

IGNACIO ARELLANO
Y GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO (EDS.)

LA HORA DE LOS ASESINOS:
CRÓNICA NEGRA
DEL SIGLO DE ORO



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2018

LA HORA DE LOS ASESINOS:
CRÓNICA NEGRA DEL SIGLO DE ORO

IGNACIO ARELLANO
Y GONZALO SANTONJA (EDS.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA», 50

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY
BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES,
ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-49-7

Depósito Legal: M-28164-2018

New York, IDEA/IGAS, 2018

JEZABEL DE *LA MUJER QUE MANDA EN CASA* DE TIRSO: RETRATO DE UN TIRANO

Naima Lamari
Université d'Avignon

La mujer que manda en casa pertenece al periodo de 1621-1625, época en que Tirso vivía en Madrid y en que el pueblo pasaba hambre y privaciones¹, debidas a la mala administración de la corona y a la devaluación de la moneda. Se fundamenta en cuatro episodios clave sacados de los libros III y IV de *Reyes*, conectando con otros dramas procedentes del Antiguo Testamento: *La venganza de Tamar*, (*Reyes II*, 13), y *La mejor espigadera* (*Rut*, 1), y proporcionándole así al mercedario la materia esencial para sus fines didácticos y moralizantes. El dramaturgo toma como punto de partida el famoso refrán «la mujer debe gobernar la casa y el marido el arca»², con vistas a construir irónicamente a la figura de Jezabel, a la que se veía con frecuencia en los ejemplos morales, y hasta como protagonista de comedias de otros dramaturgos, tales como *El carro del cielo*, con subtítulo *San Elías*, de Calderón (1613), *La viña de Nabet*, auto sacramental de Rojas Zorrilla (1648), o aún *El vengador de los cielos y rapto de Elías* de Bances Candamo, en que no es Jezabel sino un personaje secundario.

El tratamiento de la figura de la tirana Jezabel y de su trágico final resultan particularmente interesantes, no sólo porque explota el dramaturgo las posibilidades expresivas y el enorme vigor dramático que encierra la historia de Acab y de su esposa, sino también porque son capaces de potenciar el mensaje poético tan frecuentemente ensalzado por Tirso: el «deleitar aprovechando».

¹ Metford, 1959, p. 22.

² Smith en su edición de *La mujer que manda en casa*, p. 361.

Si en *La venganza de Tamar*, condena Tirso al príncipe violador, y en *La vida y muerte de Herodes* al gobernante impío y cruel, enloquecido de pasión y conducido por el ímpetu de sus pasiones, en *La mujer que manda en casa*, castiga esta vez a una mujer, a la pecadora Jezabel, monstruo de maldad, famosa por sus vicios.

En este trabajo, pretendo demostrar cómo consigue Tirso, mediante la espectacularidad de la puesta en escena, y el simbolismo del bestiario bíblico y de los objetos escénicos, construir y deconstruir, después, a la figura mayestática y casi legendaria de Jezabel, hasta convertirla en paradigma del tirano vanidoso, cruel y asesino.

1. UNA PUESTA EN ESCENA ESPECTACULAR

El primer elemento que participa de la construcción del retrato de Jezabel lo constituye la gran fuerza expresiva y plástica de la acotación descriptiva que abre la comedia:

Música de todos géneros y por una parte suben al tablado, habiendo venido a caballo al son de un clarín, en hábito de caza, Jezabel, Raquel, Criselía, y cazadores, con perros, ballestas y venablos. Por la otra parte al mismo tiempo suben también, al son de cajas y trompetas, soldados marchando, y entre ellos Nabot, Abdías y Jehú; detrás de todos, a lo hebreo con corona y bastón, el rey Acab. Tócan chirimías y en estando todos arriba llega Acab a Jezabel y dice (p. 383).

Se evidencia ya de antemano la ambivalencia del personaje de Jezabel que, además de seducir al lector-espectador por su portentosa salida a escena, su suma belleza y su aspecto amazónico, suscita el temor por su indumentaria que conlleva aquí un valor simbólico, al asimilar a la reina con Diana, la diosa cazadora y vengadora, pero también con Semíramis, la diosa guerrera, famosa no solo por su gran belleza y sus victorias en el campo de batalla, sino también por sus pasiones desenfrenadas: «vois sois la maravilla / de la beldad mayor que Apolo alienta» (p. 409). La metáfora cinégetica, complementaria de la metáfora erótica, anunciadoras ya de las traiciones y de la lascivia de Jezabel, orientan ya nuestra lectura hacia la tragedia final. El poeta-pintor barroco Tirso se deleita al recurrir, en este primer cuadro, a diversas técnicas y modalidades de visualización pictórica, tales como la fuerza sugestiva de las imágenes, y una serie de efectos admirables, con el propósito de producir en los espectadores y en el desenlace, un efecto emocional apoteósico. De

la misma manera, si la obra se abre según un movimiento ascendente y vertical que implica la elevación de la mirada del espectador hacia el balcón, acentuando así la vanidad y presunción de la princesa, según reza la acotación, «en estando todos arriba» (p. 383), finalizará según un movimiento descendente y horizontal, con la caída de Jezabel, a la que, «echarán abajo» desde la torre Coriolín y los soldados (p. 485). A esta elaborada explotación de los recursos escénicos, se añade la música, signo supratextual que contribuye a la creación de un ambiente tenso y flameante.

Si bien se basa Tirso en varios episodios sacados de los libros III y IV de *Reyes*, modifica el texto bíblico y se distancia del original, al concederle más importancia al papel de Jezabel que ambiciona seducir a Nabot, confiriéndole así a la obra un sólido complemento temático y estructural. Digno de interés es el efecto de *mise en abîme* en el episodio crucial en que Jezabel finge dormir para atraer a Nabot y confesar así libremente su amor, escena cuya finalidad radica, no solo en aliviar la tensión dramática, sino también en introducir elementos propios de las comedias de ambiente cortesano, tales como el marco espacial que apela a los sentidos (un jardín con una fuente de la que mana agua semejante al cristal, con plantas olfativas y pájaros que cantan), un decorado depurado (una silla), la dialéctica sueño/realidad, y sobre todo una reja que le posibilita a Raquel observar, en tanto que espectadora, a Nabot contemplando a Jezabel.

Mientras duerme la cruel reina, Nabot se extasia ante la tenebrosa y ambivalente belleza de esta que suscita admiración a la vez que espanto, como lo subraya la retahíla de oxímoron y los términos polisémicos: «la belleza y la crueldad», «la perfección de su cara con manchas», «en uno y otro es asombro» (p. 400), que desde entonces orientan la lectura de la obra, no tanto hacia la sublimación de la esposa de Acab, sino más bien hacia una deconstrucción del retrato mayestático de Jezabel, aquella figura legendaria y solar, que las acusaciones de Nabot acaban por convertir en reina negra, en monarca asesina, en tirana persecutora, hidrópica de sangre: «habéis mandado dar muerte / a los profetas sagrados / que nuestros antepasados / reverenciaban [...]» (p. 405). La fuerza metafórica del derramamiento de la sangre sacrificial, de ese líquido vital sagrado que solo pertenece a Dios, así como las fórmulas hiperbólicas, transforman a Jezabel en un ser impuro, en monstruo de maldad, en una ogresa que viola la prohibición de la sangre como alimento, presentándose esta como una variante femenina del culpable

de la degollación de los Santos Inocentes: «Yo le beberé la sangre. Yo pisaré su cabeza. / ¡Loca estoy! No viva un hora / quien reinando no se venga» (vv. 1915-1918). La violenta expresividad de estos versos suenan como un eco a los de Herodes, el rey sanguinario, predador, e infanticida de *La vida y muerte de Herodes*, quien exclama: «Lobo soy, corderos busco, / vuestra sangre me sustente», «Rey soy, púrpura de sangre». La sangre derramada de Nabot, digna y fiel criatura divina, injustamente apedreado por los soldados de la tirana reina, exigirá una expiación: el castigo del culpable, única garantía del restablecimiento de la paz y de la armonía. El tercer y último descubrimiento en el espacio de las apariencias se produce a finales de la tercera jornada, según reza esta acotación de gran fuerza efectista: («*Descúbrese tendido en el suelo Nabot, muerto, en camisa y calzones de lienzo, él y el vestido manchados de sangre, entre un montón de piedras también ensangrentadas*»): lo rojo de la sangre vertida tiñe la camisa y los calzones de lienzo que imaginamos de un blanco inmaculado, y este contraste cromático enfatiza aún más la santificación de Nabot, confiriéndole a esta representación lóbrega mayor teatralidad. Si se convierte Nabot en martirio de la fe, las piedras se convierten a su vez en un altar sobre el que yace el cuerpo de Nabot como si de una «imagen sacra³» se tratase.

Es más: se produce en la tercera jornada una verdadera metamorfosis de Jezabel, representada en la obra por un objeto altamente simbólico: el del anillo que Acab le entrega a su esposa, cediéndole así todos los poderes. Este gesto de alcance casi mágico recuerda el de Faraón, otro idólatra pagano evocado en la Biblia (*Génesis*, 41, 42), que se quitó el anillo, símbolo de autoridad, para darlo a José, al nombrarlo consejero. Con esta cesión del poder, Acab abdica y rompe la sacralidad de su compromiso, no solo de monarca sino también de marido, haciendo que Jezabel revista la máscara del poder absoluto, y se transforme en monstruo bicéfalo, carcomido y cegado por la vanidad y la lujuria. El anillo, que no es un simple adorno, es lo que va a embriagar y corromper aún más a Jezabel cuyos apetitos de avasallar a los demás alcanzan su paroxismo, convirtiéndose así la maldita sortija en una sinécdoque de su ser. Por lo demás, a este enmascaramiento de Jezabel que se hace efectivo con este gesto simbólico que consiste en ponerse el anillo al dedo, se sucede una escena de teatro en el teatro, al correr Nabot una cortina y descubrir las fuentes de plata sobre un bufete, mientras contempla

³ Smith en su edición de *La mujer que manda en casa*, p. 465.

Jezabel el espectáculo, desde dentro, al igual que una espectadora. Se trata de una aparatosa e enigmática puesta en escena del poder destinada a mantener en vilo al espectador y fabricar un desenlace grandioso y ejemplar para los pecadores: «*Corre una cortina y sobre un bufete estarán tres fuentes de plata y en ellas lo que aquí se va diciendo*». El acto de correr la cortina significa simbólicamente para Nabot el descubrir la verdad, el pasar de la oscuridad a la claridad, el confrontarse a la divina providencia, al dilema que también carcomió al rey David de *La venganza de Tamar*: el de verse obligado a elegir entre dos extremos irreconciliables. Si el rey judío oscila entre el castigo y el perdón, Nabot vacila entre su fidelidad a Dios y sus obligaciones como súbdito del rey y de su esposa Jezabel. El descubrimiento en el espacio de las apariencias se puede leer metafóricamente como una revelación: la luz divina guía a Nabot y le ayuda a tomar una noble decisión: derribar la corona y pisarla, en otras palabras, optar por la virtud y descartar la maldad y el vicio. A las dudas, interrogaciones y vacilaciones de Nabot subrayadas por las preguntas retóricas y el campo léxico de las confusiones, se sustituyen las aserciones perentorias y los verbos de acción en presente que traducen la convicción de Nabot y su determinación.

De particular interés resulta la escenografía: si en la segunda jornada, convoca irónicamente Tirso una sencilla mesa para la comida de los reyes, recurre ahora a un bufete imponente y suntuoso, con tres fuentes de plata, como si se tratara de una celebración solemne, lo cual contribuye a reforzar aún más esta elaborada puesta en escena del poder efímero, y a engrandecer la elección de Nabot hacia el camino de la verdad. El banquete orquestado por la perversa reina, que no consiste en realidad en una exquisita comida y bebida con música, sino más bien en una suerte de rito conclusivo, significa la última cena de Nabot y su liberación, esto es, su sacrificio en el altar de los caprichos y de las intrigas de Jezabel. Es oportuno conectar esta escena del engañoso banquete de Jezabel con la de *La venganza de Tamar*, en que explota Tirso el motivo iconográfico de la última cena, del «último plato» de Amón, anuncio de la traición de Judas, que se debe leer en realidad como la del hermano Absalón: «Muera en el convite Amón, / quede vengada Tamar; / de la corona lugar / a que herede Absalón» (vv. 844-847). Sin embargo, mientras Absalón se ciñe la corona del padre, Nabot la derriba y la pisa. El verbo «pisar», que Jezabel ya había utilizado en su irrevocable juicio, al clausurar la segunda jornada, «Yo pisaré su cabeza», (v. 1916) adquiere aquí un valor proléptico, metafórico e irónico, dado

que será finalmente Nabot quien pisará el atributo sagrado del poder, la corona real, asesinando así simbólicamente a Jezabel. El poeta se vale otra vez de este procedimiento de la diseminación con el verbo «derribar» que se aplica primero a Nabot en el momento en que destruye la corona, y luego, a los soldados y a Coriolín que echan abajo a Jezabel, derribándola de la torre, simbolizando el derribo de la corona la condena final de la reina Jezabel. Las simetrías, paralelismos, ecos y correspondencias, están al servicio de la coherencia interna del drama que Tirso va construyendo con maestría hasta el inexorable destino de cada una de las *dramatis personae*.

Otro objeto escénico que confiere a la obra mucho dramatismo y que participa de la construcción de la figura de Jezabel, en tanto que tirano, lo constituye el tocador y en especial el espejo, símbolo por excelencia de la vanidad y de la voluptuosidad. Al igual que Narciso, se enamora Jezabel de su propia imagen al contemplarse, peinarse y tocarse en contadas ocasiones, y si el castigo del bello joven se debe a su comportamiento cruel con la ninfa Eco, el de Jezabel se justifica, no tanto por su lujuria, sino como por su tiranía, su ceguera diabólica, y su negativa a cambiar de actitud con respecto a Raquel: «Murió, porque no me quiso, / Nabot; justa fue mi queja: / deje la vida quien deja / de adorar ventura tanta» (vv. 2865-2868). La vanidad de Jezabel resalta igualmente al pintarse esta y peinarse antes de ir al encuentro de Jehú con vistas a seducirlo y quedarse en el trono. Otros objetos simbólicos, alusivos a la vida material y mundana, tales como las joyas, la diadema, las perlas, el marfil del peine, el lujo de los tejidos, invitan al espectador a desengañarse de este mundo. Esta típica composición de *vanitas*, así como la paleta cromática (el color de ropa pajizo y encarnado), recalcan la fugacidad de la vida y la inutilidad de los placeres mundanos ante la certeza de la muerte que agarra a la aduladora, en un desenlace trágico y eminentemente teatral.

Además de esta disquisición poética, Tirso trae a colación la canción «En la prisión de unos hierros», sacada del romance de *Fonte fida* del siglo XVI⁴, cuyos versos prolépticos y de malos presagios, aluden a la tórtola como metáfora de la castidad y de la fidelidad conyugal y a la crueldad del águila, con el propósito de encumbrar la actitud ejemplar de Raquel, la esposa virtuosa, y de Nabot, el marido leal, y de enturbiar en cambio la de Jezabel.

⁴ Dawn Smith, 1999, p. 478.

De la misma manera, la presencia del espejo no solo viene a enfatizar la ambivalencia de la reina y su duplicidad, sino también su frivolidad, al reflejar este una imagen distorsionada, invertida, y por tanto, ilusoria de sí misma. La metáfora barroca del espejo le posibilita al dramaturgo insistir en los yerros sinfín de la reina que nunca fue capaz de hacer prueba de clarividencia a la hora de descifrar la concatenación y precipitación de las maldiciones de Raquel y de las profecías de Elías. En este sentido, el espejo dista mucho de ser sinónimo de revelación, ya que no favorece aquí la contrición de Jezabel. Si es verdad que desde la Antigüedad, el espejo es el objeto que le permite al hombre ver quien es, no es así para Jezabel que se hunde en la profundidad de sus pecados. Más allá de su función de objeto de embellecimiento, el espejo es el instrumento mágico que dice la verdad, el «instrumento de visión indirecta»⁵, al proyectar no solo imágenes que ocurrieron en el pasado, sino también imágenes que ocurrirán en el futuro, según revelan estos versos terroríficos de Jezabel:

¡Muerta soy! Aparta, quita
ese espejo que me enseña
a Nabot lleno de heridas;
un hombre armado amenaza
con la desnuda cuchilla
mi trágico fin (vv. 2960–2965).

2. UN BESTIARIO BÍBLICO ANUNCIADOR DE UN TRÁGICO FINAL

Además de esta puesta en escena que precisa varios efectos espectaculares y de una letanía de calificativos despreciativos («lasciva», «tirana», «viciosa»), recurre Tirso, a lo largo de la comedia y con mucha frecuencia, a la presencia del mundo animal, con su densa carga connotativa, a un bestiario que podemos distribuir en varias categorías, todas de axiología negativa y de índole ejemplar y moral: los animales domésticos al servicio del hombre tales como el caballo y el perro, y los volátiles, en especial las aves de rapaña, tales como el halcón, el cuervo y el águila que remiten al reino del mal, a las pasiones negativas, y a los bajos instintos. Estas ocurrencias animales se hallan estrechamente relacionadas con una situación, un ambiente y sobre todo con un personaje: el de Jezabel.

⁵ Jónsson, 1995, p. 17.

Aparecen simbólicamente en escenas cruciales de la obra para anunciar funestos acontecimientos como por ejemplo el halcón, símbolo de guerra y de victoria militar y también de concupiscencia, que se posa sobre la mano de Jezabel, nada más salir a escena esta con el rey Acab. Esta ave de presa, de mal agüero, presagia la traición de Jezabel que intentará engañar a su esposo seduciendo a Nabot. El movimiento descendente del halcón sirve de nuevo para que la caída de la reina y su castigo final sean aún más ejemplares en el público impresionable.

Otra ave impura que aparece en la obra para caracterizar a Jezabel, e insistir en su impiedad y en su ambigüedad, es el cuervo, primera ave que se nombra en la Biblia y que llevó milagrosamente comida a Elías durante una hambruna (*1 Reyes*, 17, 4-6). Sin embargo, en la ley mosaica, el cuervo también está incluido entre las aves inmundas (*Deuteronomio*, 14, 14). Así reza la acotación: «*En cantando bajan dos cuervos por el aire y el uno arrebata un pan y el otro una ave asada y vuelven a volar, y levántanse*». Merece atención especial esta acotación de gran carga simbólica: surgen los cuervos inesperadamente y bruscamente en una escena de amor cortés, de aparente serenidad e intimidad en que Jezabel y Acab, acompañados de músicos, comparten un momento privilegiado: el de la comida, en el lugar ameno e idílico que es el jardín. Lo milagroso consiste aquí en la interferencia y la simultaneidad entre la música profana de los cantantes y los graznidos amenazantes de los cuervos que son, en realidad, mensajeros divinos con misión casi profética. Volar es elevarse.

Sin embargo, los signos de malos presagios, enviados por Dios, anunciadores de su maldición, se multiplican y se aceleran: primero, las letras de la canción, que funcionan a modo de pronóstico y de advertencia, son irónicas, ambivalentes al comparar tópicamente a Jezabel con el sol, proclamando que su belleza eclipsa al dios Apolo. Pero, el verbo «abrasar» nos orienta hacia otra lectura: se refiere a la sequía de que sufre Israel en castigo de los pecados de Jezabel: «*Dos soles tiene Israel / y que se abraze recelo / el del cielo y Jezabel*» (vv. 1209-1211). Estos dos soles que son en realidad dos fuegos, acabarán por consumir a Israel. El vuelo rápido desde arriba hasta abajo de los dos cuervos esbozan la trayectoria vital de Jezabel a la que derribarán de la torre Coriolín y los soldados. La perdición de Jezabel la pone de realce Tirso, a lo largo de la comedia, por medio de la metáfora de la elevación-caída (simbolismo de la torre y de los volátiles) y, por tanto, de los efectos es-

pectaculares tales como la tramoya, haciendo del texto escrito un texto interpretado, y creando así una «experiencia plenamente teatral⁶».

De la misma manera, el que uno de los cuervos «arrebate» un pan y el otro «una ave asada» cobra un valor altamente significativo: traduce, no solo el fuerte contraste que hay entre los manjares de la pareja real que casi se asemejan a un banquete, y la hambruna de que sufre Israel, sino que desvela también la ruindad y la falta de caridad de los reyes que han de compartir con el hambriento el pan, don y bendición de Dios. El pan supone comunión, dado que está destinado a repartirse, siendo la hospitalidad y la caridad deberes sagrados con que los impíos monarcas no cumplen aquí. Lo irónico de la situación radica en que no se trate de una mesa de la eucaristía en que imperan la plenitud, la unidad y la fraternidad, sino más bien el desagrado. Más adelante, seguirá ironizando Tirso sobre la ave asada robada en la mesa real por los cuervos, la cual se convierte en pavo, en boca del soldado que da por sentado que los reyes degustan pavo: «Viéronlos llevar el pavo y el pan» (v. 1671). Por tanto, la divina providencia interviene, por mediación del cuervo, para alimentar a Elías, el profeta perseguido.

Es de señalar la función estructurante y metafórica del motivo de la comida que aparece en tres momentos decisivos en este drama bíblico: primero, cuando Acab y Jezabel comen en el jardín en la segunda jornada, luego, seguimos la trayectoria de los cuervos que aportan los manjares a Elías, y finalmente, a principios de la tercera jornada, baja un ángel para «dejarle a la cabecera» un vaso de agua purificadora y una tortilla de pan. Esta configuración ternaria le posibilita al mercedario, no solo explotar magistralmente el potencial dramático de la historia de Acab y Jezabel, al escenificar y sublimar los milagros divinos mediante el efecto espectacular de la tramoya, destinada a captar a un público cristiano preocupado por la salvación de su alma, sino también poner el énfasis en los vicios de aquellos que, con poseer alcurnia y nobleza, desdican de su condición y caen en las peores tentaciones, al conservar egoístamente el pan, alimento sagrado que Dios reparte entre sus criaturas, cumpliendo así el mercedario con sus fines didácticos y moralizantes. Del mismo modo, la repetición obsesiva del verbo «comer» y del término «pan» le sirve de pretexto a Tirso para demostrar la satisfacción del profeta que se contenta con lo poco que Dios le ofrece, en contraposición con la ingratitud de Acab y Jezabel. A

⁶ Smith en su edición de *La mujer que manda en casa*, p. 371.

este respecto, podemos enlazar esta obra con *La mejor espigadera* en que es Elimelec el doble de Acab, por negarse también a compartir el pan con los hambrientos. El episodio clave del hurto del pan por los cuervos deja ya augurar la condena eterna de Acab que es incapaz de descifrar los designios de Dios, al ver en los cuervos, no tanto una intervención divina, como un signo de mal agüero, siguiendo así la tradición romana: «Tragedias y mortandades / me intiman fúnebres cuervos; / plumas de luto me anuncian / el mísero fin que espero» (vv. 1243-1246).

Entre los animales domésticos al servicio del hombre, sobresalen el caballo y el perro. En el primer cuadro, Jezabel sale a escena «a caballo, en hábito de caza, con cazadores, perros, ballestas y venablos» (p. 383). El caballo funciona a modo de prolepsis, al anticipar el final trágico de la comedia, siendo este un presagio de muerte y de destrucción. Si es verdad que participa del engrandecimiento y de la superioridad ostentosa de esta, que en posición elevada, ejerce un poder despótico sobre sus súbditos, simboliza también la hambruna venidera, recordando así el jinete del Apocalipsis: «Ni el ganado ha de hallar pastos, / ni los hombres qué comer, / porque vuestras rebeldís / se castiguen de una vez» (vv. 871-874). La presencia de los perros, animales impuros que ya hacen hincapié en la perversidad de Jezabel, junto con las armas ofensivas (las ballestas y los venablos), no solo adelantan el lastimoso destino de Jezabel, arrojada a los perros, sino que ponen de relieve al mismo tiempo la circularidad de la obra y la imposibilidad de la pérfida reina de escapar de su destino. La ironía radica en que es Jezabel la que caza su presa a principios de la primera jornada, y eso que, será ella la cazada a finales del drama.

El ansia de poder de Jezabel la plasma Tirso recurriendo, luego, a figuras legendarias de la antigüedad tales como Pasife que se enamoró de un toro y cuya actitud contradictoria y aborrecible la llevó a dar a luz a un minotauro, a Circe, la maga legendaria que transformaba a los hombres en cerdos, o aún a las Lamias, mujeres mitológicas que hechizaban a los hombres con sus encantos para devorarlos después. Más adelante, para legitimar sus innombrables actos y su anhelo de asesinar a su marido, se erige esta en nueva Semíramis, aquella reina legendaria de Asiria que ejecutó a su marido Nino, usurpando así el trono de su hijo Ninias:

Cuando imite
a Semíramis que a Nino
en tres días que la dio

el reino que le pidió
 a ser su homicida vino,
 en su ejemplo hallaré excusa (p. 407).

Se observa una gradación y hasta una amplificación: de guerrera tentadora, pasa a ser Jezabel una ave monstruosa, una «harpía de Sidón» (v. 853), esto es, una usurpadora con la cara de una mujer y el cuerpo de una ave de rapiña asquerosa. Tirso trae a colación todas estas referencias de connotaciones ricas y simbólicas, con el propósito de desnaturalizar a esa reina, haciendo resaltar ya de antemano su locura. Al mismo tiempo, esta saturación de parangones, que sin duda podía el público reconocer fácilmente, interactúan entre sí, produciendo así correspondencias, simetrías y juegos de ecos que contribuyen a conferir a la comedia una gran tensión dramática, un ambiente y un ritmo latoso. De allí, la isotopía de la lujuria, de la trampa, de la ceguera y sobre todo de la persecución, que viene a condenar los abusos de poder de la reina, sus excesos de comportamiento, y sus innumerables pecados: «la licenciada», «blasfema», «lasciva licencia», «el apetito», «Jezabel arrogante» (pp. 392-393) y a convertir a Jezabel en ser maléfico, tentacular, y sobre todo, híbrido que atrapa y devora a sus víctimas.

Conforme avanzamos en la obra, vamos descubriendo a una Jezabel deshumanizada y hasta animalizada, cuyo comportamiento monstruoso la llevará a cometer actos abominables y antinaturales, tales como desviar a Nabot de la verdadera ley o ambicionar asesinar al profeta. Jezabel representa el modelo invertido y contrapuntístico, no solo de Raquel en este drama de *La mujer que manda en casa*, sino también de la reina prudente y cuerda doña María que aparece en *La prudencia en la mujer* y de la mujer ejemplar y piadosa Rut de *La mejor espigadera*. Del mismo modo, al recurrir Tirso al tópico del mundo al revés y a las situaciones absurdas, desmedidas e incoherentes, va construyendo a la figura de Jezabel en contraposición con la de su esposo Acab, invirtiendo así los papeles tradicionales de dominante/dominado, de poder y de sumisión, de obediencia y de rebeldía, lo cual produce pavor, confusión e estupefacción en el espectador: «pues indigno de ser hombre / te gobierna una mujer» (vv. 821-822). Esboza el dramaturgo el retrato de una mujer viril, tiránica, presuntuosa, cuyo comportamiento antinatural le sirve de pretexto, no solo para hacer resaltar la debilidad del rey Acab, que indeciso, cede el poder a otro y se eclipsa después, sino también para escenificar las terribles consecuencias de los abusos de poder, según

exclama Elías: «¿Cómo, omnipotente Dios, / permite vuestro poder / que una mujer / ose competir con vos?» (vv. 1930-1933). La faceta negra y casi diabólica de Jezabel la pone de relieve Tirso mediante el esquema especular que estructura fuertemente la obra, aminorando así la importancia de Acab para que la reina domine la acción.

FINAL

En resumidas cuentas, podemos alegar, a la luz de estas aclaraciones, que Tirso va construyendo a la figura de Jezabel, un tirano criminal, presuntuoso, vanidoso, trayendo a colación cuantos recursos barrocos aterrizan al espectador tales como el juego especular y el de la ilusión óptica, la teatralidad del arte, la eficacia narrativa y alegórica de las imágenes, el simbolismo del bestiario bíblico y de los objetos escénicos tales como el anillo y el tocador, la técnica del claroscuro, con el propósito no solo de fabricar una obra original con un manejo genial del material bíblico, «creando así una experiencia plenamente teatral», sino también de legitimar el tiranicidio cuando se trata de restablecer la verdadera religión, convirtiéndose así Jezabel en ejemplo espectacular de desengaño que hay que evitar, y la historia de Acab y su esposa en despiadada advertencia contra la vanidad, la arrogancia, y las terribles consecuencias de los abusos del poder real.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «El zoológico de Tirso en el *Deleitar aprovechando*», en *Ramillete de los gustos: burlas y veras en Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2004, pp. 31-63.
- Ibañez, Isabel, «Inversion et spécularité dans les “comédies de tyrans” de Tirso de Molina», *Bulletin hispanique*, 107, núm. 2, 2015, pp. 347-432.
- Jónsson, Eimar Már, *Speculum. Recherches sur le symbolisme du miroir et la naissance d'un genre littéraire*, thèse de doctorat de 3^e cycle en Histoire, Université de Paris I, 1985, 468 pp.
- Lamari, Naïma, «Parricidio e infanticidio en el teatro de Tirso de molina», en *Grande Inventor de quimeras. Los mundos dramáticos de Tirso de Molina*, ed. Blanca Oteiza, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos, 2008, pp. 81-93.

- Metford, John C. J., «Tirso de Molina and the conde duque de Olivares», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, 1959, pp. 15-27.
- Tirso de Molina, *La mejor espigadera*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. II.
- *La mujer que manda en casa*, ed. Dawn Smith, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid, Revista Estudios / Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 1999, pp. 359-486.
- *La venganza de Tamar*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I.
- *La vida y muerte de Herodes*, en *Obras de Tirso de Molina*, ed. Pilar Palomo, Madrid, Atlas, BAE, 238, 1970, vol. IV.