



Vínculos de poder en *El castigo del penseque* de Tirso de Molina

René Aldo Vjarra
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Tirso se mostró interesado por las circunstancias sociales y políticas de su época que le atrajeron con especial interés y, como ávido observador de la realidad española, se reflejan en sus obras algunas circunstancias de su tiempo. De la copiosa producción de Tirso, nosotros solo nos detenemos en una comedia palatina *El castigo del penseque* (1614-15) y nos preguntamos qué relaciones de poder se entablan entre los personajes y con qué estrategias se llevan a cabo para observar que detrás del juego amoroso, de las escenas de confusiones y del humor verbal del gracioso se re-presentan las redes del poder instaladas en la sociedad del primer cuarto del siglo XVII.

Palabras clave: barroco — teatro — Tirso — comedia palatina — poder

El teatro es una de las expresiones artísticas que más creció durante el Barroco y la figura del mercedario fray Gabriel Téllez (1583?-1648), conocido universalmente por el seudónimo de Tirso de Molina, a la par de Lope y Calderón, hizo mucho para engrandecer la dramaturgia española del Siglo de Oro.

Tirso se mostró interesado por las circunstancias sociales y políticas de su época que le atrajeron con especial interés y, como ávido observador de la realidad española, se reflejan en sus obras algunas circunstancias de su tiempo. De la copiosa producción de Tirso, nosotros solo nos detendremos en una comedia palatina *El castigo del penseque* (1614/15) y aquí intentaremos observar que, detrás de los juegos amorosos al gusto de la época y de la ingeniosidad verbal del gracioso, se re-presentan las redes del poder social condicionando el accionar de los personajes. Para esto nos preguntamos qué relaciones de poder se entablan entre los personajes y con qué estrategias se llevan a cabo.

Siguiendo el criterio de la investigadora María Palomo Vázquez quien inscribe a esta obra como comedia de enredo del tipo palaciego, es decir, un tipo de comedia en donde el amor y los celos son integrantes indispensables en la trama argumental, además de la infaltable figura del gracioso, y de los personajes que fingen ser lo que no son, se incorporan otros elementos como el histórico, el satírico, costumbrista, y el humor.

La investigadora subdivide la comedia de enredo en tres tipos: comedia *palaciega*, *cortesana* o *villana*, cada una con sus propias características. Las palaciegas son aquellas que se desarrollan entre personajes de la alta nobleza y el ambiente es la corte o el palacio, y como elemento de contraste diversas escenas villanescas. La dama y el galán son figuras bien definidas, ella se niega al amor, al considerarlo impropio de la dignidad aristocrática pero "apasionada por un caballero inferior, lucha entre amor y orgullo hasta el final y el capricho, la vanidad y la soberbia de su espíritu confundirán y maltratarán a su elegido quien por contraste, duda, teme, cree a ratos en su buena estrella para desengañarse segundos después de sus ilusiones" (Palomo Vázquez 1998: 39).



Este tipo de comedia está sostenido por dos planos estructurales, cuyo paralelismo afectará notablemente el desarrollo de la acción: el plano superior, elevado y noble, de los protagonistas, entre los que se desenvuelve la trama amorosa, y el plano inferior, popular, de los personajes más o menos accesorios que les ayudan en su empresa. Es interesante destacar los dos planos, porque es precisamente allí en donde se ejerce el poder y no sólo en forma vertical (de arriba-abajo), sino también en forma horizontal, es decir, en el mismo nivel social.

Maravall (1980) señala que el teatro del siglo XVII es un producto literario fuertemente condicionado por su base social. En este sentido, podemos ver que detrás del juego amoroso, de las escenas de confusiones y del humor verbal de Chinchilla se representan las redes del poder instaladas en la sociedad del primer cuarto del siglo XVII.

Siguiendo la perspectiva de Foucault, quien entiende que el poder está en todas partes y señala que donde hay poder hay resistencia. Pero, además, no existe un poder sino varios poderes, y se trata siempre de formas locales, regionales de poder, que poseen su propia modalidad de funcionamiento y técnica. "Todas estas formas de poder son heterogéneas —afirma Foucault. No podemos entonces hablar de poder, si queremos hacer un análisis del poder, sino que debemos hablar de los poderes o intentar localizarlos en sus especificidades históricas y geográficas" (1991: 13). Foucault, al estudiar el concepto de poder propone alejarse de una concepción jurídica del mismo en tanto ley y prohibición, dominador versus dominado, sujeción y/o libertades desde determinado lugar, imponiéndose en otro, para analizarlo desde su funcionamiento.

Me parece —dice Foucault— que por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad de las relaciones de fuerzas inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte [...], de modo que formen cadenas o sistema, o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que las aíslan a unas de otras; las estrategias, por último, que las tornan efectivas (Foucault 1977: 112).

Y son, precisamente, las estrategias las que tienen la fuerza, las que hacen que el poder se sostenga en una red de relaciones y que permitan la planificación de ciertas prácticas dirigidas a conducir con eficacia un asunto hacia un resultado deseado o previsto. "El concepto de estrategia supone, pues, una actividad y una finalidad. Están determinadas por una función activada teleológicamente, orientadas hacia un producir, hacia una actuación" (Verdugo 1994: 130).

El poder en *El castigo del penseque*

Más arriba señalábamos que no puede estar ausente el tema amoroso en las comedias palaciegas, y en *El castigo del penseque* está presente en el conflicto entre un par de parejas y en un entrometido: por un lado, el Conde Casimiro pretende a Diana, la Condesa viuda, por otro, Pinabel desea a Clavela y todo lo enreda Rodrigo deseando a Clavela y a la Condesa a un mismo tiempo, y ambas mujeres se sienten atraídas por su figura y, rápidamente, se enciende en ellas el sentimiento amoroso y de los celos por él. Amor y celos son los resortes



dramáticos de este tipo de comedias donde, además, los personajes adoptan la clásica estrategia de representar el rol de otro: desde el comienzo de la obra Rodrigo se disfraza de Otón, en el acto I Casimiro finge ser un mensajero, en el acto II Clavela se hace pasar por la condesa y ésta por Clavela, y cada uno manipulando sus estrategias con el deseo de conseguir sus propios objetivos y, como fondo de la situación dramática, toda la vitalidad del lacayo Chinchilla.

El comienzo de la obra está precedido por un conflicto de poder. Recordemos que Don Rodrigo ha llegado a Flandes en busca de fortuna. Es hijo segundo y con la llegada a estas tierras pretende obtener riquezas y acrecentar la nobleza que le ha negado un mayorazgo. La única posibilidad es “medrar” con la espada y conseguir honra y dinero por mano propia, y para ello ha huido de España:

Don Rodrigo	Ya que he venido a Flandes desde mi tierra, serviré al rey en la guerra; que el noble que es bien nacido, sólo por sus hechos medra, y con fama celebrada saca fruto de la espada como Moisés de la piedra.
-------------	--

Como si las desgracias propias fueran pocas, Don Rodrigo, al ser confundido, representará el rol de otro desgraciado como él, Otón, quien ha vivido una historia semejante a la suya. Otón mató a un privado del Duque Carlos por algún comentario indecente sobre Clavela, su hermana. A raíz de esto, Otón toma venganza por mano propia y huye ante el temor por las represalias del Duque. Rodrigo y Otón deben huir de sus tierras al enfrentar el poder de un superior, un hermano mayor, uno; un privado de un noble, el otro. Aquí el funcionamiento del poder se manifiesta en forma vertical de superiores a inferiores y está relacionado con casos de honra en donde ambos han hecho frente a una situación que consideraban injusta, y en defensa del propio honor pero no han podido contra el sistema y se han auto-desterrado.

Otro tanto acontece cuando la Condesa, desde el poder superior, impone su rango y su autoridad al solicitar a Liberio la voluntad de su hija Clavela, quien muestra un mutismo total ante la intercesión de la Condesa para concertar su matrimonio con Pinabel, hermano del asesinado por Otón. Ese silencio corresponde a su lugar de mujer ante la decisión del poder político y de la autoridad patriarcal. Desde lo político la Condesa es la intercesora para que el matrimonio entre Pinabel y Clavela instaure el orden perdido por un hecho de sangre. Desde lo familiar, es el padre el que lo aprueba:

Condesa	Clavela, ¿no habláis?
Clavela	Si está dada la sentencia en el pleito que tratáis, gran señora, en la presencia de mi padre, ¿qué he de hablar?



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



Serviros sólo apetezco.

Por otro lado, la misma Condesa es amedrentada por el poder militar de Casimiro cuando éste se quiere imponer por las armas y, de ese modo, pretende obtener su voluntad como botín de guerra y obligarla a un matrimonio forzado, pero aquí la relación de poder es en un mismo nivel social y, paradójicamente, la situación se invierte, porque es la Condesa como mujer quien pone un límite al avasallamiento del Conde:

Condesa No me amenes;
 que quien no puede obligar
 a la voluntad con paces,
 con guerra no ha de bastar.

Ella impone su poder con otras armas, la seducción femenina, como única estrategia para dominar la fuerza masculina ya que es consciente que la igualdad entre el hombre y la mujer es solo ante la ley divina y remarca la desigualdad frente a las leyes humanas:

pero que en la ley de Dios
iguales vengan a ser
los delitos del marido
y la esposa; y que en el suelo
haya el vulgo establecido
venganza en leyes del duelo
para el esposo ofendido,
y no para la mujer,
esa es terrible crueldad,
suficiente a deshacer
a amor, que sin igualdad,
no sabe permanecer.

Dos poderes claramente diferenciados, el poder divino y el terrenal, cada uno con sus propias leyes, pero el dramaturgo solo puede presentar el terrenal mostrando las desigualdades tanto en distintos niveles sociales como en el mismo nivel.

Si el acto I sirve para enredar la historia, en el acto II, Tirso carga las escenas con las pasiones de los personajes. El acto comienza en el jardín, espacio típico de la intimidad, en donde se desarrolla una conversación femenina y la Condesa, desde su lugar de poder confiere el derecho de sentarse a su lado a Clavela, es decir, le permite estar al mismo nivel aprovechando que nadie las mira y así lo hace ella sólo para obedecer la orden. El inferior se eleva del suelo a la silla y así la Condesa suprime, por un momento, la distinción social con la intención de obtener información sobre Otón.

CONDESA Siéntate en una.

CLAVELA No hagas a mi fortuna,
 señora, tanto favor.

La Plata, 27-30 de abril de 2010
<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>
ISBN 978-950-34-0841-4



En el suelo estaré bien.

CONDESA Gocemos de la llaneza
que alborota la grandeza
de palacio. No nos ven
criados que nos murmuren.
Siéntate, Clavela, aquí.

Ambas se sienten atraídas por Otón, y ambas tienen un conflicto: el de la Condesa es sentirse enamorada de un desigual, el de Clavela es saber que Otón es su supuesto hermano.

Condesa (Aparte.) ¡Ay!, ¡quién pudiera,
Otón, hacerte conde! ¡Que a un criado
tenga yo amor! El verle me enloquece;
mas es bizarro Otón: bien lo merece.

El jardín ha desnudado las pasiones de ambas y a continuación la infaltable escena nocturna, como rasgo característico de estas comedias, con los balcones, los encuentros secretos y las confusiones. Es de noche, en la ventana de palacio, la mujer amada, en el terrero, el enamorado. Los espacios de poder están dados por lo alto y lo bajo: ellos en constante movimiento y en un terreno fangoso, ellas en un lugar fijo, alto y estable, se sienten privilegiadas en el lugar y en el manejo de la situación amorosa:

Clavela (Aparte.) Parece que es mi hermano.

Don Rodrigo ¿Si es mi dama?

Clavela ¿Sois vos, Otón?

Don Rodrigo Sí, señora.
Vos, ¿quién sois?

Clavela Mirad primero
qué gente está en el terrero.

Don Rodrigo Dos estaban aquí ahora;
pero o se fueron, o yo
con la mucha oscuridad,
no alcanzo a vellos.

Al comienzo del acto III, las fuerzas del poder están nuevamente en su lugar y el juego impone sus estrategias: el poder de la Condesa sobre sus súbditos domina toda la escena y se posiciona sobre Clavela, imponiéndole el casamiento, también lo hace sobre el Conde vencido, en las armas y en el amor, que viene a humillarse y, además, sobre el



supuesto Otón, en un juego de seducción que no hace más que confundirlo de modo que, por momentos, él sueña con alcanzar a la Condesa y así “medrar” socialmente, pero de inmediato el desengaño empaña la ilusión ante la llegada del rival, el Conde Casimiro. Y es Pinabel quien desenmascara los intereses de Otón/Rodrigo:

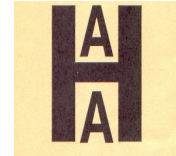
Pinabel ¿Qué templanza merecen vuestros humos?
 ¿Vos entendéis que yo no los conozco?
Ya sé que os prometéis sin fundamento
condados que soñáis, y que perdida
está por vuestro talle alguna dama,
con quien haciendo al Conde competencia,
pasáis de la merced a la excelencia.
También sé que el negarme a vuestra hermana
es porque imagináis no ser iguales
mis prendas a las vuestras; que un cuñado
de un duque, potentado de Alemania
(como vos soñáis ser), querréis que sea
algún emperador, y aun será poco.

De ascender socialmente Otón, sería lógico que pretendiera como cuñado algo mejor que un privado como Pinabel, pero lo curioso aquí es que una mujer de rango superior como la Condesa se fije en un súbdito y, finalmente, la convención social se impone a los deseos más íntimos y la Condesa, desde su lugar de poder, se ve obligada a respetar pautas sociales y establece el orden contrayendo matrimonio con un igual, Casimiro, y ordena el casamiento de Pinabel con su prima, y Clavela y Rodrigo.

A modo conclusión

Al comienzo entendíamos el poder como una relación de fuerza que se manifiesta en todos los vínculos humanos y en todas las relaciones sociales. La obra comienza con la consecuencia de un abuso del poder producido por ley del mayorazgo. Seguramente un conflicto para la sociedad de la época donde los segundones quedaban a la merced de la buena fortuna y en la búsqueda permanente de un posicionamiento social. Si bien Tirso no trata el tema, sólo posiciona al personaje desde esta situación de desigualdad ante un hermano primogénito y que el público de la época tenía muy en claro a lo que se refería el dramaturgo. Al respecto, Wook Yoon (2002) señala que el hecho de que Rodrigo como hijo segundo se aventura a tierras lejanas en busca de su propia felicidad, enfrentándose con peligros, confusiones y desesperaciones, se podría considerar como una crítica a ley de mayorazgo de aquel tiempo.

Por otro lado, señalábamos cómo la condesa Diana se queja de la desigualdad entre los esposos, y del poder del marido sobre la esposa en casos de honor y nunca a la inversa. Este era un tema vigente en la época, pero el problema adquiere fuerza dramática al ser colocado en boca de un personaje femenino, quien también hace referencia al poder divino y al terrenal señalando las injusticias de éste.



Finalmente, detrás de los encuentros y desencuentros amorosos, de los celos, del humor del gracioso, de las escenas con los típicos casos de confusiones y los encuentros nocturnos, hay en la obra de Tirso una alusión al manejo del poder, sus estrategias y, en algunos casos, al abuso en su uso, y es muy probable que el público de la época, además de reír, tal vez compartiera la crítica velada, en una época en la que el pueblo pedía nuevos rumbos y la nobleza luchaba por mantener su estructura estamentaria.

Bibliografía

- Foucault, Michel (1991). *Las redes del poder*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.
- (1977). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Vol. 1. Barcelona, Siglo XXI.
- Maravall, José (1980). *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- Palomo Vázquez, María (1998). *La creación dramática de Tirso de Molina*, Madrid.
<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/palomo3.htm>.
- Verdugo, Iber (1994). *Estrategias del discurso*, Córdoba, Ed. Universidad Nacional de Córdoba.
- Wook Yoon, Yong (2002). *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII*, Tesis doctoral dirigida por Germán Vega-García Luengos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.