TIRSO DE MOLINA: DRAMATURGO ANDRÓGINO

En una época como la nuestra, en que la diversidad en las relaciones sexuales se somete a un nuevo planteamiento, podría ser un error anacrónico el descubrir un interés psicosexual en autores de fecha muy anterior. La variedad de expresión sexual en el teatro de Tirso de Molina, sin embargo, — mucho más rica que la de otros dramaturgos de su época —, es una realidad objetiva cuyas implicaciones piden nuestra consideración. En las ochenta y ocho obras dramáticas estantes de Tirso, es posible documentar la presencia de casi todas las desviaciones sexuales que ha aislado la psicología moderna, a saber : el travestismo, el lesbianismo, el narcisismo, la ninfomanía, el necro-sadismo, el incesto, la donjuanía, el fetichismo entre otras. Dada la amplitud del tema, quisiera limitarme en el trabajo presente a un resumen descriptivo del fenómeno teatral del travestismo en Tirso, y sus posibles implicaciones para una visión andrógina de la situación humana como ideal por parte del autor, ideal andrógino que borrase la diferencia entre los sexos como principio paradójico de la reintegración psíquica.

El barroco era un arte que buscaba la profundidad y la unidad en la dualidad, tratando así de reconciliar las oposiciones implícitas en las divisiones espirituales de la Contrarreforma. Tirso, muy típico de su generación, buscaba en una sexualidad vista a su manera la paz interna y la reintegración psíquica. La división intrínseca más fundamental en la vida humana es la diferencia entre los dos sexos. Por una lógica ingeniosa y típica del barroco, un principio unificador podía buscarse en la confusión de esta diferencia, en la mezcla de toda la energía sexual humana en una sola identidad sin hacer caso del género. Esto sería un énfasis sobre aquellos elementos que establecen una identidad común entre los dos sexos, más bien que una acentuación de aquellas características que los diferencian ; un borrar progresivo o anti-polarización que trajese ambos extremos hacia el centro. Es en este sentido específico e

interpretativo que empleamos el término « andrógino » aquí, no como sinónimo de hermafrodita o fenómeno biológico de existencia real. La unidad se busca en Tirso, pues, en esta aspiración hacia un ideal andrógino.

Ahora bien, el medio más directo por el cual Tirso en su teatro puede dejar confusa la imagen humana es el cambio de traje o el travestismo. El viejo recurso dramático de vestir a las mujeres de disfraz varonil adquiere, en Tirso, síntomas muy particulares que vamos a examinar luego. Pero Tirso claro está, no carecía de precedentes literarios. Ya en las novelas italianas (Boccaccio, Ser Giovanni Fiorentino y Masuccio por ejemplo), en el teatro italiano del siglo dieciséis, en Ariosto y la *Arcadia* de Sidney y en el teatro pre-lopesco de España existen casos de heroínas disfrazadas. Hay más de cien comedias del mismo Lope que emplean este recurso, y más ejemplos todavía en las obras de Montalbán, Calderón, Zorrilla y, según el crítico Ashcom [1], al menos quince en el teatro de Vélez de Guevara. ¿ En qué se distinguiría Tirso de éstos, pues, cuando puso calzas varoniles a una mujer española ?

Antes que nada, hay que insistir en el carácter indudablemente erótico del disfraz varonil de las heroínas tirsianas y, en algunos casos de sumo interés, del disfraz feminino adoptado por el hombre. Porque es evidente que solamente una clase particular del transvestido feminino le interesó a Tirso, lo que sugiere una selectividad dentro de la gama extensa de modelos posibles que únicamente puede reflejar una fascinación personal. Como Carmen Bravo-Villasante ha demostrado, existía un sinnúmero de distintos fines dramáticos para los cuales el disfraz podría ser utilizado [2]. Entre otros, citemos su utilidad para facilitar la huída de la justicia civil o de la furia de un hermano, para ocultar la vergüenza, satisfacer el pundonor, poner a un marido en libertad, llevar un mensaje, ayudar al galán, etcétera. No obstante, de las trece categorías individuales establecidas por Bravo-Villasante y que comprenden la comedia en su totalidad, sólo *dos* tienen verdadera aplicación al caso de Tirso. Estas son, en sus palabras textuales : 1era « *Las enamoradas*. a) Para seguir a su amado. b) Para servirle de paje sin ser conocida y obligarle a casarse. c) Para buscar al seductor. d) Para proteger al amado (por ejemplo Sabina en *La elección por la virdud*). 2nda *Las guerreras hombrunas* » p. 223).

1. Véase Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (Madrid : Revista de Occidente, 1953), y la muy importante reseña de B. B. Ashcom, « Concerning "La mujer en hábito de hombre" in the comedia », *Hispanic Review*, 28 (1960), 43-62.

2. Estas categorías se hallan en su Conclusión, en las p. 223-24.

Es menester subrayar dos puntos preliminares más, respecto de la importante categoría de las enamoradas tirsianas. Está claro que ellas visten el disfraz varonil en la mayoría de aquellas situaciones para emprender una caza sexual al revés del género « dama busca galán ». El cambio de traje es, por lo tanto, inseparable del cortejo ; el amor es la meta y el método, el equívoco sexual. Además de este motivo específicamente sexual del cortejo al revés, es importante notar la mera cantidad de comedias de Tirso en las cuales está introducido este recurso. De sus ochenta y ocho obras teatrales, veinticuatro presentan casos de travestismo — o sea, casi un tercio del total. En *La huerta de Juan Fernández*, el mercedario desdobla el recurso, sacando a tablas a *dos* disfrazadas, Doña Petronila y Tomasa, que visten indumentaria varonil durante la mayor parte del drama. La selectividad de Tirso, combinada con tal evidencia estadística de su predilección por la figura de la disfrazada, indican juntas un interés fuera de lo común, el cual exhibe según nuestro modo de ver una dimensión erótica de desviación sexual.

Lo interesante en el caso de la heroína que adopta el disfraz masculino es que no sólo sufre una metamorfosis superficial, sino una transformación al parecer interna, que se hace evidente en el comportamiento social e interpersonal. Ellas no sólo visten espada, botas, espuelas, capa de hombre u otros aderezos de la agresividad del macho, sino que también se comportan dentro del marco de la psicología masculina, siendo ora caballerescas, ora « bravos compañeros », ora pendencieras y listas con el juramento fanfarrón. La atracción que pueden ejercer sobre los demás es ambigua ; con el hombre, muchas veces traban amistades entusiastas ; con la mujer, será esta última que sentirá la fuerza de su encanto barbilampiño y andrógino.

Además de trasladar estas características psicológicas internas, Tirso pasa casi sin excepción al desarrollo de las ambigüedades lesbianas a que tales situaciones dramáticas podían prestarse. En una comedia típica, la heroína tirsiana vestida de hombre en pos de su amante infiel, decide interponerse entre su amante y su rival, la dama, nuevo objeto de los galanteos del pérfido. De los varios remedios a la disposición de una enamorada desesperada (amenazas con chantaje, el soborno, el veneno, el asesinato), la heroína tirsiana siempre opta por ese medio oblicuo posibilitado por el disfraz de hombre, o sea, el sustituirse por el galán ante la rival misma. Con el fin ostensible de deshacerse de ella, la corteja a su vez, estratagema que lleva a muchas escenas de requiebros y ternura entre mujeres, de gestos, toques y hasta abrazos íntimos que despiertan en el lector una inevitable sospecha de lesbianismo ; escenas escritas

por Tirso con evidente intención erótica, y de un erotismo desviado incluso, puesto que el auditorio omnisciente no puede tener dudas sobre el verdadero carácter de tal intimidad.

Existe, sí, una percepción psicológica muy fina por parte de Tirso al mostrar cómo la ambivalencia entre amor y odio y la curiosidad despertada en una heroína por la « otra mujer » son capaces de convertir el deseo de aquélla de destruir la rival en un deseo de cortejarla con cariño. Mas el punto de interés capital para nosotros se queda en el hecho de que este cortejo transvestido tiene el resultado inevitable de enamorar a la rival. La regularidad del éxito que experimentan todas las mujeras tirsianas disfrazadas lleva forzosamente a la conclusión de que la psicología tirsiana pedía tales situaciones. Más aun, este mismo éxito implica un grado de normalidad dentro del mundo tirsiano que difiere netamente de la actitud hacia el lesbianismo del mundo exterior, que tacha tal atracción de anormal.

Finalmente, en esta configuración tirsiana aparentemente arquetípica, es preciso notar que de las dos hembras, es realmente la mujer dicha « normal » la que siente la atracción sáfica, y no el travestido feminino que está empleando la estratagema como medio para alcanzar un fin heterosexual. Esto se echa de ver con el despliegue de la acción, puesto que la mujer en hábito de hombre, una vez que recobra su identidad original, no deja de ejercer su poder sobre la otra. La rival amorosa sigue sintiendo un deseo físico por la heroína, dando así más relieve a las insinuaciones de lesbianismo. Es, pues, por su explotación característica del travestismo para presentar la intimidad física entre las mujeres, y su predilección por las ambigüedades sexuales que Tirso resulta un dramaturgo sui generis y deja los precedentes literarios atrás.

Un buen ejemplo de tal equívoco so capa de frivolidad cómica nos ofrece *El amor médico*, donde Doña Jerónima, vestida de médico, cuida a la « enferma » Estefanía ante un grupo de parientes y pretendientes. La enfermedad de la cual padece Doña Estefanía, va sin decirse, es su amor al mismo médico Barbosa, o sea, Jerónima vestida de hombre. La situación se presta fácilmente al contacto físico, y Estefanía toma la iniciativa, quejándose de calenturas y pulso rápido. Sigue el diálogo así :

ESTEFANIA : (Aparte) **Amorosa**
sangre, decidle mi mal :
sirva la arteria de boca
pues viene del corazón.
JERONIMA : Vena obtusa. Dadme esotra.
(Da el otro pulso Doña Estefanía)

¿ Duéleos algo ?
ESTEFANIA : El corazón.
JERONIMA : ¿ Agora ?
ESTEFANIA : No, estando sola... (Aparte)
Iba a decir : « sin veros ».
JERONIMA : ¿ Y qué *sentís* más ?
ESTEFANIA : Me ahoga... (Aparte)
Mi secreto iba a decirle (Alto).
No yo sé qué, que me estorba...
JERONIMA : ¿ El escupir ?
ESTEFANIA : No, el hablar.
JERONIMA : Mucílago es pituitosa [sic].
ESTEFANIA : Abrásanseme las palmas
de las manos : cuanto tocan,
encienden ; tentad, tentad.
(Dale las dos manos)
JERONIMA : Brava *intemperies* !
ESTEFANIA : Soy Troya.

(II, VIII, 991)[3].

Doña Estefanía es típica de las rivales amorosas en Tirso cuando en el tercer acto encuentra irresistible a la « hermana » de Barbosa ; o sea, a la misma Jerónima en traje de mujer.

*
**

Tirso no se contentó con este vestir a sus heroínas de hombre ; a veces ocurre lo opuesto. En *La república al revés*, por ejemplo, en la vigésimocuarta escena del segundo acto, sale Tarso, el gracioso, habiendo cambiado de traje con la imperatriz Irene para facilitar la huída de ésta de la ira matricida de su hijo, Constantino. Mientras tanto, Andronio, que calla desde hace años su amor por Irene, escoge este momento inoportuno para declararse a « ella » y proponerle la fuga juntos. Sus palabras de amor y pasión dirigidas a Tarso, aunque gracioso, tienen una evidente implicación homosexual ; lo cual provoca en Tarso el retruécano : « hombre no más que en el nombre » (II, XXIV, 410), un juego etimológico sobre el *andros* griego implícito en el nombre Andronio.

El caso tirsiano más espectacular del travestido masculino, materia y razón de ser además de todo el drama, es *El Aquiles*. Aquí Tetis, la madre amorosa y hiperprotectriz del héroe de Troya, trata de impedir que se cumpla el destino guerrero de su hijo,

3. Todas las citas en este trabajo se refieren a la edición de las *Obras completas* de Tirso, sacada a luz por Doña Blanca de los Ríos (Madrid : Aguilar, 1946-58).

vistiéndole en galas mujeriles. Con este disfraz, espera ella engañar a Ulises, empeñado en el deseo de reclutar a Aquiles para la lucha contra los troyanos. Aquí también, lo que podría parecer enredo cómico corresponde, no obstante, a una profunda dislocación en la formación psicológica del héroe, víctima él del amor agobiante de su madre y en todos los sentidos hermafrodita, como nos confiesa en la octava escena de la segunda jornada :

... ... iba a hacer
la naturaleza en mí
un varón y arrepintióse :
hizo medio hombre y quedóse
lo que en mí faltaba ; así
acabó lo que quedaba
en mujer ... ...
... ...:
en la cara soy mujer
y en todo esotro soy hombre.
(II, VIII, 1928)

A pesar de los esfuerzos cohibitivos de la madre, Aquiles al fin logra superar las tendencias afeminadas de su psique y acepta la jefatura de las fuerzas griegas.

***

Estos ejemplos de la confusión psicosexual y otras manifestaciones desviadas de la libido en Tirso (incesto, satiriasis, fetichismo) no justifica, sin embargo, la conclusión de que el mercedario dramatizó meramente un mundo de anormalidades patológicas. Más bien estos retratos tirsianos crean nada menos que una visión fundamental de la vitalidad humana como fuerza independiente del sexo o del género. O sea, el pozo de energía psicodinámica que Freud llamó la libido, la fuerza sexual que nos anima a todos, en Tirso no tenía cauces bien definidos, y Tirso lo quería así. Consideraba al ser humano, al igual que Freud siglos después, un ser compuesto de ambos sexos, un ser andrógino, un pedazo de carne empujado por una fuerza idéntica, sea hombre, sea mujer.

Esta visión hemos calificado de ideal espiritual en el mundo de Tirso. La paz interna es una aspiración natural del hombre. Este sentido de paz o sentirse uno con la creación es posiblemente la consolación última de la religión. Si los panteismos, los misticismos u otras creencias no pueden ofrecerle esta consolación, le es lícito al que aspira buscar la paz dentro de sí mismo, sentirse uno con la suerte humana. He dicho que la religión durante la Contrarreforma

era una fuente de angustia espiritual, aunque sus verdades impugnadas habían sido colocadas para los españoles en un plano que no admitía discusión alguna. También he sugerido que los individuos buscaban principios de unidad donde pudiesen, creando en el arte aquel extraño sentido de la belleza que rompe los límites del control que ahora denominamos el barroco. En un dato tan básico de la vida como la diferencia entre los sexos, quisiera sugerir que Tirso distaba de las convenciones de sus contemporáneos al percibir que la polarización de la identidad sexual hacía poco para aliviar el sentido de crisis espiritual del individuo, sino que más bien lo acentuaba. Tal proceso de polarización halla su mejor expresión en el código obsesional del honor, motivo principal del teatro, y un sistema cuyas presuposiciones extendidas a los últimos límites generaban situaciones vitales en que la vida en cualquier forma normal apenas se podía sostener del todo.

Tirso de Molina rechaza este sistema. El principio que anima a los seres humanos : la voluntad, la energía, el impulso creador o sexual, *eros* o lo que sea, éste, según Tirso, no es una propiedad exclusiva de un solo sexo, sino una calidad distribuída indiferentemente a ambos. Por tanto, los llamados hombres y mujeres de su teatro parecen más bien variaciones sobre un prototipo humano que ni es macho ni es hembra, sino andrógino : una encarnación dionisíaca de la vitalidad.

El seudónimo mismo del dramaturgo — Tirso o Thyrsus — apunta a esta auto-identificación con el principio dionisíaco. Dionisio, dios del vino y de la orgía báquica, también lo era de la comedia. Además de esto, el « tirso » o Oúpoos griego era, según la acepción contemporánea de Covarrubias : « ...una lança rodeada y cubierta de hojas de parra y de yedra, de la cual usavan en los sacrificios de Baco ; a los que los trayan llamaron los poetas thyrsigeros. » El interés de esta auto-identificación para nosotros estriba en que Dionisio era una figura andrógina ya para los griegos. Como observó Thomas Rosenmeyer en su discusión de las Bacchae de Eurípides : « Dionisio, quien es la encarnación euripideana de la vitalidad universal, queda descrito variamente por el coro, por ganaderos, plebeyos y príncipes. Las descripciones no concuerdan unas con otras, porque el dios no se puede definir... Si una definición fuera del todo posible, sería una definición por la negación o la anulación. Entre otras cosas, Dionisio no parece ser mujer ni hombre ; o mejor dicho, se presenta como mujer-dentro-de-hombre, u hombre-dentro-de-mujer, una personalidad sin límites... » Es difícil creer que Tirso no tenía

4. Citado por Carolyn G .Heilbrun en *Toward a Recognition of Androgyny* (New York : Knopf, 1973) en su Introducción, p. XI. La traducción al castellano es mía.

ante los ojos las asociaciones de la personalidad dionisíaca, andrógina y sin límites, cuando escogió el pseudónimo Tirso.

Concluyamos que la conciencia creadora de Gabriel Téllez no dudaba frente al misterio de la personalidad ambigua del ser humano ; no quería apoyar Téllez la polarización de los sexos, con su insistencia concomitante en lo que el hombre — agresivo, racional, dominador, destructivo —, ni lo que la mujer — tierna, irracional, compasiva, sumisa —, podían ser. Por consiguiente, el código del honor, apoyado o al menos fielmente dramatizado por Lope, Calderón y otros, en manos de Tirso quedó tema de burla ; amor y celos son materia de risa. El pundonor, la ética masculina de la fuerza pura, parece en el teatro de Tirso como parodiado, y nunca triunfa.

Creo que es legítimo en fin sacar esta conclusión evidente en el caso de Gabriel Téllez, ya en su carrera de eclesiástico y cómico, hombre de dos caras. Si nos ofrece por implicación una visión de la humanidad como especie andrógina en su expresión psicosexual, no sería difícil identificar la fuente de tal visión : la imaginación creadora de su autor. Como todos los artistas auténticos, Tirso de Molina llevaba dentro de sí mismo toda la materia prima de sus obras. Tenía una personalidad radicalmente indiferenciada como un mar colectivo en que nadaban cuantos arquetipos humanos existen.

HENRY W. SULLIVAN
Universidad de Illinois