

TEATRO Y PODER EN EL SIGLO DE ORO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.)



Mariela INSÚA
Felix K. E. SCHMELZER
(eds.)

*TEATRO Y PODER
EN EL SIGLO DE ORO*

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-400-3.

LA TRAGEDIA EN *LA MUJER QUE MANDA EN CASA* DE TIRSO DE MOLINA

Alejandro Loeza
GRISO-Universidad de Navarra

La complejidad de los géneros literarios en el Siglo de Oro está presente en las múltiples literaturas que se corresponden con las obras y autores que conformaron un canon estético. La extensa obra de Tirso de Molina no está exenta de esa complejidad que se arraiga a la diversidad del siglo XVII: entre las obras del mercedario podemos encontrar novelas, autos sacramentales, comedias, etc. Sin embargo, una forma dramática, como recurso y técnica de la cual poco uso hizo Tirso de Molina, es la tragedia.

Reunida en la *Cuarta parte de comedias de Tirso de Molina* (1635), *La mujer que manda en casa* estaría escrita en ese momento tan prolífica de la vida del mercedario: entre 1621 y 1625. Sobre esta obra y su injerencia como crítica al gobierno de Felipe IV y sobre todo al Conde Duque de Olivares, Kennedy y Metford¹ han escrito al respecto, al igual que Dawn Smith en su artículo sobre esta comedia². El título de la obra proviene de un famoso refrán de la época que reza «La mujer debe gobernar la casa y el marido el arca», del cual se hace eco los versos finales de esta pieza. En *La mujer que manda en casa* podemos observar una tragedia más elaborada en comparación con las otras obras de Tirso de Molina.

¹ Ver Metford, 1959 y Kennedy, 1948.

² Smith, 1995.

La presencia de la tragedia en la literatura áurea es más bien ambigua. A su vez, Alfredo Hermenegildo apunta que las obras terminadas en tragedia no siempre gozaban de aceptación por parte del público de las ya para el siglo XVII famosas comedias de corral: «El poco éxito de público que estas tragedias cosecharon habla de una falta de contacto entre el discurso dramático que las alimenta y el que vive en la visión popular del mundo, de la sociedad y de la estructuración política del estado [...] Ese discurso coincidía con el que flotaba en la sociedad española y con el que propagaba un número considerable de obras teatrales surgidas a partir de Lope de Vega»³. Lo trágico ya tenía presencia dentro de la literatura finisecular en el siglo XVI, aunque muchos de los modelos teatrales partían de las estructuras instauradas por Séneca y, principalmente, por la *Poética* de Aristóteles. Entre los preceptos teóricos de la tragedia en el Siglo de Oro, encontramos que obras como la *Filosofía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano y las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales, retomaban los elementos propuestos principalmente por Aristóteles y que se oponían a la dialéctica de estos.

La obra de Aristóteles es fundamental para entender los términos en los cuales los escritores áureos construyen los discursos trágicos, ya fuese por la aprobación o rechazo de lo planteado en la *Poética*⁴. Como sabemos, la *Poética* plantea un análisis que indaga en las diferencias entre la tragedia, la epopeya y la comedia, tomando como ejemplo a seguir la obra de Homero y los trágicos griegos, particularmente Sófocles. La *imitatio* es fundamental en las teorías de género en Aristóteles y de ahí la preferencia que tiene éste por la tragedia por encima de los otros géneros. El último capítulo de la *Poética* declara que la tragedia es superior a los otros géneros por el efecto que ésta tiene entre los espectadores. Por su parte en el teatro español de la primera parte del Siglo de Oro se constituye la acumulación de experiencias que construyeron y dieron forma a las obras dramáticas a partir del espectador y las circunstancias sociales. Francisco Cascales expuso en sus *Tablas poéticas* una división genérica que clasificaba la literatura «in

³ Hermenegildo, 2008, p. 29.

⁴ Newels (1974, p. 67) afirma que la obra de Aristóteles en cuestión no fue difundida en España sino después de la primera mitad del siglo XVI, con la llegada de las grandes poéticas italianas.

specie», a saber epopeya, épicas menores (égloga, elegía, sátira), tragedia, comedia y poesía lírica.

Sin embargo, el término *comedia* en el Siglo de Oro parecía englobar muchos temas y estructuras, o al menos así lo deja entrever José Pellicer en su *Idea de la comedia de Castilla* de 1639: «mas no se le pasó por alto saber, que aunque todas las acciones que se representa ya sean históricas, ya novelas, ya fábulas, están por el uso comprendidas con el nombre, al parecer, genérico de comedias, no todas lo son»⁵. Por ello parecía que el término comedia pertenece más a una tradición que a un género en específico.

Las formas del teatro español en la época de Tirso de Molina se aglutinaban en el término *comedia*, lo cual, como sabemos, gozaba de diversas temáticas y estructuras que tienen eco en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, donde al igual que en la *Poética*, resulta importante la imitación: «Ya tiene la comedia verdadera / su fin propuesto, como todo género / de poema o poesis, y éste ha sido / imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres»⁶. En Lope de Vega, podemos encontrar también la exaltación de la tragedia: «Por argumento la tragedia tiene/la historia, y la comedia el fingimiento»⁷. Como lo indica Evangelina Rodríguez a su edición del *Arte nuevo*, Lope estaría parafraseando a Elio Donato, quien escribió «quod in comoedia mediocres fortunae hominum [...] postremo quod omnis comoedia de fictis est argumetis, tragoedia saepe de historia fide petitur»⁸. Como es evidente, la tradición aristotélica se encuentra en los preceptos literarios del Siglo de Oro, siendo la tragedia un particular medio de discusión en las obras de los diversos autores de esta época.

El mercedario escribió numerosas comedias, sin embargo, considero que contamos con tres obras que contienen elementos trágicos. Me refiero a *El celoso prudente*, el auto sacramental *Los hermanos parecidos* y *La mujer que manda en casa*. De estas tres obras la última se acerca más al género trágico que se consuma con la muerte del héroe y que supone un radical cambio en los desenlaces, no sólo del común de las

⁵ En Hermenegildo, 2008, p. 58.

⁶ Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*, vv. 49-53.

⁷ Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*, vv. 111-112.

⁸ En nota al pie en *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, ed. E. Rodríguez, p. 304.

obras del Siglo de Oro, sino de las mismas obras teatrales de Tirso de Molina.

El celoso prudente es una comedia palatina que versa sobre el deshonor de don Sancho de Urrea con respecto a las bodas cortesananas y engaños amorosos que se dan en la trama, en la cual parece que la solución será la muerte del príncipe Sigismundo. La comedia se resuelve con la aclaración del engaño y las contrariedades hasta llegar al desenlace sin fatalidad. Por su parte, el auto sacramental *Los hermanos parecidos* trata del Hombre, quien cae en el pecado original por culpa de la Vanidad. El Hombre debe pagar por el pecado original y por la soberbia cometida en contra de Dios. Cristo aparece para enmendar estos pecados y da la vida por el Hombre, pagando y saldando así la deuda del mismo. Hermenegildo clasifica las tragedias del Siglo de Oro en tres categorías, a saber: la tragedia clasicista, la tragedia didáctica y/o catequista y la tragedia del horror⁹. Evidentemente este auto sacramental se inscribe en la categoría catequista con fines pedagógicos. No obstante, ninguna de las dos obras mantiene el final trágico que, en cambio, sí se concreta en *La mujer que manda en casa*. Los finales de *El celoso prudente* y *Los hermanos parecidos* rompen con la tragedia, ya que, en la primera el héroe no muere y en la segunda Cristo muere pero el Hombre es la esperanza del más allá triunfante que rompe con la dimensión fatal de la obra.

El argumento de *La mujer que manda en casa* parte de la parábola bíblica contenida en el *Antiguo Testamento*. En la *Biblia*, Jezabel, eje central de esta obra, está presente en *1 Reyes* 18-19, como adoradora de Baal; en *1 Reyes* 21 se narra el pasaje de la viña de Nabot y en *2 Reyes* 9, 30-37 el derrocamiento de Acab Jezabel por parte del profeta Elías. En estos pasajes bíblicos Acab es rey de Israel y su esposa Jezabel desea que este imponga el culto a Baal por encima del culto a Yahvé. A la vez, Nabot es un hombre de campo que al negarse a vender sus tierras a los soberanos, estos le matan. El pasaje bíblico no tiene como personaje central ni a Nabot ni a Jezabel, sino a Elías, quien finalmente derrota a los soberanos, con lo cual el tratamiento que hace Tirso de Molina es selectivamente trágico, es decir, se focaliza en la acción cometida por Jezabel y Acab en contra de Nabot.

En cambio, en la obra de Tirso de Molina se añaden elementos como la esposa de Raquel y se da mayor importancia a una ficciona-

⁹ Hermenegildo, 2008, p. 17.

como lo hecho a su marido. Sin embargo, la reina se vuelve a encontrar con Nabot y le advierte que si no cede a sus caprichos sensuales, permitirá que su esposo le mate. Nabot prefiere la muerte a la infamia y el deshonor. Con la muerte de Nabot se cumple el principio aristotélico que dice que la tragedia exalta las virtudes del hombre: «Tal es también la diferencia que hay entre la tragedia y la comedia; dado que ésta última representa a los hombres peores de lo que son, y la primera a hombres mejores que los de nuestro tiempo»¹¹. Así Jezabel condena a Nabot y éste muere apedreado. Informada de esto la infortunada esposa arremete contra los soberanos, pero también contra la sociedad que permitió la muerte de Nabot:

RAQUEL ¡Dejadme, idólatras torpes!
 ¡Soltadme, alevos vecinos
 de la más impía ciudad
 que a bárbaros dio edificios!
 ¡Sacrílegos envidiosos,
 de un rey tirano ministros,
 de una blasfema vasallos,
 de una falsedad testigos,
 de un Abel Caín fieros,
 de un cordero lobos impíos,
 de un justo perseguidores,
 de un inocente enemigos! (vv. 2381-2392)

Después de la purificación del dolor de Raquel, los súbditos se rebelan. De esta forma se da muerte a Jezabel y Raquel le condena en clave de justicia divina: «¡Ah, bárbara! así castiga / el justo cielo tiranos, / que si tarda, nunca olvida» (vv. 3082-3084). Esta justicia final encaja con el concepto de tragedia que Cascales enuncia en su tabla tercera: «La tragedia es imitación de una acción ilustre, entera y de justa grandeza, en suave lenguaje dramático, para limpiar las pasiones del ánimo por medio de la misericordia y miedo»¹². Mientras que la presencia de personajes de la corte evoca lo dicho por Pellicer: «Aquello donde se introduce Rey, o señor soberano, es tragedia. Donde muere el héroe, que es el primer galán, es tragicomedia»¹³.

¹¹ Aristóteles, *Poética*, p. 32.

¹² Cascales, *Tablas poéticas*, p. 184.

¹³ Citado en Hermenegildo, 2008, p. 58.

Un punto en el que los elementos de la tragedia aurisecular y la obra de Tirso de Molina coinciden es en la tragedia como medio de crítica a la política. En este sentido Dawn Smith ha señalado que la obra tiene propósitos moralizantes en los cuales se busca exponer el comportamiento humano cotidiano y los propósitos más elevados que destacan dentro de ese corpus social¹⁴.

Con la muerte del héroe la comedia adquiere elementos trágicos porque el destino destruye la vida del mismo: su fe y creencia religiosa lo llevan a confrontar a un gobierno que le es adverso y, al igual que las tragedias clásicas, el personaje muere al aceptar y confrontar ese destino fatal. Esto, por sí mismo, ya es un elemento puramente trágico. Recordemos que para Pinciano existen dos órdenes de tragedia: la patética y la morata, siendo la primera ligada a Aristóteles y la segunda a la tradición de Séneca, con lo cual, la tragedia morata es la base de la tragedia finisecular. De ahí que la dramatización de esta parábola bíblica reditúe en elementos trágicos al conmover los ánimos de los supuestos espectadores por medio de acciones sorprendentes, como la muerte primero de Nabot y posteriormente de Acab y Jezabel.

Con todo esto, la obra de Tirso de Molina encaja en los parámetros de la comedia del siglo XVII ya que se mezclan los elementos cómicos y trágicos propios de la comedia nueva y de la comedia barroca. Con ello, escritores como Tirso evocan constantemente los elementos con los cuales Aristóteles premiaba la tragedia por encima de la lírica y la epopeya. El aparente distanciamiento o toma de posturas encontradas con Aristóteles manifiesta el conocimiento que los dramaturgos tenían de la *Poética*, y que incluso conocían los elementos trágicos ahí descritos. Si bien es verdad que el alcance de la tragedia es diverso y complejo, no discrepo de la idea de que la tragedia tiene un mayor alcance como crítica al poder, pues *La mujer que manda en casa* muestra cómo los pobres pasan hambre mientras los ricos viven en la abundancia y los excesos, como indica Metford¹⁵.

Así, esta comedia representa un claro ejemplo de ingenio trágico, de estructuración dramática y de crítica social que está presente como metáfora de una época en *La mujer que manda en casa*. La obra del mercedario expone una dimensión trágica en la medida en la que el

¹⁴ Smith, 1995, p. 324.

¹⁵ Metford, 1959, p. 22.

héroe, Nabot, va de la felicidad inicial a la desdicha del deshonor que termina con su muerte, que es injusta y causa una catarsis de temor en el espectador. En este tratamiento trágico de Tirso de Molina, vemos asomar la modernidad que además de ser una tragedia ética a su vez es una tragedia política.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. C. Monta, Buenos Aires, Andrómeda Ediciones, 2004.
- BÉZIAT, F., «El distanciamiento de lo trágico en *El celoso prudente*», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998)*, ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, Madrid, Revista Estudios, 1998, pp. 25-31.
- CASCALES, F., *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- HERMENEGILDO, A., «La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. F. A. De Armas, L. García Lorenzo, E. García Santo Tomás, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 13-34.
- KENNEDY, R. L., «*La prudencia en la mujer* and the Ambient that Brought it Forth», *Publication of the Modern Language Association*, 63, 1948, pp. 1131-1190.
- LOPE DE VEGA, F., *Arte Nuevo de hacer comedias*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 2011.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Philophía antigua poética*, ed. A. Carvallo, Madrid, CSIC, 1953, vol. II.
- METFORD, J. C. J., «Tirso de Molina and the conde-duque de Olivares», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, 1959, pp. 15-27.
- NEWELS, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books Limited, 1974.
- SMITH, D. L., «*La mujer que manda en casa: una versión refundida para el público del siglo XVIII*», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994)*, ed. I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, Madrid, Revista Estudios, 1995, pp. 323-336.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras completas. Cuarta parte de comedias*, I, ed. I. Arellano, Madrid, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1999.