianas sufren en estos reinos extranjeros ciertas humillaciones que no aguantarían en su patria, debido o bien a su condición de huéspedes o bien a los recursos materiales y simbólicos de los que disponen las damas, tales como: criados dispuestos a cumplir sus órdenes estrafalarias y guardar el secreto, casas disponibles, etc. Tal vez lo que más facilita la manipulación es el sentido de honor de los mismos galanes, quienes al recibir mensajes de una dama, aunque sea desconocida, se consideran obligados a obedecerla y servirla.

Las técnicas empleadas para manipular a los galanes varían desde las más burdas hasta las más refinadas, pero incluso en la secuencia ya mencionada de *Amar por señas*, la autora del engaño procede decorosamente en el caso de este noble extranjero, con el que tienen que recurrir al robo de su maleta para atraerlo a la quinta. Una vez encerrados los dos españoles, Beatriz sabe que no puede mantener en pie el secuestro más de lo necesario para entregarle misteriosamente al amo una carta en prosa que le plantea un enigma: el de averiguar «por señas» cuál de las tres damas más nobles de la corte está enamorada de él. Las condiciones de la propuesta son sumamente ambiguas: por un lado, la autora lo invita a resolver el enigma y así gozar del amor de la dama identificada; por otro lado, le asegura que el cuarto que ocupa está deshabitado y que no tiene salida a menos que ella se la permita; incluso lo amenaza de muerte, todo en una sola oración de su misiva: «Resolveos: o en el silencio de esa prisión vengaréme en vuestra muerte, o disponeos a las dichas que os prometo»⁹. Cuando Gabriel accede por escrito a dichas condiciones, la dama responde prometiéndole la libertad al amanecer, pero recalcando la amenaza: «advertid que os va la cabeza en el secreto»¹⁰, la misma que les había intimado a sus criados si no cumplieran sus órdenes. Los dos castigos insinuados (el encierro perpetuo o la decapitación) nos sacan momentáneamente del ambiente juguetón, ya que les habrían recordado a los espectadores del XVII aquellos que efectivamente se usaban en las cortes renacentistas contra los enemigos personales o políticos. El discurso de Montoya al descender por la chimenea intensifica, aunque sea burlescamente, el aire amenazante de la escena:

Si abajo hay leña encendida,
¿qué ha de ser de mi trascara?
Mi chamuscación es clara.
¿Yo gomoricé en mi vida?
Pues ¿por qué me carbonizan?¹¹

Invoca aquí los castigos aplicados a los acusados del «pecado nefando» homosexual, asociado tradicionalmente con la Gomorra bíblica.

9. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1777a.

10. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1778b.

11. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1774b.

En otro caso la fuerza que ejercen las damas se limita a unos actos simbólicos, aunque hay derrame efectivo de sangre y aplicación de fuego: en *Quien calla*, Narcisa, hermana de la marquesa Aurora, le relata a ésta una anécdota para demostrar su amor naciente para con el huésped español, quien ocupa el cargo de maestresala en la corte de Saluzzo. Una noche, en la cena, al trinchar la carne, se supone que Rodrigo se corta un dedo. Narcisa, viendo el accidente, deja caer a los pies del maestresala un lienzo o pañuelo suyo, pero una vieja dueña, creyendo que este es de Rodrigo, le ofrece el lienzo, con el cual el herido restaña la sangre. Según Narcisa (y con esto intenta sacar de quicio a su hermana), este acto constituye una especie de «casamiento por poderes», ya que el lienzo ha salido de la mano de la dama y va teñido con la sangre del galán. En una escena posterior, Aurora insiste en ver el lienzo para devolvérselo a Narcisa, ya que no permite cortejos entre los criados de casa y los integrantes de la familia señorial. Al objetar Rodrigo que el lienzo está manchado de sangre, responde Aurora:

Haréle quemar agora;
que así principios destruyo
que puedan dar ocasión
a que yo viva ofendida¹².

Lo de «vivir ofendida» señala, en primera instancia, su rigor contra los amoríos ilícitos en su corte, pero indica además sus propios celos, ya que va enamorándose del español ella misma.

Se encuentran unas referencias semejantes a la sangre en *El perro del hortelano* de Lope de Vega, obra que ofrece muchos paralelos tanto con *El castigo* como con *Quien calla*. En una escena muy conocida, la condesa Diana le da una fuerte bofetada a su secretario Teodoro, por quien siente una atracción fuerte pero inconfesable en público. El golpe le saca sangre, que el galán restaña con un lienzo propio. Cuando, en una escena posterior, Diana le regala a Teodoro dos mil escudos, el criado Tristán le pregunta a su amo sobre la causa del regalo:

TEODORO	Dice que son para lienzos y llevó el mío con sangre.
TRISTÁN	Pagó la sangre y te ha hecho doncella por las narices ¹³ .

Con tono menos visceral, pero aun así con actos físicos y momentos de contacto carnal, Aurora en *Quien calla* juega con su maestresala. Tras pedirle un búcaro de agua, lo regaña porque ha encargado la entrega a una criada, a lo cual responde Rodrigo que, de acuerdo con las reglas de cortesía en las que insiste Aurora misma, «[e]n palacio, ya sabéis / ser costumbre que una dama / sirva siempre a su señora / la copa»¹⁴. Desprovista de un pretexto para objetar, la marquesa finge encontrarle

12. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1431b.

13. Lope de Vega, *El perro del hortelano y El castigo sin venganza*, p. 175.

14. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1447a.

al agua un gusto a sal, de manera que acusa a Rodrigo de no haberla probado. Este acepta la culpa que no tiene, aunque sí la ha probado y no le ha parecido mal. Al insistir la marquesa en que el maestra sala la vuelva a probar, Rodrigo echa un poco del agua a una salvilla o platito, para evitar beber del mismo barro que han tocado los labios de su señora. Ésta le espeta en cara: «¡Qué escrupuloso que estáis!» Rodrigo, sin dar en el humor de la soberana, repite que el agua no le sabe a sal, lo cual le permite a Aurora dejar entrever su sentimiento: «Siempre os sabe bien a vos / lo que a mí me sabe mal»¹⁵. Ante la continua insistencia de que el agua está hecha «una salmuera», Rodrigo se ingenia la siguiente respuesta: que el búcaro o copa ha dado el sabor a sal. Para poner a prueba tal hipótesis, se ve obligado, no sólo a beber del búcaro, sino a asentir a la afirmación de la soberana: «El barro la sal ofrece. / Justamente me culpáis»¹⁶. Tal imposición de la «verdad» a través de la autoridad se halla en forma más brutal en *The Taming of the Shrew* de Shakespeare, donde los papeles de los dos sexos se conforman más a lo tradicional. Tras hacerle pasar a Katherina una noche de bodas sin dormir, el novio Petruchio hostiga a su esposa de la siguiente manera:

PETRUCHIO	Come on, a God's name; once more toward our father's. Good Lord, how bright and goodly shines the moon!
KATHERINA	The moon? The sun; it is not moonlight now.
PETRUCHIO	I say it is the moon that shines so bright.
KATHERINA	I know it is the sun that shines so bright. [...]
HORTENSIO	Say as he says, or we shall never go.
KATHERINA	Forward, I pray, since we have come so far, And be it moon, or sun, or what you please ¹⁷ .

En algunos casos en los que o bien la fuerza física o bien los amagos de la misma no pueden aplicarse, las damas tramoyeras se valen de los decretos señoriales. Aurora, a pesar de haber acogido a Rodrigo Girón en su reino, no vacila en amenazar dos veces con su destierro si Narcisa insiste en enamorarlo. Por su parte, la condesa Diana en *El castigo*, una vez que descubre en su acompañante Clavela, hija de una familia nobilísima, una rival por el amor de don Rodrigo, no sólo le señala otro esposo cortesano, sino que insiste en que la boda se efectúe en seguida. Cuando, por otro lado, le traen a Diana la noticia de que el príncipe extranjero que la pretende llegará pronto para pedirle o casi exigirle la mano, se resuelve a castigar o desterrar a este.

A fin de cuentas, no obstante, el método que con mayor frecuencia emplean estas damas poderosas es la confusión lingüística, es decir, la emisión de mensajes anónimos, ambiguos o mentirosos. Es un instrumento que no coacciona a sus víc-

15. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1447b.

16. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1448b.

17. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, p. 210.

timas directamente, pero puede producir efectos igualmente debilitantes o dañinos, dado que manipula ciertos conceptos o patrones de comportamiento a los que los galanes difícilmente pueden sustraerse, a saber, el honor y la caballeridad.

El anonimato, en primer lugar, sirve como base a la mistificación de don Gabriel Manrique en *Amar por señas*. Beatriz, verdadera autora del billete, se empeña tanto en esconder su autoría que manda al portador del mensaje, Ricardo, y a sus dos acompañantes a las tierras del duque de Lorena en Italia, prometiéndoles grandes favores. Así piensa asegurarse totalmente contra el descubrimiento deshonesto de su identidad. Sin embargo, por descuido, deja caer al suelo la respuesta escrita por don Gabriel, en la que promete guardar secreto y averiguar el misterio «por señas», de manera que otra de las beldades referidas en el mensaje, Clemencia, recoge la misiva y decide entrar en el juego de mistificación. Lo exasperante de este argumento tirsiano es que las tres damas, por vías distintas, descubren el desafío que ha aceptado el galán español, y las tres, sin colaboración consciente, le muestran señas contradictorias. El «tormento» psíquico que sufre Gabriel lo resumen bien las siguientes palabras de Clemencia:

que como le persuadiste
a amar por señas, y ignora
cuál de las tres desta casa
es la que ha de obedecer,
apenas nos llega a ver,
cuando estudioso nos tasa
las acciones más pequeñas,
una risa, un volver de ojos,
con que al punto sus antojos
juzgan que le hacemos señas¹⁸.

Todo lo que ve u oye el galán se vuelve seña en potencia, pero enloquece poco a poco a causa de los mensajes encontrados. Lo que es más, se ha enamorado de Beatriz, de manera que los guiños verbales o gestuales de Clemencia o Armesinda suben de punto su sufrimiento. Al fin y al cabo, llega a una desesperada conclusión errónea:

No, ¡Cielos!, no hay más salida,
para no apurar la vida
(que pienso que lo deseo),
sino creer que las tres
conjuradas contra mí
comunican entre sí
secretos, porque después,
como cada cual me engaña,
entre tanta confusión,
castiguen la presunción
que Francia culpa en España¹⁹.

18. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, 1805b.

19. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, 1807b.

Se hallan aquí, por lo menos en la superficie verbal, atisbos de un deseo de «apurar la vida», es decir, de acabar con ésta, causados por su incapacidad de averiguar el secreto y, por otra parte, su renuencia a infringir las leyes de la caballerosidad y de la amistad. Al mismo tiempo, sin embargo, comienza a atribuirles a las damas (y tal vez a sus cómplices) el motivo de querer «castigar» los defectos estereotípicos de los españoles.

Otro ejemplo significativo del anonimato aparece en el primer acto de *Quien calla*, donde don Rodrigo, poco después de su llegada al principado de Saluzzo, oye que entre bastidores comienza un juego carnavalesco en el que las damas les tiran pellas de nieve a los gentilhombres. La celosa Aurora, resuelta a rivalizar con Narcisa, mete dentro de una de las pellas un papel y se lo tira a Rodrigo. Este, al recoger el mensaje escondido en medio de la bola quebrada, se entera de que una dama anónima le declara su afición, con la advertencia de que Rodrigo no intente descubrir su identidad. Con treta doble, Aurora le sale al paso durante la lectura y exige imperiosamente la entrega del papel; con el pretexto de evitar la correspondencia amorosa entre los criados de su palacio, rasga el mensaje que hace poco escribió, amenazando al mismo tiempo con que «otra vez haga de vos / lo que de aqueste papel»²⁰. Queda evidente, por lo tanto, que una situación privilegiada les permite a las damas no solo encubrir su identidad, sino frustrar los intentos de descubrirla por parte del galán.

En otras ocasiones las damas poderosas suelen recurrir a la ambigüedad en el contenido de lo comunicado. Por ejemplo, en el episodio ya examinado entre Aurora y don Rodrigo, en el que aquélla finge que el agua que se le ha servido está salada, los comentarios aparentemente dirigidos a la timidez del galán en su manera de servir y probar se refieren indirectamente a su encogimiento en responder a las indirectas amorosas: «¡Qué escrupuloso que estáis!», «Hoy sois ceremonias todo». Incluso la exclamación, «Siempre os sabe bien a vos / lo que a mí me sabe mal»²¹, se refiere tanto a la cuestión del agua salada como a su dificultad en hacerle comprender a Rodrigo su amor.

Tal vez el trozo de mayor ambigüedad y el más ilustrativo de la sugestividad sexual (tan frecuente en el teatro de Tirso) es aquel en que la condesa Diana en *Castigo* le pide a Rodrigo que le ayude a calzar un guante que, según ella, le viene muy estrecho. Dado que la criada Clavela le habrá escogido dichos guantes de entre los pares que la condesa lleva rutinariamente, es muy improbable que no le quede bien en realidad. En un primer momento, Rodrigo no se atreve a tocarle la mano, pero accede a ello bajo las muestras de impaciencia de su señora. Esta, por su parte, le sugiere que la única manera de hacer que el guante no le quede pequeño (entiéndase, que el rango inferior de Rodrigo no constituya un obstáculo a su amor) es que el secretario lo «pique», es decir, según el *DRAE*, que agujeree la tela para ensanchar el guante con estos huecos. Claró está, sin embargo, que conlleva el sentido secundario de excitar o estimular tanto el sentimiento como el deseo físico²².

20. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1427b.

21. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1447b.

22. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, pp. 709a-b.

La ambigüedad de los mensajes se extiende a veces a la identidad del destinatario. Los dos casos principales de este último fenómeno dan pie, casualmente, a los títulos de *El castigo del penséque* y *Quien calla otorga*. En su aventura desastrosa en Flandes, el protagonista, en su cargo de secretario de Diana, se ve obligado a apuntar un mensaje dictado aparentemente al conde Casimiro, cuyo tenor es que el amante favorecido se reúna con ella a medianoche en el jardín. Al terminar el dictado, la condesa le manda que entregue la misiva «a quien sabéis / que me quiere más que a sí»²³. Rodrigo se ve aludido en esta expresión, pero también sabe que Casimiro ama con fervor a la aristócrata, de manera que supone (aquí entra el error del *penséque*) que el mensaje va dirigido a su rival. Su modestia inherente lo impulsa al siguiente raciocinio:

Por ella el conde ha venido;
que le quiere ha confesado;
y querrá, pues fue el llamado,
hacerle hoy el escogido²⁴.

En la escena siguiente, apenas le salen de la boca a Casimiro las palabras «También habréis visto ... / de mi larga pretensión / que la quiero más que a mí»²⁵, Rodrigo se considera obligado a entregarle el papel. La ambigüedad que Diana, inhibida por la vergüenza, ha inculcado en la identidad del destinatario le sale mal, ya que se ve forzada a casarse, aunque sea con poca pena, con el hombre que no prefería.

En la segunda comedia que protagoniza, Rodrigo se resuelve a no dejar escapar su segunda oportunidad. Al recibir una serie de mensajes de la marquesa Aurora, unos subliminales y otros más abiertos, decide declararse, aprovechando la ocasión de un papel que la soberana necesita escribir a su supuesto prometido, el conde Carlos. Con alarde sumamente conceptista, Rodrigo compone una carta en versos de arte mayor que, al cortarse por la mitad en sentido vertical, produce dos cartas (en la primera, todos los hemistiquios iniciales; en la segunda, todos los finales). La primera media carta contiene una declaración de rechazo hacia el conde Carlos, mientras que la segunda transmite los deseos amorosos de Rodrigo, junto con una súplica de que ella se declare una vez por todas. Aurora, incitada por la misma vergüenza señorial que había manifestado Diana, no responde más que lo siguiente: «Buenos están los papeles. / Mucho sabéis, don Rodrigo»²⁶. Este, no obstante, decide acertadamente en la segunda ocasión fiarse del dicho de que «quien calla otorga»:

RODRIGO	Alto; ella ha dado en callar[;] o por sin seso me tiene, o mi amor a otorgar viene. ¡Vive Dios, que he de probar yendo al jardín a esperalla,
---------	---

23. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 716a.

24. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 716b.

25. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 717a.

26. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1454a.

puesto confuso me dejó,
si soy venturoso yo,
o si otorga amor quien calla[!]²⁷

Así logra casarse con Aurora en el desenlace, pero no sin grandes momentos de agónica espera entre el *sí* y el *no* de la dama.

En la mayor parte de las comedias propiamente de enredo (e. g. *Don Gil de las calzas verdes*, *Marta la piadosa*, *El vergonzoso en palacio*), como afirma Henry Sullivan, priman las mañas de un/a protagonista en su afán de alcanzar su objetivo sin que valgan los esfuerzos de la casi totalidad de los otros personajes:

Since the dramatic universe never ceases to be a theater, a representation of its action, the protagonist can slip in and out of a multitude of roles, assumed identities and effortlessly spun fictions, in order to control the actions of the rest. The ultimate consequence of such a design is to maintain a subtle but strong chain of conspirational intimacy between author, protagonist and audience²⁸.

Sería un sinsentido negar la validez de este patrón en muchas comedias tirsianas, sobre todo las más estudiadas y las que se han representado con mayor éxito en las tablas. Sin embargo, las soberanas e hijas de soberanos difícilmente cabrían en dicha categoría, ya que, debido a su rango, se ven sujetas a varios peligros y restricciones que cohiben su libertad. Diana enfrenta un asalto militar encabezado por un pretendiente que, infeliz en el cortejo tradicional, recurre a la fuerza. Se ve en la necesidad, si no de tomar armas como las protagonistas tirsianas descritas por Jesús Tafoya²⁹, por lo menos de organizar una campaña militar. Aurora, por su parte, vive con la disposición testamentaria de su difunto padre, a saber, de que ha de casarse con el conde Carlos, aunque a la larga rehusa a dicho pretendiente. Además, los galanes Rodrigo y Gabriel no se encuentran totalmente desprovistos de cierto poder sobre las damas que los confunden y atormentan. En primer lugar, el reconocerse objetos del deseo de las soberanas les da a veces un punto de anclaje para influir en el curso de los sucesos. Rodrigo, por ejemplo, en el segundo acto de *Quien calla*, acude al terrero bajo el balcón de la que supone que es Narcisa (en realidad, es Aurora), y, oyendo palabras halagüeñas de la boca de la dama y queriendo romper su recato y su anonimato, insiste en que ésta se identifique y que se deje ver. El creerse amado le da ánimo para tal insistencia.

En segundo lugar, ya se ha mencionado el temor, de parte de las damas, de que se publiquen sus maniobras, lo cual podría resultar en una disminución de su honor. Los galanes, sin embargo, dada su adhesión al código de la caballería, casi nunca amenazan a las damas con revelar las palabras o los actos comprometedores.

Finalmente, como han reconocido muchos estudiosos del teatro barroco español, la libertad de manipular, de atraer o de despedir a los pretendientes, etc.

27. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, p. 1454a.

28. Sullivan, 1976, p. 77.

29. Tafoya, 1996, pp. 86-89.

acaba una vez celebradas las consabidas bodas en el desenlace. Por ejemplo, una vez aceptado como novio, don Rodrigo Girón, el español objeto del juego de varias damas a lo largo de dos comedias, accede al temible puesto de marido. El que está «en posesión» de una esposa adquiere derechos legales y poderes simbólicos que reconocen con espanto muchos galanes. Recordemos las palabras del intrépido don Álvaro en *El pintor de su deshonra* de Calderón: tras esconderse en un cuarto interior para no ser descubierto por el esposo de Serafina, se escapa con la ayuda de la criada Flora, pero no sin comentar lo siguiente:

FLORA	...seguidme.
D. ÁLVARO	Sí haré... con hartos temor.
FLORA	¿De qué?
D. ÁLVARO	De haber visto la verdad de cuán valiente es en su casa un marido ³⁰ .

Con mayor razón puede considerarse venturoso don Rodrigo, ya que no será marido de cualquiera, sino de la heredera de un marquesado italiano. Se puede suponer que ya no tendrá que enfrentar, por lo menos en el terreno amoroso, los mismos dilemas y tormentos que lo han plagado a lo largo de dos comedias; el auge de su poder, tras tantos errores y momentos de impotencia, lo debe a su dominio del lenguaje. Como afirma James Mandrell, «Tirso once again demonstrates the power of speech and the way in which the dramatic word, indeed, all language, must work in concert with worldly action»³¹.

Con lo antecedente se espera haber demostrado la insólita combinación de rasgos distintivos y hasta contradictorios que encarnan las gobernantes en estas comedias tirsianas. Por un lado, su rango y los recursos humanos y económicos de los que disponen les permiten perseguir el objeto de sus deseos. Estos, naciendo a veces como mera inclinación, acaban convirtiéndose en pasiones imperantes, en cuya persecución surge a veces la tentación de hacerle sentir al galán el poder momentáneo de la soberana. Por otro lado, cada una de las protagonistas se ve obligada a salvaguardar el honor durante el cortejo y, una vez obtenido el compromiso matrimonial, a someterse a los requisitos de la vida conyugal con todos los despeñaderos posibles que nos pintan muy al vivo otras comedias barrocas.

BIBLIOGRAFÍA

Calderón de la Barca, Pedro, *El pintor de su deshonra*, *Dramas de honor II*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

30. Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, p. 174.

31. Mandrell, 2003, p. 145.

- Dolfi, Laura, «La mujer burlada (para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)», *Boletín de la Real Academia Española*, 66, 1986, pp. 299-328.
- Dolfi, Laura, «La mujer en Tirso de Molina: un ingenio burlador», en *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de teatro clásico, Almagro*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 275-282.
- Florit Durán, Francisco, «La dama burladora en Tirso de Molina», en *La desvergüenza en la comedia española*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, pp. 123-144.
- Mandrell, James, «Tirso and the Scene of Writing: *El castigo del penséque* and *Quien calla, otorga*», *Bulletin of the Comediantes*, 55, 2, 2003, pp. 133-149.
- O'Connor, Thomas A., «Infantas, Conformidad, and Marriages of State: Observations on the Loa to Calderón's *La púrpura de la rosa*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1993, pp. 175-185.
- Shakespeare, William, *The Taming of the Shrew*, ed. Harold J. Oliver, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- Smith, Dawn L., «Women and Men in a World Turned Upside-Down: An Approach to Three Plays by Tirso», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 2, 1986, pp. 247-260.
- Sullivan, Henry W., *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1976.
- Tafoya, Jesús L., «La mujer armada en dos comedias de Tirso de Molina», en *Teatro, historia y sociedad: Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español*, ed. Carmen Hernández Valcárcel, Murcia, Universidad de Murcia/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 83-94.
- Tirso de Molina (Gabriel Téllez), *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, vol. 1, 1969.
- Vega, Lope de, *El perro del hortelano y El castigo sin venganza*, ed. A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1970.

