



Augustin Redondo

**Entre la Magdalena y Narciso
dos personajes femeninos transgresores en
«El vergonzoso en Palacio» de Tirso de Molina**

Tirso de Molina publica la comedia *El Vergonzoso en Palacio* en el volumen misceláneo *Los cigarrales de Toledo* que sale a la luz en 16241, aunque puede conjeturarse que el texto debió de escribirse entre 1610 y 16132.

Según las propias afirmaciones del Poeta en dicho libro, la representación de la obra fue «celebrada con general aplauso» por todas partes³.

No obstante, también suscitó algunas críticas de las cuales se hace intérprete el propio Tirso⁴. Entre ellas, las más llamativas tal vez son las que están relacionadas con las dos mujeres que sobresalen en la comedia, o sea las dos hijas del duque de Avero, Madalena y Serafina, pues se las «pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato...»⁵.

Estas dos mujeres manifiestan en efecto una libertad de tono y de comportamiento particularmente transgresora y queremos fijar nuestra atención en ellas, poniendo de relieve lo que deben a una tradición cultural, pero también a un momento histórico y asimismo a la libertad de creación del dramaturgo, la que le permite un período festivo⁶.

* * *

En la segunda jornada de la comedia se insiste sobre el momento de la acción. Estamos en época de Carnestolendas, tiempo alegre de liberación con relación a las constricciones impuestas en la vida ordinaria, tiempo de disfraces, inversiones, transgresiones múltiples, período de margen en que puede manifestarse lo que el orden moral y social establecido reprime habitualmente, antes de que el miércoles de Ceniza cierre el ciclo y se vuelva a las normas acostumbradas⁷.

Esta atmósfera carnavalesca permite comprender que el disfraz tenga tanta importancia en la obra (nombre, vestido, voz, comportamiento). Se trata tanto de Lauro (alias el duque de Coimbra) y de Ruy Lorenzo (el secretario, que se convierte en pastor) como de Mireno y del conde de Penela, don Antonio, que ambos se transforman en secretarios, adoptando todos otra identidad. Pero lo mismo pasa con Serafina, que viste de hombre cuando la representación de la comedia La portuguesa cruel -teatro dentro del teatro- y desempeña varios papeles con cambios de voz (varoniles en particular) o de su hermana Madalena, que finge ser otra y disfraza su voz cuando aparenta estar dormida y hablar entre sueños⁸.

Esta libertad, este juego con otros seres no deja de entroncar, no obstante, por lo que hace a las dos hijas del duque, con diversas tradiciones culturales, las cuales dan la posibilidad de entender varias transgresiones de las dos aristócratas.

José de Ribera
La Magdalena
(Museo del Prado)

Bartolomé Esteban Murillo
La Magdalena penitente
(Wallraf-Richartz-Museum, Colonia)

No tenemos que olvidar que, para los hombres del Siglo de Oro, el nombre -tanto dentro de una orientación neo-platónica como judeo-cristiana- es «como imagen de la cosa de quien se dice», según lo indicado por fray Luis de León⁹. Llamarse Madalena es remitir ya a una serie de características previas. No se puede sino pensar en la amante mística de Jesús que, antes de su conversión -según decían-, fue una gran prostituta (así lo subraya una larga tradición religiosa y popular muy arraigada ya que en ella han venido a unificarse las peculiaridades de tres Marías)¹⁰. De ahí que María Magdalena (La Magdalena o La Madalena) haya sido una de las santas particularmente exaltadas por la Contrarreforma pues venía a ser la representación misma del pecado, y luego de la contrición y penitencia tan valoradas estas por la ideología post-tridentina¹¹. Esta dualidad del personaje se traduce en la mayoría de las imágenes del Siglo de Oro, ya que aparece como una hermosa mujer, que enseña parte de sus encantos (de sus pechos y de sus pies, emblema de los afectos de la carne¹²) y su maravillosa cabellera, símbolo de feminidad y de diabólica tentación¹³. Baste con citar los cuadros de Ribera y de Murillo, tan reveladores sobre

este punto¹⁴.

No es pues extraño que, en El Vergonzoso en Palacio, Madalena se deje llevar por la pasión amorosa que experimenta por Mireno, a pesar de que intenta reaccionar en un principio contra el impetuoso deseo erótico que se ha apoderado de ella y la lleva progresivamente a dejar de lado el habitual recato femenino tan exaltado en la mujer honesta por el código moral y social, a mayor abundamiento si se trata de la hija de un duque¹⁵. Fruto de esta lucha primeriza son las hermosas décimas del monólogo de Madalena que abren el acto segundo, con palabras tan significativas en la boca de la joven como locura, gusto, desvergüenza, desenfrenados deseos, loco apetito¹⁶. Al final del monólogo, dos palabras sintetizan lo que es la orientación de la enajenación que se ha apoderado de ella -tan acorde con el contexto carnavalesco evocado- y la conduce irremisiblemente a poner todo en obra para satisfacer su pasión: locura-desvergüenza¹⁷. La mujer «decente», como mujer recatada, no puede ser sino mujer callada y en el caso de Madalena, ocurre todo lo contrario. Ella misma dice al final del monólogo al cual hemos aludido:

... la vergüenza
mi loco apetito venza;
que, si es locura admitillo
dentro del alma, el decillo
es locura o desvergüenza¹⁸.

Y posteriormente, refrendará lo mencionado ya¹⁹.

Bien sabe ella que está invirtiendo el código al uso, usurpando el papel varonil y tomando todas las iniciativas. Es pues ella quien se dirige a Mireno, quien le empuja con «señas visibles» y luego con palabras apenas veladas a que se declare²⁰, ella quien intenta suscitar sus celos para alcanzar el fin apetecido²¹, ella quien le da simbólicamente la mano tras un fingido y revelador tropezón²². Por fin, al ver que el joven se hace el desentendido y se queda corto, por no querer comprometer sus esperanzas de medrar, es ella quien hace de mujer dormida -recuperando un artificio muy bien representado en la literatura y el teatro del Siglo de Oro²³- para «ofrecerse» en cierto modo a Mireno y declararle su amor²⁴. Como el mozo no da el paso esperado y se queda callado, aparentemente incapaz de percibir el significado del sistema referencial y emblemático que ella construye para él, es ella quien, una vez más, va a adelantarse. Toma entonces la pluma, transformándose en secretaria del secretario, y escribe un billete para él en que le cita en el jardín para la misma noche²⁵, antes de franquearle el paso a su dormitorio²⁶.

Madalena, que mucho debe a la representación común de su santa patrona y a la mujer fuerte del folclore²⁷, es un ser libre que asume plenamente su feminidad y su deseo erótico gracias a su entereza (pero también a su posición). No vacila pues en transgredir las normas sociales y la autoridad paterna (ya que el duque la había prometido al conde de

Vasconcelos) en contradicción con la ideología contrarreformista, dominante en la época de Tirso, la cual implica una consolidación de las autoridades establecidas²⁸. De tal modo domina ella completamente a Mireno e invierte poderosamente las relaciones entre el hombre y la mujer. No obstante, no tenemos que olvidar el momento festivo en el cual estamos -volveremos posteriormente sobre él- para tener una idea cabal de su ideación y de su actuación.

Su hermana Serafina -tan hermosa como ella-, posee una personalidad tan fuerte como la suya, aunque orientada de otra manera.

Ya que una de las hijas del duque se llama Madalena, no podemos sino pensar en la pareja evangélica que esta constituye con Marta. Aquí, no obstante, no aparece la otra hermana del ciclo crístico, aun cuando ella también, en una serie de tradiciones populares, va unida al universo erótico²⁹.

La hija menor del duque lleva el nombre de Serafina. Recuérdese que los serafines son esos espíritus celestes de singular hermosura que pertenecen a la primera categoría de los ángeles y cantan las alabanzas de Dios. Si durante los siglos medievales hubo grandes discusiones acerca del sexo de los ángeles, la hermana de Madalena lleva en sí, de algún modo, esa indiferenciación primitiva y, hasta cierto punto, su sexo se halla sometido a debate. Por ello no extrañan los juegos con la forma masculina de su nombre, por ejemplo en la boca de Antonio, su enamorado, al contemplar «la belleza singular de un serafín»³⁰.

Serafina aparece a finales de la primera jornada y además han hablado ya de ella los otros personajes pero no sale verdaderamente al escenario sino a mediados del acto II, en la famosa escena del jardín en que pretende representar la comedia La portuguesa cruel, desempeñando un papel masculino. En cuanto aparece, dirigiéndose a Juana, su acompañante, ella misma indica cuál es su naturaleza profunda:

«... no te asombre
que apetezca el traje de hombre,
ya que no lo puedo ser»³¹

De tal modo, el espectador bien sabe que está frente a un tipo de «mujer varonil»³² que, en efecto, no quiere someterse a la dominación matrimonial del hombre. Su encanto es muy ambiguo y deriva de tres variaciones de un mundo mítico subyacente enlazadas por una red fónica: serafín / sirena (serena en español antiguo) / serrana³³. De ahí que la escena fundamental en que se revela Serafina ante los ojos de los que asisten a la representación teatral esté situada en un jardín, lugar «solo y cerrado»³⁴, espacio femenino, pero asimismo emblema del retorno a la Naturaleza, recinto externo al mundo social, en que puede verificarse cualquier transgresión y expresarse el ser profundo, lo que está acorde también con ese tiempo carnalesco en que dominan precisamente la transgresión y la inversión. «Lugar ameno» al mismo tiempo, es el que

conviene a la expresión de las quejas amorosas y de los celos de los personajes de *La portuguesa cruel*, comedia cuyos papeles va a desempeñar Serafina -adoptando, en particular, el del príncipe Pinabelo- con llamativa exaltación y virtuosismo.

La joven viste con prendas masculinas y sabido es que el vestido es señal inequívoca de una diferenciación sexual en una sociedad estrictamente codificada³⁵. Ella asume plenamente la perspectiva varonil que el traje le proporciona, pero eso no tiene nada que ver con el subterfugio tan utilizado en el teatro de la «mujer vestida de hombre»³⁶ En este caso, «debajo del sayal [no] hay al». La esencia de Serafina está en consonancia con su nueva apariencia. Por ello, la escena del espejo es tan significativa.

En efecto, el espejo puede ser símbolo de mentira, pero también es revelador de la verdad profunda de los seres. Permite la afloración de la faz escondida de las cosas y de los hombres, invierte la apariencia y por ello también viene a ser uno de los emblemas del «mundo al revés», tan unido este a la época carnavalesca³⁷.

Serafina, ya vestida de hombre, acaba de transformarse antes de representar frente a los ojos de esos mirones escondidos que son Antonio y el pintor, pero asimismo frente a los de los espectadores. Sentada ante el espejo que Juana le ha presentado, ostenta una llamativa dualidad ya que lleva prendas de hombre y, por sus espaldas, deja correr sus cabellos, símbolo de feminidad. Ella misma observa en el espejo esa dualidad, representación del «yo» de la joven y de su doble escondido, imagen fugaz del andrógino primitivo que crea una ambigua exaltación en el ánimo de los que contemplan esa equívoca geminación, tanto en el de los mirones³⁸ como en el de Juana y en el de la propia protagonista³⁹. Esta escena, que evoca a otra del Quijote⁴⁰, no puede durar y Serafina prosigue su transformación -verdadera metamorfosis ovidiana-, recogiendo sus cabellos y escondiéndolos, o sea negando su feminidad. Ante el espejo, ve surgir ahora la otra imagen de sí misma, la faz escondida de su propio ser, contempla su doble masculino. La mujer se ha convertido completamente en hombre, recuperando su auténtica identidad, la mitad perdida, o mejor dicho velada (y vedada) de sí misma, según la tradición platónica⁴¹.

Va pues a asumir su nueva identidad, su nueva esencia, que se acompaña de un cambio de nombre (ahora es el Príncipe Pinabelo). Pero al acabar la representación, sigue asumiendo esa identidad pues, por debajo de sus vestidos de mujer, conserva los de hombre⁴², lo que corresponde perfectamente a esa dualidad entre lo aparental y lo más profundo.

Dicotomía y unidad remiten incuestionablemente al tipo del andrógino, que tanto ha preocupado a los hombres del Siglo de Oro⁴³.

Por ello, el tema de Narciso, anunciado ya en la escena del jardín, cobra suma importancia en el caso de Serafina. Al contemplarse en el espejo, según la modalidad del doble masculino, se le ha aparecido lo que le faltaba, esa mitad de sí misma, complementaria y ausente. Lo que ahora pues es reconstituir la unidad mítica perdida. De ahí que el retrato, verdadero sustituto del espejo (ya que el pintor la ha retratado bajo su forma varonil)⁴⁴, le revele de nuevo la necesidad de alcanzar ese doble mítico masculino de sí misma. Es lo que se manifiesta a las claras en la segunda gran escena, con Antonio ahora verdaderamente presente y no

escondido, al cual rechaza con violencia⁴⁵. Cuando él, con despecho y furor, tira el retrato al suelo, descubre ella con ojos amorosos esa otra mitad de sí misma, de signo opuesto. Por ello, más allá del tema platónico, aparece otra vez el tema de Narciso para calificar la actitud de la huraña Serafina que sólo se enamora de esa imagen⁴⁶. Pero no se trata aquí del mito clásico -difundido sobre todo por Ovidio-, sino de la versión transmitida por Pausanias, según la cual Narciso tenía una hermana gemela, idéntica a él, y después de morir ella, creía contemplarla al verse reflejado en el agua⁴⁷.

Al querer reunirse con esta adorada figura masculina, que ahora viene a llamarse don Dionís de Coimbra, no vacilará la enajenada Serafina, después de la escena nocturna del jardín en que, gracias a la oscuridad, Antonio puede hacerse pasar por ese Dionís, en abrirle la puerta de su dormitorio⁴⁸. De tal modo, parece haberse reconstituido la unidad perdida. Luego, a la mañana, ha de venir el desengaño -tal vez ya durante la noche- cuando se da cuenta de que no se trata de Dionís sino de Antonio y que, a pesar de todo, después de lo que ha pasado, tiene que aceptar el yugo matrimonial con este.

Tanto Madalena como Serafina saben que la transgresión del código de la honra femenil no puede llegar más lejos pues han dado lugar, una y otra, por decisión propia, a que se halle menoscabada la autoridad paterna y queden ellas desfloradas. Es lo que Serafina indica de manera muy clara, en el momento en que va a entrar el galán en su cámara: «mi padre y honor perdone»⁴⁹. Esta doble transgresión, por parte de las dos hijas de un Grande de sangre real (en la obra, el duque de Avero viene a ser el sustituto del soberano), no sería aceptable si no estuviéramos en época de Carnaval. Entonces, todo es máscara, disfraz, juego, inversión, infracción con arreglo a las normas habituales. Pero, cuando acaba ese tiempo de margen, después del martes de Carnestolendas, desaparecen los disfraces, las locuras cometidas se anulan y se vuelve a la normalidad. Es lo que ocurre en el Vergonzoso en Palacio. Para ello, el dramaturgo, ese *deus ex machina*, hace que se descubra la verdadera identidad de Mireno: es el hijo del duque de Coimbra. Así, puede sustituir al conde de Vasconcelos ausente y casarse con Madalena (ahora, los estados se corresponden), lo que viene a suprimir el atropello anteriormente cometido. De la misma manera, no hay ningún inconveniente en que un conde de Penela (Antonio) reemplace a un conde de Estremoz (comprometido este, además, con la hermana del secretario Ruy Lorenzo). Viene a ser, pues, el esposo de Serafina, aunque esta, la huraña y desengañada joven, no lo acepta sino a regañadientes. Por otra parte, no hay que olvidar el poder de la «ilusión teatral» que favorece los disfraces, las trasmutaciones, los cambios de identidad, los enredos y el juego constante entre la verdad y la mentira⁵⁰.

El placer de la representación (que acompaña también a la purgación de las pasiones) permite todas las transgresiones porque no se trata sino de teatro. Es lo que experimenta Serafina cuando está representando...

* * *

Teatro, ilusión, máscara, juego, todo esto es El Vergonzoso en Palacio. Sin embargo, durante el tiempo de la representación, han podido explayarse los deseos eróticos y los fantasmas que la ideología al uso reprime constantemente. Lo más llamativo del caso es que han sido dos mujeres las

que se han atrevido, en contra de todo lo que implica el decoro y el recato, a invertir los comportamientos femeniles, a apoderarse de la palabra y de la acción (usurpando papeles varoniles) para imponer sus apetencias más recónditas, aunque no pueda llegar a su punto cumbre lo que siente Serafina⁵¹.

Bien se comprende que, a los censores, les haya escandalizado el comportamiento de las hijas del duque, aun en una obra teatral. Es que El Vergonzoso en Palacio no marca verdaderamente el triunfo de Mireno sino el de dos fascinantes mujeres, a pesar de que una de ellas, Serafina, quede desilusionada.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

